

DUVARA KARŞI VE ZENNE FİLMLERİNE DRAMATURJİK BİR YAKLAŞIM

Burak Medin*

ÖZET

Bu makale, film anlatılarında eyleyen konumundaki bireyin benliğinin nasıl ve hangi etkiler altında inşa edildiğini anlama üzerinedir. 2000'ler sonrası Türk sinemasına odaklanan bu çalışmada araştırma nesnelere olarak seçilen Duvara Karşı ve Zenne adlı filmler, sembolik etkileşimciliğin içinde yer alan dramaturjik yaklaşım temelinde incelenmekte, ayrıca tahakküm ve direniş, toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik kavramlarından da yararlanılarak ele alınmaktadır. Yapılan çözümleme sonucunda eyleyen konumundaki bireylerin toplum tarafından kabul görmeyen çeşitli gizli senaryolara sahip olduğu, bu senaryoların doğasında bulunan yıkıcı bilginin ifşa olmaması adına izleyiciye sahne önünde çeşitli makbul performanslar gerçekleştirmek zorunda kaldığı, bir yandan ise var olma kudretini arttıracak olan arzu nesnesine sahne arkasında ulaşmaya çalıştığı tespit edilmiştir. Sonuç olarak her iki anlatının da sonunda toplumsal metinlerin bireyin benliğini değiştiren ve dönüştüren hatta nihayetinde bireyi öteki ilan ederek yok eden bir güce sahip olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Dramaturjik yaklaşım, tahakküm ve direniş, toplumsal cinsiyet.

A DRAMATURGICAL APPROACH TO DUVARA KARŞI AND ZENNE MOVIES

ABSTRACT

This article aims to understand how and under which influences the personality of individual as an actant in film narratives is constructed. Focusing on Post-2000 Turkish Cinema, this study analyses two movies, Duvara Karşı and Zenne, on the basis of dramaturgical approach obtained from symbolic interactionism and with the help of domination and resistance, gender and hegemonic masculinity concepts. After the analysis, it is addressed that the actant individuals have secret scenarios which are not accepted by the society, that these individuals perform acceptable performances in order to not to expose the destructive informations which are the nature of these scenarios, on the other hand it is seen that these individuals try to reach to the desired objects which possibly raises the strength of existence on the back stage. In the end of the study, it is seen that social texts have the power to change and transform the personality of the individual, even to destroy it by claiming the individual as "other" on the end of the both narratives.

Keywords: Dramaturgical analysis, domination and resistance, gender.

* Arş. Gör., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi

GİRİŞ

Filmlerde özne konumundaki eyleyenlerin belirli bağlamlarda ürettikleri değişken performanslar, ilgi çekici ve araştırılması gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Eyleyen, kamusal alanda ya da özel alanda farklı rollere bürünerek farklı izlenimler yaratmakta ve yarattığı bu izlenimleri sürdürmek için çabalamaktadır. Nasıl olur da aynı birey uzamın farklılaşmasıyla farklı rollere bürünmektedir? Gerçek hayattan ya da filmlerden edinilen izlenimler ve çözümlenmeler, bireylerin kamusal sahnede kendisinden istenilen davranışları ortaya koyduğu üzerinedir. Özel alanda ise birey, toplumun kendisinden beklediği rolleri bir kenara bırakarak rahatlamakta, bu uzamda kaldığı müddet boyunca özgürlüğünü kısmen de olsa ilan etmektedir.

Bu çalışmanın ortaya çıkma nedeni ve amacı bu cümleler altında yatmaktadır. Farklı uzamlarda seyircinin karşısına çıkan ve farklı uzamlarda farklı rolleri icra eden eyleyen konumundaki bireyin benliği nasıl ve hangi etkiler altında inşa edilmektedir? Bu çalışmadaki çözümlenmeler, ele alınan filmler üzerinden bu soruyu cevaplamak amacıyla yapılmaktadır. 2000'ler sonrası Türk sinemasına odaklanan bu çalışmanın araştırma nesnelere *Duvara Karşı* (2004, Fatih Akın) ve *Zenne* (2011, Caner Alper ve Mehmet Binay) adlı filmlerdir. Bu filmler benliğin çözümlenmesi bağlamında uygun temsiller olacağı varsayılarak seçilmiştir. Araştırma nesnelilerindeki bireyin benliğini çözümlenmek adına sembolik etkileşimciliğin içinde yer alan dramaturjik yaklaşımın başta gelen isimlerinden biri olan Erving Goffman'ın dramaturjik ilkelerinden yararlanılmaktadır. Goffman'ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (*The Presentation of Self in Everyday Life*) adlı kitabında yer alan ilkeler bu çalışmanın temel kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Gündelik yaşamdaki bireyin benliğine odaklanan Goffman'ın yaklaşımının film çözümlenmelerine uygun düşeceği varsayılmaktadır. Ayrıca bu yaklaşımın ışığı altında tahakküm ve türleri, toplumsal cinsiyet rolleri ve hegemonik erkeklik kavramlarından da yararlanılarak filmlerdeki bireyin benliği analiz edilmektedir.

Dramaturjik ilkelerden hareketle tahakküm ve tahakküm biçimlerinden yararlanmanın temel nedeni, bu filmlerde tahakkümün nasıl işlediği, eyleyen konumundaki oyuncuların ise bu tahakküme karşı hangi taktik ve stratejileri, direniş sanatlarını ya da gizli senaryoları geliştirdiği ve ürettiğidir. Daha açık bir ifadeyle tahakkümün varlığına karşı birey sahne önünde ne tür bir rol oynamayı seçmekte ya da nasıl bir maske takmakta, sahne arkasında ise ne tarz bir role bürünerek özgürlüğünü ilan etmektedir? Sahne arkası bireyin sadece rahatladığı ya da kendi olduğu bir uzam değildir, burası aynı zamanda sahne önü performansı için çeşitli taktik ve stratejilerin geliştirildiği, çeşitli mücadele ve direniş yollarının arandığı bir alandır. Bu bağlamda bu diyalektik sürecin nasıl geliştiği Goffman'ın kavramlarından hareketle ele alınan filmler üzerinden ortaya ko-

nulmaya çalışılmaktadır. Ayrıca filmlerde toplumsal cinsiyet rollerinin ve hegemonik erkeklik temsiline ve tahakkümün bu kavramlar üzerinden inşa edildiği varsayılmaktadır. Bu kavramların film eyleyenleri üzerinden nasıl işlediği de çözümlenen diğer bir husustur.

Bu amaçlar bağlamında film üzerinden çalışma boyunca çeşitli sorulara cevaplar aranacaktır. Yukarıdaki sorulara ek olarak üretilen diğer araştırma soruları şu şekildedir. Eyleyen, sahne önünde ideal benliğini ve en uygun rutini sergileme ihtiyacına neden başvurur? Eyleyen, kendi ideal görüntüsü ile bağdaşmayan etkinlikleri, eylemleri ve gerçekleri neden ve nasıl saklama eğilimi içine girer? Eyleyen, gündelik yaşamında karşılaştığı kişilere karşı izlenimini neden yönetmek ve şekillendirmek zorunda kalır? Eyleyenler kabul gören bir benlik imajı için hangi performansları gösterir ya da gerçeklik izlenimi yaratır? Bireyin içinde olduğu toplum ondan ne bekler, birey bu durumda nasıl davranır? Birey, toplumsal rolleri içselleştirir mi ya da çeşitli direniş sanatları mı geliştirir?

