

# KÜF, YOZGAT BLUES ve BEN O DEĞİLİM'DE PERFORMATİF TOPLUMSAL CİNSİYET VE ERKEKLİK

Aslı Gön

Ankara Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

## Öz

Bu makale *Küf* (Ali Aydın, 2012), *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013) ve *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoglu, 2013) filmlerinde Ercan Kesal'ın canlandığı erkek karakterleri Judith Butler'in performatif toplumsal cinsiyet kuramı ile çözümlemeyi hedefleyerek, bu bağlamda filmlerde sergilenen erkeklığın sabit ve öze dayalı bir konumda olmadığını, çoklu erkekliklerin değişim ve yeniden imleme ile mümkün olabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır. Makale, erkek karakterlerin tekrarların oluşturduğu yinelenebilirliğe atıfla performatif toplumsal cinsiyeti nasıl kullandıklarına ve filmlerin sonunda yaşadıkları değişimle nasıl yeni bir idrak edilebilirlik içinde kaldıklarına odaklanmaktadır. Başarı ve/veya başarısızlıkla sonuçlanan eylemlerinin sonucunda karakterlerin kendilerini yeniden anlamlandırma olanağı ile başbaşa kalması, erkekliklerin doğal ve değişmez olmadığını, değişime açık olduğunu göstermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Performatif toplumsal cinsiyet, yinelenebilirlik, idrak edilebilirlik, yeniden imleme/anlamlandırma, erkeklik.

## Performative Gender and Masculinity: *Küf*, *Yozgat Blues* and *Ben O Değilim*

### Abstract

In the frame of Judith Butler's performative gender theory, this article analyzes the male characters, represented by Ercan Kesal, in *Küf* (Ali Aydın, 2012), *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013) and *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoglu, 2013) to show that masculinity is not innate and predetermined, but multiple, subject to change and resignification. The article focuses on how these male characters use performative gender with reference to iteration and new intelligibility by the end of each film, subsequent to the changes they have experienced. As a result of their success and/or failure, the characters are left with the possibility of resignification, showing that masculinity is not stable, but multiple and inclined to change.

**Keywords:** Performative gender, iteration, intelligibility, resignification, masculinity.

---

Bu çalışma 7 Eylül 2015 tarihinde *sinecine* dergisine ulaşılmış, 22 Ocak 2016 tarihinde kabul almıştır.  
alicecoral7@gmail.com

---

## Giriş<sup>1</sup>

Erkeklik olgusu toplumsal cinsiyet bağlamında incelenen ayrı bir çalışma alanı olduğu kadar, aynı zamanda farklı çalışma alanlarıyla da etkileşim halindedir. Erkekliğin değişmez ve sabit bir norm olarak ele alınması, feminizmin etkisi ile cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında yerini toplumsal cinsiyet olarak erkekliğin görünürlüğüne ve sorgulanmasına bırakır. Disiplinlerarası pek çok çalışmada yer alan cinsiyet (*sex*) ve toplumsal cinsiyet (*gender*) kavramları<sup>2</sup>, tarihsel gelişimleri içinde hem birbirinden farklı hem de birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılmıştır. Hooper'a göre cinsiyet/toplumsal cinsiyet kimliği üzerine yapılan bir tartışma her zaman karmaşık ve geniş kapsamlı olmuştur (2001, s. 37) ve bu kavramlar üzerine yapılan çalışmalar kesin bir fikir birliğine veya genel bir kurama varamamış olsa da, birbirinden farklı disiplinlerin katkıları ile çeşitlilik gösteren ilgi alanları ve yöntemlerin sonucunda geniş bir alanı kapsar (Hooper, 2001, s. 20). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını açıklamak, çözümlmek ve anlamlandırmak için sayısız çalışma farklı yaklaşımlarla farklı kuramsallaştırma yöntemlerine yönelir.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin belirli ve seçili bir boyutunu ele almayı hedefleyen kuramların mutlaka birbiriyle çatışma halinde olmasının gerekmediğini<sup>3</sup> söyleyen Wood (2013), toplumsal cinsiyet kuramlarını dört genel başlık altında ele alır: İlki biyolojik özelliklerin toplumsal cinsiyet

---

<sup>1</sup> Bu makale, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda tamamlanan "Performatif Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik: *Küf, Yozgat Blues* ve *Ben O Değilim*" başlıklı yüksek lisans tez çalışması temel alınarak hazırlanmıştır.

<sup>2</sup> Tanımlayıcı ve genel bir yaklaşımla ele alındığında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları farklılık gösterir. Bu kavramların birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılmasına rağmen farklı anlamlara işaret ettiğini söyleyen Wood'a göre cinsiyet biyoloji ile belirlenirken, toplumsal cinsiyet sosyal olarak inşa ve ifade edilir; cinsiyet genetik ve biyolojik etkenlere dayalı bir sınıflandırmadır, ama toplumsal cinsiyet doğuştan ve sabit değildir ve bireylerin sosyal olarak etkileşimleri sonucunda toplum tarafından tanımlandığı için değişken bir yapısı vardır (Wood, 2013, s. 19-21). Var olan toplumsal cinsiyet yapılarının içine doğduğumuzu dile getiren Woodward ise toplumsal cinsiyetin en belirli tanımının, türün üremesinde farklı rolleri olan iki farklı cinsiyetin varlığına ve bir takım kültürel pratiklere dayandırıldığını söyler (2011, s. 3).

<sup>3</sup> Risman ve Davis (2013) bazı kuramların çatışma halinde olmasına rağmen, kesişimselliğin ve bütünleyici veya birleştirici bir yaklaşımın önemine dikkat çeker.

farklarının temeli olduğu görüşüne dayanan biyolojik kuramlardır; ikincisi aile içindeki ilişkileri, rol modeli ve öğrenme kavramlarını vurgulayan sosyal öğrenme, bilişsel gelişim kuramları ve psikodinamik kuram gibi bireylerarası kuramlardan oluşur; üçüncüsü farklı toplumların ve kültürlerin kadınlık ve erkeklik kavramlarını inceleyen, örneğin antropoloji gibi, kültürel kuramlardır; dördüncüsü ise *queer* kuramda olduğu gibi dikkatin yapılara ve pratiklere yöneltilerek toplumların insanları sınıflandırma biçimlerini ve baskın gruplarla daha az ayrıcalıklı olan grupların ilişkilerini politik bir zeminde çözümlmeyi hedefleyen eleştirel toplumsal cinsiyet kuramlarıdır (Wood, 2013, s. 39-58).

Kuramsal çeşitlilik ve farklı yaklaşımlar bağlamında erkeklik olgusunu ele almak, cinsiyet-toplumsal cinsiyet tartışmaları ile “feminizm, erkekler ve erkeklikleri eleştirel bir alana taşı(dığı)” (Whitehead & Barrett, 2004, s. 3) için önemlidir. Benzer şekilde *queer* çalışmalar da erkekliklerin eleştirel bir yaklaşımla ele alınmasını sağlar (Hearn, 2004, s. 50). Bu şekilde erkeklığe dair var olan geleneksel kabulün değişmesi gerekliliği ortaya konur (Kimmel, 1987, s. 9). Erkekliğin eleştirel bakış açısıyla ele alınması ise erkeklerin de bir toplumsal cinsiyeti olduğunun farkına varılmasını sağlayarak (Whitehead & Barrett, 2004, s. 3) toplumsal cinsiyetin dinamiklerini ortaya çıkarır ve erkeklerin konumunu sorunsallaştırır (Connell, Hearn & Kimmel, 2005, s. 1). Böylece erkeklığı standartları belirleyen normatif bir imlem olarak ele almak yerine sorunsallaştırmak ise erkeklerin temel ölçüt sayılmalarını sorunlu hale getirir (Kimmel, 1987, s. 10-11). Bu bağlamda ileride daha ayrıntılı olarak ele alınacak Judith Butler’ın performatif toplumsal cinsiyet kuramı içinde yer alan performatif kavramı önemlidir; çünkü Brickell’in de dile getirdiği gibi performatif, erkekliklerin biyolojik bir öz değil, iktidar ilişkileri içinde ve normların etkileri olarak ortaya çıktığını öne sürmesi açısından yararlıdır (2005, s. 29). Bununla birlikte performatifin sağlayacağı altüst etme olanağı ise erkeklığın anlamlandırılmasına yönelik yeni imkanların ortaya çıkmasını sağlayabilir (Brickell, 2005, s. 37) ve erkeklığı performatif olarak ele almak doğrudan atıfta bulunabilecek orijinal bir erkeklığın olmadığına ve tekrarların doğallık yanılması yarattığına işaret ettiği için erkeklığın değişime açık yapısını ortaya çıkarır (Reeser, 2010, s. 81-87). Başka bir deyişle erkeklığı eleştirel olarak ele almak, onu tartışılabilir bir konuma yerleştirir ve erkeklığın sabit ve değişmez olduğu yanılgısını yıkar.

Bu doğrultuda çalışmada amaçlanan, farklı yönetmenlere ait üç filmde Ercan Kesal’ın canlandırdığı erkek karakterleri performatif toplumsal cinsiyet kuramı ile çözümlyerek performatifin, hem başarıyla yerine getirildiğinde hem de başarısızlıkla sonuçlandığında, bu erkek karakterlere

erkekliklerini yeniden imleme veya anlamlandırma olanağı sağladığını ortaya koymaktır. Aynı oyuncunun yer almasıyla ortaya çıkan görsel ortaklık çerçevesinde *Küf* (Ali Aydın, 2012) filminde Basri'nin, *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013) filminde Yavuz'un ve *Ben O Değilim* (Tayfun Pirselimoglu, 2013) filminde Nihat/Necip'in yinelenebilirliğe atıfla sergiledikleri erkeklikler ve filmlerin başından itibaren kurmaya çalıştıkları idrak edilebilirlik, tekrarların son bulmasıyla ve içinde kaldıkları belirsizlikle alt üst olur. Hedeflenen çözümleme sırasına göre Basri karakteri, erkekliğin performatif kuruluşu ve değişimini gösterebilmek için erkekliğin yasa, iktidar, tabiyet ve maduniyet ile olan ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır. Yavuz karakteri *drag* performansla kurulacak paralellik doğrultusunda, toplumsal cinsiyetin dolayısıyla da erkekliğin taklide dayalı yapısı bağlamında incelenmektedir. Nihat/Necip karakteriyle de yasa, maduniyet, performans ve performatif kavramları bir araya getirilerek, erkekliğin performatif kuruluşunun sonu olmayan, tamamlanmayan bir yineleme ve döngü olduğu üzerinde durulmaktadır.

### **Öznellik, Siyasi Faillik ve Heteroseksüel Matris**

Judith Butler için toplumsal cinsiyet kavramı, kimlik, öznellik veya siyasi faillik kavramlarıyla birlikte ilerler; çünkü Butler'a göre performatifliğin yinelenebilirliği bir faillik kuramıdır ve onu mümkün kılan bir koşul olarak iktidarın hesaba katılması bir zorunluluktur (2010, s. 29). Özne kavramının siyaset için, özellikle feminist siyaset için önemli olduğunu söyleyen Butler'a göre dışlayıcı pratiklerle üretilen hukuki öznelerin "siyasi inşası kimi meşrulaştırıcı ve dışlayıcı hedeflerle birlikte ilerler ve bu siyasi işlemler, hukuki yapıları onların temeli addeden bir siyasi analiz sayesinde gizlenip doğallaştırılır" ve böylece "hukuki iktidar, sadece temsil ettiğini öne sürdüğü şeyi kaçınılmaz olarak 'üretir'" (2010, s. 45).<sup>4</sup> Başka bir deyişle

<sup>4</sup> Butler'a göre "Foucault, hukuki iktidar sistemlerinin, sonrasında temsil ettikleri özneleri *ürettiklerine* işaret eder" (2010, s. 44, vurgu Butler'a aittir). Foucault *Cinselliğin Tarihi*'nde yer alan "Ölüm Üzerinde Hak ve Yaşam Üzerinde İktidar" bölümünde, hükümdarın uyrukları üzerinde doğrudan ve dolaylı olarak iktidar sahibi olmasından egemen iktidarın yaşam ve ölüm üzerindeki hakkına geçişten söz eder. Foucault'ya göre hükümdarın bir zamanlar sahip olduğu ölüm hakkı zamanla değişerek, yaşam üzerinde olumlu biçimde etki gösteren yaşamı yönetmeyi, çoğaltmayı ve yaşam üzerinde denetimler ve düzenlemeler yapmayı hedefleyen bir iktidarın tamamlayıcısına dönüşür. Bu durumda halkın biyolojik varlığı ön plandadır ve iktidar yaşam üzerinde iki yönde gelişim gösterir. İnsan bedeninin anatomo-politikası ile beden disiplinleri ve nüfusun biyo-politikası ile nüfus düzenlemeleri sonucunda iktidar öldürme gücü yerine bedenlerin yönetimini esas alır. Böylece bedenlerin boyun eğdiği, nüfusların denetiminin sağlandığı tekniklerle biyo-iktidar çağı ve biyolojik olanın siyasal alanda yansıma bulması söz konusudur. Böyle

yasa, yasa önündeki özne mefhumunu üretir; ardından da gizler; kendi hegemonyasını doğallaştırılmış bir öncül olarak kullanarak meşrulaştırır ve böylece yasa önündeki öznenin ontolojik bütünlüğüne dair bir varsayımla tarihsel olmayan bir önündeliğe veya önceliğe yapılan performatif atıfla toplumsallık öncesi bir ontolojiyi güvenceye alan bir temel öncül oluşur (Butler, 2010, s. 45-46).<sup>5</sup> Öznenin kültürel bir alandan önce istikrarlı bir varlığı olduğu düşüncesine katılmayan Butler için “yapanın ardında bir yapan” şartı yoktur; daha çok “yapan, yapılan içinde ve yapılan aracılığıyla” değişken bir biçimde inşa edilir (2010, s. 233-234). Bu nedenle failin iktidarla kuracağı ilişki gerekli ve zorunludur.

Bir iktidar biçimi olarak tabiyetin (*subjection*)<sup>6</sup> paradoksal olduğunu dile getiren Butler, iktidarı özneye dışarıdan baskı kuran ve özneyi madun eden (*subordinate*) yaygın görüşün aksine, iktidar ve özne arasında tabiyete ve bağımlılığa dayalı ilişkiye odaklanır ve tabiyetin madun edilme süreci olduğu kadar bir özne olma süreci de olduğunu öne sürer; çünkü tabiyet bir seçim değildir, failliği açığa çıkarıp sürdüren bir söyleme bağımlılıkla oluşur (Butler, 2005, s. 9-10). İktidarın geri tepen bir sonucu olarak öznenin, kendi maduniyet koşullarını arzularının, ona bir devamlılık sağladığını söyleyen Butler’a göre burada söz konusu olan bağımlılık gereklidir; çünkü birey, tabi olmadan veya özneleşme sürecini yaşamadan özne olamaz ve özneyi hem kuran hem de madun eden bu ikircikli (*ambivalence*) durum, bireyin bir özne olarak anlaşılabilirlik kazanmasının ön koşuludur (2005, s. 14-18).<sup>7</sup> Başka

---

bir iktidar ise, öldürmek yerine, nitelemek, ölçmek, değerlendirmek, hiyerarşiye sokmak durumundadır (1976/2003, s. 99-118).

