

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI

POPÜLER TÜRKİYE SİNEMASINDA
GÜLÜNÇLEŞTİRİLEN ERKEKLİK

DOKTORA TEZİ

Özge GÜVEN AKDOĞAN

Ankara- 2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI

POPÜLER TÜRKİYE SİNEMASINDA
GÜLÜNÇLEŞTİRİLEN ERKEKLİK

DOKTORA TEZİ

Özge GÜVEN AKDOĞAN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Nejat ULUSAY

Ankara- 2014

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (7/7/2014).

Özge GÜVEN AKDOĞAN

.....

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
GİRİŞ	1
1. İDEOLOJİK FANTEZİ, GÜLÜNÇ NESNE ve TOPLUMSAL ELEŞTİRİ..	12
1.1. İDEOLOJİK FANTEZİ VE TOPLUMSAL CİNSİYET	13
1.1.1. Baba ve Babanın Yeri	16
1.1.2. Kadınlar	23
1.1.3. Erkeklik Fantezisi	26
1.1.3.1. Hegemonik Erkeklik	32
1.1.3.2. Önderlik ve Baskı	41
1.1.3.3. Melez Bloklar	47
1.2. GÜLÜNÇ NESNE ve TOPLUMSAL ELEŞTİRİ	57
1.2.1. Korku Kaynağının Gülünçleştirilerek Yıkılması	57
1.2.2. Toplumsal Denetim Aracı Olarak Gülünçleştirme	70
1.2.3. Gülünç Nesne ve İdeolojik Fantezi	78
2. YENİ POPÜLER TÜRKİYE SİNEMASINDA GÜLÜNÇLEŞTİRİLEN ERKEKLİK.....	91
2.1. 1980 SONRASI TÜRKİYE: NEOLİBERALİZM, KRİZLER ve SİNEMADA GÜLÜNÇ ERKEKLİK	93
2.2. GERÇEKLE TRAVMATİK KARŞILAŞMA: RECEP İVEDİK	106
2.2.1. Simgeselleştirilemeyen Artık	108
2.2.2. Eril Kaygı ve Kadınlar	110
2.3. BAŞARISIZLIĞA UĞRAMIŞ ERKEKLERİN GÜLÜNÇLEŞTİRİLMESİ: MASKELİ BEŞLER İNTİKAM PEŞİNDE, MASKELİ BEŞLER KIBRIS, KUTSAL DAMACANA, ÇAKALLARLA DANS, KOLPAÇİNO, MURO	114
2.3.1. Baba Özlemi ve Babalık Krizi	115

2.3.2. İtaatkâr Kadınlar	124
2.4. KIRILGAN ERKEKLERİN (SİMGESEL) BABAYA BOYUN EĞİŞİ: SEN KİMSİN, EYVAH EYVAH 1,2, BERLİN KAPLANI,HOKKABAZ	128
2.4.1. Simgesel Babalar	128
2.4.2. Arzu Nesneleri	135
2.4.3. Gerilimli Baba-Oğul İlişkisi	137
2.4.4. Kadın Kahramanın Anlatıdan Silinmesi	142
2.5. SİMGESEL ERKEKLİK FANTEZİSİ: HER ŞEY ÇOK GÜZEL OLACAK, G.O.R.A, A.R.O.G, YAHŞİ BATI.....	146
2.5.1. Sinik Mesafe ve Katlanılabilir Kurgu	147
2.5.2. Bütüncül Fantezinin Kahramanı Olan Gülünç Erkekler.....	153
2.5.2.1. Kahraman Erkeklik Fantezisi	154
2.5.2.2. Simgesel Otoritenin Temsilcisi Baba ve Oğul Arasında Gülünç Erkek Kahraman	158
2.5.3. Kaygılarla Uzlaşma Aracı Olarak Gülünç Erkeklik	163
2.5.3.1. Gülünç Haz.....	169
2.5.3.2. Baskıcı/Yanıltıcı Kadınlık.....	170
2.5.4. Erkeklik Fantezisi ve Kadınlar	174
2.5.4.1. Eksiklik Üzerine Temellendirilen Kadınlık	174
2.5.4.2. Kadın Kahramanın Dönüşümü.....	183
SONUÇ.....	186
KAYNAKÇA	197
EK-İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ	212
ÖZET.....	220
ABSTRACT	221

GİRİŞ

Türkiye sinemasının son on beş yılı, erkek kimliğine ilişkin temsillerde, farklı bağlamlar ve ilişkiler temelinde *gülünçleştirilen* erkeklik anlatılarının oldukça yoğun biçimde kullanıldığı bir dönem olmuştur. Erkeklerin, anlatıların merkezinde yer aldığı, birçoğu geleneksel kahramanlık anlatılarının dışında değerlendirilebilecek ve bazıları döneminin en fazla izlenen filmi unvanını edinmiş filmlerde erkek kahramanlar genellikle itibarlarını gülünç anlarda kaybetmektedirler. Kadınların bir biçimde dışarıda bırakıldığı bu filmlerde, ağırlıklı olarak orta ve alt sınıftan gelen erkek kahramanların maceraları, uyumlanmakta zorlandıkları çevrelere adım atmaları ile başlamaktadır. Ekonomik olarak zorluklar yaşayan erkek kahramanların başarma isteğine odaklanan bu anlatılarla birlikte, erkekliğin hem ekonomik ve kültürel süreçlerle hem de bilinçdışı ruhsal süreçlerle iç içe geçen bir zemin üzerinde irdelenmesi mümkün hale gelmiştir.

Bu çalışmada, gülünç erkekliğin bilinçdışı süreçlerle ilişkisi, *erkeklik fantezisi* kavramı yoluyla kurulmaktadır. Söz konusu kavramın tanımlanması amacıyla, öncelikle ideolojinin işleyişinde önemli bir role sahip olan *ideolojik fanteziye* ilişkin kavram setine başvurulmaktadır. Erkeklik fantezisi, öznenin arzularını belirleyen, ona ne şekilde arzulaması gerektiğini öğreten ideolojik fantezi yoluyla kurulmaktadır. Çalışmada, bu doğrultuda Lacancı bir kategori olan *İmgesel Düzen*, *Simgesel Düzen* ve *Gerçek*'in, filmlerle erkeklik fantezi arasındaki ilişkiyi anlama imkânı sunan kavramsal çerçevesinden yararlanılmaktadır. Erkekliği, güldürünün nesnesi olarak sunan yapılanmanın *totaliterlikle* olan ilişkisi de yine ideolojik fantezi

çerçevesinde, *sinizm* ve *sinik mesafe*, *toplumsal denetim* ve korku kaynağının gülünçleştirilerek *yıkılması* gibi kategoriler aracılığı ile açıklanmaktadır.

Araştırmanın odaklandığı dönem, Türkiye’de 2002 seçimleriyle birlikte siyasal iktidarın değiştiği, önemli bir ekonomik krizin yaşandığı, eğitimli orta sınıfın kariyerine bağlı beklentilerini kaybettiği bir dönemdir. Erkeklik, ekonomik, kültürel ve psikanalitik süreçlerin kesişim noktasında inşa edildiğinden, filmlerin içinden geçtiği toplumsal ve siyasal bağlamın erkeklik temsilleri üzerindeki etkisinin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu kapsamda, çalışmada çözümlenen gülünç erkeklik anlatılarının çoklaştığı süreci, Türkiye’nin ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel açıdan pek çok dönüşümden geçtiği 1980 sonrasıyla ilişkilendirmek mümkündür.

Psikoloji ve sosyolojideki erkeğin rolü ve erkeklik tavırlarındaki değişimler üzerine odaklanan yazın erkeklik kavramına odaklanan çalışmaların genişlemesini sağlamıştır. Erkeklik üzerine eleştirel nitelikli çalışmalar ise cinsiyetlerin sabit, heteroseksüel ikilik odaklı ele alınmasını eleştiren sosyolojik ve psikolojik araştırmalarla olmuştur. Erkeklerin cinsiyetler arası iktidar ilişkilerindeki egemen rolleri, bu egemenliğin işleyişindeki çelişkilerin ortaya konması ile yeni bir araştırma alanı olmuştur. Çoklu kadınlık ve erkeklik olasılığına vurgu yapan, erkek eşcinselliğini ve lezbiyenliği kişisel bir uç olmaktan çıkaran bu çalışmalarda, toplumsal cinsiyetle işletilen iktidara vurgu yapılmıştır (Connell, 1985, 1998; Demetriou, 2001; Peterson, 2003). Politik alanda cinsiyetlerin ataerkil düzen altındaki işbirliğine odaklanan çalışmalar, psikanalitik teorinin kimliğin inşasında bilinçdışı süreçleri merkeze alması ve özdeşleşme mekanizmaları aracılığıyla

tartışılmıştır. Bu sayede, toplumsal cinsiyet kavramının biyolojik belirlenimciliğin ikili düşünme tarzınca biçimlenen yapısı, feminist politikanın toplumsal cinsiyetin kültür ile olan ilişkisini dile getirmesi ve sosyal inşa anlayışını geliştirmesinde vurgulandığı gibi çeşitli özdeşleşme ve dışlama mekanizmalarıyla üretilen bir söylem mekanizmasına dönüşmüştür.

Psikanalitik ideoloji eleştirisi, Althusserci çağırma teorisinden yola çıkılarak açıklanan ve bir ideolojinin etkililiğini, imgesel ve simgesel özdeşleşme mekanizmaları yoluyla kavrayan yaklaşımın dışarıda bıraktığı boyuta odaklanmıştır. Bu boyut; arzu, fantezi, Öteki'deki eksik ve dayanılmaz bir artı-keyif etrafında zonklayan dürtüden oluşmaktadır (Zizek, 2004: 141). Fanteziler, öznenin ve toplumun politik, sosyal, ekonomik ve kültürel varlığına bir içerik kazandıran sembolik anlamlar içerisinde işlemektedir. Erkeklik fantezisi, erkek öznelere *Simgesel* düzendeki toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki tutarsızlıkları ve boşlukları aşma ve gizleme çabası olarak işlev görmektedir. Fanteziler, her kültürde toplumsal bilinçdışından inşa edilen gerçekliğin bir parçası olarak sembolik anlamlar içinde tekrarlanmakta ve devam ettirilmektedir. Böylelikle öznelere, *Simgesel* ile bütünleşmeleri sağlanmakta ve gerçeklik denilen şeye tutarlılık kazandırılmaktadır. Erkekler, erkeklik fantezinin sunduğu imkânlar yoluyla-tıpkı *Simgesel* düzenin vaat ettiği gibi- belli bir içeriğe, pozitif bir tutarlılığa sahip olmaktadır. Böylece erkeklik fantezisi, “gerçeklik”in kendisi için bir destek işlevi görmekte ve onun imkânsızlığına ilişkin bir çekirdeği maskeleymektedir. Dolayısıyla imkânsızlıktan kaçış için toplumsal gerçeklik, fantezi yoluyla inşa edilmektedir. Erkeklik fantezisi,

psikanalitik kavrayışa göre eksik bırakılmış erkeğin, Baba'nın Yasasının temsili gücünü doğrulamasını sağlamaktadır.

Psikanalitik teori, diğer teorilerden farklı olarak bilinçdışı kavramını merkeze koyarak erkeklik kavramını sorunsallaştırmaktadır. Psikanalitik teoride bilinçdışının dili, kaygı, arzu ve kayıplardan yola çıkılarak açıklanmakta, fark, arzu, kimlik ve fantezi kavramı üzerinde durulmaktadır. Bu kapsamda, sinemada psikanalizi temel alan erkeklik çalışmalarında, toplumsal cinsiyet ve iktidar kavramına ilişkin çözümlemeler, özellikle özdeşleşmeye dayalı psikanalitik süreçler aracılığıyla tartışılmaktadır. Bebeklikten itibaren anne ve baba ile kurulan özdeşleşme biçimlerinin yanı sıra ataerkil kültürün içindeki erkek narsisizmi ve abartma kültürü hâkim erkekliğin devamlılığı açısından araştırılmaktadır (Easthope 1990; Horrocks,1995). Erkeklik, arzu, kayıp, fantezi ve artı keyif kavramına odaklanan psikanalitik süreçlerin yanı sıra, politik ve ekonomik sistemlerin arasında bir kesişim noktasında her an yeniden kurulmaktadır (Horrocks, 1995: 20).

Bu doğrultuda erkekliği, ekonomik, politik ve psikanalizle bağlantılı sembolik sistemlerin arasında bir kesişim noktasında dramatik bağlarla yeniden inşa edilen söylemsel bir mekanizma olarak tanımlamak yerinde olmaktadır. Horrocks'un (1995) çalışmasında erkekliğin inşasına ilişkin bu bağlar özetle şöyle açıklanmaktadır. Erkeklik politik olarak, erkekler ve diğer cinsel kimlikler arasındaki ilişkileri içermekte ve ataerkil düzen içindeki işbirliğini anlatmaktadır. Ataerkil düzende erkeklik ve cinsellik arasındaki belirgin kimlikler "sapıklık" ya da "sapıklık olmayan" şeklinde tanımlanmaktadır. Psikolojik olarak bu bölünmeler, aile yapılarında çok önemli anlamları doğurmaktadır. Çocuklar, sistemin cinsiyet

gereksinimlerine uyacak şekilde yetiştirildiklerinden erkek çocukların kendilerini babalarıyla tanımlamaları; babalarıyla kurdukları özdeşleşme ve annelerine yüz çevirmeleri görünürlük kazanmaktadır. Sembolik olarak ise erkeklik birçok ideolojik fantezinin içerisinde öğretme, uyarma, ödüllendirme, keyif ve cezalandırma mekanizmalarıyla işlemektedir.

Erkekliğin geleneksel baskınlığının tariflenmesinde muğlak ve bölünmüş tavırların yerini anlamlandırabilmek hem hegemonik erkeklik söylemine ilişkin kuramsal çalışmalarda hem de erkeklerin erkeklik ve kadınlıkla ilgili paranoyalarının ve fantezilerinin şiddetinin anlaşılmasına imkan veren psikanalitik kavrayışla olmuştur. Bu doğrultuda, çalışmada tanımlanan erkeklik fantezisi ile ilişkili olarak ifade edilmesi gereken bir nokta, bu fantezinin erkekliğin psikanalitik kavranışının yanı sıra kültürel ve ekonomik alan içinde inşa edilen yapısı ile ilişkili olarak değerlendirilebileceğidir. Erkeklik, egemenliğini sağlarken, simgesel düzendeki tutarsızlıkları aşma ve gizleme çabası olarak psikanalitik bir kavrayış olan fanteziyi kullanmaktadır. Bununla birlikte erkeklik, bu egemenliği sürdürebilmek için bazı manevralara uyumlanmak zorunda kalmaktadır. Çalışmada bu manevralar, eleştirel erkeklik çalışmalarının kuramsal alanından elde edilen *hegemonik erkeklik* kavramı ve toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki iktidarın anlaşılmasına izin veren baskı, üstünlük ve melez bileşimler kategorileri içinde değerlendirilmektedir.

Eleştirel erkeklik çalışmalarında, erkekliğin kendi güvenlik zeminini kurarken çelişkiler barındırması, farklı unsurları bir araya getirmesine yönelik eleştirel kavrayış belirleyici olmuştur. Farklı alanlardaki çalışmalarda kendine yer bulan bu kavramlar, erkeklik araştırmalarında verimli bir çerçeve sunmaktadır. Nitekim,

egemenliğin sonuçlarının neler olabileceği, nasıl işlediği ve hegemonik erkeklikteki değişimlerin izlenmesi, farklı cinsiyetlerin rol teorisi ve ataerkilliğin kategorik modelleri yerine çoklu erkeklik ve hegemonik erkeklik kavramı çerçevesinde gelişen literatür sayesinde olmuştur. Böylelikle hegemonik erkeklik kavramı, salt kadınlar üzerindeki baskı yapılarını değil, heteroseksüel erkeklerin eşcinsel erkekleri dışlaması ve heteroseksüel erkeklere göre ikinci sınıf görmelerini de sorunsallaştıran bir çerçevede gelişmiştir.

Çalışmada, erkeklik fantezisinin tanımlanmasında hem simgesel tamlık hem de bu tamlığa ulaşmayı sağlayan toplumsal cinsiyet alanındaki çalışmalarla ortaya konan araçlar sorunsallaştırılmaktadır. Bu türden bir analiz, erkekliğin basitçe bir cinsiyet rolü olmaktan çok, karmaşık bir iktidar söylemi ve fantezisi olduğunu göstermeye yardımcı olacaktır. Ayrıca erkekliğin nasıl farklı araçlarla kendini hâkim kıldığının incelenmesi için de bir eleştiri hattı sağlayacaktır. Dolayısıyla bu çalışmanın sorunsalını oluşturan gülünçleştirilen erkeklik anlatıları, döneme ilişkin toplumsal anlamların okunması bakımından bir imkân sağlamaktadır.

Bu çalışmada, 2000’ler Türkiye sinemasındaki güldürü ve erkeklik arasındaki analitik bağlantı, ideolojik fantezi kavramlaştırması ve bu kapsamda ortaya konmaya çalışılan erkeklik fantezisi yoluyla sağlanmaya çalışılmaktadır. Sinemada gülünç nesne olarak artan oranda beliren erkeklikten yola çıkan bu çalışma, bunun özgürleştirici bir tutum olup olmadığını erkek karakterleri güldürünün nesnesi olarak sunan temsil yapılanmasının ideolojik fantezi ve gülünç nesne ilişkisinde neye karşılık geldiğini, erkeklik açısından gülünç olanın ne tür imgeler vasıtasıyla

sunulduğunu, filmlerdeki erkeklik anlatılarının erkeklik fantezisi ile nasıl eklemlendiğini araştırmaktadır.

Erkekliği güldürünün nesnesi olarak sunan yapılanmanın erkeklik fantezisi ile nasıl eklemlendiğini tartışırken, güldürünün ideolojik fantezi ile ilişkisinde var olan bazı kavramsal araçlar kullanılmaya çalışılacaktır. Sinizm ve sinik mesafe, toplumsal denetim ve fantezinin korkunçluğunun ortaya çıkarılması gibi kategoriler içine yerleşen tartışmalardan, erkekliğin gülünçleştirilmesinin bilinçdışı fantezi düzeyinde işleyen yapısını göstermek üzere yararlanılacaktır. Bu alandaki kuramsal birikimin aracılığıyla, 2000’li yıllar Türkiye sinemasında erkekliği güldürünün nesnesi olarak sunan temsil yapılanmasının totaliterlikle ilişkisini kurabilecek bir değerlendirme yapılması amaçlanmaktadır. Çalışmada erkeklik fantezisi ve gülünç erkeklik ilişkisini tartışırken bazı sınırlamalar yapılması gerekmektedir. Öncelikle bu çalışma, izleyicilerin deneyimlerini ve öznelliklerini kapsamamaktadır. Analizin odağı izleyiciler değil, filmlerde gülünçleştirilen erkekliğin, erkeklik fantezisi ile nasıl bir düzlemde, hangi dinamiklerle nasıl eklemlendiğidir.

Burada çalışmamızı az sayıdaki diğer çalışmalardan ayırt eden noktalara değinmek gereklidir. Türkiye’deki güldürü sinemasına ilişkin literatürdeki çalışmalar arasında, Serpil Kirel’in 1999 yılında tamamladığı “Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi” adlı doktora çalışması; Nazlı Bayram’ın 1989 yılında tamamladığı “Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Deneme” adlı doktora çalışması, İlknur Demirtepe’nin 2003 yılında tamamladığı “Türk Komedi Filmlerinde Zengin ve Yoksul Stereotip Temsilleri” adlı yüksek lisans çalışması,

Serdar Karakaya'nın 1997 yılında tamamladığı "Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu" başlıklı yüksek lisans çalışması sayılabilir. Bu tezlerde ele alınan filmlerin, belli dönemlere odaklanılarak ya da belli oyuncuların filmleri ile başka edebi türler karşılaştırılarak çözümlendiği görülmektedir.

Türkiye sinemasında erkeklik anlatıları üzerine çalışmalardan B. Bora Kılıçbay'ın "Popüler Türk Sinemasında Erkekliğin Sunumu" adlı yüksek lisans çalışması, Umut Tümay Arslan'ın "Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk" adlı çalışması, Nejat Ulusay'ın "Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi" adlı çalışması, Eren Yüksel'in "2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası" adlı çalışması sayılabilir. Erkekliğin krizlerine odaklanan bu çalışmalarda güldürü ve erkeklik bir arada sorunsallaştırılmamaktadır. Bu bağlamda bu çalışma, 2000'ler Türkiye sinemasında toplumsal cinsiyetin inşa edilen niteliğini güldürü filmlerindeki farklı erkeklik anlatıları üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Çalışma, 2000'ler Türkiye sinemasında hem gülünçleştirilen erkekliğe hem de toplumsal olana dair ne söylendiğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Çalışmada, güldürünün nesnesinin ideolojik fantezi ile ilişkisinin araştırılmasında Zizek'in, gülmenin, ideolojik fantezi düzeyine yerleştirilerek, çağdaş toplumlarda geleneksel/baskıcı bir toplumsal sistemin parçası olarak görülmesi kavrayışı belirleyici olmuştur (2004). Bu kavrayışa göre, toplumsal yaşamdaki sinik mesafe üzerine bir metin ortaya koyan kişi (tiyatro metni, senaryo, karikatür), "oyun"un simgelerini paylaşmadan onu gülünç halegetiremez. Bu nedenle güldürü,

ideolojik fantezi düzeyinde mesafeyi görünür kılarken aynı zamanda onu katlanabilir hale getirmektedir. Gülünçleştirme, ‘bilmiyormuş, farkında değilmiş gibi’ davranmayı kolaylaştırdığından bir tür olarak güldürünün, ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafeyi görünür kılarak fantezi alanını yapı bozuma uğrattığına ilişkin kuramsal alanın aksine, gülünçleştirmenin görünür kılarak da “oyun”un bir parçası olmaktan kurtulamayacağına inanılmaktadır.

Güldürünün nesnesinin ideolojik fantezi ile ilişkisiyle ilgili bir başka tartışma, ideolojik nesnenin gülünçleştirilmesi ile onun baskıcı yönünün, şiddetinin ve çıkarlarının gündelik yaşamın diliyle teşhir edileceğidir. Bu kavrayışa göre iktidar, esprilerin belirivermesinden tedirginlik duymakta, gülünçleştirilen nesne yoluyla ataerkil tabular tersine çevrilebilmekte ve sosyal değerlere meydan okunabilmektedir. Buna göre Fyre (1957), Jekels (1981), Horton (1991), Paul (1991; 1994), Perlmutter (1991), Russo (1994), Rowe (1995), Bakhtin (2001) [1965], Sanders (2001) ve Eco (2011) [1980] gibi bazı kuramcılar, gülünçleştirmenin insanların zihnine dolaylı bir ışık düşürüp onları aydınlatacağına, kendilerini aldattıklarını ya da aldatıldıklarını anlayacaklarına ilişkin bir inanıştan beslenmektedirler. Böylelikle, bu çalışmalarda gülünçleştirmenin özgürleştirici ve yıkıcı gücü, bir ön kabul olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu söylem, gülünçleştirmenin, iktidarın bakıcı işleyiş mekanizmalarını görünür kıldığını vurgulayarak, baskıcı ideolojiye direnme olanağına odaklanır.

Bu çalışmada yanıt aranacak sorulardan biri, 2000’ler Türkiye sinemasında erkekliği güldürünün nesnesi olarak sunan temsil yapılanmasında ne gibi ortaklıklar ve farklılıklar gözlenebileceğidir. Çalışmada, bu temsil yapılanmasının erkeklik

fantezisi olarak tanımlanan kavramla arasındaki bağlantıların nasıl kurulduğu araştırılacaktır. Çalışmada yanıt aranacak sorulardan bir diğeri, sinemada artan oranda beliren gülünç erkekliğin özgürleştirici bir tutum olup olmadığı, erkeklik açısından gülünç olanın ne tür imgeler vasıtasıyla sunulduğudur. Bu çalışmanın dayandığı psikanalitik yaklaşımdaki öznenin deneyimlerine ve kimliğin oluşumuna ilişkin süreçlerin, bilincin ve kültürün yapılanmasında yaygın bir fenomeni açıkladığı varsayılmaktadır. Çalışmada, Türkiye sinemasının son on beş yılında, erkekliği, güldürünün nesnesi olarak sunan yapılanmanın, erkeklik fantezisi ile ilişkisi sorunsallaştırılmakta; bu yapılanmanın özgürlükçü bir tutum olup olmadığı araştırılmaktadır.

Bu çalışma, iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, psikanalitik teorinin yer verdiği ideolojik fantezi yaklaşımının kavram seti açıklanarak; bu doğrultuda erkeklik fantezisi tanımlanmaktadır. Bu bölümde, erkeklik fantezisi olarak adlandırılan kavramı, toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik çalışmaları ile birlikte değerlendirmek amaçlanmaktadır. Bu türden bir değerlendirme ile hem erkekliğin karmaşık bir iktidar fantezisi olduğunun vurgulanması amaçlanmakta hem de kendi hâkimiyetini farklı araçlarla nasıl sağladığına ilişkin bir eleştiri hattı sağlanmaktadır. Ayrıca gülünçleştirimin ideolojik/toplumsal eleştirisine ilişkin kuramsal alana bakılmaktadır. Bu alanda, ideolojik fantezi ve sinik mesafe, toplumsal denetim, ideolojik maskenin düşürülmesi gibi kavramlardan yararlanılarak, hem erkekliğin gülünçleştirilmesinin bilinçdışı fantezi düzeyinde işleyen yapısını hem de bu performansın olumlanmasını bir çözümleme aracı olarak kullanmak amaçlanmaktadır. İkinci bölümde, 2000'ler Türkiye sinemasında

gölünçleştirilen erkeklik anlatılarının değerdendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, öncelikle çalışmayı tarihsel ve toplumsal bir bağlamla ilişkilendirebilmek bakımından 1980 sonrası Türkiye’de ortaya çıkan toplumsal ve siyasal olayların gülünçleştirilen erkeklikle bağlantılı olarak bir değerdendirmesi sunulmakta, daha sonra erkekliğı bedensel/mekansal uyumsuzluk ve baba-oğul çatışması kategorileri çerçevesinde gülünçleştirerek bir anlatı kuran *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *G.O.R.A.* (2004), *Maskeli Beşler İntikam Peşinde* (2005), *Hokkabaz* (2006), *Maskeli Beşler Kıbrıs* (2007), *Recep İvedik 1* (2007), *A.R.O.G* (2008), *Muro* (2008), *Yahşi Batı* (2009), *Recep İvedik 2* (2009), *Recep İvedik 3* (2010), *Eyvah Eyvah 1* (2010), *Çakallarla Dans* (2010), *Kutsal Damacana Drakula* (2011), *Sen Kimsin* (2012), *Eyvah Eyvah 2* (2011) ve *Berlin Kaplanı* (2012) filmleri, birinci bölümdeki değerdendirmeler kapsamında analiz edilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİK FANTEZİ, GÜLÜNÇ NESNE ve TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

Bu bölümde, psikanalitik teorinin yer verdiği ideolojik fantezi yaklaşımının kavram seti açıklanarak erkeklik fantezisi tanımlanmaya çalışılacaktır. Ayrıca erkeklik fantezisi olarak adlandırılan kavramın, tamamlayıcı bir analiz için toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik çalışmaları ile birlikte değerlendirmesi yapılacaktır. Bu türden bir değerlendirmeye, erkekliğin, karmaşık bir iktidar söylemi ve fantezisi olduğu vurgulanacak, farklı araçlarla kendisini hâkim kıldığının incelenmesi için bir eleştiri hattı sağlanacaktır. Böylece çalışmanın ikinci bölümünde 2000’ler Türkiye sinemasında güldürünün nesnesi olarak seçilen erkekliğin erkeklik fantezisinde şekillenmiş bir keyfi nasıl ürettiğini çözümlemek üzere kullanılacak teorik altyapının oluşturulması amaçlanmaktadır. Ayrıca bu bölümde, gülünçleştirmenin, egemen baskıcı ideolojilerin eleştirisindeki yeri sorgulanacaktır. Bu kapsamda, gülünç nesne, ideolojik fantezi ve sinizm, Bahktinci gülünçleştirme ve toplumsal denetim kategorileri birer kavramsal araç olarak kullanılmaktadır. Bu kavramlardan, erkekliğin gülünçleştirilmesinin hem bilinçdışı fantezi düzeyinde işleyen yapısını hem de bir korku kaynağının yıkılması olarak yorumlanmasını göstermek üzere yararlanılacaktır. Bu alandaki kuramsal birikim aracılığıyla 2000’li yıllar Türkiye sinemasında erkekliği güldürünün nesnesi olarak sunan temsil yapılanmasının totaliterlikle ilişkisini kurabilecek bir değerlendirme yapabilmek amaçlanmaktadır.

1.1. İDEOLOJİK FANTEZİ ve TOPLUMSAL CİNSİYET

Bu çalışmada, erkeklik fantezisi kavramı tanımlanırken öncelikle psikanalizin erkek ve kadın kimliklerin oluşum sürecini açıklamak için kullandığı teorik çerçeve kullanılacaktır. Freud'un psikanalitik teorisi, kimliği, kayıp ve arzunun bilinçaltındaki pazarlığında aramıştır; bu pazarlık, sosyal ve kültürel pratiklerin şekillendirdiği bir ağ ile ilişkilendirilmiştir (Clatterbaugh, 1990: 62). Lacan'ın Freud'un çalışmalarına katkısı, *fark*, *arzu* ve *kimliğin* dile dökülmesi aşamasıdır. Burada *fark* kavramı dilin içindeki anlamları düzenlerken *arzu*, bir anlamdan diğerine olan hareket enerjisini sağlamaktadır. Lacan (2012: 75), ataerkil ideolojinin yapılanmasındaki bilinçdışı tanımlamak için toplumsal cinsiyet ve kültür arasındaki dramatik bağları bu kavramlar eşliğinde kurmuştur. Lacan'ın kuramında bilinçdışı, “öznedeki bir kesintide bir bocalama gibi kendini gösterir” (2013: 34). Minsky'nin ifade ettiği gibi Lacan'ın psikanalitik kuramında, “cinsiyet atfedilen arzulayan kimlik, aynı zamanda erotize edilen bir dile döner ve cinsiyet atfedilen özneliliğin oluşturulduğu bilgi haline gelir. Bu çerçevede dil, tarafsız ve nesnel kalamaz” (1996: 4). Lacancı psikanalitik teori; arzu, fantezi ve kimliğin bilinçdışı anlamları ve kökenleri üzerine sorular sorarken, kültürel anlamların, güvenilir ve rasyonel dil kategorilerine oturmuş görünse de bilinçdışı anlamın, kültürel anlamların ve kimliklerin konumu her zaman zorladığını iddia eder (Frosh, 1994: 66). Bu nedenle Lacan, nesne –ilişkiler teorilerine karşıt biçimde, kimliğin uyumlu ya da otantik olması fikrine karşı çıkmaktadır. Bu kavrayışa göre tüm özdeşleşmeler, insanları sadece bir kimlik hissine götürmektedir. Bu ise gerçek bir kimlik değildir:

“Bu şekilde bir kimlik hissiyatı doğrulanamayandır ve yanlış kabule dayanır”
(Minsky, 1996: 141).

Nasio’nun (2007) ifade ettiği gibi, Lacan için kimlik kırılğan ve istikrarsızdır çünkü bilinçdişı arzunun gücü öznenin dengesini tehdit etmektedir. Bu çalışmada belirtildiği gibi Lacan, kimliği, bebeklerin *İmgesel* düzlemde kimliklerini aynadaki yansımaları ile kurmaları gibi, birisinden bize gelen bir görünüme dayanarak tanımlamaktadır. İlk özdeşlik kurulan bu kişı, genellikle annedir. Bu erken ve kırılğan kimlik çeşidi, *İmgesel* olarak adlandırılmaktadır. Çünkü öznelere gerçekmiş gibi gelse de bu kimlik, bilinçdişında birisine ya da bir şeye dayanmaktadır. Bu kendilik veya ego hiçbir zaman öznenin kendisi değildir; öznenin bir kısmını oluşturan insanlarla hayat bulmaktadır. Lacan’ın tanımladığı bir diğer kimlik, öznellik olarak adlandırılır (Minsky, 1996: 141). Bu kimlik, *Sembolik*’te yani dil yetisinin kazanılmaya başlanmasıyla oluşur. Kim olduğumuzun, “kendimiz”in anlamını bulduğumuz bu psikolojik alan, kesin ve uyumlu özdeşleşmeler sunmaktadır. Özdeşleşme, anlamların kesinliği ve uyumluluğu sayesinde daha uyumlu bir kimlik sahibi olunmasını sağlamaktadır. Ancak Minsky’nin çalışmasında belirttiği gibi, Lacan’a göre *Sembolik* alanda dahi her şey o kadar da kesin ve uyumlu değildir. Dil insanları aynı anda hem öznelere yerleştirmekte hem de öznelere koparmaktadır. Anneye yönelik arzu dilde; kelimelerin arasındaki boşluklarda ve duraklamalarda, yeniden hayat bulmaktadır. “Cümlelerimizde kullandığımız ‘ben’ kelimesi, kendine güvenin arkasına saklanan özlem hissinin ve bir boşluğun gölgesindedir” (Minsky, 1996: 142). Dolayısıyla dildeki kimlik, ilk bakışta istikrarlı

görünse de her zaman için bilinçdışı arzular ve kayıplarla istikrarsızlaşma potansiyelini taşımaktadır.

Minsky'nin (1996: 142) ifade ettiği gibi bu teoriye göre, dilde ifade edilen bilinçli kimlik, aslında bir düzmecedir. Arzular, söylemlerde oluşan anlamların her birini her an bozabilir. *Simgesel* düzende dille oluşturulan kimlik de *İmgesel* düzendeki gibi aslında yansımış bir kimliktir. *İmgesel*, bedene ait, Oedipus ve dil öncesi, anne ile paylaşılan alana ait bir düzlemdir. *Simgesel* ise, bireyin sosyal ve kültürel evrende kazandığı ve otantik bir kimliğe sahip olduğunu düşünerek konuştuğu alandır. Psikanalitik teoride etkili olan bu düşünceler, kimliğin yapılanmasını *İmgesel*, *Simgesel* ve *Gerçek* düzlemlerinde dil evrenini merkezileştirerek analiz ederken kullanılmaktadır.

Lacan psikanalizi, kimliğin tamlığı ve istikrarlılığı mitlerinden arındırmaya çalışmaktadır. Buna göre kimlik ve anlam arasındaki ilişki, ifadede inkâr edilenler, belirsizlikler ve ağızdan kaçanlar tarafından sağlanır. Lacan'a göre kimlik, kurgusal ve güvenilmezdir çünkü kayıp/eksik ve arzu tarafından bölünmüştür (Nasio, 2007). Lacan'ın bireyin bastırılmış arzusu, dil ve öznellik arasında kurduğu bu bağ şöyle açıklanabilir: Dil, imgesel olanın aksine öznenin arzularının nesneleriyle olan bağı koparsa da (anne ve onu ikame eden şeylerden), aynı zamanda özneyi yeniden bir arzuya yönlendirir. Özne, bir anlamdan diğerine hareket ederken, yeni bir kimlik hissi için, dil ve tamlık fantezisi arasındaki uyumu arar. Lacan'a göre dile giriş, tam da, Oedipal krizin yaşandığı yerdir. Dil, Öteki yani sembolik "babanın yeri" olur. Dil, özneyi kendinden ve arzularından ayırır ve arzuyu doyumsuz hale getirir. Bu noktada dil, arzu ve tatmin arasındaki çukurda bir köprüdür (Minsky, 1996: 148).

Dil, *İmgesel* olanın zenginliği ve tamlığını oluşturmaya çalışır. Aynı zamanda bireyin anne ile birliğini ifade eder. Ancak, arzunun tatmini için hiçbir zaman yeterli değildir. Öteki’ne yönelen arzu hiçbir zaman koşulsuz bir “evet” ile karşılanmaz.

1.1.1. Baba ve Babanın Yeri

Minsky’nin açıkladığı gibi, Lacan’ın imgesel özdeşleşme olarak adlandırdığı anne ve çocuğa ait olan Oedipal ncesi dünyada, çocuğun her şeye gücü yeter olduğu fantezisi egemendir ve anne sürekli bu fanteziyi destekleyecek şekilde davranır (1996: 149). Bu çalışmada açıklandığı gibi, Oedipal drama yaklaşıkça hem erkek hem kız ocuk annelerini kendilerinden ayrı, tam bir birey olarak görür. nc bir öznenin yani babanın sahneye dramatik girişinin söz konusu olduğu bu aşamada çocuğun her şeye gücü yeter olma fantezisi kırılır. Baba, tüm dışsallığı ile çocuğun anneyle olan iletişimine yoksunlaştırıcı bir giriş yapar. Çocuğun, babanın varlığını ve onun temsil ettiklerini anlaması, önüne, arzularının tamlanmasına bir engel olarak dikilir. ocuk, kültür ve dilin dışarıdaki daha geniş kısıtlayıcı dünyası ile bir bağ kurar. Bu noktada, çocuğun yanılsamalarının parçalanması, daha önce anne ve ocuk ikili ilişkinde olan ama artık daha büyük bir sosyal alanla çevrelenerek yeni ortaya çıkan özneyi, bilinç ve bilinçdışı olarak iki alana ayırır (Lacan, 2012: 75).

Lacan, Freud’un baba kavramını yorumlarken gerçek baba ve ataerkil metafor olarak görülen babanın yeri kavramlarını birbirinden ayırır (Minsky, 1996:149). Ataerkil eğretileme olarak *Babanın Yeri* kavramı, idealize olan İmgesel yerine babanın ocuk için neyi temsil ettiğini söyler. Burada “babanın adı” yasanı, annenin kaybı ile ortaya çıkan boşluğu dilde doldurur. Dilin rasyonel kategorileri, çocuğun

fantezilerinden kastrasyonunu/koparılmasını, aynı zamanda da çocuğun ihtiyaçlarının arzuya dönüşmesini temsil eder. Bu da (çocuğun ihtiyaçları) anne için fallus değildir. Arzu, hiçbir zaman tatmin edilemez ama arayış için dinamik bir enerji sağlar. Bu noktada Lacan için gerçek; kayıp/eksik, arzu ve “olma isteği”nin bütün kimlik ve bilgiyi belirlediği ve onu zayıflattığıdır.

Lacancı psikanalizde çocuk, dil ve tarih yoluyla babanın yasasına uyarak, cinsiyetlendirilmiş bir özneye dönüşmektedir. İlk etapta, çocuğun biyolojik cinsiyet farklılıklarını fark edebilme yeteneği, onun bir cinsel kimlik kazanmasına izin vermektedir. Baba veya sembolik baba, fallusla ilişkilendirildiği için bu cinsel farklılığı tanımlar. Ataerkil toplumlarda bir güç sembolü olarak ele alınan Fallus, Lacan’ın teorisindeki en temel kavramdır. Bu, çocuk için cinsiyetler arasında bir farklılık olduğunu ve ilerde buna sahip olanın sahip olmayana göre daha ayrıcalıklı olduğunu sembolize eder. Bu, bilinçdışı formasyonun içindeki kimlik oluşumunda da önemli bir bölünme işaretidir. Bilinçdışının annenin kaybını ve onunla ilişkilendirilen arzuyu içeren bir şey olması aslında hem erkek hem kız çocuk için annenin istediği fallusa sahip olamamalarıyla ilişkilendirilir. Erkek çocuk, eğer arzularının peşinden koşarsa kendi fallusunun babası tarafından yok edileceğini düşünür. Dolayısıyla fallus, hem arzuyu hem de kaybı temsil etmektedir. Çocuk aslında Oedipal kriz ortaya çıkmadan da bulanık olarak cinsel farkın farkında olabilir. Ama bu kriz etkili olmaya başladığı zaman bu krize dayanan cinsel farklar ve cinsel kimlikler bir yasa gibi hareket etmeye başlar ve çocuk, erkeksi veya kadınsı yapılanma için, fallusa sahip olmak veya ondan yoksun olmanın fallik anlamlarını algılamak zorunda kalır. Bu aynı zamanda, çocuğun ileriki yaşlarında *tam olma*

duygusu için gereken bir şeydir. Lacan bilinç ve bilinçdışı bölünmenin başladığı bu anı, dili devreye sokarak tanımlamaktadır (2012: 50).

Baba, ya da Lacan'ın deyimiyle fallusta sembolize edilen Babanın adı, çocuğa cinsel farklılıklarla tanımlanan bir ailede yeri olduğunu söyler. Burada Fallus, iktidarın kültürel gösterenidir ve kadınlar üzerindeki hâkimiyetin sağlanmasında materyal bir güce sahiptir. Fallusta temsil edilen farklılığın anlamı aynı zamanda dışlamaya dayalıdır. Dolayısıyla Lacan'ın teorisine göre, çocuğun kimliğinin kabul edilebilir bir özne olması, aile ve toplum içinde fonksiyon gösterebilme yeteneği, onun fark, eksiklik ve dışlamayı bilinçdışında nasıl kabul ettiği ile bağlantılıdır. Bu noktada Lacan, fallus egemenliğindeki cinsel dünya ve dilin sembolik dünyası arasında hayati bir bağ kurar (Nasio, 2007: 67).

Çocuk, cinsel farklılıkları keşfetmesi ile birlikte aynı zamanda dile sahip olmaktadır. Lacan'ın teorisindeki merkezi nokta budur. Çocuk cinselliğin anlamını öğrendikçe (cinsel farklılığın keşfi sırasında), bilinçdışından aynı zamanda sosyal alandaki farklılıkları temel alan anlamları da özellikle dilde öğrenir. Bu anlamın farka bağlı olduğuna ilişkin ön belirlenimli sosyal kuralın varlığını kabul etmesi ile çocuk bedensel bir seksüel farklılık dünyasından dilin ve sembolik sistemlerin kültürel dünyasına geçer. Dolayısıyla cinsel bir dünyada babanın yasasının varlığının veya fallusun anlamının kabul edilmesi, dilin ve sembolik kültürel temsilin içerisinde yasanın kabul edilmesini öncüler.

Bu noktada çocuğun dünyasına, Baba, fallus ya da semboliğin girmesi, dil ve kültür yoluyla nasıl anladığının yasasını verir. Baba ve kültürel anlamlar, hem özne

olunmasına izin verirler hem de arzulardan yoksun bırakırlar. Bu yolla Lacan, cinsel, fiziksel dünya ile dilin ve kültürün sosyal boyutu arasında bir bağ kurar. Aynı yolla algı ve düşünce hem cinselleştirilir hem de cinsiyetleştirilir. Dolayısıyla çocuk fallusu bilinçdışından bir gösteren olarak tanımlar. Fallusun bir fark işareti olarak varlığının kabul edilmesi bunun aynı zamanda çocuğun annesiyle olan ilişkisini sarsacak bir güçle ortaya çıkması, çocuğu anlamın kültürel dünyasına sokar. Lacan’a göre fallus çocuğun karşılaştırdığı ilk gösterendir. Bu noktada fallus, çocuğun dilde aynı şekilde sembolize edilen anlamlara erişimini sağlar. Bu şekilde hem dile hem de cinsel tasnif ve kimliğe ortak giriş yaptığımız zaman, küçük çocuk hem bir kimlik kazanır hem de kendisine dildeki “ben” ile tanımlayabilecek bir insan olmak için yeterlilik göstermeye başlar. Öznenin, ironik olarak, kendisini, ne olmadığı ile tanımlaması gerekir.

Bu noktada Lacancı anlamda erkek kimliği, kayıp ve tatmin edilemeyen arzu ile tanımlanır. Dil, bireyi kendi ayakları üzerinde duracak şekilde ikna edici bir özne haline getirir. Çocuk, dile atılan bu adımla, diğer türlü kabul edilemeyecek, aşığılanacak arzuya ilişkin duygular üzerinde hükümranlılık kurmaya başlar. Bunu daha önce var olan bir anlam sistemi içinde yapar. Her ne kadar bunlar boşluğu, yokluğu ve annenin kaybını temsil ediyorsa da aynı zamanda rasyonalite, nesnellik ve uyum önerir. Bunlar, çocuğun belirgin anlamlar olarak anladığı şeylerdir. Kelimeler ve anlamlar, aynı zamanda kendi kimliğini dayandırdığı dilsel çapalar haline gelir. Dil, güven veren bir çapa olarak bireyi istikrarlı bir yere konumlandırır. Böylelikle de acı veren deneyimlerin üstünü örter. Lacan’a göre fallus, tamlığa ulaşma isteği için bir temelin tek ihtimalini erkeğe önerir (Minsky, 1996: 156).

Bu çalışmada özellikle kültüre psikanalitik bir yaklaşımla bakan Lacan'ın bu görüşleri üzerine temellenen bir psikanalitik yaklaşımın kavram setinden yola çıkılmaktadır. Lacan sonrası bir psikanalitik yaklaşımı benimseyen Zizek, Lacan'ın yapısalcı bir şekilde yorumlanmasına karşı çıkarak analizi dilden toplumsal fantezi alanına kaydırır. Zizek'e göre, bireysel ruhsal hayatla toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi kuran fantezidir. Zizek, fantezi denilen psikanalitik kavramı belirginleştiren noktaları inceleyerek ideolojinin fantazmik alt yapıya dayandığı görüşünü savunur. Fantezi senaryo, bir durumun içindeki korkunçluğu karartarak iş görür. Şöyle der: "Fantezi ve Gerçek'in korkunçluğu arasındaki ilişki aslında onu görüldüğünden daha belirsiz hale getirir. Fantezi burada bu korkunçluğu saklar ve gizler ama aynı zamanda gizlediği şeyin baskılanmış referans noktalarını yaratır" (1997: 7). Burada fantezi, öznenin "anlamlandırma"sını sağlar, onun dünyayı tutarlı ve anlamlı bir şey olarak yaşamamızı sağlayan bir çerçeveyi kurar. Böylelikle, *Simgesel* düzendeki tutarsızlığı gizleyen bir perde işlevi görür.

İdeoloji teorisi, daha önce Althusserci çağırma teorisinden yola çıkılarak açıklanmıştır. Bu teori, bir ideolojinin etkililiğini, imgesel ve simgesel özdeşleşme mekanizmaları yoluyla kavramaktadır. Zizek ise, bu şekilde dışarıda bırakılan "çağırma ötesi boyut"a odaklanmaktadır. Bu boyut; arzu, fantezi, Öteki'deki eksik ve dayanılmaz bir artı-keyif etrafında zonklayan dürtüden oluşmaktadır (Zizek, 2004: 141).

Bu boyutun ideoloji analizine dâhil edilmesi ile söylemsel mekanizmaların ideolojik anlam alanını nasıl kurduklarının yanı sıra ideolojik etkinin öznelere tutma tarzının son dayanağı olan keyfin anlamsız ideoloji öncesi çekirdeği de açıklanır. Bu

nedenle ideoloji eleştirisi birbirini tamamlayan iki işlem dâhilinde yapılır. Bunlardan biri, söylemsel mekanizmalara odaklanılarak ideolojik metni semptomatik okumaya tabi tutmaktır. Diğer ise keyfin çekirdeğini çıkarmayı bir ideolojinin fantezide şekillenmiş bir ideoloji öncesi keyfi nasıl ima ve manipüle ettiğini, nasıl ürettiğini göstermeyi amaçlar (Zizek, 2004: 142).

Fantezinin kat edilmesinin yolu, onun ardında hiçbir şey olmadığını, fantezinin tam da bu hiçbir şeyi maskeleydiğini göstermektir. İdeoloji eleştirisi, böylelikle totaliter bakışın algıladığı nedensellik bağına tersine çevirebilir. Bunun için, verili bir ideolojik yapı içinde, onun imkânsızlığını temsil eden unsur tespit etmek gerekir. Bu unsur, Simgesel’de dışlanan, Gerçek’te paranoid bir kurgu ile geri döner. Lacancı Gerçek, simgeselleştirmeye direnen, dilin alanına çekilemeyen sert bir çekirdek, bir artıktır. Simgesel sistem, bir eksiğin ihtiyaca dönüşerek kendini bir talep biçiminde ifade etme zorunluluğu sonucu ortaya çıkar. Simgesel’in nedeni ve amacı olan bu eksik, aslında Gerçek’in kendisidir. Bir dizi travmatik etki üreten bu eksik, *keyif* kavramı ile açıklanır (Zizek, 2004).

Zizek’in psikanalitik ideoloji teorisinde, ideolojinin özünde uyandırdığı keyfin kaynağına nüfuz eden bir ideoloji eleştirisi söz konusudur. Burada ideoloji, şeylerin gerçek durumunu gizleyen bir yanılsama olarak değil, insanların yaşadıkları toplumsal gerçekliğin kendisini yapılandıran bilinçdışı bir *fantezi* olarak kavranmaktadır. Böylesi bir kavrayış fantezinin, ideolojinin işleyişinde hayati bir önemi vardır. Fantezi, gerçeğin karşıtı değildir (Zizek, 1997: 2). Başlangıcından itibaren toplumsal dünyaya aittir ve dünyayı anlamlı ve tutarlı olarak deneyimleyebilmek için arzularımızın koordine edildiği çerçevenin kuruluşu olarak

düşünülmelidir. Bu fantezinin inşası aracılığıyla insanlar bir tür travmatik ve ürkütücü çekirdekten kaçış noktası olarak toplumsal gerçekliğin kendisini üretmektedirler. Bu ürkütücü çekirdek, herşeyin eksiksiz olduğu hale ulaşmanın imkânsızlığıdır. Bu nedenle fantezi, basit bir şekilde arzuyu bir sanrı içerisine yerleştiren bir kavram değildir. Zizek’e göre, “fantezi temel olarak imkânsızlığın boş yerini dolduran bir senaryodur, boşluğu maskeleyen bir perdedir” (Zizek, 1989: 125). Fantezi, öznelere arzularının koordinatlarını oluşturur. Yani öznelere ne şekilde arzulamaları gerektiğini öğretir. Özneler, nesnelerin gerçek hayattaki kesinliklerini fantezi yoluyla kurarlar. Dolayısıyla fantezi, belirli pozitif nesnelerin gerçek hayatta arzu nesnesi olarak fonksiyon göstermesine ilişkin bir şema oluşturmaktadır. Burada sorunsallaştırılması gereken, fantezinin ne için ve nasıl kurulduğudur (Zizek, 1997: 7).

Bu kavrayışta toplumun patolojisi, ideolojiyi kuran fanteziler aracılığıyla tanımlanır. Bunun sonucunda, fantezinin öbür tarafına geçilebilir ve öznel yoksunluğa maruz kalınabilir (Kay, 2006: 189-191). Fantezi, sorgulamayı engeller, ideolojiyi işletir, dile yüklenen içeriklerin temelini oluşturur ve onları koşullandırır. Kay’ın ifade ettiği gibi, “fantezi, adeta ideoloji filminin gösterildiği ekranı sunar ve [fantezinin] etkili olabilmesi için örtük olması gerekir”. (2006: 190). İdeoloji, “gerçekliği” izleyen ve onu şekillendiren aldatıcı bir yayılmadır. Zizek, bu yüzden, ideoloji ve fantezi kavramını ilişkilendirir. Diğer yandan Zizek, fantezinin ideolojik etkilerinin üstesinden gelmenin bir yolunu yasaya birebir uyulurken bir yandan da onun kurallarını protesto eden bir eyleme katılmak olarak işaretler. Örneğin kurallara

birebir uyarken iş yavaşlatmak, yasanın fantezi tarafından artık desteklenmediğinde ne kadar etkisiz olduğunu ortaya çıkarabilir (aktaran Kay, 2006: 190).

Fanteziyi merkezileştiren psikanalitik yaklaşımda ve psikoterapide analistler fanteziler üzerine çalışırlar. Fantezi, öznelere gerçeklik algısının önemli tuğlalarından biridir. Ancak, bireyin içsel hayatı için önemli unsurlar olarak görülen fanteziler, gündüz düşleri ya da aslı olmayan hayaller gibi görülmemelidir. Bu nedenle, toplumsal cinsiyetin bir fantezi olarak ele alınması onun sadece yanıltıcı ya da aldatıcı olduğu şeklinde anlaşılmamalıdır. Fantezi, Öteki'nin arzusunun, Öteki'deki eksiğin dayanılmaz muammasına verilen bir cevaptır. Fantezi, arzusun koordinatlarını sunan, bir şeyi arzulamamızı sağlayan çerçeveyi inşa eden şeydir. Şöyle der Zizek: "Fantezi sahnesinde, arzu gerçekleştirilmez, tatmin edilmez, kurulur, ona nesneleri sunulur, fantezi sayesinde nasıl arzulanacağını öğreniriz" (2004: 135). Fantezinin paradoksu buradadır: Fantezi hem arzumuzu koordine eden çerçevedir, hem de "aslında ne istiyorlar?" sorusuna karşı bir savunmadır. Fantezi, Öteki'nin arzusunun boşluğunu, uçurumunu gizleyen bir perdedir. Arzu, Öteki'deki açığı doldurmak, onun tutarsızlığını gizlemek için fantezi tarafından desteklenir. Ancak arzu tarafından harekete geçirilen İmgesel ve simgesel özdeşleşmeye rağmen, her zaman Simgesel Düzeni tutarsızlaştıran bir artık vardır. Fantezi işte bu tutarsızlığı ve boşluğu aşma ve gizleme çabasıdır.

1.1.2. Kadınlar

Babanın Adı, erkeklere olduğu gibi kadınlara da cinsel farklılıkla tanımlanan bir aile ve sosyal yaşamda yeri olduğunu söyler. Bu nedenle kadınlar,

çocukluklarından itibaren fallusa sahip olmak ya da ondan yoksun olmanın fallik anlamlarını algılamak zorunda kalırlar (Lacan, 2012: 59). Dolayısıyla kadınların sembolik düzendeki kimlikleri, fark ve eksikliği bilinçdışında nasıl deneyimledikleri ile ilişkili olarak inşa edilir (Lacan, 2013: 61). Kadın kimliği var olabilmek için kendini erkekle arasındaki bu farka göre konumlandırır.

Erkeklik fantezisinin işleyişinde erkek özne, arzusuna tutarlılık kazandıran bir çerçeveye dâhil olmaktadır. Böylesi bir kavrayışta erkek kadınla, ancak kadın onun fantezi çerçevesine girdiği sürece ilişki kurabilmektedir. Ancak bu tutarlı çerçeveyi yapılaştıran fantezi, aynı zamanda paradoksal bir aracı rolü üstlenir. Zizek'in işaret ettiği gibi fantezi, bir yandan anneye ikameler aranmasını sağlayan bir inşa iken, diğer yandan özneyi annelik özelliği taşıyan Şey'e çok fazla yaklaşımdan da koruyacak, onunla arasında belli bir mesafe bırakacak, bir perde olarak düşünülmelidir (Zizek, 2004: 136-137). Kaçınılan bu travmatik Şey, rastlantı eseri fantezi çerçeveye girdiğinde, yaratacağı etki son derece rahatsız edici ve iğrençtir. Öznenin Simgesel alanda yaşadığı tamlık hissini bölen bu Şey nedeniyle, fantezi büyüleyici gücünü kaybeder ve mide bulandırıcı bir nesneye dönüşür.

İdeolojik fantezi, toplumsalın kurucu unsurlarından birinin Öteki'nin olumsuzlanarak dışsallaştırılması olduğunu gizleyerek işlemektedir. Bu dışsallaştırılan unsur semptom olarak tanımlanmaktadır. Özne, bu dışsallaştırma yoluyla *kendiliğini* kurmaktadır. Bu gerekli koşul özneye aynı zamanda *keyif* sunmaktadır. Yani özne, kısmi bir antagonizmanın sürdürülmesinden bir dereceye kadar doyum sağlamaktadır. Çünkü her özne, kendi oluşumuna içkin bir engelleme ile *zaten* sabitlenmekte yani oluşmaktadır. Ve bu engellenmenin, bu blokajın

açıklanması, her seferinde, simgesel evren içerisinde karşılığını bulan dâhili ya da harici nedenlerle yani *ötekilere* başvuruyla yapılmaktadır. İdeolojiye ilişkin bu genel çerçevede, ideolojik fanteziyi kat etmenin yolu, onun semptomu ile özdeşleşmekten geçmektedir. Zizek tarafından semptoma atfedilen aşırılıklar, hakikatin görülebileceği yerler olarak tanımlanmaktadır (2004: 144). Bu, Freud'un insan zihninin işleyişindeki anahtarların, rüyalar ve dil sürçmeleri gibi olgular olduğu şeklindeki görüşüne benzemektedir. Örneğin Freud'a göre (1993: 197) espriler, yoğunlaştırma, yer değiştirme ve dolaylı temsil biçimindeki belirli anlatım yolları ve teknik yöntemlerle ilişkilidir.

Fantezi kavramının, erkeklik ve güldürü alanında kullanabileceği yer burasıdır. Arzu ve kayıp duygularının bastırılması ile sahneye konan fantezi, bu dönemin tarihsel koşullarında sinemada, gülünçleştirilen erkeklikte belirmektedir. Bu kapsamda, ideolojik fantezi kavramını gündeme getirmek, bu çalışmada sorunsallaştırılan ve 2000 sonrası Türkiye sinemasında belirtileri hayli fazla olan “gülünçleştirilen erkeklik”i; anlamaya ve anlamlandırmaya yarayabilir. Türkiye sinemasında 2000 sonrasında erkekliğin, güldürünün nesnesi olarak belirlendiği çok sayıda filmin gösterime girdiği görülmektedir.

Sinemada gülünçleştirilen erkekliğin, erkeklik fantezisinde şekillenmiş bir keyfi nasıl ürettiğini ortaya çıkarmak bu çalışmanın temel meselelerinden biridir. Sadece bir yanılsama değil, aynı zamanda simgesel düzendeki tutarsızlıkları gizleyen onların yeni anlam çerçevelerine oturmasını sağlayan bir sahne, toplumsal ilişkileri yapılaştıran gerçeğin taşıyamadığı artıkların görüldüğü, öznenin ideolojik anlamdan kaçarak keyif aldığı toplumsal fantezilerden biri olan erkeklik fantezisinin

izlenebileceği, esaslı alanlardan biri popüler sinemadır. Popüler filmler, toplumdaki dönüşümlerin erkek kimliğine yüklenen anlamlar aracılığıyla okunabileceği, bu dönüşümlerin ve kimliğe ilişkin boşlukların telafi edilmesinin araçlarını sunan anlamlar taşımaktadırlar. Zizek (1995), sinemanın modern/post modern toplumlarda bilinçdışına giden en kestirme yol olduğunu söyler.

Bu yönüyle yakın tarihimizin Türkiye sinemasında 1980 sonrası geçirilen toplumsal-ekonomik dönüşümün unsurlarından ayrı düşünölemeyecek ve erkeklik fantezisi olarak kurmaya çalıştığım fanteziye eklemlenen bir “gölünç erkeklik”ten söz etmek mümkündür. 2000 sonrası güldürü filmleri, erkeklik fantezisine nasıl eklemlenmektedir? Erkeklik açısından gölünç olan nedir? O gülme niye totaliter bir gülme. Bu tez bu sorulara yanıt aramaktadır. Bunun için öncelikle, erkeklik fantezisi olarak adlandırılan kavram tanımlanmaya çalışılmakta ardından ikinci bölümde güldürünün nesnesi ve ideolojik fantezi ilişkisi tartışılmaktadır.

1.1.3. Erkeklik Fantezisi

Bu bölümde, tezin temel soruları olan; güldürü filmlerindeki erkeklik anlatıları ne türden fantezilere tanıklık etmektedir, güldürü filmlerindeki erkeklik anlatıları ile erkeklik fantezisi nasıl eklemlenmektedir? Bu filmlerde erkeklik açısından gölünç olan nedir? Bu filmler, erkeklik fantezisi bağlamında ne türden şeyleri gölünç olarak sunuyor ve nasıl sunuyor? Erkekliğin gölünç bir nesneye dönüştürölmesinin totaliter ve özgürlükçü yanı nelerdir sorularını yanıtlamak üzere kullanılacak olan teorik çerçevenin oluşturulması hedeflenmektedir.

Tezin temel sorusunu, “2000’ler Türkiye güldürü sinemasında gülünçleştirilen erkeklik ile erkeklik fantezisi nasıl eklemlenmektedir?” oluşturmaktadır. Bu sorulara psikanalizin ve toplumsal cinsiyet alanındaki eleştirel literatürün kavram seti yoluyla yanıt aranacaktır. Bu doğrultuda, erkeklik fantezisi olarak adlandırılan fanteziyi kavramsallaştırmak üzere erkekliğin psikanalitik ve toplumsal/kültürel inşasına ilişkin bir dizi kuramsal çerçeveye bakılacaktır.