1.GÜNDELİK YAŞAMDA BENLİK VE DRAMATURJİK YAKLAŞIM

1.1. Goffman'ın Benlik Anlayışı

Sembolik etkileşimcilik içinde benlik üzerine üretilen önemli eserlerden biri Goffman'a aittir. Ritzer'in (2013a: 375-376) vurguladığı gibi Goffman'ın benlik anlayışı Mead'in benlik tartışmasına çok şey borçludur. Mead'in kendiliğinden benlik olan ben ile benlik içindeki toplumsal kısıtlamalar olan beni arasındaki gerilimle ilgili tartışması, Goffman'ın benlik anlayışının şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Bu gerilimle Goffman, tümüyle insani olan benliklerimiz ile toplumsallaşmış benliklerimiz arasındaki önemli uyumsuzlukların var olduğunu vurgular, ayrıca bu gerilimin insanların bizden ne yapmamızı bekledikleri ile spontane olarak ne yapabileceğimiz arasında ortaya çıktığını belirtir. Bu durumda bizden beklenen şeyi yapma isteği ile karşılaşırız, üstelik kararsız kalmamamız da beklenir ve istenir. Bu nedenle bireyler inişler ve çıkışlar yaşar. Buradan hareketle Goffman, benliği eyleyenin bir mülkiyeti olarak değil, eyleyen ve izleyici arasındaki dramatik etkileşimin bir ürünü olarak algılar ve performans gerçekleştirilen sahnede ortaya çıkan dramatik bir sonuç olarak görür. Daha net ifade edecek olursak, performans icra eden aktör konumundaki bireyle izleyici arasındaki iletişim ve etkileşim, benliği biçimlendirmektedir. Yani Goffman'ın benlik kavramı, aktörle izleyicinin etkileşime girmesi sonucu ortaya çıkan bir sonuçtur. Poloma'nın (2012: 217) ifade ettiği gibi Goffman benliği, toplumsal kişilerin etkinliklerini ayrıntılı olarak belirleyen yazılmamış bir metnin bir ürünü olarak ele alır ve kapalı bir sistemin bir ürünü olarak görür.

Tüm bu anlatılanlar esasında Goffman'ın insan etkileşimini anlamak adına geliştirdiği dramaturji yaklaşımını ve ilkelerini ifade eder. Bu yaklaşımın ve ilkelerin temelinde tiyatro ile aynı bakış açısı yatmaktadır. Düşününün benlik anlayışı,

dramaturjik ilkeler ve kavramlar bağlamında daha net anlaşılacağı için bu kavramlara değinmemiz gerekmektedir.

1.2. Dramaturjik Yaklaşım ve Kavramlar

Goffman'ın çalışmalarına bakıldığında onun geniş yapılar yerine bireye odaklandığı görülmektedir. Daha açık bir ifadeyle onun bu bakış açısı Marx, Durkheim ve Weber gibi geniş toplumları anlayan makro-sosyolojik bir perspektif değildir. Çünkü onun çalışmalarındaki temel vurgu toplumdan ziyade bireye yöneliktir. Ya da onun deyişiyle ifade edecek olursak, eyleyen konumundaki aktörlere yöneliktir. Dramaturjik yaklaşımın temel çıkış noktası işte burada yatmaktadır. Daha açık bir ifadeyle çıkış noktası, aktörlerin davranışlarının yani insanlar arası etkileşimin çözülmesi üzerinedir. Bu nedenlerden ötürü bu yaklaşım bireye yönelik bir perspektif sunar. Bu bağlamda bu yaklaşım makro-sosyolojik bir yaklaşım değildir, insanın gündelik yaşamına odaklanan mikro-sosyolojik bir yaklaşımdır.

Goffman'ın (2012: 13) benlik üzerine ürettiği eseri tiyatro ile aynı bakış açısına sahiptir, buradan çıkarılacak ilkeler ise dramaturjik ilkelerdir. Bu eser incelendiğinde, onun insanların davranışlarını ve etkileşimlerini tiyatro ve drama benzetmesinden yola çıkarak çözümlenmeye çalıştığı görülmektedir. Bu nedenle bir dramaturg olarak anılan Goffman'a göre yaşam bir sahneye benzer, insanlar ise o yaşam sahnesinde ya da toplumsal dünyada rol yapan birer aktördür, eyleyenlerdir.

Yaşam sahnesinde ya da toplumsal dünyada rol yapan aktörler bizi düşünürün performans kavramına götürür. Onun görüşüne göre eyleyen konumundaki bireylerin davranışları ya da etkinlikleri performans kavramında karşılık bulur. Goffman (2012: 28, 33, 137) performans kavramını daha da genelleştirerek belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri olarak tanımlar. Ayrıca o, bir kimsenin belli bir izleyici kitlesi önünde gerçekleştirdiği ve izleyiciler üzerinde etkisi olan tüm faaliyetleri anlamak için performans kavramına başvurur. Goffman'a göre bir performans, kimi gerçeklerin vurgulanıp kimilerinin ise bastırılmasını içerir. Çoğu zaman öyle olgular vardır ki performans sırasında dikkat onlara çekilirse performansın yarattığı izlenim lekelenebilir, performans aksayabilir veya işe yaramaz hale gelebilir. İzleyicinin dikkatini çeken bu olgular yıkıcı bilginin ortaya çıkmasına neden olabilir. Dolayısıyla pek çok performans için temel sorunlardan biri bilgi denetimi sorunudur. Seyirci kendileri için tanımlanmakta olan durumla ilgili yıkıcı bilgiler ele geçirmemelidir. Yıkıcı bilgi kavramı bu çalışmanın önemseydiği ve anlatıların da kırılmasına neden olan bir kavramdır; çünkü özne hakkında edinilen yıkıcı bilgi, öznenin benliğinin değişip dönüşmesinde hatta yok edilmesinde önemli bir eşik görevi görmektedir.

Yaşamı bir sahneye benzeten Goffman'ın görüşlerine göre insan aktörler de yaşam sahnesinde birbirlerine ve izleyicilere yani ötekilere gösteriler ya da teatral performanslar icra eder. Bu performanslar icra edilirken eyleyenlerin beslendiği kaynaklar ise toplumsal metinlerdir. Yani aktörlerin performanslarını toplumsal yapı ve bu yapıdaki dekorlar, rutinler ve metinler şekillendirir. Bu bağlamda diğer bir önemli kavram olan rutin kavramı öne çıkar. Goffman, çalışmasında performansların temelini bu rutinlere dayandırır ve eyleyen konumundaki bireyin belirli sahnelerde belirli rutinler icra ettiğini, uygun rutinler arasından uygun olanı seçtiğini ve sahnelediğini ifade eder. Goffman (2012: 28) rutin kavramını bir performans sırasında gözler önüne serilen önceden belirlenmiş ve başka durumlarda da sergilenebilecek ya da oynanabilecek eylem kalıbı olarak tanımlar.

Gündelik yaşamdaki bireyin, performans sergilerken kendisini ötekine takdim etme biçimi ve süreci Goffman'ın çalışmalarında önemli bulunan bir diğer husustur. Aslında hayatın kendisi kendimizi ötekine takdim etmek ve bu takdimi yönetmek üzerine kuruludur denilebilir. Esasında bu takdim, belirli bir izlenim yaratmak ve yönetmek üzerinedir. Bu aşamada düşünürün diğer bir önemli kavramı olan izlenim yönetimi kavramı karşımıza çıkar. Ritzer'in (2013b: 234) belirttiği gibi Goffman, insanların birbirleriyle etkileşime girdiklerinde başkaları tarafından kabul edilecek olan belirli bir benlik sergilemek istediklerini varsayar. Bunun yanı sıra eyleyenler söz konusu benliği sergilediklerinde bile izleyici olanların kendi performanslarını bozabileceğinin farkındadır. Bu nedenle eyleyenler, izleyiciler üzerinde denetim kurma gereksinimi duyarlar. Goffman'ın izlenim yönetimi olarak tanımladığı bu durum eyleyenlerin karşılaşması muhtemel belirli sorunlar karşısında belirli izlenimler sürdürmek için kullandıkları teknikleri ve bu sorunlarla baş etmek için kullandıkları yöntemleri kapsar.

Berberoğlu'nun (2009: 171-172) ifade ettiği gibi Goffman'ın erken dönem çalışmaları tek ve basit bir öncül üzerine inşa edilmiştir. Eyleyen konumundaki bireyler, kendileri hakkında izleyicilerin edindiği izlenimi yönetme çabası içine girerken, sembolik araçları devreye sokarlar. Birey, ötekiler ya da izleyici üzerinde rutinler aracılığıyla uyandırdığı izlenimi denetlemek, şekillendirmek ve yönetmek ister. Bunun için çaba sarf eder. Böylece Goffman'ın benlik kavramı şekillenir. Layder'in (2010: 90) vurguladığı gibi Goffman'ın gözünde insanlar farklı kişilik özelliklerine sahiptirler ve farklı durumlarda farklı insanlara kişiliklerinin farklı taraflarını sergileyebilirler. Bu bağlamda insanlar belirli ortamlarda ötekiler üzerinde bilinçli olarak belirli izlenimler inşa etmeye çalışırlar. Aktörler sonuç olarak diğerlerinin önemli bulacaklarını umdukları nitelikleri sergileyerek içinde bulunduğu durumu kontrol altına almaya çalışırlar.