<sup>5</sup> Butler “kanun önündeki özne” ve toplumsal cinsiyetin performatifliğine dair nasıl bir okuma yapılması gerektiği konusunda Derrida’nın “Kanun Önünde” başlıklı Kafka okumasından yararlandığını dile getirir ve yasanın kapısında oturan ve yasayı bekleyen kişinin, beklediği yasaya belli bir kuvvet atfettiğini, yetkili merciin görünmeyen anlamı açıklayacağına dair bu beklentinin otoritenin atfedilmesini ve kurulmasını sağladığını söyler; böylece beklenti nesnesini çağırır. Buradan hareketle Butler toplumsal cinsiyet konusunda da benzer bir beklentinin, toplumsal cinsiyetin inşa edilebilecek bir öz olduğu fikrine dayanan ve kendini üreten bir beklentinin, olup olmadığı fikrini sorgular (2010, s. 19-20).

<sup>6</sup> “Subject” kelimesinin ikili anlamı hem öznellik hem de tabiyet bağlamında önemlidir. Somay’a göre “subject/sujet” kavramının “özne” olarak Türkçeye çevrilmesi, kavramın ikili anlamını göz ardı eder; çünkü “subject” İngilizcede hem tebaa hem de özne anlamındadır. Bu nedenle Türkçede taşıdığı felsefi “ben” olma durumu ve gramatik eyleyen/fail anlamının ötesinde, bu anlama ters bir anlam da taşır. “Subject”, “özne” anlamına gelmeden önce “tebaa” demektir ve Latince “sub-” önekinin işaret ettiği üzere bir ast-üst ilişkisini, tabiyet ve bağımlılık ilişkisini gösterir (Somay, 2004, s. 123).

<sup>7</sup> “Butler’in düşüncesinde özne ile iktidar arasındaki ilişkinin iki türlü kavrandığına dikkat çekmek gerekir: İlk durumda iktidar özneyi mümkün kılan, öznenin

bir deyişle birey iktidara tabi olduğu ve maduniyet koşullarını arzuladığı sürece bir özne olarak anlaşılır ve tutarlılık kazanır.<sup>8</sup>

Bu bağlamda Butler toplumsal cinsiyet ve öznellik kavramlarını birbirinden ayırmaz. Butler toplumsal cinsiyet kimliğini tartışmadan önce kimliği tartışmanın gerekliliğini doğru bulmaz; çünkü kişilerin idrak edilebilir hale gelmesi, kişiler toplumsal cinsiyetin idrak edilebilirlik standartlarına uygun bir şekilde cinsiyetlendiklerinde gerçekleşir ve kişinin tutarlılığını veya sürekliliğini sağlayansa, onun mantıksal ve analitik özellikleri değil, daha çok toplumsal olarak tesis edilen idrak edilebilirlik normlarıdır (Butler, 2010, s. 65-66). İdrak edilebilen toplumsal cinsiyetler cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel pratik ve arzu arasında tutarlı bir ilişki kuran ve bu ilişkiyi sürdüren toplumsal cinsiyetlerdir (Butler, 2010, s. 66). İdrak edilebilirliğin sınırlarını ise Butler'ın heteroseksüel matris olarak ifade ettiği zorunlu heteroseksüellik sistemi oluşturur.<sup>9</sup> Butler'a göre heteroseksüel matris, bedenlerin, toplumsal cinsiyetlerin ve arzuların doğallaştırılmasını sağlayan kültürel idrak çerçevesidir (2010, s. 49).<sup>10</sup> Başka

---

olanaklılık koşulu olan, özneyi önceleyen şeydir; ikinci kipte ise iktidar öznenin kendi failliğinde kullanılıp yinelenen şeydir” (Özkazanç, 2015, s. 47).

<sup>8</sup> Kimliğin oluşumu, öznelliğe ve siyasi failliğe dair tartışmaları da beraberinde getirir. Mansfield'in tanımladığı şekilde öznellik (*subjectivity*), farklı benliklere bölünmeye karşı koyan ve iç dünyamızın, başka insanları ve arzulanan nesnelere neden içerdiğini anlamaya yardımcı olan genel ve soyut bir ilkeye işaret eder; bu bağlamda özne daima kendisi dışındaki bir şeye bağlıdır; ayrı veya yalıtılmış bir kendilik/öz yerine, genel doğruların ve paylaşılan ilkelerin kesişiminde işler ve kuramlara veya tartışmalara hakim olansa bu doğruların ve ilkelerin doğasıdır (2000, s. 3). 20. yy.'ın ikinci yarısına hakim olan öznellik kuramları genel anlamda iki kategoriye ayrılır: İlki Freud ve Lacan'da olduğu gibi, öznenin doğasını veya yapısını tanımlamayı amaçlarken, ikincisi Nietzsche ve Foucault'da olduğu gibi herhangi bir öznellik tanımını kültür ve iktidarın bir ürünü olarak ele alır ve böylece özgür ve özerk bir birey olarak özne modelinin aksine, özne bir inşa olarak görülür (Mansfield, 2000, s. 25-52).

<sup>9</sup> Butler “heteroseksüel matris” in bir çeşit bütünleştirici sembolik haline geldiğini, bu nedenle *Bela Bedenler*'de (*Bodies That Matter on the Discursive Limits of “Sex”*) bu terimi “heteroseksüel hegemonya” olarak değiştirdiğini, bu şekilde değişebilirliği olan, yeniden ifadelendirmeye açık bir matris olasılığını ortaya çıkardığını dile getirir (Osborne & Segal, 1996, s. 119). Bu nedenle Butler, *Bela Bedenler*'de yaşanabilir bir bedeni niteleyen düzenlemede, heteroseksüel hegemonyanın işleyişini ortaya çıkarmak için düzenleyici normlar tarafından yönetilen bir tür maddeselleşme olarak bedenler meselesini düşünmeyi önerir (1993, s. 16).

<sup>10</sup> Butler bu terim için Monique Wittig'in “heteroseksüel sözleşme” ve Adrienne Rich'in “zorunlu heteroseksüellik” mefhumlarından yararlandığını söyler (2010, s. 49). Wittig, Rousseau'dan yola çıkarak açık bir şekilde belirtilmemiş de olsa temel anlaşmaların toplamı olan toplumsal bir bağı ve sözleşmeyi “heteroseksüel” kelimesinin özetlediğini ve toplumda yaşamının heteroseksüellikte yaşamak olduğunu öne sürer (2012, s. 69). Wittig'e (2012) göre toplumsal cinsiyet

bir deyişle toplumsal cinsiyet normlarını oluşturarak heteroseksüel matris, idrak edilebilirliğin matrisi veya ana yapısı olur. Burada öne çıkan durum ise idrak edilebilirliğin deneyim birliği ile ortak hareket etmesidir. Butler'a göre toplumsal cinsiyetin, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzunun birliğinden oluşan bir deneyim birliğini ifade edebilmesi için, cinsiyetin toplumsal cinsiyet ve arzuyu zorunlu kıldığı düşünülür; dolayısıyla bu zorunluluk toplumsal cinsiyet bağlamında iç tutarlılık, istikrar ve heteroseksüelliği gerektirir (2010, s. 73). Böylece cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzu arasında bir nedensellik varsayılır; kurumsal heteroseksüellik ile ikili toplumsal cinsiyet ayrımı bir sistem olarak işler ve hem nedensel süreklilik hem de kurum doğallaştırılır (Butler, 2010, s. 73-74).

İdrak edilebilirlik kavramı, Butler'ın performatif toplumsal cinsiyet kuramında yer alan önemli kavramlardan biridir; çünkü idrak edilebilirlik normlarıyla uyumlu olmak Butler'a göre bir yandan cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik üzerinden istikrarlı kılınan bir kimliği güvence altına alırken, öte yandan kültürel olarak anlaşılmayı sağlayan toplumsal cinsiyet normlarına uymayan, tutarsız veya sürekliliği olmayan kişilerin varlığı ile kişi mefhumunu şüpheli hale getirir (2010, s. 66). Öznelerin siyasi inşasının dışlayıcı ve meşrulaştırıcı pratiklerle birlikte ilerlediği göz önüne alındığında, idrak edilebilirlik normlarıyla tutarlı bir toplumsal cinsiyet kimliği, iktidarla kurulan ilişki bağlamında da önemli hale gelir. Butler'a göre norm, bireylerin benzemeye çalıştığı bir model değildir; aksine norm, öznelerin idrak edilebilirliğini üreten toplumsal iktidarın bir formudur ve toplumsal cinsiyet ikiliğinin kurumsallaştırıldığı bir vasıta (2004, s. 48). Bu nedenle Butler, egemen heteroseksüel çerçevede bireyin kadın veya erkek işlevi gördüğü ölçüde kadın veya erkek olduğunu, bu çerçevenin sorgulanmasının ise belli bir yere sahip olma hissini zayıflamasına neden olduğunu söyler ve normatif cinselliğin normatif toplumsal cinsiyeti güçlendirdiğini göstermeye çalışır (2010, s. 15).<sup>11</sup> Kısacası birey ve iktidar

---

kavramı muğlaktır. Baskının cinsiyeti yarattığını söyleyen Wittig (2012) cinsiyet kategorisinin toplumdan önce *a priori* olarak var olmadığını, cinsiyetin toplumu heteroseksüel olarak kuran politik bir kategori olduğu için varlıkla değil ilişkilerle ilgili olduğunu söyler. Rich'e göre ise heteroseksüellik dayatılır, yönetilir ve örgütlenir; propaganda ile yaygınlaştırılır ve güç ile sürdürülür (aktaran Turcotte, 2012, s. 17).

<sup>11</sup> Butler "normatif" sözcüğünü genellikle "toplumsal cinsiyeti idare eden normlara özgü" anlamında kullandığını söyler ve toplumsal cinsiyetin bir şekilde görünüm kazandığını, ardından görünüme dayanarak, bu görünümlere dair normatif bir yargıya varıldığını ve bu normatif yargı veya değerlendirme ile hangi toplumsal cinsiyetin makul hangisinin olmadığı sorusunu cevaplamaya çalışıldığını dile getirir. Böylece toplumsal alanın betimlenmesi normatif işleyişten önce ve ayrı değildir (2010, s. 26-27). Kessler ve McKenna'ya (1978) göre bireye yöneltilen soru (Kadın

arasındaki bağımlılığa dayalı ilişkinin ve heteroseksüel çerçevenin, toplumsal cinsiyetin kendini tekrarlarla kurduğu ve bireye idrak edilebilirlik sağlayan alan olduğu söylenebilir.

## Performatif/Performativite

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyeti ele alışında ve kuramı adlandırmasında performatif veya performativite anahtar kavramdır. "Performatif" sözcüğünü türeten (Schechner, 2003, s. 110) ve bir terim olarak ilk kez kullanan (Chinn, 2010, s. 106) Austin'e göre sözcelem (*utterance*), saptayıcı (*constative*) ve performatif/edimsel (*performative*) olmak üzere ikiye ayrılır ve performatif bir cümle, herhangi bir şeyi aktarmaz, betimlemez veya saptamaz; aksine amaç, edimin yerine getirilmesidir ve yapılacak olan değil, zaten yapıyor olan kabul görmüş uyuşmsal (*conventional*) bir şekilde ifade edilir (Austin, 1962/2009, s. 39-51).<sup>12</sup> Austin'in performatif dilin nasıl işlediğine odaklanırken, neden bu şekilde işlediğine değinmemesi, bireylerin neden hemfikir oldukları sorusunu gündeme getirir (Chinn, 2010, s. 107).

Bu önemli soruyu Derrida cevaplar: Derrida'ya göre performatifler, apaçık ve özgönderimseldir ve kendilerine işaret ederler; çünkü doğası gereği edimsözler yineleyicidir ve anlam kazanabilmek için önceden var olan bir modele atıfta bulunurlar (Chinn, 2010, s. 107). Burada ortaya çıkan

---

mı? Erkek mi?) sorunludur; çünkü sorunun kendisi, cevabın doğasını kararlaştırır. Başka bir deyişle soru, dolaylı olarak kişinin iki kategoriden birine dahil olduğunu ve fiziksel kanıtlarla uyumlu olması gerektiğini varsayar (1978, s. 9). Toplumsal cinsiyete bir kere atıfta bulunulduğunda ikili gruplandırma süreci başlar (1978, s. 161). Bu tutum bilim insanlarınca toplumsal cinsiyet özelliklerini araştırmak için laboratuvarlara taşınır ve devamlılığı olan bir çift biçimcilik (*dimorphism*) inşa edilir. Böylece bilimsel bilgi de zaten var olan bilgiyi meşrulaştırır (1978, s. 162-163). Kessler ve McKenna (1978) farklı gerçekliklerde farklı fiziksel özelliklerin nedensellik olarak kullanıldığını söyler. Örneğin bir gerçeklikte "sakalı olduğu için erkektir" geçerliyken, diğer bir gerçeklikte "ok ve yay taşıdığı için erkektir" de anlamlı olabilir (1978, s. 6). Bununla birlikte insanları kadın ve erkek olarak sınıflandırmak aldatıcı bir biçimde kolaydır. Kadınları ve erkekleri nasıl ayırt ettikleri sorulduğunda insanların verdiği cevapların çoğu cinsel organları içerir; oysa atıfta bulunma çoğunlukla cinsel organlara dair bir bilginin yokluğunda gerçekleşir (1978, s. 17). Lorber ise kıyafetin paradoksal bir şekilde genellikle cinsiyeti saklarken, toplumsal cinsiyeti görünür kıldığını söyler (1994, s. 22).