Erkeklik fantezisi, eksik bırakılmış, yarılmış erkeğin *Simgesel*’de tamlığa ulaşmasının bir ihtimalini sunmaktadır. Erkeklerin, Babanın Yasası’nın temsil ettiği gücü doğrulaması bu fantezi sayesinde olmaktadır. Böylelikle annenin kaybının acısı örtülmekte ve baba tarafından sembolik iğdiş edilmenin kabullenilmesi sağlanmaktadır. Erkeklik fantezisi, erkeklere kendi kimliklerini kurmalarının, geçerlilik hissiyatının ve ruhsal uyumun bir yolunu önermektedir. Ancak bu yolda erkeklik fantezisini kuran gösterenler, onları “diken”, kaymalarını durdurup anlamlarını sabitleyen belli bir “düğüm noktası”nın müdahalesi sayesinde birleşik bir alan olarak yapılanmaktadır. “Dikiş”, ideolojik unsurların yapılaşmış bir anlam ağının parçaları olmalarını sağlayan bütünleştirme işlemini icra etmektedir. Böylelikle ideolojik alanın unsurları birbirine bağlanmakta; eklemlenmektedir.

Bu çalışma erkekliği, politik, psikolojik ve sembolik sistemlerin arasında bir kesişim noktası olarak görerek erkeklik fantezisini kurmaktadır. Horrocks’un, erkekliğe ilişkin disiplinlerarası kavramsallaştırmasında olduğu gibi, politik olarak erkeklik, erkekler ve diğer cinsel kimlikler arasındaki ilişkileri içermekte ve ataerkil düzen içindeki işbirliğini anlatmaktadır. Psikolojik olarak bu bölünmeler, aile yapılarında çok önemli anlamları doğurmaktadır. Çocuklar, sistemin cinsiyet

gereksinimlerine uyacak şekilde yetiştirildiklerinden erkek çocukların kendilerini babalarıyla tanımlaması; babalarıyla kurdukları özdeşleşme ve annelerine yüz çevirmelerinde görünürlük kazanmaktadır. Sembolik olarak ise erkeklik birçok fantezinin ve mitin içerisinde öğretme, uyarma, ödüllendirme ve cezalandırma mekanizmalarıyla işlemektedir (1995: 20). Bu bağlamda erkeklik fantezisi olarak adlandırılan fanteziyi kavramsallaştırmak için psikanalizin yanı sıra ekonomik ve kültürel bir söylemsel inşa olarak erkekliğin kuramsal çerçevesine başvurulmaktadır. Bu türden bir analiz, bize erkekliğin basit bir güç alanı olmadığını, kırılğanlıkları ve krizleri barındıran nasıl karmaşık bir iktidar söylemi ve fantezisi olduğunu gösterecektir. Ayrıca erkekliğin nasıl farklı araçlarla kendini hâkim kıldığını incelememiz için de bir eleştiri hattı sağlayacaktır. Bu bağlamda erkeklik fantezisinin egemen cinsiyet ilişkilerindeki iktidar mekanizmaları için sağladığı anlamlandırma zemini daha iyi anlaşılabilir.

Temel ideolojik erkeklik fantezisinin iddiası, erkekliği tamlık, her şeye gücü yeter olma ve üstünlük görünümü içinde inşa etmektir. Böyle bir şeyin olmamasını örtmek ve böylece özdeşleşmenin becerilememesini telafi etmek için fantezi iş görür. Erkekliğin tam kimliğine ulaşmasını engelleyen, kendi antagonistik doğası, kendi içkin blokajıdır. Ve bu iç negatifliği, kadınlara ve eşcinsellere yansıtmaktadır. Başka bir deyişle, Simgesel'den dışlanan şey, Gerçek'te paranoid bir kadın ve eşcinsel kurgusu olarak geri dönmektedir.

Erkeklik fantezisi, Öteki'deki yani simgesel düzendeki toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki tutarsızlığı ve boşluğu aşma, gizleme çabasıdır. Bu fantezi, annenin kaybını örterek baba ile bütünleşmeyi ve simgesel düzene uyumlanmayı

sağlamaktadır. Erkeklik fantezisi, her kültürde toplumsal bilinçdışından inşa edilen gerçekliğin bir parçasıdır. Bu sembolik anlamlar tekrarlanır ve devam ettirilir. Öznelerin, *Simgesel* ile bütünleşmeleri sağlanır ve gerçeklik denilen şeye tutarlılık kazandırılır. Erkekler, erkeklik fantezinin sunduğu imkânlar yoluyla-tıpkı Simgesel düzenin vaat ettiği gibi- belli bir içeriğe, pozitif bir tutarlılığa sahip olurlar. Böylece erkeklik fantezisi, “gerçeklik”in kendisi için bir destek işlevi görür ve onun imkânsızlığına ilişkin bir çekirdeği maskeler. Dolayısıyla imkânsızlıktan kaçış için toplumsal gerçeklik, fantezi yoluyla inşa edilir. Toplumsal cinsiyetle ilişkili olarak *Simgesel*’de işleyen bu performans, erkekler açısından bir taraftan da korkutucudur. Erkeklik fantezisinin birçok yönü sertlik, dayanıklılık, soğukkanlılık, cesaret ve kadınlara ait olan ‘yumuşak’ kadınsı taraftan kendisini ayırt etme çabasını içerir. Erkekliğe ilişkin fanteziler, normlara uyulduğunda ödüllendirilmeyi sınırları aşarsan da cezalandırılma üzerine kuruludur (Horrocks, 1995: 18).

Erkeklik kodları ile doldurulan fanteziler, erkekliği doğal ve evrensel olarak varsayar. Gerçekte, erkekliğin belirli bir tanımını cisimleştirir ve ona bir öz atfedilir; bunu düzenleyebilmek için dışarıdan ve içeriden onu tehdit eden şeyleri kontrol etmek zorundadır. İçeride, kadınsılığın ve erkek eşcinsel arzusunun reddedilmesi; dışarıda ise kadın ve kadınsı olanın tabi kılınması ve kontrol altında tutulması fanteziye tutarlılık kazandıran bir işlev görür. Fantezi bakımından “erkeklik, kendini bir öz olarak sunmak ister. Sabit, istikrarlı, saf. Gerçekte ise bir öze ve merkezi bir çekirdeği sahip değildir” (Easthope, 1990: 166) ve tam da bunu aşmak için fantezi icat edilmiştir.

Easthope'un belirttiği gibi, toplumsal cinsiyet, insan deneyiminin üç cephesinde belirginleşmektedir. Beden, sosyal roller ve bilinçdışında içselleşerek tanımlanan toplumsal cinsiyet, bir fantezi olarak tamamen erkeksi bireyi oluşturmak için her üç cephesinde de mükemmel bir birlik içinde bir araya getirmeyi amaçlar. Oysa toplumsal cinsiyet, tek, sabit bir tanıma sahip olamaz. Bazı yazarların tartıştığı gibi hiçbir surette sabitlik içermez (Connell, 1998; Demetriou, 2001; Peterson, 2003). Bu imkânsız rüyada, fantezilerin işlevi, bir çeşit doğal hali geri getirmektir. Easthope, erkeksi fantezilerin heteroseksüel ve sadece heteroseksüel olmayı içerdiğini söyler. Onun belirttiği gibi erkekler, pasif bir şekilde baskın kültürün hikâyeleri ve görünimleri tarafından dayatılan erkeksi fantezilerin dışında yaşayamazlar: “Onun zorlayıcı gücü her yerdedir, sadece ekranlarda, reklamlarda ve gazetelerde değil aynı zamanda bizim kendi kafalarımızdadır” (1990: 167).

Ataerkilliğin, erkeklik fantezisinin oluşumundaki en eski tabaka olduğunu söylemek mümkündür. İkinci tabaka kapitalist dönem ilişkileri ve üçüncü tabaka ise günümüzde bu fantezinin popüler kültür içindeki temsil sistemidir (Easthope, 1990: 167). Erkeklik fantezisi içerisinde en eski tabaka olan ataerkillik, aynı zamanda değişime en çok dirençli olan tabakadır. Ama yine de ataerkillik ve fallik sistem, insan kültürünün bir parçası olduğundan değişimler kaçınılmaz olarak gerçekleşmektedir. Temel olarak ve basit bir şekilde ataerkil bir toplumda erkeklik fantezisi, erkek çocuklara korkutucu bir erkek narsizmini, abartma kültürünü ve fallik her şeye gücü yeter olma duygusunun aktarılmasını sağlamaktadır (Horrocks, 1995: 20).

Bu bağlamda, ataerkilliğin aslında bir erkek sembolüne denk düştüğü söylenebilir. Bu sistemde cinsiyetler arasındaki farklılık, fallusa sahip olup olmamakla temsil edilmektedir. Anne ve kastrasyon aynı zamanda fallus için bir tehdit olarak resmedilmektedir. Fallus sembolü, ataerkil kültür ve toplumun uygulamalarından beslenerek bir anlam kazanmaktadır. Lacan, fallusun bu yönüne dikkat çekmektedir. Lacan fallusu, cinsiyetler arası farkın özellikli bir imleyeni olarak görür (2013: 72). Dolayısıyla cinsiyetlendirilmiş öznelerin kültür ve fantezi üretimiyle ilişkisini anlama imkânı sunan psikanalitik yaklaşımda erkeklik fantezisi, bilinçdışına ilişkin sabitlik, istikrar ve bütünlük duygusunu ve bu duyguların merkezleştirilmesini anlamaya imkân vermektedir.

Birçok toplumdaki erkeklik kodlarına bakıldığında ataerkilliği yaygın olarak kabul eden ortak değerleri sürdüren sosyal bir yapının hâkimiyetinin söz konusu olduğu görülmektedir. Örneğin Gregor'un (1987), Amazon yerlileriyle döneminin Amerikalılarını karşılaştırdığı çalışması, erkeklik kodlarıyla ilgili birçok benzerlik olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada erkeklik fantezisi olarak tanımlanan psikanalitik kavram, kültürden kültüre, kültürler içinde ve aileden aileye değişse de, yaygın bir deneyime gönderme yapmaktadır.

Toplumun politik sosyal ekonomik ve kültürel varlığının yapısına bir içerik kazandıran kolektif fantezilerdir ve bunlar genellikle sembolik anlamlar içerisinde işlerler (Horrocks, 1995: 16). Sinema filmleri, televizyon programları, reklamlar, gazete haberleri, popüler şarkılar ve romanlardaki sözlü ve görüntülü anlatımlar, erkekliğe ilişkin *Simgesel* düzendeki tutarsızlıkları aşma ve gizleme çabalarının ürünü olan fantezilerin izlenebileceği alanlardır. Örneğin mitler, ideolojik fantezilerle

işbirliği yaparak erkekliği, doğal, normal ve evrensel olarak varsayar ve erkekliğin belirli tanımlarını cisimleştirirler. Tüm bu anlatımlarda, çocuklar, cinsiyetlerin nasıl birbirinden ayırt edildiği konusunda haberdar edilirler. Çocukların aile bireyleriyle iletişimi ve algılama yöntemleri cinsiyet ve toplumsal cinsiyet hakkında hikâyeler sahibi olmalarını sağlar. Bu noktada, kültürel alan, erkeklerin davranışları, duyguları, giyimleri, çalışmaları ve konuşmalarına yönelik bilgiler sunarken, bilinçdışına ait arzulara, yaralara ve bu yaraların telafisine yönelik anlamlar üretir ve ideolojik etkinin öznelere tutma tarzını gösteren *keyif* çekirdeğini gösterir.

Bu çalışmada erkekliğin tamlik fantezisi, psikanalitik bir perspektifin yanı sıra bu deneyimin toplumsal yönüne odaklanılarak sosyolojik ve kültürel süreçlerden yararlanılarak anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Bu noktada, eleştirel erkeklik çalışmalarının toplumsal cinsiyet tanımlamaları önem kazanmaktadır.

1.1.3.1. Hegemonik Erkeklik

Bu bölümde erkeklik fantezisinin psikanalitik kavranışının yanı sıra toplumsal cinsiyet ilişkileri sisteminde inşa edilen kavranışı ortaya konacaktır. Bu doğrultuda erkeklik kavramı ve çalışmalarının bir tasnifine ihtiyaç duyulmaktadır. Böylelikle erkekliğin simgesel düzendeki tutarsızlıkları aşma ve gizleme çabası olarak kullandığı psikanalitik bir kavrayış olan fantezi ile fantezinin kendisini ayakta tutmak için uyumlanmak zorunda olduğu manevralara, kendi gücünü sağlama stratejilerine odaklanılacaktır. Dolayısıyla bu bölümde, erkeklik fantezisinin aynı zamanda ilişkilerin bir ürünü olmasına odaklanılarak ideolojik alanın unsurlarını birbirini bağlayan stratejilere odaklanılacaktır.

Erkeklik kavramına odaklanan çalışmalar, psikoloji ve sosyolojideki erkekliğin sosyal rolü ve erkeklik tavırlarındaki değişiklikler üzerine söz söyleyen erkek cinsiyet rolü üzerindeki yazının ardından genişletilmiştir. Cinsiyet rol teorisi, erkek ve kadınlardan cinsiyetleri ile belirlenen beklentilere ilişkin genel bir rolün canlandırılması fikrini temel almaktadır (Connell, 1998).

Ana akım yayıncıların, özcü bir cinsiyet anlayışı içinde, cinsiyetler arasında büyük ve her zaman var olan farklılıkların olduğu görüşünü biyolojik çalışmalarla desteklemeleri, toplumsal cinsiyet araştırmalarında kadın ve erkeğe ilişkin farklılıkların seksüel tamamlayıcılıkla açıklanması geleneğinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte erkeklerin baskıcı tavırlarını eleştiren yazın için, tüm bu açıklamalar temel eleştiri noktalarıdır. Biyolojik belirlenimcilerin “fizikçiler nasıl mıknatısların birbirini çektiğini söylüyorsa aynı şekilde farklı cinslerin birbirini çektiği” (Peterson, 2003: 59) şeklindeki ideolojik açıklamaları, cinsiyetlerin sabit heteroseksüel ikilik odaklı ele alınmasını eleştiren sosyolojik ve psikolojik araştırmalarda kullanılır. Cinsiyet rolü teorisinde, soysal yapının biyolojik farklılıkla tanımlanmasının, toplumsal cinsiyeti kadın ve erkek biçiminde iki, kendi içinde homojen ve birbirini tamamlayan kategoriye indirgemesi eleştirilir. Genel olarak cinsiyet rolü teorisi, erkek rolü ve kadın rolünü eşit ve birbirine karşılıklı olarak bağımlı olarak tanımlar ve aralarındaki ve kendi içlerindeki iktidar ilişkilerine değinmez; böylelikle cinsiyetler arası ve cinsiyetler içindeki iktidar ilişkilerinin üstünü örter, onları görünmez kılar ve meşrulaştırır. Cinsiyet rollerinin beklenen ve uygulanan roller olarak ayrılması, çoklu kadınlık ve erkeklik olasılığını açıklamaya izin vermez ve erkek eşcinselliğini ve lezbiyenliği kişisel bir uç olarak bırakır.

Eşcinsellik ve lezbiyenlik, kişisel bir uç ya da sosyalleşme eksikliği olarak alınarak bu kavramlarla işletilen iktidarın üzeri örtülür (Demetriou, 2001: 338-339).

Birinci dalga feminist hareket, biyolojik belirlenimciliğin ikili düşünme tarzının toplumsal cinsiyet kavramını belirlediğini vurgulayarak, toplumsal cinsiyetin kültür ile olan ilişkisinin dile getirilmesine katkıda bulunmuştur. İkinci dalga feminist politika ise biyolojik belirlenimciliğin karşında sosyal inşa ve cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımını geliştirir (Friedan, 1976; Haraway 1989, 1991). Ancak erkekliğin politik anlamlarının eleştirisinde işlevselci ve özcü bir çerçevenin dışına çıkılması, cinsiyet teorilerinin heteroseksüel bir ikilik üzerine kurulu olduğunu söyleyen eşcinsellik teorisyenleri ve feminist akademisyenler aracılığı ile gerçekleşir (Richardson, 1996; Ingraham 1996; Jackson, 1999; Davies, 2002). Bu çalışmalar kadınların “kadın gibi” olmayı, erkeklerin de “erkek gibi” olmayı, cinsiyete bağlı özellikleri öğrenerek ve kabullenerek gerçekleştirdiklerini vurgular.

Çalışmada, erkeklik olarak adlandırılan fanteziyi kavramsallaştırmak için, erkekliğin toplumsal/kültürel inşasına ilişkin bir dizi kuramsal çerçeveye özellikle de hegemonik erkeklik alanındaki çalışmalara bakılacaktır. Erkeklik fantezisini kavramsallaştırabilmek için çözülmesi gereken soru(n)lara, bu kuramsal çerçeve ışığında yaklaşılabacaktır. Bunun öncelikli nedeni, bu fantezinin içindeki bölünmeleri, yarılmaları ve bunları aşma çabalarını anlamaya ve anlamlandırmaya çalışırken, bu literatürün oldukça elverişli olanaklar sunmasıdır. Ayrıca bu çerçeve erkekliğin geleneksel baskınlığının tariflenmesinde muğlak ve bölünmüş tavırların yerini anlamlandırabilmek ve psikanalitik eklemlenmeleri ortaya koyabilmek için kuramsal bağlantılar önermektedir.

Hegemonik erkeklik söylemine ilişkin kuramsal çalışmalar göstermiştir ki, bu söylem çelişkiler barındırabilir, farklı üstünlük tanımlarını bozup, değiştirebilir ve dönüşüme ilişkin olanaklar içerebilir. Erkeklik tam da kendi toplumsal baskınlığına ilişkin negatif sembollerini inşa eden farklı temsil stratejileri ile çalışabilir. Erkeklik fantezisi, bu noktada yeni kurguların bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Toplumsal cinsiyetler arasındaki kriz eğilimlerini çözmek farklı ve muhalif söylemler kendi amaçları için bu fanteziye eklenilebilir.

Hegemonik erkeklik kavramı, tarihsel bir çerçevede eğitim, sağlık (Pollard, 1999; Courtenay, 2000; Emslie vd., 2006), sanat (Lucie- Smith, 1994) edebiyat (Stephens, 2002), hukuk (Howson, 2006), medya (Fiske 1989)¹, sosyoloji (Connell, 1987), iş yaşamı, bürokrasi, suç bilimi, şiddet karşıtı hareket ve kadınların özgürleşme hareketi gibi pek çok alanda kullanılır.² Connell'in 1987 tarihli

¹ Fiske (1989), çalışmasında arkası yarınlardaki anlatıların karşılaştırmalı analizini yapar. Bu çalışmaya göre, televizyon, kadın ve erkekleri kategorize eder. Kadınlar ataerkil sistemde ikincil konuma yerleştirilir Polisiye türler erkekleri hedef alır bu da baskın cinsiyet ideolojisini pekiştirir. Bazı programlarda erkeklik iki boyuttadır. Bunlar yeterlilik ve kararlılık boyutlarıdır. Fiske, ikincil konuma itilen gruplardan da söz eder. Ona göre bu gruplar (erkek çocukları, siyah erkekler ve kadınlar gibi) erkek ideolojisiyle kendi çıkarları içinde pazarlık yaparlar. Fiske, medya metnindeki hegemonik içeriği, izleyicilerin yapısal farklılıkları ve farklı 'okuma' olasılıkları nedeniyle tehdit altında görür. Fiske'nin analizine göre hegemonik söylemlere rağmen öznel kendi anlamlarını yaratabilir ve medya endüstrisinin önerdiği anlamların dışında anlamlar oluşturabilirler. Kültürel çalışmaların medya metnindeki hegemonik cinsiyetçi işleyişini kavramsallaştırmasının, toplumsal cinsiyetin eleştirel bir analizi için yeterli bulmayan çalışmasında Hanke de, baskın erkeklik ideolojisinin farklı ideolojiler arasındaki ilişkileri tanımlamasına odaklanmak gerektiğini vurgular. Buna göre hegemonik erkeklik, istikrarsızlık ve çelişkiler içermesine rağmen hegemonisini farklı temsillerle sürekli yeniden oluşturur (1992: 196).

²Kavram ilk olarak, Kessler, Ashenden, Connell ve Dowsett'ın Avustralyadaki liselerde sosyal eşitsizlik üzerine yaptığı bir çalışmada önerilir (aktaran Connell ve Messerschmidt, 2005). Connell'in erkeklerin bedenleri üzerine yaptığı kavramsal tartışmalardan beslenerek bir makalede sistemli şekilde

Toplumsal Cinsiyet ve İktidar kitabı, erkeklik yazınında en fazla referans verilen çalışmalarda biridir. Bu çalışmada üç farklı ve/ama birbirine bağlı yapı, cinsiyet ilişkilerinin belirleyicisi olarak görülür. Bunlar emek, iktidar ve kateksistir. Yapılar, toplumsal cinsiyet rejimini oluşturur. Emek ilişkilerinde, cinsiyete dayalı geleneksel işbölümünün erkeklere sağladığı avantajlar ve bunun kültürel destekleri belirleyicidir. Kapitalizmin sömürü mekanizmalarıyla elde ettiği kârlar gibi toplumsal cinsiyetin ataerkil örgütlenmesi erkeklere iktidar ve kâr olanakları sunar. Toplumsal cinsiyet alanındaki iktidar ilişkilerinde de erkek kontrolü vardır. Erkeklerin iktidarı, evde ve iş yerinde, devletin kurumsal örgütlenmesindeki yönetici sınıfta ve orduda oldukça belirgindir (1998: 131-165).

Connell, duygusal bağlanma (kateksis) kavramını Freud'un kullanımından ödünç alarak, insanlar arasında duygusal yükü içeren toplumsal ilişki kurmaya geneller. Buna göre toplumsal açıdan hegemonik olan cinsiyet ilişkilerine, arzuya ilişkin yasaklamalar ve baskılar damgasını vurur. Bu noktada cinsel farklılık, kateksis sağlanmasında bir önkoşuldur. Heteroseksüel çiftin üyeleri aynı anda hem farklıdır hem de eşit olmayanlardır. Böylelikle heteroseksüel bireyler birbirlerinden farklı biçimde bir nesne olarak cinselleştirilirler. Kadınlar, heteroseksüel arzunun nesneleri olarak cinselleştirilirken, kadınsı çekiciliğin tanımları da standartlaştırılır (1998: 158).

açıklanır. Bu makale, edebiyattaki erkekcinsiyetinin rolünü eleştirir ve çoklu erkeklik ve iktidar tanımları önerir (Carrigan, Connell ve Lee, 1985).

Connell, çalışmasının “hegemonik erkeklik ve ön plana çıkarılan kadınlık” bölümünde³ kadınlık ve erkekliğın, bireysel tanımlamalardan oldukça uzakta birer kolektif örüntüler biçiminde kurulan araçlar olarak görölmesini önerir (1998: 245). Kadınlık ve erkekliğın çok sayıda insanı içeren ilişkilerin karmaşıklığını, sınıfsal, etnik ve kültürel farklılıkları ve kuşak farklılıklarını içerse bile, kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisinin tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliğı üzerine oturtulduğunu iddia eder. Yanı sıra erkeklik olgusunu, toplumdaki erkekler arası ilişkilerin temel belirleyicisi olarak ele alır. Connell, cinsiyet rolü teorisinin cinsiyetler içi değışimin diyalektiğini anlamadaki yetersizliğini, erkeklik ve kadınlığı karmaşık yapılar içinde ele alarak ve cinsiyet içi ve cinsiyetler arası iktidar ilişkilerini derinlemesine tanımlayarak aşmaya çalışır. Bu noktada hegemonik erkeklik, cinsiyet rolü teorisi eleştirisinden doğan ve zamanla hegemoninin işleyişindeki çelişkilerin ortaya konması ile dönüşen bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Connell, hegemonik erkekliğı kapsamlıca açıkladığı ilk çalışmalarında (1985; 1998) oklu erkeklik ve kadınlıkları tanıyarak cinsiyeti bir sonuç değıl, insan eylemlerinin oluşturunusu olarak tanımlar. Bu çerçevede toplumsal cinsiyet, insanların pasif olarak içselleştirdiğı ve uyguladığı bir norm seti değıl; sosyal pratik içinde sürekli üretim ve yeniden üretim sürecidir. Zira cinsiyet pratiklerinin farklı

³ Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*’da (1998) özel yaşam ile toplumsal yapıyı bir araya getiren bir toplumsal kuram geliştirir ve bunu “pratiğın kuramı” adını verir. Cinsel kimliklerdeki ve toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki temel sorunları ve çelişkileri araştırırken kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilere üç yapının egemen olduğunu söyler. Özel ve kamusal alandaki kurumlarda işletilen cinsiyet rejimleri, iş bölümü, iktidar ve arzu olarak sınıflandırılan bu üç yapının devamlılığını sağlar. Connell, cinsiyet rejimlerinin tarihselliğine vurgu yaparak, erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarının da erkeklik anlayışlarının da tek bir nedene bağlanamayacağını söyler.

tarihsel ve kültürel çerçevelerde oluşması ve farklı ırk, sınıf ve nesilden bireylerce gerçekleştirilmesi, erkeklikler ve kadınlıklardan söz etmeyi gerektirir. Bununla birlikte, baskı ve şiddet içeren boyutunun yanı sıra tabi olmanın dinamiklerini anlamadan çoklu erkeklik ve kadınlıklardan söz etmek, alternatif yaşam biçimlerini ve onları içeren hiyerarşiyi anlamada sorunlar yaratabilir. Bu bağlamda zamanla gelişen hegemonik erkeklik kavramı, cinsiyetler içi ve arası ilişkilerin yerleştiği yapıları ve bunların birleştiği politik kültürel düzeyi anlamada değer kazanır.

Hegemonik erkeklik, erkeklerin kadınlar ve diğer erkeklerle olan etkileşimiyle inşa edilir. Kadınların erkeklere küresel düzeyde tabi kılınması, boyun eğme ve erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmesi çerçevesinde tanımlanırken “ön plana çıkarılmış kadınlık” kavramı kullanılır. Kadınların erkeklere direnmeleri de seçeneklerden biridir. Toplumsal cinsiyet düzeninde boyun eğme, direnme ve işbirliğinin karmaşık stratejik bileşimleri de yer alabilir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki ilişki, ataerkil toplumsal düzenin ayrılmaz parçalarıdır (1998: 245).

Connell’in ilk tanımlamalarında cinsiyetler arası ve içi toplumsal cinsiyet ilişkileri, temel olarak erkeklerin kadınlar üzerindeki baskınlığına dayansa da, erkekler de bu baskı ve üstünlüğe dayalı mekanizmadan muaf değildir. Nihai vurgu erkeklerin kadınlar üzerinde kurdukları üstünlüğe verilse de hegemonik erkeklik, daima tabi erkeklikleri ve tabi kadınlıkları içerecek şekilde oluşturulur. Zira ataerkil ideolojinin erkekler üzerindeki baskısı ve kadınların tabi kılınmalarını sağlama amacı, erkekler arasında da toplumsal cinsiyet tabanlı bir hiyerarşinin yaratılmasını gerektirir (1998: 154).

Sadece kadınlar üzerinde değil erkekler üzerinde de baskı ve üstünlük mekanizmalarına dayanan kavram, erkekler arası ve erkekler içi baskı ve üstünlüğü anlamamıza imkân tanır. Connell, erkekler üzerindeki hegemoniyi kadınlar üzerindeki hegemoninin sağlanması için bir araç olarak görür. Çünkü ikincil konumdaki erkeklerin uygulamaları, yaşam biçimleri, kadınları ikincil konuma atmak için gereken strateji ile uyumlu değildir. Örneğin eşcinsel erkeklikler, hegemonik erkekliğe göre ikincil konumdadır “çünkü eşcinsel erkeklerin cinsel arzu nesneleri heteroseksüel kurumların altını oyar” (Demetriou, 2001: 343). Bu ise, ataerkil sistemin yeniden üretilmesi için gereken toplumsal cinsiyet ilişkilerini tehdit eder.

Bu hiyerarşi bağlamında hegemonik erkeklik, erkeklerin kadınlarla ve ikincil konuma itilmiş diğer erkeklik biçimleri ile ilgili olarak inşa edilen bir uygulamadır. Batıdaki cinsiyet sıralamasında/hiyerarşisinde heteroseksüel erkekler, eşcinsel erkekler üzerindeki üstünlük sahibidir. Bu üstünlük, eşcinsellerin politik, ekonomik, kültürel ve yasal olarak ayrımcılığa uğramasına neden olur. Efemine erkeklik de toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde ikincil konumda yer alır. Siyah erkekler ve işçi sınıfından erkekler de, hegemonik erkekliğin merkezinden uzakta temsil edilir (Connell, 1995). Bu süreçte eşcinsel erkekler olumsuz erkeklik sembolleridir. Diğer erkeklikler ise Connell tarafından üç öğeli bir hiyerarşik yapı içinde ortaya konur. Bunlar hegemonik erkeklik, suça ortak olan tutucu erkeklikler ve tabi kılınmış erkekliklerdir (1998: 154). Belli bir dönemde geçerli olan hegemonik model, ataerkilliğin yeniden üretilmesi için koşullar değiştiğinde, etkin olabilmek için koşullara uyumlanarak değişir (Connell, 1995:76-81). Suça ortak olan tutucu

erkeklik, hegemonik davranışlar içinde olmasa da hegemonik işleyişin sürmesini sağlayan, kendi erkekliklerini bu modelle işbirliği içerisinde kuran erkek çoğunluğu ifade eder. Sivil toplum veya muhafazakâr tepkiler erkekleri geçerli hegemonik modeli desteklemeye ve hegemoninin işleyişini kolaylaştırmaya yarayan bir işlev görür (Demetriou, 2001: 342).

Yaklaşık otuz yıl öncesine dayanan çalışmalarda formüle edilen hegemonik erkeklik kavramı erkekler, toplumsal cinsiyet ve sosyal hiyerarşiler üzerine odaklanarak iktidar, kamusal ve özel alandaki şiddet ve cinsellik konularındaki tartışmaları içerir. Kavram, eleştirel çalışmalar yazını kapsamında erkeklerin kaygıları, ataerkilliğin feminist tanımları ve sosyolojik rol modelleri arasında önemli bağlantıları gündeme getirir (Connell ve Messerschmidt, 2005).

Toplumsal cinsiyetle ilgili bir konu olarak hegemonik erkeklik kavramına odaklanan çalışmalar, psikoloji ve sosyolojideki erkekliğin sosyal rolü ve erkeklik tavırlarındaki değişimler üzerine söz söyleyen erkek cinsiyet rolü üzerindeki yazının ardından genişlemiştir. Cinsiyet rol teorisi, erkek ve kadınlardan cinsiyetleri ile belirlenen beklentilere ilişkin genel bir rolün canlandırılması fikrini temel alır (Connell, 1998). Bu rolün kurgulanmasında erkek çocukların babaları ile özdeşleşme süreçleri erkeklerin çıkar ve arzularına dair karmaşık süreçlere işaret eder.⁴ Erkek

⁴ Örneğin erkek cinsiyet rolü ve sınıf farklılıklarının önemini vurgulayan çalışmada Tolsonorta sınıf bir aileden gelen erkek çocuk ile işçi sınıfından gelen bir erkek çocuğun erkekliğini biçimlendiren başlıca unsurları, çocukların babalarıyla nasıl özdeşleştiklerini araştırarak ortaya koyar. Bu çalışmaya göre erkek çocuklarda erkekliğin vaatleri ve gariplikleri “duygusal gerilim”ler yaratır: “Bu eşzamanlı uzaklık ve çekicilik, bireyin bir şekilde üstesinden gelmek için gayret etmesi gereken, sürekli bir duygusal gerilim olarak içselleştirilir” (aktaran Segal, 1992: 129).

çocuklarda babalarıyla kurulan özdeşleşme ile gelişen erkekliğin vaatleri ve gariplikleri, duygusal gerilimler yaratarak erkeklerin bir şekilde üstesinden gelmeleri gereken alanlar oluşturur. Erkeklik, baba ile ilişkide eşzamanlı olarak deneyimlenen uzaklık ve çekicilik üzerine kurulur. Burada uzaklık, erişilmezliği temsil ettiği ölçüde korkuyu ve gücü de barındıran karmaşık bir ilişkinin sürmesini sağlar. Özne ile arzusu arasındaki çekicilik yoluyla egemen erkekliğin oluşturduğu ideolojik sistemin devamlılığı sağlanır.

1970’lerde erkeklerin rolü üzerine yapılan çalışmaların artmasını, erkeklerin baskıcı tavırlarını eleştiren bir yazının gelişmesi izler (Brannon, 1976⁵; Pleck, 1981; Thompson ve Pleck, 1986). Cinsiyetçi rol teorisinin iktidar ilişkilerini anlamada yeterli olamayacağını öneren bu yazında rol kavramının tektipleştirici bir etkisi olduğu vurgulanır (Pleck, 1981; Connell, 1985; Kimmel, 1987; Connell, 1998 [1987]; Demetriou, 2001; Peterson, 2003).

1.1.3.2. Önderlik ve Baskı

Toplumsal cinsiyet ilişkileri alanında hegemonik erkeklik kavramındaki “hegemonya” terimini anlamak, Gramsci’nin sınıf ilişkileri analizine odaklanmayı gerektirir. Gramsci’nin ideoloji kuramı, yönetici sınıf tarafından dayatılan bir ideoloji kuramı değildir. İdeoloji, Gramsci için “yaşanan ilişki” anlamına gelmekte ve gündelik yaşamın üstesinden gelmenin bir aracı olabilmektedir (Hall, 1986).

⁵ Brannon’a (1976) göre, geleneksel Amerikan erkeklik, kadınsılıktan uzak olmak, homofobik olmak, duygulanmamak; başarı için çabalamak, hırsla odaklanmak; savunmasızlıktan sakınmak, sakın kalmak, dayanıklı olmak ve baskın olmak için saldırgan şekilde davranmak özelliklerini taşır.

Gramsci, kendiliğinden oluşan rıza anlamında hegemonya kavramını, hegemonyanın sivil toplumda oluşturduğu ortak kavrayış anlamında ise ‘ortak duyu’ kavramını kullanır. Hegelci tarih anlayışına yaslanarak, ortak duyunun “daha önceki ideolojilerden ve çeşitli toplumsal sınıflardan alınan bir bilgi deposunu inşa ettiğini” söyler (Hall vd., 1985: 15). Bu bilgi deposu, toplum açısından karmaşık bir bir aradalığı oluşturur. Gramsci’nin ortak duyunun içinde birbiriyle çelişkili şeylerin olduğu, ancak bu çelişkiler arasındaki ilişkinin egemen ideoloji tarafından yönetildiği görüşleri, Connell’in hegemonik erkekliği kavramsallaştırmasında belirleyicidir:

Hegemonya, acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür. Bir erkekler grubunun, silah zoru veya işsiz bırakma tehdidiyle başka bir grup üzerinde kurduğu üstünlük hegemonya değildir. Dinsel öğreti veya pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına yardım politikalarına vb. kök salan üstünlük hegemonyadır (Connell, 1998: 246).

Gramsci’nin hegemoni çözümlemesinde tarihsel blok içerisinde üç toplumsal grup ayırt edilir. Bunlar; hegemonik sistemi yöneten temel sınıf, hegemonyaya toplumsal taban ve hegemonya personeli için yetiştirme alanı hizmeti gören yardımcı gruplar ve hegemonik sistemden dışlanmış alt gruplardır. Gramsci’ye göre temel yönetici sınıf diğer sınıflara baskındır. Yönetici sınıfın baskınlığı, yapısal ve üstyapısal düzeyde söz konusudur. Çünkü yönetici sınıf, hem ekonomik alanda temel sınıftır hem de entelektüel blok aracılığıyla ideolojik yönetimi elinde tutar. Yardımcı gruplar, yönetici sınıfa siyasal taban, entelektüel ve politik kaynak sağlarlar. Yönetici sınıfın diğer gruplarla uzlaşması, kendi sınıf çıkarlarına zarar vermediği ölçüde gerçekleşir. Bununla birlikte yönetici sınıf, yardımcı grupların çıkarlarını daima göz önünde bulundurur:

Egemen grup bağımlı grupların genel çıkarlarıyla somut olarak eşgüdümlemiştir ve devlet yaşamı sürekli bir oluşum ve temel grubun çıkarlarıyla, bağımsız grupların çıkarları arasındaki, egemen grubun çıkarlarının ağır bastıkları kararsız dengelerin (yasa sınırları içinde) sürekli bir aşılması olarak düzenlenmiştir (Gramsci'den aktaran Portelli, 1982: 92).

Dolayısıyla hegemonik sistem içerisinde yönetici sınıfın çıkarları ile yardımcı grupların çıkarları birbirini tamamlar. Gramsci, hegemoninin işleyişinde 1920'li yıllarda İtalya'nın güneyindeki köylülerin konumunu bu bağlamda değerlendirir:

Güneyli köylü, aydın aracılığıyla büyük mülk sahibine bağlıdır. Köylü devinimleri, biçimsel bakımdan da olsa özerk ve bağımsız (yani köylü kökenli kırsal kadroları seçmekte yetenekli, devinim içinde gerçekleşen ayrımlaşmaları ve ilerlemeleri saptamakta yetenekli) yığın örgütleri içinde toplanmadıkları sürece, personeli aydınlardan oluşan, ama büyük mülk sahipleri ve onların güvenilir adamları tarafından denetlenen yerel partilerin kurulma ve dağılmaları arasında, her zaman devlet aygıtının geleneksel eklemlenmelerinde-komünleri eyaletler ve milletvekilleri meclislerinde yer alarak- sona ererler (1982: 159-160).

Yönetici sınıf, ittifak içerisinde olduğu gruplara önder olurken, hasım gruplarına karşı hegemonisini üç olanaklı görünüm altında ortaya koyar. Birinci durumda ast sınıflar, yönetici sınıfı kendi amaçlarını aşma zorunda bırakırlar. Yönetici sınıf, bu muhalefeti baskı ve zorlama ile denetim altına alır. İkinci durumda ast sınıfların önderleri, barışçıl yoldan ortadan kaldırılır; böylelikle ast sınıflar siyasal edilginlik içinde tutulurlar. Üçüncü durumda egemenlik, açık bir diktatorya ile sağlanır. Böyle bir durum, yönetici sınıfın sivil toplumu artık denetimi altında tutamadığının göstergesidir.

Hegemonya kavramı güce dayalı üstünlük anlamına gelmese de güce dayalı üstünlük bu süreçte belirleyicidir. Hegemonya, fiziksel ve ekonomik şiddeti dayatan ideolojilerin açık bir baskınlığı ile damgalıdır. “Devlet ve sivil toplumun yaşamı ve

etkinliklerindeki hegemonya, politik önderlik ve rıza uğrağının rastlantısal ve mekanik bir hipostazıdır” (Gramsci, 2012: 236). Ataerkil toplumsal düzen hegemonik erkekliğin doğrulayıcısı olarak konumlanır. Bununla birlikte hegemonya, ataerkil cinsel yapılar üzerinde mutlak bir egemenlik kurulması ve farklı seçeneklerin yok edilmesi eğiliminde değildir. Hegemonya “bir güçler dengesi içinde, diğer bir deyişle bir oyun esnasında kazanılan üstünlük anlamına gelir” (Connell, 1998: 246). Bu tanımlama gündelik yaşamdaki tüm örüntülerde gerçekleşen çekişmenin açıklanmasını kolaylaştırır.

Gramsci’ye göre liberal-kapitalist devlette halkın rızası önceliklidir. Hegemonya kavramı ile ekonomide, siyasette ve kültür düzeyinde bir örgütlenmenin nasıl gerçekleştirildiğine ve “devletin baskı ve şiddet içeren boyutunun yanı sıra, bu baskıyı meşru ve görünmez kılarak sivil toplum alanında kitlelerin onayına dayalı bir entelektüel ve moral egemenliğe olanak sağladığı sorusuna” (Sancar, 1997: 29) işaret edilir. Hegemonya, tek bir birleşmiş sınıfla değil, tüm diğer sınıfların ittifakı ile sağlanabilir.

Gramsci’ye göre, tarihsel blok ekonomik düzeyde sınıfların yerleştiği yapıyı ve bunların birleştiği siyasal düzeyi işaret eder (Hall vd., 1985: 6). Hegemonya; aile, eğitim kurumları, kitle iletişim araçları, yasalar, polis ve silahlı kuvvetler ile çalışır. Gramsci böylece gücün baskıcı olmayan yönüne ilgisini yöneltir. Egemenlik kavramı onun için sınıf çıkarlarının doğrudan bir ifadesi değildir. Oybirliğinin üretimi, egemen sınıfların uzun dönemli çıkarlarının tabi sınıfların çıkarlarını da birleştirerek bir ortak çıkar tanımı yapması ile gerçekleşir (Sancar, 1997: 31). “Hegemonyanın yaratılması, ortak iradeyi oluşturacak bir dünya görüşü yaratmak için ideolojik alanın

dönüştürülmesidir” (Sancar, 1997: 35). Bu ortak iradenin yaratılması farklı sınıfların ideolojilerinin eklemlenmesi ile gerçekleştirilir.

Parlamentar rejimin klasik alanı haline gelen şey içerisinde hegemonyanın ‘normal’ şekilde icat edilmesini, güç ile rızanın değişen oranlarda birbirini dengeleyerek (gücün rızayı çok fazla aşmaması koşuluyla) oluşturdukları kombinasyon karakterize eder (Gramsci, 2012: 323).

Gramsci’nin, sınıfların yapısal değişikliklerinin tarihsel dönüşümüne odaklandığını vurgulayarak, hegemoni kavramının toplumsal cinsiyet alanında kullanımının basit bir kültürel kontrole indirgenmemesi gerektiği, Connell ve Messerschmidt tarafından sık sık dile getirilir. Connell ve Messerschmidt, cinsiyet hiyerarşilerinin sabit kalmadığına; sürekli değişim içinde olduğuna vurgu yaparak tarihsel değişime açık ve koşullara bağlı bir erkeklik kavramından söz ederler. Hegemoninin sağlanması sürecinde gerçekleşen mücadelede, eski tür erkekliklerin yeni tür erkekliklere boyun eğmesi ya da yeni tür erkekliklerle değişmesi olasıdır (Connell ve Messerschmidt, 2005: 831-833).

Burada önderlik ve baskı arasında kurulan hegemonik sistem çözümlemesi, Connell’in toplumsal cinsiyet kuramındaki ikincil erkekler ve kadınlar üzerindeki hegemoni olarak kolaylıkla algılanabilir. Toplumsal cinsiyetle ve sosyo-politik alandaki iktidar yapılarıyla ilgili bir kavram olan hegemonik erkeklik, temelde ataerkil cinsiyet sisteminin mantığına dayanır. Hegemonik erkeklik kavramı, sadece rol beklentileri veya kimlik tanımı değil bir şeylerin yapılış ve işleyiş biçimini tanımlar. Bu, erkeklerin kadınlar üzerindeki baskınlığının devam etmesini sağlayan bir işleyiş biçimidir. Küçük bir grubun hegemonik erkek olarak adlandırılmasına rağmen, bütün erkeklerin kendilerini bu hegemonik erkeklığe göre tanımlamaları söz

konusudur. Hegemonik erkekliğin normatif olarak erkek olmanın en onurlu biçimi olarak tanımlanması, kadınların erkeğe olan ikincil konumunu meşrulaştırır. Diğer bir konu, ataerkilliğin meyvelerini yiyen ama bunu erkek baskınlığının güçlü bir biçimini göstermeden yapan suç ortağı (işbirlikçi) erkekliktir. Hegemoninin asıl gücü bu grup üzerindedir (Connell ve Messerschmidt, 2005: 832).

Connell'deki içsel ve dışsal hegemoni kavramları, Gramsci'nin sınıfsal baskı analizinde örtük biçimde yer alır (Demetriou, 2001). Hem Gramsci hem de Connell, içsel ve dışsal hegemoni ayrımı yapar. Gramsci, yönetici sınıfın baskınlığı/üstünlüğü tanımını kullanırken, Connell erkeklerin ikincil erkekler veya kadınlar üzerindeki üstünlüğü tanımını kullanır. Gramsci, yönetici sınıfın hegemonik sistemdeki üstünlüğüne öncelik verirken, Connell erkeklerin kadınlara olan üstünlüğüne öncelik verir. Her ikisi de ikincisini, dışsal hegemoniye ulaşmak için bir araç olarak görür. Gramsci ve Connell'in ayrıldığı nokta, içsel hegemoninin temel işleyişindedir. Gramsci için bu işleyiş, lider sınıf ve diğerleri arasında diyalektiktir ve karşılıklılık ve ortak bir etkileşim içerir. Connell'e göre ise ikincil konumda olan ve marjinalize erkekliklerin hegemonik modelin oluşturulmasında hiç rolü yoktur (Demetriou, 2001: 345). Gramsci için hegemoni, temel sınıfın liderliği ile ortaya çıkar ancak bu diğer sınıfların tamamıyla ikincil olduğu veya ortadan kaldırılması anlamına gelmez. Hatta baskınlıkla tutarlı olan unsurlar uyumlandırılır ve tarihsel bloğun yapıcı unsurları olarak ortaya çıkarlar. Bu şekilde bir uyumlanma, diyalektik pragmatizm olarak adlandırılır ve temel sınıfın sürekli karşılıklı diyalektik bir etkileşim içerisinde olduğunu gösterir. Bu diyalektik etkileşim, egemen sınıfların baskınlık sağlayabilmek için belli bir tarihsel momentte işlerine yarayabilecek unsurları

uyumlandırması anlamına gelir. Bunun yanı sıra pragmatik olarak işine yaramayan veya zararlı unsurlar, hemen ikincil konuma konulur ve kural yıkıcı olarak resmedilir. Böylelikle dışsal hegemoninin sağlanması için elverişli bir strateji geliştirilmiş olur.

1.1.3.3. Melez Bloklar

Daha önce de belirttiğimiz gibi hegemonik erkeklik söylemi, çelişkiler içerebilir; farklı üstünlük tanımlarını bozup, değiştirebilir ve dönüşüme ilişkin olanaklar içerebilir. Örneğin Hanke (1992), *prime-time* televizyon programlarında erkeklik temsillerinde erkeklik söylemlerinin çokluğunu incelediği çalışmasında hegemonik erkekliğin, erkekliğe ilişkin negatif sembollerini inşa eden farklı temsil stratejileri ile çalışabileceğini ifade eder. Hall'un kültürel çalışmalarda ele alışına benzer biçimde söylemi, yeni kurguların ürünü olarak değerlendirir. Hegemonik erkekliğin toplumsal cinsiyetler arasındaki kriz eğilimlerini çözmek için farklı ve muhalif söylemleri kendi amaçları için kullanabileceğini ifade eder.

Televizyondaki erkeklik rejimi, istikrarsızlık ve çelişki içerir buna rağmen hegemonik erkeklik farklı temsillerle sürekli yeniden oluşturulmalıdır. Farklı stratejilerle ideolojik olarak aldığı onay değişir. Fakat bazı yapısalcı analistlerin söylediği gibi, ataerkil ideoloji çok belirgin köşeli temsillerle sağlanabiliyor. Hegemonik erkeklik bu farkların tersi ile de çalışabilir (Hanke, 1992: 196).

Hanke'nin çalışmasına göre, yeni sağ ideolojiler geleneksel erkeklik rollerini tersine çevirir. Dolayısıyla hegemonik erkeklik, bazı toplumsal cinsiyet farklarının seviyesini değiştirerek kadınsılaşmış erkekliği inşa edebilir; aynı zamanda ikincil erkeklik türlerini dışarıda bırakma ve içine alma yoluyla da çalışabilir. Erkekler

arasında toplumsal cinsiyete dayalı bir hiyerarşi bu sayede meşrulaştırılır (1992: 190-197). Bu noktada hegemonik erkeklik, eşcinsel erkekleri ve efeminen erkekleri ikincil konumda tutan kültürel bir pratiktir. Bu nedenle hegemonik erkeklik analizi farklı toplumsal cinsiyet ideolojilerinin (liberal feminizm ya da gay/lezbiyen politikalarının) nasıl içerildiği ve yeniden oluşturulduğu sorusuna bağlı ele alınır. Hanke'nin vurguladığı gibi, süregelen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kültürel etkisi, güç, cinsiyetçi politikalar ve kapitalist iş ilişkileri ile ilişkilidir. Hegemonik erkeklik temsilleri, çelişkili, karşıt tanımlamalar içerse bile ataerkil ideoloji, karşı hegemonik güçleri kendi içine alarak sosyal durum ile uyumlu bir meşruiyet sağlayabilir.

Hegemonik erkeklik kavramının feminizmle ilişkisi ve toplumsal cinsiyet politikalarının genel bir tartışması Segal (1992) tarafından yapılır. Segal, erkek-kadın, heteroseksüel-eşcinsel kutuplaşmalarının cinsellik konusunda çağdaş Batı düşüncesindeki belirleyiciliğini ortaya koyar. Connell'in erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilere temel teşkil ettiğini söylediği üç yapıdan "arzu"yu (diğerleri işbölümü ve iktidardır) tarihsel koşulların farklılığına rağmen aşkın bir konuma yerleştirir. Tarihsel koşullar değişse de, arzu erkek egemenliğinin genel kalıpları içinde işler. Erkeğin işgücü içindeki yeri, daha yüksek ücret almaları, daha iyi eğitim görmeleri, iktidar odaklarındaki bariz konumları, devletin uyguladığı yasal şiddetteki rolleri ve kaslı bedenlerine borçlu oldukları fiziksel becerileri, kadınların cinselliğini denetim altında tutmaları, bu egemenliğin elle tutulur biçimde ifade bulmasını sağlar (Segal, 1992: 136).

Segal, fallik iktidarın erkekliği yekpare bir iç tutarlılıkla vaat ettiği için var olduğunu ifade ederek erkekliğin bu bütünlükten uzaklığını dile getirir.

Fallik iktidarın vaadi, tam da bu bütünsel iç tutarlılığın, bölünmemiş ve bölünemez, sorgulanmamış ve sorgulanamaz bir erkekliği oluşturma garantisidir. Erkekler bundan yoksunken, doğal egemenliklerinden nasıl emin olabilirler? Toplumsal cinsiyete dayalı düşmanlık, cinsel kutuplaşmaların olumlanıp teşvik edilmesine yönelik baskılarla birleşir (Segal, 1992: 138).

Erkeklerin erkeklikle ilgili paranoyalarının şiddetinin anlaşılması, kültürel bağlamda kadınlara yönelik korku ve nefreti açıklamaya çalışan bir psikanalitik çerçeveye ihtiyaç duyar. Toplumsal yaşamdaki en erkeksi anların, savaşan askerlere ilişkin görüntüler ve futbol olarak belirtilmesine rağmen; erkeklerin tam da bu anlarda daha kadınsı olarak tanımlanan kucaklaşma ve gözyaşı dökme gibi davranışlar sergilemeleri erkeklerin içinde bulundukları baskıları açıklamaya yönelik veriler sunabilir. Diğer erkeklerle kurulan samimiyet erkekliğe yönelik bir tehdidi temsil ettiği için, erkekler arası yakın arkadaşlıklar potansiyel düşmanlıkların nedenidir. Erkekler arası samimiyet, diğer erkekler açısından şüpheyle bakılması gereken bir ilişki biçimi olarak tanımlanır. Erkeklerin erkekliğe ilişkin ikilemlerini geniş bir bağlamda okuyan Easthope'a göre erkeklik, düşmanlarının kuşatması altındadır. Erkeklik bu kuşatmadan kurtulabilmek için kadınsılık ve eşcinsel arzuyu inkâr eder. Bunu kadın ve kadınsılığın ikinci konuma düşürülmesi izler (aktaran Segal, 1992: 139).

Hegemonik erkeklik, tarihsel süreç içinde kadın düşmanlığı, erkekler arası bağlanma, spor ve şiddet gibi toplumsal yaşamı inşa eden farklı kültürel içeriklerin kavranmasını sağlayan değerli bir çerçeve sunmakla birlikte çok sayıda çalışmada eleştirilere uğramıştır. Örneğin Peterson (2003), erkeklik kavramının akademik kullanımında sorunlar olduğunu dile getirir ve erkekliğin “tanımlanabilir ve diğerlerinden ayrılabilir bir öz”ünün olduğu düşüncesinin genelliğine vurgu yapar.

Ona göre erkekliğin sinirlilik, rekabetçilik, duygusal olarak bağlanamama gibi özellikleri içerdiği genel olarak benimsenirken; erkekliğe atfedilen bu genel özelliklerin ancak hayatın bazı dönemlerinde bireylerin sahip olabileceği eğilimler ve özellikler olduğu göz ardı edilmektedir. Erkekliğe olmayan bir birlik atfetme tehlikesi, erkeklik kavramının bazı görüntü ve içeriklerindeki farklılıkların görünürlülüğünün yitirilmesine neden olur. Rekabetçi, birbiriyle çelişen, birinin varlığının öbürünün olmamasını gerektiren farklı erkeklik tanımlarının aynı bireye işaret edebileceği bu noktada gözden yitip gider. Peterson temel vurgusunu, farklı özelliklerin her bireyde hayatın farklı dönemlerinde ortaya çıkabileceği ve değişik ittifaklar kurabileceğine verir. Bu noktada erkeklik kavramını “atfedilen farklı özelliklerin bir birleşimi veyahut da tek özün olduğu bir mit”olarak tanımlar (1998: 58).

Hegemonik erkeklik eleştirilerini biçimlendiren kategorilerden biri olan kavramın geniş bir soyutlama işlemine tabi tutulduğu iddiası Whitehead’ın çalışmasında da vardır (aktaran Connell ve Messerschmidt, 2005: 841). Bu eleştiriye göre hegemonik erkeklik, sadece yapıyı gören ve özneyi görünmez kılan bir kavramdır. Whitehead’e göre hegemonik erkeklik kavramı, bazı heteroseksüel erkeklerin kendi üstünlüklerini nasıl meşrulaştırdığını, yeniden ürettiğini ve ortaya çıkardığını anlatmakta başarılı değildir. Dolayısıyla bu kavramın kullanılması soyut yapısal dinamiklere yol açar. Bu noktada Whitehead, söyleme odaklanarak erkekğin kendisini nasıl tanımladığını, bireysel olarak yaptığı şeyi nasıl anladığını ve cinsiyet gücünü ve direnişini nasıl kullandığını araştırmak gerektiğine işaret eder.

Hegemonik erkekliğe ilişkin kültürel çözümlemeler, onun dönüşümüne ve farklılaşmasına ilişkin süreçlere odaklanır. Williams'ın belirttiği gibi, “karmaşık toplumlarda herhangi bir kültürel çözümlemenin en zor ve en ilginç yanı hegemonik olanı kendi etkin ve oluşturuca ancak aynı zamanda da dönüşümsel süreçleri içinde yakalama çabasıdır” (1990: 91). Hegemonik erkekliğin dönüşümüne ve farklılaşmasına ilişkin yukarıdaki tespitler aslında bu çabayı imler. Benzer şekilde Donaldson (1993) ve Martin (1998), hegemonik erkeklerin her zaman egemen erkeksi özellikleri taşımayabileceğini iddia etmiştir. Donaldson, Avustralya’da *ironman* olarak adlandırılan sörf şampiyonu Steve Donoghue’in yaşamını incelediğinde, bu erkeğin bölgesel hegemonik statüsünün akranlarının yaptığı ve daha erkeksi olarak görünen şeyleri yapmaktan onu alıkoyduğunu ifade eder. Çılgınca davranmak, sarhoş araba kullanmak ve kavga etmek gibi “erkeksi” olarak tanımlanan göstergeler, *iron man*’in yapamadığı eylemlerdir. Donaldson (1993), birçok erkeği spor yapmaya iten gücü Hammon ve Jablow’un ifadelerine gönderme yaparak, “bir yere ait olma açlığı” ve “yakınlık ihtiyacı” olarak yorumlar. Geleneksel hegemonik tanımlamaya uymayan bu özelliklere dayanarak Connell’in tanımlamasını, geleneksel erkeklik değerlerini içermeyen bir erkeğin de benzer biçimde hegemonik olabileceğini göstererek eleştirir. Martin ise hegemonik erkekliğin içerdiği karmaşık kategoriler dolayısıyla pozitif bir içeriğe sahip olabileceği iddiasını ileri sürer.

Kuramsal çalışmaların odağı söylemsel pozisyonlara kaydığında, erkek öznenin, hegemonik erkeklikle psikolojik olarak nasıl ilişkilendikleri göz önüne alınır. Örneğin Jefferson çalışmasında erkek çocuklar ve yetişkin erkeklerin kendi

söylemsel pozisyonlarını belirlediğini ve kendilerini kaygıdan uzaklaştıracak ve güçsüz hissetmemelerini sağlayacak bir söylemsel pozisyon seçtiklerini ifade eder (aktaran Connell ve Messerschmidt, 2005: 842).

Eleştirilerin bir diğer odağı, Connell'in cinsiyet rolünde ataerkil iktidar ve sosyal değişim meselelerini yeterince kuramsallaştıramadığı üzerinedir. Demetriou (2001) çalışmasında, Gramsci'nin tarihsel blok kavramsallaştırmasından yararlanarak eşcinsel erkekliğin pazarlık, uyumlama ve değişim yoluyla modern hegemonik erkekliğin unsurlarını oluşturduğunu ileri sürerek, Gramsci'nin tarihsel blok ve Babha'nın melezleşme kavramlarını kullanır ve hegemonik erkekliğin “melez bir blok” olarak tanımlanmasını önerir. Bu öneriye göre hegemonik erkeklik, saf heteroseksüel bir pratik değildir ve ataerkil iktidarın yeniden üretimini sağlama amacıyla farklı erkeklik tanımlarının bir araya getirilmesinden oluşur.⁶ Bu yolla hegemoninin oluşması meselesinde pazarlık, uyumlanma ve melezleşme kavramları, Gramsci'nin içsel hegemoni kavramsallaştırması ile örtüşerek yerini alır. “Belirli bir tarihsel zamanda hegemonik bir pozisyonla elde edilen erkeklik aslında farklı unsurları bir araya getiren melez bir bloktur” (2001: 349).

⁶ Demetriou, toplumsal cinsiyetin tarihselliğini vurgulayarak hegemoniyi “içsel hegemoni” ve “dışsal hegemoni” olarak birbirinden ayrılmaz iki kategoride tanımlar Demetriou, çalışmasında Connell'in hegemonik erkekliği “kadınlar üzerindeki hegemoni”[dışsal hegemoni] ve “ikincil erkekler üzerindeki hegemoni” [içsel hegemoni] olarak sınıflandırmasını yeniden adlandırır. Connell'de zaten varolan bu ayrımları yeniden adlandırır. İç hegemoni, bir grup erkeğin diğer tüm erkekler üzerindeki egemenliğidir. Dış hegemoni ise erkeğin kadın üzerindeki egemenliğinin kurumsallaştırılmasıdır (2001: 341).

Demetriou, hegemonik olmayan erkekliklerin toplumsal cinsiyet kuramında eksik kavramsallaştırılmasına dikkat çeker.⁷ Ona göre Connell'in anlatımı, hegemonik erkekliğin oluşum sürecinde hegemonik olmayan erkeklerin rolüne yeterince yer vermez. Hegemonik erkeklik ve hegemonik olmayan erkeklik keskin bir ikilik içinde karşımıza çıkar. Bu tarz bir hegemonik erkeklik, hegemonik olmayan özelliklerden arîdir; beyazdır, Batılıdır, rasyoneldir, şiddet içerir ve bireyseldir (2001: 347). Bütün bu nedenlerle hegemonik erkeklik tamamen heteroseksüel ve şiddet eğilimli bir erkeklik olarak tanımlandığında, kadınsılığın ve ikincil erkekliğin karşısında negatif genel bir teklik ve uyum içinde konumlanmasının sorunlara neden olabileceği vurgulanır (Martin, 1998; Demetriou, 2001). Bu sorunlardan biri, teklik/birlik içindeki erkeklik modeline tutarsız olan unsurlar görüldüğünde bunların hegemonik erkekliğin dinamiklerini bozan çelişkiler olarak karşılanmasıdır.

Hegemonik erkekliğin, Amerika'daki tarihsel dönüşümüne odaklanan Sarvan'ın (1998) araştırması, farklılıkları bir çelişki olarak görmez ve farklılıkların

⁷ Demetriou (2001), Connell'in kuramında hegemonik erkeklik ve hegemonik olmayan erkeklikler arasında gördüğü ikiliği yıkmak ister. Bunu da hegemonik erkekliğin "melez bir blok" oluşturabileceğini vurgulayarak yapmaya çalışır. Buna göre, erkeklikte "ataerkilliğin yeniden üretimi için en iyi stratejiyi yaratmak uğruna" hegemonik olanın unsurları üretilir. Bu da her zaman beyaz ve heteroseksüel bir erkeğe değil, "melez bir erkeksi blok" oluşturulması ile sağlanabilecek bir şeydir. Melez erkeksi bir blok, hem heteroseksüel hem eşcinsel, hem siyah hem de beyaz unsurları ve bunların uyumlarını içerebilir. Melez erkeksi blok kavramı, birbirinden ayrılmış özellikleri olan erkeklikler yerine stratejik ittifaklar kurabilen erkeklikleri anlatır. Böylelikle hegemonik blok/erkeklik, kendisini tarihsel durumla uyumlandırarak yeniden ve yeniden üretir. Demetriou'nun önerisi, pazarlık yoluyla kendini tarihsel olarak üreten erkekliği kavramsallaştırır: "Uyumlanma, farklı olanı dışlamaktan ve marjinalize etmektense, onun da katılımını sağlamaya çalışır. Bu tarz bir pazarlık, melez bir durum yaratır. Bu da üçüncü bir yol olarak 'tarihsel olarak beklenmeyen bileşimlere' izin verir" (2001: 348).

uyumlanarak yeni erkeklik modelleri oluşturabileceğine söyler. Bu tarz erkeklik, bir yandan kadınsı özellikleri bir yandan da siyah ya da beyaz olarak işaretlenmiş özellikleri taşıyan bir figürdür. Çalışmada, toplumsal yaşamı kuşatan bu melez erkekliğin ortaya çıkışı, oluşmakta olan yeni ekonomik ve sosyal düzenin ilkelerine karşı kültürel bir tepki olarak yorumlanır. Dolayısıyla melezleşme, ataerkilliğin yeniden üretilmesi için bir strateji işlevi görür. Donovan'ın (1998) analizi de, hegemoninin melezleşme yoluyla üretildiğini gösterir. Buna göre erkekliğin itibarını iade etmeyi amaçlayan hamlelerde, saldırganlık ve rekabetçiliğin yanında duygusallık ve pasifliği birleştiren stratejiler, melez bir erkekliğin oluşumuna katkı sağlar.