Goffman'ın çalışmasında ilerlediğimizde karşımıza sahne önü (ön bölge) ve sahne arkası (arka bölge) kavramları çıkar. Sahne önü kavramı kısaca aktörlerin performanslarını belirli toplumsal rollere, eylem kalıpları olan rutinlere kısacası o

yapıya ya da sisteme göre icra ettiği uzama karşılık gelir. Bu uzamda eyleyen, kendisinden beklenen davranışı sahneler ve tekrarlar. İzlenim yönetimi kavramı sahne önünde önemli bir işlev görür. Yani eyleyen performansını uygun rutinlere göre icra ederken aynı zamanda yarattığı izlenimi de yönetmeye çalışır. Sahne önleri eyleyenin inşa ettiği bir uzam değildir, buranın sınırları Goffman'ın deyişiyle toplumsal metinlere göre daha önceden çizilmiştir. Bu noktada aktör, bu toplumsal metinlerle çatışmamak adına izlenim yönetimine başvurmakta ve verili değerlere göre rolünü oynamak zorunda kalmaktadır. Sahne önündeki önemli noktalardan biri aktörün sahne önünde kendi ideal imgesini sunmasıdır. Bu nokta, Goffman'ın eserinde önemli görülen noktalardan biridir. O toplumsal metne ters olan tüm eylemler, davranışlar ya da daha da önemlisi bazı gerçekler saklanır. Böylelikle aktör, izleyici üzerinde arzu duyduğu ya da ondan beklenen izlenimi uyandırmaya çalışır. Bu izlenimler daha evvel ifade ettiğimiz gibi toplumun izin verdiği ve toplumsal roller bağlamında inşa edilenlerdir.

Sahne önü kavramından hareketle eyleyen konumundaki bireylerin birtakım gerçekleri saklama ya da gizleme edimleri içine girdikleri Goffman'ın çalışmasında göze çarpmaktadır. İşte bu noktada karşımıza sahne arkası kavramı çıkar. Bu kavram da ikinci bölümde ele alınan direniş sanatlarıyla çok yakın bir ilişki içindedir. Goffman (2012: 112) sahne arkasını belli bir performans tarafından çizilen izlenimle çelişen bir görüntünün yer aldığı bölge olarak tanımlar. Yanılsamalar ve izlenimler burada inşa edilir. Kısacası sahne arkası aktörün sahne önündeki performansında sakladığı, gizlediği ya da bastırıldığı çeşitli davranışların ya da birtakım gerçeklerin rahatça ortaya çıktığı ve özgürce salındığı bir uzamdır. Bu uzamda, sahne önünde icra edilen performansın dışında hatta bu performansla çelişen birtakım oyunlar oynanır. Aktör konumundaki eyleyen bu uzamda kendi olur, maskesini çıkararak rahatlar. Dolayısıyla rahatlayan aktör bu uzama izleyicilerin girmesini istemez; çünkü izleyiciden gizlenen birtakım gerçekler açığa çıkabilir. Bu durumda aktörün sahne önündeki performansı da tehlike altına girebilir.

Film çözümlemeleri dramaturjik yaklaşım ve ilkeler bağlamında yapılmaktadır. Fakat filmlerdeki eyleyenlerin benliklerini daha iyi okumak ve çözümlemek adına tahakküm ve tahakküm türleri, toplumsal cinsiyet rolleri ve hegemonik erkeklik kavramlarından yararlanıldığından, bu kavramları da ayrıca açıklamak gerekmektedir.

2. TAHAKKÜM VE DİRENİŞ

Tahakkümün kelime anlamına baktığımızda baskıyı, zorbalığı ve bu yollarla bireye ya da toplumlara hükmetmeyi içerdiğini görürüz. Bu kavram bir başkasını, elinde bulundurduğu çeşitli baskı aygıtlarıyla egemenliği altına alma ve onun üzerinde hegemonik bir kuvvet uygulamak olarak da tarif edilebilir. Scott'a göre (1995: 268) üç tür tahakküm biçimi vardır. Bu tahakküm biçimleri maddi tahak-

küm, statü tahakkümü ve ideolojik tahakküm olmak üzere üçe ayrılır. Maddi tahakküm, egemenin öteki bireyden vergiyi, emek gücünü vb. kendisine mal etme olarak ifade edilebilir. Statü tahakkümü aşağılamayı, küçümseyici bakışları, alaya almayı, çeşitli hakaretleri, onura yönelik saldırıları, tehdit etmeyi, çıplak bırakmayı, beden üzerinde zorla yapılan edimleri vb. içerir. İdeolojik tahakküm ise hâkim grupların kölelik, serflik, kast ve ayrıcalığı veya içinde bulunulan yapıyı gerekçelendirmelerini ifade eder.

Tahakküm ilişkilerinin olduğu yerde ise karşımıza direniş pratikleri çıkar, ayrıca tahakküm altında ezilen bireyler çeşitli taktik ve stratejiler geliştirerek bu baskıya karşı çıkmamanın yollarını ararlar. Foucault (2012: 104-105) direnişlerin tümünü taktik ve strateji terimleriyle analiz etmenin gerekliliğine vurgu yapar. Ona göre kimin, ne için mücadele içinde olduğunu, mücadelenin nerede, hangi araçlarla ve hangi rasyonaliteye göre yürütüldüğünü tek tek her bir durum için somut olarak saptarsak bu mücadele teması işlemsel olabilir. Öztürk (2012: 160) taktik ve strateji kavramlarının her ikisinin de en nihayetinde belirli amaçlara ulaşmak için takip edilen yol ve yöntemlere gönderme yaptığını vurgular. Her iki kavram da sonuç olarak belirli bir mekân ve zamanda belli ilişkiler içinde bireylerin, grupların, toplulukların ve hatta kendi amaç ve çıkarlarına ulaşmak için geliştirdikleri ve başvurdukları yol ve yöntemleri içermesi açısından benzerlik taşır.

Scott, tahakküm altındakilerin geliştirdikleri mücadeleyi direniş sanatları olarak kavramsallaştırırken, Certeau (2008: 48, 55) anti-disiplin kavramını kullanır. Ona göre günlük yaşamımızdaki pek çok alışkanlık, tutum ve performans, taktik türündendir. Bireylerin kurnazlıklarını ifade eden anti-disiplin kavramı taktiklere dayalı, hileci ve dağınık yaratıcılıkların gizli biçimlerini toprağın altından çekip çıkarmaktır. Scott (1995: 27) tabi olanın hâkim olan karşısındaki söylemini kamusal bir senaryo, sahne arkasında iktidar sahiplerinin doğrudan gözleminin ötesinde yer alan söylemi nitelenmek için ise gizli senaryo terimini kullanır. Ona göre her tabi grup, hâkim olanın arkasından bir gizli senaryo yaratır. Scott'a (1995: 52, 55) göre gizli senaryo, hegemonik olmayan, karşıt, muhalif, yıkıcı söylemin ayrıcalıklı mekânıdır. Gizli senaryo tabi grupların kamusal senaryosunun dışında bırakılan söylemi (jest, konuşma, pratikler) temsil eder. Tahakküm özellikle sertse bu sertliğe karşılık gelen zenginlikte bir gizli senaryonun yaratılması da kuvvetle muhtemeldir.

Certeau'a göre (2008: 44-45) günlük yaşam, düzenbazlık yapmak, dolap çevirmek yani işini kendince yürütmek için herkese binlerce yol sunar. Bu yol yordam bizi gündelik yaşamdaki gizli yaratıcılıklara götürür. Gizli yaratıcılıklarla insan, sadece egemenlerin kendisine dayattığı nesnelere tüketmez. Çeşitli taktik ve stratejilerle gündelik yaşamda gedikler açar ve üretim gerçekleştirir. Bu üretim düşünürü göre bir yaratıcılıktır ancak gizli bir üretim ve gizli bir yaratıcılıktır. Bu üretim kurnazdır, dağınıktır ancak her yere sızar, sessizdir ve neredeyse görünmezdir.