<sup>12</sup> Öte yandan Austin, derslerinin sonunda tüm dilin hem betimlediğini hem de eylediğini söyleyerek yarattığı karşılıklı bozar (Chinn, 2010, s. 122) ve edimsel/performatif sözcelemeleri, saptayıcı sözcelemelerle karşılaştırması sonucunda ortaya çıkardığı ayrımların gerçekten sağlıklı olup olmadığını sorar; bir şey söylendiği her durumda hem düzsöz ediminde (*locutionary act*) hem de edimsöz ediminde (*illocutionary act*) bulunulduğu sonucuna varır (Austin, 1962/ 2009, s. 148).



yinelenebilir göndergesellik (*iterable citation*), Derrida'ya göre tüm dillerin tamamlayıcı özelliğidir; ama sözü edilen uyuşmaların kendileri dışında bir kökeni yoktur ve anlamlandırmanın sonucu olmak yerine anlamlandırmayı üretir (Chinn, 2010, s. 107). Derrida'ya göre performatif etkisi, bağlamdan ayrı değerlendirilebilmesinden, bir önceki bağlamdan ayrılışından ve yeni bağlamlar üstlenme kapasitesinden kaynaklanır; performatif uyuşumsaldır ve işleyişi tekrara bağlıdır (Butler, 1997, s. 147). Buradan hareketle Butler'a göre toplumsal cinsiyetin performatif olması, toplumsal cinsiyet gerçekliğinin, performansın etkisi olarak üretilmesidir ve performatif göndergesellik pratiğe başladığı anda normlar tekrar eder (2004, s. 218). Bununla birlikte performatif toplumsal cinsiyet pratiği ile sadece gerçekliği yöneten normlara nasıl atıfta bulunduğu görülmez, aynı zamanda gerçekliğin tekrar üretildiği ve yeniden üretim esnasında değiştirildiği mekanizmalardan biri de kavranır (Butler, 2004, s. 218).<sup>13</sup>

Butler'a göre toplumsal cinsiyetin performatif oluşu, oymuş gibi yaptığı kimliği kurmasıdır; bu bakımdan toplumsal cinsiyet her zaman bir yapma edimidir ve yapılandıran önce var olduğu söylenebilecek bir özneye ait olmadığı için toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yoktur; çünkü bu kimlik performatif olarak kurulur (2010, s. 77). Bu nedenle performatif ve performans farkı da önemlidir. Butler performatif ve performans arasındaki farkı özellikle vurgular. Butler'a göre performans bir özneyi varsayar, oysa performatif bu özne mefhumuna itiraz ederek adlandırdığını meydana getirir ve Derrida'dan hareketle Butler, ortaya çıkan üretimin bir tür tekrar (*repetition*) ve aktarma (*recitation*), ontolojik etkilerin kurulduğu bir araç olduğunu ileri sürer (Osborne & Segal, 1996, s. 112).<sup>14</sup> Performans ve rolden farklı olarak performatif, tekrarlarla kurulan bir yinelenebilirliğe atıfla toplumsal cinsiyeti bir öz veya doğal/sabit bir kimliğe dayandırmadan açıklamaya çalışır; çünkü yinelenebilir göndergeselliğin

<sup>13</sup> Butler, Derrida'nın bir yapının ancak yapısallığını tekrar ederek yapı olabildiği görüşüne katılır ve yinelenebilirliğin, yapının pekiştirilme ve sağlamlaştırılma yolu olduğunu, ama aynı zamanda sonlandırılabilme olasılığını da ima ettiğini söyler (Osborne & Segal, 1996, s. 118).

<sup>14</sup> Performatifliğin bir "rol" olmadığını da altı çizilmelidir. Butler toplumsal cinsiyetin bir rol olarak anlaşılmasını gerektiğini, çünkü rol olarak algılanmasının sanki cinsiyetli veya cinsiyetsiz, bir iç benliğin o rolün altında gizlendiği fikrine yol açacağını söyler (1988, s. 528). Bu nedenle Butler, Erving Goffman ile hemfikir değildir; çünkü Goffman bir kimsenin bir rolü canlandırdığından söz eder ve "performans" kavramını kişinin belli bir gözlemci kümesi önünde bulunduğu süre boyunca gerçekleştirdiği ve gözlemciler üzerinde etkili olmayı hedefleyen, dolayısıyla da inandırıcılığa dayalı tüm faaliyetleri için kullanarak yaş, ırksal özellikler, konuşma kalıpları gibi diğer özelliklerle birlikte cinsiyeti, "kişisel vitrinin" bir parçası sayar (1959/2012, s. 29-35).

varlığı, uyuşmaların altını çizerken onların bir kökeni olmadığını vurgular.

### **Drag<sup>15</sup> Performans**

Butler'a göre *drag* performans, toplumsal cinsiyetin bir iç hakikati olduğu yanılması açığa çıkarır ve bu nedenle de *drag* performansın toplumsal cinsiyet kimliğini altüst eden, onu hakikat ve sahtelik söyleminden çıkaran bir yapısı vardır (2010, s. 224-225). Butler'ın ifade ettiği gibi *drag* performans, taklit-orijinal ilişkisine getirdiği eleştiriden daha fazlasıdır; çünkü *drag* toplumsal cinsiyeti taklit ederken onun taklide dayalı yapısını ortaya çıkarır; orijinal kavramını parodileştirir ve orijinal bir kimliği varsaymadığı için kökeni olmayan bir taklit veya taklitmiş gibi yapan bir üretimdir (Butler, 2010, s. 226-227). Böylece *drag*'in taklit edebileceği asıl veya esas bir toplumsal cinsiyetin olmaması, toplumsal cinsiyeti bir öykünme kılar (Butler, 2007, s. 25).<sup>16</sup> Bunun sonucunda ise taklitmiş gibi yapan bir üretim Butler'a göre daimi bir yer değiştirme ile kimlikleri akışkan kılar; yeniden imleme veya bağlamsallaştırma için bir açıklık oluşur ve parodik çoğalma ile doğallaştırılmış veya özcü toplumsal cinsiyet kimliği iddiaları sekteye uğrar (2010, s. 227).

Butler'a göre bazı okurlar, *Cinsiyet Belası* kitabında, *drag* performansın çoğalmasını yazarın, egemen cinsiyet normlarını altüst etmenin bir yolu olarak savunduğunu düşünür. Oysa Butler, *drag* ile altüst etme veya yıkmanın doğrudan bağlantılı olmadığını, *drag*'in toplumsal cinsiyet normlarını doğallıktan çıkarabileceği gibi, onları idealleştirebileceğini de söyler ve *drag*'in hem kendini kuran hem de karşı olduğu iktidarı içeren belirli bir ikircilik alanı olduğunu önemle belirtir (2014a, s. 178-179).<sup>17</sup>Kısacası *drag* performans, toplumsal cinsiyeti orijinal-sahte söyleminden ve yanılmasıyla çıkarır ve onun taklide dayalı yapısını

<sup>15</sup> “Transvestit (*drag*), toplumsal cinsiyetlerin sahiplenildiği, teatralleştirildiği, giyildiği ve uydurulduğu bayağı hali oluşturur; her türlü toplumsal cinsiyet kurgusunun bir tür kişiliğe bürünme ve yakıştırma olduğunu ima eder” (Butler, 2007, s. 25). Ayrıca “*drag* performansı performansçının anatomisi ile performansı yapılan toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım üzerinde oynar. Aslında bedensel imlemin üç olumsal boyutuyla karşı karşıyayız: anatomik cinsiyet, toplumsal cinsiyet kimliği ve toplumsal cinsiyet performansı” (Butler, 2010, s. 226).

<sup>16</sup> Butler'a göre “*öykünme/taklit* önce olanı kopya etmez, fakat önce olmak ve türev olmak terimlerini üretir ve *tersine çevirir*” (2007, s. 28, vurgu Butler'a aittir) Butler, taklit etmenin metinsel etkisini ele alan Derrida'dan yola çıkar; Derrida ise taklidin bir önsel fenomeni, fikri veya figürü kopyalamadığını, asıl olanın fantazmını oluşturduğunu ileri sürer (2007, s. 23).

<sup>17</sup> Ayrıca Butler *drag*'i altüst edişin bir paradigması olarak görmediğini, *drag*'in de sınırlamaları olduğunu vurgular (Osborne & Segal, 1996, s. 111).

görünür kılar. İdealleştirme olasılığı olmasına rağmen, *drag* performans, cinsiyeti bir öykünmeye dönüştürdüğü için yeniden imleme olanağını yaratması açısından önemlidir.

Butler, “*berdache*, transeksüeller ve toplumsal cinsiyet ikiliği üzerine siyaseten duyarlı ve kışkırtıcı bir analiz için” (2010, s. 51) Kessler ve McKenna'nın (1978) çalışmasına işaret eder. Kessler ve McKenna, toplumsal cinsiyete özgü görevleri yerine getirmenin toplumsal cinsiyet olmakla aynı şey olmadığını, toplumsal cinsiyet rolü araştırmalarının iki toplumsal cinsiyet olduğu varsayımına dayandığını dile getirir (1978, s. 24).<sup>18</sup> Toplumsal cinsiyetin sosyal inşasını aydınlatılabilmek için Kessler ve McKenna transeksüelliği inceler. Transeksüeller her şeyden önce, herkesin ürettiği gibi sosyal ilişkilerde toplumsal cinsiyete dair bir gerçeklik üretir ve transeksüel olmayanların doğal olarak yarattığı veya başardığı inşayı görünür kılar ve bu nedenle toplumsal cinsiyeti başarmak (*accomplish*) ve yerine getirmek (*do*) transeksüellerde, transeksüel olmayanlara göre daha kolay fark edilir (Kessler & McKenna, 1978, s. 114).

Kessler ve McKenna bireyleri kadın ve erkek olarak sınıflandırma sürecini, toplumsal cinsiyete atıfta bulunma süreci (*gender attribution process*) olarak tanımlar ve toplumsal cinsiyete atıfta bulunmanın toplumsal cinsiyetin, toplumsal cinsiyet rolü veya kimliği gibi diğer bileşenlerini anlamak için temel oluşturduğunu söyler (1978, s. 2).<sup>19</sup> Bu süreç, iki tarafın varlığını gerekli kılar ve böylece bir grubun toplumsallaşmış üyesi olarak birey, kategorileşmeye dair kabul edilebilir kanıtları bilmek durumundadır (Kessler & McKenna, 1978, s. 6). Yazarlara göre toplumsal cinsiyetin sergilenişinde tüm yük sergileyende (*displayer*) değildir; işin büyük bir kısmını aslında algılayan (*perceiver*) yerine getirir; çünkü toplumsal cinsiyeti sergileyen konuşması ve dış görünüşü ile başlangıçta toplumsal cinsiyete atıfta bulunmanın şartlarını oluşturur; ama o andan itibaren sergileyenin

<sup>18</sup> Çalışmalarının bir bölümünü Kuzey Amerika yerli toplumlarında var olan ve kendilerine ilk olarak atfedilen toplumsal cinsiyetin tam tersi bir rolü benimseyen *berdache* üzerine yapılmış antropolojik araştırmaları incelemeye ayıran Kessler ve McKenna, toplumsal cinsiyet ikiliğini pekiştiren transeksüelliğin aksine *berdache*'in kategorileri aşan özel bir kadın veya erkek tipi olmak yerine üçüncü bir tür kişi olabileceğini ve terimin kişinin erilliğini veya dişilliğini nitelendirmediğini, bir isim olarak kullanıldığını söyler (1978, s. 24-27).

<sup>19</sup> Kessler ve McKenna'nın (1978) değindiği başka bir kavram cinsiyet belirlemedir (*genderassignment*). Toplumsal cinsiyet belirleme bir kere, doğum sırasında, yerine getirilir; bu belirlemeyi yapan kişi (doktor veya ebe) cinsel organları inceler, sınıflandırır ve incelemenin sonucunda cinsiyeti açıklar. Toplumsal cinsiyet kimliği (*gender identity*) ise bireyin kadın veya erkek olduğuna dair kendine yönelik duygularıdır ve bu nedenle de kendi toplumsal cinsiyetine atıfta bulunmadır (*self-attribution of gender*) (Kessler & McKenna, 1978, s. 8).

her eylemi, algılayanın başlangıçta atıfta bulunduğu toplumsal cinsiyet kategorisi<sup>20</sup> süzgecinden geçirilir (Kessler & McKenna, 1978, s. 136-137). Bu bağlamda *drag* performansın, sergileyen-algılayan karşıtlığında atıfta bulunmayı da zorlaştırdığı, böylece altüst etmenin sadece sergileyen için değil, algılayan için de bir olanak olduğu söylenebilir.

## Performatif Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik

Erkekliği toplumsal cinsiyet ve bir inşa süreci olarak açıklama çabaları farklı bakış açılarıyla farklı modelleri beraberinde getirir. Kimmel ve Messner'a göre uzun bir süredir araştırılan erkeklik, tarihsel açıdan genel olarak, toplumsal cinsiyetin işleyişine sınırlı açıklamalar getiren üç model üzerinden ele alınır: Biyolojik modeller, erkekler ve kadınlar arasındaki doğuştan gelen ayrımların farklı toplumsal davranışlara neden olduğu üzerinde durur. Antropolojik modeller, erkeklerle ilişkilendirilen davranışlar ve tutumların çeşitliliğini vurgulayarak erkekliği kültürlerarası olarak inceler. Sosyolojik modeller ise kız çocukları ve oğlan çocuklarının biyolojik cinsiyetlerine özgü cinsiyet rolüne toplumsallaşma ile nasıl uyum sağladığını vurgular (Kimmel & Messner, 2001, s. xi).

Öte yandan kadın çalışmalarının ortaya koyduğu bakış açısı ile cinsiyet rolü<sup>21</sup> modeli, kadınlık ve erkeklik olgularını kalıpyargılarla ilişkilendirdiği için eleştirilir; bu modelin işlevsizliği ortaya konur (Kimmel, 1987, s. 12-13). Özellikle biyolojik kökenli cinsiyet tanımı, erkekliğin doğal bir hal olduğu vurgusuyla sosyal bilimlerde egemen erkeklik tarzlarını üreten iktidar ilişkilerine eleştirel yaklaşımı uzun süre engeller, ama erkekliğin

<sup>20</sup> West ve Zimmerman (1987), toplumsal cinsiyet yaratmak (*doing gender*) kavramı ile toplumsal cinsiyeti rutin, düzenli ve tekrarlanan bir başarı olarak ele alır. Yazarlara göre cinsiyet kriterlerinin uygulanması ile bir cinsiyet kategorisine yerleşmek mümkün hale gelir ve böylece cinsiyet kategorisi bireyin hangi cinsiyette olduğuna dair bir varsayımda bulunmak için onun adına vekaleten hareket eder (West & Zimmerman, 1987, s. 126-127).

<sup>21</sup> Toplumsal cinsiyet kavramı cinsiyet rolleri (*sex roles*) kavramından geliştirilmiştir (Delphy, 1996, s. 30). Bu kavramın fikir annesi Margaret Mead, pek çok toplumun insan özelliklerini kadınlar ve erkekler olmak üzere ikiye ayırdığını, bu ayrımın keyfi ama toplum, kültür ve uygarlık için pek çok avantajı bulunduğunu, kadınlar ve erkekler arasındaki fiziksel güce ve üremeye dair farklılıklardan dolayı da iş bölümünün doğal olduğunu söyler (Delphy, 1996, s. 30-31). Kessler ve McKenna'ya göre rol, belirli bir sosyal bağlamda, belirli bir konumu bulunan birey için hangi davranışların uygun olduğuna dair birtakım beklentiler, talimatlar veya yasaklar bütünüdür. Bu nedenle yazarlara göre toplumsal cinsiyeti verili bir rol olarak algılamak ve gruplandırmak kalıpyargılara (*stereotype*) ve toplumsal cinsiyete dair beklentilerin, toplumsal cinsiyetin biyolojik temelinin ifadesi olarak görülmesine yol açar (Kessler & McKenna, 1978, s. 10-12).

toplumsal bağlamda şekillendiği görüşü, feminist kuramların kazandırdığı bakış açısıyla gelişir (Sancar, 2009, s. 24). “Biyolojik açıklamaların çekiciliği” (Whitehead & Barret, 2004, s. 11) nedeniyle “normatif olan normale dönüşür ve bu dönüşümün mekanizmaları biyolojik zorunluluk olarak varsayılır” (Kimmel & Messner, 2001, s. xi) ayrıca erkekliğin normatif tanımı doğru olan tanım olmasa da baskın olan tanımdır (2001, s. xv). Bu bağlamda Butler’ın performatif toplumsal cinsiyet kuramı ise, erkeklik olgusunu değişken veya akışkan kimlikler dahilinde ele alma imkanı sağlar.