Bu eleştirilerle birlikte Connell ve Messerschmidt (2005), hegemonik erkekliğin tarihsel bakış açısının dışında, sabit ve değişmez bir kavram olarak kullanmamak gerektiğini vurgulayarak kavramı yeniden tanımlar. Buna göre, “erkeklik sadece bireylerin kişisel özellikleri veya bedenlerindeki bir varlığı ifade etmez. Erkeklik dediğimiz şey bir pratiğin yapılandırmasıdır ve bu sosyal eylem içinde gerçekleşir” (2005: 836). Connell ve Messerschmidt, “erkeğin kadın üzerindeki iktidarı” gibi basitleştirilmiş tanımlardan kaçınmak gerektiğini vurgulayarak farklı erkeklik tanımları ve bunların ilişkileri arasındaki karmaşık yapıya odaklanılmasını önerirler. Ekonomik kaynaklardan ve kurumsal otoriteden kaynaklanmayan hegemonik erkekliklere vurgu yaparlar. Bu kapsamda hegemonik erkeklik kavramının kullanımı, sosyal süreç içerisindeki belirgin bir dinamiğin anlaşılmasına hizmet eder (2005: 841).

Connell ve Messerschmidt'in, hegemonik erkeklik kavramına yöneltilen eleştiriler ışığında farklı kültürler, kurumsal yapılar ve topluluklar için tanımlanmış farklı erkekliklerin kendisine hegemonik görünmeyen/olmayan özellikleri uyumlandırabileceğini söylemeleri diğer çalışmalarla birlikte, erkeklik tanımlamalarına geniş bir bakış açısı sağlar. Hegemonik erkekliğin oluşumunda sürekli bir pazarlık ve yeniden üretimin var olduğuna işaret etmeleri, hegemonik erkeklik kavramına yöneltilen eleştirileri içine alan bir kaynaşmadır: "Hegemonik erkeklik kendini diğer erkekliklerden (ikincil ve marjinalize erkekliklerden) ayırır ve kendisini üstünlüğünün devamı için faydalı olana uyumlandırır" (2005: 844).

Böylelikle Connell ve Messerschmidt erkekliğe ilişkin geleneksel olarak bir arada düşünülemeyecek unsurların bir araya gelmesine ve hegemoninin tarihsel duruma uyumlanarak kendisini dönüştürmesine işaret ederler. Örnek olarak da batı toplumlarındaki eşcinsel erkekliğin görünebilirliğinin artmasının hegemonik bir pozisyonla elde edilen erkekliği etkilemesini gösterirler. Eşcinsel erkekliğin görünebilirliğinin artması, heteroseksüel erkeklerin eşcinsel erkeklerin bazı stillerini kendilerine uyumlandırmasına ve yeni bir melez cinsiyet tanımının oluşmasına izin vermiştir. Bu tarz bir uyumlanma, Connell ve Messerschmidt tarafından, cinsiyetler arası farklılığı muğlâklaştıran ama ataerkilliğe zarar vermeyen bir mekanizma olarak nitelenir (2005: 845).

Hegemonik erkeklik insanların günlük hayatlarıyla örtüşmeyecek biçimde tasarlanabilir. Dolayısıyla, bu modeller çok çeşitli idealleri, fantezileri ve arzuları içerebilir. Bunlar aynı zamanda kadınlarla olan ilişkiler ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin sorunlarının çözümüne bir model teşkil edebilir. Bunun ötesinde bunlar erkekliğin pratik yapılanmasına çözümler sunabilir. Bunu yaptıkları ölçüde de toplumsal düzeydeki cinsiyet ilişkilerindeki hegemoniye

katkıda bulunurlar. Bu noktada (...) çelişkileri içermesi bizi şaşırtmaz (Connell ve Messerschmidt, 2005: 838).

Sonuç olarak, farklı alanlardaki çalışmalarda kendine yer bulan çoklu erkeklik ve hegemonik erkeklik kavramı, erkek ve erkeklik araştırmalarına verimli bir çerçeve sağlamaktadır. Farklı cinsiyetlerin rol teorisi ve ataerkilliğin kategorik modelleri yerine çoklu erkeklik ve hegemonik erkeklik kavramı çerçevesinde bir literatür gelişmesiyle, hegemoninin sonuçlarının neler olabileceği, nasıl işlediği, farklı erkekliklerin mümkünlüğü ve hegemonik erkeklikteki değişimlerin izlenmesi, erkeklik üzerindeki tartışmaları kapsayan araştırmalar için temel yollar olmaktadır. Hegemonik erkeklik kavramı, salt kadınlar üzerindeki baskı yapılarını değil; heteroseksüel erkeklerin eşcinsel erkekleri dışlaması ve heteroseksüel erkeklere göre ikinci sınıfta görmelerini de sorunsallaştıran çalışmaların da gelişmesini sağlayarak (Carrigan, Connell ve Lee, 1985; Butler, 1999; Anderson, 2002; Solebello ve Elliott, 2011; Asencio 2011) erkeklik çalışmalarında önemli bir kavram olarak yerini korumaktadır.

Bu çalışmada, erkekliği şekillendiren sosyolojik ve kültürel süreçlerden ve tartışmalardan beslenerek ve psikanalizin özellikle de Zizek'in kimi kavramlarını kullanarak erkeklik fantezisinin işleyişinin ana hatları belirlenmeye çalışılmıştır. Hegemonik erkeklik literatüründeki gelişmeler, erkek gücü ve özgürlüğünün toplumsal cinsiyet fantezisi ile nasıl eklemlendiğini bize göstermektedir. Erkeklik fantezisi, çelişkileri yok sayarak olmayı olmuş gibi göstererek iktidarın açıklanması, meşrulaştırılması ve yeniden üretilmesi için çok önemli bir zemin oluşturmaktadır. Dolayısıyla erkeklik fantezisinin uyumlanma kavramı ile ilişkisini kurmak gerekmektedir. Toplumsal cinsiyet alanındaki çalışmalar göstermektedir ki, erkeklik,

psikanalitik bir perspektiften, tamlığa ulaşmanın bir yolu olarak uyumlanmayı ve eklemlenmeyi kullanmaktadır.

Sinemada erkeklik fantezisinin izlenebileceği alanlardan en belirgin kahramanlık hikâyelerinin ve güç gösterilerinin yer aldığı türsel anlatılardır. Bu tez, güldürünün erkeklik fantezisi ile nasıl eklemlendiğini göstermeye çalışmaktadır. Ekonomik bunalımın olduğu, sabit, güvenilir ve istikrarlı bir yaşam sürmenin zorlaştığı neoliberal sistemde, sinemada güçlü erkek temsilleri yerine gülünç erkekler yer almaktadır. 2000’ler popüler Türkiye sineması “gülünçleştirilen erkek” imgesi ile ne yapmaya çalışmaktadır? Erkekliğin gülünç bir nesneye dönüştürülmesinin totaliter ve özgürlükçü yanı nelerdir? sorularını yanıtlamak üzere kullanılacak olan teorik çerçevenin oluşturulması bundan sonraki bölümlerde hedeflenmektedir.

1.2. GÜLÜNÇ NESNE ve TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

1.2.1. KORKU KAYNAĞININ GÜLÜNÇLEŞTİRİLEREK YIKILMASI

Güldürünün nesnesi, genellikle üç kaynaktan aktarılır. Bunlar toplumsal cinsiyet, ırk/etnik kimlik ve ulusallık/yerelliktir (King, 2006: 129). Gülünçleştirilen nesnenin ideolojik/toplumsal eleştiri ile ilişkisindeki tartışmaların ve teorilerin merkezinde, sosyal yaşamın baskıcı kurallarını ve yanlışlıklarını ortaya çıkararak ihlal etme/yıkma ve bu kurallarla kültürel bütünleşmeye kaynak sağlama vardır (Neale, 2003: 71). Gülünçleştirilen nesnenin, baskıcı ideolojik alanın korkunçluğunu ortaya çıkardığına ilişkin genel çerçeveye göre, sosyal yaşamın baskıcı kuralları ve yanlışlıkları güldürünün yerleştiği ideolojik fantezi alanında ortaya çıkarılabilir ve

yıkılabilir. Güldürü yazınında etkili olan, Bakhtin'in çalışmalarıyla yeniden canlanan ve Fischer (1991), Paul (1991, 1994), Perlmutter (1991) ve Rowe'un (1995) çalışmalarında, sosyal yaşamın tersine çevrilmesi pratiğine dikkat çekilerek yer alan bu bakış, salt çağdaş yaklaşımlara özgü değildir. Gülünçleştirilen nesnenin eleştirel politik bir güçle birleşerek insanı özgürleştireceğine ilişkin olumlayıcı perspektif, M.Ö. dördüncü yüzyılda Aristoteles'in düşüncelerinde de yer alır. Aristoteles'in espri anlayışı, kabalık ve incelik kavramları üzerine kurulmuştur. Kabalıktan anladığı insanı alçaltan espridir. İncelik ise, bireyi gerçek bir nüktedan kılan, onu özgürleştiren, eşit yaşamaya katkıda bulunan etkili bir ahlaksal güçtür. Ki bu bireyler, gülmeye yönelik doğru bir tutum geliştirerek üstün bir konumu olanaklı kılarlar (1989: 91).

Aristoteles'in düşüncesinde, insan davranışının nihai rehberi olan ilk kural, "Orta Yol"dur (*via media*) (1989: 40). Onun düşüncesinde ahlaki ortayı bulmak, insan eyleminin ödevidir. Örneğin yiğitlik, delice atılganlıkla korkaklığın ortasıdır; cömertlik, müsriflikle cimriliğin ortasıdır. Aristoteles, insanların sosyal yaşam içerisinde orta yolun dışında eylemde bulunmak istediklerinde, etkili bir ahlaksal güç olarak esprinin sınırlarına dikkati çeker. Onun düşüncesinde insan, iradesini eğitebilir ve güçlü itkilerine karşı durabilir. Bu noktada gülme, aşırıya kaçma eğilimi gösterdiğinden insan, iradesini eğitmek durumundadır. Aklın düşün yanını kullanan insan, ne esprili olma konusunda yetersiz kalmalı ne de aşırılığa kaçarak kabalaşmalıdır. Nüktenin yetersizliği de aşırılığı da, insanı kabalaştırıp ve toplumdan uzaklaştırır. Onun düşüncesinde bu tiplerin ayırt edilmesi kolaydır, çünkü toplumsal etkileşime girme tarzları tuhaftır. Kaba saba kişi her şeyden alınır, bu yüzden de

yararlı konuşmaya hiçbir katkıda bulunmaz (1989: 87). Bu kişilere göre, öteki uça bulunan soytarılar/şarlatanlar ise, herkesi alaya alarak toplumsal yapıyı bozar (1989: 90).

Aristoteles, gereğince espri yapan, incitmek ya da zarar vermek amacıyla olmayan kimselere saygı duyar ve onları hazırcevap, görgülü ve renkli kimseler olarak sınıflandırır. Ona göre bu tür insanlar, doğal olarak aşırı esprilerden kaçınır ve incitici ya da kişisel konulara girmeyerek acı vermekten uzak durur. Ama daha önemlisi, yalnızca kibar insanın diline uygun şeyleri söyler ve böyle şeylerin söylenmesine izin verirler (1989: 90). Aristoteles, orta yolu bulan soylu insanların şakaları ile köle ruhlu insanların şakalarını; eğitilmiş ve eğitimsiz insanların şakalarını birbirinden ayırır. Benzer bir ayrımı, eski ve yeni komedyalarda yapar. Buna göre eski komedyalarda “açık-saçık sözler, yenilerde ise ima” vardır (1989: 90). Aristoteles, kaba-ince espri ayrımını ve espri yapacak insanın sınırları dışında kalan konuları şöyle açıklar:

(...) bir insanın dinlemeye tahammül ettiği şeyleri söylediği düşünülüyor. Her şeyi de yapmayacaktır, çünkü alaylı şaka bir çeşit hakarettir ve yasa koyucular bazı hakaretleri yasaklarlar; belki de alaylı şaka yapmayı da yasaklamaları gerekirdi. O halde sevimli ve efendi adam kendi kendine yasaymış gibi olacak. Orta yolu bulan insan böyle biridir, ister ona yol-yordam bilen, ister nüktedan densin. Şaklabanın ise güldürücü olana zaafı vardır, güldürmek söz konusu olduğu zaman ne kendini ne de başkalarını sakınır; sevimli birinin söyleyemeyeceği, hatta bazılarının dinleyemeyeceği şeyler bile söyler (1989: 91).

Aristoteles’te yer bulan, gülünçleştirilen nesneye yönelik doğru bir tutumun geliştirilmesi ile özgürleşilebileceği düşüncesini, Bergson (2011), farkındalık temasını ekleyerek kullanır. Bergson, gülünç nesneye ilişkin olumlu bir çerçeveye dayanarak gülmenin, uykuya dalabilecek kimi etkinlikleri

tetikleyebileceğini savunur. Gülünçleştirme, toplumun yüzeyinde mekanik katılık olarak kalan olguları yumuşatan, insanları diriltten bir tepki olarak tanımlanır (Bergson, 2011: 39).⁸ Böylelikle Syper'in belirttiği gibi Bergson'un düşüncelerinde, gülünçleştirilen nesneye insanlığın mekanikliğini tedavi edecek, ruhunu canlı tutacak ve onu hızlandıracak bir ilaç olarak yaklaşılır (1956: 9). Bu perspektiften gülünç nesne, insanlığa ruhsal bir özgürleşme alanı açar ve bu nedenle olumlanır.

Gülünçleştirilen nesnenin, toplumsal gerçekliği yapılaştıran fantezilerin yıkıcı ifade biçimi olarak yorumlanmasında önemli bir ilişki, Sloterdijk tarafından kurulur. Sloterdijk'in kinizm tanımlaması, bu yorumlamada değerlidir. Sloterdijk, sinizm ile kinizm kavramı arasında ayrım yapar. Bu ayrımın kinizm; bir "yer altı hareketi" olarak görülür; halkın ve özellikle alt tabakaların resmi kültürü gülünçleştirerek reddetmesini temsil eder. Sloterdijk'in (1988) düşüncesinde kinizm, egemen resmi ideolojinin baskılarının alay yoluyla teşhir edilmesidir. Böylelikle iktidarın baskıcı işleyiş mekanizmaları görünür kılınabilir. Kinik işlem, tabi olanların uygun olmayan görüşlerini kendi kültürel yaşamları aracılığıyla ifade etme yollarından biri olarak değerlendirilir. Aşağılayıcı resmi kültüre ve hâkim hiyerarşiye verilen bir yanıttır.

Gülünç nesneye toplumsal/ideolojik eleştiri ekseninde olumlayıcı bir perspektiften yaklaşan Freud ise kuramında, nesneleri gülünç kılmaya yarayan

⁸ Bergson'un düşüncesinde yaşamı anlamak için yalnızca mantık yeterli değildir; sezgi (*intuition*) de bu noktada belirleyicidir. Bu nedenle Onun düşüncesinde deneyimin gerçek anlamını, fikirleri çevreleyen sezgilerde aramak gerekir. Bergson, komiği, hareketsiz yaşamın üzerini kaplayan bir mekanik olarak görür, böylelikle komiği, mekanik ile canlı arasındaki, katı ile esnek arasındaki karşıtlığa yerleştirir (2011: 20).

yolları inceler. Bunlar; meddahlık, karikatür, parodi ve taklittir.⁹ Onun düşüncesinde karikatür, parodi ve taklit yoluyla otoriteye sahip çıkan yüceltilmiş insanların gülünçleştirilmesi bu insanları alçaltmayı başarabilir. Parodi ve taklitte bu başarı, insanların bilinen özellikleri ile konuşma ve eylemleri arasındaki birliğin bozulması ya da sözlerinin daha aşağı olanlarla değiştirilmesi ile sağlanmaktadır. Freud'un düşüncesindeki bu dil oyunları yoluyla gülünçleştirme, iktidara yöneltildiğinde, iktidarın baskıcı yönünü ortaya koyarak bu baskıyı yaratan insanları alçaltabilecek bir güce sahiptir. Freud, aynı zamanda, gülmenin insanlara baskılardan kaçarak kendilerine bir özgürlük alanı yaratabilecekleri düşüncesini taşır; esprilerde bir insanın olgunluğa doğru gelişmesinin temsili aşamalarını görür. Freud'a göre esprinin ilk aşaması, zaten bildik olanı tanımaktan haz duyan çocuğun oyununda görülür. Sonra, çocuk bir benlik duygusunu içselleştirdiğinde, giderek daha az oynamaya başlar. Çocuğun sürekli olarak bir dizi hayır ile karşılaştığı bu yeni duruma tepkisi, geçici bir komik durum yaratmaktadır: Yasakların çevresinde dolaşan, onlardan kaçan bir biçimdir bu ve Freud buna jest adını verir. Jest, açıkça kuralları ihlal etmeden, amacına ulaşmaktır. Jest, eleştirel, rasyonel yargıç niteliğindeki üst benliğe, anlamlı bir oyunun meydana gelmesine yetecek bir süre boyunca kapanma olanağı tanır. Bu nedenle, esprilerin içeriğinin pek önemi yoktur. Önemli olan, esprinin kavramsal gücü, uygarlığın huzursuzluklarını giderme yetisidir; uygar yaşamın baskılarını geçici olarak kaldırabilmesidir (1993: 124).

⁹Freud, başkalarını eğlendirmek için kişinin kendisine ilişkin üretilen gülünç kılma yönteminden de bahseder. Örneğin, kendi sakarlıklarını anlatan bir kişi bu durumu hem gülünç kılmakta hem de kendisini aşağılanabilir kılmaktan soyutlamaktadır. Başka insanların gülünç kılınması ise, taklit ya da fiziksel müdahale ile olmaktadır. Freud'a göre, bir insanı diğer insanlar içinde gülünç düşürmeye yönelten böyle bir davranışın altında saldırganlık duygusu yatmaktadır (1993: 229).

Böylelikle Freud, gülünçleştirmenin kavramsal gücüne, farkındalık yaratma ve baskılardan uzaklaşma anlamında önemli bir eleştirel politik işlev yükler.

Freud bu işlevi, esprilerin dramatik yapısına bağlar. Ona göre esprilerle gülünçleştirme hem sorunlar yaratmakta, hem de tanınma edimiyle bu sorunları çözüme kavuşturmaktadır. Burada kavrayış, esprinin anlatılmasıyla oluşturulan engelin nükteli çözümünün getirdiği farkındalıktır. Freud, bunu şöyle kavramsallaştırır: “Bir espriden neşelenmemiz, onun özünün ve bir espri olarak etkinliğinin bileşik izleniminden kaynaklanmaktadır. (...) Ancak espri anlaşıldıktan sonra yanlış yargılamanın ya da aldanmanın farkına varırız” (1993: 124). Bu kavramsallaştırmaya göre, gülünçleştirme işlemi aracılığıyla aldatıldığımızın, özel ya da kamusal alandaki yanlışın/çarpıklığın/ideolojik aldanmanın ve yanlış yargılamanın farkına varmak olasıdır. Eleştirel politik bir güç kavrayışı olarak gülünçleştirme, espriler aracılığıyla baskılar, adaletsizlikler ve aldanmaların farkına varılacağını iddia eder.¹⁰

Gülünçün yıkıcı gücünü vurgulayanbu genel çerçeve, Bakhtin’in [1965] çalışmalarıyla yeniden canlanmıştır. Bakhtin’in çalışmasına göre korku kaynağını gülünçleştirme, Ortaçağ’da yaşananlar sayesinde yeni, özgür ve eleştirel bir tarihsel bilincin biçimi haline gelir (2001: 103). Bakhtin’e göre, Ortaçağ halk kültürü

¹⁰Sanders, Freud’u, “*stand-up* komedinin atası” ilan eder. Ona göre komedyenler toplumun kurallarını ve kısıtlamalarını ihlal edip, insanların ruhlarına girerler. Bu nedenle yasa ihlalcisidirler. Espri yapan kişi, bildik düşünme ve hissetme yollarını çalar ve ardında büyük bir haz bırakır. Onun düşüncesinde Freud, espriler aracılığıyla hoşnutsuzlukların, ceza görmeden yasayı ihlal etmelerinin ve statükoyu altüst etmelerinin kabul edilebilir bir yolunu dile getirir (2001: 288). Ancak Sanders, esprilerin sunduğu açıklıkta beliren hegemonik kapanma olasılıklarını göz ardı eder.

insanlara, soytarılar tarafından, parodi ve taklit yoluyla, bayramlarda, karnavallarda, pazar yerlerinde, resmi ve resmi olmayan törenlerde değişim ve yenilenmeyi hatırlatarak dünyanın neşeli ve özgürce yaşanabilecek yönünü gösterir. Bahktin, Ortaçağ gülme kültürü sayesinde gülmeye dair bir zafer kazanıldığını düşünür; bu zaferde, insanın bilincini yükselten, insana ve yaşama dair yeni bir bakış açısı kazandıran gizli bir hakikat bulur. Ona göre, bu çağda insanlar, “korku kaynağı ile oynayarak ona gülmeye, korkunçluğu komikleştirerek dönüştürmeye” (2001: 111) başlar. Bakhtin, pazar yerlerinde ve karnavallarda farklı yaş gruplarından ve en önemlisi farklı sınıflardan gelen insanların bir arada olmasından doğan hissi, devrimci bir beklentiyle tasvir eder: “ (...) bu gülme, aynı zamanda, gücün, dünyevi kralların, dünyevi üst sınıfın, ezen ve kısıtlayan herkesin, her şeyin mağlubiyeti anlamına gelir” (2001: 112).¹¹ Burada kralların ve ezen üst sınıfların gülünçleştirilmesi ezilenlerin zaferi olarak kavranmaktadır. Bahktin, Ortaçağ’da gülme kültürünü, Rabelais’in romanlarından yola çıkarak araştırır; bu romanlardaki anlatıda gülmenin; olumlu, hayat verici ve yaratıcı anlamları olduğunu düşünür. Ona göre, “Rabelaisçi gülme teorisi”nin çeşitli antik kaynakları vardır. Bunlar, “hipoktarik roman”, Aristoteles’in “gülme yalnızca insana bahşedilmiştir” formülü, Lucian’ın ölümler krallığında gülen Menippos imgesi, Homeros’un tanrıların yıkılmaz, ezeli ve ebedi gülmesine dair sözleridir. Bu kaynaklarda gülme, şifa ve hayat veren

¹¹Gülünç nesneye ilişkin bu çerçeve, Meredith’in çalışmasında da vurgulanır. Meredith’e göre, gülünçleştirilen nesne yoluyla insanların farkındalıkları artar ve bu durumun ardından kahkaha gelir (aktaran Syper, 1956: 72). Sanders ise farkındalık temasını gülünç nesne ile yasadışı olan arasında bağlantı kurarak vurgular. Ona göre komedyenler, toplumun kurallarını ve kısıtlamalarını ihlal edip, bilindik düşünme yollarını değiştirir (2001: 288). Güldürüye ilişkin bu görüşler, güldürünün eleştirel politik gücü olduğu inancına dayanır. Bu güç sayesinde, egemen ideolojinin baskıcı yönü, şiddeti ve çıkarları gülünçleştirilerek gündelik yaşamın dili ile teşhir edilir.

evrensel felsefî bir ilke olarak tanımlanır. Bakhtin’e göre, Ortaçağ’da olduğu gibi Rönesans döneminde de gülme, olumlu anlamlar taşır; bu anlam, Ortaçağ halk kültüründeki karnavallar, festivaller ve bayramların, ciddiyeti ve resmi hiyerarşik yapıyı yıkabilmesiyle oluşur (2001: 103). Bakhtin’e göre gülme, Ortaçağ’da yaşananlar sayesinde yeni, özgür ve eleştirel bir tarihsel bilincinin ifadesi haline gelir. Ortaçağ halk kültürü, insanlara, soytarılar tarafından, parodi ve taklit yoluyla, bayramlarda, karnavallarda, pazar yerlerinde, resmi ve resmi olmayan törenlerde değişim ve yenilenmeyi hatırlatarak dünyanın neşeli ve özgürce yaşanabilecek yönünü göstermektedir (2001: 103).

Bakhtin, Ortaçağ’da kralların ve üst sınıfların gülünçleştirilmesine, toplumsal yaşamda ayrıcalıklı bir yer verir. Öyle ki, gülmenin hiçbir şekilde, insanları bastırıp körleştirmeye yönelik bir araç olamayacağını; yalnızca bir “özgürlük silahı” olarak kullanılabileceğini savunur:

(...) gülme, hiçbir dogma yaratmadı ve otoriter olmadı; korkuyu değil, bir güçlülük, bir dayanıklılık hissini ifade etti. Yaratıcı edimle, doğum, yenilenme, doğurganlık, bollukla bağlantılıydı (Bakhtin, 2001: 115).

Bakhtin, Ortaçağ’da “festival gülmesi”, “paskalya gülmesi”, “noel gülmesi” ve “bayram gülmesi”nden söz eder (2001: 99). Bu dönemlerde gülme, neşeli şarkıların, şakaların, anlatılan öykülerin ardından gelir. Bayramlarda ve kutlama törenlerindeki gösteriler, özellikle mevsim dönümleriyle bağlantılıdır ve “insanların daha mutlu bir geleceğe, daha adil bir toplumsal ve ekonomik düzene, yeni bir hakikate dair umutlarını” ifade eder (2001: 101). Bu törenlere özgü gülünçleştirme de, mutlu bir geleceğin anlatımıdır. Bakhtin pazar meydanı bayramlarına, yüksek bir

dönüşümsel nitelik; toplumsal ve tarihsel değişim aracı işlevi yükler: “Pazar meydanı bayramları, koruyucu zamansız, durağanlığa, değişmeyen yerleşik düzen ve ideolojiye karşı çıkıyor, değişim ve yenilenme ögesini vurguluyordu”. Ortaçağ halk eğlencelerindeki alaycı taklitleri ve yer değiştirme oyunları¹² ile gerçekleştirilen gülünçleştirme işlemini, Ortaçağ hiyerarşisinin yerinden oynatılamazlığına karşı göreliliğin ön plana çıkarılması olarak değerlendirir (2001: 102).

Bakhtin, Ortaçağ halk kültürüne özgü gülmeyi, karnaval ritüellerinde ve parodilerde araştırırken, gülmenin bedene yöneldiğini düşünür ve Ortaçağ gülme kültürünü, bedensel yaşamın tiyatrosu olarak tanımlar. Bu tiyatrodaki; cinsel ilişki, doğum, yeme, içme ve dışkılama, insan bedeninin türsel özelliği olarak betimlenir. Ona göre bayramlarda, hiyerarşik resmi sistem, geçici de olsa askıya alınır. Bakhtin bu anların geçiciliğinde, ütopye de olsa “radikal an’da bulunma isteği”ni (2001: 108) arttıran bir yön bulmakta; Ortaçağ’ın sınıf kültürünü gülünçleştirerek askıya alan bu anlarda, bu dönemin korku ve sindirme yöntemlerini engelleyen bir olumluluk olduğunu düşünmektedir. Bakhtin, gülmeyi bu anların bir ögesi olarak düşündüğünden, gülmenin korkuyu alt edeceğine, hiçbir engelleme tanımayacağına inanır. Bakhtin, gülmeye atfettiği bu olumluluktan ötürü gülmenin dilini, şiddet ve otoritenin dilinden uzağa yerleştirir:

Ortaçağ insanını en fazla etkileyen, gülmenin korku karşısındaki zaferiydi. Bu, yalnızca Tanrı’nın gizemli terörü karşısındaki bir zafer değildi, doğa güçlerinin uyandırdığı huşu karşısında ve her şeyden çok da, kutsanan ve yasaklanan (‘mana’ ve ‘tabu’) her şeyle bağlantılı baskı ve suçluluk karşısında kazanılan bir zaferdi (2001: 110).

¹²Bakhtin, deliler bayramında soytarının kral ilan edilmesi gibi yer değiştirme oyunlarına, “hiyerarşik düzeylerin yer değiştirmesi”(2001: 102) adını verir.

Bakhtin'in düşüncesinde Ortaçağ'a özgü gülünçleştirme ritüellerinin bu özellikleri, Rönesans dönemine özgü gülme pratiğini belirler. Ortaçağ'ın feodal ve teokratik düzeninin çözülmesiyle, resmi ve gayri resmi alanlar iç içe geçmiş; böylelikle varlığını gayri resmi biçimlerde, sözlü anlatım ve gösterilerde korumuş olan folk mizah kültürü edebiyatın ve resmi ideolojinin alanını etkilemiştir. Bu yeni birleşimde, Ortaçağ'a özgü gülme pratiğinde değişimler görülür. Bakhtin'e göre bu değişim, gülmenin doğal bir güç olmaktan çıkarak, sanatsal farkındalık ve kararlılığın ifadesi haline gelmesidir. Rönesansla birlikte, Ortaçağa özgü gülme, özgür ve eleştirel tarihsel bilincin ifadesi olur (2001: 112).

Benzer biçimde Umberto Eco, *Gülün Adı* (2011) romanını gülünçleştirmenin yıkıcılığına vurgu yaparak kurgular.¹³ Romanda, yüksek bir tepenin üzerine

¹³Romanda, Ortaçağ atmosferindeki bir manastırda gizli olan Aristoteles'in gülme üzerine yazdığı kitabın son nüshasını saklayan kör kütüphaneci ve onu arayan kişilerin yedi gün süren arayışı konu edilir. Romana göre, İtalya'nın kuzeyinde bir kilisede cinayet işlenir. Eski bir sorgucu rahip olan William, olayı araştırmak üzere görevlendirilir. William öğrencisi Dom Adso'yu da yanına alarak yola koyulur. Uzun ve yorucu bir yolculuktan sonra manastıra varırlar. William, geleceğinden haberdar olan manastırın başrahibi Abonne tarafından karşılanır ve cinayet üzerine konuşurlar. Kitaplığın elyazmalarını resimlerle süsleyen minyatür ustası Otranto'lu Adelmo, Aedificium'un Doğu kulesinin altında ölü bulunmuştur. İntihar olasılığı düşüktür. William başrahipten, rahipleri sorgulama ve manastırda serbest dolaşma yetkisi alır. Ancak kitaplığa girilmesi yasaktır. Kitaplığa, kütüphaneci rahip ve yetiştirdiği öğrencisinden başka kimse giremez. Kütüphaneci, kitapları nereye koyacağını, nerede bulacağını, gizlilik derecesini bilir ve korur. Abonne kitaplık için, dünyanın en zengin kitaplığı olduğunu, katı kurallarla yıllarca korunduğunu, bu kuralı ihlal edemeyeceğini söyler. Birçok rahip elyazması hazırlar, kopyalar, çeviri yapar, sayfa düzenler ama kitaplıkta bulunan kitaplar hakkında bilgi sahibi olamaz. Neden olarak, bazı kitapların sapkın ve yalan bilgiler içerdiği, okunmaması gerektiği düşünülmektedir. Kitaplık, içinden çıkılmaz bir labirent şeklinde, odalardan odalara açılarak yapılmıştır. Herhangi bir rahip kitaplıktan bir kitap istediği zaman, ne zaman geri vereceğini söyler ve alıp alamayacağına kütüphaneci, bazı durumlarda başrahibe danışarak karar verir. William ve Adso, manastırın, dünyanın dört bir yanından gelen, her biri diğerinden ilginç rahipleri ile tanışır. Yasak kitaplık, William'ı meraklandırır.

kurulmuş korku veren bir manastırda, rahip William ve Adso, bir cinayetin ipuçlarını bulmak için çalışmalara başlar. Katilin kimliği ve cinayetleri neden işlediği, kitabın son sayfalarına kadar gizlenir: Bütün cinayetler, manastırda saklanmakta olan Aristoteles'in *Komedi Üzerine* adlı eserinin ortaya çıkmaması için işlenmiştir. Romanın sonunda manastır, katil başrahip ve bütün o paha biçilmez el yazmaları ve Aristoteles'in tek kopya olan eseri de bir yangınla yok olur.

Romanda yer alan konuşmalar, gülme üzerine tartışmalar açısından önem taşımaktadır. Olaylar dizisinin yedi güne sığdırıldığı romanda yedinci gün, cinayeti işleyen başrahip, William'a cinayetlerin sebebi olan kitabın Aristoteles'in *Komedi Üzerine* adlı kitabı olduğunu nasıl anladığını sorar. William, onun gülmeye ilişkin tutumundan yola çıktığını söyler ve kitaba ilişkin şunları anlatır:

Burada Aristoteles, gülme eğilimini iyi bir güç olarak görüyor; zekice bilmeceler ve beklenmedik kapalı benzetimler aracılığıyla eğitici bir değer de taşıyabilir güldürü; sanki yalan söylüyormuş gibi, nesneleri olduklarından daha başka göstererek, gerçekte bizi onlara daha iyi bakmaya ve nesneler aslında böyle işte, ben bilmiyordum, demeye zorlar. İnsanların ve dünyanın olduklarından ya da olduğunu sandığımızdan daha kötü, ne olursa olsun, destanların, tragedyaların, ermişlerin yaşamlarının bize göstermiş olduğundan daha kötü yansıtılması aracılığıyla varılan gerçek. Böyle değil mi? (Eco, 2011: 656-657).

Eco güldürünün, nesneler arasındaki ilişkiyi göremeyen insanlarda, “bilmiyordum; demek ki böyleymiş” biçiminde özetlenebilecek bir aydınlanmayı sağlayacağını, William'ın sözlerinde dile getirir. Zannedilen gerçekliğin hatalı, eksik, kusurlu yanlarının (ki bunlar insanlara destanlar, tragedyalar, ermişlerin yaşamlarından aktarılır) ortaya çıkarılması, gülünçleştirmeye yüklenen aydınlatıcı/açıklayıcı/düzeltilici ideolojik işlevin gücü ile olur. Buradaki vurgudan yola çıkarak, gerçeğin ardındaki sır perdesi, gülmenin yıkıcılığı ile aralanır.

Başrahip'in düşüncesinde *Komedi Üzerine*, gülmenin güçsüzlüğünü, yozlaşmışlığını ve yavanlığını insanlara duyurur. Köylünün eğlencesi, sarhoşun özgürlüğü olan bu eylem, basit insanların savunma sanatıdır. Bu insanlar, korku kaynağına gülerek korkularından arınırlar. Bu nedenle, *Komedi Üzerine*, insanın kendisini korkularından kurtarmasının bilgelğine açılacak kapı olduğunu gösterebilir. Korku kaynağını denetim altına almak, derebeylik ilişkilerini tepetaklak etmeyi yasallaştıracak zekice ve aydınlatıcı hünerler öğretebilir. Gülmek bir köylüyü bir an için bile olsa korkularından kurtardığında özgürlüğü ve eşitliği için yıkıcı bir umudu yaratmasına olanak sağlayabilir. Rahipler, gülmenin Tanrı korkusundan uzaklaşmaya neden olacağını düşünürler.

Burada Eco, güldürünün “emniyet sübabı” olarak kullanılması yaklaşımından söz eder aslında¹⁴: “Kilise bile akıllıca davranarak, şöenlere, şenliklere, panayırlara, insanı neşelendirerek öteki isteklerden ve tutkulardan uzak tutan bu günlük yozlaşmaya izin vermiştir” (2011: 660). Ancak bu yaklaşımın hemen ardından gülmenin yıkıcılığından söz etmeye döner: “Ama gene de gülme, basit insanların savunması, halk için kutsal olmayan bir gizem olarak kalır”. “Gülmek, köylüleri Şeytan korkusundan kurtarır, çünkü aptallar şenliğinde, Şeytan da zavallı bir aptal olarak belirir”. “[Gülme üzerine yazılan] bu kitap, okumuşlara bu tepe taklaklığı yasallaştıracak zekice ve o andan başlayarak aydınlatıcı hünerler öğretebilir” (2011: 660). Eco, roman kahramanı başrahibe, gülmenin devrimci gücünden söz ettirir. Öyle ki, başrahip gülmeyi, “korkuyu yok etme sanatı” (2011: 660) olarak tanımlar. Bu

¹⁴Eco, *Gülünç ve Kural* adlı yazısında bu görüşe dayanarak şöyle der: “Gülücün kendini kurtarma olarak ortaya koyabilmesi için, kurala uymanın zaferine gereksinimi vardır” (1996: 100).

kavrayışta, korku aracılığıyla kendini kabul ettiren yasa ve Tanrı inancının gücünü yıkacak olan karşıt güç, onu gülünçleştirmektir.¹⁵

¹⁵Sinemada gülünçleştirme yoluyla sosyal ihlalin mümkün olacağına ilişkin benzer bir iddiayı taşıyan çalışmasında Rowe (1995), güldürü türünde, Babanın Yasa'sına karşı gelen bir güç bulur. Bu kavrayışa göre güldürünün anlatı yapısında biri diğerinin başlangıcı olan iki karşıtlık vardır: Sinemada gülünç anlatıların ilk özelliği, Babanın Yasa'sına saldırmasıdır. Bu saldırı nedeniyle Rowe, güldürünün anlatı yapısını, anti-otoriter bulur. Gülünçleştirme işlemi, hiyerarşik yapıyı tahrip eder ve trajedinin onayladığı değerlerle çatışır, tabuları yıkar ve toplumun dışına itilen tepkileri açıklar. Güldürü, trajedinin aksine, çoğu anlatının altında yatan Oedipal senaryoyu, oğlun babaya karşı suçluluğunu kaydırarak değiştirir. Kısa, ufak tefek ve güçsüz olan genç erkek, otoriter, baskıcı, kuralcı yaşı olanı yener ve mutlu son, oğlun babayı öldürüp anne ile evlenme arzusunu yerine getirir. Bu bakımdan güldürü, ataerkil iktidara meydan okur ve kadınlara ve tüm baskılanan insanlara, babalarının iktidarına karşı duydukları öfke ve sinirin ifade edilmesi için bir silah olarak imkân sunar. Fakat güldürü, aynı zamanda sefillikleri/bayağılıkları yerinden edilmiş bu insanlara yıkıcı etkilerini uygun bir hedef olarak düşünülebilecek daha yüksek sosyal gücü olanlardan daha zayıf gruplara yönelttiğinde, karşı da durabilir. Hatta güldürü, Freud'un espri analizinde tanımladığı kadın düşmanlığını ya da sosyal adalet sağlandığı ve ezilmiş gruplar haklarını elde ettiğinde olacakların korkularını açıklayabilir (1995: 101-102). Rowe'a göre, sinemada güldürünün ikinci özelliği yenilenmeve sosyal dönüşümvurgusunu içermesidir. Rowe, Oedipal senaryodaki çiftin oluşumu bölümüne vurgu yaparak, bu özelliğin tüm eğilimlerini romantik güldürülerde bulur; romantik güldürülerin ataerkil vurgularını göz ardı ederek, anlatılarına üstünlük tanır. Romantik güldürüler, kadınlara yenilenmiş ve dönüştürülmüş bir yer atfeder. Erkek kahramanlığı ile alay eden romantik güldürü, anti-otoriterliğin güçlü bir unsurunu kadın haylazlığının icadıyla devam ettirir (1995: 102). Fyfe de bir tiyatro türü olarak güldürünün neşeli sonunda, sosyal dönüşüme ilişkin benzer bir "derinlik" bulur: "Mutlu sonlar bizi gerçekmiş gibi etkilemez fakat istediğimiz bir şeydir. (...) Ölümü ve trajediyi seyreden insanların yaptığı tek şey kaçınılmaz sonu beklemektir fakat güldürünün sonucundan bir şeyler doğabilir ve doğumun izleyicisi meşgul bir toplumun üyesidir" (1957). Fyfe, güldürülerin sonunda erkek ve kadın kahramanın bir araya gelmesini, yeni bir toplumun belirginleştirilmesi olarak yorumlar. Tabi bu yeni toplum, erkeğin etrafında olur ve gülünçün ortaya çıkışı aynı anda gerçekleşir. Güldürüyü ataerkilliğin aşağılandığı bir anlatım biçimi olarak gören Jekels, suçu babaya yükleyerek oğlun ebeveynlerinden öğ aldığı "intikamcı bir drama" yaratması nedeniyle güldürüyü trajedinin karşıtı olarak görür (aktaran Fischer, 1991: 61). Grotjahn, "soytarı, tek kişilik komedidir; gözden düşmüş bir babayı simgeler" diyerek komediyi olumlar (aktaran Fischer, 1991: 61). Fischer'in isabetle belirttiği gibi her üç yazar da güldürünün yıkıcılığına Oedipal senaryodaki erkeğin konumu açısından yaklaşır; kadının konumu bu analizlerde yoktur.

1.2.2. TOPLUMSAL DENETİM ARACI OLARAK GÜLÜNÇLEŞTİRME

Korku kaynağını gülünçleştirmenin, toplumsal denetim aracı olarak görülmesi iki yoldan analiz edilebilir. İlk yolda refah, statü ve güç konusundaki eşitsizliklerin gülünç nesne haline getirilerek ifade edilmesi, üst sınıflar tarafından izin verilen, tehdit oluşturmayaacağı bilinen bir eylem türü olarak kabul edilir (Gluckman, 2004; Burke, 1996). İkinci yolda güldürünün, egemen ataerkil, ırkçı ve ayrımcı tanımların doğrulayıcısı olarak işlev göreceğine odaklanılır.

Burke'in düşünceleri, ilk yolda ifade edilen yaklaşıma karnaval kültüründen yola çıkarak dayanır.¹⁶ Burke, bir festival şekli olarak karnavalın, Avrupa halk kültüründeki özelliklerini inceleyerek güldürü üzerine değerlendirme yapar. Karnavalları, “düzensizliğin kurumsallaşması ve bir dizi tersine çevirme töreni” olarak tanımlarken, bu törenleri kendinden geçme ve özgürleşme zamanı olarak görür. Bu zaman diliminde yiyecek, cinsellik ve şiddet teması ekseninde bir oyun oynanmaktadır. Karnaval dönemlerinde, sözlü saldırılar ve cinselliğin simgeleştirilmesi serbesttir. Maske takan insanlar, onur kırıcı sözler söyleyebilmekte ve otoriteleri eleştirebilmektedir. Bu esnada saldırgan duygular, savaş oyunları ve futbol maçlarıyla törenselleştirilmektedir. Burke, karnavala özgü eylemlerde iktidar temasını alt üst eden gösterilere odaklanır. İktidar teması, geçit töreni, yarışma ve oyun sahnelemede hissedilir. Karnavallar; dev tanrıça ya da şeytan gibi giyinen

¹⁶Bununla birlikte Burke, Avrupa'da 16. ve 17. yüzyılda çıkan pek çok isyanın, karnaval törenlerini devraldığına dikkat çekerek, bu eylemlerin yeniden isyana dönüşebilme potansiyeli taşıdığını ileri sürer.

insanların bir gösteri arabasında taşınarak geçit töreni düzenlenmesi ile yapılır. Bu törenlerde, futbol maçları, turnuvalar, mızrak yarışları yapılır, oyunlar sahnelenir. Karnavalın son oyunu, karnaval figürünün yargılanması, itirafta bulunması, vasiyetini söylemesi ve yakılarak idam edilmesi üzerine kurgulanan bir dramadır (1996: 211). Burke, karnaval kültüründe yer alan bu eylemlerin, iki karşıtlıktan beslendiğini söyler. İlk karşıtlık, karnaval ile Perhiz Dönemi arasındaki karşıtlıktır. Kilise kanunlarına göre Perhiz, bir sakınma zamanıdır. Perhizde olmayanlar, karnavalın asıl unsurlarını oluşturur. İkinci karşıtlık, karnavalın yaşamın diğer zamanlarıyla birlikte bütününe olan karşıtlığıdır. Karşıtlıkların betimlendiği bir alan olarak Karnaval, yeniçağ başında Avrupa halk kültüründe yer bulan başaşağı dünyanın gerçekleştiği bir alandır. Karnavallarda, insanlar arası ilişkiler karşıtlarıyla temsil edilmekte; yaş, cinsiyet veya statü var olanın tersi biçimde gösterilmektedir. Karnaval oyunlarında, efendilerine emir veren uşaklara, zenginlere sadaka veren yoksullara, din adamı olmadığı halde rahiplere vaaz verip ilahi söyleyenlere, köylü ata binerken yürüyen krallara, eşi sigara içip elinde silah tutarken, çocuğu tutup bir yandan da ip eğiren kocalara rastlanır. Yeniçağ başında Avrupa’da değişimin muhaliflerince bu gösteriler, dünyayı baş aşağı döndürebilmek için tam anlamıyla yıkıcı bir girişim olarak yorumlanır (1996: 214-215). Burke bu girişimi, karnavalların işlevlerine dikkat çekerek inceler. Ona göre, halk festivalleri insanlara, yaşamlarını kazanma mücadelesini unutturacak birer eğlence zamanı sunar. Bu eğlencelerde toplum, kendi gösteri yapma yeteneğini sergiler. Ona göre, yarışmalar ve futbol maçları, farklı cemaatlerin ya da mahallelerin rakiplerine üstünlük sağladıklarını gösterme çabasıdır. Burke, karnavallarda “yabancı”ların alaya alınmasına, toplumsal dayanışmanın dramatik bir ifadesi olarak yaklaşır.

Karnavalların bu ayrımcı yönünün, toplumsal denetimi pekiştirici gücüne vurgu yapar. Ona göre, bazı törenler, gelenekleri çiğneyenlere cezaları göstererek tehdit oluşturmakta, bu bağlamda toplumsal denetim işlevi görmektedir. Burke, toplumsal düzeni protesto amacı taşıyan bu törenlerin aslında o toplumsal düzenin baskıcı yönlerinin devamlılığına bir katkı sağladığını düşünür (1996: 227-228).

Burke, bu gösterilere, emniyet sübabı adını verir. Ona göre, üst sınıflar, refah, statü ve güç konusundaki eşitsizliklerin, böyle bir emniyet sübabı olmadan var olamayacağını gayet iyi bilir; alt sınıfların kızgınlıklarını boşaltıp rahatlamalarına izin verirler. Eğlence ve güldürü üzerine öne sürülen bu olumsuzlayıcı yaklaşım, 1444'deki Salaklar Bayramı ile ilgili Fransız rahiplerinin söylediği sözlerde şöyle yer alır:

Aynı eski gelenekler gibi, bunları da hareket olsun diye yapıyoruz, aslında içten değiliz, böylece yılda bir kere yaradılışımızdaki salaklık açığa çıkıp, buharlaşıp gidebilir. Şarap tulumları ve fiçileri bile hava delikleri zaman zaman açılmazsa patlamaz mı? Bizler de eski fiçileriz (aktaran Burke, 1996: 228).

Lucaties ve McDaniel (2004), hegemonik unsurların Bakhtin'in karnavala özgü olarak ortaya koyduğu bakış açısından okunması gerektiğini söyler ve "karnaval hegemonyası" kavramını öne sürerler. Gramsci'nin kullanımında hegemonya kavramı, toplumsal sürecin bütününe vurgu yapar. Williams'ın ifade ettiği gibi hegemonya, kesin belirlenmiş yapıyı değil, her zaman için bir süreci ifade eder:

[Hegemonya] özgöl ve değişen baskı ve sınırları olan yaşantılar, ilişkiler ve etkinlikler bütünüdür. Pratikte hegemonya hiçbir zaman tek değildir. Herhangi bir somut çözümlemede görüldüğü gibi içyapıları oldukça karmaşıktır. Ayrıca edilgen bir tavırla bir egemenlik biçimi olarak var olmaz. Sürekli olarak yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değiştirilmesi gerekir. Aynı zamanda kendi dışındaki baskılar tarafından sürekli olarak sınırlanır, değiştirilir ve sınanır (1990: 90).

Buna göre toplumlardaki özgöl eşişsizlikler insanların toplumsal süreçleri anlama yeteneğine de hâkim olduğundan, “önemli olan yalnızca bilinçli bir inançlar ve düşünceler dizgesi değil özgöl ve egemen anlamlar ve değerler tarafından pratik olarak örgütlenen yaşanan bütün bir toplumsal süreçtir” (Williams, 1990: 88). Dolayısıyla hegemonya, siyasal yönetimin egemenliğı olarak görülen denetleme biçimi olarak görülmez. İnsanların tüm yaşamlarını kapsayan pratikler ve beklentiler bütünüdür. Gramsci’nin hegemonya tanımı insanların gerçeklik duygularının, toplumun geneli için sunulan gerçekliğin ötesine geçmesinin ne denli zor olabileceğine vurgu yapar.

Genişletilmiş siyasal ve kültürel anlamında herhangi bir hegemonya tanım gereğı her zaman egemen olmakla birlikte hiçbir zaman ne bütünsel ne de dıştayıdır. Herhangi bir dönemde toplumda belirgin öğeler olarak alternatifler ve bütünüyle karşıt siyasetler ve kültür biçimleri ortaya çıkabilir. Bu biçimlerin koşullarını ve sınırlarını incelememiz gerekir ama varlıkları tartışılmaz çünkü bu biçimler herhangi bir tarihsel çözümlemede kapsam dışı bırakılamazlar ve ayrıca da hegemonik süreç üzerinde önemli etkileri olmuştur. Başka bir deyişle alternatif siyasal ve kültürel vurgulamalar ve birçoğ karşıtlık ve savaşım biçimleri yalnızca seçoenek olarak değil, aynı zamanda hegemonik sürecin pratikte denetlemeye çalıştığı özelliklerin belirticileri olarak da önemlidir. (...) hegemonik işlev bu alternatifleri denetlemek ya da dönüştörmek ve hatta onlarla bütünüşmek zorundadır (Williams, 1990: 91).

Lucaties ve McDaniel’e göre hegemonik sistemler kendi sürekliliklerini karnavalın ters yüz ettiğı iktidar ilişkileri gibi karnaval bozgunlarını dikkate alarak sağlarlar. Hegemonik sistemlerin güçleri kendi imkânsızlıklarını ve kopuş koşullarını üretmelerinden kaynaklanır. Bakhtin’in karnaval bakış açısına karşıt olarak,

hegemonik sistemler istikrarını, değişimleri ya da direniş gösterilerini içermeleriyle sağlarlar. Ancak Bakhtin'in karnaval bakış açısı hegemonik sistemlerin bu koşulları nasıl ürettiğini anlamak için onlara kuramsal bir çerçeve sunar. Karnaval anları, hegemoninin eşanlı olarak istikrarlaşmasını ve kendi yapısını güçlendirmesini sağladığından karnaval, hegemonik sistemi hem yıkar hem de dikişlerini yeniden sağlamlaştırır. Bu nedenle hegemonik ideolojileri zayıflattığı düşünülen anlar aynı zamanda bu ideolojiyi yeniden güçlendirmek için kullanılabilir. Bu noktada, karnavalın sunduğu açıklıkta, hegemonik bir kapanma söz konusudur. Lucaties ve McDaniel'e göre karnaval iki yönlü çalışır; hegemoniyi eşanlı olarak hem güçlendirir ve hem de onu istikrarsızlaştırır (2004: 22-24). Hegemoninin işleyiş biçimine ilişkin bu tanım ve yaklaşım, güldürü yoluyla hegemonik ideolojileri anlatmanın hegemonik ideolojinin güçlendirilmesini sağlayabileceği iddiaları ile örtüşür.

Gülünç nesnenin geleneksel “yıkıcı” normlarından sapan olumsuzlayıcı bakış açısını Neale ve Krutnik, güldürünün endüstriyel varlığına atıfta bulunarak tartışır (1990: 83-94). Onlara göre endüstriyel ilişkiler nedeniyle “ne güldürü ne de gülünç, özcü şekilde ‘yıkıcı’, ‘ilerici’ ya da ‘öncü’ (*avant-garde*) olarak görülebilir” (1990: 93). Güldürünün endüstriyel varlığına dikkati çeken bir diğer çalışmada Karnick ve Jenkins, karnavalın kültürel ritüelleri ile ekran güldürüsünün kitle eğlencesi arasındaki dramatik farklara değinir (1995). Karnick ve Jenkins, antropolog Victor Turner'ın (1972: 274) “bilinç eşiğine ait farklar” arasında yaptığı ayırmadan yola çıkarak güldürünün ideolojik işlevine dair bireysel deneyimin önemini tartışırlar. Gülünçleştirilen nesnenin nasıl deneyimlendiğine ilişkin Karnick ve Jenkins'ın çalışmasındaki analiz, güldürüyü olumsuzlayan bakış açısının anlaşılması üzerinde

durur. Buna göre gülünç nesne, sosyal kontrolden neşeli bir kaçış/uzaklaşma olarak deneyimlendiği kadar, ihlalci/yıkıcı (*transgressive*) keyfinkaynağı olarak da deneyimlenmesine rağmen, bu ihlalci/yıkıcı keyif, “soyutlanmış [bir] özgürlük hissi” olarak kaldığından; esprilerle, yalnızca “geçici” bir ruh hali yaratılması, özgürlük hissini, eylemden uzaklaştırır (1995: 270). Douglas, benzer bir bakış açısını daha önce şu şekilde ifade eder:

Espriler, kabul edilmiş, zorunluluk içermeyen bir durumun fark edilmesine fırsat yaratır. Heyecanı/coşkusu, keyfi ve öznel olabilen (...) öneriye uzanır. Hiçbir gerçek alternatif üretmediğinden bu fazla önem arz etmez, sadece genel kurallardan kurtulmanın neşelendirici/canlandırıcı bir duygusunu üretir (1991: 296).

Bu bakış açısında gülünç temsiller, ideolojik işlev bakımından bir rahatlama aracı olarak görülür. Umberto Eco, *Gülünç ve Kural*'da gülünç nesnenin özgürleştirici ve yıkıcı gücünün, kuralları çiğnemeye izin vermesinden geldiğini söyler. Ancak hemen ardından olumsuzlayıcı yaklaşıma dayanan bir şekilde, güldürü yoluyla kuralları ihlal edenlerin, bu kuralı çiğnenmez sayacak kadar çok özümsemiş kişiler olduğunu vurgular.

Gülünç [nesne], yaygın olarak özgürleştirici, yıkıcı görünür; çünkü kuralı çiğnemeye izin verir. Ama bu izni tam da kuralı, onu çiğnenmez sayacak kadar özümsemiş kişilere verir. Gülünçün çiğnediği kural öylesine benimsenmiştir ki, yeniden vurgulanmasına gerek yoktur. Karnavalların ancak yılda bir kez yapılabilmesinin nedeni budur. Törenselleşmelerin çiğnenmesinin tadına varılabilmesi için tam bir yıl süreyle törene uyulması gerekir (Eco, 1996: 99).

Eco bu metinde, gülünçleştirilen nesnenin özgürleştirici, totaliterliği yıkıcı gücüne duyulan inanca bağlanmaz. Güldürünün bu görünürdeki işlevine, kurallara

uymanın gerektiğine fazlasıyla inanıldığı, toplumsal uzlaşmanın bu inanç yönünde sağlandığı toplumlarda izin verildiğini düşünür.

Tam bir serbestlikle çöküntünün bulunduğu bir rejimde karnaval olanaksızdır; çünkü hiç kimse neyin sorun edildiğini anımsayamaz. Karnavalsal güldürü, kuralın çiğnendiği an, yalnızca kurallara tartışılmaz biçimde uyma art alanı varsa söz konusu olabilir. Yoksa gülünç hiç de kurtarıcı olmaz. Çünkü gülücün kendini bir kurtarma olarak ortaya koyması için (belirmesinden önce de sonra da) kurala uymanın zaferine gereksinimi vardır. Bu da kitle iletişim araçları evreninin, aslında hem bir toplumsal uzlaşmayı denetim ve düzenleme evreni, hem de ticarete, gülünç örneklerin tüketimine dayalı bir evren oluşunun nedenini açıklar (1996: 99).

Eco'nun bu metnine göre, güldürü ile ilgili eylemler sona erdiğinde, toplumsal yaşamın baskıcı ve dışlayıcı kurallarının çiğnenmez olduğu inancı bireyler tarafından taşınmaya devam eder. Gülmeye izin verilmesinin nedeni gülmenin öncesinde ve ardından kaçınılmaz olarak ağlamanın gelmesidir. Güldürü sanatçısı da son derece iyi bilmektedir ki, kuralların şakacıktan çiğnenmesine izin verilmesinin ardından kurallar büsbütün çiğnenmez olacaktır. Kuralların çiğnenmesi, yalnızca, verili bir uzamda, bir maske aracılığıyla gerçekleştirilmektedir (1996: 99-100).

Güldürünün geleneksel normlarından sapan ikinci bakış açısına göre espriler, sosyal değişim ihtimaliyle alay ederek, tutucu da olabilirler:

Güldürü, kültürel bir topluluğun temel inançlarını ve değerlerini, bu kuralları tehdit eden, toplum kurallarına uymayan ve dışarıda kalanlara aşağılamasını yönelterek onaylayabilir (Karnicks ve Jenkins, 1995: 270).

Gülünçleştirme toplumsal cinsiyet, ırk, etnik kimlik ya da ulusallık bağlamında toplumdaki gruplarla alay etme ve onları aşağılama için kullanılır (King, 2006: 143). Ötekilere gülme, sosyal gruplara kendilerini tanımlamanın bir yolunu

sunar. Kendi ve ötekiler arasındaki ayrım, bir kültürün bir diğerrinin normlarını “aptalca” ya da “aykırı” bulması biçiminde olabilir ve popüler güldürü sinemasında güldürünün potansiyel bir kaynağı olarak bu, oldukça yaygındır. Diğer sinemasal türlerde dolaylı olarak yapılan ayrımcılığın yaygın kullanımı, güldürü türünde neredeyse doğrudandır ve bu ırkçı, cinsiyetçi ve etnik kimlik ayrımları, güldürü olması sebebiyle göz ardı edilebilir olarak algılanır (King, 2006: 150). Güldürü ırkçılığın, cinsiyetçiliğın, dinsel ve etnik ayrımcılığın en uç noktalarında bile, törpülenmeden kullanma olanağı verir (King, 2006: 150). Böyle bir kullanımda gülünçleştirme, egemen ataerkil, ırkçı ve ayrımcı tanımları doğrulamaya kaynaklık eder.

Bu açıdan gülünçleştirilen nesne, “(...) bilinenlerin ihlali’ni içerdığı kadar ‘ihlale alışma’yı da içerir” (Eaton’dan aktaran Neale ve Krutnik, 1990: 93). Gülünç haz, “(...) içinden çıkılmaz şekilde ideolojiyle ilgili kuralları aşma ve sınırları/kuralları yeniden kurma ile bağlantılı” görülür (Krutnik’ten aktaran Neale ve Krutnik, 1990: 94). Olumsuzlayıcı bakış açısına dayanan çalışmasında Purdie, espri yapmanın yıkıcı etkilerine ilişkin tartışmaları, karnavalın baskıcı ve/ya özgürleştirici etkileriyle aynı çizgide ele alır. Karnavala özgü davranışları, espri yapma ile karşılaştıran Purdie, her ikisinin de rahatlama duygusu ve isyan hali içerdığını söyler. Karnavalın bir dilbilimsel oluşum olan espri yapma ile oluşan keyfi içerdığını vurgular: “Tüm şaka yapanlar kendilerini söylemsel merkez olarak oluştururlar” (1993: 126). Ancak, yer değiştirme yoluyla, yüksek sosyal statüye kavuşmak, yalnızca sembolik hiyerarşinin normallliğini ortaya koyar. Bu hiyerarşiyi, keyfi yapılmış gibi alt-üst etme de yalnızca bu normallığı kolaylaştırır. Karnaval, yüksek

ya da düşük sosyal statüyü tersine çevirerek sembolik hiyerarşiyi dönüştürür. Fakat normların bu tersine çevrimi, izin verilen bir alan ve zamanda gerçekleştirildiğinden, hiyerarşik yapıyı işleten iktidar tarafından izinli olarak görünülük kazanabilir.

Öncelikle karnaval, hiyerarşik baskıya karşı kullanılabilecek olan enerjileri, başka yöne çevirebileceği ve tüketebileceği için, diğer taraftan, daha zekicesi, sembolik hiyerarşiyi altüst ederek, aynı zamanda onları yeniden üreteceği için, düşük insanı “bir günlüğüne kral” olarak yaratarak gerçekten de sosyal avantaj merdivenini sonsuz bir gerçeklik olarak varsayar ve karnavaleks doğası bu tecessümün doğru olmadığını beyan eder. Sosyal tanımlamanın biçimi olarak karnaval ve şaka yapma neredeyse aynıdır. Politik kontrolün ideolojik sistemi üzerinde her ikisinin içerdiği çoğu belirgin etki de aynıdır (Purdie, 1993:126).