Scott'ın (1995: 23-34) ifade ettiği gibi iktidar karşısında güçsüzün ikiyüzlülük etmesi pek de şaşırtıcı bir durum değildir. Bu ikiyüzlülük her yerde hazır ve nazırdır. Normal olarak görülen toplumsal ilişkilerin çoğu, kamusal davranışlarımıza uygun olmayan bir fikir beslediğimiz insanlarla rutin bir şekilde konuşmamızı ve onlara gülümsememizi gerektirir. İhtiyatlı davranışımızın ve izlenim denetimimizin stratejik bir boyutu olabilir. Tabi olanların kamusal sahnedeki davranış tarzı, ihtiyatlılık, korku ve göze girme arzusu nedeniyle egemenin beklentilerine hitap edecek şekilde biçimlenebilir. Hakim olan ile tabi olan arasındaki iktidar eşitsizliği ne kadar büyük olursa ve ne kadar keyfi bir şekilde uygulanırsa, aşağıdakilerin kamusal senaryosu daha basmakalıp daha ritüel bir görünüme bürünebilir. Başka bir deyişle iktidar ne kadar tehdit ediciyse tabi olanın maskesi de o kadar kalındır.

Güçsüz olan, iktidarın huzurunda bir maskenin arkasına gizlenmek için açık ve zorlayıcı nedenlere sahip olabilir. Birey tahakküme maruz kalmamak ve hayattaki özne konumunu sürdürmek adına ihtiyatsız benliğini daha az öne çıkarırken, en iyi davranışlarını sahne önünde sergiler. Böylece tahakküm süreci iktidarın yüzüne söylenemeyen birtakım sahne arkası söyleminin üretilmesinde ve bireyin benliğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynar.

3. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE HEGEMONİK ERKEKLİK

Benlik çözümlemesinde yararlanacağımız diğer bir kavram toplumsal cinsiyet kavramıdır. Toplumsal cinsiyeti anlamak için ilk başta cinsiyet kavramını anlamamız gerekmektedir. Cinsiyet kavramı için İngilizce *sex* terimi kullanılır ve Dökmen'in (2010: 19) belirttiği gibi bu kavram, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder ve biyolojik bir yapıya karşılık gelir. Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir. Toplumsal cinsiyet kavramı için ise *gender* terimi kullanılır; kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadını ya da erkeksi olarak karakterize eden özelliklerdir.

Dökmen, kadınlardan ve erkeklerden beklenen rollerin, davranışların, duyguların ve faaliyetlerin farklı olduğunu belirtir. Ona göre kadınların daha duyarlı, ilgili ve bakım verici vb. olarak algılanmaları; erkeklerin ise bağımsız, atılgan, kuvvetli vb. olarak algılanmaları toplumsal cinsiyet farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Kılınç'a göre (2006: 17) genellikle erkeği kültürle ve dolayısıyla bilgiyle, kadını doğayla ve dolayısıyla kaosla eşleştiren bir tutum söz konusudur. Gilman, erkek merkezli, erkeği merkeze alan ataerkil bir toplumda yaşadığımızı ve kültürümüzün her yönüyle bu erkek merkezli önyargı tarafından biçimlendiğini iddia eder. Gilman bu önyargıyı, erkek duyarlılığının yıkıcılığından dolayı yok edici olarak görür. Kadının olumlu duyarlılığından ve yumuşak karakterinden dolayı, kadın merkezli ya da daha doğrusu anaerkil bir dünyanın çok farklı olacağını vurgular (Gilman'dan akt. Donovan 2010: 96).

Williams ve Best, Amerika, Avrupa, Asya ve Avustralya'daki 25 ülkede, kadın ve erkeğe benzer özelliklerin yüklendiğini belirlemişlerdir. Erkekler için, duygusal anlamlardan aktif ve güçlü; psikolojik ihtiyaçlardan baskınlık, özerklik, saldırganlık, başarı vb; ego durumlarından eleştirici ana-baba ve yetişkin; kadınlar için ise, duygusal anlamlardan pasif ve zayıf; psikolojik ihtiyaçlardan bağımlılık, saygı, yardımseverlik, bakım vericilik, dostluk vb; ego durumlarından bakım verici ana-baba ve uyumlu çocuk gibi özellikler yüklenmiştir. Ayrıca erkekler için macera seven, mantıklı ve kendine güvenen, kadınlar için ise zayıf, yufka yürekli, duygulu, kibar gibi özellikler yüklenmiştir (aktaran Dökmen 2010: 108). Bu iki cinsiyet arasındaki farklılıkların bazıları biyolojik olmasına karşın çoğu farklılık tamamen kültürel ve sosyaldir.

Nazlı'nın (2006: 14) vurguladığı gibi kadınlık ile ilişkilendirilen duygular doğal, düzensiz, irrasyonel ve sübjektif olana göndermede bulunurken, erkek aklı kültürü, düzeni, evrenseli, rasyoneli ve zihinsel olanı temsil eder. Tanımlanan bu akıl dünyasının düzenini bozma olasılığına sahip olan bu duygulara ve onların temsilcisi olan kadına bu dünyada yer yoktur. Ya da eril iktidarın izin verdiği kadarıyla vardır. Segal (1992: 123-124), inşa edilen eril öznelerin, genellikle pasifliği reddeden, eylem halindeki -spor yapan, çalışan- veya en azından eylem için hazır, kaslarını şişiren erkek imgeleri olarak sunulduğunu ifade eder. Makbul erkek imgesinin ise, vücudunun duruşu, giydikleri ve genel görünüşüyle kas, sertlik ve hareketliliği çağrıştırdığını belirtir. Ayrıca, baskın erkek imgesinin, erkekleri aktif, arzulu ve kadir-i mutlak gibi gösteren bir imge olarak sunmanın çok kolay olduğunu ifade eder. Sancar da (2009: 29) erkeklik belirtisi olarak güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak gibi temel özellikleri öne sürer. Kadınsılığa ise; duygusallık, pasiflik, barışçılık, anlayışlı ve şefkatli olmak gibi özellikleri atfeder.

Bu özelliklerin Connell'in (1998: 245-246) görüşlerine dayanarak, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliğinin varlığına ve kadınların küresel düzeyde tabi kılınmasına yol açtığını açıkça vurgulayabiliriz. Boyun eğen kadın, erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmeye yönlendirilir. Fakat bu sürecin tam karşısında yer alan kadın ediminden de bahsedebiliriz. Connell'in "*ön plana çıkarılmış kadın*" temsilinin yer almadığı bu aşamada direniş stratejileri ve boyun eğmeme biçimleri yer almaktadır. Bu iki süreç bireyin benliğinin biçimlenmesinde önemli bir yer tutmaktadır.

Son kavramımız olan hegemonik erkeklik biçiminde ise, hegemonik olan erkeklik temsili diğer erkeklik biçimleri üzerinde baskı kurmakta, toplumsal sahnede tek bir erkeklik imgesinin üstünlüğünü ilan etmektedir. Toplumlarda dayatılan bir erkeklik temsili vardır, bu temsil diğer tüm erkeklik temsillerini baskılamak-

ta, hegemonyası altına alarak sindirmekte, ötekileştirmekte hatta bazı zamanlar yok etmektedir. Connell'a göre (1998: 242-249) hegemonik erkeklik, kadınlarla ve tabi kılınmış erkeklik biçimleriyle ilişkili olarak inşa edilir. Erkeklik biçimleri arasından biri, baskın bir yapıya sahiptir ve diğerleri üzerinde egemenlik kurar. Böylece diğer erkeklik biçimleri, egemen temsilin altında ikincil konuma sürüklenir. Çağdaş hegemonik erkekliğin en ayırt edici özelliği, heteroseksüel oluşudur, yani evlilik kuruluşuyla sıkı bir ilişki içinde olmasıdır. Bu bağlamda tabi kılınmış erkeklik biçimi olarak karşımıza eşcinsel erkek kimliği çıkar. Erkılıç'ın (2011: 233) ifade ettiği gibi hegemonik erkeklik, her ataerkil toplum tarafından kendi kültürel belleğine göre biçimlendirilir ve kanunlaştırılır. Kültürel bir yaratım süreci olarak bu erkeklik temsili, iktidarı temsil eden ve tanımlayan heteroseksüel bir inşadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin ve hegemonik olan temsillerin diğer kimliklere iki türlü izlenceden birini seçmeye zorladığını açıkça ifade edebiliriz: Boyun eğme ya da direniş. Dramaturjik ilkelere hareketle yukarıda ifade ettiğimiz kavramlardan da yararlanarak filmlerdeki insan aktörün benliğini çözümlenmeye başlayabiliriz.