Butler’a göre kişi, bir toplumsal cinsiyet olmadığı gibi ona sahip de değildir (2004, s. 42). Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzu arasında bir nedensellik varsayılarak, kurumsal ve hegemonik heteroseksüellik ile cinsiyet ayrımları doğallaştırılır ve bir sistem olarak işler (Butler, 2010, s. 73-74). Butler’a göre bir yapma edimi olarak performatif toplumsal cinsiyet, onu önceleyen bir özneye ait değildir (2010, s. 77); aksine kimliği, yinelemelerle ve göndergesel bir pratikle performatif olarak kurar (2010, s. 224; 2014a, s. 8). Erkekliğin bireyin sahip olduğu değil, yaptığı bir şey olması nedeniyle de erkekler, mevcut kaynaklar dahilinde, farklı ortamlarda ve çeşitli yollarla erkekliği yerine getirir (Whitehead & Barret, 2004, s. 18). Başka bir deyişle erkeklik, “olma” (*being*) lüksüne sahip değildir; çünkü daima dikkatli bir incelemeye, kusurlara ve başarısız performanslara tabi olması ve normu sürekli tekrarlama ihtiyacı nedeniyle tartışmalı bir durumdadır (Forth & Taithe, 2007, s. 4). Bu nedenle erkekliğin akışkan, değişken ve istikrarsız olduğunu düşünmek, kültürel olarak onaylanmış kalıpların erkekliğin karmaşıklığına bir cevap oluşturmadığını da ortaya koyar (Reeser, 2010, s. 15).

Brickell’a göre performatif kavramı, erkekliklerin, toplum öncesi biyolojik bir öz değil, iktidar ilişkileri ve normların etkileri olarak dil ve toplum içinde ortaya çıktığını öne sürdüğü için yararlıdır (2005, s. 29); çünkü altüst etme, erkekliğin hem bireysel hem de kolektif olarak anlamlandırılmasına yönelik yeni imkanların ortaya çıkmasını sağlayabilir (2005, s. 37); özel ve kamusal alanları yeniden düzenleyerek, geçmişteki toplumsal cinsiyet performansı biçimleriyle mücadele ederek potansiyel bir üretici etkiye dönüşebilir (Brickell, 2005, s. 39). Öte yandan Butler’ın parodi, yineleme, yeniden anlamlandırma, yerinden etme ve istikrarsızlaştırma içeren altüst etme açıklamasını izlenimsel bulan Brickell’a göre toplumsal eylem ve yapıya dair bir açıklamanın eksikliği, bağlamların ve altüst etmenin gerçekleştiği kısıtlamaların etkin bir şekilde anlaşılmasını

engeller (2005, s. 40).<sup>22</sup>

Bununla birlikte erkekliği performatif olarak ele almak, toplumsal cinsiyetin cinsiyeti oluşturduğuna ve doğrudan atıfta bulunulabilecek esas veya orijinal bir erkeklik olmadığına işaret ederken, erkekliğin icra edilirken özgün ve kültürel bir senaryo kullanmadığını, aksine bir pratikler yığınının göndergesel olarak atıfta bulunulduğunu gösterir ve kalıpyargıların ötesine geçilerek bireysel çeşitlilikler ve performansın belirli anlarda parçalanması/bozulması sonucu tutarsızlık görünür hale gelir (Reeser, 2010, s. 81-87). Başka bir deyişle tutarsızlık anları, erkekliği doğal ve sabit olarak tanımlamak yerine, onun istikrarsızlığına işaret eder. Ortaya çıkacak istikrarsızlık ise yeniden imleme/anlamlandırma olasılığı ile değişimi mümkün kılar.

## **Küf, Yozgat Blues ve Ben O Değilim**

### **Küf**

Ali Aydın'ın yönettiği *Küf* (2012), anlatısını kayıp oğlunu arayan bir baba üzerine temellendirir. Basri (Ercan Kesal), demiryollarında bekçilik yapan, karısı öldüğü için yalnız yaşayan, sara hastası ve orta yaşını geçmiş bir adamdır. On sekiz yıl önce kaybolan oğlunu araması gündelik hayatının döngüsü içinde önemli bir yer tutar. Basri, oğluyla ilgili bir haber alabilmek için radyoda haberleri dinler; her ayın birinde ve on beşinde kayıp oğluna dair bir dilekçe yollar, polis merkezine gider, rutin kontrollerden geçer ve bir anlamda belirli aralıklarla yasanın karşısına çıkar. Oğlunun dönüşünü sessizce beklemek yerine Basri iktidarla karşı karşıya kaldığı bir mücadele içindedir. Israrla sürdürdüğü bu mücadele Basri'nin hem hayatının rutin döngüsünü oluşturmaktadır hem de iktidarla/yasayla içinde olduğu etkileşimle ona bir kimlik ve idrak edilebilirlik kazandırmaktadır.

Basri, yetki ve otorite atfettiği bir mercii olarak iktidar ve yasa karşısında ısrarlı talepleri ile bir beklenti yaratır. Yasa, yasa önündeki özneyi üretirken failliğin oluşumunda iktidarın hesaba katılmasını zorunlu

<sup>22</sup> Brickell, Butler'da eksik olduğunu düşündüğü yanı Goffman'ın daha tutarlı bulunduğu çalışmalarıyla birlikte değerlendirerek, erkekliğin hem etkileşimsel hem de icra edilebilir, performansa dayalı bir açıklamayı hedefler ve Goffman'ın öznellik, faillik ve toplumsal yapılar arasındaki dönüşlü bağları birleştiren çerçeveler (*frames*) ve toplumsal cinsiyet düzenleri/planları (*gender schedules*) kavramlarının altüst etmeyi daha anlaşılır kılacağını söyler (2005, s. 25). Brickell'a göre, toplumsal cinsiyetin inşa sürecinde neden-sonuç ilişkilerinin yönü konusunda Butler ve Goffman aynı görüştedir; özcülüğü reddederek doğal farklılıkların, toplumsal farklılıkları öncelemediği, aksine doğal farklılıkların, toplumsal ayrımların etkileri olduğu konusunda benzer şekilde düşünürler (2005, s. 31).

kılar (Butler, 2010, s. 29); çünkü hukuki iktidar, temsil ettiğini iddia ettiği özneyi aynı zamanda üretmektedir (Butler, 2010, s. 45). “Kanun önündeki özne” için Derrida’nın Kafka okumasından yararlanan Butler’a göre yasanın kapısında oturan ve yasayı bekleyen kişi, beklediği yasaya belli bir güç atfeder ve yaratılan beklentiyle otoritenin kurulması sağlanır (2010, s. 19-20). Başka bir deyişle Basri, talepkar ve ısrarlı davranışıyla yazdığı ve yolladığı dilekçelerle bir anlamda iktidarın kendisini bir özneye dönüştürmesini sağlamaktadır. Burada söz konusu failliği yaratan devamlılıktır; performatifliğin yinelenebilirliğidir. Butler toplumsal cinsiyet, kimlik ve öznellik kavramlarını birbirinden ayırmayarak kişinin idrak edilebilirliğini vurgular. İdrak edilebilirlik standartlarına uygunluk ve kişinin sürdürdüğü tutarlılık ve süreklilik onun toplumsal olarak kabul edilebilirliğini oluşturur ve kimliğini güvence altına alır (Butler, 2010, s. 65-66).

Başka bir deyişle Basri için güvence altına aldığı idrak edilebilir kimliği “tortulaşmış bir yinelenebilirlikle” ve “zaman içinde meydana gelir” (Butler, 2014b, s. 146-147). On sekiz yıl gibi uzun bir zaman Basri’nin tekrarlarını rutin bir döngüye dönüştürür ve kendisi için tanıdık ve güvenli bir alan yaratır.<sup>23</sup> Çünkü “tekrarlama, ortada tekrarlanabilecek denli tanıdık bir ilişki kalıbı, bir senaryo, bir itki ya da bir korkunun bulunduğunu ima ettiği ölçüde içimizi rahatlatır. Tekrar, kavrama gücümüzün, tanıdık olanla olmayanı ayırma yetimizin onaylanmasıdır. Yaşamımızdaki tekrarlar, güvenilir kişisel referanslar koleksiyonumuzu oluşturur” (Phillips, 2014, s. 81).

Basri’nin iktidarla içinde olduğu etkileşim iki yönlüdür. Basri açısından kendi idrak edilebilirliği oğlunu arayışı ile anlam kazanır ve güvence altına alınır. Başka bir deyişle Basri, oğlunu aradığı sürece ve arayışını yerine getirdiği, gündelik hayatının rutinini oluşturan tekrarlarla, kayıp yakını baba kimliğini oluşturur; on sekiz yıldır devam eden bu performatif yinelenebilirlik Basri’yi Basri yapar.<sup>24</sup> Bu onun üzerine giydiği bir kimlik ya da rol değil, oğlunun kaybolduğu günden beri tekrarladığı, yerine getirirken kendisini inşa ettiği edimler toplamıdır. Filmde Basri,

<sup>23</sup> Bu tekrarlar onun belirli bir çerçevede hareket etmesine neden olur. Bununla birlikte Fainaru’nun da dile getirdiği gibi Basri obsesif cevap arayışı içindedir ve kamera nadiren hareket ederek karakterleri katı/değişmez çerçevelere ve eksiksiz düzenlenmiş imgelere hapseder (Fainaru, T.Y.).

<sup>24</sup> Yönetmene göre Basri “güçlü bir adam değil. Yaşamak için oğluna tutunmuş bir adam [...] Oğlunu aramak onu yaşamda diri tutuyor. Oğlunun yaşadığı bu politik durum nedeniyle çevresi tarafından ötelenmiş bir adam, ama yaşamak için de hem işine hem de bu duruma muhtaç” (Şensöz & Yücel, 2013, s. 57).

gündelik rutin döngüsü içinde yer alır. Basri demiryollarındaki görevi nedeniyle gece gündüz rayları dolaşır, kontrol eder; tek kişilik yaşamının gerektirdiği ev işlerini yerine getirir; düzenli olarak ilacını alır; ayda iki kere dilekçe yazar ve birini postaneden yollar, diğerini karakola götürür; bunları gerçekleştirirken sürekli radyo dinler. Basri'nin yerine getirdiği tüm bu edimler süreklilik ve tekrarla Basri'yi inşa eder; hayatına dair bir anlam kazandırmakla beraber babalığının devamlılığını sağlayarak, esasen onu eril bir özne olarak kurar. Kişilerin toplumsal cinsiyet normlarına uygun şekilde cinsiyetlendiklerinde idrak edilebilirlik standartlarına uyduğu göz önüne alınırsa Basri için babalığını sürdürme çabası ona bir kimlik sunarak özne oluşunu sağlar.

Öte yandan komiser (Muhammet Uzuner) açısından Basri'nin idrak edilebilirliği farklı bir anlamdadır. “Bizimle karakola geleceksin” cümlesiyle iktidar tarafından çağrılan<sup>25</sup> ve karakola götürülen Basri, yeni gelen komiserle karşı karşıya kalır. Bu kez Basri ve komiser arasında yaklaşık on iki dakika kesintisiz geçen konuşmada Basri, fiziksel olarak da yasa karşısında yer alır.<sup>26</sup> Derrida'nın da dile getirdiği gibi yasanın önünde olmak veya yasanın karşısına çıkmak, hakimlerin veya yasanın temsilcilerinin ve koruyucularının karşısına getirilmektir; çünkü duruşma veya yargılama, yasanın karşısına çıkmayı, böyle bir sahneyi veya olay yerini gerekli kılar (1992, s. 188). Butler iktidar ve özne arasında tabiyete ve bağımlılığa dayalı ilişkiden söz eder. Bu, Butler'a göre sadece madun edilme süreci değil, aynı zamanda bir özne olma sürecidir. Tabiyeti ve maduniyet koşullarını arzulamak özneye kişi olarak devamlılık sağlar. Öte yandan maduniyet isteğe bağlı olmaktan çok, iktidarın işleyişi sonucu tabiyete bağlılığın oluşmasının sonucudur ve özne iktidarın geri tepen sonucudur. Böylece karşılıksız kalan ve cevaplanmayan her dilekçe, yasa ile Basri arasında bir bağ yaratırken ona birey olarak varlığını sürdürebilme imkânı yaratır.

<sup>25</sup> Butler'a göre Althusser, çağırma (*interpellation*) teorisi ile özneye seslenen, öznenin arkasına dönerek kendisine atfedilen kavramları kabul ettiği toplumsal bir sahne sunar (2005, s. 102). Althusser'e göre devletin baskı aygıtından farklı olarak Devletin İdeolojik Aygıtları ideoloji kullanarak işler (1994, s. 33-35). Polisin veya başka birinin “Hey, sen!” seslenişi, bireyleri öznelere dönüştürür; bireyler bunu fiziksel bir dönüş ile gerçekleştirir (Althusser, 1994, s. 63-64). Bu durumda “ideolojinin varoluşu ile bireylerin öznelere olarak çağrılmaları veya adlandırılmaları bir ve aynı şeydir” (Althusser, 1994, s. 64). Butler ise iktidarın çağrısında ilahi bir sesin varlığını eleştirir; ama dönüşün bir kimlik vaat ettiği için zorunlu olduğunu söyler (2005, s. 104-107).

<sup>26</sup> Weissberg, çok az kişinin merak edeceği, kimsenin fark etmeyeceği bir adam olan Basri'nin komiser karşısında, onunla nadiren göz göze gelse de, itaatkâr beden dilinin kederli direnişini saklayamadığını söyler (Weissberg, 2012).



Baskın'ın da dile getirdiği gibi zaman içinde masanın Basri'nin olduğu tarafı on sekiz yıl boyunca değişmeden sabit kalırken, karşı taraftaki komiserler değişir; ama devleti temsil edenler değişse de devlet ve yasa sürekli orada dikili durur (2013, s. 52-53). Basri'nin birey olarak idrak edilebilirliği ve anlaşılabilirlik kazanması masanın kendi oturduğu tarafındaki süreklilik ve karşısında bulunan yasa ve iktidarla arasında kurulan bağımlılıkla sağlanır. Oysa komiser için Basri'nin ısrarlı talepleri aynı idrak edilebilirliği sağlamaz. Komiser, Basri'nin sürdürdüğü arayışa bir anlam veremez;<sup>27</sup> ona göre Basri, düzeni bozmaktadır ve bir anlamda raylarda ulaşımı engelleyen yanan lastikler gibidir. Yazılan her dilekçe, yapılan her görüşme iktidarın istikrarını sekteye uğratar. Derrida'nın da dile getirdiği gibi yasanın kendisi yasaklanmıştır, yasaya ulaşmak mümkün değildir; ama bu durum yasa önünde bekleyen kişiye kendi kendine karar verme özgürlüğü de tanır (1992, s. 204). Komiser için anlaşılmaz olsa da Basri aslında, cevap arayışının yanı sıra kararlılığını da sürdürmektedir. Derrida kanun önünde olma durumunu iki yönlü ele alır: yasanın karşısına çıkan kişi, yasanın önünde olmasıyla bir özneye dönüşür ve ona tabi olur (*a subject of the law*); ama hiçbir şekilde içeri giremediği ve daima yasanın önünde durduğu için, aynı zamanda yasanın dışındadır veya yasa dışıdır (*outside the law/outlaw*) (1992, s. 204).