Purdie, karnavalın görsel, espri yapmanın ise dilbilimsel olması nedeniyle farklılaştığını ifade etse de her ikisinin de nihai eylemsizliğine vurgu yapar. Özel espri yapmak genellikle güncel insanların gülünçleştirilmesini hedeflediğinden küçültücü bir politik etkiye sahip olabilir. Bu noktada, espride gülünçleştirilenin küçültücü gücü espri yapanın aşağı ya da yukarı konumuna göre, muhalif ya da baskıcı bir hal alacaktır. Purdie, şaka yapmanın her zaman söylemsel bir güç olarak kalacağını vurgulayarak, esprinin etkinliğini her şekilde sınırlı bulur. Ona göre espri yapmanın etkinliği, “ ‘yüksek’ ya da ‘düşük’ hedeflerinin muhtemel katılımından oldukça *uzak şekilde* (...) siyasaldır” (Purdie, 1993: 127).

1.2.3. GÜLÜNÇ NESNE ve İDEOLOJİK FANTEZİ

İdeolojik fantezi kavramından yola çıkan kültüre psikanalitik yaklaşımın kavram setinde ideolojinin temel tanımı, Marksçı “bilmiyorlar, ama yapıyorlar” formülünden farklıdır. İdeoloji, Marksçı formülasyonda, “kendi fiili koşullarını yanlış tanımayı, toplumsal gerçeklik denilenle bizim ona ilişkin çarpıtılmış

tasarımımız, yanlış bilincimiz arasındaki mesafeyi, bir ayrılığı içerir” (Zizek, 2004: 43). Bu mesafe, eleştirel-ideolojik bir işleme tabi tutularak kat edilir. İdeolojinin daha incelikli tanımında, asıl olan toplumsal gerçeklik, ideolojinin çarpıtılmış gözlüğünün çıkarılmasıyla değil, gerçekliğin bu ideolojik çarpıtma olmadan kendisini yeniden üretemeyeceğinin kavranmasıyla ortaya çıkarılır. Oysa gülmeye ilişkin olumsuzlayıcı yaklaşımda, “maske indirme, çıplak gerçekliği çıkarıp atma” (Zizek, 2004: 44) gibi metaforlar anlamını yitirir.

Zizek toplumsal ilişkilerin işleyişine işaret ederken; Freud’un rüyanın biçimi ardında gizlenen içeriği yorumlama çerçevesi, Marx’ın artı değer kavramı ve Lacan’ın psikolojik öznenin yarılmaşlığını açıklamak için kullandığı çerçeve yoluyla *İdeolojinin Yüce Nesnesi*’nde (2004) radikal bir yaklaşım ileri sürer.¹⁷ Bir ideoloji biçimi olarak gülmeye ilişkin yaratıcı eylemleri (sinema filmi, televizyon dizisi, *stand-up* vs.) ve onları yüceltmeyi olumsuzlayan bu yaklaşım, asıl meselenin ideolojinin özneye uyandırdığı keyfin kaynağını çözümlemek olduğunu söyleyen bir ideoloji eleştirisinden beslenir. Bu yaklaşımda ideolojinin temel boyutu, yanlış bilinç olarak kavranmaz; gerçeklik, yanılsamaya dayalı bir temsilin ardında değildir. Ne de bireylerin “ne yaptıklarını bilmedikleri” varsayılır. Daha ziyade, bireylerin “sinik bir

¹⁷Zizek, psikanalitik ideoloji teorisini, üç çerçeveden yararlanarak kurar. Bunlardan ilki Freud’un “bilinçdışı arzu”nun örtük düşüncesi olarak rüyanın “çekirdeği”ne ilişkindir. Zizek’e göre tam da bu çekirdeği gizlemek için onu rüyada görürüz (2004: 29). İkincisi, Marksın ideoloji, tanıma-yanlış tanıma, meta fetişizmi ve semptom tanımıdır. Üçüncüsü Lacan’ın psikolojik öznenin yarılmaşlığını açıklamak için kullandığı çerçevedir. Zizek, Marx’ın artı değer kavramı, Lacan’ın psikolojik öznenin yarılmaşlığını açıklamak için kullandığı çerçeveyi ve Freud’un rüya çözümleme yollarından oluşan bu üç çerçeveyi, toplumsal ilişkilerin işleyişini göstermek için kullanır. Marx, kapital denen şeyin kendisinin bir fantastik yapıya sahip olduğunu söyler. Kapitalizm kendisini tam da böyle bir yerde var eder; bu, artı değerın satın alınabilecek gibi görünmesidir. İşçinin maaşını arttırıp borçlandırılıp, ev satın aldırılıp, kendini zengin zannetmesi bir fantezidir. İdeolojiler, bu fanteziyi besler.

akıl”la hareket ettikleri düşünülür. Bu noktada, ideolojik fantezi ve güldürünün nesnesi arasındaki ilişkiyi açıklamak üzere sinizm ve sinik mesafe kavramlarını vurgulamak gerekmektedir. Güldürünün nesnesinin nasıl sinik bir mesafe kurduğunu ortaya koymaya çalışırken, güldürünün ideolojik-toplumsal eleştiri ile olan ilişkisine dair bu teorik çerçeveyi değerlendirmek yararlı olacaktır. Sinizm, “(...) ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. (...) bu sinizm, resmi ideolojinin ‘olumsuzlanmasını olumsuzlamanın’ sapkın bir türüdür” (Zizek, 2004: 45).

Böyle bir sinik akıl karşısında güldürü yoluyla geleneksel ideoloji eleştirisi yapmak mümkün müdür? Psikanalitik ideoloji eleştirisi, bu soruya, fantezi ve semptom kavramlarını kullanarak yanıt verir. Bu yanıtı kavrayabilmek için, Lacancı tezin Gerçek’in saf haline ulaşılabilceği önermesini bilmek gerekir.¹⁸ Lacancı teze göre Gerçek’in bu saf haline yaklaşılacak nokta, rüyalardır. Bir rüyadan sonra gerçekliğe uyandığımızda, çoğunlukla “sadece rüyaymış” der ve gündelik gerçekliğimizi bu rüyanın bilincinden başka bir şey olmadığımızı olgusuna karşı körleştiririz. Hâlbuki gerçekliği eyleme tarzımızı belirleyen “fantezi-çerçeve”ye

¹⁸Gerçek, Lacan’ın üçlü düzeninden (Gerçek-İmgesel-Simgesel) biridir. Lacan’a göre Simgesel alan, bir eksiğin hissedilerek onu ifade etme ihtiyacı sonucunda ortaya çıkar. Lacan’cı anlamda Gerçek, tam da bu eksikliktir (Zizek, 2004: 247). Freud’un ‘bilinç dışı’ndan etkilenecek Lacancı psikanaliz, öznenin oluşumunda, çocuğun kendisini dışsal bir imge (aynadaki yansıması) yoluyla tanıdığı için kendisini yine o dışsal imgeye göre konumlandığını söylemektedir. Ayna evresi olarak adlandırılan dönemde, kendi imgesini bir aynaya bakarak, aynadaki imgenin (Öteki’nin) bakışıyla özdeşleşerek kuran bir çocuktan söz edilmektedir. Öznenin oluşumunda “imgesel düzen” olarak tanımlanan bu evrenin ardından dile giriş ve Oedipus karmaşasını içeren “simgesel düzen” egemen olmaktadır. “Gerçek dünya dediğimiz dünya, insanlaştırılmış, simgeselleştirilmiş, primitif gerçekliğe simge ile sokulan ‘transandans’dan yapılmış bir rüyadır” (Lacan’dan aktaran Tura, 2007: 189).

rüyada yaklaşmışızdır. Psikanalitik ideoloji eleştirisine göre, rüyadaki fantezi-çerçevenin gündelik yaşamımızı belirlediği gerçeğine körleşmişizdir. Yaklaşım, bu mekanizma ile ideolojinin işleyişi arasında benzerlik kurar. İdeolojik rüya da benzer bir mekanizmayla işler. “İdeolojinin rüyaya benzer bir yapı olarak belirlenmesi, şeylerin gerçek durumunu, gerçekliğin kendisini görmemizi engeller” (Zizek, 2004: 63). Gözlerimizi açmamız, ideolojik rüyadan uyanıp gerçekliği olduğu gibi görmemizi sağlamaz. İdeolojik rüyanın, fantezinin gücünü kırmanın tek yolu, arzumuzun Gerçek’i ile karşı karşıya gelmek; arzularımızın çıkmazından kaçmak için hangi figürleri nasıl inşa ettiğimizle hesaplaşmaktır.

Zizek’in yaklaşımına dönerek ideolojik fantezi ve gülünç nesne ilişkisini açıklamak üzere sinizm ve sinik mesafe kavramlarını vurgulamak istiyorum. Bu kavramları, bu incelemede güldürünün nesnesinin ideolojik fantezi üzerinden kurduğu mesafeye ilişkin süreci anlamak/anlamlandırmak için kullanmak yararlı olacaktır: Sloterdijk’in (1988) düşüncesindeki sinizm, egemen kültürün (bu) kinik taşlamaya verdiği yanıttır. Sinizmin işleyişi, ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi gören, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulan bireyler yoluyla olur. Bu yol, resmi ideolojinin olumsuzlanmasını güçleştirir. Sloterdijk’e göre toplumsal yaşamda böyle bir sinik akıl işler. Sinik akıl formülüne göre sinik özne, ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafeyi gayet iyi bilir ama yine de bu maskeyi kullanır. Zizek’in “aydınlanmış yanlış bilinç” olarak özetlediği bu formülde, bireyler ne yaptıklarını gayet iyi bilir ve yapmaya devam ederler. Bu anlatımda güldürü, toplumsal yaşamda sinik aklın ifade biçimlerinden biridir. Ancak Zizek’e göre, böyle bir sinik akıl karşısında klasik eleştirel-ideolojik işlem

imkânsızlaşabilecektir. Çünkü sinik akıl, daha en baştan ideolojik metindeki semptomatik okumaya tabi tutularak elde edilecek boş noktaları, kendi tutarlılığını sağlamak için bastırmak zorunda olduğu şeyleri hesaplar. Bu nedenle Zizek, “sinik akıl bu kadar egemense ideoloji sonrası bir toplumda mı yaşıyoruz?” sorusunu sorar. Çünkü klasik ideoloji eleştirisinde ideoloji, bilmemekle ilgili bir konudur ve bireylerin fiilen yaptıkları şey ile yaptıklarını düşündükleri şey uyumsuzdur. Oysa Zizek’e göre sinizm, ideolojiyi güçlendirir. Üstelik ironi yoluyla ideoloji dışında bağımsız, otantik bir konumun varlığına inanç, en sinsi ideoloji örneğidir (Kay, 2006: 209).

Zizek’in sık sık tartıştığı gibi sinizm, modern totaliter devletin ayrılmaz bir ögesidir (Kay, 2006: 190). Sinizme saldırılar Zizek’in yazılarının değişmeyen bir yanıdır. İdeoloji teorisi, “post ideolojik” bir dünyada yaşadığımız yanılsamasını destekleyerek işlese de Zizek hiçbir şeyin, ideolojiyi eleştirebilmek için ideoloji dışındaki bir konumun tanınabileceği inancından daha ideolojik olamayacağını iddia eder. Aksine, ideolojiye doğru kat ettiğimizi hayal ettiğimiz sinik mesafe, tam da ideoloji alanını oluşturan şeydir. İdeoloji “gerçekliğin” bütünü tasarımlama yolumuzdur, dolayısıyla ideolojinin “yanlış bilinç” şeklindeki klasik tanımı, bu “gerçeklik” içinde bir öge olarak çoktan ele geçirilmiştir (2004: 36). Bu yüzden, ideolojinin “aldatmasını bozma” için yapılan salt semptomatik okuma yoluyla yapılan ideoloji eleştirisinin terk edilmesi gerekir.

Sinizm, hegemonik grubun, onu kötöleyenlerin ona karşı yönelttiği yıkıcılığı ve alaycılığı başarılı bir şekilde kendine mal etmesidir. O, mesafeyi korurken, maske ve gerçeklik arasında bir mesafe olduğunu ima eder. “Sinik mesafe... gözlerimizi

ideolojik fantezinin yapılaştıracı gücüne kapamanın birçok yolundan sadece biridir: Şeyleri ciddiye almasak bile, ironik mesafe takınsak bile, *onları yine de yapıyoruzdur*” (2004: 48.)

Zizek’in sinizmi yazılarında hedefe koymasının nedeni, genel kanının aksine ideolojiyi güçlendirdiğini düşünmesidir. Sinizmin ideolojiyle arasında bıraktığı imgesel mesafe, ideoloji tarafından zaten hesaba katıldığından, dayanıksız bir düşüncedir. Dolayısıyla Zizek, alayla, ironi ile ideoloji dışında bir alan yaratılacağı düşüncesini olumlamaktadır. Bunun aksine, simgesel düzende var olandan fazlasının olduğunun keşfi, “fanteziyi kat etme” olanağı ve “eylemi” gerçekleştirme, öznenin özgürlüğünün ifadeleridir (Kay, 2006: 209).

Dolayısıyla sinik bir ayrışma, yine simgesel evren içerisinde karşılığını bulan, ona yerleşen nedenlere başvuruya yapılmaktadır. Oysa özgürlük için, simgesel düzenin “hepsi olmayan” olduğunun keşfi gerekmektedir. Sinizm, fantezinin simgesel alanına yerleşerek kendi anlatısını kurduğu için ideoloji ile arasında kurduğu sinik mesafe “haz ilkesi”ne dahildir. Kay’ın ifade ettiği biçimiyle “sinizm, ideolojik kısıtlamadan yanlış ve sahte bir kurtuluş iken, hakiki politik özgürlük öznenin sadece öznel yoksunluğu sayesinde ulaşabildiği doğal hakkıdır” (2006: 210). Oysa özgürlük için yapılması gereken fanteziyi kat etmekle ve fantezinin semptomuyla özdeşleşmekle ilgilidir.

Zizek, *Kırılğan Temas*’ta, sinik mesafenin işleyişini, Kusturica’nın *Yeraltı* filmi ile örneklendirir. *Yeraltı*’nın sorunu, müstehcen “yeraltı”nı iyicil bir mesafeden sunma şeklindeki sinik tuzağa düşmesidir. *Yeraltı*, Sırların, etrafında bombalar

düşerken sakın sakın yemek yemeye devam eden yiğit adam miti gibi düz anlamıyla alınamayacak birçok klişeyle oynar. Gelgelelim, “‘postmodern’ sinik ideoloji tam da kendisi karşısında takındığı bu mesafe yoluyla işler”(2011: 275).

Bu noktada, güldürünün sorunsallaştırdığı şeyi kurucu ve dönüştürücü etkisi yerine bu sorunu bir şekilde pekiştirme etkisinin hesaba katıldığı görülmektedir. Bu teori, güldürünün sorunsallaştırdığı nesneyi, iyicil bir mesafeden sunarak katlanabilir hale getirmesini, ideolojik yanılsamanın tam da içine oturmasını; var olanı yanlış/ayrımli/değişik olarak sunarak kendini var etmesini, ideolojinin işleyişinin sinik bir biçimi olarak görür.

Güldürüyü ideolojik işlev bakımından olumlayan perspektif, *Ebedi Faşizm*’de (Eco, 1995) faşist tavrın eleştirisini geniş bir bağlamda içeren dogmatik inatçılık, mizah yokluğu ve rasyonel muhakemeye karşı duyarsızlık gibi konuların gelişmeci yönüne dikkati çekmiştir. Oysa güldürünün nesnesi, ideolojik fantezi ve totaliterlik arasındaki bağa dikkati çeken olumsuzlayıcı perspektife göre, bu konuların totaliter ideolojik dayanakları çökerteceğine dair inanç, en büyük yanılgıdır. Bu anlamda yeni-faşizm, kendisine karşı ironik mesafe takınarak da aynı ölçüde faşist olabilir (Zizek, 2011: 275).

Zizek, gülmeyi olumsuzlarken “totaliter gülüş” (2004: 42) kavramını öne sürer. Ona göre, sinizm yaygın ideoloji olduğunda, ideolojinin temel düzeyi bilinçdışı fantezi düzeyinde işler. Onun düşüncesinde, ideoloji sonrası toplumda yaşandığını söylemek erkendir; çünkü ideoloji, bilinçdışı fantezi düzeyinde var olur.

Zizek, ideolojik fantezi düzeyi olarak adlandırdığı olguyu, Marksçı “bilmiyorlar ama yapıyorlar” formülünü farklı bir yoldan okuyarak açıklar:

İnsanların bilmedikleri şey, faaliyetlerinin, toplumsal gerçekliklerinin kendisinin, bir yanılsama, fetişist bir tersine çevirme tarafından yönlendirildiğidir. Gözden kaçırdıkları, yanlış tanıdıkları şey gerçeklik değil, kendi gerçekliklerini, kendi gerçek toplumsal faaliyetlerini yapılaştıran yanılsamadır. Şeylerin gerçekte nasıl olduğunu gayet iyi bilirler, ama yine de bilmiyormuş gibi davranırlar. Dolayısıyla bir çifte yanılsama söz konusudur. O da gerçeklikle kurduğumuz gerçek, fiili ilişkimizi yapılaştıran yanılsamayı gözden kaçırmayı içerir. Bu gözden kaçırılan, bilinçdışı yanılsamaya da *ideolojik fantezi* adı verilebilir (2004: 48).

Yukarıdaki açıklamaya göre, insanlar şeylerin nasıl olduğunu iyi bilmekte, ama bilmiyorlarmış gibi davranmakta; faaliyetleri esnasında bir yanılsamayı takip ettiklerini bilmekte ama yine faaliyetlerini gerçekleştirmektedirler. Aslında, Zizek, Sloterdijk’in ‘biliyorlar ve yapıyorlar’ biçiminde özetlenebilecek sinik akıl formülünün yöntemine, ‘farkındalar, yapıyorlar ama bilmiyormuş gibi yaparak yapıyorlar’ şeklinde açıklanabilecek bir ekleme yapar. Böylelikle Zizek, gülmenin, ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafeyi görünür kılarak farkındalığı arttırdığını vurgulayan kuramsal yaklaşımlara karşıt olarak, totaliterbir tarafı olduğunu söyler. Zizek; Eco, Bahktin ve Sanders gibi kuramcılarının aksine gülmeyi bir direniş biçimi, muhalif bir tavrın yansıması olarak görmez; ona maskeleri düşürerek mesafeleri görünür kılma görevi yüklemes. Zizek gülmeyi, Aristoteles ya da Freud’un görüşlerinde rastlanabilecek bir rahatlama ya da haz biçimi olarak da görmez.¹⁹ Zizek kuramını, ideolojik fantezi düzeyi üzerine kurar.

¹⁹ Rahatlama/boşalım/arınma aracı olarak gülmeye ilişkin yaklaşımların tohumunu, Aristoteles’in *Poetica*’da attığı söylenebilir. Aristoteles, burada sınırlamaların neden olduğu arzu boşluğunu kapatmak için, tiyatro oyunundaki karakterlerle özdeşleşerek ve (onlara) gülerek bu arzulardan arınmadan söz eder. *Tractatus Coislinianus* adlı bir belgenin adı bilinmeyen yazarı bu arınmadan Aristoteles’ten önce söz etmektedir. Aristoteles’in eserlerinin ardından M.Ö. 4. ya da 2. yüzyılda

Zizek, çağdaş toplumlarda, yukarıda açıklanan sinik mesafeyi, gülmeyi, ironiyi oyun olarak tanımladığı geleneksel/baskıcı bir toplumsal sistemin parçası olarak değerlendirir. Çünkü bu sinik mesafe üzerine bir metin ortaya koyan kişi (tiyatro metni, senaryo, karikatür vs.) de, ‘oyun’un simgelerini paylaşmadan onu gülünç hale getiremez.²⁰

Güldürünün nesnesi, ideolojik fantezi düzeyinde mesafeyi görünür kılarken aynı zamanda onu katlanabilir hale getirir. Yukarıdaki formülasyonlarla birlikte

yazılmış olduğu tahmin edilen bu eserde, komedyanın zevk ve kahkaha yaratarak seyirciyi bu gibi heyecanlardan arıttığı düşüncesi belirtilmiştir (aktaran Şener, 2003: 51; Sanders, 2011: 134). Aristoteles’in *Retorik* (2008), *Nikomakhos’a Etik* (1989) ve *Poetica* (2011) adlı eserlerinde gülme ile ilgili bölümler bulunmaktadır. Onun düşüncesinde, nükte yoluyla insanlar arasında üstünlük sağlanmaktadır. Onun düşüncesinde soylu bir davranış gülünç olmamakta; gülünç olan soylu olmayan bir davranıştan kaynaklanmaktadır. Gülüncü sınıfsal bir ayrımla ele alan Aristoteles için insanlar kusurlara gülmektedirler. Yani gülünç, bir acıya ya da zarara yol açmayan bir engel ya da şekil bozukluğundan kaynaklanmaktadır. Ancak bu kusurun güldüremeyecek kadar önemli olmaması beklenmektedir. Bu noktada Aristoteles için alayın, sınırlarının olduğu görülmekte; acı ya da zarara yol açmaması önemli bir kıstas olarak belirlemektedir. Kamu nezdinde bedensel ya da zihinsel engellere gülmeyi yasaklamaktadır (2011: 43). Aristoteles, doğru davranış hakkındaki ana kitabı *Nikomakhos’a Etik*’te (1989) gülmeyi etik bir konu olarak ele almakta ve nükteyi oldukça yüksek bir konuma yerleştirerek, onu dostluk ve dürüstlükten sonra, üç toplumsal erdemden biri olarak görmektedir. Onun düşüncesinde nükte, anlık zekâdan kaynaklanmakta; zihinsel olduğundan kolayca dizginlenebilmektedir. Nükte aynı zamanda bir katalizör işlevi görmektedir. Onun düşüncesinde insanlar gerçeği nükteli bir yolla söylediklerinde yakın dostluklar kurabilecektir. Nasıl bir oyunun arkasında eyleme biçim ve yön veren, gerekli ama görünmez bir yönetmen varsa, esprinin arkasında da nükte bulunmaktadır. Aristoteles bu yüzden, toplumsal durumlarda gülmeye gerçekten hayat verenin nükte olduğunu düşünmekte; böylelikle gülmeyi olumlamaktadır (1989: 40). Onun düşüncesinde insanlar, ahlak ve erdem bakımından sıradan insan doğasının ya üstünde ya da altında ya da bu doğayla aynı düzeyde bulunmaktadır. Ona göre tragedya ortalamadan daha iyi karakterleri betimlerken, komedya ortalamadan daha aşağıdaki gülünç karakterleri betimler (2011: 37).

²⁰Milos Forman’ın Çekoslovakya dönemi filmleri, egemen ideolojiyle alay etmek yerine sıradan insanlara düşlerinin boşunallığını göstermesi nedeniyle “yıkıcı”dır (Zizek, 2004: 124)

açıklandığında Zizek, gülmenin, “bilmiyormuş, farkında değilmiş gibi davranmayı” kolaylaştırdığını söyler. Gülmenin, ideolojik maske ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafeyi görünür kılarak fantezi alanını yapıbozuma uğrattığına ilişkin kuramsal alanın aksine, görünür kılmanın da “oyun”un bir parçası olmaktan kurtulamayacağını anlatır. Zizek, Marksist bir eleştiri yaparak, asıl vurguyu eylemliliğin kendisi üzerine yapar; gülmenin mesafeyi görünür kılsa bile toplumsal dönüşüme ilişkin gerekli gücü taşıyamayacağına inanır. Zizek, gülmeye ilişkin bu yaklaşımında, Lacancı özne anlayışı ve Marx’ın artı değer kavramsallaştırmasından yararlanır. Lacan’ın öznenin kendisinin bir fantezi olduğu önermesinden yararlanarak, psikanalitik eleştirinin kavramlarından olan “eksiklik” meselesini, toplumsal ilişkilerin işleyişini göstermek için kullanır. Ona göre gülme, ideolojik fantezi düzeyinde işleyerek, yani ideolojinin işlemesi için gözden kaçırmamız gereken yanılsamayı tekrar tekrar kullanarak, olmayan bir şeyin varsayılmasını sağlayabilir. Özne, gülünç nesne yoluyla tamlık fantezisine katılabilir ya da “eksikliği” görse bile “görmemiş gibi” yapabilir. Bu noktada Zizek’e göre gülme, varlığını ideolojik fantezinin tam da kendisine borçlu olduğu ve görünür kıldığı o totaliterlik olmadan var olamadığı için de oyunun bir parçasıdır.

Bu nedenle Zizek, öznel ile nesnel arasında uçurum olduğunu kabul etmez. Ona göre böyle bir uçurum vardır dendiğinde; nesnel sistemin nasıl özneler tarafından olduğu gibi kabul edildiği açıklanamaz. Zizek, bu varsayımın (öznel-nesnel ayrımı), sinik işlemin işleyişini açıklamaya yetmediğini söyler. Ona göre, öznel patoloji ile nesnel ideolojik sistem, libidinal ilişki ile birbirine bağlıdır. Son kertede, nesnel ideolojik sistem, öznelerin doğasından ayrı düşünülemez. Özne,

sisteme olduğu gibi yaklaştığı sürece, nesnel toplumsal-simgesel sistem var olmaya devam eder.²¹ Kurum, ancak öznel inanınca ya da (toplumsal etkileşimleri içinde) inanıyorlarmış gibi davranınca var olur. Zizek’e göre bu sürekli ‘mış gibi yapma’ hali, sapkın, küresel politik-ideolojik sistemle ilişkisinde isterik, paranoyak vb. bireyler ortaya çıkarır.

Zizek, şiddeti ve vahşeti uygulayan bireylerin, yaptıklarına kayıtsız kalmalarını “kutulanmış nefret” kavramı ile açıklar. Öznenin, nefreti güçlü biçimde deneyimlememesi, kayıtsız kalmasını sağlar. “Onun yerine bu nefreti, bu yaptığı şiddeti meşrulaştıran ‘nesnel’ ideolojik sistem yönlendiriyordur. Nefret, sistemde maddeleşir. Öznel de bu şekilde kayıtsız kalmayı kaldırabilirler” (2001: 49). Bireyler, benimsedikleri ideolojinin libidinal durumunu deneyimleme ve kabul etme suçundan bu şekilde kurtulurlar. Totaliter sistemlerin nasıl işlediğini açıklamak için Zizek, burada açıkladığı “nesnelleştirilmiş kişisel deneyim” kavramını kullanır. Özne, şiddeti uygulama suçluluğundan kurtulduğu için, ‘totaliter’ sistemler işleyebilir. Zizek, benzer bir açıklamayı televizyon güldürüleri için yapar: “Kurbanlarının durumuna kayıtsız kalan Nazi subayları ile, televizyon onun için, onun adına kahkaha atarken izlediği komediye karşı bezgin bir kayıtsızlığı koruyabilen öznenin farkı yoktur” (2001: 49-50). Kahkahanın totaliterliği buradadır; kahkaha, sistemin sürmesini sağlar. Öznel adına gülen, öznel adına nefret eden “nesnel” aygıtın kendisidir. Kahkahayı nesnel ideolojik sistem yönlendirmekte,

²¹ Zizek’e göre Lacan, öznenin sistemle psikolojik ilişkisini yok sayar. Lacan’a göre, nesnel simgesel düzen ile öznel libidinal deneyim arasında uçurum vardır. Oysa Zizek’e göre, böyle bir bakışta öznenin içi boşaltılmıştır: “Öznenin içini boşaltan şey, ‘şeyleştirilmiş’ büyük Öteki’ye yüklenen en derin fantazmatik çekirdeğinden yoksun olmasıdır. Bundan ötürü, minimal olarak ‘şeyleştirilmiş’ simgesel kurumsuz tek bir özne yoktur (2001: 50).

özneler güldüğü şeyi meşrulaştırarak nesnel ideolojik sistemin devamlılığını sağlamaktadır.

Gülünç nesne, fiili ilişkilerimizi yapılaştıran yanılsamayı gözden kaçırmamızı sağlayarak bilinçdışı fantezi düzeyinde yani ideolojik fantezi düzeyinde işlediğinde totaliterdir. Yanlış-tanıma, bilmiyormuş gibi yapmanın ardında saklanan töz, Lacan’a göre *keyiftir*(jouissance).Oysa bilgiye ulaşmanın bedeli keyfin kaybedilmesi ile ödenir. Semptom, keyfin tözü yani anlamlandırma etkileşiminin etrafında yapılandığı gerçek çekirdektir. Ki bu düzey, ideolojinin üzerinde toplumsal gerçekliğin kendisini yapılaştırdığı düzeydir. Sinik aklın egemenliğindeki çağdaş toplumlarda artık geleneksel ideoloji eleştirisi işe yaramamaktadır. Artık ideolojik metni “semptomatik okuma”ya tabi tutarak, onun karşısına boş noktalarını, kendini düzenlemek, tutarlılığını korumak için bastırmak zorunda olduğu şeyleri çıkartamayız. İdeolojinin temel düzeyi, şeylerin gerçek durumunu maskeleyen bir yanılsama düzeyi değildir. Sinik akıl daha en baştan bu mesafeyi hesaba katmıştır. Totaliter ideolojinin egemenliğini sağlayan artık, basit ideoloji dışı şiddet ve kazanç vaadidir. “Sinik mesafe, gözlerimizi ideolojik fantezinin yapılaştırmacı gücüne kapatmanın birkaç yolundan sadece biridir. Şeyleri ciddiye almasak bile; ironik bir mesafe takınsak bile, onları yine de yapıyoruzdur” (Zizek, 2004: 48). Sinizm, gerçeğe yaptığı anlık dalış ile mesafeyi yaratan içsel bir öz anlayışıdır. Sahte bir kurtuluş sağlar ve haz ilkesine dâhildir. Zizek’çi bakış açısında gülünçleştirilen nesne, ideolojik fanteziye yerleşerek kurduğu sinik mesafe nedeniyle totaliter bir dayanak olarak kavranmaktadır. İdeolojik fantezi ve gülünç nesne ilişkisindeki bu genel çerçeveye göre, ideolojik fantezi gülünçleştirilen nesne yoluyla yeniden var edilebilir. Gülünç nesneye ilişkin

bu totaliterlik ve sinik mesafe, gülünç nesnenin ideolojik alandaki yıkıcılığını vurgulayan bakış açısında görülmez.

Sonuç olarak bu bölümde gülünç nesnenin ideolojik-toplumsal eleştiri ile olan ilişkisine dair teorik çerçeveyi değerlendirirken güldürünün nesnesinin nasıl sinik bir mesafe kurduğuna yoğunlaştık. Güldürünün nesnesinin, ideoloji eleştirisi içine oturtularak şu temel soruların sorulduğunu gördük: Güldürü, “kültürel-ideolojik fantezi”yi pekiştirir mi ya da güldürü “kültürel-ideolojik fantezi”yi kat etmemizi sağlayabilir mi? (Zizek, 2004). Bu bölümde vurgulamak istediklerim güldürünün nesnesinin toplumsal ve kültürel eleştirinin tanımlayıcısı olarak etkinlik gösterdiği anlarda bile yeni bir kapalı ideolojik egemenliğin kurulmasına yol açabileceği düşüncesi üzerine kuruludur. Böyle bir çerçeveye göre güldürü, toplumsal düzenin baskıcı yönlerinin devamlılığına bir katkı sağlar. Kurulu düzenin baskılarını, şiddetini ve eşitsizliklerini protesto etme amacı taşıyan güldürüye içkin eylemler (karnavallar, tiyatro oyunları, sinema filmleri vs.) aslında, bu düzenin korunmasına hatta güçlendirilmesine yardım edebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ POPÜLER TÜRKİYE SINEMASINDA GÜLÜNÇLEŞTİRİLEN ERKEKLİK

Çalışmanın bu bölümünde 2000 sonrası ana akım sinemada erkekliği gülünçleştiren anlatılar içeren *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *G.O.R.A.* (2004), *Maskeli Beşler İntikam Peşinde* (2005), *Hokkabaz* (2006), *Maskeli Beşler Kıbrıs* (2007), *Recep İvedik 1* (2007), *Muro* (2008), *A.R.O.G* (2008), *Recep İvedik 2* (2009), *Yahşi Batı* (2009), *Recep İvedik 3* (2010), *Eyvah Eyvah 1* (2010), *Çakallarla Dans* (2010), *Kutsal Damacana Dracoola* (2011), *Eyvah Eyvah 2* (2011), *Sen Kimsin* (2012) ve *Berlin Kaplanı* (2012) filmleri, psikanalizin kavram setinde yer alan ve öznenin arzularını ve koordinatlarını belirleyen “ideolojik fantezi” kavramı ve kültürel alanda fantazmik bütünlüğe erişilmesinin araçlarını sunan toplumsal cinsiyet alanındaki kategorilerin kullanılarak tanımlanan erkeklik fantezisi, güldürünün nesnesinin ideolojik/toplumsal eleştirideki kuramsal kategorileri ve Lacancı bir kategori olan İmgesel Düzen, Simgesel Düzen ve Gerçek’in, filmlerle erkeklik fantezisi arasındaki ilişkiyi anlama imkânı sunan kavramsal çerçevesinden yararlanılarak analiz edilecektir.

Bu bölümde erkek kahramanı, güldürünün nesnesi olarak sunan filmlerdeki temsil yapılanmasında erkeklik açısından gülünç olanın ne tür imgeler vasıtasıyla sunulduğu, filmlerdeki erkeklik anlatılarının erkeklik fantezisi ile nasıl eklemlendiği sorgulanacaktır. İnceleme, 2012 yılının dördüncü ayına değin gösterime girmiş

filmleri kapsamaktadır.²² Bu dönemde, *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *G.O.R.A.* (2004), *Maskeli Beşler İntikam Peşinde* (2005), *Hokkabaz* (2006), *Maskeli Beşler Kıbrıs* (2007), *Recep İvedik 1* (2007), *Muro* (2008), *A.R.O.G* (2008), *Recep İvedik 2* (2009), *Yahşi Batı* (2009), *Recep İvedik 3* (2010), *Eyvah Eyvah 1* (2010), *Çakallarla Dans* (2010), *Kutsal Damacana Dracoola* (2011), *Eyvah Eyvah 2* (2011), *Sen Kimsin* (2012) ve *Berlin Kaplanı* (2012) büründükleri biçimsel farklılıklara rağmen erkekliği gülünçleştiren anlatılar içermektedirler.

2000’li yılların güldürü sinemasında geçmiş dönemin köy/kent ikiliği içinde resmedilen erkeklerinin yerini, alt ve orta sınıftan erkeklerin iş ve mafya dünyası içindeki görünümünün aldığı görülmektedir. Bu filmlerde erkek kahramanlar ya küçük işletmelerin sahipleridir ya da büyük şirketlerin ara elemanlarıdır. Bu erkekler, kent ortamında havuzlu lüks villalar içinde yaşayan mafya, iş ve uyuşturucu dünyasının erkekleri ile karşı karşıya gelmektedirler. Bu filmlerde, erkek kahramanın itibarını gülünç anlarda kaybetmesi, genellikle uyumlanmakta zorlandığı çevrelere adım atması ile gerçekleşmektedir.²³ Çalışmanın bundan sonraki bölümünde

²² 2000 sonrası Türkiye’de gösterime giren yerli güldürü filmleri şunlardır: *Abuzer Kadayıf* (2000), *Fasulye* (2000), *Vizontele* (2001), *Mumya Firarda* (2002), *O Şimdi Asker* (2002), *O Şimdi Mahkum* (2004), *GORA* (2004), *Hababam Sınıfı Merhaba* (2004), *Hırsız Var* (2005), *Pardon* (2005), *Hababam Sınıfı Üç Buçuk* (2005), *Şans Kapıyı Kırınca* (2005), *Maskeli Beşler İntikam Peşinde* (2005), *Hababam Sınıfı Askerde* (2005), *Organize İşler* (2005), *Çinliler Geliyor* (2006), *Maskeli Beşler Irak* (2007), *Avrupalı* (2007), *Kutsal Damacana* (2007), *Osmanlı Cumhuriyeti* (2008), *Plajda* (2008), *Destere* (2008), *Muro* (2008), *Maskeli Beşler* (2008), *AROG* (2008), *Recep İvedik* (2008), *Recep İvedik 2* (2009), *Yahşi Batı* (2009), *Recep İvedik 3* (2010), *Eyvah Eyvah* (2010), *Kutsal Damacana 2* (2010), *Eyvah Eyvah 2* (2011), *Berlin Kaplanı* (2012). Çalışma kapsamına alınan *Her Şey Çok Güzel Olacak* filmi, 2000 öncesi bir yapım olmasına rağmen, analiz edilen diğer filmlerle birlikte değerlendirilmesi gereken anlatılar içermektedir. Bu nedenle araştırma kapsamına alınmıştır.

²³ Bu yapının Türkiye sinemasındaki en belirgin örneği, Turist Ömer filmleridir. *Helal Olsun Ali Abi* (1963) ile başlayan Turist Ömer filmleri, 1964-1974 yılları arasında Türkiye sinemasında erkek

yukarıda ifade edilen bu temsil yapılanmasının ne anlama geldiğini yorumlamak üzere seçilen on sekiz film, ideolojik fantezi kavramsallaştırması ile güldürü ilişkisinin tartışıldığı kavramsal çerçevede çözümlenecektir. Ancak bu analize geçmeden önce erkeklik temsilleri üzerinde etkili olduğu düşünülen toplumsal ve siyasal bağlam üzerinde durulması gerekmektedir. Bu kapsamda, günümüz Türkiye'sinde yaşanmakta olan toplumsal dönüşüm sürecini anlamlandırmaya çalışırken 1980 sonrası tarihi bir dönemeç oluşturmaktadır.

2.1. 1980 SONRASI TÜRKİYE: NEOLİBERALİZM, KRİZLER ve SİNEMADA GÜLÜNÇ ERKEKLİK

Günümüz Türkiye'sinde yaşanmakta olan hızlı toplumsal dönüşüm sürecini anlamlandırmaya çalışırken, 12 Eylül 1980 askeri darbesi önemli bir tarihsel dönemeç oluşturmaktadır. Darbeyi izleyen yıllarda, siyasi ve toplumsal kurumlar askeri rejim tarafından hazırlanan 1982 Anayasası çerçevesinde büyük oranda yeniden şekillendirilmiştir. Bu anlamda, 1980'ler her şeyden önce demokrasinin askıya alındığı, yaygın bir siyasi ve toplumsal sindirme ortamının yaratılmasıyla özellikle sol muhalif hareketlerin susturulduğu, insan hakları ve demokratik özgürlükler alanında ciddi ihlallerin yaşandığı bir dönemdir. Ülke yönetimi 1983'ten itibaren sivil bir hükümete devredilmiş olsa da darbe yönetiminin güdümünde

kahramanın mekâna uyumsuzluğunu konu edinir. Bu yıllar arasında yönetmenliğini Hulki Saner'in yaptığı yedi Turist Ömer filmi gösterime girmiştir. Bu filmler sırasıyla şöyledir: *Turist Ömer* (1964), *Turist Ömer Dümenciler Kralı* (1965), *Turist Ömer Almanya'da* (1966), *Turist Ömer Arabistan'da* (1969), *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* (1970), *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* (1971), *Turist Ömer Uzay Yolunda* (1973).

hazırlanan 1982 Anayasası ve darbenin gerisindeki antidemokratik zihniyetin uzantıları 1990’lar ve sonrasında etkin olmayı sürdürmüştür.

1980’ler aynı zamanda, sermayenin küresel mantığına gerçek anlamda meydan okumanın mümkün olmadığı, Uluslararası Para Fonu tarafından tavsiye edilen ve ekonomiyi daha büyük bir açıklığa ve liberalizasyona ulaşacak biçimde politikaların izlendiği bir dönem olmuştur (Keyder, 2000: 21-22). Ekonomide, IMF gözetiminde neoliberal politikaların uygulanması 1990’lar boyunca ve sonrasında devam etmiştir.

Nurdan Gürbilek, bu sancılı dönemin ayırıcı özelliklerini tartışırken 1980’lerin kültürel iklimini “sözün bastırılması” ve “söz patlaması” (1993: 17) kavramlarını kullanarak tanımlamaktadır. Bu dönemde, askeri darbe sonrası yaşanan olağanüstü baskı koşulları, Kemalizmin topluma sunduğu modern kültürel kimliğin sorgulanması, medya ve reklam sektörünün körüklediği “tüketim” toplumu olma duygusu gibi pek çok farklı ve birbiriyle çelişen süreç bir arada yaşanmıştır. Bu süreç, 1990’lardan itibaren ivme kazanarak ve barındırdığı iç çelişkiler derinleşerek devam etmiştir. Bir yanda neoliberal çözümlemeler, diğer yanda post-Fordist yorumlar, tüketim olgusu içinde vurgulanmış; zaman-mekân ilişkilerinin dönüşümü, çağdaş tüketim biçimlerinin akışkanlığı ve esnekliği, cinsel ve kültürel kimlikler etrafındaki tartışmalar tüketim toplumu ekseninde açıklanmıştır (Öncü, 2005: 183).

1980’lerden bu yana uygulanan ekonomik liberalleşme ve özelleştirme politikalarının sonuçlarından biri de, alt ve üst sınıflar arasındaki ekonomik ve kültürel bir bölünme ve kutuplaşma sürecine girilmesi olmuştur (Kandiyoti, 2005:

19). Bu süreçte, ücretli kesimler ve özellikle kamu çalışanlarının gelir durumu bozulurken, çokuluslu şirketlerin üst düzey çalışanları ve mali sektör çalışanları yüksek gelirler elde edebilmiştir. Bu uçurum, bir yanda sosyal güvenlik sisteminin dışında, sağlık, eğitim gibi toplumsal hizmetlerden asgari düzeyde yararlanabilen ve her türlü güvenceden yoksun yeni bir “kent yoksulluğu” tipi yaratmıştır (Kandiyoti, 2005: 19). Böylece yeni orta sınıf giderek yoksullaşan alt orta sınıftan koparak, kendi içinde farklı bir yaşam kültürü ve dünya görüşüne sahip bir kesim olarak ortaya çıkmıştır (Suner, 2006: 22). Türkiye’nin 1980 sonrası yaşadığı açılıma paralel olarak, sermaye sahibi sınıf da belli bir dönüşüm geçirmiştir.

Buğra, 1980’lerden itibaren etkin biçimde yürürlüğe konan neoliberal politikalarla birlikte, Türkiye’nin düzeninin “ekonominin işleyişine özel sektörün hâkim olduğu ve olmaya devam edeceği bir düzen olarak” belirginlik kazandığını, “özel mülkiyet haklarının ve girişimci karlarının sağlam bir meşruiyet zeminine” (2005: 14) oturtulduğunu belirterek, bunun sonucunda işadamlarının kendilerine güven kazanıp, 1980 öncesi dönemdeki sessiz ve güvensiz tutumlarının aksine, her platformda seslerini yükselttikleri ve kamusal alanda görünürlük kazandıkları saptamasını yapmaktadır. İzlenen neoliberal politikalarla birlikte, özel sermayenin yeni bir meşruiyet zemini kazanması, 1980 sonrası dönemde aynı zamanda “zenginlik kültürü”nün de önceki dönemlerden farklı biçimde yaşanması sonucunu doğurmuştur. Bora ve Erdoğan’ın ifadesiyle, bu dönemde “Türkiye’de zenginliğin yaşanma tarzı, onu meşrulaştırma kaygısından ‘kurtulmanın’ serbestliğiyle, teşhirci ve küstahçagörünümler” (2005: 10) arz etmektedir.

1980’li yıllara damgasını vuran ANAP’ın, neoliberal politikaların tıkanmaya başlamasıyla, 1980’li yılların sonu ile 1990’lı yılların başlarında yenilgiye uğrayarak, Türk siyasetindeki hegemonik konumunu yitirmesi, sonrasında pek çok toplumsal dinamiği etkilemiştir. Bu süreçte, neoliberal hegemonyanın zayıflamasıyla, siyasal partiler temsil krizine, siyasal sistem de meşruiyet krizine girmiştir (Ataay, 2008: 8-11).

Güldürü filmlerinin özellikle tarihsel ve toplumsal bağlamlarda neden popülerleştiği sorusuna bir cevabı, Mary Douglas’ın psikanalitik okumasında buluruz. Douglas’a göre güldürü, sosyal dengesizliklere karşılık verir ve böyle durumlarda gerilimin yatıştırılmasını sağlar (1991: 96). Bu yaklaşım, toplumsal istikrarsızlık dönemlerinde ve toplumsal kaygının arttığı dönemlerde bu kaygının güldürü yoluyla rahatlatılmasına yönelik bir sonucu açıklayabilir. Bu dönemlerde popülerleşen güldürü filmleri, toplumsal sorunların güldürü yoluyla uzlaştırılmasına dayalı fanteziler içerebilir. Türkiye’de 1970’li yıllarda zengin ile yoksulun, eski ile yenin, merkez ile merkez dışının, geleneksel ile modernin, romantik aşk marifetiyle uzlaştığı bir dünya kuran romantik güldürüler, toplumsal çatışmaların uzlaştırılmasına dayalı fantezilerin izlenebileceği alanlardır. Bu filmlerdeki güldürünün temel izleği romantik aşktır; çatışmaların kaynağı genellikle sınıfsal ve kültürel farklılıklardır, olay örgüsü kur yapma ve engellerin aşılması üzerine kuruludur ve filmler farklılıkların bertaraf edildiği bir mutlu sonla biter (Bayram, 2002: 36, 95). Türkiye’de 1970’lerin romantik güldürüleri, sınıfsal ve kültürel çatışmaları simgesel alanda yeniden kurarken, bu çatışmaları geleneksel değerleri pekiştirecek biçimde çözer. Modern değerlerle uzlaşma girişiminin ardında, bu

uzlaşmayı evliliğin ve ataerkil erkek otoritesinin geleneksel değerlerini doğrulayarak gerçekleştirme çabası vardır (Bayram, 2002: 94). Erkek kahramanlar, romantik birliğin kurulması ve evliliğin gerçekleşmesinin sağlanması için arzuladıkları kadına kavuşur. Ataerkil ideolojinin özel alan-kadın, kamusal alan-erkek ayırımına ilişkin söylemi bu filmlerde yeniden üretilir.

Sınıfsal ve kültürel karşıtlıklar taşıyan figürlerin uzlaşması üzerine kurulu bu fanteziyi, 1970'lerin bir başka güldürü türü; topluluğu ve dayanışmayı öne çıkaran geniş kadrolu "aile/mahalle güldürüleri" de besler. 1970'lerin popüler aile/mahalle güldürüleri, büyük kentteki zengin/yoksul çelişkisine, genç kuşakların sınıfsal engellere meydan okuyan aşkı vasıtasıyla bakar (*Tatlı Dillim*, 1972; *Canım Kardeşim*, 1973). Bu filmlerde zenginlerin karşısına, sınıf atlamaya çalışmayan ve zenginlerin ayrıcalıklı hayatlarına özenmeyen yoksullar insan imgeleri yerleştirilmiştir. Tersine, zengin-yoksul ilişkisinin sergilendiği sahnelerde, yoksulların kendi onurlu ve mütevazı hayatlarından memnun olmalarına odaklanılır. Hatta bu dönem filmlerinde olay örgüsü genellikle zenginlerin sınıf atlama sonucu ödedikleri yalnızlaşma, duygusal yoksunluk gibi ahlaki bedellerin farkına vararak, yoksulların saflarına katılması ya da en azından, kendi haksız konumlarını manevi çöküntü içinde kabullenmesi ve kenara çekilmesiyle çözüme ulaşır(Suner, 2006: 221-222).

Suner (2006), Türkiye toplumunun özellikle 1990 sonrası geçirdiği küreselleşen dünyaya eklemlenme ve hızlı toplumsal dönüşüm sürecini Türk sineması ve "aidiyet" kavramı çerçevesinde incelemektedir. Ona göre, Türkiye'de bir aidiyet krizi yaşanmaktadır ve kimliğe ilişkin kimi gerilimler bu krizin bir boyutunu

oluşturmaktadır. Suner, aidiyet meselesi söz konusu olduğunda, 1990’lar Türkiye’inde iki zıt eğilimin paradoksal biçimde iç içe yaşandığına dikkati çekmektedir: Bir yandan nostalji kültürünün yüceltildiği görülmekte, diğer yandan toplumsal bellek kaybı yaşanmaktadır (2006: 25). Türkiye’nin yakın geçmişte yaşadığı kritik önemde bir dizi tarihsel olayla ilişkili olarak toplumdaki yaygın ilgisizlik ve neredeyse yok sayma tavrının yanı sıra nostaljik bir yönelim görünürlük kazanmıştır. Huyssen’e göre, nostaljik yönelimdeki bu yükseliş, küreselleşmenin zaman ve mekanın yaşantılanışı bağlamında yarattığı istikrarsızlıklara ve endişelere karşı, dünyaya bağlanma arzusunu yansıtan bir tür kültürel savunma mekanizması olarak yorumlanabilir (2003: 18). Günümüzde, küreselleşmenin, sermayenin akışkanlığının üst derecede olduğu, fiziksel ve sembolik sınırların kayganlaştığı bir dönem yaşanmaktadır. Buna bağlı olarak, hem nostalji kültürü yükselişe geçmekte, hem de ulusal kimliğe ilişkin kimi vurgular sorgulanmaktadır. Toplumlar, kültürler ve bireyler arasındaki akışkanlık ve etkileşimin gücü, insanların özellikle ulusal kimliklere ilişkin “aidiyet” konusundaki düşüncelerini yeniden gözden geçirmeye çağırmaktadır.

Türkiye’de 1980’lerle birlikte toplumsal uzlaşmaya dayalı güldürülerin yerini, daha ziyade, erkeklerin bireysel serüvenlerine odaklanan filmler almaya başlar. Ancak güldürü filmlerinde, hayatla tek başlarına mücadele eden kahramanların artık ne pahasına olursa olsun başarmayı, sınıf atlamayı, kentin imkânlarından yararlanmayı, kente tutunmayı hedefledikleri bir evrene tanık oluruz. Bora ve Erdoğan’ın ifadesiyle, bu dönemde “Türkiye’de zenginliğin yaşanma tarzı, onu meşrulaştırma kaygısından ‘kurtulmanın’ serbestliğiyle, teşhirci ve küstahça

görünümler arz eder” (2005: 10). Türkiye’de yaşanan hızlı toplumsal dönüşüm sürecini anlamlandırırken 1980 dönemini önemli bir tarihsel dönemeç olarak almak gerekir. 1980’ler, demokrasinin askıya alındığı, siyasi ve toplumsal sindirme ortamının yaratıldığı, insan hakları ve demokratik özgürlük alanında ciddi ihlallerin yaşandığı bir dönemdir. 1980’lerde aynı zamanda, sermayenin küresel mantığına meydan okumanın mümkün olmadığı, ekonomiyi liberalizasyona ulaşacak biçimde politikalar izlenir (Keyder, 2000: 21-22). Bu dönemde büyük çoğunluğu Cumhuriyet’in ilk yıllarına ilişkin kişisel deneyimden yoksun olan Türk halkı “aydınlık ve müreffeh yarınlar”a ilişkin genel söylemden bıkmış, hatta bu tür vaatlere karşı kuşkucu ve alaycı bir tavır almaya başlamıştır. Bu doğrultuda milliyetçi tarihin temel mitleri eleştirilmiştir (Kasaba, 1999: 13). İzlenen neoliberal politikalarla birlikte, özel sermayenin yeni bir meşruiyet zemini kazanması, 1980 sonrası dönemde aynı zamanda “zenginlik kültürü”nün önceki dönemlerden farklı biçimde yaşanması sonucunu doğurur. 1980-90 yılları arasında sınıf atlama, köyden kente göç, dış göç, tüketim ekonomisinin etkileri, politika dünyası ve bürokrasi, kurum eleştirisi, banker olayları, görevini kötüye kullanma, kadın sorunları, popülerlik ve medya, kan davası, başlık parası, ağa-maraba ilişkisi, batıl inançlar, köy sorunlarını gündeme getiren tarihsel güldürüler ve mafya dünyasını konu eden güldürü filmleri vardır.

Devlet Kuşu (1980), *Gol Kralı* (1980), *Zübük* (1980), *Gırgıriye* (1981), *Görgüsüzler* (1982), *Çarıklı Milyoner* (1983), *Atla Gel Şaban* (1984) *Namuslu* (1984), *Banker Bilo* (1980), *Milyarder* (1986), *Talih Kuşu* (1989), *Çarıklı Milyoner* (1983), *Fakir Milyoner* (1985), *Abuk Sabuk Bir Film* (1990) gibi filmler, Türkiye’de

1980 dönemi sonrasında yaşanan hızlı dönüşüm sürecine atıfta bulunarak, sınıf atlama ve zengin olmanın geleneksel orta sınıfa ait temsili değerleri ne derece tahrip edebileceğine ilişkin anlatılar sunarlar. Köyden kente göçü konu alan *Talihli Amele* (1980), *Şabancık* (1981), *Çarıklı Milyoner* (1983) filmleri de bu değerlerden en bilindik olan aileye yönelir. Bu filmler, kentten ve modernlikten ürken ve bunun bir sonucu olarak geleneksel değerlerin altını çizen korku ve güvensizlik duygularını dile getirirler. Dönemin güldürü sineması oyuncularını İlyas Salman, Kemal Sunal, Şener Şen, Müjde Ar ve Uğur Yücel'dir. Bu dönemin en belirgin güldürüleri, Kemal Sunal'ın canlandığı Şaban tiptemesine ait filmlerdir. Şaban, masal kahramanı Keloğlan gibi genellikle kırsal kesimden, kendisine ait olmayan bir çevreye girer, saf duruma düşmesi, ezilmesi ve en sonunda kendisini bu çevrede kabul ettirmesi tekrarlayan anlatım özelliğidir (Bayram, 1989). Bu filmlerin genel özellikleri, popülist yaklaşımlı, kahramana dayalı, küfür ve argonun yer aldığı ve bu nedenle kaba güldürü özellikleri taşıyan, görsel gülütleri bol filmler olmalarıdır. Bu filmlerde, Kemal Sunal'ın, kimi zaman kentli kimi zaman kırsal bölgeden İstanbul'a gelen bir kişiyi canlandığı görülür. Bu kişi, argolu konuşmakta, küfretmekte ve zaman zaman kendisiyle alay etmektedir. Aktunç, alan argosunu "kendi sosyal çevreleriyle sınırlı yaşayan ve genel olarak toplumun özel olarak da içinde bulundukları topluluğun geri kalan kesiminden ayrılmak ve/veya korunmak isteyen, yaşama ortam ve biçimleri birbirine yakın kişilerce yaratılıp benimsenmiş sözcükler, deneyimler bütünü, bu sözcüklere dayalı konuşma biçimi" (2002: 16) olarak tanımlamaktadır. Egemen kesimde kabul görmeyen birey, dışlandığı topluma örtük bir dil olan argo yoluyla kızar, bu toplumun normlarıyla dalga geçer. Bu bağlamda argo, tıpkı

aylaklıkta olduğu gibi, dil yoluyla bir direniş ve başkaldırı özelliği olarak da okunabilir (Güven, 2006: 126).

1990'ların güldürülerinde, geleneksel ulusal değerlerle yüzleşen (*Propaganda*,1999)²⁴ ya da liberalleşme sonucunda içsel olarak zayıflamış (*Amerikalı*, 1993) bir erkekliği resmeden anlatılar vardır. Yönetmen Şerif Gören'in senaryosunu Ümit Ünal ile birlikte yazdığı *Amerikalı*'da, "Şeref the Turk"(Şener Şen) adlı zengin bir Türk olan kahramanın, yıllar sonra Amerika'dan Türkiye'ye dönmesi ve karşılaştığı olaylar anlatılmaktadır. Film, Hollywood sinemasının o dönem popüler filmleri olan; *Evde Tek Başına* (1990), *Özel Bir Kadın* (1990), *Temel İçgüdü* (1992) gibi filmlere ait sahnelerin parodileştirilmesinden kaynaklanan güldürü unsurlarını içerir. *Amerikalı*, Türk sinemasında nadir kullanılan bir anlatım türü olan parodiyi kullanır. Filmde "Şeref the Turk" karakteri ile ilk kez güldürü sinemasında "Türklük" belirgin şekilde vurgulanır. *Amerikalı*'nın yönetmeni Şerif Gören, "bir anlamda küçük Amerika oluşumuzu vurgulamak için *Amerikalı*'yı çekmiştim" diyerek neden böyle bir konuyu seçtiğini açıklar. Yönetmen, doksanlı yılların yaşayış tarzındaki değişimi abartarak ele alıp bir araya getirerek bu filmi oluşturur. Ancak Şerif Gören'in altını çizdiği bir başka nokta da, filmdeki eleştirisi boyutunun bir güldürü filmi olması nedeniyle yeterince anlaşılamadığıdır:

²⁴1948 yılında Doğu'da bir sınır köyünde geçen *Propaganda* ilgili Sinan Çetin şunları söyler: "Kendi milletine propaganda yapan, kasıntı, hamasi, kutsal, ulu yüce bir ulus-devlet yerine, vatandaşın ulusa kurban edilmediğı teknik bir hukuk devletine sahip olduğumuz gün, bu terane bitecek ve rahat bir nefes alacağız, inşallah! Propagandayı bu yüzden yaptım. Filmin adı bu yüzden Propaganda" (Göçmen 1999: 97).

Her tarafımızda biraz Amerikanlaşma var. Şener Şen'in komedi tarafı olunca filmin o tarafı biraz es geçilip gülmeye takılıp kalındı zannediyorum. Komedili anlatımda bu oluyor, komedi olmasaydı da farklı çekseydik seyirci anlardı onu (aktaran Scognamillo, 1998: 452).

Propaganda'nın konusunu ise, Mehdi'nin (Kemal Sunal), Türkiye'nin çeşitli yerlerinde görev yaptıktan sonra doğup büyüdüğü kasaba olan Hisli Hisar'a gümrük muhafaza müdürü olarak geri dönmesiyle ortaya çıkan olaylar oluşturmaktadır. Hisli Hisar ile komşu kasabayı dikenli telle ayırıp sınır bekçiliği yapması istenen Mehdi'nin başı derde girer. Sinan Çetin filminde vermek istediği mesajı şöyle açıklamaktadır:

Bu film ulus devletin sonunun geldiğini ve yerini hukuku işletmekten başka görevi olmayan bir hukuk devletinin alması gerektiğini hatırlatacak inşallah. Devletin bunca senedir kendini bu kadar abartmasından dolayı devletten bir şey bekleyen bir toplum refleksi oluştu. Bu ulus devletin bir tür hastalığı. Oysa hukuk devletinde toplum, devletten sadece hukukun uygulanmasını bekler. Devletin de başka bir görevi yoktur (Erdine, 1999: 51).

Görev ve dostluk arasındaki çatışmanın ön plana çıkarıldığı ve ulusal kimliğe erkek kahramanlar aracılığıyla değinen bu filmin yanı sıra 1990'lar, kadınların erkek arzularının fetişi olmasına odaklanan *Bul Karayı Al Parayı* (1993), *Öp Babanın Elini* (1993), *Üçüzler* (1993), *Yer Çekimli Aşklar* (1995), *Kazandibi Tavukgöğsü* (1995), *Naylon Karı* (1995), *Antika Kabadayı* (1995) gibi güldürü filmleri dalgasına tanıklık etmiştir. 1993 yılının güldürü filmleri arasında bulunan; Ersin Pertan'ın yazıp yönettiği *Tersine Dünya* adlı film ise, Orhan Kemal'in aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Filmde, kadın ve erkeğe atfedilen geleneksel rollerin ters yüz edilmesinden doğan gülünç durumlar aracılığıyla erkek egemen toplumsal düzen taşlaması yapılmaktadır. 1998 yılının Kasım ayında gösterime giren ve 1998-1999 yılının gişe başarısı sağlayan güldürü filmi *Her Şey Çok Güzel Olacak*'tır.

Başrollerini Cem Yılmaz ve Mazhar Alanson'un oynadığı filmi Ömer Vargı şöyle tanımlar:

İstanbul'da Türkiye'de orta gelirli insanlar diye tanımladığımız insanlar ki bu insanlar bundan 20 sene önce orta gelirli insanlar sınıfına girmiş insanlar. Bu insanların artık bugün sadece umutlarıyla var olabilecekleri, başlarına her türlü şeyin gelebileceğini anlatıyor. Filmin konusuna gelince, iki ana tipimiz var biri Altan biri Nuri. Nuri ve Altan'ın kendi umutlarına ulaşabilmek için nelere katlandıkları, neleri göze alabileceklerini görüyoruz (Çetin, 1998: 53).

Bu film, Türkiye'de 1980 sonrası oluşan iş ve mafya dünyası arasındaki sermaye akışının ikliminde, iki erkeğin para ve toplumsal statü özlemini anlatır. Ekonomik krizin yarattığı güvensizlik, erkeklerin güvenliklerini tehlikeye atarak bir kurtuluş umudu aramalarına neden olur.