4. DRAMATURJİK YAKLAŞIM BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

4.1. Duvara Karşı

Eyleyen konumundaki Sibel, izleyicinin karşısına kendisini saran ataerkil ve gelenekçi yapıdan, toplumsal cinsiyet kodlarından, kültürel hegemonyadan kaçmaya ve sıyrılmaya çalışan, kendi bedeni üzerinde söz sahibi olmaya çabalayan bir kadın temsili olarak çıkar. Sibel kendi deyimiyle yaşamak, dans etmek ve cinsel özgürlüğünü istediği kişiyle yaşamak isteyen bir kadındır; fakat ailesi Sibel'in arzu nesnesine ulaşmasında en büyük engelleyici konumundadır. Bu nedenle Sibel, arzu nesnesine ulaşabilmek adına çeşitli değişken performanslar üretmek zorunda kalır. Sibel'in benliği, sahne önünde ve sahne arkasında gerçekleştirdiği bu değişken performanslara, izlenince boyunca yönetmek zorunda kaldığı izlenim denetimine, yarattığı sahte gerçekliklere, tahakküm ve tahakküme karşı ürettiği çeşitli taktik ve stratejilere göre biçimlenir. Sibel'in benliği anlatı boyunca değişir, dönüşür ve başlangıçtakinden farklı bir yere doğru evrilir. Aynı durum Cahit'in benliği için de geçerlidir.

Ailesinin baskısından kurtulabilmek adına Sibel ilk etapta sahte intiharlar organize eder; ama yine de ailesinin bitmek bilmeyen baskısından ve yasaklarından kurtulamaz. Bu nedenle hastanede karşılaştığı Cahit Tomruk'tan kendisiyle evlenmesini ister. Sibel böylece kendi kültürel dinamiklerinden ve boyunduruğundan kaçmanın yolunu yine aynı yapının kutsal gördüğü aile kavramından geçerek bulacağını düşünür. Sibel, Cahit'e sadece karı kocaymış gibi yapacaklarını ama ev arkadaşı olarak kalacaklarını, evini ve tuvaletini temizleyeceğini, alışveriş yapacağını, cinsel birlikteliklerinin olmayacağını ve böylece artık evde yaşamaya

mecbur kalmayarak özgürce yaşayabileceğini otobüs kesitinde kanlar içinde haykırır. Cahit, ya annen ve baban ne olacak diye sorar. Sibel her şeyi düşünmüştür. Her iki taraf ara sıra görüşecekler bu durum herhangi bir zorunluluğa dönüşmeyecektir. Bu konuşma üzerine Cahit, evliliğe razı olur. Cahit'in kimi kimse olmadığı için arkadaşını, amcası olması için ikna eder. Çeşitli düzmece bilgiler ataerkil ailenin beklentilerine uygun bir biçimde düzenlenir ve ezberlenir. Örneğin Cahit'in işine ve ailesine yönelik bilgiler kurgulanır. Birlikte Türk adetlerine göre Sibel'i istemeye giderler ve bu sahte evlilik oyunu, Türk düğünüyle taçlandırılır. Cahit ve Sibel, düğünün ardından eve gelirler. Sibel, Cahit'e eski karısının adını sorar, bu duruma Cahit çok sinirlenir ve Sibel'i evden kovar. Sibel sinirle evden çıkar ve bir bara gider. Gerdek gecesinde barmenle beraber olur ve geceyi orada geçirir. Böylece Sibel, arzu nesnesine ulaşmayı başarır.

Sibel'in sahne önü, ailesinin ondan beklediği davranışlara, toplumsal metinlere göre performansını sergilediği, toplumsal yapıya ters düşmediği rutinleri icra ettiği alana karşılık gelir. Sahne önünde Sibel, beklentilere uygun performans icra etmek ve kendi ideal benliğini sergilemek kısaca rol yapmak zorundadır. Yoksa ötekileştirilecek hatta yok edilecektir. Yok edilmemek adına ihtiyatlı davranır. Yarattığı sahte izlenimleri ve gerçeklikleri kontrol etmek ve yönetmek zorunda kalır, maske takar. Kendi ideal görüntüsü ile bağdaşmayan etkinlikleri, gerçekleri saklama eğilimi içine girer. Kimi gerçekleri vurgular, kimilerini ise gizler. Sibel'in hastanede babasıyla, abisiyle ve annesiyle konuştuğu kesit ve daha çok ailesiyle oturduğu evdeki kesitler bu durumu açıkça örnekler. Bu kesitlerde Sibel, toplumsal cinsiyet rollerine uygun susan, dinleyen ve hizmet eden makbul kadın rolünü oynar. Ailesinin olduğu uzamlar günlük yaşamda sahne önündeki dekorlar haline gelir. Sibel bu dekorların olduğu yerlerde görünüşünü ve tarzını beklenenle uyumlu hale getirir, ehlileştirir, hürmet ve rıza gösterisinde bulunur. Buradaki temel amaç Sibel'in asıl kimliğini ya da gizli amacını tanımlayan yıkıcı bilginin izleyici olarak tanımladığımız ailesi tarafından öğrenilmemesidir.

Sibel, aile içinde geleneksel Türk aile yapısının kurallarına göre bir hayat sürmesi gerekirken, dışarıda Avrupa Almanya'sının dinamikleri onu etkilemektedir. Bu durum Almanya'ya göç etmiş birinci kuşak ailelerin çocuklarının kimlik sorunu ve kişilik bunalımları yaşamalarına kısacası arada kalmalarına neden olmaktadır. Bu koşullar içinde yer alan Sibel, ataerkil ailesiyle ve Türk gelenekleriyle çelişen ve çatışan arzuları nedeniyle, sahne önü performansının tam aksine, günlük hayatında çeşitli performanslar yaratarak kendi sahne arkasını yaratmak zorunda kalır. Toplumsal rolleri ve rutinleri içselleştirmeyen, geleneksel yapının kendine dayattığı yaşamı kabullenmeyen Sibel'in sahne arkası "yaşamak, dans etmek, istediğim kişiyle cinselliğimi yaşamak ve özgür olmak istiyorum" dediği alandır. Toplumsal cinsiyet kodları gereği olsa olsa erkeğe ait olarak görülen bu davranışlar, Sibel'in sahne arkasında gizli senaryolar üretmesinin temel nedenidir. Çünkü erkeğin davranışlarını gerçekleştiren ya da o alana giren kadın bir şekilde ceza-

landırılacaktır. Bunun bilincinde olan Sibel bu iki alanın üzerinde yarattığı baskıdan yılarak bu yapıdan sıyrılmanın yollarını arar. İntihar çözüm olmamıştır. Evlilik kararı ise Sibel'in sahne arkasında ürettiği gizli senaryosunu faaliyete geçirme fırsatını ona verir. Bu senaryonun uygulanabilmesi için önce sahne önü performansları sergilenmek zorundadır. Kız isteme töreninde çeşitli yanlısamalara dayalı performanslar gerçekleştirilir. Sibel ve Cahit, düğünde dans eder, oyun havalarında oyunlar oynar ve mutlu bir çift imajı çizer. Böylece tahakküme karşı üretilen anti-disipliner taktik ve stratejilerle Sibel, ailesini ya da kültürel normları memnun etmek için en azından kendi başına yaşadığı uzamda daha fazla rol yapmak zorunda kalmaz, aksine rahatlar ve kendi olur. Gizli senaryosunu direniş ve mücadele pratikleriyle gerçekleştirmeyi bir şekilde başarır.

Cahit ve Sibel evlendikten sonra anlatı Sibel'in sahne arkası performansını sergilediği kesitlerle ilerler. Aynı durum Cahit için de geçerlidir. O da Sibel'in kendi hayatına girmesiyle birlikte sahne önü ve sahne arkası alanlarında değişken performanslar sergilemek zorunda kalmıştır. Yarattığı sahte izlenimleri her daim denetim altında tutmak zorundadır; çünkü yukarıda ifade ettiğimiz yıkıcı bilginin izleyici konumunda olan Sibel'in ailesi tarafından öğrenilmemesi gerekmektedir. Örneğin evlendikten belli bir süre geçtikten sonra Cahit ve Sibel, Sibel'in ailesine oturmaya giderler. Bu kesit tam anlamıyla sahne önü performansının gerçekleştirildiği, beklenen izlenimlerin yaratıldığı ve sürekli kontrol edildiği uzamı gözler önüne serer.