Burada ortaya çıkan iktidarın iki yönlü işleyişidir. Basri öznelliğinin varlık koşulu olarak iktidarla bağımlı bir ilişki içindeyken, Butler'ın da dile getirdiği gibi eyleme dönüşen iktidar değişerek bir direniş alanı da yaratmaktadır. Cevapsız kalan dilekçeler Basri için iktidar koşullarının sürekli yinelenmesini sağlar. Basri'nin gösterdiği ısrar ve oğlunun peşini bırakmayışı kendi açısından anlaşılabilirlik yaratan bir normun devamlılığı oluştururken, Komiser açısından bu durum, idrak edilemezlik yaratır ve iktidarın normuna karşı oluşan bir direniştir. Bu nedenle hegemonik erkeklik tanımlarına da uygunluk gösteren komiser, görüşme süresince sert ve olumsuz bir tavırla onu sorgular.

Öte yandan görüşmenin sonuna doğru, bu karşılaşma hali, soru cevap şeklinde ilerleyen bir sorgulama biçiminden Basri'nin kendisini anlamlandırma çabasına yönelik tek taraflı bir anlatıya dönüşür. Basri, komiser sormadığı halde yaşam öyküsünü en baştan anlatarak kendisini dil ile kurmaya çalışır; çünkü “dil tarafından kurulmak, bir iktidar/söylem ağı içerisinde üretilmektir; yeniden anlamlandırmaya, yeniden kullanıma, altüst

<sup>27</sup> Yönetmenin de dile getirdiği gibi “Basri’yi anlayamıyor Murat (komiser). 18 yıl boyunca bu adam mektup yazıyor, karşısında diri diri duruyor. Daha önce hiç rastlamadığı, boyun eğmeyen bir adamla karşı karşıya” (Şensöz & Yücel, 2013, s. 55).

edici alıntılanmaya ve böyle ağlar içerisinde kesintiye ve kasıtsız çakışmalara açık bir ağıdır bu. 'Faillik' tam da söylemin yenilediği bu tür kesişme noktalarında bulunur" (Butler, 2014b, s. 147). Basri ve komiser karşılaşması önemli bir kesişme noktası oluşturduğu kadar, görüşmenin sonuna doğru Basri'nin görüntüsü ile konuşması arasındaki senkronizasyonun ortadan kalkması açısından da önemlidir. Anaakım sinemanın temel ilkelerinden birinin insan bedeniyle insan sesinin uyumlu birlikteliği olduğunu dile getiren Suner'e göre "ses-görüntü birliğinin parçalanması, kimliğin sorunsallaştırılmasını mümkün kılan karşı-hegemonik stratejilerden biridir" (2006, s. 159). Ses-görüntü birliğinin kesintiye uğradığı ama Basri'nin kendisini anlatmayı sürdürmesinin ardından, komiser tek başına görülür. Masanın her iki yanının karşılıklı olarak birbirine ihtiyaç duyduğu düşünülürse, Basri'nin performatif bir direniş biçimi olarak kullandığı söylenebilir. Basri için sürdürdüğü bu direnme ve ısrarlı olma hali bireysel olarak kendi varlığını sürdürme halidir. Bununla birlikte ses-görüntü birliğinin kesintiye uğradığı bu sahnede Basri'nin kendisini anlatması, anlatısında birinci tekil şahıs kullanması açısından da önemlidir. Derrida'ya göre birinci tekil şahıs anlatı (*the narrative I*) yasayı korkutur ve böyle bir durumda korkup saklanan yasa olur (1992, s. 206-207).

Bununla birlikte norm toplumsal pratikler içinde işleyerek toplumsal alanı birey için normalleştirir, pratik ve eylemlerle idrak edilebilirlik sağlar. Oysa Basri için söz konusu olan idrak edilebilirlik, sadece kendisi için tanıdık bir tekrarlama alanı ve bir karşı koymadır; çünkü aslında Basri için toplumsal alan, var olması ve ayakta kalması zor bir alandır. Örneğin gar lokalinde herkese arkasını dönerek oturur; dolmuşta konuşmalara katılmaz; yaptığı işin de onu çevresinden ayıran, onu kendi halinde bırakan bir biçimi vardır. Filmde iş arkadaşı Cemil'in (Tansu Biçer) varlığı da bu zorluğu görünür kılar.<sup>28</sup> Cemil'in dolmuşta ısrarla Basri'nin üzerine gidişi ve daha sonra onu tehdit edişi, Basri için aslında içinde bulunduğu yinelenebilirlik alanı için bir tehdittir; çünkü sara hastalığının ortaya çıkması halinde işini kaybetme riski, Basri için içinde bulunduğu yaşam döngüsünün ve oğlunu arayışının sekteye uğraması demektir. Başka bir deyişle Basri sürdürdüğü tekrarların sonucunda yinelenebilir göndergesellikle oluşan bağlamı ve bu bağlamda ortaya çıkan anlamlandırmayı kaybetme riskiyle karşı karşıya

<sup>28</sup> Yönetmen, Cemil için şunları söylemektedir: "Cemil bu memleketteki kötü belleği taşıyor. Onun seksist ve sadist hali, bu toplumdaki yüzbinlerce insanın hali [...] Bütün öfkesinin merkezi sanki Basri, çünkü onu alaşağı edecek potansiyeli var. Diğer işçileri alaşağı edecek potansiyeli yok, kavga ettiklerinde ağzını burnunu kırarlar. Çünkü ezik bir tip Cemil. Basri biraz üzerine gittiği zaman siniyor zaten. Ama Basri'nin sara hastası olduğunu öğrendiğinde, eline inanılmaz bir koz geçiyor Cemil'in" (Şensöz & Yücel, 2013, s. 57-58).

kalır. Bu anlamda Cemil, Basri'nin hayatında bir tehdit oluşturarak kurduğu anlam ve yapının pekiştirilmesine ve sağlamaştırılmasına hizmet eden yinelenebilirliği tehdit eder. Basri ve Cemil arasındaki ilişkide önemli olan, varlık koşulu olan iktidar ile eyleme dönüşen iktidarın aynı olmadığını ortaya çıkmasıdır.

Basri-komiser ilişkisinden farklı olarak Basri-Cemil ilişkisinde değişime uğrayan ve eyleme dönüşen iktidar söz konusudur. Basri gerektiğinde Cemil'e karşı koyar, onu püskürtür; ama en önemlisi ölümüne sessiz kalır. Basri işten dönüp gar atölyesine geldiğinde Cemil sarhoştur, Basri'ye sataşır, oğluyla dalga geçer. Bu arada yavaşça yaklaşan treni gören Basri sesini çıkarmaz ve trenin Cemil'i ezmesine seyirci kalır. Trenin yaklaşmasından önce Cemil'in son sözlerinde, Basri'nin komiser ile yaptığı görüşmede olduğu gibi, ses-görüntü birliğinin bozulduğu görülür. Bu kez iktidarın olduğu tarafta görünen Basri, karşısında ise Cemil vardır; ama ölümüyle kimliğinin sorunsallaştırılma imkanı ortadan kalkar. Öte yandan Cemil'in ölümü karşısında Basri'nin, o anki sessiz tavrına rağmen, daha sonra olayı itiraf etmesi iktidarın değişimini gösterir.<sup>29</sup>

Basri'nin itiraf anı, komiserin oğlunun bulunduğunu söylediği anla çakışır. Filmde Basri'nin eline tutuşturulan iki nesne, oğlunun nüfus cüzdanı ve içinde cenazesinin bulunduğu kutu, on sekiz yıldır süren tekrarları sekteye uğratar. Öncelikle nüfus cüzdanı onun yaşadığı yerden ayrılmasına ve otopsi sonucunu almasına götüren süreci başlatır. Basri'nin on sekiz yıl boyunca tekrar ettiği arayış döngüsünün sekteye uğrayacağına ve değişimin yakın olduğuna dair ilk ipucu filmin sonuna doğru gerçekleşir. Basri, İstanbul'da otopsi raporunu otel odasında ve deniz kenarında bekler. Yeni bir statüye geçiş süreci öncesinde denize, göle veya su kenarına giden karakterlerden söz eden Hakverdi'ye göre "karakterler anlatının düğümlendiği, ruhsal çatışmaların ortaya çıktığı ve dönüşümün kendini dayattığı anlarda, kötü bir rüyadan arınmak istercesine su kenarlarına giderler" (2013, s. 71). Basri için de otopsi sonucunu beklediği zaman dilimi değişimin habercisidir; çünkü raporun sonucuna göre arayışını ya sürdürecektir ya da sonlandıracaktır. Filmin son sahnesinde Basri morgda eline tutuşturulan kutuyu dilekçe yazdığı masaya koyar. On sekiz yıldır süren bekleyişin ve arayışın sonunu belirleyen kutu, aynı zamanda Basri'nin bunca zamandır yinelenebilirlik çerçevesinde sürdürdüğü ve tekrarlarla atıfta bulunduğu anlamsal bağlamı ve kimliği onun için idrak edilemezlik

<sup>29</sup> Yönetmenin dile getirdiği gibi "Basri, devletten farklı olarak şunu yapıyor: İtiraf ediyor. Devlet ise o insanların ölümlerinde payı olduğunu kabullenmiyor. Onlar böyle bir ikiyüzlülük yapıyorlar ama Basri yapmıyor" (Şensöz & Yücel, 2013, s. 57).

noktasına getirir. Kutuyu teslim alışına dek geçen zamanda Basri için dilekçe yazmak, karakola çağrılmak, haberleri takip etmek tanıdık bir alan yaratırken, kutu bu tanıdık ve döngüsel alandan çıkmak, yeni bir anlamlandırmaya geçmek demektir. Filmin sonunda Basri, hem kendisi hem de seyirci için artık aynı Basri değildir. Kutu masanın üzerindeyken Basri ayağa kalkar, önce evin girişine açılan kapıya yönelir, sonra vazgeçerek karşı odaya, karanlığa girer. Oğlunu bulan Basri, oğlunu arayan Basri'den farklı olacaktır; çünkü oğlunun bulunuşuyla o ana kadar devam eden tüm tekrarlar anlamını ve önemini yitirir.<sup>30</sup>

### **Yozgat Blues**

Mahmut Fazıl Coşkun'un yönettiği *Yozgat Blues* (2013) orta yaşı geçmiş, yalnız yaşayan, bir yandan alışveriş merkezinde şarkı söyleyen bir yandan da belediye kursunda müzik dersi veren Yavuz (Ercan Kesal) karakterini merkeze alır. Performans ve sahne Yavuz'un hayatının tamamını kaplar; çünkü performans ve sahne ile sadece hayatını kazanmaz, aynı zamanda bir birey olarak kimlik ve idrak edilebilirlik sağlar. Filmde Yavuz, değişim anına kadar her zaman çevresindekilere karşı bir seyirci karşısındaymışçasına performansını sürdürme çabası sergiler. Yavuz için toplumsal cinsiyet normlarına uygun şekilde cinsiyetlendirilme ve idrak edilebilirlik standardını, ideal sahne performansını gündelik hayatta sürdürme ısrarı oluşturur.

Yavuz'un gündelik hayatına sızan ve onun bir parçası olan performans, Butler'ın sözünü ettiği *drag* performansta olduğu gibi, erkeklığın taklide dayalı yapısını görünür kılar; ama burada söz konusu olan bir erkeğin başka bir erkeklik halini yinelenebilirlikle ve sürekli tekrarlarla sunmasıdır.<sup>31</sup> Bu sunum Yavuz için kendini anlamlandırdığı

<sup>30</sup> Ercan Kesal, Basri karakteri için şunları söylemektedir: “Bu adam on sekiz yıl boyunca oğlunu arayan, karısını kaybettiği için de yalnız yaşayan, hastalığını saklamaya çalışan, içe kapalı, devletle kendince mücadele eden, inatçı, dirençli bir adam [...] Oğlunu aramayı bir yaşam galesi haline getirmiş. Bütün bunları içinde taşıyan bir kimliğin peşine düştük [...] Bence asıl hikaye şimdi bu adamın bundan sonraki hayatta nasıl duracağına ilişkin bir şey. Cenazeyi eline aldığı anda ne yapacağını bilemeyeşinin altında da o sebep var. Peki bundan sonra ne yapacak? O zamana kadar yapacak iş belliydi. On beş günde bir dilekçesini yazıyordu, hep aynı dilekçeyi yazıyordu. Radyoda haberin peşine düşüyordu. Peki, şimdi ne yapacak? Zor ya da bizim bilmediğimiz bir yaşam biçimi asıl şimdi başlayacak” (Akbiyık, T.Y.).

<sup>31</sup> Burada Yavuz aynı zamanda erkek oyuncu gibidir. Reeser'a göre başka bir erkeği canlandıran erkek oyuncu erkeklikleri değiştirerek erkeklığın keyfi doğasını görünür kılabılır ve erkeklığın performatif olduğunu gösterebilir. Bu uyum sağlama yeteneği toplumsal cinsiyet öznelliğinin bir parçasıdır (2010, s. 88).

bir göndergesellik yarattığı kadar erkekliği doğallık alanından çıkararak orijinal kavramını sarsar. Butler'ın da dile getirdiği gibi *drag*'in taklit edebileceği esas bir toplumsal cinsiyetin olmaması, toplumsal cinsiyeti esas hali bulunmayan bir öykünme kılar (2007, s. 25). Öte yandan Yavuz'un performansı belirli cinsiyet normlarını ve erkeklik tanımlarını doğallıktan çıkarabilecek altüst etme potansiyeline sahip olsa da Yavuz için hedeflediği idrak edilebilirliği sağlaması nedeniyle idealleştirmeye yöneliktir. Başka bir deyişle Yavuz mütemadiyen sahnede olma hali ve taklit ettiği erkeklik ile bir yandan heteroseksüellik icrasını, bu ideal bir görüntü sağladığı için yerine getirirken, diğer yandan bu performansla heteroseksüelliğin taklide dayalı yapısını görünür kıldığı için, cinsiyetin yineleyici ve atıfsal bir pratik olduğunu ortaya çıkarır. Neşe (Ayşe Damgacı), Yozgat'a geldiklerinden itibaren Yavuz'un seyircisi konumundadır.<sup>32</sup> Oysa yeniden imleme olanağı sunan performatif, Yavuz açısından sahnelenen bir performanstan öteye gidemediği ve amaçladığı idealleştirmeyi sağlayamadığı için hem Neşe'nin hem de izleyicinin karşısında başarısızlıkla sonuçlanır.<sup>33</sup>

Toplumsal cinsiyeti, bu bağlamda erkekliği, süreklilik içinde yerleşik davranışların başarılı olduğu eylemler ve rutin, sistemli ve yinelenen başarı olarak ele almak (West & Zimmerman, 1987, s. 126) başarısızlık riski ve olasılığını da beraberinde getirir. Başka bir deyişle doğallık görüntüsü devamlılığın başarılmasını gerektirir. Toplumsal cinsiyeti başarmanın ve yerine getirmenin transeksüellerde, transeksüel olmayanlara göre daha kolay fark edildiğini dile getiren Kessler ve McKenna'ya (1978) göre transeksüeller veya *drag* toplumsal cinsiyete dair bir gerçeklik üretir; bu gerçeklik *drag* olmayanların doğal olarak yarattığı veya başardığı inşayı ve gündelik eylemleri sıradanlaştırmaya yönelik sürekli bir uğraşmayı görünür kılar (1978, s. 114). Yavuz'un durumunda bu inşa farklı erkeklik biçimleri arasındaki geçiştir. Ayrıca Butler'a göre heteroseksüelliğin komedileşmesi ile performansın tekrarına rağmen başarısızlığın ortaya çıkması, endişe ve tekrar arasındaki ilişkiyi vurgular; heteroseksüelliğin ritüelistik yeniden üretimi kırılmalıya işaret ederek incelikle yeniden işlenmeyi gerekli kılar

<sup>32</sup> “Yavuz, Neşe'nin huzurunda sahnedeymiş gibi davranıyor [...] hünerlerini sergileme edası takınıyor” (Yücel, 2013a, s. 26).