Türkiye'de 2000'ler, önemli bir ekonomik krizin yaşandığı, eğitimli orta sınıfın kariyerlerine bağlı beklentilerini yavaş yavaş kaybettiği yıllardır. 2000 yılının son aylarında yaşanan finansal kriz, çok sayıda bankanın batmasına ve ödeme güçlüğü çeken bankaların vadesi dolmayan kredileri geri çağırmasına neden olmuştur. 2001 yılında sanayi ve hizmetler sektöründe gerileme yaşanır. 2002 yılında Bahçeli-Ecevit koalisyonu yerini Adalet ve Kalkınma Partisi'ne bırakması ile yaşanan iktidar değişimi, militer, askeri bürokratik elite karşı, yeni iktidarın bir zaferi olarak algılanır. AKP, bu noktada bir çok insan tarafından, popülist ve pragmatik bir sağ kanat politik parti olarak görülür.

1980 sonrası neoliberal dönüşümün, ulus devletin krizinin ve farklı kimlik taleplerinin güldürü filmlerindeki erkeklik anlatılarını etkilediği görülmektedir. Özellikle 2000'li yıllarda toplumsal değişimi ve ekonomik krizin yarattığı

güvensizlikleri erkek karakterlerin gülünçleştirilmesi üzerinden anlatan bir dizi film ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin ortak noktası, maceranın türsel anlatılarında, güçlü bir ideal ego ile hareket eden erkek kahramanların özelliklerinden farklı biçimde, erkeklerin yetersizlik hissiyatının ve şaşkınlıklarının resmetmeleridir. İkibin sonrası güldürülerde erkek kahramanların en büyük değeri, farklı koşullara uyumlanabilmektir. Genel olarak kendi merkezli, pragmatist, sorumluluktan kaçan ve fırsatçı erkek kahramanların, herhangi bir politik pozisyonu yoktur. Nitekim dönemin güldürü oyuncularının kimliklerine dair tartışmalar da benzer eksenlerde yapılır.²⁵ Özel televizyonlarda yayınlanan komedi dizilerinden, şovlardan ve *stand-up* gösterilerden sonra ün kazanarak sinema alanında etkinlik gösteren isimlerden Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz ve Ata Demirer'e 2000 sonrasında Şahan Gökbar, *Dikkat Şahan Çıkabilir* adındaki televizyon komedisindeki Recep İvedik karakteri ile eklenir. Bu isimlerden Cem Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi Turizm ve Otelcilik bölümü öğrencisi iken *Leman*'da karikatürleri yayımlanır. Yılmaz, ülke çapında ün kazanmasını sağlayan *stand-up* gösterilerinin ilkinin *Leman* Kültür'de, 1995'in Ağustos ayında gerçekleştirir, *Leman*'da yayınlanan çalışmalarını *Karikatürler* (2000) adlı kitabında toplar.

Ana akım filmlerde erkek kahramanlar bedensel görünüşleri ve özellikle kriz anlarında çözüm üretme yetenekleri ile narsistik bir fanteziyi işletirler. Erkekliğe bu bağlamda bakıldığında, çoğu filmde narsistik kimliklenme süreci örneklenebilir.²⁶ Bu

²⁵ Cantek, Yılmaz'ın komedyenliğine ilişkin tartışmaların “apolitiklik”, “hızlı yaşamcılık”, “şöhret budalalığı”, “liberallik” ve “konformizm” gibi bağlamlarda yapıldığını vurgular (1997: 66).

²⁶ Özellikle Eastwood, Norris ve Stallone'nin filmleri, söz konusu oyuncuları güçlü kahramanlar olarak resmederler. Bu kahramanlar Amerika'yı işgalden kurtarır, tehlike içindeki cemaatlere liderlik

filmler, öznenin bilinçdışı ruhsal süreçlerle ilişkili ortaya çıkan kimliklenmesinde, saldırı, güç ve kontrol sağlamak için erkekliğin uygun ideolojilerini merkezi kavramlar ve tutumlar yaparlar. Narsizm ve narsistik kimliklenme, gücün, her şeye gücü yeter olmanın, üstünlük ve kontrolün fantezilerini içerir (Neale, 1993: 11). Güldürü filmlerinin erkek kahramanları, özellikle macera filmlerinde işletilen ataerkil toplumun işaretlediği ve popüler/ana akım sinemanın böyle narsistik fantezilerini taşıyor görünür.²⁷ Ancak, ataerkil toplumun işaretlediği erkeklik fantezisinin kimi zaman dışında görünen ve erkeklikleri gülünçleştiren bu filmler, toplumsal cinsiyetin kültür ve bilinçdışına ilişkin ruhsal süreçler tarafından nasıl merkezileştiğini anlamaya dair imkânlar sunarlar. Bu filmlerdeki güç gösterileri, kriz anlarının bertaraf edilmesi ve çatışmaların çözülmesi, erkek kahramanların kültürel ve bilinçdışı ruhsal süreçlerle ortaya çıkan paradokslarına odaklanmayı gerektirir.

eder ya da beyaz orta sınıf yaşamına alt sınıftan yönelen tehditleri yok eder (Ryan ve Kellner, 2010: 349).

²⁷Görünürdeki bu farklılaşmanın başlıca nedenini, Bergson'un güldürü kahramanlarının genel özelliklerine ve güldürünün türsel özelliklerine yaptığı vurguda bulmak mümkündür. Bergson'a göre gülünç bir karakter, topluma uyum sağlayamıyorsa, yaşadığı olaylar izleyiciyi duygulandırmıyorsa, otomatik davranışlar sergiliyorsa, çevresine ve özellikle kendi yaşantısına bakmayı ihmal ediyorsa gülünçtür. Bütün bu özellikler birbirinin içine girdiğinde ise "karakter komiği" oluşur. Bergson, büyük komediyaların adlarını incelemekte; bu isimler arasında sıkça rastlanan *Cimri*, *Kumarbaz* ve *Dalgın* gibi cins isimlere dikkati çekmektedir. Bergson, komedi türünün özelliklerini şöyle özetlemektedir: Ana karakterin çevresinde o kişinin sadeleştirilmiş kopyaları gibi olan ikincil kişiler toplamak, çoğul ya da kolektif bir oyun adı bulmak, tragedya yazarının yarattığı kişilerin yaşıyormuş hissi uyandırmasına aldırmandan salt bireylere yönelmek, dış gözleme dayanmak, insanların bilinçlerinden kaçan yanlarına güleceklerini akılda tutarak gözlem yapmak ve ortak tuhafıklar seçerek sahneye aktarmak (2011: 79-113).

2.2. GERÇEKLE TRAVMATİK KARŞILAŞMA: *RECEP İVEDİK*

Recep İvedik filmleri, günümüz güldürü sinemasındaki erkek kahramanın mekansal/bedensel/ruhsal uyumsuzluğundan doğan güldürü motifinin belirgin bir örneğini sunar.²⁸ Recep İvedik, çevresindeki insanları, bedensel davranışlarıyla ve kaba sözleriyle rahatsız eder. Eğitimsiz, kültürsüz ve korkutucu bir görünüme sahiptir. Modern yaşamda nasıl davranacağına ilişkin hiçbir fikri yoktur. *Recep İvedik 2*'de kahraman, Japon iş insanları için verilen seçkin bir partiye, arkasında canavar resmi olan kırmızı bir ceketle katılır. Kahraman, ortamla uyumsuzdur. Ancak en son noktada canavar figürünün Japonlar için değerli olduğu anlaşılır. Bu durum, erkek kahramanı popülerleştirir. Recep İvedik, Türkiye'nin sıcakkanlılığını ve misafirperverliğini göstermeye çalışır; tekno müziği gürültülü bir Anadolu müziğine çevirir; bir anda soğuk hava dağılır ve Japon misafirler dâhil herkes göbek atmaya başlar. Ertesi sabah Japonlar anlaşmayı imzalar. Suner'e göre, Recep İvedik filmleri

²⁸ Recep İvedik tiptemesi, Şahan Gökbakar'ın TV 8'de Alper Mestçi ile beraber yaptığı "Dikkat Şahan Çıkabilir" (2005-2006) adlı programda yaratılır. Gökbakar, *Dikkat Şahan Çıkabilir* programında bu tiptemeye yeniden yer verir. Film, Türk sinema tarihinde en fazla izlenen filmlerden biri olur, 2009 ve 2010 yılında devam filmleri çekilir. Gökbakar, "Yeşilçam'ı Biz mi Bozduk" başlıklı röportajda "komediye yön verdiğinizizi düşünüyor musunuz?" sorusunu şöyle yanıtlar: "Yaptığım komedinin bir tarzı olduğunu düşünüyorum. Hatta taklit edilmeye çalışılan ama başarılamayan bir tarzı var. Ama bunu 'ben çok büyük, çok değişik bir iş yapıyorum' anlamında söylemiyorum. Benim yaptığım komedinin çok ince bir ayarı var. O ayarı aslında fark etmeden yapıyorum. Taklit etmeye çalışanlar aslında o ayarı kaçırdığı için çektikleri filmler çoğu zaman komik olmuyor. Tek amacı güldürmek olan bir adamım ben. (...) Güldürmek için yaratıldığımı, bu dünyadaki görevimin insanları güldürmek olduğuna inanıyorum. Ama bu güldürme adına sınırsız olduğum anlamına gelmemeli. İçinde yaşadığım topluma ait değerlere ait konulara dikkat ederim. Toplumun değerleri konusunda mizah yapmak zaten insanları güldürmez, incitir, kırar, üzer ve kızdırır" (*HaberTürk*, 11 Kasım 2012). Geleneksel ataerkil yapının muhafazasına dair bu bildirim, kadınların erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olmalarına, eşcinsel haklarına karşı çıkılmasına, gözyumuculuk ve ikiyüzlülük gibi mekanizmaların işletilmesine çağrı yapar.

AKP dönemindeki, beyaz Türkler kavramına karşı otantik Türklüğü ön plana çıkaran veya bunu destekleyen filmler olarak görülebilir. Ona göre bu tarz filmler, “sıradan Türk insanı ile duygudaşlık kurar ve izleyicilerini Türklüklerinden mutlu olmaya yönlendirir” (2011: 151).

Fantezi, anneye ikameler aramamızı sağlayan bir inşadır. Ama aynı zamanda bizi annelik-özelliği taşıyan Şey’e çok fazla yaklaşımdan koruyacak, onunla aramızda belli bir mesafe bırakacak bir perdedir de. Bu yüzden her nesne fantezi çerçevesi içine girip bir arzu nesnesi olarak işlemeye başlamaz. Travmatik Şey’e fazla yakın olanlar bu çerçeveden dışlanırlar. Eğer fantezi-mekânına girerlerse, yaratacakları etki son derece rahatsız edici ve iğrençtir. Fantezi, büyüleyici gücünü kaybeder ve mide bulandırıcı bir nesneye dönüşür. *Recep İvedik* filmlerindeki erkeklik, erkeklik fantezisinin büyüleyici gücünü kıran “iğrenç” (*abject*) bir nesneye dönüşür. Çünkü Lacancı anlamda Gerçek’in evrenindedir. “Gerçek, simgesel mekanizmanın otomatik dolaşımını bozan bir olumsal karşılaşmanın yarattığı şoktur; bir mekanizmanın düzgün işlemlerini önleyen bir kum tanesidir; öznenin simgesel evreninin dengesini mahveden travmatik bir karşılaşmadır” (2004: 185). *Recep İvedik*, “iğrenç”liği ile simgesel yapıdaki merkezi imkânsızlığa işaret eden bir boşluktur. Öznenin tam kalbindeki simgeselleştirilemeyen her türlü anlamlandırma işleminin artığı ve kalıntısı olarak üretilen bir Gerçek noktasıdır. Korkunç *Jouissance*’ı, keyfi cisimleştiren sert bir çekirdek ve bu yüzden de bizi aynı anda hem çeken hem iten-arzumuzu bölen ve böylece utanç yaratan – bir nesnedir. *Recep İvedik*, Simgesel yapıya özgü biçimsel ilişkiler ağına indirgenemeyecek bir kalıntı, bir artıktır. O muadili olmayandır, Gerçek’in bir kalıntısıdır.

2.2.1. Simgeselleştirilemeyen Artık

Recep İvedik, simgesel ilişkiler ağında belli bir tıkanma, bir pürüz gibidir. Recep İvedik'in çok kıllı iri bir bedeni vardır. Bunu abartarak göstermek için kaşları abartılı biçimde birleştirilmiş; boynunun hemen altındaki kıllar yoğunlaştırılmıştır. Korkutucu denebilecek grotesk bir bedene sahip olan Recep, herkese ve her şeye kızar. Önce krizler yaratıp sonra bunları beceriksizce çözmeye çalışan, başaramadığında da öfkelenen Recep'in davranışlarına ilişkin strateji, neden böyle davrandığına ilişkin içsel/duygusal bir açıklama ile tamamlanır: "Sanki bu ayı bedenimde incecik bir ruh gibiyim". Burada Recep'in kendi bedenini gülünçleştirilmesi söz konusudur. Çalışmanın, gülünç nesne ve ideolojik fantezi bölümünde odaklanılan, gülünç nesnenin Bakhtinci çerçevedeki bedensel özelliklerine, bu filmde gülünçleştirilen erkek bedeni konusunda yaklaşılabılır. Bakhtin'in Ortaçağ halk kültürü üzerine yazdığı çalışması, gülünç bir nesne olarak bedene yönelir. Buna göre, Ortaçağ sınıf kültürünün bedensel yaşam tiyatrosu ile gülünçleştirilmesi, bu dönemin korku kaynaklarını gücünü azaltır. Bu doğrultuda gülünçleştirilen beden, korkuyu alt eden, baskılara karşı bir zafer ifadesidir. Bakhtin'e göre grotesk beden, "insansı, hayvansı ve bitkisel öğeleri birleştiren fantastik biçimler" ve "korkutucu olan her şeydir" (2001: 116). Ortaçağ Avrupa yaşamında karnavallar, kimi grotesk eğlence imgelerinin yakılması ile son bulur. Bakhtin'e göre böylelikle insanlar korku kaynağıyla oynar ve ona gülerler; korkunç olan şey komik bir canavara dönüşür (2001: 111). Dolayısıyla erkekliğin bu şekilde temsilinde anti-totaliter bir yan vardır. Bu kavrayışa göre Recep İvedik'in gülünçleştirilmesi erkekliğe ilişkin fantazmik yapıyı tahrip eder ve bu fantezinin

onayladığı değerlerle çatışır. Recep'in iğrenç ve grotesk bedeni en saf haliyle Gerçek'tir. O'nun toplumsal-simgesel ilişkiler ağında yeri yoktur, "iğrenç" ve "oyunu bozan" bir unsurdur. Bu erkek, katı simgesel düzeyde hiçbir biçimde var olmayan ama aynı zamanda filmde gerçekten var olan tek şeydir. Karşısında bütün gerçekliğin tamamen savunmasız olduğu bu erkek, simgesellikten kaçan bir aşırılık olduğu için Lacan'cı anlamda Gerçek'tir. Recep İvedik, toplumsal-simgesel mekanizmanın dolaşımını bozan, öznenin simgesel evreninin dengesini mahveden travmatik bir karşılaşma sunar. Gerçek ve keyif bu nedenle birbiriyle kesinlikle bağdaşmaz. "Hakikat boyutu", imkânsız *jouissance*'ı cisimleştiren travmatik Şey'i yanlış-tanımamız sayesinde açılır. Recep İvedik'in kültüre girişi sorunludur, baba ve anne ile özdeşleşmesinde sorunlar vardır. Anlatıda, hem anne hem de babanın "güçlü" ve "koruyucu" imgesi yoktur. Recep ideal bir baba imgesinden yoksundur. *Simgesel*'de hem ilk arzu nesnesinden hem de ona yasayı tanıttak olan babadan yoksundur. Filmde hem ilk kayıp hem de babanın ve annenin yetersizlikleri gülünçleştirilerek anlatılır: "Anne babama kızıyorum ben, madem x,y kromozomu bozuk neden beni dünyaya getiriyorsun". "Benim anamın resmen bıyığı vardı". "İlkokulda hayvanat bahçesi gezisinde tüm arkadaşlarım babamla fotoğraf çekti di orantutan diye, görevli muz verdi". "Benim babam ilk insan gibi bir şey".

Recep İvedik'in erkeklik fantezisinin yapılaştırmacı gücünü gülünçleştirerek ve iğrençleştirerek kıldığı düşüncesi, Zizekçi anlamda, iğrencin bir antagonizma olarak okunması ve bu antagonizmanın öznelere belirli bir dereceye kadar haz sunması kavramsallaştırmada anlamını yitirir. Örneğin Kristeva, iğrenmeyi, öznenin tahammül edemeyerek defettiğine karşı bir isyan olarak değerlendirir. Onun

düşüncesinde iğrenç (*abject*) olan, arzuya “dil dökse” ve “büyülese” de özne kendini bu baştan çıkarılmaya karşı korur, kendini geri çeker ve tiksinererek yadsımayı seçer. Yine de “bir çekim ve itme kutbu, musallat olduğu kişiyi sanki kaçınılmaz bir bumerang gibi hiç durmadan, sözcüğün gerçek anlamıyla, kendinden geçirir” (2004: 13-14). King, bu yaklaşımın aksine “ne öznelerin ne de kültürlerin *iğrenç* olanın üzerinden gelemeyeceğini ve hatta bunu istemeyeceğini” iddia eder; her ne kadar Kristeva, *iğrenç* olanın korkunçluğunun son kertede cazibesine üstün geleceğini söylese de, arzu ve iğrenmenin birbirinden ayıramayacağını ve *iğrenç* olana çekimin ve ondan korkunun her daim birlikte olacağını önerir. Öznelerin *iğrenç* olanı kötölemesini, ondan kaçınmayı sağlamak yerine Kristevacı anlamda “öznenin kendini bu iğrenci arzularken bulacağını iddia eder (2004: 13). Öznelerin, *iğrenci* kendi karşıtları olarak tanımlamaları ve kurgulamaları yalnızca bir paravandır; *iğrencin* reddedilmesi, kültürel formasyonların yarar sağladığı bir zemini belirsizleştirir (King, 2009: 370). Zizek’in kavramsallaştırmasında olduğu gibi, iğrençleştirerek gülünçleştirilen erkekliğin antagonistik bir güç olarak var olması, öznelere hem keyif vermektedir hem de toplumsalın sürmesini sağlamaktadır. Bu noktada erkeklik ideolojik fantezi düzeyinde, içsel gerilimlerini ve genel olarak yadsımak istediklerini görünmez kılmaya yeltenirken, semptomlarını yaratırken, çoklu hatta birbiriyle çatışan erkekliklerin barındığı bir matris olmaktadır.

2.2.2. Eril Kaygı ve Kadınlar

Recep İvedik filmleri, kadın bedenine yapılmış açık bir saldırı olarak değerlendirilebilir. Kadın düşmanlığı ve korkusu, erkeklik fantezisinin güvenlik zemini kuran dikişlerden biridir. Bu filmler aynı zamanda erkek eşcinselliğine

yönelik yoğun öfke ve şiddet içerir. Recep, homofobiktir. Sokaktaki korsan cd satıcısına *İssız Adam*’ın (2008) konusunu sorar, “Aşk filmi abi, bir kadınla erkek arasında geçiyor” yanıtını alınca, “başka neyin arasında geçecek dingil, erkekle eşşek arasında mı geçecek, onun adına aşk denmez” yanıtını verir. Duygusallıkla ilgisinin olmadığını ifade eder: “Asla ağlamam, en son 2,5 yaşında ağladım, erkek adam ağlar mı?” Büyükannesinin ölümünün ardından her gece gördüğü rüya onu korkutur. Beyazlar içinde yaşlı bir erkek, “sen seçildin Recep, sen tam bir hayvansın, sana bu hayvanlıklarının hesabını soracağım” diyerek Recep’i uyarır. Recep’in anlatı boyunca temel sorunu budur. Filmin açılış sekansındaki Recep’in varlığının nedeni de, mahallenin kadınlarına bu rüyanın ne anlama geldiğini sormaktır. Bu ilk sekans, bir evin salonunda oynayan çok sayıda kadının, yakın göğüs, kalça ve kol bileği çekimlerinden oluşur. Ağır çekimde bir yandan yemek yiyen bir yandan da oynayan kadınların gösterilmesi, kadınlara yönelik düşmanlığın görsel ifadesine hizmet eder. Recep, aniden müziği durdurur ve bu düşmanlığı sözlü olarak ifade eder: “cinnet geçireceğim, toplanmışsınız 20-30 tane kadın gergedan gibi tepinip duruyorsunuz; leş gibi kokuttunuz, yanık kilotlu çorap koktu burası. Bir araya gelince enerji patlaması oluyor, sonra kocalar eve gelince, yanaşınca yok başım ağrıyor, yok kığım ağrıyor”. Recep’in bir kadın ile bir arada olduğu tüm sahneler kadın cinselliğini aşağılayıcı imgeler içerir. Bu imgelerin bir araya gelişi, cinsellikleri ve bedenleri için kadınları cezalandırmayı savunmak için açık bir alan sunar.

Recep’in öfke krizleri genel olarak kadınlara yönelmiş, çılgılık çılgılığa, hiddet dolu bir erkek şiddeti temsilini içerir. Erkek çocuk için *İmgesel*’deki tamlığa ulaşmasının yolu arzularının peşinden koşmasıdır ancak bu durumda kendi

fallusunun babası tarafından yok edileceğini düşünür. Erkek çocuk, arzu ve kayıp arasındaki bu gerilimde cinsel farklar üzerine kurulan kimlikler yasasını anlar. Tam bir kimlik olması için annenin kaybını kabullenir. Dolayısıyla çocuğun kimliğinin kabul edilebilir bir özne olması; *Simgesel* alanda etkililiği, onun farklılıkları dışlamayı ve yokluğu, bilinç dışında kabul etmesine bağlıdır. Kadınların korkutucu görünüşü nedeniyle Recep'e yaklaşmaması, film boyunca böyle bir eril yaralanmayı ima eder. Erkek için annenin kaybının acısı, bu yaralanmanın sorumlusu olan kadınlara karşı büyük bir öfkeye yol açar. Filmin kadınlara karşı seferber ettiği temsili şiddet, büyük olasılıkla bu denklemlle ilişkilidir. Kendisine pansuman yapıldığı esnada Recep'in canı yanar ve hemşireye “senin kulağının arkasına depiği bir koyacağım” diyerek bağırır. Film boyunca tecavüz tehdidi dâhil, kadınlara karşı bu tür sözlü şiddet uygulanan sahnelerin sıklığı dikkat çekicidir. Bu tekrarlanan şiddeti, kadınların obur, aşırı ölçüde duygusal ve beceriksiz olduğunu ileri süren temsil düzlemi destekler görünür.

Filmlerde hüküm süren ilk temel öfke, eril olanın tesisi için kadınsı olanı dışarıda bırakma gereğini vurgulayan ve böylelikle erkek kahramanı güçlendiren kadınsı olana duyulan öfkedir. *Recep İvedik 3*'te Recep, doktorunun bir psikologa danışması önerisini kabul ettiğinde; bekleme salonundaki kadın asistanı doktor zannederek ona sıkıntılarını anlatır. Yanlış anlama ortaya çıktığında sinirlenir, her zaman yaptığı gibi bağırarak kadına hakaret eder: “Salak, evde kalmış kız kurusu, bir kaşık suda boğacağım seni”. Bir başka sahnede yardım istemek için İstanbul'da onu arayarak genç kadına kapıyı açtığı anda, “Bugün kapıyı çalan sekizinci kadınsın. Valla birinizi içeri alırım, 28 yılın patlamasını yaşarım, mahalle ayağa kalkar” diyerek öfke

krizi geçirir. Genç kadının, “beni kız başımla sokakta mı bırakıyorsun yani” sözleri Recep’i etkiler: “Beni en can alıcı yerimden vurdun” sözleri filmde kadınlara yönelik eril öfkeyi açığa vurur. Bu sözler, filmde hüküm süren ikinci temel öfkeyi yani, kadınların erkeklere ait dış dünyada var olabilmesine duyulan kızgınlığı tesis eder. Filmde hem tematik hem de biçimsel olarak dile gelen bu öfkeler, eril bir kaygının ifadesidir. Bu kaygının bir sonucu olarak kadının dışlanması ve eril güçlenme sağlanır.

Eril kaygı, Recep İvedik’in bir tiyatro oyununu izlediği sekansta yeniden ortaya çıkar. Oyun, erkek cinselliğinin korkularından biri üzerine yapılandırılmıştır. Oyunda bir erkek evine geldiğinde eşini en yakın arkadaşı ile yatak odasında görür ve öfkelenir. Bu sekans, aynı zamanda erkek şiddetini ayağa kaldırır; Recep kendisini sahneye atar ve ataerkil otoritenin temsilciliğine bürünerek sahnedeki herkese bağırır. İzleyicilerin Recep’in davranışlarını oyunun bir parçası zannederek kadına yönelik öfkeli tepkisini ayakta alkışlamasıyla geleneksel kadın düşmanlığı, haddini bilmez bir kadın yaratılması ve ona gereken dersin verilmesi ile açığa çıkar.

Recep’in, kadınlara yönelik yoğun düşmanlığı öncelikli iken, diğer erkeklere yönelik düşmanlığı da anlatıda yer alır. Doktorları, “hastalarına salt para kazanma aracı olarak bakan”, akademisyenleri “öğrencilerini çaresiz bırakma eğiliminde, daha fazla maaş talep eden ancak bunu hak etmeyen” kişiler olarak stereotipleştirir. Film böylelikle Recep İvedik gibi küfürbaz, şiddet eğilimli ve kadın düşmanı bir erkeklikten memnun olmaya, en azından onu bu şekilde “idare etmeye” yönlendiren popülist eğilimini pekiştirir ve Recep’in davranışlarını meşrulaştırır. Anlatı, Recep’in “kaba ama aslında iyi biri” imajını yaratmak için, popülist muhalif söylemler içerir.

Erkeklik [fantezisi], toplumsal cinsiyetler arasındaki kriz eğilimlerini çözmek için farklı ve muhalif söylemleri kendi amaçları için kullanır (Brittan, 1989: 187). Benzer bir meşrulaştırma çabası anlatının sonunda Zeynep'in Recep'in sıkıntılarına yönelik teşhisinde duyulur: “Sıkıntının sebebi yalnızlık. Seni koşulsuz sevebilecek birini bırakıyorum”.Anlatı, Recep'in şiddet eğilimi ya da kadın düşmanlığını sorunsallaştırmadan; onu “olduğu gibi” kabullenemeye odaklanır, ancak arzu nesnesi olarak bir insanı seçmez. Zeynep, bir tür ikame dost olarak ardında bir koyunbırakır. Sonuç olarak *Recep İvedik*, bu çalışmadaki diğer filmlerden farklı olarak kadınlara yönelik güven bunalımını erkekler arası dostluğun kutsanmasıyla rahatlatan bir anlatı içermez.

2.3. BAŞARISIZLIĞA UĞRAMIŞ ERKEKLERİN GÜLÜNÇLEŞTİRİLMESİ: MASKELİ BEŞLER İNTİKAM PEŞİNDE, MASKELİ BEŞLER KIBRIS, KUTSAL DAMACANA, ÇAKALLARLA DANS, KOLPAÇİNO, MURO

Yeni popüler Türk güldürü sinemasında *Maskeli Beşler*, *Kutsal Damacana*, *Çakallarla Dans*, *Kolpaçino*, *Muro*, gibi filmler erkekliği gülünçleştirirken, başarısızlığa uğramış erkek portrelerinden yola çıkarlar. Bu filmlerde mafya, uyuşturucu ve iş dünyası arasında tehlikeli bir alanın içine çekilmiş erkekler, *Simgesel* alanda yaşadıkları güven kaybını baba özlemini dile getirerek aşmaya çalışırlar. Filmler, erkekler için tamlık fantezisine ulaşmanın tek ihtimalini erkekler arası dayanışma olarak önerir. Kadınlık ise, eksiklikle temellendirilir. Ataerkil toplumlarda birbirinden güç alan eril cinsel ve toplumsal iktidar (Ryan ve Kellner, 2010: 112), erkek kimliğini baba ve kültürle yani *Simgesel* içinde inşa eder. Baba, bu

evrende cinsel farklılığı tanımlar. Filmlerde babalar, anahtar bir rolü üstlenerek oğullarına eril otoritenin kurulma yollarını öğretirler. Ancak simgele giriş hem arzuyu hem de kaybı temsil ettiğinden, babanın Oedipal sahneye girmesiyle oluşan krizin çözülmesi için öznenin simgesel kastrasyonu kabullenmesi gerekir. Bu an, Simgesel düzene girişir ve erkeklik fantezisi, öznenin kalbinde travmatik bir çekirdek taşıyan *Simgesel* düzen ile uzlaşmasını sağlayan bir inşadır. Filmlerin bu uzlaşmayı nasıl yaptığını; fantezi ile nasıl dikişlendiğine bakacak olursak, şunlar söylenebilir: Güven kaybı içindeki erkek kahramanlar ya erkek grupları içinde yaşamayı ve kadınları şiddetle reddetmeyi seçerler ya da kendi ailelerini seçecekleri ‘ideal’ bir kadınla kurmaya yönelirler.

2.3.1.Baba Özlemi ve Babalık Krizi

Kolpaçino’da ise tehlikeye düşen aile bütünlüğünün nasıl yeniden onarılıp yerine konacağı ile uğraşılır. Böylelikle erkek çocuğun Simgesel alanda “kabul edilebilir” bir özne olmasının yani aile ve toplumda etkinlik gösterebilme yeteneğinin sağlanması amaçlanır. Bu noktada baba otoritesi, fallus egemenliğindeki cinsel ve sembolik dünyanın temsilcisidir. Nitekim filmin asıl kötü adamlarının mafya içindeki erkekler olmasına karşın, temasal olarak etrafında dolandığı kriz, baba otoritesinin yeniden kurulması ile ilgilidir. Filmde oğlun babaya boyun eğişinin temellendirilmesini, cinsiyete dayalı geleneksel iş bölümü uygulamalarının aktarılması izler. Önce karakterin ataerkil aileye tehdit oluşturan aşırılıklar keyif ekseninde gösterilir ardından bu keyfin neden olduklarının gösterilmesi aracılığıyla Simgesel baba otoritesinin yeniden kurulması sağlanır.

Kolpaçino’da Tayfun, İstanbul’un ünlü mafya babalarından biri olan Ateş Bey’in uyuşturucu mallarını dağıtan bir ayakçıdır. Özellikle sosyetik gençlerin arasına karışıp onlara mal satar; onların yaşadığı hayata hayrandır; hep öyle olmak ister. Bir gün bir kurnazlık yaparak Ateş Bey’in uyuşturucularını satarak elde ettiği parayı getirmez. Ateş Bey, Tayfun’u sert bir şekilde tehdit eder. Kendisinden çaldığı malları bir hafta içinde getirmezse onu öldüreceğini söyler. Elli bin dolar da ceza keser. Ateş Bey’in tehdidinden paniğe kapılan Tayfun, bu “âlem”in kıdemlilerinden “mahallenin ağabeyi” olarak bildiği Sabri’ye danışır. Sabri, bu parayı kazanmanın en hızlı ve güzel yolunun “illegal kumarhane” kurmak olduğunu söyler. Fakat Sabri’nin bütün mekânları polis tarafından bilinmektedir. Sabri, Tayfun’a eğer temiz bir mekân bulursa bu işi yapıp bir hafta içinde bu parayı fazlasıyla çıkaracaklarını söyler. Özgür, zengin bir ailenin tek çocuğudur. Müteahhit babası tarafından özel okullarda okutulmuştur. Babasıyla, yeni aldığı yetmiş beş bin dolarlık müzik sistemi ile ilgili tartışır. Babasının küfür etmesi, ses sistemi satıcısı Ercan’ın onuruna dokunur. Özgür’e uyuşturucu taşıyan Tayfun’un aklına Özgür’ün villası gelir. Polisin aklından bile geçirmeyeceği bir yerdir. Ancak bu iş için Özgür’ün izin vermesi gerekmektedir. Sabri ile birlikte Özgür’ün verdiği partiye katılırlar. Özgür, anne ve babasının seyahate çıktığı zamanlarda villayı film seti olarak kiraya vermektedir. Bu sefer sırf babasına inat ve kendini kanıtlamak için villanın kumarhane olmasına izin verir. Kumarhane olarak yeniden tasarlanan villada ilk gece sakin geçer. O geceki hâsılat çok iyi olmuştur. Özgür kendi payına düşen paradan çok memnundur. Sabri, asıl hâsılatın ertesi gece olacağını söyler. Özgür, ertesi gün ilk gecenin hâsılatıyla hemen kız arkadaşı Burcu’ya lüks bir araba alır. Ertesi gece İstanbul’un ünlü mafya babalarından Ekrem ve Ateş Bey’in yeğeni Hüseyin mekâna gelir. Üst katta,

kuyumcu Emrullah, galerici Şahin ve taksi işletmecisi Efendi ile birlikte barbut atacaklardır. Alt katta ise kumar oyunu devam etmektedir. Gece sakin bir şekilde devam ederken üst katta barbut oyunu sırasında Ekrem ve Hüseyin arasında tartışma çıkar ve iki mafya adamı silahlarını çekip ateşlerler. Hüseyin, Ekrem ve korumasını vurur. Herkes şoka girmiştir; Özgür bayılır. Hüseyin kaçarken Tayfun'u tokatlayıp tehdit eder. İki ceset üst katta yerde yatmaktadır. Sabri, Ekrem'in mafya babası Sırrı'nın ağabeyi olduğunu ve Sırrı'nın bu işi öğrendiği anda onları öldürebileceğini söyler. Polise gidilirse hem cinayete yataklıktan hem de illegal kumarhane'den dolayı ceza alacaklardır. Ayrıca bu iş polise yansırsa Ateş ve Hüseyin zaten hepsini vuracaktır. En iyi çarenin, cesetleri götürüp bir yere bırakarak, sanki hiçbir şey olmamış gibi yaşamlarına devam etmek olduğu konusunda anlaşılır. Cesetleri yok etmek için bir adam bulurlar ancak bu adam kendilerini aldatır ve dolandırır. Cesetleri kendileri bir yerlere götürüp yok edeceklerdir. Ağabeyinin kumar oynamaya gittiğinden haberi olmayan Sırrı, o gece yapacakları bir iş toplantısına katılması için ağabeyini arayıp durur ancak ulaşamaz. Bu sırada Hüseyin de ateş beye ulaşmış ve durumu anlatmıştır. Ateş bey, Hüseyin'e hemen villaya gitmesini ve görgü tanığı kaç kişi varsa hepsini toplayıp getirmesini söyler. Özgür, Tayfun, Sabri, Emrullah, Efendi, Şahin ve Ganyotçu'dan oluşan yedi kişilik ekip, cesetleri Kilyos taraflarında denize atarlar. Sırrı'nın adamları da Özgür'ün evinin yerini tespit ederler ve neler olduğunu anlamak için villaya giderler. Her iki grup Özgür'ün evinde karşılaşır ve aralarında çatışma olur. Çatışmada Taarruz'un dışındaki herkes ölür. Taarruz kaçarak Sırrı'ya olanları anlatır. Evdeki çatışmadan haberi olmayan Özgür ve diğerleri, cesetlerden kurtulmanın rahatlığı ile eve gelirler ve evdeki yeni cesetlerle karşılaşır. Evde çatışma olmuş ve sekiz kişi vurulmuştur. Bu esnada ses

sistemi satıcısı Ercan ve sevgilisi Pelinsu eve gelir. Ercan, Özgür'ün babasının kendisine yaptığı hakaretlerin ve alacağının derdindedir. Ercan ve Pelinsu da cesetleri görünce şoka girerler. Pelinsu, yerde yatanlardan Hüseyin'i tanır. Bu sırada eve Sırrı ve adamları gelir. Orada bulunan herkesi toplayıp götürürler. Sırrı ve adamları, büyük bir çamaşırhane'de onlara işkence yaparlar. Sırrı, bu manzaraya dayanamayan Pelinsu'yu dışarı gönderir. Pelinsu, tuvalette Ateş Bey'in adamlarını arayarak Hüseyin'i Sırrı'nın öldürdüğünü, başlarının belada olduğunu ve yerlerini bildirir. Derhal çamaşırhaneye gelen ateş ve adamları ile Sırrı ve adamları arasında şiddetli bir çatışma olur. Özgür ve diğerleri saklanarak bu çatışmadan kurtulurlar. Onların dışındaki herkes ölür. Ortalık sakinleştikten sonra dışarı çıkarlar. Olay bitmiştir. Sabahleyin herkesin Eyüp Sultan Camii'ne gidip tövbe ettiğini görürüz. Herkes gizli bir suçluluk psikolojisi içindedir. Kimse kimsenin yüzüne bakamaz. Herkes sessizce dağılır. Tayfun, olay anında sakladığı kumar masasındaki parayı Özgür'e verir. Evdeki cesetleri Sırrı'nın adamları götürmüştür. Özgür, elindeki parayla evi onartır. Anne ve babası döndüğü zaman bambaşka bir Özgür'le karşılaşır. Uyuşturucuyu bırakmış olan, ailesine ve sevgilisine bağlılığını dile getirir.

Bu filmde oğul, varlıklı babası tarafından pasif ve yeteneksiz görülür. Karar almada etkili güç babadır ve ailenin diğer üyeleri bu otorite figürü karşısında uzlaşmış görünürler. Oğul, bu otoriteyi sahtekârlıklar yaparak yıkar; kendisini mafya çatışmasının ortasında bulur ve canını zor kurtarır. Film büyük bir daire çizerek başladığı mekâna geri döner ve oğlun baba ve aile ile bütünleşmesi ile sonlanır. Filmin final sahnesinde oğul, babaya yönelerek ona sıkıca sarılır ve duygularını şöyle

aktarır: “Hayatımda her şeyi düşünebilirdim, babamı bu kadar özleyeceğim aklıma gelmezdi”. Oğul kendisine ilk kaybı yaşatan baba ile çatıştığında ya da onunla uzlaşmadığında başına gelecekleri görür. Edilgen ve bağımlı; kimliğini henüz kazananmış bu erkek çocuk, baba tarafından bozguna uğratıldığını kabul edip onun otoritesine boyun eğdiğinde tam olmaktadır.

Aile, patriyarkal söylemde toplumun temeli olarak temsil edilir. *Kolpaçino*, tehlikeye düşen aile bütünlüğünün nasıl onarılıp yerine konacağıyla uğraşırken, öncelikle erkek evladın keyif evrenini gösterir. Mafya ile karşılaşma, erkek evladın keyif pahasına baba otoritesini sarstığında ne belalarla karşılaşabileceğinin bir göstergesidir. Sonuçta, babaya boyun eğiş ve onunla bütünleşme hegemonik erkeklikle eklemlenen erkeklik fantezisini inşa eden bir söylemdir. Bu söylemin diğer ayağı ise, cinsiyete dayalı geleneksel iş bölümü uygulamalarının aktarılmasıyla tamamlanır: “Annem Burcu’ya yavaş yavaş ısınmaya başladı. Burcu bugün ilk sınavını verdi, çok güzel bir mantarlı sote yaptı”. Erkek çocuk sevgili ile olan ilişkisini, annesine benzeyen bir kadın fantezi çerçevesinde yeniden başlatır.

Ataerkil kültürel sistemde aile, Segal’in belirttiği gibi, “kadınlar ve çocuklar üzerindeki heteroseksüel erkek otoritesinin yasalar ve göreneklerle onaylandığı (...) arzusun mevcut düzenlenişinin baş sorumlusu” (1992: 134) olarak görülen kurumdur. Duygusal bağlanma ve nesne seçimi kalıpları bu kurumun ötesinde bir otorite dünyasında egemendir (Segal, 1992: 134). Bu yüzden film, hem ataerkil düzenin kurucu temsillerinin geri dönüşünü resmeder hem de toplumsal gerçekliği çerçeveleyen bu temsilleri muhafazakâr biçimde yönlendirir. Bütün bunlar,

Simgesel'de, babanın yasasına ve ataerkil otoriteye sadakatle teslim olmanın kusursuz örneğini sunan söylemlerle desteklenir.

Erkekliğin, mafya içindeki silahlı çatışmalarla kutsanması, kadınların ve ikincil erkeklerin, baskıyı ve gücü elinde bulunduran erkeklerden korkmalarına neden olur. *Kolpaçino*, uyuşturucu mafyası içindeki güçlü, 'koruyucu' erkekler ile kendisini mafya içindeki çatışmanın içinde bulmuş pasif ve savunmasız erkekler arasında geçer. Tüm erkekliklerin karşılaşması bol küfürlü konuşmaları içerir. Bedenin bütünlüğüne yönelik tehditler, tüm erkeklerde korku ve kaygıyla birlikte küfürlü konuşmaları beraberinde getirir. Kadınlar, yalnızca cinsellik, küfür ve fanteziaracıdır. Mafya ilişkileri ve "silahlar, erkek egemen ideolojisinin ve ritüellerinin somut göstergeleridir" (Segal, 1992: 133). Erkekliğin silahlı çatışma ve öldürme ile "kültürel alanda kutsanarak temsil edilmesi, hem genelleşmiş bir kadın düşmanlığını hem de birçok erkeğin günlük hayatta kadınlara -ve diğer erkeklere- yönelik şiddeti benimsemelerini (veya uygulamalarını) teşvik etmiştir" (Segal, 1992: 133). Çatışmalardaki saldırgan, küfürbaz ve kadın düşmanı erkeklik temsillerinin ardındaki kaygı burada açığa çıkar. Bu, kadınlığa atfedilen tüm gösterenlerden, en başta da pasiflikten uzaklaşma isteğidir.

Kutsal Damacana Drakula bir erkeğin düşmanlık, kin ve öfke duyguları üzerine kuruludur. Tüm bu duyguların nedeni, kocasının yokluğunun hemen ardından yeni bir sevgili bulan bir kadındır. Öfkeli erkek temsiliinin ardındaki kaygı burada açığa çıkar. Kin ve düşmanlık duyguları içindeki erkeklik, aslında anneye/kadınlara ait olan her şeyden arınmak ile bu evrene teslim olmak arasında travmatik bir yeredir. Filme göre, akıncı Kara Fuat bundan altı yüz yıl önce

Transilvanya Valisi Vlad'ı yakalamış ve hapse atmıştır. Yıllarca hapse kalan Vlad, çıktıktan sonra sevgilisi Isabel'in Kara Fuat ile birlikte olduğunu görür. Tanrı'nın gazabına uğrayan Vlad, halkının kanını içerek vampire dönüşmüş ve Kara Fuat'ın peşine düşmüştür. Yüzyıllar boyunca soyu Kara Fuat'ın soyuna dayanan herkesi yok eden Vlad'ın son hedefi, bu soyun son temsilcisi Sebahattin'dir. Sebahattin, yetim olarak yetiştiği konakta çalışmaktadır. Bütün bu yaşananlardan haberi olmadan hayatını sürdüren Sebahattin'in karşısına bir gün gizemli bir adam çıkar. Transilvanyalı Vlad onun da izini bulmuştur. Drakula Vlad'nın kini, kadınlara yönelik geleneksel düşmanlığı ortaya çıkarır: “Benim kinim neden biliyor musun? Isabel'i aldın tamam ama niye herkese anlatıyorsun. Bizim de bir erkeklik gururumuz var değil mi? Aynı şeyi sana yapsam hoşuna gider mi?” Bu sözlerle bir kez daha kadınlara karşı erkekler arası dayanışmaya vurgu yapılır.

Kadınlar film boyunca ya fahişe olarak yer alırlar ya mübadele aracıcılar ya da kocalarını ve sevgililerini aldatan özneler olarak resmedilirler: “Karıyı kurtaracağım da ne olacak. Gidecek ibnenin birini bulacak. Ben de nikâhına gidip takım elbise ile ağlayacağım” sözleri, kadınların güvenilmez olduğunu ileri sürerek kadınları dışarıda bırakmak gerektiğini bildiren bir korku ve arzu ile desteklenir.

Film, iki erkek arasındaki çatışmayı, erkekler arası dostluğun kutsandığı futbol taraftarlarının erkek dostluğu görüntüsü ile bitirir. Sabahattin'in “ilacı tribünde”dir. Taraftarlar ellerinde tahta sopaları sallayarak Drakula'yı aralarına alır ve Sabahattin'i Drakula'nın elinden kurtarırlar. Dış ses, Sabahattin'in durumunu açıklar: “(...) hayatındaki en büyük sevgiyi duyduğu tribün dostlarının arasında Demet'e ve geçmişe sünger çekti”. Taraftarların sesleri yeniden duyulur: “en kötü

günümüzde omuz omuzayız. Drakula, Murakula, Vlat ne fark eder, yetiştik kardeşim, alayına gider”. Bağımsız kadın cinselliğinin tehditkâr dünyasından kurtuluş çaresinin erkekler arası dayanışmada olduğunun altı bir kez daha çizilir (Ryan ve Kellner, 2010: 107). Erkekler “erkek” olabilmek, yeniden her şeye gücü yeter öznelere olabilmek için, Babanın Yasasınca “tam” olarak tutunabilmek için babanın dışsal temsili ile yoksunlaşmalarına rağmen, kadınlar üzerinde baskınlık kurarlar.

Çakallarla Dans’ta burjuva değerlerini hicveden dış ses aracılığıyla toplumsal eleştiri, sınıfsal eşitsizliklerin egemenliğinin kabulüne yönlendiren bir toplumsal gerçekliğin inşasına katkıda bulunur: “Bazıları büyür, bazıları hep çocuk kalır. Büyük olmak için doğmadıysanız hep çocuk kalırsınız”. Film, erkeklerdeki güven kaybını giriş müziği ile haber verir: “bugünlerde kendimi hıyar gibi hissediyorum (...) derdim büyük”. Bu sözler, erkek çocuğun Simgelele girişteki travmasını aktarır. Kaybın acısını örtmenin, bu acıyı kabullenebilmenin yarattığı gerilim, ekonomik bunalımın sesi ile birleşir. Erkekliğin tüm vaatlerine rağmen güç anlamına geldiği kadar güçsüzlük anlamına geldiğinin de beyanıdır bu sözler.

Filmde orta sınıftan gelen dört erkek kahramandan muhasebeci Servet, eşi tarafından dolandırıcılık yapmaya yönlendirildiğinde “büyük” olmaya çalışır ancak bu işe ortak olan Necmi’nin oynadığı kumar sonucu “değişim” mümkün olmaz. Dört erkek arkadaş, son dönem güldürü filmlerinin ortak bir motifi olarak uyuşturucu mafyası içindeki çatışmaların arasında kalır. Varlıklı ve nüfuz sahibi olmaya özlem duyan orta sınıftan gelen erkek kahramanların pişmanlığını ifade eden, “ne güzel kendi yağımızla kavruluyorduk, neyimize gerek bizim çakallarla dans” sözleri, bir kadının maddi hırslarının erkekleri sürüklediği maceralarla yüzleşen erkek

psikolojisinin yansımaları olarak kavranabilir. Bu, aynı zamanda kadınlara dair olanın bela ile ilişkilendirilerek dışsallaştırılmasını, kadından arınma arzusunu ve huzur dolu geçmiş günlere dönme isteğini içerir.

Suç, iş dünyası ve din adamından oluşan filmin asıl kötü adamları yani “çakallar” tutuksuz yargılanırken, demokrasiye bir tehdit unsuru barındırdığı bir televizyon haberinde ilan edilen diğer (alt ve orta sınıftan) erkekler cezaevine gönderilir. Filmin bu politik referansı, erkekler arası dayanışmanın futbol karşılaşmalarında kazanılacak paraları küfürlü konuşmalar içinde hayal etmelerinin ardında yitip gider: “Örgütle maç ayarladım, adamlara koyduk mu anacım, ardından sübyancılar, tecavüzcüler, hırsızlar, siyasiler gelsin paralar”.Son dönem güldürülerde yer alan kadınlara ve tehlikeli olarak görülen diğer erkeklere karşı “erkekler arası sıkı sıkıya bağlanma motifi” (Ryan ve Kellner, 2010: 236) saldırgan biçimde yeniden kurulur.

Çakallarla Dans’ta ise eşcinsellik korkusu aktiftir. Bu korkunun/kaygının gerçekliği, dört erkek kahramandan biri olan Gökhan’ın berberde yaşadıklarını arkadaşlarına anlattığı konuşmalarda gülünçleştirilir. Çalışma alanı erkekler içinde olan berberlik ve futbol hakemliği meslekleri, eşcinsel erkekler tarafından yerine getirilir. Bu mesleklerde, erkeklerle kurulan samimiyet, erkeklığe yönelik bir tehdidi temsil ettiği için, potansiyel düşmanlık temsilidir. Erkekler arası samimiyet diğer erkekler açısından şüpheyile bakılması gereken bir ilişki biçimi olduğundan korku kaynağı gülünçleştirilerek alçaltılır.

Filmin dönemin genel ekonomik ve siyasal ortamına ilişkin referanslarından biri, varlıklı ve nüfuz sahibi kişilerin mafya ve uyuşturucu dünyası ile iç içe olması ile ilişkilidir. Bu kişiler genellikle bozuk ahlaklı resmedilirler. Kendileri de benzer işlere bulaşmış olan alt ve orta sınıftan gelen erkeklerin, “garibanın yetimin hakkını yemek bize biraz ters geliyor, Allah kısmet ederse seneye de bir umre niyetimiz var” sözleri meseleyi ironikleştirme çabasıdır. Bu erkeklerin, “asıl onlar, garibanın yetimin hakkını yiyorlar. Bizimkisi al zenginden ver fakire. Hayır işi bir anlamda. Ondan sonra da hep beraber umreye gideriz, anasını satayım” sözleriyle yönlendirilmeleri hırsızlıklarını meşrulaştıran çerçeveyi yine gülünçleştirir.

2.3.2. İtaatkâr Kadınlar

Maskeli Beşler, *Kutsal Damacana*, *Çakallarla Dans*, *Kolpaçino* ve *Muro* gibi erkek erkeğe dostluk güldürülerinde, kadınlar her zaman erkekler arasındaki alışverişin göstergeleridir. Havuz kenarında güneşlenen bikini giymiş kadınlar, hemen her filmde erkek bakışının nesnesidir. Dönemin filmlerinde kadınlara yönelik güven bunalımının örnekleri *Çakallarla Dans*’ta da yer alır. Filmin kahramanlarından Hikmet, “oğlum alayınızın sıkıntısı kadınlar. Karı işi adamı bitirir. Bakın bana, manita yok, sıkıntı yok” diye söylenir. *Muro*’da iki erkek arkadaşın biri olan Çetin, iradeleri dışında evlendirildiklerini öğrendiklerinde Muro’ya kadınların “korkutucu bağımlı taleplerini” ve “yeteneksizliklerini” hatırlatır biçimde söylenir: “Başkanım, devrimi evlenerek nasıl gerçekleştireceğiz, bizim yapamadığımızı iki kadın mı yapacak?”. “Kadın cinselliğine ve kadın vücudu hakkındaki egemen eğretilenmenin hala doğurgan tekne olduğu” (Segal, 1992: 133) inancını Muro’nun yanıtı yineler: “Biz seneye iki tane güzel hanımla evlenip, köyün başına geçtik mi, şerefsizim

global devrim köyü olur burası, nüfusu zapt edemezsin”. Filmde kadınlar ya fahişelikle ya da egemen eğretilemedeki doğurganlıklarıyla ilişkilendirilir. Yabancı uyruklu kadınların hemen hepsi fahişelik yapmaktadır. Muro’nun eski sevgilisi Fidan eşine bir “bebek veremediği” için suçlanır. Suçlanan yalnızca kadın değildir. Muro da “devrim sevdası”na düşmesi nedeniyle sevgilisini terk ettiği ve tüm kargaşaya neden olduğu için suçludur. Fidan’ın eşi Muzo’nun, “Hepsi senin suçun. Zamanında Fidan’ı alaydın ben bu hallere düşer miydim?” sözleri, “devrim meraklısı” olarak gülünçleştirilen Muro’nun ihanetine ilişkin bir ifade ile birleştirilir. Muro, arzu nesnesini kaybetmiş bir erkektir.

Popüler ana akım kültürel temsillerde kadınlar, erkek arzularının bağımlı nesneleridir (Ryan ve Kellner, 2010: 219). Erkekler tarafından üretilen klişelerde kadınlar erkek arzularının fetişi olarak sunulmadığında, çocuk büyütme işinin ve ev içi emeğin eyleyenleridir (Ryan ve Kellner, 2010: 221). *Sen Kimsin*, bu geleneksel temsili iki farklı erkeğin konuşmalarında ironik bir dille perdeye taşır: “İşin içinde pavyon varsa affedersiniz ama kızda da vardır bir şeyler, ekmek parası olsa temizliğe falan gider, niye milletin masasına otursun”; “Ben olsam ben de korkarım. Hırlısı var hırsız var. Belki biz şu anda sohbet ederken kızı aldılar çok pahalı bir stüdyoya göturdüler, kızı yağladılar, dergilerdeki kapak kızlarını andıracak şekilde kızın şakır şakır erotik fotoğraflarını çekiyorlar”. Film, kadınların kamusal alanda her an erkeklerin tehdidi altında olduğu ve bu nedenle bağımsızlaşamayacağı düşüncesini/klişesini Simgesel düzendeki ideolojik fantezi düzeyinde işletir. Yanlış-tanımayı ortadan kaldırmaz, toplumsal gerçekliği yapılaştıran erkeklik fantezisindeki *keyfe* seslenir ve bu düşüncenin ikiyüzlülüğünü gülünçleştirerek tüm bu kaygıların

sakinleştirip yatıştırılmasına hizmet eder: “Ben şimdi sabah kalkacağım, üye olduğum erotik siteye gireceğim, aha sizin kız” sözleri bu ikiyeüzlölüğu gülünçleştirerek yatıştırır.

Maskeli Beşler Kıbrıs, son dönem güldürü filmlerindeki babalar ve oğulları arasındaki genellemenin dışında kalarak, bir baba ve kızı arasındaki ilişkiye odaklanır. Film, kendisini terk eden erkeğe sitem eden genç bir kadının konumuna dair bir yanılısama uyandırır: “Annesiz babasız tek başına bir genç kız ne yapar tek başına hiç merak ettin mi? Sen o kadar farklıydın ki benim için, kahramanım Rocky Selim’imdin”; “Seni öpüp koklamak istedim. Dualar ediyordum onu bir kerecik göreyim diye. Bak, dualarım kabul oldu. Rahmetli annemi de öyle inandırmıştın ki! Bakma sen onun kirli-paslı işler yaptığına, iyi adamdır her şeyden herkesten benden bile seni daha çok seviyor. Her zaman arkada olacak derdi. Olmadın, olamadın. Her şeye rağmen ben çok özlemişim seni”. Selim ile Bilge arasındaki bu uzun konuşma, babanın, “Bilge kızım, ben de seni çok özledim” sözleri baba ile kızını net olarak konumlandırır. Baba ile kızı arasındaki konuşma, babanın güçsüzlüğünü açıkladığı bir sona bağlanır: “Rocky Selim, hayatta hiçbir maçı kazanamadı ki, hepsinde kaybeden taraf oldu sizlere de sahip çıkamadım”. Gülünçleşerek güçlenmeye çalışan erkeklik temsilleri ardındaki kaygı burada da ağığa çıkar. Gülünçleşen erkeklik, başarısızlığa, kendini güçsüz, çaresiz, zayıf hissetmeye karşı verilmiş bir cevaptır. Eşini kaybetmiş olan Selim, ataerkil aileyi de bir arada tutamadığı için kudretini buradan da alamayan, Simgesel düzendeki tamlığına ulaşamayan baba figürü olarak, gülünç hegemonisini sürdürmeye devam eder. Filmde, Selim’in kızı Bilge dışındaki tüm kadınlar, cinsel arzunun ve tacizin odağındadır. Havuz başında ya da plajda

güneşlenen bikini giymiş kadınlar, erkek arzusunda ortak bir sahne düzenlemesinin nesneleridir.

Türkiye sinemasında, gösterime giren yerli film sayısının giderek arttığı son 12 yılda gerçekleştirilen yapımların çoğu güldürü türündedir. Erkekler, bu filmlerin ana kahramanlarıdır. Erkek dostluğu ve baba-oğul ilişkisi üzerinde duran bu filmlerin büyük bir bölümü, bize erkekler arası sıkı sıkıya bağlanma motifinin ağır bastığı temsiller sunmaktadır. Bu filmlerin kahramanları genellikle, kent yaşamında mafya, iş ya da uyuşturucu dünyasının başka erkekleri ile karşı karşıya gelmektedirler. Tümü küfürlü konuşan, homofobik, kadınlara yönelik güvensizlik duygusu içindeki erkeklerdir. Filmlerde, erkekler arası iletişimin başlıca mekânları, İstanbul sokakları, geniş ve karanlık fabrikalar ya da lüks otel ve villalardır. Bu mekânlardaki gerilimli karşılaşmalar, erkek kahramanların aileye özlem duyduklarını dile getirmeleri ve babalarının her türlü uyarı ve kızgınlığını haklı bulmalarına yol açmaktadır. Kadınlara güvenilemeyeceğini vurgulayan bu filmlerde erkekler, anlatıların sonunda baba otoritesiyle bütünleşirler.

Başarısızlığa uğramış bu erkeklerin gülünçleştirilmesinde, Bakhtinci bir çerçevede, erkekliğe ilişkin korku ve sindirme yöntemlerini engelleyen bir olumluluk bulmak güçleşmektedir. Çünkü bu filmlerde erkekliğin gülünçleştirilmesi, onun ataerkil ve ayrımcı tanımlarındaki korkuyu alt edememektedir. Film çözümlemelerinde gösterildiği gibi, gülünçleştirmenin dili, şiddet ve otoritenin dilinden uzakta değildir. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinde baskı ve üstünlük mekanizmalarının belirleyicisi olan erkekliğe gülerek, ona ilişkin korkulardan arınma naif bir düşünce olarak kalmaktadır. Bu filmlerdeki gülünçleştirme işlemi aracılığıyla

özel ya da kamusal alandaki yanlışların, baskıların ve bu baskıları meşrulaştıran yapıların farkına varmak olası görünmemektedir. Dolayısıyla Bakhtin'in karnaval bakış açısına karşıt olarak, bu filmlerde erkekliğin gülünçleştirilmesi muhalif bir hal almamaktadır. Erkekliği gülünçleştirmenin hazzı, erkekliğin kendisini öznellikle söylemsel bir merkeze koyması ve rahatlamaya yönelik bir keyfi akıtmalarıyla bağlantılıdır. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinde sembolik hiyerarşinin alt-üst edilmiş görüntüsü, egemen ataerkil ve ayrımcı tanımların doğrularından bir sapmaya ve özgürleştirici bir olanağa dönüşememektedir. Burada gülünçleştirme işlemi, psikanalitik süreçlerin açıkladığı ilksel kaygıların ve ekonomik/kültürel kaygıların rahatlatılmasını sağlamaktadır.

2.4. KIRILGAN ERKEKLERİN (SİMGESEL) BABAYA BOYUN EĞİŞİ: SEN KİMSİN, EYVAH EYVAH 1,2, BERLİN KAPLANI, HOKKABAZ

2.4.1. Simgesel Babalar

Bu filmlerin tematik olarak etrafında dolandığı kriz, erkeklik ve cinsellikle ilgilidir. Örneğin *Eyvah Eyvah 1*'de, Çanakkale'nin Geyikli köyünde ninesi ve dedesiyle büyüyen Hüseyin, klarnet çalarak geçimini sürdürür. Beklenmedik bir olay onu köyünden ayırır. Bunun üzerine İstanbul'a gelen Hüseyin'e, İstanbul'un gece kulüplerinde assolistlik yapan Firuzan sahip çıkar. Hüseyin, babasını, bir deniz kazasında kaybettiğini zanneder. Çocukluğu babaya özlemle geçmiştir. Üzüldüğünde babasını rüyasında görmek için hep uykuya daldığını söyler: “Babam dev gibi bir adam, uçuyoruz ta Kaz dağlarına kadar. Bir gün saksafonla tanıştık, rüya bitti”.