Sahte evlilik gereği kendi hayatlarını özgürce yaşamaya devam eden çift, bir süre sonra birbirlerinden hoşlanmaya başlar. Fakat birbirlerine açılmadan, bir gece Cahit kıskançlık krizi sonucu Sibel'in eski sevgililerinden birini öldürür. Cahit hapse girer, Sibel bir kez daha intihara teşebbüs eder; ama ölmez ya da henüz ölmek istemez. Anlatının tersine çevrindiği bu kesit itibariyle çeşitli taktik ve stratejilerle korunan yıkıcı bilgi ifşa olur. Gazetelerin namus cinayeti olarak gördüğü haber, Sibel'in ailesi tarafından öğrenilir. Böylece Sibel'in sahne arkası performansı ya da gizli senaryosu açığa çıkar. Bu an itibariyle sahne önü performansının da bir anlamı kalmaz. Foucault'nun (2012: 14) vurguladığı gibi belli bir kimliğin toplumsal düzlemde olumsuz ve dolayısıyla arzu edilmez olarak sınıflandırılması bu kimliği tecrit, ıslah ve hatta yok etmek için oluşturulmuş pratiklere ehliyet verebilir. Yıkıcı bilginin açığa çıkması Sibel'in ailesine Sibel'i yok etme ehliyeti vereceğinden Sibel'e kaçmak dışında bir yol kalmamıştır; o da İstanbul'daki kuzenine kaçar.

Sibel, İstanbul'daki kuzeninin yanında bir süre çalışır. Ama bu rutine de dayanamaz ve işten ayrılır. Uyuşturucu bulmak için tekin olmayan bir adamla tanışır. Tecavüze uğrar. Bir gece yarısı sokakta yürürken birkaç adam kendisine laf atar. Sibel de bu duruma karşılık verir, onlara küfreder, içlerinden birinin burnunu kırar. Fakat sonuç olarak epeyce bir dayak yer, ardından bıçaklanır. Sibel'i bir

taksi şoförü kurtarır. Hatta ilerleyen kesitlerde Sibel'in bu adamla evlendiği ve bir çocuk sahibi olduğu görülür. Cahit hapishaneden çıkar ve Sibel'e kavuşmak için İstanbul'a gider. Cahit ve Sibel bir otel odasında buluşur. Daha evvel cinsel anlamda birlikte olmayan Cahit ve Sibel her şeye rağmen birlikte olur ve Cahit'in doğduğu yere Mersin'e gitme kararı alırlar; fakat Sibel Cahit'le gitmez, kızını ve eşini bırakamaz. Cahit ise Mersin'e doğru yola çıkar.

Sibel filmin başında ataerkil aile yapısından sıyrılmayı, kültürel hegemonyadan kaçmayı amaçlayan, cinselliğini yaşamak isteyen bir kadın temsili olarak karşımıza çıktı. Bu arzu nesnesi uğruna çeşitli performanslar sergiledi, Cahit'le çeşitli anti-disipliner taktik ve stratejiler üretti. Hayatındaki rutinleri göz ardı etmedi; ama içselleştirmeden bunlardan kurtulmanın gizli senaryolarını yazdı. Fakat yıkıcı bilginin ortaya çıkması Sibel'i tekrar o yapının içine fırlattı. Sonuç olarak içinde yer almak istemediği aile kurumunda anne ve eş rolünü üstlenmek zorunda kaldı. Böylece Sibel'in final kesitindeki tercihi, anlatı boyunca sergilediği özgür kadın temsilini sona erdirirken toplumsal cinsiyet kodlarına uyacak ideal kadın temsilinin başlamasında önemli bir rol oynadı.

4.2. Zenne

Eyleyen konumundaki Ahmet, izleyicinin karşısına içinde doğduğu coğrafyanın sıkı sıkıya bağlandığı töresine, ataerkil ve gelenekçi yapısına, üretilen toplumsal cinsiyet rollerine ve diğer erkeklik biçimlerini yok sayan ve ötekileştiren hegemonik erkeklığe birtakım taktik ve stratejilerle karşı çıkmaya çalışan, bu baskılardan ve dayatmalardan direniş pratikleriyle ve çeşitli performanslarla sıyrılmaya çabalayan ve eşcinsel kimliğini özgürce yaşamak isteyen bir erkek temsili olarak çıkar. Ahmet'in arzu nesnesine ulaşmasındaki en büyük engelleyici, bu anlatıda da beden üzerinde tahakküm kurucu bir konumda olan ailedir. Ahmet her şeye rağmen anlatı boyunca görünür olmanın yollarını arar, eşcinsel kimliğini açıkça ve korkusuzca yaşamak ister. Bu nedenle çeşitli taktik ve stratejilerle sahne önlerinde ve sahne arkalarında anti-disipliner performanslar sergilemek ve izleyici konumunda bulunan ailesi üzerinde yarattığı izlenimi ve sahte gerçekliği sürekli denetlemek zorunda kalır. Ahmet'in benliği tüm bu etkileşimler bağlamında inşa edilir.

Anlatı, kabul gören erkeklik temsiliyle ötekileştirilen erkeklik temsilinin yarattığı çatışmayı gözler önüne sererek açılır. Bir yanda ellerinde bayrak tutan kalabalığın sloganlarla omuzlara alarak askere uğurladığı ismini bilmediğimiz kahraman erkek(ler) ya da halkın isimlendirmesiyle Mehmetçik, diğer tarafta loş bir uzamda parıltılı kıyafetler içinde erkek izleyiciye karşı dans eden zenne. Bu görüntüler arasında ise تنها bir mekânda erkeklerle konuşan ve ailesinin peşine taktığı Zindan'ı (takipçi) fark ederek gece kulübüne sığınan Ahmet karşımıza çıkar. Esasında anlatı, Ahmet'in arada kalmışlığını ve baskıladığı kimliğini bu çatışan görüntüler üzerinden daha filmin ilk kesitlerinde anlatır. Bu görüntüler toplum

yasalarına uyan erkeklik biçiminin ya da diğer bir deyişle hegemonik erkekliğin topluma göre makbul ve takdir gören bir erkeklik temsili olduğunu, bunun dışında kalan diğer erkeklik temsillerinin ise ötekileştirilerek karanlık mekânlara hapsedildiğini daha filmin en başında izleyiciye fısıldar. Tam da bu aşamada Ahmet'in benliğinin bu toplumda nasıl inşa edildiği sorusu gündeme gelir. Film, anlatsını bu görünür olma mücadelesi üzerine kurar.

Ahmet, annesinin peşine taktığı takipçiden kaçmak için Zenne Can'ın dans ettiği gece kulübüne gittiğinde telefonunu Can'ın odasında düşürür. Hem telefonunu almak hem de Zenne Can'la kötü başlayan ilk tanışmalarını düzeltmek adına Can'ın fal baktığı kafeye gider. Burada Can'ın fotoğraflarını çekmek isteyen fotoğrafçı Daniel'la tanışır. Ahmet'i, Daniel'ı ve Can'ı bu kesit itibariyle hep bir arada görürüz, hatta eşcinsel Ahmet ve biseksüel Daniel birbirlerinden hoşlanır ve birlikte olmaya başlar. Bir rastlantı sonucu başlayan anlatı böylelikle ileriye doğru devinir. Bu kesit itibariyle izleyici, üç farklı kişiliğe sahip bireylerin arasındaki dostluğa, Ahmet ve Daniel arasındaki aşka ve eşcinsel kimliğin ortaya çıkmaması adına verilen mücadeleye tanık olur.