<sup>33</sup> Bu başarısızlık hissi filmin hem açılış sahnesinde hem de ilerleyen sahnelerinde belirgindir: “Adamın sesiyle icra ettiği *canlı* müzik, insanların alışverişle meşgul olduğu bu mekanda seyircisiz kalmış, fon müziğine dönüşmüş durumda [...] Yavuz kadrajın sol tarafında duruyor, şarkı söylerken neredeyse çıkacak kadrajdan [...] Hayatını gösteriden, performanstan kazanan bir insanı merkeze alan bir film, onun performansını sergilediği anları, yani sahneye çıktığı anları, büyük bir itinayla önemsizleştiriyor [...] Bize anlatılan, bir bakıma onun sahneden inişinin hikayesi” (Yücel, 2013a, s. 24-26).

(Osborne & Segal, 1996, s. 114). Yavuz'un ürettiği ve sergilemeye çalıştığı, onun için tam zamanlı bir uğraşı haline gelen gerçekliğin inşa olduğunu ifşa eden en önemli ve somut nesne peruktur. Peruk, hem endişe ve tekrarı hem de ritüelistik yeniden üretimi görünür kılar. Peruk, aynı zamanda Yavuz için atıfta bulunduğu toplumsal cinsiyet kimliğine ve idrak edilebilirlik alanına işaret eder ve filmde onun için anlamlandırmanın vekili şeklinde bir işleve sahiptir; çünkü atıfta bulunulan cinsiyet kategorisi (Kessler & McKenna, 1978, s. 2), birey adına vekaleten hareket eder (West & Zimmerman, 1987, s. 127). Bu anlamda Yavuz için peruğu böyle bir vekâleti yerine getirir.

Peruk, filmde işaret ettiği anlamla birlikte toplumsal cinsiyet, süreklilik, başarı ve başarısızlık bağlamında da önemlidir.<sup>34</sup> Film ilerledikçe Yavuz ve peruk arasındaki ilişki ve peruğun anlamı değişikliğe uğrar. Alışveriş merkezinde şarkı söylerken ve müzik kursunda sertifika dağıtırken Yavuz peruğunu takar. Sadece Yozgat'a gitmeden önce babasının ölümü ardından evde tek başına yemek yediği sahnede peruksuzdur. Neşe ile başlayan Yozgat macerasında peruk hem Neşe karşısında hem de sahnede sergilenen performans için gerekli bir nesneye dönüşür. Berber olan Sabri (Tansu Biçer) ve radyocu arkadaşı Kamil (Nadir Sarıbacak) berber çıkışında Yavuz'u "artist adam" tanımlamasıyla Sean Connery'e benzetir. Ardından aslında kadın kuaförü olan Sabri, sahne öncesi Yavuz'un peruğunun bakımını üstlenir; ama sonra Yavuz masrafını karşılayamayacağı için, peruğun yerini Neşe'nin saçları alır.<sup>35</sup> Perukla ilgili en önemli sahne Yavuz açısından performansın ve gösterinin başka bir deyişle kendini tanımladığı kimliksel sürekliliğin sekteye uğradığı sahnedir. Neşe kahvaltılık aldıktan sonra otel odasına döner, ama Yavuz hazırlıksız yakalanmıştır. Banyodan başını havluya sararak çıkar ve aceleyle peruğunu takar. Peruğun o anda eğreti duruşu Neşe için değil, Yavuz için önemlidir; çünkü durumu açıklamaya çalışarak geçmişte yaşadığı benzer bir olayı aktarır ve "O zamana kadar başka bir Yavuz, o gün başka bir Yavuz tabii" der. Peruğun olmaması ya da eğreti durması Yavuz'un ürettiği gerçekliğin bir taklit ve

<sup>34</sup> Erez'e göre "sosyal yaşamında ve iş yaşamında başarısız bir karakter olan Yavuz için yeterince toplumsal iktidar baskısı vardır ve bu durum belki de onun kendi bedensel varlığıyla yüzleşmemesine neden olmaktadır. Günümüz toplumunu düşündüğümüzde bedensel varlığın daha çok kurulmuş bir duruma karşılık geldiğini gözlemleyebiliriz. Bedenin nitelikten çok nicelikli bir varlığa, ölçülü biçimli bir forma indirildiği düşünülürse, Yavuz'un kendi bedeniyle yüzleşmemesi anlamlı hale gelecektir" ve bununla birlikte Erez peruğu bir güç simgesi olarak tanımlamaktadır (Erez, T.Y.).

<sup>35</sup> Sabri, hem sahne öncesi Neşe'nin saçıyla ilgilenir hem de kuaför belgesi almak için girdiği sınava Neşe ile katılır. Hangi saç modeliyle sınava gireceklerine birlikte karar verirler.

performans olduğunu görünür kılar. Peruğu taktığı sürece inşa ettiğini düşündüğü kimliği sürdürdüğü inancındadır.

Peruk toplumsal cinsiyetin başarı ve başarısızlık bağlamında ele alınabilmesi açısından önemlidir. West ve Zimmerman'a göre cinsiyet kategorisi ve toplumsal cinsiyetin başarılanması aynı şey değildir; burada önemli olan bireyin başkalarınınca normatif toplumsal cinsiyet davranışı olarak algılanacak bir davranış düzenini üretebilmesidir (1987, s. 134). Başka bir deyişle Yavuz'un cinsiyetine en başta atıfta bulunmak onun cinsiyet kategorisini belirleyebilir veya onu bir cinsiyet kategorisine yerleştirebilir, ama davranışlarının ve sürdürdüğü yinelenebilirlik alanının içerdiği davranışlar toplamının çevresindekilerce nasıl algılandığı başarı veya başarısızlık bağlamını oluşturur. Endişe ve tekrar içerdiği kadar heteroseksüelliği komedileştirdiği için peruk bu bağlamın merkezinde durmaktadır. Ayrıca "toplumsal cinsiyeti başarı olarak ele almak dikkati içsel meselelerden bireye yönelttiği" (West & Zimmerman, 1987, s. 126) ve toplumsal cinsiyetin uygun şekilde yaratılmasında başarısız olduğunda, bireyler sorumlu tutulduğu (West & Zimmerman, 1987, s. 146) için Yavuz'un çevresindekilerle kurmaya çalıştığı ilişkilerde peruk, görünür ve somut bir başarı veya başarısızlık nesnesidir.<sup>36</sup>

Yavuz başka bir kimlik veya konum olarak seçtiği performansını Neşe ile birlikte gittiği Yozgat'ta sergileme fırsatı bulmuştur. Bu fırsat, hem yeni bir mekân olarak Yozgat hem de Neşe sayesinde Yavuz için yeni bir bağlam sağlar; çünkü Yücel'in de dile getirdiği gibi Neşe ile bitişik odalarda paylaşılan bir hayat, mesleğinde itibarını kaybeden Yavuz için yeni bir kendini kanıtlama alanı haline gelir ve Neşe'nin karşısında sahneyeymiş gibi davranarak Yavuz hünelerine sergileme çabası içindedir (2013a, s. 26). Yozgat'ta birlikte çalışmaya başladıkları ilk gecedan itibaren Yavuz, hem sahneye çıkmadan önce sahne arkasında gösterdiği titizlikle hem de kaldıkları otelde Neşe'nin karşısında performansını sürdürür. En küçük ayrıntılar bile Yavuz'un gözünden kaçmaz. Neşe'nin taşan rujuna en az kendi gömleğine gösterdiği titizlikle müdahale eder ve sahnede kötü görüneceğini söyler. Daha sonra Neşe sahne arkasında Yavuz'un gömleğine ruj bulaştırdığında gömlek Yavuz için performansın atfettiği anlamın bir göstergesine dönüşerek, peruğu gibi filmsel anlatıda önemli bir yer tutar; çünkü gömlek filmde Yavuz'un peşini bırakmadığı ve düzeltmeye çalıştığı, uğraştığı bir nesnedir. Kolonyalı mendille silmek işe yaramadığı gibi

<sup>36</sup> Bununla birlikte peruk Yavuz'un kişisel vitrininin bir parçasıdır. Goffman'a göre cinsiyet bireyin kişisel vitrininin bir parçasıdır; bireyler belirli bir gözlemci kümesi önünde, onlar üzerinde etkili olmayı amaçlayarak, inandırıcılığı temel alan faaliyetler sergiler (1959/2012, s. 29-35).

deterjanla temizlemek de sonuç vermez; Neşe gömleği kuru temizlemeye verir, ama gömlek Yavuz'a göre mahvolmuştur, gömleğin parladığını ve artık giyilmez durumda olduğunu söyler. Ardından yeni bir gömlek arar, ama Yozgat istediği gömleği bulabileceği bir yer değildir. Gömlek arayışını yeni bir gömlek diktirme çabası takip eder. Bu süreçte Yavuz gömleğe gösterdiği titizliği, gömlek kumaşı arayışında da sürdürür.

Rujun taşması, gömleğin lekelenmesi ve mahvolması, yeni bir gömlek arayışı ve peruğun varlığı Yavuz için performansını etkileyebilecek ayrıntılardır. Bu tür ayrıntılar aslında Yavuz'un bakışında, onun sürdürdüğü tekrarlarla ve kendisini yerleştirdiği idrak edilebilirlik alanında önemlidir; çünkü bu ayrıntıların üzerinde duran, onların farkında olan aslında Yavuz'dur. Yavuz bir erkeklik biçimini sahnelerken ortaya çıkabilecek herhangi bir eksiklik, onun bakışından idrak edilebilirliğinin ve atıfta bulunduğu anlamlandırmanın sekteye uğraması demektir. Oysa Neşe, bu ayrıntıların üzerinde durmaz, hatta onları fark etmez. Neşe kahvaltı öncesi Yavuz'un peruğunun başında olmamasını veya aceleyle takınca yamuk durmasını önemsemez; gömleğin kuru temizleme sonrasında mahvolduğunu söyleyen Yavuz'a, gömlekte bir fark görmediğini söyler; Yavuz'un konuşmasını ve performansını çay koymayı teklif ederek keser ve önemsizleştirir; Yavuz'un otel odası için aldığı tabakları beğenmez; Yavuz'un çay demlemeyi anlattığı sahnede ise acelesi olduğunu söyleyerek çıkar.

Gün geçtikçe Yavuz için performansın anlamının dönüşüme uğradığını dile getiren Yücel'e göre bar sahnesi dünya sahnesi ile yer değiştirir ve sahne ışıkları yerini ışığın kestirilemez olduğu günlük hayata bırakır (2013a, s. 25). Bu bağlamda Neşe'nin varlığı Yavuz'un hem sahne hem de sahne dışı performansı için önemlidir. Neşe Yavuz'un karşısında heteroseksüellik icrası için bir karşıtlık sağlar; ama daha önemlisi performansın ve yerleşik davranışların başarıdan başarısızlığa ve kesinlikten belirsizliğe doğru evrilmesinin anlatısını kurar; çünkü Neşe ve Yavuz arasındaki ilişki, İstanbul'dan Yozgat'a, müzik kursundan müzikhole ve otele değişiklik gösterir. Bu durum Yavuz için başarısızlıkla ama yeni anlamlandırma olanağıyla sonuçlanacak bir süreçtir. Yücel'in de dile getirdiği gibi performans sahnelerinde kamera başta Yavuz'u netlerken, film ilerledikçe Neşe ön planda yer alır ve netleşir; Yavuz pek çok sahnede alan derinliğini kısıtlayan dar açılı lenslerin de etkisiyle flu bir bölgede bırakılır (2013a, s. 25).

Yavuz ve Neşe'nin Yozgat'a gelişlerinden itibaren sergiledikleri tutum ve davranışlar birbirinden farklıdır. Neşe yeni bir yerde yaşamaya



ve o mekânın koşullarına uyum sağlamaya olumlu yaklaşır ve “büyük şehirden beraberinde getirdiği kimliğini de koruyarak usulca Yozgat’ın şarkısının bir parçası olmayı başar(ır)” (Yücel, 2013a, s. 26). Neşe otel odasından ve Yavuz’la birlikte söylediği Fransızca şarkıdan (Joe Dassin’in *L’été Indien* parçası) Kamil ile şiir gecelerine ve türkülere, Sabri ile kuaför salonu açmaya ve evlenmeye varan yeni bir sürecin içine dahil olur. Oysa Yavuz, ısrarla tekrarlamaya çalıştığı performansıyla söylediği Fransızca şarkı<sup>37</sup> gibi Yozgat’a ve orada süregiden yaşama yabancı kalır. Filmde Yavuz’un söylediği şarkı hiçbir zaman tamamlanmaz, daima yarım kalır. Sürekli tekrarlanan ama tamamlanmayan şarkı Yavuz’un performansının ve sürdürmekte ısrarlı olduğu kimliğin işlevsizliğine ve çevresinde idrak edilemediğine işaret eder. İlerleyen gecelerde gösterisi umulduğu kadar seyirci çekemez; bu nedenle müzikhol sahibi onun yerine türkücülerini sahneye çıkarır. Yavuz için performansı ve kendisini anlamlandırma çabası önemli olduğu için para almadan çalıştıklarını Neşe’den gizler ve kendisi için anlamın değiştiği ana kadar performansını sürdürür.