Babasının ölmediğini ve kendisinden habersiz olduğunu öğrendiğinde onu bulmak için İstanbul'a giden Hüseyin'in çekingенliği, saflığı ve düşünceli tavırları babasız büyüyen bir erkek çocuğı olması ile ilişkilendirilebilir. "Babanın anahtar rollerinden biri erkek çocuğunu bir erkek olarak kendi kimliğini kabulleneceğı erkeklerin dünyasına sokmak, erkekliğe hazırlamaktır" (Horrocks, 1994: 77). Hüseyin, yıllardır yaşamında olmayan babasını yanına alarak Geyikli'ye döner. Baba figürü anlatı boyunca neredeyse tek bir yerde; bir nasihat sahnesinde belirgindir. Babanın nasihatı Hüseyin'i romantik aşk konusunda cesaretlendirir: "Hayatta hep tutkularının peşinden koş. Hiçbir şey ukde olmasın içine. Ben kimseye acımam pişmana acıdığım kadar. Sonuna kadar mücadele et. Güzel olan o mücadeledir. Sevdığıne sarıl, bırakma". Baba figürü, oğlu bağımsız romantik aşka yönlendirir. Oysa geleneksel ataerkil düzenin onayladığı romantik birlik muhafazakâr ve ataerkil otorite altındadır. Bu şekilde bir romantik birlik, muhafazakâr ve ataerkil himayenin sürdürölmesinin kesin yollarından biri olduğı için romantik aşk, "cinsel güce ilişkin erkek ideallerini en fazla besleyen ve narsisizme yönelik saldırılara tahammölü en az olan türsel koddur" (Ryan ve Kellner, 2010: 245). Bu nedenle anlatıdaki otoriter baba figürü eksikliği, Müjgan'ın babası emekli asker Edremit tarafından doldurulur. Edremit, ataerkil liderlik görevini yerine getiren, bağımsız kadınlığın tehditlerine karşı duran bir erkekliği resmeder. Bu haliyle erkek çocuğun, babanın yasasına uyarak cinsiyetlenebileceğı *Simgesel* alanı tanıtır. Diğer filmlerde olduğı gibi, bu filmde de anneden feragat edilir. Annenin kaybı her zaman için uyum önerir.

İstanbul'da babasını bulan Hüseyin, Geyikli'ye geri döner. Babasını dedesi ve ninesinin yanına yerleştiren Hüseyin'in aklı hemşire Müjgan'dadır. Önüne engel

olarak çıkan, kasabaya yeni tayin olan doktordan hoşlanmayan Hüseyin, onu saf dışı bırakmak için türlü yollara başvurur. Ancak bu yolların sonu bir yere çıkmaz ve her seferinde rezil olur. Müjgan'ın anne ve babasının Geyikli'ye gelmeleri de, Hüseyin'in amacına ulaşmasını zorlaştırır.

Eyvah Eyvah 2'de Müjgan'ın annesi, erkek korkularını yatıştırdığında kendisine yönelecek şiddet tehdidini de uzaklaştırmış olur. Edremit, kızının Hüseyin ile olan ilişkisini öğrenince geçirdiği öfke krizinde, otoriteye sadakatsizlik eden kızına şiddetle bağırır: “Yazıklar olsun kızı boş bırakırsan ya davulcuya varırmış ya zurnacıya. Yarından tezi yok evden işe işten eve”. Kızına duyduğu öfkeyi eşine de yöneltir: “Sen de al köpeğini çık dışarı”. Anlatı, eşi tarafından yatıştırılan Edremit'in Hüseyin ve Müjgan'ın ilişkisine izin vermesi ile son bulur. Anne figürü, Edremit'in korkularını yatıştırır ve sakinleştirir. Ryan ve Kellner'in isabetle söylediği gibi, kadınlar bunu yaptıklarında kendilerine karşı şiddete dönüşme tehdidi taşıyan bir kaygıyı yatıştırmış olurlar. Böylelikle kadına yönelik eril kamusal şiddet özel/aile içi alanda gizlenir, sakinleştirilir ve yatıştırılır (Ryan ve Kellner, 2010: 223). Böylelikle, ataerkilliğin içerisinde sadece erkek gösterenlerine referans verilen bir yapı içerisinde kendini inşa etmek zorunda kalır. Yaşamı, bir maskelenme olarak; erkeğin kurgusal bir tamamlayıcısı olarak yaşar. Dolayısıyla erkek fantezilerinin kurgusal tamamlayıcısıdır.

Simgesel düzen, cinsiyet rollerinin ayrıştırılmasında önemli bir konumdadır. Fallusta sembolize edilen Babanın Adı, çocuğa cinsel farklılıklarla tanımlanan bir ailede yeri olduğunu söyler. *Berlin Kaplanı* (2012), Ayhan Kaplan adlı, Berlin'de yaşamını boksörlük, bodyguardlık ve köpek gezdiriciliği yaparak sürdüren bir Türk

erkeğin yaşamını konu edinir. Ayhan Kaplan, Almanya'nın Berlin kentinde boksörlük ve bodyguardlık yaparak hayatını sürdüren bir Türk'tür. Fakat Ayhan ve onun boks antrenörü Cemal için artık işler eskiden olduğu gibi yolunda değildir. Ödenmesi gereken elli bin Euro borçları vardır. Onları içine düştükleri dar boğazdan kurtaracak bir mucize gereklidir. Ayhan aşırı stresten panik atak olmuştur ve bunu bir boks maçı sırasında fark eder. Doktoru, hava değişimi yaşamasını önerir. Bu esnada, Fethiye'de yaşayan abla ve eniştesinin, onun da yarı yarıya ortağı olduğu pansiyon arazisini emlakçi Tayyar'a satmak niyetinde olduğu anlaşılır. Fakat Tapu Müdürlüğü'ne gidene kadar hiç bilinmeyen bu ortaklık, işi bozar. Nurettin Ayhan'ı bulmaya Berlin'e gider. Türkiye'ye birlikte dönerler.

Boksörlük bedenini, erkekler arası kas gücünün ve şiddetin varlığına vurgu yaparak, “erkekliğin sonu gelmez sembolleri”nden (Connell ve Messerschmidt, 2005: 833) birini sunar, ana akım sinemada şiddet içeren sinirli bir erkeklik tanımlamasını içerir ve kadınları dışarıda bırakır. Bu analiz, Connell'in ifade ettiği düşünceleri destekler: “ataerkil güç ‘baskın hiper erkeksi bir ideale’ ihtiyaç duyar (1980: 80). Bununla birlikte, Hanke'nin ifade ettiği gibi, erkekliğin bu belirgin tanımını 1980'lerle birlikte özellikle Amerika'da yeni sağ politikası ile uyumlanmış, ancak kimi kriz anlarında erkeklik temsilleri kültürel otoriteyi sağlamak için yeniden eski klişelere başvurmuştur (1992: 191).

Boksörlere ilişkin kültürel mitlere karşın film, incelikli, temkinli araba kullanan, düşünceli bir erkek portresi çizer. Ayhan Kaplan'a, görüştüğü kadın psikolog, “ilacınız sizde, ailenizle görüşün” önerisinde bulunur. Ayhan, babasının yokluğu ve sonrasında gelişen yaşamı konusunda sıkıntısını bu görüşmede açıklar:

“Babam Türkiye’de öldü, annem de ikinci ile evlendi”. Ayhan’ın kimliği, babanın acı veren kaybı nedeniyle güçsüzlüğü üzerine kurulur. Ayhan’ın güçsüzlüğü ve başarısızlığının temelinde, kurtarıcı bir babadan mahrum olması vardır. Çaresizliğini yenmek ve daha güçlü olmak için boksörlük yapar.

Gerçek babanın olmadığı filmde, amca bu rolü üstlenir. Ayhan’ın Türkiye’ye dönüşü üç nesilden erkeği birbirine bağlar. Böylelikle, sosyal olarak meşrulaştırılan hegemonik erkeklik tanımları ailede yaşatılır (Connell ve Messerschmidt, 2005: 839). Amcası, Ayhan ve yeğeni Fatih (Ayhan’ın bir kopyası olarak), baba, oğul ve torun gibi konumlandırılır. Ayhan’ın sevgi ihtiyacı, eniştesi tarafından aldatıldığını anladığında dile getirilir: “sevildim zannettim”. Son boks maçına çıkmadan önce antrenörüne duygularını açar: “Ben niye kaybediyorum biliyor musun? Benim uğruna dövüşecek bir şeyim yoktu”. Erkek karakterin kimliğini tam olarak kuramaması ve *Simgesel* evrende bocalaması, babanın yokluğu üzerine kurulur. Baba, hem cinsel farklılığı tanımladığı için hem de yitirilen tamlik fantezisini son ihtimalini erkek çocuğa sunduğu için babanın yokluğunun yarattığı yaralanma ve eksiklik duygusu dillendirilir. Erkek karakteri, erkeklik fantezisi ile eklemleyen bu anlatıda Ayhan Kaplan, erkek yeğeni için baba konumuna geçer ve oğlu için bir görev üstlenerek yasanın tekrar kurulmasını sağlar. Böylelikle erkek kahraman yeni bir arzu evreni inşa eder. Bu aynı zamanda benliğin kuruluşuna dair önemli bir kopuş anıdır: “Yeğenimi gördün mü, ben onun için dövüşeceğim”. Bu sözlerin ardından Ayhan’ın babasının güreş müsabakası fotoğrafı görünür ve Ayhan’ın yumrukları, tutkulu bir müzikle süslenir.

Gerçek babanın olmadığı *Sen Kimsin*'de, İsmail Ağabey karakteri bu rolü üstlenir. Tekin ve emekli trafik polisi olan yardımcısı İsmail Ağabey, kaybolan bir kızı bulmak için, hayatları pahasına her türlü tehlikeyi göze alır. Sıradan bir kayıp vakasının peşinde başlayan hikâye, maddi hesaplaşmaların ortaya çıkması ile gelişir. Tekin'in babası ile geçmişteki çatışması anlatı içindeki en belirgin erkeklik yarasıdır. Simgesel otoritenin temsilcisi olarak bir polis memuru Tekin'e güvenli bir zeminde durmadığının haberini sert biçimde verir: "İsmail Ağabeyin üç aylıkları ile ben de dedektif olurdum. İsmail Ağabeyin hayatıyla oynuyorsun. Babanı kaybettin, İsmail Ağabeyinden de olma. Kimsen yok, kimsesizlik tekin değildir; bak en çok yalnızlar kaybolur bu hayatta". Böylelikle babanın yokluğu ile keyfin alanında gezinen ama güçsüz görülen Tekin'in, ataerkil toplumsallaşmayla bütünleşerek artık bir "erkek" olması önerilir.

Tekin, erkeklik yarasını sarmak için sık sık babasını anar: "Ben hep yalnız mı olacağım, kimse benim bir planım olduğuna inanmayacak mı kardeşim. Ben hep planın bir parçası mı olacağım. Haklıymışsın baba. Yalnızlık Allaha mahsus. Çok ter döktüm ama mutluluk bir yanda ben bir yanda oldum. Artık bitir işi, düşünme çek fişi. Keşke yanımda olsaydın, keşke elimi tutsaydın". Tekin, kendisini kısıtlanmış hissettiğini, kendisine uzanacak bir ele ihtiyacı olduğunu babasıyla son içsel konuşmasında dile getirir: "Haklıymışsın baba. Böyle yaşarsan yalnız kalırsın demiştin. Ben pek dinlemeyi bilmeyen biriyim. Keşke yanımda olsaydın, İsmail abiye de sahip çıkardın. Kendime çok güvendim, affet. Bu sefer seni utandırmayacağım baba, benimle gurur duyacaksın. Hadi artık gidip bitireyim şu işi". Babaya yönelik bu özlem ve affedilme isteği, Tekin'in "güçlü" erkek olmasını

sağlayacak fantazinin dikişlerini tesis eder ve Tekin'in Pelin'i kurtarma çabalarını yeniden harekete geçirir.

Filmin adı, erkekler arası çatışmalarda kullanılan bir “haddini bildirme” ifadesidir. Mafya hesaplaşması içindeki takım elbiseli erkekler, karanlık bir ortam ve gerilimli müzik ile “beceriksiz” bir erkek özel dedektif arasında kurulan karşıtlık, gülünç etkinin yaratılmasını sağlayan unsurdur. Filmde beceriksiz dedektif Tekin, İstanbul Emniyetinin iki buçuk yıldır yürüttüğü sahte para operasyonunu mahveder. Fakat sonuçta, haksız yoldan servet edinmeye çalışan bir üvey annenin foyasını ortaya çıkarır. Ancak beceriksizce yaptığı işler nedeniyle gülünç duruma düşer ve anlatının sonunda Pelin'in çabalarıyla nihai kurtuluş gerçekleşir. Bu ironik bakışın altında erkekliğin kendisini gerçekleştirmesi zorlaşır. Karmaşanın ortasında yorgun düşmüş oturan Tekin, geleneksel erkekliğe ilişkin “duygularını gizleyen ve yanılsama yaratmaya çalışan” bir klişeyi dile getirir. Erkek kahramanın bu klişeyi (“ne olursa olsun biz ayrı dünyaların insanlarıyız”) kullanması, kadın kahramanda beklenen tepkiye neden olmaz. Film, herhangi bir romantik birliğe ulaşmadan, bu birliğin yaratılma koşullarını gülünçleştirerek biter.

Yeni popüler güldürü filmlerinde, kadınlara ve diğer erkeklerle karşı erkekler arası sıkı sıkıya bağlanma motifi saldırgan biçimde kurulur. Erkek erkeğe bağlanma güldürülerinde kadınlar, hemen her zaman erkekler arasındaki alışverişin göstergeleri ve erkek bakışının nesneleridir. Kadınlar ya dikizci erkek bakışının nesneleridir ya da kargaşaya yol açarak erkek kahramanın başına sorunlar açarlar. Erkekler, annelerinin olmadığı (öldüğü ya da onlara ne olduğunu bilmediğimiz) dünyalarda yaşarlar. Hem anne hem de babanın “güçlü” ve “koruyucu” imgesi yoktur. *İmgesel*'de arzularının

nesnesi ile bütünleşen kimlik, *Simgesel*'de hem bu ilk arzu nesnesinden hem de ona yasayı tanıttacak olan babadan yoksundur. Filmlerdeki, bu iki katlı istikrarsızlık, kadınlara yönelik güven bunalımına, erkekler arası dostluğun kutsanmasının öneminin dile getirilmesine yansır; kadınların “tehditkâr” dünyasından kurtuluşun, erkekler arası dayanışmada olduğu vurgulanır. Mafya, iş ve uyuşturucu dünyası içindeki erkek dayanışması, maço değerlerin kutsanması ve kadınların aşırı ölçüde baskıcı olduğunun vurgulanması ile biçimlenir. Erkekler, arzuya ilişkin duygularını bastırdıkça, bu travma ile uzlaşmasını sağlayan, keyif veren, *Simgesel*de hazır buldukları ve onlara uyum ve tamlık vaat eden erkeklik fantezisi önem kazanır.

2.4.2. Arzu Nesneleri

Eyvah Eyvah 1 ve *2*'nin kadın kahramanları, sinemada kadınlara en sık uygulanan ikili yapı içinde konumlandırılırlar. İstanbul barlarında şarkıcı Firüzan ile Geyikli kasabasında hemşire Müjgan iki ayrı uçtadır. Hüseyin, her iki kadını da erkek otoriterliğinin sağlanmasının araçları olarak görür. Hüseyin, Firüzan'ın orkestra arkadaşı İsmail ile duygusal yakınlaşmasından rahatsız olduğunda, bağımsız kadın cinselliğinin tehditkâr dünyasına öfkesini, bu yakınlaşmaya sadece evlilikle sonlanması durumunda onay vereceğini söyleyerek bildirir: “Ben duymadım bilmiyorum, ilişkiniz ciddi bir noktaya giderse, aniden öğrenmiş gibi yapacağım. Benim saygısızlığa hiç tahammülüm yok. Orkestranın şefiyim ben. Reisleriyim ben onların”. Bu tepki, geleneksel ailenin muhafazası gerçekleşmediğinde ortaya çıkacak şiddet olasılığına çağrı yapar. Böylelikle eril şiddetin yüceltilmesi, özgür kadınların baskılanması arzusu ile tamamlanır.

Hem *Recep İvedik 3* hem de *Eyvah Eyvah 1*'de erkek kahraman, sevgili ilişkisi içinde olmadığı bir kadın ile tanışır. Annenin olmadığı bu iki filmde yaşça büyük ya da küçük kadınlar bu rolü üstlenerek annenin yokluğunu giderirler. Bu filmlerde annenin yokluğu/kaybı gülünleştirilerek aktarılır.²⁹ Örneğin *Eyvah Eyvah1*'de Hüseyin “annemi katır tepti, gözümün önünde havaya fırladığını gördüm” der. *Recep İvedik 3*'te oğul hem babaya hem de anneye öfkeli: “Anne babama kızıyorum ben, madem x,y kromozomu bozuk neden beni dünyaya getiriyorsun, Benim anamın resmen bıyığı vardı”. Anne İmgesel, baba Simgesel özdeşleşmenin eksik failidir. Annenin kaybının ve babanın şekilsizliğinin gülünleştirilmesi, erkeklik fantezisinin büyüleyici gücünü kırar.

Babasını bulmak için İstanbul'a gelen Hüseyin, İstanbul'un gece kulüplerinde assolistlik yapan Firuzan'ın yanında çalışmaya başlar. *Recep İvedik 3*'te Zeynep, Recep'e sıkıntısının nedenini bulmak için yardım eder. Onu dans ve yemek kursuna götürür. *Eyvah Eyvah 1*'de Firuzan, Hüseyin'e babasını bulması için yardım eder.

Gerçekte, anlatıların merkezinde erkeklerin bulunduğu, erkekler arasında dostluğun ve dayanışmanın ele alındığı ve genel olarak “delikanlılık muhabbeti” üzerine kurulu bu filmlerde gülünleştirilen erkekliğin kimi korkulara dayandığını söylemek mümkündür. Nitekim erkekliğin abartılı halleri onun daha fazla tehdit altında olduğunu gösterir ve bu durum eril olmama korkusuna dayanır (Horrocks, 1994: 89). Ele aldığımız filmlerin anlatıları, erkekliğe aşırı tezahüratların yapıldığı

²⁹ Güldürü filmlerinde genellikle erkek kahramanın annesi anlatıda yoktur. Grotjahn'a göre, bunun nedeni, anne ile ilgili bizi güldürecek bir ilişkiyi çarpıtmanın zorluğundandır (aktaran Fischer, 1991: 63). Stanley Cavell bunu, “kahramanın annesinden kaçınma” (1981: 57) olarak tanımlar. Oysa *Eyvah Eyvah* ve *Recep İvedik* filmlerinde annenin yokluğu gülünleştirilmektedir.

sonları barındırır. Erkekliğe ilişkin bu aşırılık, yeterince erkek görünmemeye dayalı bir kaygıya işaret eder. Bu bağlamda günümüz Türkiye güldürü sinemasındaki erkeklik anlatıları, tartışmaya gerek bırakmayacak biçimde ağır bir erkeklik krizine işaret etmektedir. Bu filmlerin Türkiye'ye ilişkin makro anlamda bir erkeklik krizinden de dolayı biçiminde söz ettiğini söyleyebiliriz. Bu kriz, belki de en çok güldürü sinemasındakendini hissettirmektedir. Bu filmlerde gülünçleştirilen erkeklik, başarısızlığa, kendini güçsüz, çaresiz, zayıf hissetmeye karşı verilmiş bir cevap olarak karşımızda durmaktadır. Erkeklik fantezisi ile özdeşleşme bu noktada bir sığınak olarak erkeklere önerilmektedir.

2.4.3. Gerilimli Baba-Oğul İlişkisi

Hokkabaz'da, bir sihirbaz (İskender Tünaydın) ve yardımcısı Maradona'nın (Orhan Direk) turne sırasında yaşadıkları maceralar anlatılır. Çocukluğundan beri sihirli şeylere ilgi duymuş olan İskender, ısrarla kendisinin bir sihirbaz olduğunu iddia etse de, yakın arkadaşı Maradona haricinde hiç kimse bunu kabul etmez ve küçümseyerek onun bir hokkabaz olduğunu söyler. İskender'in babası Sait de, oğlunu hiçbir zaman takdir etmemiştir, çünkü o da oğlunun yaptığı işten gurur duymamaktadır. İstanbul'dan kaçarcasına turneye çıkmak zorunda kalan İskender ve Maradona, yanlarına Sait'i de almak zorunda kalırlar. *Hokkabaz*, bu noktadan sonra İstanbul'da başlayıp yine aynı yerde biten bir yol/yolculuk filmine dönüşür. *Her Şey Çok Güzel Olacak* gibi *Hokkabaz* da erkekler arası dostluğunun ve dayanışmasının sınandığı bir filmidir. Baba ve oğul arasındaki çatışmalar, aslında ne kadar derin bir bağ ile birbirlerini sevdiklerinin gösterilmesi ile sonlandırılır. Babanın Adı,

çağırmanın ve simgesel özdeşleşmenin faili olarak işlerken, erkeklik fantezisi, kaybın/eksiğin acısını örtmek için kabul edilir.

Filmde İskender, hem babası hem de İstanbul'daki izleyiciler tarafından “görünür” değildir. Bu görünmezlik durumu, film boyunca melodramla güldürü arasında bir yerde gülünç bir etki yaratır. Zaten film, bütünüyle “görme”ye ilişkin belirgin bir problemi anlatmaktadır. İskender ve Maradona'nın gösterisinin adı “Göz-Göze” olmasına rağmen, kulüpteki hiç kimse onlara bakmaz. Üstelik her ikisinin gözlerinde görme sorunu vardır; lazer operasyonu yaptıracak paraları olmadığından yüksek numaralı gözlükler kullanmaktadırlar. Maradona, İskender'e “*görmüyoruz*” der. İskender'in yanıtı filmin problemine bir gönderme niteliği taşır: “*Herkes bizi görüyor bir tek biz mi görmüyoruz?*”. Benzer bir gönderme filmin kadın karakteri Fatma Nur Gaye Türksönmez'in sözleriyle yapılır: “*Aptal mısınız, saf mısınız, gözünüzü açın biraz*”. Bu sorun, taşra/İstanbul; 1970'ler/2000'ler; sihirbazlık/hokkabazlık, düğün alanı/kulüp gibi karşıtlıklar üzerinden oğul ve baba arasındaki psikanalitik bir konumlanışa eklemlenir.

Gerilimli baba-oğul ilişkisine dayalı bu psikanalitik konumlanıştaki Oedipal senaryo, dikkat çekicidir. Bu senaryoda, erkek kahramanın âşık olduğu Fatma Nur Gaye, annesi ile yer değiştirir. Oğul ve baba, aynı kadın için rakiptir. Kısa, ufak tefek ve güçsüz İskender, otoriter, baskıcı ve kuralcı olan yaşlı baba Sait ile bir kez daha mücadele eder. Oedipal senaryoya göre mutlu son oğulun babayı öldürüp anne ile evlenme arzusunu yerine getirecekken, gelin anlatıdan “silinir”. Fatma Nur Gaye, düğün hediyeleri olan altınları alarak kaçan, dolandırıcı bir “gelin”dir. Kadının özgürlükçü/isyankâr yönünü dizginleyemediğinde güldürü, onu “dolandırıcı” ilan

edip uzaklaştırır. Gelinin silinmesi, güldürünün anaerkilliğe yönelen düşmanlığını tamamlar. Oğul ise, iktidarın var olan yapılarından uzaklaşmaz. Film, kadınlara ve baskı altındaki oğula, babalarının/ağabeylerinin/sevgililerinin iktidarına karşı duydukları öfkeyi geleneksel değerlerle uzlaştıran bir fantezi çerçevesi sunar; “bir kadına inanırsanız bakın neler olur” şeklindeki ataerkil kodları pekiştirir. Kadının haylazlığı ve asiliği, ideal gelin olarak görüldüğünde olumlanırken, anlatının sonunda bu özellikler, dolandırıcılığın belirtileri olarak sunulur. İddialı, kendine güvenli kadın kahraman, bir kez daha erkek kahramanı aldatır. Erkek kimliği, baba ile bütünleşerek simgesel alanda tutarlı bir özneye dönüşür ve böylelikle fanteziye eklemlenir.

Kargaşaya yol açan, komik asi kadının, Ortaçağ’a ve erken modern Avrupa’sının karnaval etkinliklerine ve erken film güldürüsünün başlıca alanlarından olan vodvil ve müzikal geleneğine uzanan bir geçmişi vardır (King, 2006: 131). İddialı ve kargaşaya yol açan/yıkıcı kadın oyuncular geleneği, Mae West’ten Whoopi Goldberg’e popüler sinemada devam eder. King (2006) ve Rowe’a (1995) göre bu performanslar, ataerkil kültürün genel sınırlarını zorlar ve baskın toplumsal cinsiyet rollerini yıkar. Rowe, bu iddiasını 1930 ve 1940’ların romantik güldürülerine dayandırır. Ona göre, 1930 ve 1940’ların Hollywood romantik güldürülerinden *Bringing Up Baby* (1938), *The Lady Eve* (1941) ve *Ball of Fire*’da(1941) asi kadınlar, olumlu bir etki ile tasvir edilir; kadınlar, sıkıcı ve cansız/sönük erkek karakterlerin heyecanının kaynağıdır. Savaş sonrası Amerikasında, sosyo-kültürel gelişmelerle birlikte, bu eğilimden bir yön değişimi izlenir. Buna göre, İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1960’lara, kadınsı ev yaşamını yeniden inşa eden mitler ile toplumsal cinsiyet ve iktidar arasında, belirgin bir mücadele sarf edilir. Asi ve güçlü

kadın figürü, çok daha tehditkâr ve korkutucu olur. 1980’lerin sonu ve 1990’ların başında, “zirvedeki kadın”, gülünç anlatının rahatlatıcı figürü olmaksansa, korku ve gerilim filmlerinin çılgın bir figürü haline gelir (Rowe, 1995: 98).

Hokkabaz’dababa Sait, tek amacı Çanakkale’deki Şehitliğe gitmek olan paraşütçü komanda ve otoriter bir asker emeklisidir. Kıbrıs’ta başına kurşun darbesi geldiği için erken emekli edilir. Eşi Sebahat’i kaybetmiştir. “Otoriter baba” figürü karşısında, İskender’in konumu “yetimlik” halini andırır. Gürbilek, önceki dönemlere ait popüler anlatılarda çocuk kahramanların yaşadıkları mağduriyetin gerisinde bir tür “yetimlik” halinin yattığını söyler (2001: 44). Çocuk kahramanlar, koruyucu ve kollayıcı bir baba figüründen, kendilerine hayatta yol gösteren, yol açan ve örnek olan kudretli bir otoriteden mahrumdur. Böyle bir baba figürünün eksikliği yüzünden çocuk kahramanlar, erken yaşta büyümek, kendi ayakları üzerinde durmak, kendi yazgılarıyla tek başına baş etmek durumunda kalmışlardır. Nostalji filmlerinde de baba daima problemlili bir figür olarak çıkar karşımıza. Dışarıdan gelen kötülüğün topluluk yaşantısını darmadağın edebilmesinin nedeni aslında tam da çocuklarını korumaktan aciz babalardır. Ancak *Her Şey Çok Güzel Olacak* ve *Hokkabaz*’da “otoriter baba”, çocuğun erken yaşta büyümesini değil, hiç büyümemesini, hep çocuk kalmasını, bir “bitimsiz çocukluğa” (Suner, 2006: 80) saplanıp kalmasını getirecektir beraberinde. Filmlerdeki güldürü de, ana karakterin çocuksuluğundan, “dışarıdan” gelen kötülükler karşısında aldığı konumun gülünç etkisinden kaynaklanmaktadır.

İskender, çocukluk meraklarının peşinden koşan, onları gerçekleştirebileceğine olan inancını yitirmemiş bir karakter olarak çıkar karşımıza. Film, 1970’lerde, İskender’in bir küçük çocuk olarak babası Sait ile ilişkisini

izleyiciye tanıtan sekanslarla başlar. Tüm bu sekanslarda, İskender’in koruyucu bir babadan yoksun olduğu anlaşılır. Anlatının temel meselesi, çocukluğunu, “asabi” “ilgisiz” ve “annesi ile gerilimli bir ilişkisi olan” babasının onayını alamadan geçiren bir erkektir. Gürbilek, Atay’ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanında, kahramanların çocukluğunu yaşamadan büyümek zorunda kaldıklarını, bu yüzden hep çocuk kaldıklarını yazar. Atay’ın kahramanları “hayatın acemisidirler, hayat bilgisinden “hayat paso”sundan yoksundurlar” (Gürbilek, 2004: 53). *Hokkabaz*’da babanın iradesi ile erkek çocuğun iradesinin karşılaşmasında, çocuk hep eksik ve yetersiz temsil edilmiştir.

Sait, bir asker emeklisi olmasını kendi ailesine karşı kişisel ilişkilerinin üzerinde tutar. Kızı ve damadının evinin bahçesindeki karavanda onlardan uzakta yaşamaktadır. Sait, kızının evliliğini onaylamamakta; damadını beğenmemektedir. Oğlunu da mesleğinden ötürü yeterli bulmamaktadır. Filmin adındaki yanılsamanın ilk kez vurgulandığı sahne, gerilimli baba-oğul ilişkisinin sonsuz bir kaynağını taşır: “Engelli” kasabasında mola veren İskender’e kasaba kahvesindeki erkekler sorar: “Kumarbaz mısın sen?”.

Sait: Kumarbaz değil HOKKABAZ. Öz oğlum ama maalesef hokkabaz.
Acı ama gerçek.
İskender: Sihirbaz, sihirbaz.

Baba figürü, oğulun yetersizliğini, haylazlığını, sorumsuzluğunu hatırlatan bir problemdir bu filmde. Ancak oğul açısından bir kabullenme söz konusudur. Oysa *Her Şey Çok Güzel Olacak*’ta Altan, babasının onayını alamayacağını çoktan anlamıştır. *Hokkabaz*’da ise, İskender kasabalıların yoğun alkışları arasında gösterisini yaparken, “*babam izlemiyor mu?*” diye sorar Maradona’ya. Kamera Sait’i

göstermez, nerede olduğunu gösterinin sonunda, gelin ortadan kaybolduğunda anlarız. Sait, Altan'ın düştüğü bu zor durumu uzaktan izlemekte ve alkışlamaktadır. İskender, babadan yardım ve şefkat alamaz. Oysa erkeklik fantezisinin vaat ettiği tamlığa ulaşabilmesi için babanın onayı gereklidir.

Taşra yaşantısı, öykünün atmosferine coşku ve neşe katan bir odağı oluşturur. “Engelli” kasabasında gündelik yaşam, oldukça neşeli ve eğlenceli tasvir edilir. Neşenin kaynağı, herkesin birbirini iyi tanıdığı, iç içe yaşadığı küçük bir kasaba ortamıdır. Filmde taşra ortamı, küçük, dışa kapalı, samimi yapısıyla büyük bir aile ortamı gibidir. Bu, katıksız saflık ve samimiyetin egemen olduğu bir yaşantıdır. Taşrada yaşayan insanların konuşmaları, mizahi yanın ağır bastığı yöresel ağız ve söz öbekleri ile aktarılır. Buradaki çatışmalar bile, saflık ve samimiyetin yön verdiği gülünç bir durum ile sonuçlanır.

2.4.4. Kadın Kahramanın Anlatıdan Silinmesi

Hokkabaz'da, İskender ve Maradona, İstanbul'dan kaçarcasına turneye çıktıklarında “Engelli” kasabasına uğrarlar. “Engelli- 400 metre” levhası ile gülünçleştirilen kasaba adı ile İstanbul arasında “nostaljik” farklar ve zıtlıklar göze çarpar. Pek çok araştırmacıya göre, Türkiye’de 1980’lerden bu yana birbirinin zıttı gibi görünen iki süreç bir arada yaşanmaktadır: Taşrallaşma ve taşranın yitişi. Bora ve Erdoğan (2005), geçtiğimiz dönemde Türkiye’de şehirler taşrallaşırken, taşrada da şehirleşmenin yüzlerinin ortaya çıktığından bahseder. Şehirlerin taşrallaşma süreci, yerleşik şehir kültürünün taşradan kendisine akan göçü emecek güçten ve kaliteden yoksun olması sonucu, taşra kültürünün şehri kaplaması biçiminde yaşanırken,

paralel biçimde şehirleşmenin kimi unsurları da küresel sermayenin hareketlerinin yönlendirdiği biçimde taşrada ortaya çıkmaktadır. Bora ve Erdoğan’a göre, burada “benzeştirici, aynılaştırıcı” bir süreçle karşı karşıyayız: “Sanki her yer şehir ve her yer taşra-veya hiçbir yer”. Bu sürecin sonuçlarından biri, köy-kent ikiliğinin arasında dikilen, dinginliğin ve durağanlığın simgesi olan kasabanın yitişi olacaktır (2005: 46). Yaşadığımız dönemde artık “kasabadan kastedilen o sessizlik, o tıkanmışlık, o kendi içine kapanmışlık kalmamıştır” (2005: 42). Suner, popüler nostalji filmlerinin taşıyıcı geçmişte kalmış bir imgeye dönüştürmelerini Bora’nın sözünü ettiği “kasabanın yitişi” süreciyle ilişkili olarak düşünmektedir. Ona göre nostalji filmlerinde, bu kayıp duygusundan yola çıkılarak bir bütünlük ve tamlık durumu hayal edilmekte ve bu hayal geçmişe yansıtılmaktadır (2006: 106). İşte *Hokkabaz* ile bu nostalji filmlerinin yolu, filmin kadın karakteri Fatma Nur Gaye’nin “gerçeküstü” hikayesi ile birbirinden ayrılır.³⁰ Fatma Nur Gaye, İskender ve Maradona’nın sihirbazlık gösterilerini sergileyeceği düğün provasında tanıştıkları gelindir. İskender’in gösterisi sırasında, gerçekten görünmez olan Fatma Nur Gaye, düğünde takılan altınları alarak kasabadan uzaklaşır. Kasabadaki hayatın tekdüzeliğini gösterisi ile kıran İskender, bir türlü bu durumu açıklayamaz. Üstelik, Fatma Nur Gaye’yi bulmak isterken “talihsiz” bir zamanlama ile damadın babaannesinin öldüğü anlaşılır. Bu an, İskender’in babası tarafından yeniden “eksik” ve “yeteneksiz” bulunmasına neden olur: “30 yıldır o işi yapma diyorum ben sana, kör pezevenkler”.

³⁰ Suner, “nostalji sineması”nı, anlattıkları zaman dilimine bugünün gözüyle bakan filmler olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla öykülerin genel çerçevesinde geçmiş hatırlanmaktadır. *Hokkabaz* bu anlamda bir nostalji sineması örneği olmasa da, nostaljinin “geçmişte olan güzelliklere olan özlem duygusu” anlamı bağlamında nostaljik bir filmidir.

Film, Baba iktidarının ve erkekler arası dayanışmaya dayalı fantezinin yeniden onaylanması gereğini anlatır. Engelli kasabasından ayrılan İskender, Maradona ve Sait'in yolu Fatma Nur Gaye ile yeniden kesişir. Fatma Nur, ağabeyi Aslan tarafından zorla evlendirilmek istendiğini söyler. İskender ve Maradona'nın ilgisini çekmek için yarıştığı kadın, baba Sait ile yakın bir dostluk kurar. Ancak Aslan, İskender ve Maradona'yı bulur ve onlar anlamasa da düğünde takılan altınları geri alır. Filmin anlatı yapısındaki yumuşak ve mizahı yaklaşımda, bu andan sonra bir farklılaşma oluşur. Fatma Nur Gaye, Aslan'ın aslında ağabeyi olmadığını, kasaba insanlarını kandırarak düzmece bir evlilik yoluyla toplanan takı ve altınları çaldıklarını söyler; ancak bu düzenbazlıktan pişman olduğunu, çaldıklarını kasabalılara geri vererek onlardan özür dilemek istediğini dile getirir. Ona inanarak İskender ve Maradona, laserle göz operasyonu için biriktirdikleri parayı; Sait de birikimlerini verir. Ancak bir gün sonra, Fatma Nur Gaye, bu birikimleri alıp, ardında bir mektup bırakarak kaçır. Her iki filmde de sonuç, hüznün yüklü bir gülümsemenin eşlik ettiğı, kadına yönelik düşmanlığa ilişkin ataerkil kodların haklı çıkarıldığı, erkeklik fantezisinden doğan iyimserliktir. Neale'nin ifade ettiğı gibi, "kadınlar sorundur, kaygı kaynağıdır erkekler ise böyle değildir. Kadınların sorgulandığı yerde erkekler test edilir/sınanır. Erkeklik, bir ideal olarak en azından örtük biçimde bilinmektedir. Kadınlık ise tam tersine gizemlidir" (1993:19). Böylelikle arzu, erkeklik fantezisine anlam veren, *keyfe* tutarlılık kazandıran kadınlara ilişkin genel ataerkil kalıpları işler. Böylelikle anlatı fantezinin büyüleyici gücünde kalır. Bu nedenle Zizek'çi anlamda totaliterdir.

Sonuç olarak, *Sen Kimsin*, *Eyvah Eyvah 1,2*, *Berlin Kapları* ve *Hokkabaz* anlatılarında erkekler arası dostluğun ve dayanışmanın ele alındığı filmlerdir. Bu filmlerde *Maskeli Beşler*, *Kutsal Damacana*, *Çakallarla Dans* ve *Kolpaçino*’dan daha farklı erkek portrelerinden yola çıkılmaktadır. *Sen Kimsin*, *Eyvah Eyvah 1,2*, *Berlin Kapları*’nda erkek kahramanlar, babalarının yokluğundan ötürü yoğun acılar çekmektedirler. Kahramanların güçsüzlükleri ve başarısızlıkları, babalık krizini ifade etmeleri ve simgesel bir baba ile bütünleşerek erkekler arası dayanışmanın kutsandığı bir fantezi dünyasına yönelmeleri ile son bulmaktadır. Dolayısıyla bu filmlerde erkeklik, başarısızlık (baba ölmüş bile olsa, onun nazarında başarılı bulunmama inancı) ekseninde gülünçleştirilmektedir. Burada gülünç erkeklik, bir rahatlama aracı olarak işlev görmektedir. Erkekler, neoliberalizmin tahripkârlığı ve toplumsal cinsiyet alanında güç kazanan eleştirel teorilerle birlikte, egemenlikleri kısıtlandığından, içinde bulundukları sıkıntılı durumdan kurtulmak için kendilerine hareket yolları aramaktadırlar. Üzerlerindeki baskılardan kurtularak rahatlamak istemeleri, Freud’un *Esprî ve Bilinçdışı ile İlişkileri*’nde(1993) vurguladığı analize benzer biçimde işlemektedir.³¹ Buna göre, ekonomik ve ruhsal baskılar, erkekliğin

³¹Freud’un esprîlerin toplumsal koşullarla ilişkisine dair *Esprîler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*’ndeki (1993) çözümlemesi, daha önce *Uygarlığın Huzursuzluğu*’nda (2011) ortaya koyduğu fikirlerden gelişir. *Uygarlığın Huzursuzluğu*’ndaki temel düşünceye göre, uygarlık sürekli olarak insanlara kitlesel saldırgan bir esprî yapar. İnsanlar, hazlarını en üst düzeye çıkarmaya çalışırken, uygarlık onların arzularına sınırlamalar getirir. Freud’un ruh bölümleri şeması -id, ego, superego-, uygarlığa benzer biçimde gülmenin özünü oluşturan haz ile yetke arasındaki savaşıma dile getirir. Freud, esprî yapma ile haz kavramının ilişkisini derinlemesine inceler; esprîlere özgü olarak tanımladığı anlatım biçimlerini *Düşlerin Yorumu*’nda (1991) “düş-işlemi”ni açıklamak için de kullanır. Esprî-işlemi ile düş-işleminin temel noktaların aynı olması gerektiği sonucuna varır. Ona göre esprî yapmak, bilinçaltına bastırılmış duygu ve düşünceleri ortaya çıkaran rüya görmeye benzer. Düş işlemini, düş düşüncelerini görünen düşe dönüştüren biçim değiştirici süreçlerin genel toplamının adıdır. Freud, düşlerden anımsananlara “düşün görünür içeriği”adını verir (1993: 192). Görünür içerik, saçma ya da

gölünçleştirilmesini, rahatlamak ve haz duymak için ortaya çıkarmaktadır. Gölünçleştirmeye, erkeklik fantezisi bağlamında bakıldığında, gülünçleştirmenin, özneler baskılardan kaçarak kendilerine bir özgürlük alanı yaratabilecekleri düşüncesi içinde geliştirilebileceği görülmektedir. Ancak bu özgürlük alanı, kendi içinde totaliterdir çünkü muhalif söylemlere neredeyse hiç izin vermemekte, simgesel bir tutarlılık içinde erkekliğin baskınlığını ve ataerkilliği pekiştirmektedir.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, 2000 sonrasında, kimi zaman gişede Hollywood filmlerinin önüne geçerek en çok izleyici toplayan güldürü oyuncusu ve senaristi Cem Yılmaz'ın dört filminde, gülünçleştirilen erkekliğe odaklanılmaktadır.³²

2.5. SİMGESEL ERKEKLİK FANTEZİSİ: HER ŞEY ÇOK GÜZEL OLACAK, G.O.R.A, A.R.O.G, YAHŞİ BATI

Cem Yılmaz'ın senaryosunu yazıp yönetmenliğini yaptığı *Her Şey Çok Güzel Olacak*, *G.O.R.A.*, *A.R.O.G* ve *Yahşi Batı*'da, güldürünün temel malzemesi, ataerkil toplumsallaşmaya dayalı toplumsal cinsiyet kurgusundan ve kriz anlarının bertaraf edilmesinden beslenen bir erkeklik fantezisi. Bu filmlerdeki erkeklik anlatılarının

kargaşa içindedir ve gizli düş düşünceleri adı verilen belirli mantıklı ruhsal yapıların parçalanmış ve karışmış bir kopyası yoluyla anlaşılabilir. Düşlerin görünen içeriği, açık anlamları bir kenara bırakılarak öğelerine ayrılır ve açık anlamların çağrışımları üzerinden gizli düşünceler hakkında bilgiye ulaşılır (1993: 192).

³² Bu filmlerin seyirci sayıları şöyledir: *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı,1999): 1.239.015; *G.O.R.A* (Ömer Faruk Sorak, 2004): 4.711.000; *Hokkabaz* (Cem Yılmaz ve Ali Taner Baltacı, 2006): 1.710.212; *A.R.O.G* (Cem Yılmaz ve Ali Taner Baltacı, 2008): 3.697.746; *Yahşi Batı* (Ömer Faruk Sorak, 2010):2.137.949 (Kuburlu, 2010).

erkeklik fantezisi bağlamında nasıl değerlendirilebileceği bu bölümün temel sorusudur. Burada, güldürünün, işaret ettiği boşluklar üzerinden ideolojik alanı tutarlı kılan toplumsal-ideolojik erkeklik fantezisini dönüştürme olanağı incelenmektedir. Bu incelemede hem Lacancı kategoriler olan İmgesel, Simgesel ve Gerçek hem de ideolojik fantezi ve gülünçleştirme ilişkisi kavramsal araçlar olarak kullanılmaktadır.

2.5.1. Sinik Mesafe ve Katlanılabilir Kurgu

İdeoloji eleştirisi içinde, psikanalitik ideoloji teorisinde kullanılan toplumsal-ideolojik fantezi kavramı, simgesel düzendeki tutarsızlıkları gizleyen bir perdeye işaret eder (Zizek, 2004).Fantezi, sahip olunmayan bir itibarın kullanılmasıyla özneye dönüşülmesini anlatan bir kavram olarak ideolojinin işleyişinin açıklanmasına katkı sağlar. Zizek’çi anlamda fantezi kavramı aslında, travmatik bir eksikliği tanımlar. Çalışmada, Zizek’in bu kavramı kullanım biçiminden yararlanarak Cem Yılmaz’ın dört filmindeki gülünç erkeklik ve totaliterlik ilişkisi sorunsallaştırılacaktır.

Fanteziler, dünyayı tutarlı ve anlamlı bir şey olarak yaşamamızı sağlayan çerçeveyi kurarlar; zira “özne ancak fantezi yoluyla arzulayan özne olarak kurulur” (Zizek, 2012: 20).³³Fantezinin işlevi,simgesel düzendeki tutarsızlıkları gizleyen bir

³³ Zizek, bölünmüş, üzerine çarpı atılmış anlamlandırma pratiğindeki bir eksiğe özdeş olan Lacancı özne anlayışından yararlanarak Büyük Öteki’nin, simgesel düzenin imkânsız bir eksik etrafında yapılanmış olduğuna dikkati çeker. Öteki eksiktir; yani Öteki’nin kendisi de nihai cevaba sahip değildir, “[Öteki’nin] kendisi de engellenmiştir, arzulamaktadır” (2004: 139). Öteki’deki bu eksiklik

perde hizmeti görmek; açığı doldurmaktır. Fantezi, arzuyu destekler. Böylelikle fantezi, tutarlı bakış açılarını ve kodları belirleyen sınırları oluşturarak, dünyayı yerli yerinde tutan çerçevelerin inşasını sağlar. Fantezi, “dünyaya ilişkin doğrulukçu bir yargının yerine özlem duyulan ideallere ve korku uyandıran beklentilere ilişkin imgeler koyarak bu yargıyı ikame etme yoluna gider” (Ryan ve Kellner, 2010: 377). Özneler, temelde, olmayan bir şeyin varsayılması ile ilgili bir kavram olan fanteziyoluyla, kendi yokluklarında kendilerini var ederler; “iki yakası bir araya gelmeyen boşluklar”ını, fantezi yoluyla doldururlar. Bu çalışma, erkekliğe atfedilen gülünç “aşırılıklar”da, bu kimlikler hakkındaki hakikate yönelmektedir. Gülünçleştirmenin bunu gösterebilme yeteneği ve fanteziyi kat etmeyi sağlama yeteneği sorunu, ancak, fantezinin ne olduğunun, böyle bir erkeklik ideolojisinin imkânsızlığını temsil eden unsurun ne olduğunun tespit edilmesinin sağlanması ile ortaya konabilir. Zizekçi çerçevede ideolojik fanteziye yerleşen gülünçleştirme, maske takılarak gerçeğin katlanılabilir bir kurgusunu sunmaktadır.

Her Şey Çok Güzel Olacak, G.O.R.A., A.R.O.G ve Yahşi Batı’da erkek kahramanlar, belli bir erkeklik tipinin fantastik gerçekliğine dayalı olarak gülünçleştirilir. Bu filmlerde, erkek kahramanlar aracılığıyla, ideolojik erkeklik fantezisine işaret edilir. Erkeklik fantezisi, erkekliğe ilişkin imkânsızlıkların ve travmatik yaraların maskelenme biçimidir. Erkeklik fantezinin işlevi, verili ideolojik alanın imkânsızlığı ve tutarsızlığını; mükemmel bütünlükte bir erkeklik diye bir şey olmamasını örterek, öznelerin özdeşleşmeyi becerememelerini telafi etmektir (Zizek, 2004: 144). Erkeklik fantezisine dair mükemmellik, gülünç anlarda kaybolur görünse

sayesinde özne rahatlar. Bütünsel yabancılaşmadan, kendi eksikliğini Öteki’deki eksikle özdeşleştirerek kaçır.

de, anlatıda bu fantastik dile yerleşilmesi ve toplumsal cinsiyet kimliklerine ilişkin normların pekiştirilmesi, erkekliğin baskın ideolojik egemenliğini güçlendirir. Bu nedenle, erkeklik fantezisinin yapılaştırmacı gücü kırılmaz. Böylesi içten paylaşımların, erkeklik fantezisinin işleyişinin egemen kinikliğine karşı bir önlem olarak işlev görmesi beklenebilir. Ancak daha yakından bir bakış, bu fantezinin içten anlatımının kinizmin son kertede, en üst biçimi olduğunu açığa çıkarır. Bu fanteziyi sergileme ‘psikolojik olarak’ ne kadar içtense, bu fantezinin işleyişindeki semptomu gizemleştirdiği için, ‘nesnel’ olarak, o kadar kiniktir (Zizek, 2001: 57).

Bu filmlerin ekseninde, 1980 sonrası neoliberal ekonomik sistem içinde tutunmak için hemen her şeyi yapmaya hazır, otuzlu yaşların sonlarında, para sıkıntısı çeken erkek karakterler vardır. Bu dönemde “kendi işini kurma” sloganının bir gereği olarak her anlamda girişimci, özgüvenli ancak parasız; kolayca yalan söyleyebilen, hazırcevap, tüketim biçimleri üzerinden kimlik-statü kazanmaya çalışan alt/orta sınıftan bir erkek karakterin, bulunduğu mekân ile uyumsuzluğundan doğan gülünçlük, filmlerdeki temel üslup olarak belirir. Hazırcevaplık, erkek kahramana koşullara uyumlanabilmesinin bir yolunu sunar. Oysa ana akım sinemada geleneksel ideolojik erkekliğin özelliklerinden biri duygusal suskunluktur (Neale, 1983: 12). Neale, erkeklerin dili kullanmaktan kaçınması ile narsizm ve ideal egonun inşası arasında teorik bir bağlantı kurar. Buna göre dili kullanmayı öğrenme süreci (dil ile tanışma), çocukluğun ilk yıllarının narsisizmini düşünmeye sevk eden bir süreçtir. Her şeye gücü yeteceğini düşünen, kendine yetebilen çocuğun etrafını çevreleyen bu oluşum, aynı zamanda çocuğun kendine yetebilme gücünü tehdit eder. Erkekliğin narsistik tasvirini güçlendiren sessizlik, Neale’in sözleriyle, “belki de,

erkeğin kastrasyon endişelerini bitirebilir ve yatıştırabilir” (1983: 16). Lacan’a göre dile giriş aynı zamanda bir Oedipal kriz noktasıdır. Çünkü dil, sembolik “babanın yeri”dir. Bu da arzuyu doyumsuz hale getirir. Dil, *İmgesel* ve *Simgesel* arasında bir oyuktur. Arzu ve tatmin arasındaki boşlukta köprü kurar. Ama bunlarla karşıt olarak her ne kadar boşluk ve yokluk arasında gidip gelse de dil aslında *İmgesel* olanın zenginliği ve tamlığını oluşturmaya çalışır. Aynı zamanda da bireyin anne ile olan birliğini ifade eder (Minsky, 1996: 148).

Her Şey Çok Güzel Olacak, *G.O.R.A.*, *A.R.O.G* ve *Yahşi Batı*’da erkek kahramanların aşırı konuşkanlığı ve hazırcevaplığı, erkeklik fantezisinin gösterenlerinden biri değildir. Yılmaz’ın filmlerindeki ana karakterler, kolayca kabalaşabilmekte, argo ve küfürü sıklıkla kullanmaktadır; apolitik, etnik kimliği belirsiz, ne pahasına olursa olsun başarıya/sonuca odaklıdır. Bu erkekler kriz anlarında, Jefferson’un ifadesiyle “kendisini kaygıdan uzaklaştıracak ve güçsüz hissetmemesini sağlayacak bir söylemsel pozisyon” (aktaran Connell ve Messerschmidt, 2005: 842) seçerler.

Bu filmlerin tamamını yol filmi olarak adlandırmak mümkündür. Yol filmleri, bir ya da daha fazla sayıdaki kişinin yolculuk boyunca karşılaştıkları durumları anlatır ve kahraman(lar)ın fiziksel ve ruhsal dönüşümleri üzerinde durur. Anlatısal ve ikonografik özellikleri nedeniyle çoğu kez iç içe geçen dostluk ve yol filmleri, serüven/aksiyon sinemasının birer alt türü olarak değerlendirilebilir (Ulusay, 2004: 149). Cem Yılmaz filmlerindeki anlatılar içinde taşra/İstanbul, Osmanlı/Amerika, dünya/uzay karşıtlığı önemli bir izlek olarak, bu yolculukların

somut mekânlarını oluşturur. Bu izleğe eşlik eden önemli bir tematik unsur, gerilimli baba-oğul, ağabey-kardeş ve karşıt karakterli iki arkadaş ilişkisidir.

Bu özellikleri taşıyan erkek kahramanlar aracılığıyla yaratılan güldürü, ideolojik erkeklik fantezisini besleyen bir araca dönüşebilir. Cem Yılmaz, gündelik hayattaki erkeklik fantezilerine işaret eder; ancak bu fantezileri anlatırken, bir yandan da o dilin içine yerleşir. Burada, güldürünün ideolojik fantezi düzeyinde işleyişi açısından izleyicinin ikili bir konumuna işaret edilebilir. Tüm kadınlar tarafından arzulanan, başarılı bir erkek fantezisi karşısında izleyicinin alacağı ikili bir konum vardır. Bunlardan birinde, izleyicinin bu anlatıya inanarak fanteziyi sağlamlaştırması söz konusudur. İkincisinde, izleyici, her ne kadar inanmasa da inanmış gibi yapmayadevam eder. Sinemada izlediği erkeklik fantezisinin aldatıcılığını bilir ama farkında değilmiş, bilmiyormuş gibi davranmaya devam eder. Böylelikle toplumsal-ideolojik fantezi, öznel inandığı sürece ya da daha doğrusu, toplumsal etkileşimleri içinde “inanıyorlarmış gibi” davrandıkça var olur. Bu sürekli “mış gibi yapma hali” politik-ideolojik sistemle ilişkisinde isterik, sapkın ve paranoyak bireyler ortaya çıkarır. Öznel ideolojik-toplumsal erkeklik fantezisinin aldatıcılığını, gülme söz konusu olduğunda güçlü biçimde deneyimleyemez. Ama onun yerine öznel davranışlarını, bu fantezinin neden olduğu toplumsal-cinsel eşitsizlikleri ve şiddeti sorgulamasına gerek bırakmayan, kişisel deneyimden uzaklaştırılmış kahkaha yönlendirir. Kahkaha yoluyla öznel, güldükleri şeyi meşrulaştıran nesnel ideolojik sistem tarafından yönlendirilirler. Böylelikle güldürü, ideolojik-toplumsal erkeklik fantezisini besleyen bir türe/araca dönüşür.

İdeolojik alanı tutarlı kılan toplumsal-ideolojik erkeklik fantezisini, onu gülünçleştirerek kat etmek mümkün müdür?³⁴ Başka bir deyişle, fanteziyi güldürü yoluyla gösterdiğinizde, onu kat etmiş olur musunuz?³⁵ Gülünçleştirme, ideolojik fantezi düzeyinde işleyerek, olmayan bir şeyin varsayılmasını sağlayabilmektedir. Bu noktada gülünçleştirme, varlığını ideolojik fantezinin tam da kendisine borçlu olduğu ve görünür kıldığı o totaliterlik olmadan var olamadığı için “oyun”un bir parçası olmaktadır. Cem Yılmaz, erkeklik fantezisinde atfedilen özelliklere aslında sahip olunmadığını gösterirken o dilin içine yerleşir. Varlığını ideolojik fantezinin kendisine borçlu olması; onsuz olamaması, gülünçleştirmeyi, oyunun parçası kılar. Gülünçleştirme, tamlık fantezisine yaslanmazsa var olamayacağından, bu filmlerde erkekliğe ilişkin totaliterliğin içinden geçerek gülmesağlanır. Cem Yılmaz güldürüsü varlığını, tamlık fantezisinin kendisine borçludur. Zizek’çi anlamda bu nedenle anlatısı, totaliterdir.

³⁴ Lacancı teze göre Gerçek’in saf haline ulaşılabilir. Gerçek’in bu saf haline yaklaşılacak nokta, rüyalardır. Bir rüyadan sonra gerçekliğe uyandıığımızda, çoğunlukla “sadece rüyaymış” der ve gündelik gerçekliğimizi bu rüyanın bilincinden başka bir şey olmadığımızı zolusuna karşı körleştiririz. Hâlbuki gerçekliği eyleme tarzımızı belirleyen “fantezi-çerçeve”ye rüyada yaklaşmışızdır. Zizek, rüyadaki “fantezi-çerçeve”nin gündelik yaşamımızı belirlediği gerçeğine körleştirmeyi söyler. Bu mekanizma ile ideolojinin işleyişi arasında benzerlik kurar. İdeolojik rüya da, benzer bir mekanizmayla işler. “İdeolojinin rüyaya benzer bir yapı olarak belirlenmesi, şeylerin gerçek durumunu, gerçekliğin kendisini görmemizi engeller” (2004: 63). “Gözlerimizi açmamız”, ideolojik rüyadan uyanıp gerçekliği olduğu gibi görmemizi sağlamaz. İdeolojik rüyanın gücünü kırmanın tek yolu, arzumuzun Gerçek’i ile karşı karşıya gelmek; arzularımızın çıkmazından kaçmak için hangi figürleri nasıl inşa ettiğimizle hesaplaşmaktır (2004: 63). Zizek, öznenin sinik mesafenin dışındaki özgür konumunun ifadelerini “fanteziyi kat etme” olanağında ve “eylemi” gerçekleştirmesinde bulur (Kay, 2006: 209).

³⁵ Zizek, gündelik deneyimin, fanteziyi kat etmeye yetmeyeceğini söyler: “Eğer gündelik deneyim böyle bir direniş imkanı sunsaydı, (...) ideoloji bizi gerçekten etkisi altına almış olmazdı. İdeoloji, gerçekliğe ilişkin gündelik deneyim tarzımızı belirlemeyi başardığında ‘bizi gerçekten etki alanında tutuyor’dur (2004: 64).

Gülünçleştirmenin, toplumsal ilişkilerde farkındalığı ortaya çıkaran bir tür olarak ideolojik fantezi alanında ele alınması yerine, yaratılış koşullarındaki totaliterliği pekiştirebilecek yönü ele alındığında, hicvettiği/ mesafeleri görünür kılmaya çalıştığı konularla yüzleşilebilir. Bununla birlikte, erkekliğe ilişkin bazı eksiklikler, aptallıklar, tecavüz gösterilse bile, bunlar, göz ardı edilebilir gülünç unsurlar olarak anlaşıldığında, erkekliğe dair ideolojik fantezinin pekişmesi söz konusu olur. Bu durum, tür olarak güldürü söz konusu olduğunda bitmeyecek bir çözümleme sürecine dönüşebilir. İzleyici, ideolojik erkeklik fantezisinin “eksikliklerini” gördüğünde, bu figürler ile izlediği ve güldüğü eksiklikler arasındaki mesafe, bu mesafenin/uyuşmazlığın, güldürü yoluyla sunulmasından kaynaklanan “göz ardı edilebilirlik”, erkekliğe dair ideolojik fanteziyi pekiştirebilir. Böylece ideoloji, ilk bakışta onunla çelişen olgular bile onun lehine savlar olarak iş görmeye başladığı için başarılı olur (Zizek, 2004: 64).

2.5.2. Bütüncül Fantezinin Kahramanı Olan Gülünç Erkekler

G.O.R.A. ve *A.R.O.G.*’ta kadın ve erkek kahramanın bir araya geldiği son sahneler, onların toplumla bütünleşmelerini işaretler ve izleyiciye toplumsal uyumun sağlandığı mesajını verir (Schatz, 1981: 159). Bu filmlerde güldürü ögesi, Suner’in (2011) belirttiği gibi, öncelikle anakronizm üzerine yerleştirilmiştir. *G.O.R.A.* ve *A.R.O.G.*’un ana karakteri Arif, *G.O.R.A.*’da gelecek zamana, *A.R.O.G.*’da bir milyon yıl öncesine gönderilir. Bu kaydırma sonucu, filmlerin ortaya koyduğu güldürünün toplumsal odağı, Arif’te cisimleşen erkekliğin davranışlarına/özelliklerine/kimliğine kayar. Erkek kahramanın adı, “anlayışlı ve sezgileri yüksek; herkesin anlayacağı kadar açık söylenmeyen bir sözün gerçek anlamını kavrayan” anlamına gelen

“Arif”tir (Türkçe Sözlük, 2005). Kahraman, bu özellikleri taşımadığından içerikteki uyumsuzluk, güldürü unsurunu yaratır. Burada Arif’te cisimleşen erkekliğe ilişkin kimlik kavrayışı, yeni mekânlarda ortaya çıkan karşıtlıklarla daha da belirginleştirilir. Filmde, anlatısal çatışmayı sağlayan Dünya/Uzay karşıtlığı, “duygular, mekaniğe karşı” şeklinde sunulur. Bu sunum, hem tematik önemi hem de gülünç durumların sonsuz bir kaynağını taşır. Erkek kahramanın geleneksel değerleri ve davranışları, kabalığı, argolu ve küfürlü konuşmaları, mekanik evrende taşıdığı duygusallık ve mücadele azminin verdiği *keyif* için affedilir. Sonuçta erkek kahraman, modernleşmiş, kozmopolit uzay ortamına geleneksel değerleri aşlamaya çalışan bir birey olarak görülür. Tek eşlilik ve evlilik, fırsat eşitliği ve bireysellik bu değerlerin en belirginleridir.

2.5.2.1.Kahraman Erkeklik Fantezisi

G.O.R.A. ve A.R.O.G.’ta, türlü engellere rağmen, Arif’in nihai çabasıyla sorunların üstesinden gelinebileceği, ‘kurtuluş’un mümkün olduğu ve iyilerin mutlu olacağı bir dünyanın kurulabileceği biçimindeki bütüncül fantezi ifade edilir. Anlatıyı kuran çatışma, Horton’un güldürü türüne özgü sözlerinde olduğu gibi, “kötülerin yenilgisi ve iyilerin zaferi ile sonlandırılır” (Horton, 1991: 19).Kahramanların karşıt özelliklerine, konumlarının farklılığına ve diğer tüm engellere karşın, erkek kahramanın erkeklik fantezisini ortaya koyan başarıları sonucunda erkek ve kadın kahraman bir araya gelir. Romantik aşka eklemlenen fantezi ile erkek kahramanın tüm beceriksizlikleri eğlenceli bir anlatının içinde yitip gider. Bu anlatı, Byrge ve Miller’ın ifade ettiği gibi, izleyiciye ‘gerçek yaşamın’ gerilimlerini baskılamayı sağlayarak görmezden gelmek için oldukça çekici bir evren

sunar (1991:2). Bu birlikteliğe neşe ve birlik duygularının hüküm sürdüğü şenlik görüntüleri eşlik eder.