Ahmet kız kardeşi Hatice'yle İstanbul'da öğrencidir, birlikte kalırlar. Anne Kezban onları sık sık ziyarete gelir. Bu ziyaretin temel nedeni çocuklarına duyduğu özlem değildir, asıl amaç Ahmet'in ne yaptığı ve kimlerle görüştüğüdür. Daha açık bir ifadeyle annenin Ahmet'in eşcinsel olduğuna dair büyük şüpheleri vardır. Ahmet'in bu kimliğini kırmak adına Kezban, Radyo Zemzem'de ilahiler dinler ya da dinlettirir. Sesçil evreni dini metinlerle süsler, namaz kılar. Oğluna sıklıkla aslını inkâr etmemesi gerektiğini öğütler. Kezban, oğlunun kimlerle görüştüğünü öğrenmek için Ahmet uyurken telefonunu kurcalamak ister. Yer bezi kalmamış diyerek Ahmet'e yakıştıramadığı renkli tişörtlerini keser. Baba ise daha ılımlı yaklaşır, Ahmet'i suçlar görünmez ya da "mış gibi" görünür. Her zaman "okulunu bitir, askere git, hayırlı bir kısmet bulalım ve işlerin başına geç" gibi ılımlı ama bir o kadar da bireyi sınırlandırıcı öğütler verir. Esasında Hatice de Kezban tarafından Ahmet'i rapor etmek amacıyla İstanbul'a gönderilmiştir. Anne, Hatice'yi sürekli sıkıştırır ama abisini seven Hatice yıkıcı bilginin ortaya çıkmaması adına direniş pratikleri sergiler. Ahmet tüm bu zorlayıcı ve denetleyici yapı altında eşcinsel kimliğini ailesine açık etmemek için sahne önünde çeşitli performanslar sergilemek zorunda kalır. Ailesinin olduğu sahne önlerinde Ahmet, giysilerini solgun renklerden seçer. Bu giysiler karanlık ve kapalıdır. Eşcinsel kimliğini ele vermeyecek şekilde örtülüdür. Ahmet'in yarattığı izlenim sahtedir, yanılsamalıdır. Sahne önünde sergilediği ideal görüntüsüyle bağdaşmayan gerçekleri gizleme eğilimi içine girer. Yok edilmemek adına ihtiyatlı davranır, toplumsal metinlere bağlı gibi görünür. Ailesi memlekete döndüğü zaman Ahmet'in kişiliği gibi, kıyafetleri de renklenir. Aynı durum Ahmet'in kız kardeşi Hatice için de geçerlidir. Hatice'nin saçları, ailesinin geldiği zamanlarda ya topludur ya da Hatice saçlarını toplaması için uyarılır. İki kardeş ailenin gidişyle

birlikte özgürlüklerini ilan eder, taktıkları kalın maskeleri çıkarırlar. Hatice saçlarını hemen açar ve savurur. Bu anlatıda da ailenin olduğu uzamlar günlük yaşamda sahne önündeki dekorlar haline gelir. Ahmet ve Hatice bu dekorların olduğu yerlerde görünüşlerini ve tarzlarını beklenenle uyumlu hale getirmek zorundadır. Buradaki temel amaç Sibel’de olduğu gibi Ahmet’in asıl kimliğini tanımlayan yıkıcı bilginin izleyici konumunda olan aile tarafından öğrenilmemesidir.

Ahmet’in annesi Kezban, otoriter ve baskıcı bir kadın temsili olarak karşımıza çıkar. Ahmet’in küçüklüğünde kadın kıyafetleri giyip dans ettiği günden beri bir gölge gibi Ahmet’in peşini bırakmamış, farklı bir erkek olabileceği varsayımıyla sürekli onu takip etmiştir. Hatta eşine Ahmet’in büyüdüğünde Zenne olacağını, bu nedenle Ahmet’i ortadan kaldırması gerektiğini söylemiştir. Anneye kıyasla çocuklarına daha bir sevgi ve şefkatle yaklaşan Ahmet’in babası ise bu eylemi o zamanlar gerçekleştirmemiştir. Kezban’ın “oğlan doğdu erkek olamadı, hayra dönmedi” söylemlerine karşı baba çaresizce gözümle görmeden kulağımla duymadan yapamam demekle yetinir. İzleyici bu kesitte bir erken anlatıma tanıklık eder. Filmin başında dürüstlük bazen öldürür söyleminin Ahmet üzerinden gerçekleşeceğini izleyici böylelikle anlar.

Anne Kezban, Ahmet’in İstanbul’a okumak için gelmesiyle Zindan isimli birini Ahmet’i takip etmesi için görevlendirmiştir. Ahmet, Zindan’ı gölgesi olarak tanımlar. Nereye gitse peşinden gelen, dikizleyen ve her yaptığından haberi olan bir gölge. Ahmet töreye, ataerkil yapıya, hegemonik erkeklığe ve tahakküme karşı sahne arkasını yaratır ve eşcinsel kimliğini orada yaşar ya da yaşamaya çalışır. Ahmet ürettiği gizli senaryonun Zindan tarafından aileye söylenmemesi için Zindan’a para verir. Ahmet bedeni üzerindeki gözetime, ürettiği bu taktik ve stratejiyle karşı koyabileceğini düşünür ama her seferinde Zindan, Ahmet’in karşısına tekrar çıkar. Yıkıcı bilginin açığa çıkmaması adına Ahmet, Zindan’a her seferinde para vermeye mecbur kalır. Daniel, Ahmet’i takip eder. Ahmet’i Zindan’a para verirken birkaç sefer görür ve bu durumu ona sorar. Ahmet, Zindan’ı ve içinde bulunduğu çıkmazı anlatmaya başlar. Ahmet, annesi Kezban’ın temizlik hastası olduğunu ve kendisinin temiz olmadığını Daniel’a ağlayarak söyler. Ahmet’in bu söylemlerinden içinde bulunduğu yapıyı ve kendi erkeklığının makbul erkeklik temsili karşısında öteki olduğunu içselleştirdiği görülür. Ahmet, heteroseksüel toplumda kendisini çoktan hasta ya da normal dışı ilan etmiştir. Daniel kendi Batılı dünyasında buna anlam veremez. Çünkü Daniel dürüst bir şekilde biseksüel kimliğini çok zaman önce ailesiyle paylaşmıştır. Daniel’in ailesi ona göre açık fikirli olduğundan bu durumu dert etmemiştir. Çünkü onun yaşadığı coğrafyada bu kimlikler ötekileştirilmez ya da yok edilmez. Daniel bu nedenle cinsel kimliğini yaşama bağlamında herhangi bir sahne arkasına, gizli senaryoya ya da izlenim denetimine ihtiyaç duymaz, bu nedenle herhangi bir direniş pratiğine de başvurmaz. Fakat Ahmet için aynı şeyleri söylemek çok zordur;

Ahmet'in içinde doğduğu coğrafya bu kimliğin var olmasına kesinlikle izin vermez, bu nedenle belirli eylem kalıplarına göre rol yapmak birey için zorunlu bir hal alır.

Ahmet'i ailesi önünde rol yapma zorunluluğundan kurtarmak ve cinsel kimliğini özgürce yaşamasını sağlama adına Daniel, Ahmet'i Almanya'ya götürmek ister. Ahmet, kurtarıcı kahraman olarak sunulan Batılı Daniel'la gitmeyi ve bu yapıdan sıyrılabilmeyi arzular; fakat Ahmet askerliğini yapmadığı için pasaport alamamaktadır. Zenne Can da, asker kaçağı olduğu için gündüzleri dışarı çıkamaz, loş mekânlarda fal bakar, geceleri ise zennelik yaparak para kazanmaya çalışır. Polisten kaçır, annesi de tüm baskılara rağmen Can'ın adresini gizler. Can'ın adresini polise veren ise askerden psikolojik sorunlar yaşayarak dönen Can'ın abisidir. Dengede duran ve esenlikli bir şekilde ilerleyen anlatı, bu kesit itibarıyla tersine çevrindir.