Yavuz için Yozgat’ta başarısızlıklar birbirini takip eder.<sup>38</sup> Yavuz’un seyircileri salonu terk ettikçe, Neşe’nin seyircileri artarken, sahne hayatındaki yerini kaybeden ve gözden çıkarılan bir sanatçının şansını erkeklik endişelerinin daha ağır hissedildiği gündelik hayatta denemesi (Yücel, 2013a, s. 25-26) söz konusudur.<sup>39</sup> Gündelik hayatta da performansını Neşe’nin seyirciliğinde sürdürmeye çalışır; ama başarı kadar başarısızlık olasılığını da içinde barındıran toplumsal cinsiyetin gündelik hayatta sergilenişi, yaslandığı tekrarların ve yinelenbilir göndergeselliğin işlevini yitirdiği anda yerini başka bir tekrara ve yeni bir bağlama bırakmak zorunda

<sup>37</sup> *L’été Indien*’in Türkçede “pastırma yazı” deyiminin karşılığı olması üzerine yönetmen, pastırma yazının yaşlılığa geçerken son küçük macera olduğunu ve Yavuz’un durumuna işaret ettiğini söyler ve bir ara filmin adını “Pastırma Yazı” olarak değiştirmeyi düşündüklerini ama vazgeçtiklerini dile getirir (Yücel, 2013b, s. 27). Şarkı, Yavuz’un tekrarlarının işlevsizliğine işaret etmekle birlikte bir uyumsuzluğu da görünür kılar: “*L’été Indien*’in yerinde sayan nostaljisi Yozgat’ın ritmine uymuyor” (Yücel, 2013a, s. 26). Bununla birlikte şarkı şu açıdan da önemlidir: Yönetmene göre, Yavuz değişime kapalı, sıkıcı biridir, ama kendisi sıkılmaz; çünkü tek bir şarkı söylemek isteyen Yavuz, hayatında bir şey olduğu için umutsuz değildir ve çok iyi söyleyemediği o şarkıyı, o müzik ve hayat tarzını önemser (Kaya & Karsan, T.Y.)

<sup>38</sup> Filmde Yavuz’un para almadan çalışmasını, müzikholü türkücülerle paylaşması, düğünlerde şarkı söylemesi, arabasını gelin arabası olarak kiralaması ve satılığa çıkarması sahneleri takip eder.

<sup>39</sup> Fainaru Neşe’nin Yavuz’a daha az bağımlı hale geldiğini söyler. Fainaru’ya göre Neşe yeni insanları ve yeni deneyimleri kabullenme konusunda istekliken, Yavuz insanlarla iletişim kurma yeteneğini kaybetmiştir; Neşe geleceğe beklentiyle yaklaşırken Yavuz yaşlılığın yaklaştığını hisseder (Fainaru, 2013).

kalır. Başka bir deyişle Yavuz, peruğunu atar, Neşe ve Sabri'ye babasının öldüğünü söyleyerek şehirden ayrılmak üzere yola çıkar. Filmin sonunda otobüse bindiği görülmez, otobüs terminalinde oturmayı sürdürür. Yeni bir kimlik ve erkeklik hali, başka bir deyişle toplumsal cinsiyete dair yeni bir anlamlandırma olanağı ile biten film, her ne kadar Yavuz, performansı ile tekrarlarında ve idealleştirme çabalarında başarısızlığa uğrasa da film ilerledikçe yüzleştikleri ve öğrendikleriyle<sup>40</sup> Yavuz'a yeni veya başka bir olasılığın kapısını da açar. Son sahnede terminalde oturan Yavuz, filmin başından beri tanıdığımız Yavuz değildir; fiziksel olarak değiştiği gibi nereye gideceği ve ne yapacağı da belirsizdir.<sup>41</sup>

### **Ben O Değilim**

Tayfun Pirselimoglu'nun yönettiği *Ben O Değilim* (2013) iktidar ilişkisi ve başka bir erkeklik halinin performe edilişi ve taklidi açısından yönetmenleri farklı olsa da ilk iki filmle benzerlik gösterir. Film, tekrarların döngüselliğini ve kimliğin yeni anlamlandırmalara açık ve bitmeyen bir süreç oluşunu ana karakter(ler)in Nihat/Necip (Ercan Kesal) çevresindekilerle ilişkilerini temel alan bir anlatıyla ortaya koyar. Filmin ana karakteri Nihat bir hastanenin yemekhanesinde çalışan, orta yaşını geçmiş, Basri ve Yavuz gibi yalnız yaşayan bir adamdır. Gündelik hayatının sıradanlığında sürdürdüğü kimliği Nihat için iki önemli olayla değişime uğrar: Necip'in eşi Ayşe hayatına dahil olur ve tutuklanır. Karşısına çıkan başka biri olma fırsatını kullanan Nihat, Necip'i taklit ederek yavaş yavaş ona dönüşür ve tutuklandığında yasanın seslenişiyse kimliğinin değişim döngüsünü tamamlar.

Basri ve Yavuz gibi tek kişilik bir hayat süren Nihat için Ayşe'nin varlığı önemli bir role sahiptir. Ayşe'nin onayıyla ve hayatına dahil olmasıyla Nihat, Ayşe ile birlikte heteroseksüel çifte dönüşümü gerçekleştirir. Böylece bedenlerin, toplumsal cinsiyetlerin ve arzuların doğallaştırılmasıyla kültürel bir idrak çerçevesi sağlayan heteroseksüel matrisin içine dahil olur. Butler'ın da dile getirdiği gibi birey kadın ve erkek işlevi gördüğü ölçüde kadın ve erkek olarak anlamlandırılır, heteroseksüel çerçeve belli bir yere sahip olma hissi yaratarak cinsiyetli öznenin kimliğini güvence altına alır. Bu idrak edilebilirlik çerçevesinde sadece Nihat değil, Ayşe de kendisi için bir anlam çerçevesi yaratır. Kocasını hapiste olan

<sup>40</sup> Yönetmen, Yozgat'ın Yavuz için bir gelişim ve öğrenme mekanı olduğunu söyler (Yücel, 2013b, s. 27).

<sup>41</sup> Farber'ın (2013) da dile getirdiği gibi bazı karakterler beklemedikleri mutlu bir sona erişirken, Yavuz'un geleceği çok daha belirsizdir.

Ayşe, Nihat'ın evdeki varlığını onaylar ve onun bu çerçeveye yerleşmesi için yardımcı olur. Karşılıklı yenen yemekler filmde sıkça tekrarlanan sahnelerden biridir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Necip'e dönüşen Nihat da Asiye'yi Ayşe'ye dönüştürmeye çalışır ve yine karşılıklı yemek yerir. Karşılıklı yemek yemek cinsiyetli özneleri birbirine karşı konumlandırarak onlar için idrak edilebilirliğin sınırlarını çizer ve görünür kılar.

Ayşe ile olan birlikteliği başladıktan sonra Nihat'ın Necip'e dönüşme süreci de başlar; çünkü Ayşe'nin ilgisini karşılıksız bırakmayan Nihat için bu süreç heteroseksüel icra için gerekli olduğu kadar, onun yeni bir kimliği edinmesinin de başlangıcıdır. Ayşe'nin oturma odasında duvardaki fotoğrafı gören Nihat, Necip'le arasındaki benzerliği fark ettiğinde<sup>42</sup> Necip'in yerine geçme süreci de başlar. İlk önce Ayşe ile birlikte olur, ardından karşılıklı yemek yerler. Bunu Nihat'ın başka bir erkeklik biçimi olarak Necip'i adım adım taklit etmesi takip eder. Nihat Necip'e ait eşyaları kullanır. Ayakkabılarını, mayosunu giyer; gözlüğünü takar,<sup>43</sup> arabasını kullanır. Ayrıca fiziksel olarak da aradaki farkları ortadan kaldırır. Bıyığını keser; gözlükle dolaşmaya başlar; dövme yaptırır. Giderek Nihat olarak içinde bulunduğu hayattan çıkar ve Necip olarak dolaşmaya başlar. Eşyalar ve fiziksel görünümün yanı sıra Ayşe'nin onayını alması gibi, Necip'in arkadaşıyla karşılaştığında Necip olmadığı konusunda sessiz kalarak Necip'in arkadaşının da onayını alır. Kimliklerin ilişkileri değil, ilişkilerin sözde kimlikleri oluşturduğunu söyleyen Phillips'e göre bu, benliklerin daima gelgeç ve koşullara bağımlı olduğu ya/ ya da dizgesinin yaratıkları olmadığı anlamına gelir (2014, s. 109). Başka bir deyişle filmde de ortaya çıktığı gibi örneğin Nihat iş arkadaşı evine geldiğinde Nihat olurken, kahvede Necip'in

<sup>42</sup> Liktor'a göre egonun ölüm korkusuna karşı yarattığı ilkel bir savunma aracı veya ideal ego temsili gibi çeşitli anlamlar yüklenen çiftgezer motifi *Ben O Değilim*'de ne bastırılan içgüdüleri temsil eder ne de zıt kişilik özellikleri ile donatılmıştır; film daha çok kimlik değişimi, bir başkasının yerine geçme, ötekine dönüşme izleklerinin yaygın olarak kullanıldığı postmodern anlatılarla akrabadır (2014, s. 79). Başka bir deyişle "*Ben O Değilim*'de kimliğini kaybetme korkusundansa, başkasının kimliğini ele geçirme dürtüsü ağır basar. Nihat'ın, hiç tanımadığı bir adamın mayosundan terliğine, arabasından gözlüğüne her şeyini bir bir sahiplenışı, kendisine bir boşluk gibi gelen kimliğini, başka birinin kimliğiyle doldurma çabasıdır belki de" (Göl, 2014, s. 35).

<sup>43</sup> Yönetmen'e göre gözlüğün takılması ve ayakkabıların giyilmesi filmdeki önemli iki dönüm noktasıdır: "İki dönüm noktası var. Bir tanesi gözlüğünü takması, öbürü de ayakkabılarını giymesi. Bizde yok ama başka dillerde başkasının ayakkabısını giymek üzerine deyimler var. Ama bence esas gözlüğünü taktığı an önemli. Odada kutuyu karıştırıyor, kimlikler buluyor, sonra da adamın gözlüğünü takıyor. 'Niye gözlük taktın?' diye sorulduğunda, 'benim gözüm bozuldu' diyor. Bu cevap, gerçekten biri olmayı kabullenip, ona dönüştüğü ana tekabül ediyor" (Yücel, 2014, s. 28).

arkadaşı karşısında Necip olur. Oymuş gibi yapan kimliği kuran performatifi kullanan Nihat, taklit ve yinelemelerle Necip'e dönüşür ve bunu kimliğini yeniden imlemeyi sağlayacak şekilde kullanır.

Öte yandan Nihat ve Necip'in yaşamları birbirinden pek de farklı değildir. Yönetmen Nihat'ın Necip haline dönüşmesi üzerinden sınıfsal bir değişimi anlatmadığını söyler ve şunu ekler:

Bir değişim olmuyor. Nihat'ın Necip olmasının aslında anlamlı bir açıklaması yok. Bence esas üzerinde durulması gereken bu, filmin döndüğü nokta bu. Karakter daha zengin olmuyor, daha iyi bir hayatı olmuyor. Hatta İzmir'deki hayatı geçmişinkinden bile daha sefil. Ama o zaman niye böyle bir kimliği edinme ihtiyacı duyuyor? Bence filmin esas sorularından biri bu (Yücel, 2014, s. 25).

Başka bir deyişle Nihat, Necip'e dönüşürken ve onun yerine geçerken çok daha iyi yaşam koşullarına sahip olmaz; hatta Nihat bu değişimi bir suç üstlenmek pahasına da olsa ister ve yerine getirir.<sup>44</sup> Bu durumda Nihat için önemli olan daha iyi yaşam koşullarını arzulamak ve onlara sahip olmak değil, Necip'in idrak edilebilirliğine sahip olmaktır. Ancak bu şekilde, Necip'in idrak edilebilirliğini kullanarak ve taklit ederek, hem Necip'e dönüşür hem de bu kimliği ile bir özne olur. Butler'ın da dile getirdiği gibi "toplumsal cinsiyet bir norm ise bu bireylerin benzemeye çalıştıkları bir model ile aynı şey değildir. Aksine toplumsal cinsiyet ikiliğinin tesis edildiği bir araç ve öznelerin idrak edilebilirlik alanını üreten bir toplumsal iktidar biçimidir" (2004, s. 48). Nihat, Necip olarak tutuklanmayı başardığında ise son onayı da yasadan ve iktidardan alır.<sup>45</sup>

Filmde Nihat iki kez karakola götürülür. İlkinde arkadaşları beraberlerinde getirdikleri hayat kadınıyla kaçtığında Nihat yol kenarında tutuklanır. Yüzüne tutulan ışığın da etkisiyle ne yapacağını bilmez bir şekilde tutuk ve donmuş kalakalır. İkincisinde ise İzmir'de Necip'in otel odasında uyuya kaldığında Necip olarak tutuklanır. İki tutuklanma arasında Nihat'ın davranışları açısından fark vardır. İlkinde çekingen davranırken,

<sup>44</sup> Ercan Kesal'a göre hikayede bir adamın güçlü bir kişiliği elde edebilmek için işlemediği suça razı olması söz konusudur (Öztürk & Yıldırım, 2014).

<sup>45</sup> Bununla birlikte Nihat ve Necip arasında fark olmaması bir tatminsizliğe de işaret edebilir. Phillips'e göre "tatmin olmak olanaksızdır. Hiçbir konum tatmin edici değildir çünkü her zaman başka bir konum vardır. Lacan'ın öne sürdüğü gibi olmayan bir şeyin peşine düştüğümüz için hep bir şeylerin peşindeyse eğer, o zaman Freud'un dikkatimizi çektiği o boşluk, arzu ve nesnesi arasındaki kaçınılmaz farklılık, aynı zamanda bizi yaratıcı ve esnek kılan, kendimize yer açmamızı sağlayan şeyin ta kendisidir. Bu boşluk sahnedir ve sahnelenecek piyes cinselliğidir" (Phillips, 2014, s. 112).

ikincisinde daha pervasızdır. İzmir'de tutuklandığında polisin karşısında soruları cevapsız bırakarak, kafa tutarcasına ağzındaki sigarasını polise dimdik doğrultur. İktidar ve yasa Nihat'ı Necip olarak çağırdığında, bu seslenişin içerdiği özne olma vaadini kabullenen Nihat, başka biri olduğuna yasayı da inandırır. Üstelik tekrarlarla dönüştüğü Necip ile altüst etme potansiyelinden çok idealleştirmeye yönelik bir değişimi benimser; çünkü karısına şiddet uygulayan, sahte kimlik düzenlemekten hapse giren, hapiste cinayet işleyip kaçan Necip'in yerine geçişi onu eskisine göre daha baskın ve hegemonik bir erkeklik biçimini sergilemeye yönlendirir. Kendinden emin bir şekilde soruları cevapsız bırakarak polise kafa tutar ve bir fallik imge gibi görünen sigarayı doğrultur. Necip olarak tutuklanmayı başardığında iktidarın da onayıyla Necip'e dönüşme sürecini tamamlar. Öte yandan parmaklıklara ayakkabıyla vuran adam hapishane sahnelerinin ortak yanındır. Bu ise kimliğin dönüşümünün tamamlansa bile sabit olmayan, değişime açık döngüsel yapısına işaret eder. Film biterken Nihat Necip'e dönüşür, ama bu son aynı zamanda Necip'in de başka birine dönüşme potansiyelini ve olasılığını içerir.<sup>46</sup>

Butler'in da dile getirdiği gibi,

Özne hiçbir zaman tam olarak kurulmaz, tekrar tekrar tabi kılınıp üretilir. Bu özne bir temel ya da ürün değil, başka iktidar mekanizmaları tarafından yolundan saptırılıp durdurulan, ama yine de iktidarın yeniden işlenme olanağının ta kendisi olan bir yeniden anlamlandırma sürecinin daimi olanağıdır (2014c, s. 58).