Dolayısıyla erkekliğin gülünçleştirilmesi, bu filmde, ideolojik erkeklik fantezisi alanına açık bir yerleşme ile gerçekleştirilir. Erkekliğin bir baskı kaynağı olarak gülünçleştirilmesinin, Bakhtinci karnavala özgü bir çerçevede olduğu biçimiyle, bu kaynağa yönelik korkunun engellenmesiyle gerçekleştiğini söylemek zordur. Bakhtin, baskının gülünçleştirme işlemi ile askıya alınacağını, korku ve sindirme yöntemlerinin engelleneceğini düşünür. Bu genel çerçevede erkeklik fantezisi, gülünçleştirmeye atfedilen bir olumlulukla tahrip edilse de, filmsel anlatılardaki eril kaygılara ve kadınlara odaklanmak gerekmektedir.

G.O.R.A'da, 1980 dönemi ve öncesinde Yeşilçam'ın dönemin genel siyasal ortamına ilgisizliğine ilişkin referans, bir başka güldürü unsurudur. Arif Işık'ın GORA gezegenine gönderilmesi, erkekler arası dostluk ve dayanışmanın sağlanmasının kapılarını açar. Sekiz yıldır mahkûm olan Bob Marley Faruk, GORA'daki bir başka Türk erkeğidir. Faruk, Yeşilçam sinemasında, "İlk Türk bilimkurgu sinemasını yazan adam"dır. Seks filmleri yapımcısı Erşan Kureri, bir porno filmde oynayacak erkek karakter seçmelerinde, kendisinden kısa ve saçları kendi saçlarıyla aynı bir erkeği azarladıktan hemen sonra, Bob Marley Faruk'u şu sözlerle karşılar: "Dışarıda tank görüyorum Faruk, hayırdır bir kutlama mı var?". Faruk da pencereye bir an göz atar ve Kureri'ye döner. Yanıtı, benzer bir ilgisizliği vurgular: "Geçelim onu ağabey. Muhteşem fikirlerim var, yepyeni bir soluk, bilimkurgu, ne dersin?" Yeşilçam'ın, 12 Eylül 1980 döneminde yaşanan insan

hakları ihlallerine ve özgürlük taleplerine ilgisizliği, filmin simgesel dilin içine yerleşerek ideolojik fantezi alanında kurduğu sosyal güldürü referanslarından biridir.

Arif, Ceku'nun yakın arkadaşı robot 216'nın yardımıyla Ceku'ya ulaşır. Arif'in kahramanlıklarına yardım eden karakter 216 bir eşcinseldir. Diğer filmlerden farklı olarak resmedilse bile eşcinsellik de kadınlık gibi, "güvenilmez"dir. Çünkü 216, Komutan Logar'a, Ceku hakkında yanıltıcı bilgi sunar. "Sizi çok özledi, isminizi sayıklayıp durdu, çeyizini hazırlarken kendi gözlerimle gördüm efendim" sözleri Ceku'nun esas duygularını ifade etmemektedir. Eşcinsellik, erkek kahraman Arif'in amaçlarına ulaşmasına engel olmaya çalışan diğer erkeklerin de ortak özelliğidir. Logar ve yardımcısı ile Ceku'nun babasının gizli eşcinselliği, erkek kahramanın karşısındaki figürlerin negatif bir unsur olarak sunulur. Neale'nin ifade ettiği gibi, ana akım sinema erkek eşcinselliğini ısrarla kötüler ve inkâr eder.

Erkek eşcinselliği gizli bir biçimde sürekli var olsa da; birçok film ve türün potansiyel olarak sorunlu bir yönü olsa da, dolambaçlı ve semptomatik bir biçimde ele alınmakta ve baskı altında tutulmaktadır (Neale, 1993: 19).

G.O.R.A.'nın güldürü anlatısında eşcinsel erkeklik, erkek kahramanın karşısındaki erkeklerin gizli bir özelliğidir ve tüm alanlarda küçük düşürmenin bir aracı ve tehdit ögesi olarak kullanılır. Eşcinsellik, erkeklik fantezisinin "gerçekliği" için destek işlevi görür. Hegemonik erkeklik kavramının gelişiminde erkekliklerin içerisindeki bölünmeler özellikle de eşcinsel erkeklerin dışlanması ve heteroseksüellere göre ikinci sınıfta görülmesi çok önemli konulardan biridir (Carrigan, Connell ve Lee, 1985). Hegemonik işlem, erkekliği türlere ayırır ve eşcinsel erkekliği ikincilleştirir; bu da eşcinsel erkeklere yönelik baskı ve aşağılamayı meşrulaştırır (Hanke, 1992: 196-197). "Eşcinsel erkeklerin

damgalanması, (...) baskın bir heteroseksüel erkeklik oluşturma'nın bariz yollarından biri" (Segal, 1992: 134) olduğundan *G.O.R.A.*'da Arif'in gezegenden kaçmasına ve Ceku ile evlenmesine engel olacak tüm erkekler eşcinsel olarak resmedilir.

Heteroseksüel erkek kahraman Arif, "Sevgili Goralılar, şimdi size bu terbiyesizin ne mal olduğunu göstereceğim" sözleriyle tüm bakışları bir görüntüye yönlendirir. Logar, yardımcısı ve anlatının "tekrarlı" figürünün aynı yatakta olduğu bu görüntülerle birlikte Arif de amacına ulaşır. Film, erkeklik fantezisinin yön verdiği cinselliğe ilişkin emirleri yeniden kurar. Anlatı boyunca erkekliğin "uygun olmayan cinsel ideolojileri" değersizleştirilir. Arif, GORA'dan dünyaya dönmek için yemekhanede çekik gözlü bir erkeğin yanına oturur ve "Seni seçtim çünkü akıllı adamsın, Japonsun bir kere. Güçlerimizi birleştirirsek kolayca dünyaya dönebiliriz. Ne diyorsun, samuray?" der. Arif kendini tanıttığında, karşısındaki erkek, "Ben de Mehmet, Zeytinburnu çocuğuyum, deri atölyesinde çalışıyorum" diyerek yanıt verir. Arif, yanılığını "Deri mont falan mı yoksa ayakkabı üzerine mi?" diye sorarak örtbas etmeye çalışır. Japon erkeklere ilişkin bilgi konusundaki yüceltme ve beklentiler, kişinin Türk olduğunun öğrenilmesinden sonra azalır.

Yahşi Batı'da kahraman erkeklik fantezisi, Osmanlılık ve Amerikalılık çatışması ve oryantalist ön yargılarla mücadele üzerine kurulur. Aziz Vefa ve Lebi Galip'in geleneksel değerleri ve davranışları; aç kalmış bir çocuğa duyarlılıkları, kapitalist sermaye karşısında çaresiz kalmaları ve Osmanlı geçmişleri için affedilir. Filmde negatif stereotipin sahte içselleştirilmesi, bir savunma aracı olarak kullanılır. Amerika'daki son sekans, elmasın çalınması ile kurulan çatışmanın, erkek kahramanların zorlukları yenerek "emaneti" ABD başkanına "dostluğun bir nişanesi"

olarak takdim etmesi ile son bulur. Başkan hediye ile alay eder ve Aziz Vefa'ya “*Sizin memlekette deve var mı?*” diye sorar. Aziz Vefa, bu sahnede Osmanlı Devletine ilişkin oryantalist önyargılarla ve Osmanlı stereotipi ile yeniden mücadele etmek zorunda kalacağını fark eder ve oryantalist ideolojiden beslenen negatif stereotipi abartarak ve gergin biçimde yeniden vurgulayarak yıkmaya çalışır. Başkan'ın sorusuna verdiği yanıt (“var, var ama sizin ayarınızda yok”) ile Aziz Vefa eşanlı olarak hem sahte bir tavır takınır hem de intikam alır. Başkan'ın değerli bir “elmas”a karşılık Osmanlı padişahına bir çift çizme hediye etmesi, Vefa ve Galip'i öfkelerendirir. Sonuçta erkek kahramanın, Batı tarafından yansıtılan oryantalist önyargılara, *eksikliklere* duyulan öfkeyi, üstünlük kurmak için yazılan imalı bir dörtlükle anlatması [yalın ayak başı kabak gezdik hep garbı âlem, kimi yahşi kimi vahşi kimi erbab-ı kalem, ünvanın hıyardır ama diyelim bari badem, ver sokayım çizmene hediye olundu madem], düşmanlığın güldürü yoluyla yeniden canlanmasını sağlar.

2.5.2.2. Simgesel Otoritenin Temsilcisi Baba ve Oğul Arasında Gülünç Erkek Kahraman

G.O.R.A, *Arog* ve *Yahşi Batı*, ana karakterin niyeti dışında yaptığı yolculuk teması üzerinden şekillenir. *G.O.R.A*’da uzaya (Gora Gezegeni), *Arog*’da taş devrine, *Yahşi Batı*’da Amerika’ya yapılan yolculuk ile sağlanan mekansal farklılaşma, “yerel” olanın gülünç etkisine sonsuz bir kaynak sağlar. Erkek kahraman, yerel kimliği ile niyeti dışında yeni bir mekâna gönderilir.

A.R.O.G.'ta baba-oğul çatışması Kaya ile oğlu Taşo arasında kurulur. Aragonların lideri Kaya, medeniyetin gelişmesine karşıdır ve halkından tüm teknolojik aletleri gizler. Babasını “teknoloji” nedeniyle kaybeden Kaya, oğlunu korumak için bu yasaklayıcı kararı alır. Baba, oğlunu ve tüm halkını acımasız bulduğu teknolojiden korumak ister. Ama yine de simgesel kastrasyonu gerçekleştirir; oğlunu annesinden ayırır, aile dışındaki hayatın zalimliğine alışmasını ister. Babanın oğluna öğüdü, “Aragonsun savaşçı ol, anlamazlar, üzerler seni, ezilme ez”dir. Babanın yasası, ilerlemeyi yasaklarken, oğlunun evleneceği kadını da seçer. Taşo’nun babaya isyanı açıktır: “Müziğime karışyorsun, resmime karışyorsun. Ben başkasını seviyorum. Sen kovmadan ben gidiyorum”.

Baba-oğul arasındaki çatışmada, koruma kalkanını kaldıracak “kahraman”, Arif’tir. Her ne kadar Arif, arkadaşı Taşo’ya kızarak, “babaya diklenecek zamanı buldun” dese de bir mücadele sonucu oğlu ve tüm Arogluları kurtarır. Arif’in bu yaklaşımı, karakterinin “şartlara uyumlanma” özelliğinin bir göstergesidir.

Fantezinin gücünü kırmanın tek yolu, arzumuzun Gerçek’i ile karşı karşıya gelmek; arzularımızın çıkmazından kaçmak için hangi figürleri nasıl inşa ettiğimizle hesaplaşmaktır. Bu da fantezinin semptomuyla yüzleşmekle mümkündür. Semptomlar, içkin toplumsal antagonizmanın pozitif bir biçime büründüğü, toplumsal yüzeye fışkırdığı yerde, belli tip erkekliğe ilişkin mükemmellik düşüncesinin “işlemediği”ni bize gösteren noktalardır. G.O.R.A.’da Logar karakterine, A.R.O.G.’da Kaya karakterine, toplumsal-ideolojik fantezi çerçevesinde bakarsak, bunlar erkek kahramanın başarısına engel olmaya, onu alt etmeye çalışan birer engel olarak görünür. Bu kahramanların ortadan kaldırılması düzeniN, istikrarıN

yeniden kurulmasını sağlayan nedenlerdir. Bu filmler, temel ideolojik fanteziyi (organik bütünlüklü toplum) bozan ve “kötülük” yayan *birilerine* karşı mücadele eden erkek kahraman odaklı filmlerdir. Asıl mesele, bu “kötü” karakterlerle yaratılan negatifliğin, yıkıcılığın aynı anda erkeklik fantazisinin pozitif bir koşulu olduğunu kavramaktır. Fantezi ile gelen bakış açısında, karşıt kötülerin cismaniliği, istikrarlı tam mükemmel erkekliliği bozan güç olarak deneyimlenir. Ama bu figürlerin “hakikati”, erkeklik konumunun özdeşliğinin tam da bu “kötü” figürlerle kurulan negatif ilişki yoluyla yapılanıyor olmasıdır. Erkeklik fantezisinin içsel tutarlılığı, bu “kötü” figürlere verilen tepki ile sağlanır. Antagonizma, simgesel Öteki alanındaki bir tür açıklık, bir delik, cevaplanmamış, çözülmemiş bir sorunun yarattığı boşluktur (Zizek, 2004: 191). Bu figürler, antagonistik bir yarılmayı temsil ederler. Cem Yılmaz, ideolojik erkeklik fantezisinin öznesi ile semptomunu *G.O.R.A* ve *A.R.O.G.*’ta kendisi canlandırır. Aslında izleyicisine, ideolojik erkeklik fantezisinin semptomunu kendisi canlandırırken, “fanteziyi biliyorum, semptomunu da fantezinin öznesine oynatıyorum” der. Asıl sorun, bir tür olarak güldürünün yarattığı sinik mesafe yoluyla Simgesel fantezinin katedebilmesini sağlayamamasıdır.

Arif’in bir diğer özelliği, kendine sonsuz güveni ve her konuda bilgi sahibi olmasıdır. Arif’in paralel evren teorisi hakkında bilgisi vardır, Fransızca konuşabilir. Kendisinden daha başarılı olan başka bir erkeğin başarısını ise her zaman göz ardı eder: “O da balık mı, eti kurudur onun”. Arif’in kendine güveni tamdır; “Benim dünyaya ilişkin bilgim, kutuplar hariç, %78, %79” diyerek Ceku’ya kendisini över. Çok çekici olmadığını düşünür; Ceku’ya doğacak bebekleri ile ilgili, “Bence güzelliğini annesinden alsın, benim de pratik yanlarım var, o pratik yanlarımı alsın”

der. Kriz anlarında, kendisini kurtarmak için en yakınındaki kişiyi riske atabilir: Sopayı Logar’a doğru sallayarak “çıkın dükkânımdan” dedikten hemen sonra kendini korumak için, “yoksa çocuk ölür, ha” diyerek çocuğu riske atar. Alkol kullandığında rakibi Logar’ın sözlerine hemen inanır. Burada erkek narsisizmi, abartma kültürü ve fallik her şeye gücü yeter olma duygusu erkeklik fantezisini işler.

Penisin somut varlığı, kriz anlarında Arif’in erkekliğinin temel belirleyicisidir. Bir milyon yıl öncesine gönderildiğinde penisinin yerinde olup olmadığını kontrol eder. Bir dinazorla karşılaştığında penisini tutup, “abi valla senlik bir şey yok burada” diyerek çırpınır.

Filmde, Arif’in liderliğindeki Arogluların, Aragonlarla mücadelesinin somut alanı bir futbol maçı karşılaşmasıdır. Kaya’yı engellemek için Aragonlu bir erkeğin “döner bıçaklarıyla dalalım” sözlerinden etkilenerek Arif, “futbol” maçının en iyi “kurtarıcı” yol olduğunu düşünür. Arif, “savaşacağız ama altışarlıktan savaşacağız, yenersek yenilikleri yasaklamayacaksın” diyerek, Kaya’ya meydan okur. Bu müsabakalı spor, ana akım medyada, hem erkeklik fantezisinin sonu gelmez sembollerinin hem de şiddet ve spor dünyasında sıkça bulunan homofobik özelliklerin taşıyıcısıdır (Connell ve Messerschmidt, 2005: 833). Erkekler, sadece bu “en erkeksi anda” Batı erkeklik anlayışının kadınsı olarak tanımladığı kucaklaşma ve gözyaşı dökme gibi duygu ve davranışları sergileyebilirler (Segal, 1992: 138). “Futbol maçlarında, tribünlerde nispeten daha histerik bir maço erkekliği hüküm sürer” (Segal, 1992: 138).

Babanın takımı ile oğul Taşo ve ona erkekliği tanıtan Arif'in takımını karşı kaşıya getiren bu sonda, profesyonel savaşçı erkekler karşısında galip gelen, Arif'in takımındır. Bu kahramanlıkta dile gelen kolektif hissiyat nasıl yorumlanabilir? İlksel senaryoda Babanın, çocuğu aşağılar bir şekilde arzu nesnesine sahip olduğu düşünüldüğünde erkek çocuğun Babaya meydan okuduğu ve onu mağlup ettiği görülmektedir.

Arif, Taşo'ya erkekliğin baskın gösterenlerini tanıtan bir aracıdır; ona maço duruşun bir karikatürünü sunar. "Normal" heteroseksüel erkeklerin dağınık, kirli ve saygınlıktan uzaklığına işaret ederek, geleneksel tanımları pekiştirir. Böylece güldürü, baskın toplumsal cinsiyet rollerinin "normlarını" açıklamaya doğru yol alır. Tarihsel ilerleme, Arif'in Taşo'ya yaptığı önderlik sonucu sorunsuzca gerçekleşir. Arif'in "güçlü erkek" olarak konumlanmasını sağlayan Taşo'nun "kadınsı" özelliklerle donatılmış olmasıdır. Arif, Taşo'dan farklılığı nedeniyle daha güçlü ve erkeksi olmaktadır.

Filmde, dönemin genel siyasal ortamına ilişkin referanslar, siyasetteki kirlenmenin, eğitim sistemindeki ezberci ve kapsamlı müfredatın, küresel emperyalizmin yerli küçük sermayeye baskınlığıdır. *AROG* 'ta, siyasetteki kirlenmeyi iki erkek karakterin nasıl değerlendirdiği hicvedilir. Arif, Aroglulara "iki öküz"e ihtiyacı olduğunu söyler. Kamera arka planda oturan iki erkeğe, hızla yaklaşır. Görüntüde iki erkeğin şu konuşmaları duyulur: "Abi, adam yapıyor", "yiyiyor ama yapıyor". Türkiye'deki yöneticiliğe ilişkin geleneksel bakış açısına ironik gözle bakan bu karikatür sahne, bu geleneksel bakıştaki "göz yumuculuğu" sergilemek için yapılmış doğrudan bir girişimdir. Bununla birlikte, hem otoriter, baskıcı erkeklik

hem de siyaset kendisine karşı takınılan bu ironik mesafede, var olanın yanlış, ayrımlı değişik olarak sunulduğu yanılsamanın içine oturtulmaktadır.

2.5.3. Kaygılarla Uzlaşma Aracı Olarak Gülünç Erkeklik

Cem Yılmaz'ın ilk senaristlik denemesi olan *Her Şey Çok Güzel Olacak*'ta (1998) odaklanılan temalar, Türkiye'nin 1990 sonrası kültürel iklimi ile örtüşür. Film, izleyiciye belirgin bir kent (İstanbul) imgesi sunarak başlar. Kamera ilk sahnede, bir arabanın camından ve dikiz aynasından, İstanbul'un gece yaşantısını ve kent kalabalığını net olmayan biçimde görüntüler. Bu rahatsız edici bulanıklık ve karmaşa ile izleyiciye ulaşan, küreselleşme süreci içindeki İstanbul'dur. Özellikle 1980'in ikinci yarısından sonra onlarcası açılmış olan *cafeleri*, restoranları, büfeleri ve kente gelen turistleri göstererek film, İstanbul'un bu dönemden sonra geçirmiş olduğu dönüşüm sürecine atıfta bulunur. İstanbul, 1980'lerde bir dizi yıkma ve yeniden yapma projesiyle elden geçirilmiş ve kentin fiziksel mekânı önemli bir değişime uğramıştır. Filmin önemli karakterlerinden Nuri (Mazhar Alanson), bu yenilenen İstanbul'a dâhil değildir. Oysa kardeşi Altan (Cem Yılmaz), 1980'lerden itibaren yükselen kimi değerlerin görünürlük kazandığı bir karakterdir. *Her Şey Çok Güzel Olacak*'ın Altan'ı, neoliberal ekonomik sistem içinde tutunmaya çalışan, bunun için hemen her şeyi yapmaya hazır, formaliteye uygun olmayan özelliklerini sonuna kadar kullanabilecek bir erkektir. Oysa baba ve ağabey, eski bir "orta direk" yaşantı ile devletçiliği temsil eder. Altan, tüm yoksunluğuna rağmen, bu yeni düzenin fırsatlarından yararlanıp bir bar açarak "yırtmak" istemektedir.

Türkiye’de 1980 sonrası izlenen politikalarla hükümetler, hizmet için var olan “devlet baba” anlayışını terk eder. Yeni anlayışa göre, insanlar kendi güçleriyle sorunlarına çözüm bulmalı, her şeyi devletten talep etmekten vazgeçmelidir. Aslında otoriter olan bu yönetim anlayışına göre devlet, sadece çalışan ve zenginleşmek amacıyla çaba harcayan insanların önündeki engelleri kaldırmak için vardır. Güçlü bir ataerkil geleneğe sahip olan Türkiye’de ataerkil devlet yapısı, otoriterliği sahip kaldığı halde erozyona uğrar. Devlet, meşruiyeti zayıflarken, güvenilirliğini kaybeder. Bunun yanında devletten bağımsız biçimde eyleyebilen girişimci birey özendirilir. Kendini geliştiren, kendi sorumluluklarını çözmenin yolunu bulan bireyler “kahramanlık hikâyeleri” ile övülür; devlete bağımlı olan, devletten bir şeyler bekleyen kesimler ise aşağılanır. Fakat tüm bu çaba, halk kesimlerinin ekonomik sorunlarından, neoliberalizmin öngördüğü biçimde devlet yerine kendilerini sorumlu tutmaları sonucunu yaratmaz. Güçlü “devlet baba” anlayışı, bir hak arama mücadelesi olarak değilse de bir korunma isteği biçiminde sürer (Kılıç, 2006: 101-112).

Filmde erkek evladın, babası tarafından korunma isteğinin çocukluktan itibaren hayal kırıklığı ile sonuçlanması, babadan şefkat arayışını son noktada bitirmez. Erkek evlat, kadınların ihanetine uğrar, aldatılır, kandırılır, saf olarak sunulur ve sonunda baba ile yeniden bütünleşir. Böylelikle filmler, erkeklik fantezisindeki kadınlara yönelik kaygıları pekiştirerek geleneksel erkeklik kodlarına eklemlenir. Bu, erkekler için *Simgesel* düzlemde pozitif tutarlılığa sahip olmanın yoludur. Kadın düşmanlığı ve korkusu, erkeklerin Simgesel alandaki eksik/kayıp ve arzu tarafından bölünmüş olmaları ile ilişkilidir. Erkek özne, anne ve onu ikame eden

şeylerden kopmuş olsa da *Simgesel*'de yeniden bir arzuya yönelir. *Simgesel*'de yeniden “tam” olarak var olmak ister, tamlık fantezisini arar. Erkeklik fantezisi, *İmgesel*'deki her şeye gücü yeter olmanın arayışıdır. Aynı zamanda da bunun imkânsızlığını gizleyen bir maskedir. *Simgesel*'de baba, çocuğun her şeye gücü yeter olma fantezisini kırarak çocuğu yoksunlaştırandır. Ama çocuk babanın yasasına uyarak aynı zamanda cinsiyetlendirilmiş özneye dönüşür. Çocuk anne ile olan ilişkisinden vazgeçmelidir artık. Bu nedenle Babanın Yasası erkek özneye tamlığa ulaşmak için bir temel sunar. Özne, Babanın Yasasına uyarak ve kendisini fantezisine bırakarak muazzam bir haz alır.

1980'lerden 1990'lara uzanan süreç, Türkiye'de yaşayanlar için yatırımcılık mantığının ve bir tür popüler ekonomi kültürünün yaygınlaşmasını birlikte getirmiştir. “Bar açmak”, bu girişimcilik üzerine kurulu kültürün önemli simgelerindendir. *Her Şey Çok Güzel Olacak*'ın ana karakteri Altan Çamlı, Cem Yılmaz'ın incelediğimiz diğer filmlerinde canlandığı karakterler gibi özgüvenli ve girişimcidir, ancak para sıkıntısı çekmektedir. Altan'ın bir bar açarak patron olma amacı vardır. Ancak artık insanlar ona inanmamaktadırlar. Altan sürekli olarak, barı açmasına engel olan şeyin “küçük bir nakit problemi” olduğunu söyler; oysa nakit problemi oldukça büyüktür. Türkiye'nin 1980 sonrası yaşadığı açılıma paralel olarak İstanbul “yerel ile küresel arasında” (Keyder, 2000) önemli bir anakent haline gelir. Modern ofis bloklar, beş yıldızlı oteller, büyük alışveriş merkezleri ile lüks tüketimin göstergesi olur. Oğuz Işık ve Melih Pınarcıoğlu, Sultanbeyli örneğinden yola çıktıkları *Nöbetleşe Yoksulluk* (2011) adlı çalışmalarında Türkiye “underclass” olarak tanımlanabilecek bir yoksul kategorisinden çok, toplumsal yükselme peşinde

olan, şehre bir şekilde uyum sağlamak isteyen bir gecekondu yoksulluğundan söz etmekte ama diğer taraftan uyumlanmayı mümkün kılan özelliklerin yavaş yavaş bittiği, denizin tükenmekte olduğu konusunda da uyarıda bulunurlar. Gecekondularda yaşanan yoksulluktan daha ağır ve yoğun bir yoksulluğun, kent merkezi ve yakın çevresindeki çöküntü alanlarında yaşandığını belirtirler. Fakat yine de bugün Türkiye’de görülen yoksul kitlesinin büyük çoğunluğunun “sistemde tutunmaya çalışan eski yoksullar” olduğunun altını çizerekler. Bu yoksulluktan sıyrılmaya çalışanlar, öncelikle toplumsal yükselme peşindeki gençlerdir (2011). 1980’lerin ilk yarısında, bol siyasi gönderme eşliğinde aydınlarla özdeşleştirilen bar kültürü, kısa sürede gençleri kapsayarak tabana yayılır. 1990’larda “entel barları”, “sosyete barları”, “gençlik barları”, “rock barlar”, “caz barlar” gibi kategoriler üzerinden listelenebilecek bir bar yoğunluğuna ulaşılır (Kozanoğlu, 1996: 598).

Film, Nuri Çamlı’nın, Beyoğlu’nda bir büfede orta parmağındaki ketçapı yalarken yan masadaki bir kadının “kime çektin lan o hareketi?” demesinin ardından çıkan büyük bir kavga ile devam eder. Nuri’nin abartılı parmak yalama sahnesi, bir yanlış anlamaya sebep olmuştur. Filmin başrol oyuncusu ve aynı zamanda trajikomik hadiselerin başına üşüştüğü Altan, bu kavga sırasında yıllardır görmediği ağabeyi Nuri’nin yardımına koşar. Altan, Nuri’nin çalıştığı ecza deposunu, yıllardır açmayı planladığı barı için kaynak olarak görür ve sinsi hesaplarıyla Nuri’ye yaklaşır. Fakat Altan ve Nuri’nin başına hep tehlikeli işler gelir. Nuri düzenli geliri olan, dürüst, işine bağlı, haftanın iki günü babasını ziyarete giden bir orta sınıf bireyidir. Altan ise hazırcevap, kolaycı, uyanık, para sıkıntısı çeken ama çalışmayan, çevresine bar işletmeciliği; halı tüccarlığı ya da rehberlik yapacağını; ancak bu işlerin sürekli

çektığı para sıkıntısı nedeniyle gerçekleşemediğini söyleyen bir işsizdir. Arkadaşları “işin gücün oyun be aslanım” diyerek Altan’ın planlarına gülmekte; ağabeyi Nuri, Altan’ı “üçkâğıtçı” olarak tanımlamaktadır. Eşi Ayla da, Altan’ın bir bar açacağına olan inancını yitirmiştir. Ancak Altan, abisi Nuri’ye Ayla’nın durumunu tersine çevirerek aktarır: “Bizim işler, biraz hareketli ya, ona ayak uyduramadı kız”. Altan, eşi Ayla ile tartışıp evi terk ettiği zaman, abisi Nuri’nin çalıştığı ilaç deposunda geceyi geçirmek ister. Ağlayarak Nuri’den yardım ister. Yardım isteği kabul edilince “madem ısrar ediyorsun, bir gecelik dayanacağız artık ilaç kokusuna” der.

Film, karşıt karakterdeki bu ağabey-kardeşin İstanbul’dan Bodrum’a yolculuğu ile devam eder. Altan, ağabeyinin lüks spor arabalara olan ilgisini bilmektedir. Park yeri sırası bekleyen lüks bir spor otomobil sürücüsünün yanına yaklaşan Altan, otomobili park edecek olan görevli gibi davranarak otomobili çalar. Nuri’nin çalıştığı ecza deposunda uyuşturucu olarak kullanılabilen ilaçları satmak için Bodrum’a gitmek niyetindedir. Abisinin “otomobil sevdası”ndan yararlanarak onu da yanına alır.³⁶ Bodrum’a gittiğinde ilaç deposu sahibinin de uyuşturucu mafyası ile birlikte çalıştığı ortaya çıkar. Altan, Rasim Bey’den çaldığı ilaçları İstanbul uyuşturucu mafyasının başındaki isim olan Tahir Baba’nın Bodrum’daki yardımcısına, mafya piyasasından çok daha ucuza satmaya kalkmıştır. Altan’ın uyanık, atak, “baskın erkek” olarak konumlanmasını sağlayan, Nuri’nin “kadınısı”

³⁶ Özellikle 1990’larda, araba sahibi olmak önemli bir toplumsal eğilim haline gelir. *Sabah* gazetesinin eski genel yayın yönetmeni Zafer Mutlu, Süleyman Demirel Çankaya’ya çıkarken, “Türkiye’nin hızlı araba zevkine varmamış” bir Cumhurbaşkanı tarafından yönetilmeye müstehak olmadığını yazar (aktaran Kozanoğlu, 1996: 599).

özelliklerle donatılmış olmasıdır. Altan, Nuri ile arasındaki farklılıklar yoluyla kendi kimliğini kazanmaktadır.

1980 sonrası Türk sinemasında, önceki dönemlerden farklı olarak, İstanbul'a atfedilen kötülüklerin eksenini ekonomik güçlüklerin yanı sıra, yeraltı dünyasının tuzaklarına (fuhuş, uyuşturucu, mafya, vb.) kaymaya başlamıştır. *Her Şey Çok Güzel Olacak*, İstanbul ve Bodrum'daki uyuşturucu mafyasına odaklanırken, öykünün temel eksenindeki güldürüyü, ana karakter Altan'ın mafya içindeki basit ve tesadüfi maceraları üzerine kurar. Uyuşturucu mafyası içinde cinayetler işlenir. Altan, çaldığı otomobilin sahibinin kendisinin peşinde olduğunu düşünür ancak zamanla yanlış olduğunu anlar. Bodrum'da uyuşturucu-ilaçları sattığı Nusret, İstanbul'da bir barda, Altan ve Nuri'yi yakalar; üzerlerine benzin dökerek yakmak ister. Benzini döktükten sonra, arkasından iş çevirdiğini düşündüğü Tahir Baba, Nusret'i öldürmek üzere içeri girer. Tahir Baba, Altan ve Nuri'yi tanımamaktadır. Siz kimsiniz diye sorduğunda, Altan, "biz bar açacağız" yanıtını verir. Tahir Baba, Altan ve Nuri'yi kovar ve Nusret'i öldürür. Altan ve Nuri, tesadüf eseri kurtulur. Altan çok sevinir ve bir sigara yakar. Ancak bedeni alev almaya başlayınca üzerindeki ceketini çıkarır; ceketinin cebindeki paralar da yanar. Nuri, Altan'ı teselli etmeye çalışır. Altan da o paranın hayrı olmayacağını düşünür. Görüntüde, "benim hala umudum var" şarkısı duyulur. Kadınlara ve mafya içindeki öteki erkeklere yansıtılarak akıtılan eril kaygılar, şehir yaşamında ezilen ve edilgenlik hisseden erkeklerin beklentileri, bu şarkı ile yeniden sahnelenir. Erkekler arası karşılaşmalar sonucunda ortaya çıkan felaketler, gülünç tesadüflerle kendini kurtaran erkek kahramanlar arasındaki bağın güçlenmesi ile sonlanır.

2.5.3.1. Gülünç Haz

Her Şey Çok Güzel Olacak'ta, Altan ve Nuri'nin aklına, başları mafya ile derde girdiğinde saklanmak için baba evi gelir ancak oraya gittiklerinde babalarının öldüğünü öğrenirler. Babanın ölümü anlatıda, dramla güldürü arasında bir yerde sunulur. Altan, kapıda taziye için gelenlerin ayakkabılarına bakıp “âlem mi yapıyor peder” der. Öfkeli, huysuz ve inatçı babanın ölümü, onun bağışlanmasının bir yolunu sunar. “Benim babam nasıl ölür ya?” diyerek ağabeyine sarıldığı hüzünlü sahneyi, babanın ölümünün gülünç bir hazla anlatıldığı sahne takip eder: “Kismete bak bir döndük herkes ölmüş. Bir de kavga ettik en son, son görüşümüzmüş meğer”. Altan'ın babasının ölümünden duyduğu üzüntü, erkek evladın babası tarafından korunma isteğinin çocukluktan itibaren hayal kırıklığı ile sonuçlanmasının, babadan şefkat arayışını son noktada bitirmediğini gösterir. Erkek kimliği, kayıp ve arzu arasındaki salınımında fantezinin vaat ettiği tamlığı yine baba ile bütünleşmesinde bulur.

Erkek evlat, eşinin ihanetine uğrar, aldatılır, kandırılır, saf olarak sunulur ve sonunda baba ile yeniden bütünleşir. Kadının, ataerkil ailenin yıkımından sorumlu günah keçisi konumuna yerleştirilmesi, güven ve sadakat gibi konulara ilişkin ataerkil kaygıları beslemesi göz önüne alındığında, özellikle tahripkârdır. Erkekler arası dayanışma hem olay akışında hem de tematik düzenlemeyle yürürlüğe konur. Böylelikle film, geleneksel erkeklik kodlarındaki kadınlara yönelik kaygıları pekiştirerek, erkekler arası dayanışmanın önemini vurgular. Erkeklik fantezisinde var edilen yekpare iç tutarlılığa, bölünmemiş ve bölünemez bir erkekliği oluşturma garantisine eklemlenmenin yolu açılır.

2.5.3.2.Baskıcı/Yanıltıcı Kadınlık

Her Şey Çok Güzel Olacak'ta Altan, uyuşturucu mafyasının elinden kurtulup evine döndüğünde eşi tarafından aldatıldığını anlar. Anlatı sonunda, *flashforward* ile Altan'ı ilk gördüğümüz mekâna; bir bar taburesine dönülmüş; anlatı büyük bir daire çizerek başladığı yere varmıştır. Final sahnesinde Altan üzgündür, sevdiği kadın tarafından aldatılmıştır ancak filme eşlik eden müziklerde de ortaya konduğu gibi umudunu hiçbir zaman kaybetmez. *Her Şey Çok Güzel Olacak*'ta güldürü, Türkiye'nin neoliberal politikalar sonrası yaşadığı açılıma paralel olarak erkek kahramanın sınıf atlayarak zengin olmak isterken uyuşturucu mafyasına bulaşması ve bu dünyanın içinde başına gelen tesadüfi olaylardan kaynaklanır.

Filmde, eşcinsellik, penis atıfları ve kadınlar, kahkahanın hedefindedir. Film, Oedipal senaryoda, normalde babaya yönelen düşmanlığı anaerkilliğe ve baskıcı/yanıltıcı kadınlığa yönlendirir. İddialı, kendine güvenli gelin Ayla'nın, senaryodan eşini aldatarak silinmesi anaerkilliğe yönelen bu düşmanlığı tamamlar (Rowe, 1995: 105). “Kadınların, ataerkil ailenin yıkılmasından sorumlu günah keçileri konumuna yerleştirilmesi” (Ryan ve Kellner, 2010: 251), kadınlara yönelik geleneksel kaygıları sarmalar. Aldatan kadın, erkeklik fantezisinin semptomu olarak anlatıda belirir. Böylelikle, anlatıda erkeğin kendi travmalarını gizlemesini sağlayan bir inşa işlevi görür.

Anlatı boyunca, babanın hiç olmazsa Nuri'ye haksızlık ettiğini açıkça görürüz. Nuri, haftanın iki günü ziyaret etmesine rağmen, babasının defterinden silinmiştir. “Sildim seni defterden, sildim, canım istedi sildim, defter benim değil mi?

aradığın sorduğun mu var be!” diyen bu “huysuz ihtiyar” karşısında, ne yapsa ona tutunamayacaktır. Epey zorba bir figür olan baba, mavi pijaması, beyaz atleti, kolundaki tespihi ve tükürerek çekirdek yemesi ile oldukça gülünç bir figürdür aynı zamanda. Gürbilek, babayı korkutucu olmaktan çıkartmanın bir yolunu onu gülünçleştirmek olarak işaretler (2004: 59). Gürbilek, Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* romanındaki Hikmet karakterinin kafasında yarattığı baba figürünün de, gerçeği gibi ideal yaratmaktan uzak olduğunu belirtir:

Bir ideal yaratması beklenen babanın kendisi o ideale hiçbir zaman tam oturmaz çünkü: Yünlü donu, yünlü fanilas, beyaz kılları, kıllarının arasındaki kahverengi lekeleriyle ideal oluşturmaya kadar zavallıdır. Hikmet’i hazin sonundan kurtarmak şöyle dursun, kendisi kurtarılmaya muhtaçtır. Hikmet’i (...) küçük düşürecek bir “komik (...)” (2004: 59).

Oğullarına öfke duyan, Nuri’nin ilgisine rağmen onun burnundan getiren bu “huysuz ihtiyar”ın bağışlanmasını, siyah-beyaz bir fotoğraf sağlar. Nuri ve Altan’ın çocukluğundan kalma bu fotoğraf, babanın huysuzluğunu, öfkesini ve kabalığını affetmenin imkânını oğullarına sunar. Kısa, ufak tefek, güçsüz küçük erkek evlat, otoriter, baskıcı ve kuralcı olan yaşlı erkekle (baba) mücadele içindedir. 1980 dönemi sonrasının temellerindeki girişimci/atak erkek kahraman, statükonun temsilcisi baba figürüne, ağabeyinin teslimiyetçi davranışlarından farklı olarak “söylenir”. Babası tarafından yetersizlik, vefasızlık, beceriksizlik ve hainlikle suçlanmaya dayanamayan Altan, “Baba, ağzımıza sıçtın geldiğimizden beri” diyerek babaya karşı gelir. Nuri, “sapıtma oğlum, babanla konuşuyorsun” dediğinde baba otoritesinin kudretini erkek kardeşine hatırlatır. “Kadir kıymet bilmeyiz, bir boka yaramayız ayıp ama ya, yaranamadık anasını satayım” diye kendine yapılan öfkeli müdahaleye daha kısık sesle ama kızgın ve küfürlü bir şekilde karşılık verir. Bu karşılık, babalarından ilgi, şefkat ve yardım alamayan Altan ve Nuri’nin, baba evinden bir kez daha

kovulmasına neden olur. Yine de babalarının evinde bulunan siyah-beyaz fotoğraf, üç erkeğin derin bağlılığını ve bu bağlılığın sürekliliğini fantezi bir çerçevede vurgular. Burada baba, çocukların özne olmasına hem izin veren hem de onları arzularından yoksun bırakandır. Erkekler arası dayanışma ile cisimleşen erkeklik fantezisi, bu erkeklerin *Simgesel*'deki “gerçeklikleri” için bir destek ve uzlaşma işlevi görür.

Psikanalitik teoride erkekler, erkeklik fantezisinde vurgulanan “tam” kimliklerini ancak annenin kaybı pahasına elde edebilirler. Anne, bu filmde anlatı evreninden tamamen silinmiştir. Annenin evreninden kop(arılmış)müş erkeklerin kadınlarla ilişkisi de salınımlıdır. Altan'ın başına gelenlerin nedeni, eşini yeniden kazanma ve evliliğini kurtarma çabası olarak sunulur. Filmde dört kadın figür yer alır; *cafe*'de Nuri'nin ketçap yalamasını “hareket çekme” olarak algılayan kadın, Altan'ın komşusu Bedriye Abla, eşi Ayla ve Nuri'nin Çinli sevgilisi. Altan ve Nuri, kadına yönelik düşmanlıklarını her dört figüre ilişkin diyaloglarda dile getirirler. Ağabeyini korumak için kavga eden Altan'ın kıyafetleri kan içindedir. Gecenin geç saatlerinde apartmana giren Altan, kendisine kapı aralığından bakan yaşlı komşusuna doğru yönelir ve “Kapıcıyı doğradım da bizim, fazla poşet var mı sende?” der. Burada gülünçleştirilen şey komşu kadının meraklılığıdır. Kadına yönelik düşmanlık, Nuri'nin Altan'a verdiği tavsiyelerde de duyulur. Aslında erkeğin kadına güvendiği her anda, erkek kardeşlerden biri diğerini uyarır. Nuri, “Kadın nankör olur, sonunda neyini gördük ki, der”, “Kadın parasız erkeği sevmez, Altan” sözleriyle kadına güvenilemeyeceğini erkek kardeşine hatırlatır. Kadın cinselliğinin en üst seviyede aşağılandığı anlardan biri de yabancı kadınlar ve erkeklerden söz edildiği sahnedir.

Altan, Bodrum’da bir barda turistleri işaret ederek ağabeyine şöyle der: “Bunlarda bir olay var, hiç kıskanma yok. Kocasının yanında, kadına yamul, hiç sesini çıkarmaz”. Bir başka sahnede, Altan, ağabeyi ile Çinli kadının geceyi birlikte geçirdiklerini öğrendiğinde şunları söyler “Japon ablayı götürmüşsün”. Erkek kardeşlerden biri, diğerinin kadına/sevgiliye/eşe güven duyduğunu sezdiğinde hemen diğerini uyarır. Nuri’nin büyük bir hevesle Çinli sevgilisini beklediği yürüyüş sahnesinde Altan, Nuri’yi bu “tuzağa” düşmemesi için ikaz eder: “Karıymış, Çinmiş. Karıyla iş yapılır mı? Yanacağız”. Kadınlara yönelik düşmanlığı, eşcinselliğe yönelik olanlar tamamlar. Altan ve Nuri, Bodrum’da kalacakları otele el ele tutuşarak geldiklerinde resepsiyon görevlisi onların eşcinsel bir çift olduğunu düşünür ve bu durum, filmde bir güldürü unsuru olarak yer alır. Ulusay’ın ifade ettiği gibi, “eşcinselliğin uyandırdığı histeri, daha ötesi paranoya, kadınlara duyulan korkudan daha ağır bir durum ortaya çıkarır” (2004: 155). Erkekler arasındaki bağlılığın teşvik edildiği alanlar olsa bile, “erkekler diğer erkeklerle şüpheyile bakarlar; fazla yakınlaşırlarda birbirlerinin potansiyel düşmanları olurlar”(Segal, 1992: 138). Çünkü diğer erkeklerle samimiyet kurmak erkekliğe yönelik bir tehdidi temsil edebilir (Segal, 1992: 138). Bu durum erkeklerin erkeklikle ilgili paranoyalarının şiddetini artırır. Popüler kültürün erkek mitleri de bu paranoyaları besler (Easthope’dan aktaran Segal, 1992: 139). Eşcinsel erkeklerin arzu nesneleri heteroseksüelliği tehdit ettiğinden gülünçleştirilerek sunulmaktadır. *Simgesel*’e yerleşen gösterendeki bu keyif, erkeklik fantezisinin tutunmasına dayanak oluşturmaktadır.

2.5.4. Erkeklik Fantezisi ve Kadınlar

2.5.4.1. Eksiklik Üzerine Temellendirilen Kadınlık

Kadın düşmanlığı, *Arog*'un anlatı yapısında oldukça belirgindir. Arif ve Ceku'nun evinde çalışan kadın, Arif tarafından azarlanır. Mutfaktaki ilk sekansta aslında üç kişi vardır; ancak Arif ve Ceku'nun dışındaki üçüncü kişi yani evde çalışan kadın yok sayılır. Kadın, Arif'in fantezi çerçevesine girmez. Bu çerçevenin, toplumsal cinsiyet ilişkileri, etnik kimlik, sınıf ve ulus kavramları ile ilişkili olarak da işlediğini görürüz. Aynı zamanda söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerde kendini gösterir. İşgücü ile olan ilişkisi ve ev içi yaşam gibi pratikler, erkeklik fantezisine atfedilen aşırılıkların görüldüğü yerlerdir.

Arif, *G.O.R.A.*'dan dönerken kullandığı uzay gemisini hurdacıya satmış, ancak Ceku'ya bunu söylememiştir. Ceku'nun doğumunu GORAGezegeni'nde yapmak istemesi bu nedenle Arif'i zor duruma düşürür. Arif ile Ceku'nun sohbet ettikleri ilk sahnede televizyon açıktır ve “apartmanda toplu seks” alt yazılı, maskeli insanların yer aldığı bir sabah programı vardır. Türkiye’de sabah ve öğleden sonra kuşağında yayınlanan bazı televizyon programlarında, karmaşık aşk ilişkilerinden kaynaklanan olaylar konu edilmektedir. Bu biçim, 1990’lardan 2000’lere artan oranda televizyon kanallarında yer bulur. Filmde, bu televizyon programı formatına, şaşırtıcı cinsellik vurgusu ile gönderme yapılır. Arif, öfkesini evdeki yardımcı kadına yöneltir: “Bana bak, bu programları hep sen açıyorsun, kızı da uçuruyorsun, kapat şu televizyonu”. Bir başka sahnede, viagra’yı erkek arkadaşından satın alan Arif, “Eczacı kadın olmasa biz de satın alırdık, oğlum” der. Kendisinden daha kısa boylu erkekler,

daima kahkahasının hedefidir: “Bızdığı da getirmiş”. Aroglu erkeklere öğüt verir, “Fantezi modellere girmeyin, kahveye çıkacak yüzünüz olsun”. Bu simgesel erkeklik temsili, erkeklik fantezisinin kadından(kadınısı olandan) uzaklaşılmasını arzulamayı sağlayan çerçeveyi inşa eder.

Erkeklik fantezisinin bu fanteziye tutarlılık kazandıran dikişleri vardır. Bu dikişlerden biri de işbölümü ile ilgilidir. Connell (1998), egemen erkeklik ve kadınlık kalıplarının işgücü içinde ortaya çıkışını açıklarken, erkeklere ve kadınlara bölüştürülen işler arasında mutlak bir ayrım olduğunu vurgular. Teknik bilgi, uzmanlık ve yöneticilik, erkekler için uygun görülür. Diğer taraftan kadınların, ev işlerine ve çocuk bakımına yatkınlıkları olduğu vurgulanır ve iş yerindeki cinsiyet farklılaşmalarının bazıları, cinselliğin kendisinin pazarlanmasına hizmet eder.³⁷ Arogluları, Aragonlulara karşı örgütlemeye çalıştığında, kadınlar ve erkekler arası işbölümüne yön verir; kadınlar yemek yaparken, erkekler mızrak yapacaktır.

Arif, sakız zannederek cinsel gücü artırıcı ilaç kullandığında karşısına çıkan ilk kadına –ki bu kadın, evlerindeki yardımcı kadını canlandıran kadındır- “abla çekil kendini yakma” der. Burada ima, arzulayan kadın ile cinsel enerji dolduğu için kendini tutamayacak durumda sunulan erkeğin tecavüzü arasında gidip gelir. Arif, bir kadına saldırmaktan ya da kadınla cinsel ilişkiye girmekten kaçınırken bir maymuna tecavüz eder. Tecavüzü “Yokluktan oldu, lütfen büyütmeyelim” diyerek gülünçleştirmeye ve gerekçelendirmeye çalışır.

³⁷ Resepsiyon memurluğu, havayolu hostesliği ve sekreterlik gibi meslekler, kadınlıkla yüklü belirli ustalıkları içerdiği bilgisi ile sunulur (Connell, 1998: 146). İş yaşamında kadınları dışlamaya yönelik cinsel taciz gibi mekanizmalar erkeklerin düşüncesizce üstünlük taslamaları ile birleşerek kendine güveni azalmış bir kadınlığın oluşmasına neden olur (Segal, 1992: 131).

Aroglular arasındaki en belirgin kadın figürü olan Dimi ve onu arzulayan Taşo arasındaki ilişkide geleneksel cinsel stereotipler yer değiştirir. Dimi daha rasyonel, romantik duygularını kontrol etmekte daha başarılı iken, Taşo duygusal olmanın “zayıflıklarını” taşır. Baba otoritesine karşı gelemediği için resim ve heykellerini baba himayesi altında ancak ondan gizli gerçekleştirir. Eleştirel, asi ve erkeklerin ilgisine kayıtsız bu kadın, feminist hareketle birlikte anılabilecek bir düşünceyi dile getirir: “Böyle bir dünyaya çocuk getirmek, bilmem ki”. Arif, geleneksel ailenin muhafazası için “Aman yapma Allah aşkına, daha bu devirden böyle şeylere girmeyin, siz çocuk yapacaksınız ki ileride bizim şeklimizi de etkilesin” çağrısı yapar. Kadınların kendi doğurganlıkları üzerindeki haklarını elde etme mücadelesi, “kadın cinselliğine ve kadın vücudu hakkındaki egemen eğretilenmenin hala doğurgan tekne olduğu bir düzenlemeye karşı koyma çabalarını simgeler” (Segal, 1992: 133).

Ataerkil kültürün dayattıklarından ayrı bir kimliğe sahip olan bu eleştirel asi kadın, Arif’le de ilgilenme eğiliminde bir figür olarak sunulur. Arif ile Dimi arasındaki romantik ilişkiyi sınırlandıran şey, Arif’in kararlılığı olarak kodlanır. Ryan ve Kellner, Hollywood’un “erkek dostluğu” filmlerinde kadınların her zaman erkekler arasındaki alışverişin göstergeleri olarak belirlediğini söyler. Buna göre kadınlar, “eril toplumsal iktidarın temeli olan homofilik bağlılığı sağlamlaştırma araçlarıdır” (2010: 237). Erkeklerin aynı kadına duydukları arzu, erkekler arası bağı sağlayan bir işlev görür (Ryan ve Kellner, 2010: 237). Dolayısıyla film Dimi karakteriyle, her ne kadar güçlü kadın portresi çizse de, bunlar aynı zamanda,

kadınlığa ilişkin geleneksel gerici erkek modellerini yeniden harekete geçirerek erkeklik fantezisini pekiştirir.

Arif, rakı içince Logar'ın samimiyetine inanır. Logar, yalan söylediğini açıkladığında Arif'e "uzay köylüsü" der. Köylülük, *Yahşi Batı*'da olduğu gibi *G.O.R.A.*'da da bir aşağılama biçimi olarak kullanılır. Arif, Logar tarafından bir milyon yıl öncesine gönderildiğinde ataerkil sistemle hesaplaşır: "İşimizi kuruyoruz, uzaylılar kaçırıyor, aile hayatına geçiyoruz, bir milyon yıl öncesine gönderiyorlar beni". Arif bir erkek olarak, kadınlara ve geleneksel yapıya karşı "gerekli" ödünü verdiği halde neden cezalandırıldığını sorgular.

Yahşi Batı'nınodağında ise "Osmanlılık ve Amerikalılık" vardır. Erkek kahraman, 'Osmanlılık'ta olduğu varsayılan "yerli" kimliği ile yeni bir mekâna gönderilir. Aşk hikâyesinin çatışması da, diğer hikâyelerin çatışması da bu karşılaşma üzerine kuruludur. Filmde, erkek ve kadın kahramana ilişkin ayrımlar, Amerikalı/Osmanlı karşıtlığı ile tamamlanır. Farklı geçmişlerden gelen kadın ve erkek kahraman, umulmadık olaylar ve hatalı kimliklerle bir araya getirilir. Nihai bir aradalıkları, gelenekler ve kurallar tarafından engellenirken erkek kahraman, mutluluğa giden yolu açar ve aşk yoluyla filmdeki çatışmalar, tüm karşıtlıklara karşı zafer kazanılarak çözülür. Erkek kahraman, bütüncül fantezinin yaratıcısıdır. Bu fantezi, erkekleri aile ve evlilik gibi ideal olarak sunulan bir toplumsal birimle bütünleştirir. Erkek çocuk, Babanın Yasasına tabi olmayı kabul eder ve kültürel bir özne kimliği kazanır.

Yahşi Batı’da iseromantik aşk, Simgesel düzendeki cinsiyet eşitsizliklerini besleyen davranışların gizlenmesi için elverişli bir çerçeve sunar. Cinsiyet eşitsizliklerini göz ardı ederek dramatik ilgi, Aziz Vefa ve Suzan Van Dyke arasındaki cinsel çekiciliğin diyalektiğine kaydırılır. Sonunda, kadın ve erkek kahraman, geleneksel ataerkil değerleri ve davranışları benimseyerek, bu sistemin ve davranışların yeniden üretilmesini sağlarlar. Kadın ve kadınla özdeş kılınan maddi dünyanın yarattığı güvensizlik, aynı anda bir kadın tarafından sona erdirilir. Kadın kahraman, bağımsızlık düşlerinden vazgeçer, erkek kahramanın rehberliğinde doğru değerleri anlar ve dönüştür (Neale ve Krutnik, 1990: 154). Erkek kahraman, eksikliğini ve kaygılarını, uzlaşma ve benimsemenin başat rol oynadığı bir dünyaya uyum sağlayarak dağıtır.

Film, dramatik çatışmayı kurarken engelleri, oryantalist ön yargılarda ve kapitalist ekonomide bulur. Ulus aşırı sermaye karşısında küçük işletmecilik dünyasına yakılan ağıt, erkekler arası intikamcı bir dayanışma ile iç içedir. “Western’in tehlikelerle dolu Vahşi Batı’ya giden öncüler” (Ryan ve Kellner, 2010: 132) bağlamında kapitalizmin merkezinde yer alan değer ve kurumların hicivsel eleştirisine karşı Aziz Vefa ve Lebi Galip, duygu ve dayanışmaya sığınır. Anlatıda insafsız ve saldırgan ulus aşırı sermaye dünyası ile kurulan çatışmaları çözme, bu sistemin ve değerlerinin yeniden onaylanması, sınıfsal ve tarihsel gerilimlerin ve cinsiyet eşitsizliklerinin yeniden üretilmesi ile olur. Film, oryantalist önyargılarla mücadele eden Aziz Vefa’nın çabalarını “intikamcı” bir güldürü ile sonlandırırken, benzer klişeleri uzun jeneriğindeki kimlik sunumlarında kendisi kurar. Kendi kimliğini kurması tam da bu dışsallaştırma yoluyla olur. Film, tüm oyuncuların

simgelerle anlatıldığı uzun bir jenerikle başlar. Bu jeneriğe göre, Aziz Vefanın simgeleri; tespih, mermi, tambur, silah, pehlivan iken Lebi Galip’inki silah, fes, kitap, tüy, elmas ve gözlük; Suzan Van Dyke’inki “çapraz duran iki silah, elmas, ayna, kolye ve kovboy şapkasıdır.

Filmde erkeğin kahramanlıklarıyla alay eden unsurlar olsa da, penis göndermelerinin takıntılı çokluğu, erkek egemenliğini ve kadın düşmanlığını pekiştirir. Kadın izleyiciyi sinema salonundan silen bu göndermeler, erkekler arası zafere dönüşür: Alpay’ın, “İnce uzun da olur, damarlı da olur. Ablacığım öylesini bulsam, ben şey ettiririm diyor” sözlerine Vedat ve Zeki, “Eskiden ona ‘zıbık’ derler, kahve değirmeni gibi olur”; “Tahtadan değil mi ağabey? Ben görmedim ama duydum” karşılığını verir. Kadın izleyiciyi sinema salonundan silen penis diyalogları, erkekler arasında çabucak espiye yol açar. Lehman’a göre, erkekler arasında bu konudan söz etmek bitmeyen bir haz kaynağıdır (1991: 46). Bu kültürel gösteren erkeklere tamlığa, bağımsızlığa, özne olmaya erişmenin tek ihtimalini sunar. Kaybettikleri arzu nesnesinin yarattığı gerilim ve ekonomik istikrarsızlık hem gülünçleştirilerek rahatlatılmakta hem de uzlaşma ve bütünleşme ile dengelenmektedir.

Erkeklik, fallusun, kaybın boş bir sembolü olduğunu bildiği halde, kadınlığı bu sembolün eksikliği üzerine temellendirir. Bu da arzu nesnesinin kaybına ilişkin eril kaygının rahatlatılmasını sağlar. Freud’un cinsellikle ilgili espriler üzerine analizi, kadınlara yönelik düşmanlığın gösterilmesinde bu düşüncenin önemli bir kaynağıdır. Kadın, oradayken onu utandırmak için ya da yokluğunda diğer erkeklerle bir bağ kurmak için yapılan bu espriler, kadın düşmanlığının önemli bir

göstergesidir. Freud’a göre bu espriler, amacına ulaşamamış/engellenmiş arzudan kaynaklanır. Freud’un varsayımı, (kadının eksikliğini gösterme ve kadın düşmanlığı), bu tür güldürü için açık bir temel kurar (1993: 130).

Lebi Galip ve Aziz Vefa’nın posta arabasında İngiliz bir çift ile yolculuk ettikleri sahne bu bağlamda önemlidir. Kadın, eşi Jack’in kendisine bakmadığı bir anı kollayıp, karşısında oturan Lebi Galip’in üzerine düşer. Lebi Galip, “İngilizin köylüsü bunlar, anlamazlar efendim” diyerek köylülüğü bir aşağılama biçimi olarak kullanır. Diğer taraftan Aziz Vefa, sözlerinin anlaşılması üzerine “Başımızın tacıdır diyorum köylümüz” diyerek anlamı farklılaştırır. Jack, bu “aşağılama”ya karşılık verir: “Deveye biniyor musunuz?” diye sorar. Aziz Vefa’nın karşılığı, “Evet, her zaman, develer her yerde, hep de bunu söylerler, başka da bir şey bilmezler” şeklindedir. Kadının, yolculuk boyunca vurgulanan aşırı arzusu, Osmanlı erkeğinin cinselliğine yönelir. Bu fantezi çerçeve, bir yandan [tüm yabancı kadınlar tarafından aşırı arzulanma] erkekliğin gücünün kadın bakışına muhtaçlığını gösterirken diğer yandan öznenin güvensizliğinin gizlenerek fantezi ile bütünleşmesini sağlayan bir yansıtmadır.

Kameranın bakış açısı, imaya gerek duymadan, Aziz Vefa’nın el hareketini gösterir. Hollywood sinemasında, erkek kahraman bir kadını arzuladığında yaygın bir kamera kullanımı vardır. Lehman’ın belirttiği gibi, “bir erkek bir kadına arzularak baktığında, bunu, adamın neyi arzuladığını gösteren öznel çekim takip eder. Kadının bedeni sadece gösterilmez aynı zamanda arzusunun düzenli bir devri/dolaşımı boyunca gösterilir” (1991: 56). Posta arabasındaki çekimler boyunca, kadının aşırı arzusu mimiklerinde ifadelendir. “Gizli polis” olduğunu öğrenmesinin

ardından kadın, Aziz Vefa'ya dudaklarını abartılı oynatarak ve kaşlarını kaldırarak “sır tutabileceğini” söyler. Aziz Vefa'nın, “Bir molada duralım tutarsın bir ara” şeklindeki karşılığındaki açık penis göndermesi, arzulayan kadının utandırılmasını sağlar. Penis diyalogları, erkekler arası mücadelenin de başlıca konusudur. Aziz Vefa ve Lebi Galip'in kıyafetleri ile “bu ne biçim kostüm?” diye alay edilince, Aziz Vefa, “Bu festir, istersen kaval da var” diyerek penisini tutar. Erkek kimliği, ilksel eksiklikleri ve engelleri kültürel alanda tatmin etmeye çalışır. Bu zihinsel acının yarattığı gerginlik, erkek riüellerinde kadınsılığın dışlanmasıyla kendini gösterir. Bu nedenle homofobi ve kadın düşmanlığı, erkek kimliğinin kırılmasına işaret eder.

Erkek arzusu, bir yandan kadını utandırma hevesindeyken diğer yandan daima “kadınsılaşması”nı talep eder. Suzan Van Dyke'in ormanda yarı çıplak görüldüğü sahnede dikizci ve nesneleştirici erkek bakışı kendini belli eder. Bu bakış aynı zamanda kadın tarafından fark edilmeye muhtaçtır.

Geleneksel erkek temsillerini (silah kullanımı, başına buyruklu, yalnız dolaşma, yere tükürme vb.) barındıran Van Dyke'in ‘erkeksi’ tavırları, çok iyi silah kullanması ve giysileri, erkekler arasında bir başka korkuyu açığa çıkarır: Lezbiyenlik. Nitekim “dyke” İngilizce “lezbiyen” anlamına gelmektedir. Kültürel olarak kadınlar, genellikle alan bağımlısı olarak tanımlandıkları için kadının böylesi bir temsili, erkek düşüncesindeki bir ‘sapma’yı davet eder. Ancak anlatıda, çok kısa bir sürü içinde, izleyicinin ve Aziz Vefa'nın bu korkularından sıyrılması sağlanır.