Can'ın babası subaydır ve şehit düşmüştür. Abisinin enkazı ise evde yatmaktadır. Annesine çok düşkün olan Can da annesini üzmemek adına askere gitmek istemez. Ahmet ise sevdiği adamla Almanya'ya gitmek ister. Bu nedenle Zenne Can ve Ahmet, askerlikten muaf tutulmak istemektedir. Fakat askerden muaf tutulmak için eşcinsel kimliğin cinsel ilişki esnasındaki fotoğraflarla ve birtakım testlerle kanıtlanması şarttır. Bu kesitten sonra üretilen taktik ve stratejilere bir yenisi daha eklenir. Daniel ve Ahmet, cinsel ilişki esnasındaki fotoğraflarını çekmek zorunda kalır. Ayrıca Ahmet, askerlik şubesine giderken Can'dan kendisini zenne yapmasını ister. Ahmet'e ağda ve makyaj yapılır. Renkli kıyafetler giydirilir. Sahne arkasında üretilen gizli senaryoların kamusal sahnede oynanma sırası gelmiştir. Üretilen direniş pratikleriyle sahne önündeki performans başlar. Bu kesitteki sahne önü, bireyin zihni ve bedeni üzerinde kontrol ve denetim çarklarının neredeyse en fazla işlediği ve sistematikleştiği askerlik kurumudur. Aşağılamaya, küçümseyici bakışlara, alaya almaya ve çeşitli hakaretlere yönelik saldırılara ilk olarak Ahmet maruz kalır. Askerlerin karşısına ilk çıkan Ahmet, eşcinsel kimliğini cinsel ilişki esnasındaki fotoğraflarla kanıtlar ve psikoseksüel bozukluk tanısı konularak muaf raporu almayı başarır. Daha sonra statü tahakkümüne Zenne Can maruz kalır; ama baskının nesnesi konumunda olan Can fotoğraf çekmediği ya da bu aşağılayıcı uygulamayı reddettiği için anal muayene edilmek zorunda kalır. Bu kesitte statü tahakkümü daha da şiddetini artırır. Bu durum Can için daha onur kırıcı bir hal alır, ama bu yolla da olsa rapor almayı o da başarır. Can, eşcinsel olduğuna dair belirli bir izlenim yaratmaya çalışmış; fakat bu gerçeklik fotoğraflarla sabitlenmediği için iktidar tarafından geçerli görülmemiştir. Ahmet ise sahne arkasında ürettiği taktik ve stratejiyle sahne önünde daha fazla statü tahakkümüne maruz kalmamıştır.

Anlatı kısa bir süreliğine izleyiciye tekrar rahat bir nefes aldırır; ama bu esenlikli hal Ahmet'in babasına eşcinsel olduğunu telefonda söylemesi sonucu bozulur.

Ahmet'in değişken ve anti-disipliner performanslarla sıkıca korumaya çalıştığı yıkıcı bilgi, geçilen eşikler sonucunda yine kendisi tarafından ifşa edilir. Bu kesitten sonra Ahmet, ihtiyatlı davranmak zorunda kalmaz. Yapı karşısında taktığı kalın maskeyi kendi rızasıyla çıkarır, sahte izlenimleri denetleme zorunluluğundan kendisini azat eder. Herhangi bir mücadele ve direniş pratiğine gerek duymadan eşcinsel kimliğini, makbul ve ideal erkek temsili karşısında özgür bırakır. Fakat bu özgürlük çok kısa sürer. Foucault'nun (2012: 16) vurguladığı gibi belli kimliklerin sakıncalı, yanlış ya da arzu edilmez olarak sınıflandırılması, dolaylı olarak başka bir kimliği dayatmanın yolu görülebilir. Kendi ideal erkek temsili anlatının en başından bu yana Ahmet'e dayatmaya çalışan ama başarılı olamayan ailenin geriye tek bir seçeneği kalır. Bir gece Ahmet, babası tarafından sokak ortasında vurularak öldürülür. Böylece bireyin bedenini ideal erkek temsiline ve toplumsal metinlere göre disipline edemeyen ve dönüştüremeyen ataerkil yapı, bireyi hastalıklı ve öteki ilan etmiş hatta yetinmeyerek filmin sonunda eyleyen konumundaki özneyi yok etmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada, ele alınan film anlatılarında farklı uzamlarda farklı rolleri icra eden insan aktörün benliğinin nasıl ve hangi etkiler altında inşa edildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bireyin benliği çözümlenirken dramaturjik ilkelerin yanı sıra tahakküm, toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik kavramlarından da yararlanılmıştır.

Ele alınan film anlatılarında bireyin benliğinin izleyici konumundaki diğer eyleyenlerle girdiği etkileşim sonucunda değişip, dönüştüğü ve biçimlendiği görülmektedir. Her iki anlatının henüz başında kahramanların bir arzu nesnesi vardır; fakat kahramanların ulaşmaya çalıştığı bu yitik nesnelere, toplumsal metinlerle çelişmekte ve çatışmaktadır. Bu nedenle eyleyen konumundaki birey, sahne arkasını yaratmak ve çeşitli gizli senaryolar üretmek zorunda kalır. Toplumsal metinlerle çatışan arzularını bu uzamda gerçekleştirmenin yollarını arar. Burada eyleyen adına önemli olan yıkıcı bilginin açığa çıkmamasıdır. Yıkıcı bilginin ifşa olmaması ve arzuların gerçekleştirilmesi adına eyleyen, çeşitli taktik ve stratejiler üretir, değişken anti-disipliner performanslar yaratır. Sahne önünde ise yapının kendisinden beklediği ideal benliği ve en uygun rutini sergilemeye çalışır. Kendi ideal görüntüsü ile bağdaşmayan etkinlikleri, gerçekleri ve eylemleri ise saklama eğilimi içine girer. Çeşitli yanılsamalar tasarlar, sahte gerçeklikler yaratır. Gündelik yaşamda bedeni üzerinde iktidar kurabilecek kişilere karşı ürettiği izlenimi yönetmek ve şekillendirmek zorunda kalır. Tahakkümün varlığına karşın birey, sahne önünde toplumsal metinlere uygun maske takar; fakat toplumsal rolleri içselleştirmez, ürettiği direniş sanatlarıyla sahne arkasında asıl kimliğini yaşamaya çalışır.

Her iki anlatıda da eyleyenlerin sahne arkalarına dair sıkı sıkıya korumaya çalıştığı yıkıcı bilgiler diğer eyleyenler tarafından bir şekilde öğrenilmiş, bu nedenle sahne önlerinde üretilen makbul performansların sonlandırılması gerekmiştir. Her ne kadar birey çeşitli taktik ve stratejilerle yapı karşısında fail olmaya çalışıp, kısmen başarsa da sonuç olarak ele alınan film anlatılarında bireyin benliğinin toplumsal metinler tarafından şekillendirildiği ve en nihayetinde yapının, bireyin bedeni ve zihni üzerinde belirleyici hatta yok edici bir güce sahip olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Berberoğlu B (2009) *Klasik ve Çağdaş Sosyal Teoriye Giriş: Eleştirel Bir Perspektif*, Can Cemgil(çev), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Connellr (1998) *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, Cem Soydemir(çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- De Certeau M (2009) *Gündelik Hayatın Keyfi-1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*, Lale Arslan Özcan (çev), Dost Kitabevi, Ankara.
- Donovan J (2010) *Feminist Teori*, Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Dökmen Z (2010) *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Erkılıç H (2011) *Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklik: Kahramandan Anti-Kahramana Erkeklik Temsilleri*, İlker Erdoğan (der), Medyada Hegemonik Erkeklik ve Temsil, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 231-242.
- Foucault M (2012) *İktidarın Gözü*, Ferda Keskin (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Goffman E (2012) *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, Barış Cezar (çev), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kılınç K (2006) *Toplumsal Cinsiyetin Mekânsal Tarihini Yeniden Yazmak: Mimarlık ve Kadın Kimliği Üzerine Kuramsal Bir Çerçeve*, Kadın Çalışmaları Dergisi, 1, 16-23.
- Layder D (2010) *Sosyal Teoriye Giriş*, Ümit Tatlıcan (çev), Küre Yayınları, İstanbul.
- Nazlı A (2006) *Modernitenin Ötekisi: Kadın ve Bedeni*, Kadın Çalışmaları Dergisi, 1, 10-15.
- Öztürk S (2012) *Mekân ve İktidar: Filmlerle İletişimin Altpolitikası*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Poloma M (2012) *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, Hayriye Erbaş (çev), Palme Yayıncılık, Ankara.

Ritzer G (2013a) Sosyoloji Kuramları, Himmet Hülür (çev), De Ki Basım Yayım, Ankara.

Ritzer G (2013b) Modern Sosyoloji Kuramları, Himmet Hülür (çev), De Ki Basım Yayım, Ankara.

Segal L (1992) Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler, Volkan Ersoy (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Scott C (1995) Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar, Alev Türker (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Sancar S (2009) Erkeklik: İmkânsız İktidar (Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler), Metis Yayınları, İstanbul.