Suzan Van Dyke'in Aziz Vefa ve Lebi Galip tarafındandikizlendiği sahne, ana akım sinema geleneğinin kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlandırmasını

doğrular. Cinsel dengesizlikle düzenlenen bir dünyada bakmaktan alınan haz aktif ‘erkek’, pasif ‘dişi’ arasında ayrılmıştır. “Sadece kadınlar, açıkça erotik dikizlemenin nesnesi olarak işlev görebilirler” (Neale, 1993: 18). Mulvey’in (1997) ünlü makalesinde öne sürdüğü gibi ana akım sinemadaki gözetlemeci bakış kesinlikle erkektir. “Boyun eğmeyen” ya da “erkeksi” kadın karakterler, tıpkı “kadınsı” erkekler gibi, fantezi çerçevesinden bir sapmayı temsil ettikleri için, Suzan Van Dyke güldürünün nesnesi olarak kullanılırken, anlatının sonunda “normal”leştirilir. Sonuç, “erkeksi” kadının, “kadınsı” evrene gönderilerek, bütüncül fantazinin kurulması, uyumun ve düzenin sağlanmasıdır. Suzan Van Dyke’in “kadınsılaşması”, fetişist bakışın temel fantezisini de doldurur. “Gerçek kadın” daima çekici olmalıdır şeklindeki bu fantezi, erkek arzusunu tatmin ederek kastrasyon tehdidini de aforoz eder (Kuhn, 1985: 73). Aziz Vefa ve Suzan Van Dyke’in romantik ilişkisine dair son sekansın bir evlilik düetiyle kapanması, kadının dönüşümünü evlilik gibi ideal olarak sunulan bir toplumsal birimle bütünleştirir: “*Bu bekârlıktan bıktım usandım, metreslerimden hiç tat almadım, şimdi tek arzum evlenmektir kararım lakin münasip bir koca nereden bulayım*”. Güçlü, hızlı, erkeksi kadının kendisini oynamasına izin verilse de, en sonunda Suzan Van Dyke, mutlu ve romantik sonun geleneksel, ataerkil sosyal ve estetik kurallarına uyumlanır³⁸ ve eril kaygılar yatıştırılır.

Film, kadın kahraman Suzan Van Dyke’in isyankâr tavırlarını başlarda tolere, hatta teşvik eder çünkü bu isyan en son noktada erkeğin çıkarına işler. Kadın ve

³⁸Popüler sinema filmleri benzer anlatı kalıpları ile doludur. Örneğin Horton, *Jampin Jack Flash* (1986) filminde Wooppi Goldberg’in canlandırdığı Teresa Doolittle karakterinin anlatının sonunda, geleneksel normlara uyumlanmasına dikkati çeker. Buna göre, filmin başında güçlü ve zeki siyah kadının tehdit edici bir potansiyeli vardır. Ama filmin sonunda kadın kahraman, ataerkil sosyal ve estetik normlara uyumlanır (1991: 17-18).

erkek kahraman arasında romantik aşk ilişkisi başladığında ise, kadınlık ve erkeklikle ilgili geleneksel toplumsal cinsiyet söylemi yeniden üretilir. Bütünlük fantezini simgeselde kuran bu anlatıda, bir araya gelen buheteroseksüel çift, geleneksel ataerkil kodların aktarılması için desteklenir. Bu birlikteliğe, neşe ve birlik duygularının hüküm sürdüğü şenlik görüntüleri eşlik eder. Erkek kahramanın yaşadığı huzursuzluklar, Van Dyke'ın tehditkâr kadından itaatkâr kadına dönüşmesi ile de son bulur.

2.5.4.2. Kadın Kahramanın Dönüşümü

G.O.R.A., filmin erkek kahramanı Arif odaklı bir güldürüdür. Arif ve Ceku arasındaki romantik ilişki, Ceku'nun ataerkil kodlardan sapması ile başlar ve bu kodları benimseyerek yola getirilmesi ile sonlandırılır. Ceku, babasına karşı gelerek ne Logar'la ne de başka bir Goralı erkekle evlenmek istediğini söyler. Ancak Ceku, babanın yasasına karşı, romantik aşk yaşadığı erkeğin; yani Arif'in egemenlik alanına girer. Böylelikle kadın kahramanın evlilikle ilgili beklentilerinin ataerkil ideolojiyle zaten uyumlu olduğu düşüncesi temellendirilir. Babasına ve içinde bulunduğu yasaya karşı gelen kadın, evlilik yoluyla gelenekselle yeniden uzlaştırılır. Böylelikle kadın, kendini ataerkillik gibi sadece erkek gösterenlerine referans verilen bir yapı içerisinde evlilik yoluyla kurgusal bir tamlık içinde bulur.

Dünyadan GORA'ya kaçırılanların tamamı erkektir. Ruloff ve See Bleen, bilimkurgunun özünü “kadından, dişil olandan ve erotikten (...) kurtulmak” (1995: 73) olarak tanımlar. Bilim kurgu ve fantastik güldürü türünün kadını konumlandırışında bir benzerlik belirir. Her iki türde de kadına/anneye dair olandan

kurtulma belirgindir. *G.O.R.A.*'da erkek kahramanın arzusunun dışındaki tüm kadınlar nefretin hedefi olarak sunulur. Ceku'nun annesi, eşini, bir dünyalıya aşık olup aldattığı için affedilir. Ceku ve annesi dışındaki tüm kadınlar, "aşağılamanın" hedefindeki öznelerdir. Gülmenin yaraladığı kadınlar, fiziksel saldırının da hedefindedirler. *G.O.R.A.*'nın ikinci sekansında Arif, Japon turist kafilesine bir mekanı gezdirmektedir. Arif'in "No foto. Yeni boyattık da" sözlerinden mekâna ilişkin sahtekârlığı izleyici tarafından anlaşılır. Rehber kadın, Japon ziyaretçilerin, Arif'ten duvar resimleriyle ilgili daha fazla bilgi almak istediğini söylediğinde, "Ya neyini anlatacaksın, nihayetinde resim, daha çok halı kilim benim dükkâna yönlendirsek arkadaşları" der. Rehber kadın, ziyaretçilerin sinirlendiğini aktardığında Arif'in alaycı ve saldırgan erkekliğinin hedefindedir. Arif, "Her şeyi çevirme sen de" diyerek rehberine sinirlenir. Rehber, "Nasıl çevirmeyim" dediğinde Arif'in sözleri kadını utandırmak amaçlıdır: "Bıldıırki hurmalar, götümü tırmalar, al çevir hadi". Arif, halı dükkânının konumunu, mekândaki kalıntılardan birinin üzerine çizmeye çalışınca, bir Japon erkek tarafından sertçe (yüksek sesle) uyarılır. Arif bunun üzerine elini kaldırır ve "Hareket yapma, gözünün üzerine bir tane çakarım, bak" der. Rehber, Arif'in kolunu tutar ve "ne diyorsun sen, terbiyesiz herif" diyerek yanıt verir. Arif'in karşılığı: "Sen şuraya uzan, ben göstereyim sana terbiyesizlik nasıl oluyor" olur. Erkek kahraman, kahkahasını bu şekilde, cinsel arzusunun ve tacizin odağındaki kadına yönelttiğinde, kadın izleyici sinema salonundan silinir ve yerini erkek izleyicilere bırakır (Fischer, 1991: 62). Freud'a göre bu tür cinsel espriler, espri yapan erkek, kadın dinleyiciyi utandırma ve zaferini doğrulama amacıyla olduğundan erkek gücünün kullanılmasıdır. Kadın, korku ve öfke içinde Arif'e tokat atar, "Eşek oğlu eşek" der, Arif ise "bana Ninjalık yaptırmayın" diye bağırarak,

karşısındaki Japon erkeğe meydan okur. Bu sahneden sonra, kamera mekânın dışını gösterir, ancak ses kuşağında içerdeki kavga sesleri vardır. Arif'in mekândan çıkarken söylediği, "Gözlüğü ver" sözlerinden içeride hırpalandığı anlaşılır. Saçları ve gömleği dağılmıştır. Mekân çıkışındaki midyecinin limonlarından birini alır, sıkar ve eliyle saçlarını düzeltir. Japonlara yönelik alaycı sözlerini sürdürür: "Evinde video yapan adam gelmiş burada taş toprak geziyor". Bu ilk sekansta erkeklikle ilgili diğer unsur, Arif'in başarısızlığıdır. Sonuçta turistler tarafından hırpalanmıştır ama bunu Japonlara yönelik düşmanlık ve alayla örtbas etmeye çalışır. Güldürünün hedefi, doğrudan erkeklik fantazisi olduğunda, erkeğin başarısızlığı güldürünün olumladığı ilkelerle uyumlandırılır (Rowe, 1995: 104). Güldürü yoluyla, bu başarısızlık mazur gösterilir. Bir sonraki sekansta Arif, dükkânındaki halıları bir kadın ve erkeğe tanıtır. Erkek, kadına dönerek "What do you think?" diye sorduğunda Arif, "Karıya sorma, kariya ne soruyorsun" der. GORA gezegenine gönderildiğinde de yetkili ve güçlü bir Goralı kadına, erkeklik otoritesini göstermek için, "Biraz kadınlık öğrenin, temizleyin buraları kardeşim" sözleriyle karşılık verir. Filmde, erkek kahramanın fantezi çerçevesi dışındaki tüm kadınlar, öfkenin ve nefretin hedefi olarak sunulur.

SONUÇ

Bu çalışmada esas itibarıyla, Türkiye’de 2000 sonrası gösterime girmiş filmlerde güldürünün nesnesi olarak yer alan erkekliğin, erkeklik fantezisine nasıl eklemlendiği incelenmiş ve filmlerde gülünçleştirilen erkekliğin toplumsal olana dair ne tür anlamlar taşıyabileceği araştırılmaya çalışılmıştır. Çalışmada, 2000’ler Türkiye sinemasındaki güldürü ve erkeklik arasındaki analitik bağlantı, ideolojik fantezi kavramlaştırması ve bu kapsamda ortaya konmaya çalışılan erkeklik fantezisi yoluyla sağlanmaya çalışılmıştır. Psikanalizden beslenen bir kavram olan erkeklik fantezisine ilişkin genel bir çerçeve sunulmuş ve toplumsal cinsiyetin bir fantezi olarak taşıdığı hâkim konumun yanı sıra, eleştirel erkeklik çalışmaları alanındaki çeşitli araştırmalara başvurularak öteki erkekler ve kadınlarla ilişki içinde şekillenen farklı kültürel hâkimiyet konumlarına vurgu yapılmıştır. Daha sonra çalışmada erkekliğin gülünçleştirilmesinin bilinçdışı fantezi düzeyinde işleyen yapısını göstermek üzere gülünç nesne, sinizm ve sinik mesafe, ideolojik fantezi ve gerçeklik ilişkisi ile gülünçleştirmenin yıkıcılığı birer kavramsal araç olarak sorgulanarak kullanılmıştır. Bu kapsamda Zizek’in ideolojik fantezi kavramsallaştırması, Bakhtinci karnavala özgü gülünçleştirme ve gülünçleştirmenin toplumsal denetim aracı olması gibi kategorilerden yararlanılmıştır. Daha sonra bu kavramsal çerçeve ekseninde sinemada bir güldürü nesnesi olarak artan oranda beliren erkeklikten yola çıkan çalışmada, bunun özgürleştirici bir tutum olup olmadığı, erkek karakterleri güldürünün nesnesi olarak sunan temsil yapılanmasının ideolojik fantezi ve gülünç nesne ilişkisinde neye karşılık geldiği, erkeklik açısından gülünç olanın ne tür

imgeler vasıtasıyla sunulduğu, filmlerdeki erkeklik anlatılarının erkeklik fantezisi ile nasıl eklemlendiği sorgulanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde 2000’ler Türkiye sinemasında gülünç erkeklik temsillerinde bir artma olduğu tespiti yapılmış ve bu durumun bürünülen biçimsel farklılıklara rağmen ekonomik, kültürel ve ruhsal alandaki kriz yönelimini ortaya koyduğu vurgulanmıştır. Bu bağlamda güldürünün nesnesi olarak sinemada artan oranda beliren erkeklik, hem 1980’lerin siyasal mitlerinin ekonomik krizlerle kırılmasına ve umutların azalmasına bir kültürel tepki hem de güvenliğin olmadığı yerlerde bilinçaltı ruhsal süreçlerle ilişkili olarak üretilen bir paradoksa göndermede bulunmaktadır.

Öznelerin anlamlandırmasını sağlayan ve simgesel düzendeki tutarsızlıkları gizleyen erkeklik fantezisinin yorumlanmasına ilişkin hem Lacancı kategoriler olan İmgesel, Simgesel ve Gerçek kategorileri, hem de Zizek’in bu kavram setine müdahalesiyle ortaya koyduğu arzu, Öteki’deki eksik ve keyif kavramlarından yararlanılmıştır. Gülünçleştirilen erkekliğin totaliterlikle ilişkisinin sorgulanmasında, güldürünün nesnesinin ideoloji eleştiri ile ilişkisine odaklanılmış; ideolojik fantezi ve sinik mesafe, toplumsal denetim ve güldürünün nesnesinin ideolojik fanteziyi gerçeklik alanındaki yıkıcı gücüne vurgu yapılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada 2000’ler Türkiye sinemasında gülünçleştirilen erkeklik temsilleri ele alınırken güldürünün nesnesinin temel görünümleri bu kategoriler üzerinden açılmıştır. 1980 sonrası ekonomik liberalleşme ve özelleştirme politikalarının krizi, alt ve üst sınıflar arasında kutuplaşma, mafyalaşma ve çeteleşme süreci ve sosyal güvenlik sisteminden dışlanan yoksul insanların içinde farklı yaşam kültürlerinin oluşması gibi

ekonomik ve kültürel süreçlerin sinemada “gülünçleştirilen erkeklik” anlatılarına etki ettiğini ileri süren çalışma, bu anlatıların ideolojik fantezi düzeyinde işleyen yapısını göstermek üzere erkeklik fantezisi kavramından yola çıkmıştır. Bu çerçevede çalışmada elde edilen bulgular şu şekilde özetlenebilir:

Erkek karakterlerin gülünç olarak sunulmasının erkeklik fantezisi bakımından şöyle bir söyleme hizmet ettiği görülmektedir: Bu anlatılarda, 1980 sonrasında Türkiye’nin geçirdiği siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümler sonucunda hâkimiyet konumları sarsılan özellikle orta ve dar gelirli erkeklere yönelik bir rahatlama ve sempati yaratılması ve erkek karakterlerin gülünç öznelerle dönüşmesi yoluyla erkeklerin hem ilksel kayıpları hem de ekonomik/kültürel kayıplarının bir fantazmik destekle kapatılmaya çalışılması söz konusudur. Böylelikle gülünçleştirilen erkeklik de egemen erkekliğe yönelik melez bir bloğa eklenmektedir. Bu doğrultuda gülünçleşmenin erkeklerin yaşadığı ekonomik, siyasal, kültürel dönüşümlerin etkisiyle bir kriz içinde beliren erkeklerin toplumsal cinsiyet hiyerarşisindeki egemenliğini yeniden tesis etme işlevi barındırdığı ifade edilebilir. Bu, erkekliğin söylemsel bir pozisyon olarak egemenlik sağlamak için, çelişkiler içermesi, farklı üstünlük tanımlarını bozup, değiştirmesi ve dönüşüme ilişkin olanaklar içermesi kavramsallaşmasına da uymaktadır. Gülünçleştirilen erkeklik, erkek öznelerin farklı performansları ile erkeklerin ilksel kayıplarının ve ekonomik/kültürel bocalamalarının telafisine yönelik bir arzuyu tatmin ederek erkeklik fantezisine eklenmektedir. Arzu ve kayıp duygularının bastırılması tarihsel koşullarla da ilişkilidir. Tarihsel koşullar, hangi duyguların bastırılıp hangi duyguların ifade edilmesi gerektiğini; ne tür bir savunma mekanizmasının sosyal

anlamda daha kabullenilebilir olduğunu belirler (Minsky, 1996:9). Bu nedenle bu filmlerde erkek kahramanların gülünç imgesinde dile gelen kolektif hissiyatı tanımlarken, ilksel senaryo ile birlikte ekonomik krizler önem taşımaktadır. Gülünçleştirilen erkeklik, bu dönemin savunma ve rahatlama için ortaya konmuş ifade biçimidir. Güldürü sinemasında ortaya konan gülünç nesne [erkeklik], ekonomik krizin etkisinde kültürel bir denge arayışı olarak karşımızda durmaktadır. Dolayısıyla bir yandan güldürü filmlerinin sayısının ve gişe hâsılatlarının arttığı diğer yandan ekonomik krizin yaşandığı yıllara birbiriyle ilişki içinde bakılmalıdır.

Filmsel anlatılarda gülünçleştirilen erkekliğin unsurlarına ve dinamiklerine yöneldiğimizde, bu filmlerin 1980'lerin siyasal mitlerinin ekonomik krizlerle kırılması ve umutların azalmasına karşı kültürel bir tepki olduğu görülmektedir. Kontrolsüzlük ve güvensizlik duygusunun harekete geçirdiği eril korku nesneleriyle dolu eril kaygılar, tematik ve biçimsel olarak dile gelen öfke krizleri sırasında erkeklerin gülünçleşmesinde ifadenmektedir. Filmler bütüncül olarak belirli bir eril yaralanmayı ima ederler. Bu yaralanmanın sorumlusu olan kadınlara karşı büyük bir öfke ile hareket eden erkekler, eril korkularını şiddet dolu sahnelerde ve erkekliğe tezahüratların yapıldığı anlarda yatıştırmaktadırlar. Eril kaygıları, neoliberalizmin yol açtığı büyük krizlerin karşısında çaresizlikten ve iradesizlikten beslenen bir toplumsal kaygı ve gülünçleştirme işlemi bütünler. Büründükleri biçim ne denli çarpık olursa olsun, erkekler arası dayanışmayı ön plana çıkaran bu filmlerde bir taraftan ekonomik ve kültürel süreçler, diğer taraftan bilinçdışı ruhsal süreçler, güvenliğin olmadığı yerde erkekleri birbirlerine bağlanmaya yönlendiren bir senaryoya dönüşmektedir. Erkekler arası dayanışmanın hâkim olduğu bu anlatılarda,

kadınlara yönelik güven bunalımı vardır. Bu filmlerde kadınlar, ikincildir ve düşmandır. Bunun ötesinde filmler, erkekliğin gündelik yapılanmasına ilişkin sundukları çözümlerde, toplumsal düzeyde cinsiyet ilişkilerindeki hegemoniye katkıda bulunurlar. Anlatılar çelişkiler barındırabilir, hegemonik erkekliğin egemen görünümüleriyle örtüşmeyecek biçimde tasarlanabilir, yani farklı fantezi çerçeveleri sunabilirler. Filmlerdeki esas hikâyeye hep baba-oğul hikâyesi eşlik etmektedir. Bu fantezinin dışına çıkan, kayıp ve arzu salınımında zayıflayan her irade yeniden tam olabilmek için Simgesel düzenle, baba otoritesiyle yeniden bütünleşmektedir. Dolayısıyla bu filmlerde erkekliğin gülünçleştirilmesini, eleştirel erkekliğin işareti olarak yorumlamak yerine, erkekliği Simgeleşerek yerleşerek yeniden kuran ve fantezinin işlemesi için imkânlar sunan sembolik bir doku olarak yorumlamak daha doğru olur.

Türkiye’de 2000 sonrası erkekliği gülünçleştiren bu filmlerde, erkek kahramanlar ya küçük işletmelerin sahipleridir ya da büyük şirketlerin ara elemanlarıdır. Bu erkekler, kitlesel şehir toplumunda, havuzlu lüks villalar içinde yaşayan mafya, iş ve uyuşturucu dünyasının erkekleri ile karşı karşıya gelmektedirler. Bu dönemin güldürülerinde erkek dostluğu ve dayanışması, kadınlara yönelik açık bir öfke ile damgalıdır. Kadınlar, ya erkek arzularının nesnesidir ya da erkeklerin güvenliklerini tehlikeye atan güvenilmez bireylerdir. Örneğin, *Kolpaçino*, *Kutsal Damacana*, *Çakallarla Dans*, *Maskeli Beşler* gibi filmlerde güvenliğin olmadığı yerlerde erkekler arasındaki dayanışmanın/sıkı sıkıya bağlamanın derecesi daha da artmaktadır.

Muro, Çakallarla Dans, Sen Kimsin, Maskeli Beşler Kıbrıs gibi filmlerde erkek kahramanların yansıttığı homofobik kişilikler, ataerkil toplumsal cinsiyet söyleminin hegemonisinin sürmesini sağlar. Büründükleri biçimler ne denli nevrotik ve çarpık olursa olsun, cemaate, güvene ve erkekler arası dayanışmaya duyulan özlemler, toplumsal-ekonomik yaşamın acımasızlığına karşı önemli denge unsurlarıdır. Bu filmler, alt ve orta sınıftan erkeklerin bir şeye öfke duyduğunu gösterir ve kendilerine umut verecek şeyi erkekler arası dayanışma olarak işaretler. Anlatılarda kadınların bir şekilde dışarıda bırakılmaları ya da kadın sevmelik, erkekler arası dayanışma ile bütünlenir. Güç ve denetim arzusunu, annenin ve kadına dair olanın dışlanmasıyla hemen ardından kadınların bakışlarına muhtaçlık, onlarla kurulacak birlik idealinin ve fantezisinin hazzının peşinden koşulması takip eder. Böylelikle, erkeklik fantezinin hegemonisine atıfta bulunan ve onun itibarını zedeleyebilecek anlara, eleştirel ve ironik gözle bakma yeteneği tasfiye edilir. Güldürü filmlerinin biçim ve içeriğinde, günümüz Türkiye’inde yaşanmakta olan ekonomik ve kültürel evreni temsil eden erkeklik senaryolarına tanık olunmaktadır. Örneğin *Kutsal Damacana, Çakallarla Dans, Kolpaçino, Maskeli Beşler, Muro, Sen Kimsin, Her Şey Çok Güzel Olacak* ve *Hokkabaz*’da babanın iradesine tepkili, ama sonunda Baba’yla özdeş olma çabasındaki erkek çocuklar vardır. Bu erkekler, mafya ve iş dünyasının “kötü” erkekleri ile ya da uyumlanamadıkları çevrelerle karşılaşır ve bu bir travma yaratır. Erkek kahramanlar, korku uyandıran bu durum sırasında baba ile ilişkilerini sorgularlar. Babayla çatışmaları, onlara uyum ve tamlik vaat eden bir özdeşlikle sonuçlanır. Bu sebeple erkekler arası dayanışma arzusunun ve baba otoritesine boyun eğişin seslendirildiği popüler güldürü filmlerinde sahnelenen gülünç erkek ruhunu, Türkiye’nin özellikle 1980’den başlayarak yaşadığı toplumsal

hareketlenmeye bir tepki olarak kaydetmek gerekir. Bu filmlerde kendini gösteren metaforik temsiller, neoliberalizmin etkisiyle oluşan ekonomik ve ruhsal baskıların sonucunda, erkekleri rahatlatmak ve haz duymalarını sağlamak için ortaya konmaktadır. Başka bir deyişle, temsilin tam ortasına konan gülünç erkekler, geri getirilemez bir kaybın ve krizlerin rahatlatılma çabalarının bir gösterenidir. Eril kaygının kaynağı, hep kadınlara, eşcinsellere ve mafyalaşan erkeklere yansıtılarak dışarı atılsa da aslında hep orada kalmaya devam etmektedir.

Kutsal Damacana, Çakallarla Dans, Kolpaçino, Maskeli Beşler, Muro, Sen Kimsin filmleri, erkeklerin şehir hayatında yaşadıkları ezilmeyi ve edilgenlik hissini tam da abartılı şiddet, küfür ve “delikanlılık” temsillerine ihtiyaç duymaları ile açığa vurmaktadır. Metaforik erkek temsillerinin ardında anneye/kadına ait her şeyden arınmayı isteyen erkek çocukları vardır. Annenin hiç olmadığı bu filmlerde kadınların bakışına ve şefkatine gereksinim hissi yine de belirgindir. Annenin yokluğunun yarattığı huzursuzluk, erkeği, tehditkâr kadınların itaatkâr kadınlara dönüştürülmesi ile rahatlatır.

Erkek dayanışması, *Recep İvedik* dışındaki tüm anlatılarda ortaktır. *Recep İvedik*, bu çalışmadaki diğer filmlerden farklı olarak kadınlara yönelik güven bunalımını erkekler arası dostluğun kutsanmasıyla rahatlatan bir anlatı içermez. Babanın var olduğu tüm filmlerde erkek kahramanın “güçlü baba” anlayışı bir korunma isteği biçiminde sürmektedir. Erkek evladın, babası tarafından korunma isteğinin çocukluktan itibaren hayal kırıklığı ile sonuçlanması, babadan şefkat arayışını son noktada bitirmemektedir. Erkek evlat, kadınların ihanetine uğramakta, aldatılmakta, kandırılmakta, saf olarak sunulmakta ve sonunda baba ile yeniden

bütünleşmektedir. Böylelikle filmler, hem geleneksel erkeklik kodlarındaki kadınlara yönelik kaygıları pekiştirmekte hem de erkek çocuğun Babayla özdeş olma çabasını resmetmektedir.

2000’ler Türkiye sinemasında erkekliği gülünçleştiren temel görünümlerden bir diğeri ise onu daha açık bir simgesellikle yeniden kuran *Her Şey Çok Güzel Olacak*, *G.O.R.A.*, *A.R.O.G* ve *Yahşi Batı* filminde ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerde erkek kahramanların ortak yönleri şunlardır: 1980 sonrası neoliberal ekonomik sistem içinde tutunmak için hemen her şeyi yapmaya hazır, otuzlu yaşların sonlarında, para sıkıntısı çeken, “kendi işini kurma”ya çalışan, her anlamda girişimci, özgüvenli ancak parasız; kolayca yalan söyleyebilen, tüketim biçimleri üzerinden kimlik-statü kazanmaya çalışan, kolayca kabalaşabilen, argo ve küfrü sıklıkla kullanan, apolitik, ne pahasına olursa olsun başarıya/sonuca odaklı, benmerkezci, pragmatist, sorumluluktan kaçan ve fırsatçı erkek kahramanlar, anlatıların temelindedir. Bu kahramanların maceraları, uyumlanmakta zorlandıkları çevrelere adım atmaları ile başlamaktadır. Anlatılar içinde taşra/İstanbul, Osmanlı/Amerika, dünya/uzay karşıtlığı önemli bir izlek; bu izleğe eşlik eden önemli bir tematik unsur, gerilimli baba-oğul, ağabey-kardeş ve karşıt karakterli iki arkadaş ilişkisi olmaktadır. Güldürüsünün merkezine, tüm öteki kadınlar tarafından arzulandığını, başarılı ve güçlü olduğunu düşünen ancak kriz anlarında her koşula uyumlanmakta zorlanmayan erkek karakterleri alan bu anlatılar, simgeselin merkeziliğini güvenli kılmaya yönelik erkeklik fantezisinin totaliterliğine, gülünç bir keyfi akıtarak eklemlenmektedir.

Karşıt ya da alternatif biçimlerde olsalar bile *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *G.O.R.A.* (2004), *A.R.O.G* (2008) ve *Yahşi Batı* (2009), fantezinin neden olduğu toplumsal-cinsel eşitsizlikleri ve şiddeti sorgulamasına gerek bırakmayan, kişisel deneyimden uzaklaştırılmış “kahkaha” ile etkinleşmektedir. Bu filmler, kadınsılığın geleneksel kavranışı ve kadın cinsiyeti hakkındaki kültürel kabullerin yıkılması için izin vermediğinden, gülünçleştirilen erkeklik, erkek kontrolünün ve kadınlara karşı cinsel saldırının yerine getirilmesini sağlamaktadır. Böylece gülünçleştirmenin kadınlık ve erkeklikle ilgili rahatsız edici gerçekleri açığa çıkarabileceğine ilişkin yeteneği, tutucu bir hal almaktadır.

Çözümlenen filmlerde, erkeklığe atfedilen tamlık fantezisinin imkânsızlığının gösterildiği anlarda bile, filmlerdeki kadın temsilleri eleştirel bir sorgulamaya izin vermemektedir. Örneğin *Hokkabaz*’da kadın kahraman, geleneksel değerlerle uzlaştıramayınca anlatıdan silinmektedir. Bu filmde kadın kahraman “haylazlığı” ve “asiliği”, “ideal gelin” olarak görüldüğünde olumlanırken, anlatının sonunda bu özellikler, “dolandırıcılığın” belirtileri olarak sunularak kadının dışlanması sağlanmaktadır. *Kolpaçino* ve *Hokkabaz*, kadınlara ve baskı altındaki oğula, babalarının ya da sevgililerinin iktidarına karşı duydukları öfkeyi geleneksel değerlerle uzlaştıran bir anlatı çerçevesi sunmaktadır. Anlatılarda, güldürünün hedefinin doğrudan erkeklik fantezisi olduğu, *Her Şey Çok Güzel Olacak*, *G.O.R.A.*, *A.R.O.G* ve *Yahşi Batı*’da, erkek kahramanın başarısızlığı, gülünçleştirilerek rahatlatılmakta böylelikle fantezi ile uzlaşma ve bütünleşme sağlanmaktadır. Simgele yerleşen gösterendeki keyif, fantezinin tutunmasına dayanak oluşturmaktadır. Bu filmlerde, erkek ve kadın kahraman arasındaki romantik ilişki,

kadının ataerkil kodlardan sapması ile başlamakta ve bu kodları benimseyerek yola getirilmesi ile sonlandırılmaktadır. Böylelikle kadın kahramanın evlilikle ilgili beklentilerinin ataerkil ideolojiyle zaten uyumlu olduğu düşüncesi temellendirilmektedir (Byrge ve Miller, 1991: 4). *G.O.R.A* ve *A.R.O.G.*'ta babasına ve içinde bulunduğu yasaya karşı gelen kadın, evlilik yoluyla gelenekselle yeniden uzlaştırılmaktadır.

Her Şey Çok Güzel Olacak, Yahşi Batı, G.O.R.A. ve A.R.O.G.'ta karşıt karakterli iki erkek arkadaşın ilişkisinde, gülünç erkek kahraman, arkadaşına erkekliğin baskın gösterenlerini tanıtan bir aracı konumunda bulunmaktadır. Boyun eğmeyen ya da “erkeksi” kadın karakterler, tıpkı “kadınsı” erkekler gibi, “normal” olarak düşünülen bir sapmayı temsil ettikleri için “kadınsılaşmak”adırlar. Erkeksi kadının “kadınsılaşma”sı, “gerçek kadın çekicidir” şeklindeki fetişist bakışın temel fantezisini doldurarak, mutlu ve romantik sonun geleneksel, ataerkil sosyal ve estetik kurallarının yerine getirilmesi için zemin hazırlamaktadır. *Her Şey Çok Güzel Olacak* ve *Hokkabaz*, aynı sonla, güvenilmesi mümkün olmayan kadınların içinde erkekler arası dayanışma ile bitmektedir. *G.O.R.A*, *A.R.O.G* ve *Yahşi Batı*'ta ise kadınlar, erkeklere aşık olarak dönüşüm geçirmektedir. *Hokkabaz*'da Fatma Nur Gaye'nin ve *Yahşi Batı*'da Suzan Van Dyke'in erkeklere yönelik öfkeleri, gülünç, acınası, bireysel bir tuhaflığa indirgenmektedir.

Çözümlenen filmlerde, erkek kahramanın arzusunun dışındaki neredeyse tüm kadınlar, nefretin hedefi olarak sunulmaktadır. Gülmenin yaraladığı kadınlar, kimi zaman fiziksel saldırının da hedefinde bulunmaktadır. Erkek kahraman, kahkahasını bu şekilde, cinsel arzunun ve tacizin odağındaki kadına yöneltmektedir.

Filmlerde, eşcinsellik, penis atıfları ve kadınlar, kahkahanın başlıca hedefleri olmaktadır. Anlatılar içinde bulunan Oedipal senaryolarda, normalde babaya yönelen düşmanlık anaerkilliğe ve baskıcı/yanıltıcı kadınlığa yönlendirilmektedir. Filmlerde hüznün ile kahkahanın bir aradalığı, kadına yönelik düşmanlığa ilişkin ataerkil kodların haklı çıkarıldığı, erkek dayanışmasından doğan iyimserliğin baskın kılındığı sonlarda bulunmaktadır. Tüm sonlar, erkekler arası dostluk ve dayanışmanın sağlanmasının kapılarını açmaktadır.

Sonuç olarak, toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki eşitsizliklerin 2000'ler Türkiye sinemasında gülünçleştirilen erkeklik yoluyla yeniden üretildiği görülmektedir. Bu filmlerde gülünç erkeklik, erkekliğe ilişkin eşitsizlikleri, baskı ve korku mekanizmalarını yıkan bir doku değil, onu yeniden üreten melez bir bloğun parçası olmaktadır. Bu performans, toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki baskı ve üstünlüğün dönüşümü bakımından düşük seviyede bir ilerici potansiyel taşımaktadır. Filmler, toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki geleneksel hiyerarşiye eklemlenerek erkeklik fantezisinin işleme için imkânlar sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktunç, Hulki (2002), *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles (1989), *Nikomakhos 'a Etik*, (çev.) Saffet Baburi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Aristoteles (2008), *Retorik*, (çev.) Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles (2011), *Poetika, Şiir Sanatı Üzerine*, (çev.) Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları.
- Arslan, U. Tümay (2005), *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam 'da Erkeklik ve Mazlumluk*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Asencio, Marysol (2011), “ ‘Locas’, Respect, and Masculinity: Gender Conformity in Migrant Puerto Rican Gay Masculinities”, *Gender & Society*, 25(3): 335-354.
- Ataay, Faruk (2008), *Neoliberalizm ve Muhafazakâr Demokrasi, 2000 'li Yıllarda Türkiye 'de Siyasal Değişimin Dinamikleri*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Atakanı, Sema Mezune (1991), “Sessiz Sinemada Fransız Güldürüsü”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bakhtin, Michail (2001), *Karnaval dan Romana*, (çev.) Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bayram, Nazlı (1989), “Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Deneme”, *Doktora Tezi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bayram, Nazlı (2002), *Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Bergson, Henri (2011), *Gülme. Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, (çev.) Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Betton, Gerard (1990), *Sinema Tarihi*, (çev.) Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, Tanıl ve Nemci Erdoğan (2005), “Zenginlik: ‘Zengin’ Bir Araştırma Gündemi, ‘Yoksul’ Bir Literatür”, *Toplum ve Bilim*, 104: 3-12.
- Brannon, Robert (1976), “What Its Done for Us Lately”, *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*,(ed.) David, D. Sarah; Robert Brannon, Boston: Addison-Wesley, 1-40.
- Brittan, Arthur (1989), *Masculinity and Power*, Oxford: Basil Blackwell.
- Buğra, Ayşe (2005), “İş Adamları ve Toplum”, *Toplum ve Bilim* 104: 14-21.
- Burke, Peter (1996), *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, (çev.) Göktuğ Aksan, Ankara: İmge Yayınları.
- Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*, New York: Routledge.

- Byrge, Duane ; Robert Milton Miller (1991), *The Screwball Comedy Films*. Chicago: St James Press.
- Cantek, Levent (1997), “Leman, Anti-medya ve İç Savaş Manzaraları”, *Birikim*, 102: 61-76.
- Carrigan,T., Connell R. W., Lee J. (1985), “Toward a New Sociology of Masculinity”, *Theory and Society*, 14(5): 551- 604.
- Cavell, Stanley (1981), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, MA: Harvard University Press.
- Clatterbaugh, Kenneth (1990), *Contemporary Perspectives on Masculinity. Men, Women and Politics in Modern Society*, Oxford: Westview Press.
- Connell, R.W. (1985), “Theorising Gender”, *Sociology*, 19 (2): 260-272.
- Connell, R. W. (1995), *Masculinities*, Cambridge: Polity Press.
- Connell, R.W. (1998), [1987], *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, (çev.) Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connell R. W.; Messerschmidt, J. W. (2005), “Hegemonic Masculinities: Rethinking the Concept”, *Gender and Society*, 19 (6): 829-859.
- Courtenay, H. Will (2000), Constructions of masculinity and their influence on men's well-being: a theory of gender and health, *Social Science and Medicine*, 50 (10): 1385-1401, (<http://www.sciencedirect.com>)

- Çetin, Berna (1998), “Trajikomik Bir Öykü ‘Her Şey Çok Güzel Olacak’”, *Popüler Sinema Dergisi. Sinema*, 47: 52-56.
- Davies, Bronwyn (2002), “Becoming Male or Female”, (ed.) Stevi Jackson; Sue Scott, New York: Routledge, s. 281-290.
- Demetriou, Demetrakis Z. (2001), “Connell’s Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique”, *Theory and Society*, 30 (3): 337-361.
- Demirtepe, İlknur (2003), “Türk Komedi Filmlerinde Zengin ve Yoksul Stereotip Temsilleri”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Donaldson, Mike (1993), “What is Hegemonic Masculinity?” *Theory and Society*, 22: 643-657. (<http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.>).
- Douglas, Mary (1991), “Jokes” *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, (ed.) Chandra Mukerji, Michael Schudson. California: University of California Press, 291-310.
- Easthope, Antony (1990), *What A Man’s Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Eco, Umberto (1995), “Ur-Fascism”,
(http://www.themodernword.com/eco/eco_blackshirt.html)
- Eco, Umberto (1996), “Gülünç ile Kural”, *Ortaçağı Düşlemek*, (çev.) Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları, s. 93-102.

Eco, Umberto (2011), *Gölün Adı*, (çev.) Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları.

Emslie, Carol; Ridge, Damien; Ziebland, Sue; Hun, Kate (2006), “Men's Accounts of Depression: Reconstructing or Resisting Hegemonic Masculinity?”, *Social, Science and Medicine*, 62 (9): 2246-2257.

Erdine, Senem (1999), “Çetin’in Liberal Propagandası”, *Popüler Sinema Dergisi, Sinema*, 50: 47-51.

Fischer, Lucy (1991), “Sometimes I Feel Like a Motherless Child”, *Comedy/Cinema/Theory*. (ed.) Andrew Horton. California: University of California Press, s. 60-78.

Fiske, John (1989), *Television Culture*, London: Routledge.

Freud, Sigmund (1991), *Düşlerin Yorumu*, (çev.) Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, Sigmund (1993), *Espri ve Bilinçdışı ile İlişkisi*, (çev.) Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, Sigmund (2011), *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (çev.) Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.

Friedan, Betty (1976), “Critique of Sexual Politics”, *It Changed My Life: Writings on the Women's Movement*, New York: Random House.

Frosh, Stephen (1994), *Sexual Difference: Masculinity and Psychoanalysis*. London: Routledge.

Fyre, Northop H. (1957), *The Anatomy of Criticism*, N.J.: Princeton University Press.(<http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/>).

Gluckman, Max (2004), *Order and Rebellion in Tribal Africa*, London: Routledge.

Göçmen, Banu (1999), “Kendi Kendine Propaganda”, *Tempo*, (10) 11-17 Mart 1999.

Gökbakar, Şahan, “Yeşilçam’ı Biz mi Bozduk?”, *Habertürk*, 11 Kasım 2012.

Gramsci, Antonio (1982), “1926’da Mezzogiorno Tarihsel Bloku”, *Gramsci ve Tarihsel Blok içinde*, (çev.) Kenan Somer, Ankara: Savaş Yayınları.

Gramsci, Antonio (2012), *Gramsci Kitabı. Seçme Yazılar 1916-1935*. (haz.) David Forgacs, (çev.) İbrahim Yıldız, Ankara: Dipnot Yayınları.

Gregor, Thomas (1987), *Anxious Pleasures: The Sexual Lives of an Amazonian People*, Chicago: University of Chicago Press.

Gürbilek, Nurdan (1993), *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2004), *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.

Güven, Özge (2006), “Uzay Yolunda Bir Aylak”, *Kahkaha ve Hüzün: Sadri Alışık*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları ve Ankara Sinema Derneği, s. 115-129.

Hall, Stuart; Lumley, Bob; McLennan, Gregor (1985), *Siyaset ve İdeoloji: Gramsci*, (çev.) Sadun Emrealp, Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.

Hall, Stuart (1986), “Gramsci’s Relevance for the Study of Race and Ethnicity”, *Critical Dialogues in Cultural Studies*, (ed.) Kuan-Hsing Chen, London: Routledge, s. 411-440.

Hanke, Robert (1992), "Redesigning Men. Hegemonic Masculinity in Transition",
Men, Masculinity and the Media, (ed.) Steve Craig, California: Sage
Publications, s. 185-198.

Haraway, Donna J. (1989), *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World
of Modern Science*, New York: Routledge.

Haraway, Donna J. (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of
Nature*, New York: Routledge.

Hobbes, Thomas (1995), *Leviathan*, (çev.) Semih Lim, İstanbul: YKY.

Horrocks, Roger (1994), *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*.
London: Macmillan.

Horrocks, Roger (1995), *Male Myths and Icons, Masculinity in Popular Culture*,
London: Macmillan.

Horton, Andrew (1991), "Introduction", *Comedy/Cinema/Theory*, California:
University of California Press, s. 1-21.

Howson, Richard (2006), *Challenging Hegemonic Masculinity*, New York:
Routledge.

Huyssen, Andreas (2003), *Presents Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of
Memory*, Standford: Standford University Press.

Ingraham, Chrys (1996), “The Heterosexual Imagery: Feminist Sociology and Theories of Gender”, *Queer Theory/Sociology*, (ed.) S. Seidman, Cambridge: Blackwell Publishers, s. 168-193.

Işık, Oğuz ve Melih Pınarcıoğlu (2011), *Nöbetleşe Yoksulluk*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Jackson, Stevi (1999), “On the Social Construction of Female Sexuality” *Heterosexuality in Question*, London: Sage, s. 30-43.

Jekels, Ludwig (1981), “On the Psychology of Comedy” *Comedy: Meaning and Form*. (ed.) Robert Corrigan, New York: Harper&Row., s. 174-179.

Kandiyoti, Deniz (2005), “Parçaları Yorumlamak”, *Kültür Fragmanları*, (haz.) Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, İstanbul: Metis Yayınları, s.15-33.

Karakaya, Serdar (1997), Türk Sinemasında Güldürü ve TV Çağında Kemal Sunal Olgusu”, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karnick, Brunovska Kristine, Henry Jenkins (1995), “Comedy and The Social World”, *Classical Hollywood Comedy*, New York: Routledge, s. 265-281.

Kasaba, Reşat (1999), “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Türkiye Ekonomi ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 12-28.

Kay, Sarah (2006), *Zizek, Eleştirel Bir Giriş*. (çev.) Zeynep Kuyumcu, İstanbul: Encore Yayınları.

Keyder, Çağlar (2000), “Arka Plan”, *İstanbul, Küresel ve Yerel Arasında*, (der.)

Çağlar Keyder, İstanbul: Metis Yayınları, s. 9-40

Kılıç, Zeynep A. (2006), “1980’den Sonra Türkiye’de Sosyalist Partilerin Siyaset Anlayışı”, *Doktora Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kılıçbay, Barış Bora (1999), Popüler Türkiye Sinemasında Erkekliğin Sunumu: Cüneyt Arkın Örneği, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kırel, Serpil (1999), “Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi”, *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kimmel, Michael S. (1987), *ChangingMen: New Directions in Research on Menand Masculinity*, California: Sage Publications.

King, Geoff (2006), *Film Comedy*, London: Wallflower Press.

King, Claire Sisco (2009), It Cuts Both Ways: Fight Club, Masculinity and Abject Hegemony. *Communication and Critical/cultural Studies* Vol. 6, No. 4, December 2009. 366-385.

Kozanoğlu, Can (1996), “80’lerde Gündelik Hayat”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 13: 596-600.

Kristeva, Julia (2004), *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (çev.) Nilgün Tütal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kuburlu, Ceyhun, “9 Yılda 8 Film 155 Milyon”, *Hürriyet* (1.2.2010).

Kuhn, Annette (1985), *The Power of The Image: Essays on Representation and Sexuality*, London: Routledge.

Lacan, Jacques (2012), *Benim Öğrettiklerim*. (çev.) Murat Erşen, İstanbul: Monokl Yayınları.

Lacan, Jacques (2013), *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, Jacques (2013), *Fallus'un Anlamı*. (çev.) Saffet Murat Tura, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Lehman, Peter (1991), “Penis Jokes and Hollywood Unconscious”
Comedy/Cinema/Theory, (ed.) Andrew Horton, California: University of California Press, s. 43-59.

Lucaites, Louis J.; McDaniel, James (2004), “Telescopic Mourning/warring in the Global Village: Decomposing (Japanese) Authority Figures”, *Communication and Critical/Cultural Studies* 1, s. 1-28.

Martin, Patricia Y. (1998), “Why Can't a Man Be More Like a Woman? Reflections on Connell's Masculinities”, *Gender & Society*, (12) 4: 472-474.

Minsky, Rosalind (1996), *Psychoanalysis and Gender*, London: Routledge.

Monro, David H. (1997), "Theories of Humor", *Writing and Reading Across the Curriculum*, (ed.) Laurence Behrens, Leonard J. Rosen, New York: Longman.

Morreall, John (1997), *Gölmeyi Ciddiye Almak*, (çev.) Kubilay Aysevener, Şenay Soyer, İstanbul: İris Yayıncılık.

Mulvey, Laura (1997), “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (çev.) Nilgün Abisel, 25. *Kare*, 21: 38-46.

Nasio, J.D. (2007), *Jacques Lacan’ın Kuramı Üzerine Beş Ders*, (çev.) Özge Erşen, Murat Erşen, Ankara: İmge Kitabevi

Neale, Steve (1982), “‘Chariots of Fire’, Image of Men”, *Screen*, 23(3-4): 47-53.

Neale, Steve (1993), “Masculinity as Spectacle. Reflections on men and main stream cinema”, *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, (ed.) Steven Cohan, Ina Rae Hark, New York: Routledge.

Neale, Steve (2003), *Genre and Hollywood*, New York: Routledge.

Neale, Steve; Krutnik, Frank (1990), *Popular Film and Television Comedy*, London: Routledge.

Öncü, Ayşe (2005), “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, *Kültür Fragmanları. Türkiye’de Gündelik Hayat*, (haz.) Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, İstanbul: Metis Yayınları, s. 183-200.

Paul, William (1991), “Charles Chaplin and the Annals of Analilty”, *Comedy/Cinema/Theory*, (ed.) Andrew Horton, California: University of California Press, 109-130.

- Paul, William (1994), *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*, New York: Colombia University Press.
- Perlmutter, Ruth (1991), “Woody Allen’s Zelig: An American Jewish Parody”, *Comedy/Cinema/Theory*, (ed.) Andrew Horton, California: University of California Press, 206-221.
- Peterson, A. (2003), “Research on Men and Masculinities: Some Implications of Recent Theory for Future Work”, *Men and Masculinities* 6(1): 54-69.
- Pleck, Joseph H. (1981), *The Myth of Masculinity*, Cambridge: MIT Press.
- Pollard, M. Tessa (1999), *Sex, Gender and Health*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Portelli, Hugues (1982), *Gramsci ve Tarihsel Blok*, (çev.) Kenan Somer, Ankara: Savaş Yayınları.
- Purdie, Susan (1993), *Comedy: The Mastery of Discourse*, Toronto: University of Toronto Press.
- Richardson, Diane (1996), *Theorising Heterosexuality: Telling It Straight*, Philadelphia: Open University Press.
- Rowe, Kathleen K. (1995), *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.
- Ruloff, Bernhard; See Blenn, George (1995), *Ütopik Sinema. Bilimkurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Ryan Michael; Douglas Kellner (2010), *Politik Kamera*, (çev.) Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, Serpil (1997), *İdeolojinin Serüveni. Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sanders, Barry (2001), *Kahkahanın Zaferi*, (çev.), Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Savran, David (1998), *Taking It Like A Man: White Masculinity, Masochism and Contemporary American Culture*. New Jersey: Princeton University Press.
- Schatz, Thomas (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Philadelphia: Temple University Press.
- Scognamillo, Giovanni (1998), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Segal, Lynne (1992), *Ağır Çekim*, (çev.) Volkan Ersoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sloterdijk, Peter (1988), *Critique of Cynical Reason*, (translate). Michael Eldred, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Solebello, Nicholas; Elliott, Sinikka (2011), “We Want Them to Be as Heterosexual as Possible: Fathers Talk About Their Teen Children’s Sexuality”, *Gender & Society* 25(3): 293-315.
- Stephens, John (2002), *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children’s Literature and Film*, New York: Routledge.

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

Suner, Asuman (2011), “Between Magnificence and Monstrosity: Turkishness in
Recent Popular Cinema”, *New Perspective on Turkey*, 45: 123-154.

Şener, Sevda (2003), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi
Yayınları.

Thompson, Edward H.; Joseph H. Pleck (1986), “The Structure of Male Role
Norms”, *American Behavioral Scientist*, 29 (5): 531-543.

Toll, Robert C. (1982), *The Entertainment Machine: Amerikan Show Business in the
Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press.

Tura, Saffet Murat (2007), *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, İstanbul: Kanat Kitap.

Turner, Victor W. (1972), *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*.
Chicago: Aldine Publishing.

Türkçe Sözlük (2005), Ankara: Dil Derneği Yayınları.

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

Williams, Raymond (1990), *Marksizm ve Edebiyat*, (çev.) Esen Tarım. İstanbul:
Adam Yayınları.

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

Zizek, Slavoj (1995), *Japan Through a Slovenian Looking Glass. Reflections of Media and Politic and Cinema.*
(http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic014/zizek/zizek_e.html).

Zizek, Slavoj (1997), *The Plague of Fantasies*, London: Verso.

Zizek, Slavoj (2001), *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch’in Kayıp Otoban’ı Üzerine*, (çev.) Savaş Kılıç, İstanbul: Om Yayınevi.

Zizek, Slavoj (2004), *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, (çev.) Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, Slavoj (2011), *Kırılğan Temas*, (çev.) Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, Slavoj (2012), *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*, (çev.) Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

EK-İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ

Her Şey Çok Güzel Olacak

Yapım Yılı: 1998

Yönetmen: Ömer Vargı

Yapımcı: Mine Vargı

Senarist: Ömer Vargı, Hakan Haksun, Cem Yılmaz

Oyuncular: Cem Yılmaz, Mazhar Alanson, Ceyda Düvenci, Selim Naşit Özcan,
Mustafa Uzunyılmaz, Adnan Tönel, Cenk Varcan, Sait Senay, Emre Sipahioğlu.

G.O.R.A.

Yapım Yılı: 2004

Yönetmen: Ömer Faruk Sorak

Yapımcı: Necati Akpınar

Senarist: Cem Yılmaz

Oyuncular: Cem Yılmaz, Rasim Öztekin, Özkan Uğur, Cezmi Baskın, Şafak Sezer,
Özge Özberk, Ozan Güven.

Maskeli Beşler İntikam Peşinde

Yapım Yılı: 2005

Yönetmen: Murat Aslan

Yapımcı: Murat Aslan,

Senarist: Murat Aslan

Oyuncular: Şafak Sezer, Peker Açıklın, Mehmet Ali Alabora, Cengiz Küçükayvaz, Melih Ekener, Ceyhun Yılmaz, Dost Elver, Sümer Tilmaç, Nejat Birecik.

Hokkabaz

Yapım Yılı: 2006

Yönetmen: Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı

Yapımcı: Necati Akpınar

Senarist: Cem Yılmaz

Oyuncular: Cem Yılmaz, Mazhar Alanson, Özlem Tekin, Tuna Orhan.

Maskeli Beşler Kıbrıs

Yapım Yılı: 2008

Yönetmen: Murat Aslan

Yapımcı: Murat Aslan,

Senarist: Murat Aslan,

Oyuncular: Mehmet Ali Erbil, Şafak Sezer, Peker Açıkalm, Melih Ekerer, Cengiz

Küçükayvaz, Atilla Saruhan, Seray Sever, Deniz Akkaya, Hakan Ural.

Recep İvedik 1

Yapım Yılı: 2008

Yönetmen: Togan Gökbakar

Yapımcı: Faruk Aksoy, Mehmet Soyarslan

Senarist: Şahan Gökbakar, Serkan Altuniğne, Ayşe Germen, Raif İnan

Oyuncular: Şahan Gökbakar, Hakan Bilgin, Fatma Toptaş, Tuluğ Çizgen, Nedim

Doğan, Hakan Akın, İsmail Hakkı.

Muro

Yapım Yılı: 2008

Yönetmen: Zübeyr Şaşmaz

Yapımcı: Raci Şaşmaz, Cüneyt Aysan

Senaryo: Raci Şaşmaz, Bahadır Özdener, Cüneyt Aysan

Oyuncular: Mustafa Üstündağ, Şefik Onatoğlu, Eray Türk, Evrim Alasya,

A.R.O.G.

Yapım Yılı: 2008

Yönetmen: Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı

Yapımcı: Cem Yılmaz, Murat Akdilek

Senaryo: Cem Yılmaz

Oyuncular: Cem Yılmaz, Özge Özberk, Zafer Algöz, Özkan Uğur, Nil

Karaibrahimgil

Recep İvedik 2

Yapım Yılı: 2009

Yönetmen: Togan Gökbakar

Yapımcı: Faruk Aksoy, Mehmet Soyarslan

Senarist: Şahan Gökbakar, Serkan Altunışne, Togan Gökbakar

Oyuncular: Şahan Gökbakar, Gülşen Özbakan, Efe Babacan, Çağrı Büyüksayan.

Yahşi Batı

Yapım Yılı: 2010

Yapımcı: Murat Akdilek, Cem Yılmaz

Yönetmen: Ömer Faruk Sorak

Senarist: Cem Yılmaz

Oyuncular: Cem Yılmaz, Demet Evgar, Ozan Güven, Cansu Dere, Özkan Uğur

Recep İvedik 3

Yapım Yılı: 2010

Yönetmen: Togan Gökbakar

Yapımcı: Faruk Aksoy

Oyuncular: Şahan Gökbakar, Zeynep Çamcı, Sevim Yatlılar, Mehmet Yumurtacı,
Volkan Cal, Deniz Bozkurt, Murat Mahmutyazıcıoğlu, Oktay Dener, Vahdet Çakar,
Mehmet Önder, Dilara YüzerAslı NişancıTurgut TunçalpFatma EdizerBaşar
Doğusoy

Eyvah Eyvah 1

Yapım Yılı:2010

Yönetmen: Hakan Algül

Yapımcı: BKM Film, Ata Demirer, Necati Akpınar

Senarist: Ata Demirer

Oyuncular: Demet Akbağ, Ata Demirer, Salih Kalyon, Meray Ülgen, Bülent Şakrak, Tanju Tuncel, Hande Dane, Şehsuvar Aktaş, Bican Günalan, Özge Borak, Alican Yücesoy.

Çakallarla Dans

Yapım Yılı: 2010

Yönetmen: Murat Şeker

Yapımcı: Murat Şeker, Uğur Şeker

Senarist: Selami Genli, Murat Şeker, Ali Tanrıverdi

Oyuncular: Şevket Çoruh, İlker Ayrık, Timur Acar, Murat Akkoyunlu, Tuba Ünsal, Kemal Uçar, Erdal Tosun, Cengiz Küçükayvaz, Sümer Tilmaç, Didem Balçın, Sevin Gürşen, Sera Tokdemir, Bülent Çolak, Hakan Bilgin, Bülent Serttaş, Onur Bay.

Kutsal Damacana: Dracoola

Yapım Yılı: 2011

Yönetmen: Korhan Bozkurt

Yapımcı: Şenol Zencir, Selin Altınel

Senarist: Ahmet Yılmaz, Şenol Zencir.

Oyuncular: Ersin Korkut, Şahin Irmak, Sinan Bengier, Özge Ulusoy, Ceyhun Fersoy.

Eyvah Eyvah 2

Yapım Yılı: 2011

Yönetmen: Hakan Algül

Yapımcı: Necati Akpınar

Senaryo: Ata Demirer

Oyuncular: Ata Demirer, Demet Akbağ, Özge Borak, Salih Kalyon, Alican Yücesoy.

Sen Kimsin

Yapım Yılı: 2012

Yönetmen: Ozan Açıktan

Yapımcı: Necati Akpınar

Senarist: Tolga Çevik, Ozan Açıktan, Levent Pala

Oyuncular: Tolga Çevik, Köksal Engür, Toprak Sergen, Pelin Körmükçü, Zeynep

Özder, Erdem Sakalibüyük, Çetin Altay, Orçun İynemli.

Berlin Kaplanı

Yapım Yılı: 2012

Yönetmen: Hakan Algül

Yapımcı: BKM, Necati Akpınar

Senaryo: Ata Demirer

Oyuncular: Ata Demirer, Tarık Ünlüoğlu, Necati Bilgiç, Mert Aran, Nihal Yalçın,

Özlem Türkad, Cemil Özbayer, Carlos Hein, Cengiz Bozkurt.

ÖZET

Bu çalışmada, 2000'ler Türkiye sinemasında gülünçleştirilen erkeklik temsilleri, psikanalizin kavram setinden ve eleştirel erkeklik çalışmalarından yararlanılarak tanımlanan erkeklik fantezisi ile gülünç nesnenin toplumsal eleştirisi bağlamında çözümlenmektedir. Çalışmada, erkekliğin bir ideolojik fantezi olarak taşıdığı hâkim konumun yanı sıra, eleştirel erkeklik çalışmaları alanındaki çeşitli araştırmalara başvurularak öteki erkekler ve kadınlarla ilişki içinde şekillenen farklı kültürel hâkimiyet konumlarına vurgu yapılmaktadır. Gülünç nesnenin ideolojik/toplumsal analizinde, ideolojik fantezi, Bahktinci gülünçleştirme ve toplumsal denetim kategorileri birer kavramsal araç olarak kullanılmaktadır. 2000'ler Türkiye sinemasında güldürünün nesnesi olarak artan oranda beliren erkeklikten hareket eden bu çalışma, gülünç erkekliğin erkeklik fantezisi ile nasıl eklemlendiğini araştırmakta ve bunun totaliterlikle ilişkisini sorunsallaştırmaktadır. Çalışmada, aynı zamanda bu temsil yapılanmasının ekonomik ve kültürel olarak neye karşılık geldiği araştırılmaktadır. Bu doğrultuda *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *G.O.R.A.* (2004), *Maskeli Beşler İntikam Peşinde* (2005), *Hokkabaz* (2006), *Maskeli Beşler Kıbrıs* (2007), *Recep İvedik 1* (2007), *A.R.O.G* (2008), *Muro* (2008), *Yahşi Batı* (2009), *Recep İvedik 2* (2009), *Recep İvedik 3* (2010), *Eyvah Eyvah 1* (2010), *Çakallarla Dans* (2010), *Kutsal Damacana Drakula* (2011), *Sen Kimsin* (2012), *Eyvah Eyvah 2* (2011) ve *Berlin Kaplanı* (2012) filmi ele alınmakta ve bu filmlerdeki erkek kahramanlar, erkeklik fantezisi ve gülünçleştirmenin toplumsal eleştirisi gibi dinamiklerle ilişkileri etrafında çözümlenmektedir. Böylelikle, yeni popüler Türkiye sinemasında gülünçleştirilen erkekliğin, hem ekonomik ve kültürel süreçlerle hem de bilinçdışı ruhsal süreçlerle iç içe geçen bir zemin üzerinde irdelenmesi hedeflenmektedir.

ABSTRACT

This study examines the representations of ridiculed masculinity in the Turkish cinema during 2000s, using the concept of masculinity fantasy that is defined within the psychoanalysis framework and critical masculinity studies as well as the social critic of the ridiculed subject. In addition to the dominance of the masculinity as an ideological fantasy, this study also emphasizes the alternative cultural dominant stances of masculinity that has been formed during relations with other man and women, using critical masculinity studies. Ideological fantasy, ridiculization in Bakhtinian manner and social control are employed as conceptual tools in the course of the ideological/social analysis of the ridiculed subject. Motivated with the prevalence of masculinity as a subject of comedy in the Turkish cinema of 2000s; this study examines how the ridiculed masculinity is articulated with the masculinity fantasy and its correlation with totalitarianism. The study also delves into this structural representation through an economical and cultural perspective. In this framework, the male hero characters are examined within the framework of the masculinity fantasy and social critic of the ridiculization in the films *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), *G.O.R.A.* (2004), *Maskeli Beşler İntikam Peşinde* (2005), *Hokkabaz* (2006), *Maskeli Beşler Kıbrıs* (2007), *Recep İvedik 1* (2007), *A.R.O.G* (2008), *Muro* (2008), *Yahşi Batı* (2009), *Recep İvedik 2* (2009), *Recep İvedik 3* (2010), *Eyvah Eyvah 1* (2010), *Çakallarla Dans* (2010), *Kutsal Damacana Drakula* (2011), *Sen Kimsin* (2012), *Eyvah Eyvah2* (2011) and *Berlin Kaplanı* (2012). Consequently, we aim to examine the ridiculed masculinity in the new popular Turkish cinema within the framework of economic, cultural as well as unconscious psychological processes.