Bununla birlikte faillik koşulu olarak yinelenen bir sürecin gerektiğini söyleyen Butler'a göre "bir özne bir seferde kesin olarak kurulmuş olsaydı, o kurucu uzlaşılarda normların yinelenmesinin olanağı bulunmazdı. Öznenin tekrar tekrar kurulması gereken bir şey olması, önceden tamamen sınırlanmamış olan düzenlemelere açık olduğunu ima eder" (2014b, s. 147). Böylece yeniden anlamlandırma olanakları içinde yer alan faillik de tekrarların döngüselliğinde mümkün hale gelir. Nihat'ın Necip'e dönüşmesiyle değil, bu döngüselliğe atıfla biten film, kimliğin yeniden anlamlandırma olanaklarına açık şekilde son bulur.

<sup>46</sup> Yönetmen tekrarlama halini önemsedini söyler; çünkü yönetmene göre bu döngü, dönüp dolaşıp aynı yere gelmek hayatın önemli unsurlarından biridir ve yenilenme getirir. Bu yenilenme ile birlikte kişi yeniden başlarken yeni biridir (Yücel, 2014, s. 26).

## Sonuç

Erkeklığı standartların belirlendiği normatif bir imlem olarak ele almak yerine, toplumsal cinsiyet inşasında bir sorunsal olarak ele almak ya da biyolojik ve öze indirgemeci açıklamalara yaslanarak erkeklığı doğal ve normatif tanımlara hapsedmek yerine erkeklik tanımlarının değişkenliğine ve göreceliğine odaklanmak, erkeklik olgusunun farklı alanlarda tartışılabilmesinin yolunu açar. Biyoloji ve yaradılışla temellendirilen açıklamaların yetersiz kalması yeni ve farklı bakış açılarını gerektirir. Bu ise cinsiyet konumlarını kırılğan ve istikrarsız, cinsiyete dayalı kimlikleri de değişken ve akışkan kılar. Böylece erkek kimliğinin sorgulanabilir olduğu ve anlamın sürekli bir hareket içinde şekillendiği söylenebilir.

Bu bağlamda Judith Butler'ın performatif toplumsal cinsiyet kuramı erkeklığın konumunu tartışmalı kılarak erkek kimliğini sorunsallaştırması açısından önemlidir. Butler, kimliği toplumsal cinsiyet kimliğinden ayırmayarak performatifi bir faillik kuramı olarak ele alır. Bu nedenle bireyler yinelenebilirliğe yaptıkları göndergesellikle veya atıfla tekrarlar üzerinden anlamlandırdıkları kimliklerini veya toplumsal cinsiyet kimliklerini, normlar çerçevesinde oluşturulan idrak edilebilirlik sınırları içinde sürdürürler. İdrak edilebilirlik öne sürdüğü standartlarla bireylere normlara uygun cinsiyetlenme ve normlara göre tekrarlanabilen davranışları sergileme olanağı verir. Tekrarlarla atıfta bulunulan yinelenebilirlik, idrak edilebilirliğin de sınırlarını oluşturur. Başka bir deyişle bireylerin cinsiyeti, toplumsal cinsiyeti ve cinselliği arasında nedensellik varsayılarak, bir beklentiye göre istikrarlı kılınan, kültürel olarak anlaşılan ve dışlanmayan kimlikleri sürdürmesi sağlanır. Butler'a göre performatif ile yapan veya eyleyen, eylem aracılığıyla değişken bir şekilde kurulur. Başka bir deyişle performatif toplumsal cinsiyet onu önceleyen bir özneye ait değildir; kimliği yinelemeler ve göndergesel bir pratikle performatif olarak kurar. Toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ortaya çıkaran *drag* performans ise bu bağlamda toplumsal cinsiyeti orijinal-sahte söyleminden çıkararak tekrarları vurgular. *Drag* performans, toplumsal cinsiyet kimliğine yeniden imleme ve bağlamsallaştırılma açısından bir altüst etme olanağı sağladığı gibi toplumsal cinsiyet kimliğinin idealleştirilmesine yönelik anlamlar da kazanabilir.

Toplumsal cinsiyeti performatif olarak ele almak erkeklığın tanımlanmasında atıfta bulunulacak esas veya orijinal bir erkeklik kimliği olmadığına işaret etmesi açısından önemlidir; çünkü bu şekilde erkeklığın icra edilmesinin özgün bir senaryo kullanmadığı, aksine bir pratikler yığınına göndergesellikle hareket ettiği ortaya çıkar. Tekrar eden performanslar, erkeklığın doğal görünen ve bir esası olduğu yanılması yaratır, ama

altüst etme potansiyeli ve yeniden imleme olanağı ile erkekliklerin değişkenliği ve akışkanlığı söz konusudur. Bu ise performansın bozulduğu veya parçalandığı tutarsızlık anlarında ortaya çıkar.

Seçilen filmlerde Ercan Kesal'ın canlandığı erkek karakterler performatifin yeniden imleme veya anlamlandırma olanağı ile sonuçlanan anlatılar içinde yer alır. Basri on sekiz yıl boyunca oğlunu ararken yasa ile kurduğu maduniyet ve bağımlılık ilişkisiyle kendini babalık tanımı içinde konumlandırarak eril bir özne olarak kurar. Karşılıksız kalan dilekçeleri ve yasayla karşılaşma anlarında kendi kimliğini anlamlandırmaya yönelik olarak kurduğu idrak edilebilirlik alanı sürdürdüğü tekrarlarla oğlunu buluncaya kadar devam eder. Oğlunu bulduğu anda, başka bir deyişle tekrarların işlevsizleşmesi ve istikrarın bozulmasıyla ortaya çıkan tutarsızlık anında, kimliğini yeniden imleme olasılığı gündeme gelir; çünkü yıllardır dilekçe yazan ve oğlunu arayan Basri ile oğlunu bulan, kendisine teslim edilen kutunun başında ne yapacağını düşünen Basri aynı kişi değildir. Yıllar boyunca sürdürdüğü tekrarlar ve tekrarların oluşturduğu yinelenebilirliğe atıfla birlikte yasa ile kurduğu maduniyet ilişkisini oğlunu bulmak için kullanan Basri, oğlunu bulduğunda kimliğini yeniden anlamlandırma ve imleme olanağı ile baş başa kalır.

Yavuz'un idrak edilebilirlik alanını ise sahneden gündelik hayata taşıdığı ideal sahne performansı ile sergilediği erkeklik biçimi oluşturur. Performansının temelini oluşturan tekrarlar ve ayrıntılara gösterdiği titizlik ile Neşe'nin seyirciliğine duyduğu ihtiyaç Yavuz için anlamlandırma alanını oluşturur. Performansını oluşturan tekrarlarla ve bu tekrarların oluşturduğu yinelenebilirliğe atıfla Yavuz, performatifi ideal olarak gördüğü erkeklik biçimini sergilemeye yönelik kullanır. Öte yandan söylediği şarkı gibi performansı ile sürdürmeye çalıştığı kimliği geçerliliğini yitirerek tekrarların sağladığı güvenceyi ortadan kaldırır. Babasının ölümünü kabullenip peruğunu çıkarmak zorunda kalan Yavuz için, idealleştirdiği performansının başarısızlıkla sonuçlanması yeniden imleme olanağını ortaya çıkarır. Yavuz ve performansı başarı ve başarısızlık ile tanımlanabilen toplumsal cinsiyetin tekrarlarla sergilenişini ve *drag* performansla ortaya çıkan benzerlik nedeniyle de toplumsal cinsiyetin orijinali olmayan bir taklit olduğunu görünür kılar. Performansını sürdürmesi anlamını ve geçerliliğini yitirdiğinde, başka bir deyişle başarısızlıkla sonuçlandığında, Yavuz için kimliğini yeniden anlamlandırma olanağı veya olasılığı ortaya çıkar. Böylece peruğunu çıkararak Yavuz için başka bir erkeklik biçimini sergilemek söz konusu olacaktır.

Nihat ise kendisi için idrak edilebilirlik alanı yaratırken hem Basri

gibi yasa ile maduniyet ilişkisi kurar hem de Yavuz gibi başka bir erkeklik biçimini taklit ve tekrarlar yoluyla benimser. Böylece Nihat yasanın özne vaadi taşıyan çağrısına Necip'e dönüşmüş olarak cevap verdiğinde performatifi yasa ile kurduğu ilişkide ve Necip'e dönüşme aşamasında kullanır. Nihat'ın, karşısına çıkan fırsatı değerlendirerek kendisinden pek de farklı bir hayat sürmeyen Necip'in yerine geçmesi, onun aslında Necip'in idrak edilebilirliğini elde etmeyi arzuladığını gösterir. Üstelik bunu bir suçta kabullenerek yapar. Öte yandan suçun varlığı Nihat'a yasayla ilişki kurma imkanı sağlar. Bu şekilde Necip kimliğine dönüşmüş olduğunu yasaya da onaylatır. Nihat'ın Necip'e dönüşmesi, onun erkeklik biçimini ve kimliğini benimsemesi, tekrarların ve eylemlerin sonucunda eyleyenin, toplumsal cinsiyet kimliğini ve cinsiyetli özneleri nasıl ürettiğini gösterir. Bununla birlikte filmin döngüsellik kendisine atıfla bitmesi ise özne olmanın ve kimliklerin bitmeyen, değişime açık bir süreç olduğuna işaret eder. Nihat'ı yasa ve tekrarlar Necip'e dönüştürür. Nihat performatifi kullanarak başarılı olur; ama aynı şekilde Necip için de kimliğini yeniden imleme ve anlamlandırma olasılığı filmin döngüsellik ile olanaklı kılınır.

Özetle, yasa önünde maduniyet ile öznellik talebi ve toplumsal cinsiyetin taklidi aracılığıyla toplumsal cinsiyetli olma beklentisi Basri için babalık, Yavuz için ideal sahne performansı ve Nihat için Necip'in yerine geçmektir. Bu beklentiyle hareket eden erkek karakterler, yinelenen bir göndergeselliğe atıfta bulunarak aşırıktan uzak belirli erkeklik biçimlerini sürdürür. Tutarsızlığın yaşandığı anlarda söz konusu olan erkeklik biçimi, erkek karakterlerin yaşadığı değişimle yeniden imlemeye açık hale gelir. Üç erkek karakter de performatif toplumsal cinsiyeti yeniden imlemeyi sağlayacak şekilde kullanmaya çalışır. Basri başarılı olur, oğlunu bulur ve maduniyet koşullarını arzulayan öznenin iktidarla ilişkisini açığa çıkarır, ama oğlunu bulduğunda artık başka biridir; Yavuz ideal erkeklik performansı ile sonuç alamaz, peruğunu çıkarmak zorunda kalır ve bir erkeğin başka bir erkeği canlandırmasıyla erkekliğin değişkenliğini gösterir; Nihat ise Necip'e dönüşür, erkekliğin akışkan olduğunu, değişim ve dönüşüm potansiyeli taşıdığını anlatının döngüsellik ile ortaya koyar. Filmler, her üç karakter için de yeniden anlamlandırma olanağının ve olasılığının mümkün olabileceği şekilde sonlanır. Basri'nin oğlunu bulması, Yavuz'un geçerliliğini kaybeden performansı ve Nihat ile Necip arasındaki muğlaklık yeni bir imlemeyi gerekli kılar.



## Kaynakça

Akbıyık, S. (Tarihsiz). Dilimizi Derdimiz Belirler. Ercan Kesal'la Söyleşi. <http://www.populersinema.com/roportaj/ercan-kesal-dilimizi-derdimiz-belirler-14592.htm>. (Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2014).

Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Y. Alp & M. Özışık, Çev.). İstanbul: İletişim.

Austin, J. L. (2009). *Söylemek ve Yapmak Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri* (R. L. Aysever, Çev.). İstanbul: Metis. (Özgün eser 1962 tarihlidir).

Aydın, A. (Yönetmen/Senarist). (2012). *Küf* [Film]. Türkiye-Almanya: Motiva-Yeni Sinemacılar-Beleza.

Baskın, Ç. (2013). Dünyanın En Ağır Sandığı. *Altyazı*, 128, 52-53.

Brickell, C. (2005). Masculinities, Performativity and Subversion: A Sociological Reappraisal. *Men and Masculinities*, 8(1), 24-43.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.

Butler, J. (1993). *Bodies That Matter on the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.

Butler, J. (1997). *Excitable Speech A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.

Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. New York & London: Routledge.

Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı Tabiyet Üzerine Teoriler* (F. Tütüncü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Özgün eser 1997 tarihlidir).

Butler, J. (2007). *Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e Karşı Durma* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora.

Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis. (Özgün eser 1990 tarihlidir).

Butler, J. (2014a). *Bela Bedenler* (C. Çakırlar & Z. Talay, Çev.). İstanbul: Pinhan. (Özgün eser 1993 tarihlidir).

Butler, J. (2014b). Dikkatli Bir Okuma İçin. (F. E. Sezer, Çev.). *Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi* (s. 138-156). (2. Baskı). İstanbul: Metis.

Butler, J. (2014c). Olumsal Temeller: Feminizm ve "Postmodernizm"

Sorusu. (F.E. Sezer, Çev.). *Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi* (s. 44-67). (2. Baskı). İstanbul: Metis.

Chinn, S. E. (2010). Performative Identities: From Identity Politics to Queer Theory. M. Wetherell & C. T. Mohanty (Ed.), *The Sage Handbook of Identities* (s. 104-124). London: Sage.

Connell, R.W., Hearn, J. & Kimmel, M.S. (2005). Introduction. M.S. Kimmel, J.Hearn & R.W. Connell (Ed.), *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (s. 1-12). Thousand Oaks, California: Sage.

Coşkun, M. F. (Yönetmen/Senarist). (2013). *Yozgat Blues* [Film]. Türkiye-Almanya: Hokusfokus-Arden.

Delphy, C. (1996). Rethinking Sex and Gender. (D. Leonard, Çev.). D. Leonard & L. Adkins (Ed.), *Sex in Question: French Materialist Feminism* (s. 30-41). London & Bristol, PA: Taylor & Francis. (Özgün eser 1991 tarihli dir).

Derrida, J. (1992). Before The Law (A. Ronell, Çev.). D. Attridge (Ed.), *Acts of Literature* (s. 181-220). New York & London: Routledge.

Erez, E. (Tarihsiz). Yozgat Blues: Kentten Taşra'ya Göç ve Bedensel Varlığın Görselliği. <http://heyula.net/Haber/Oku/yo-zgat-blues-kentten-tasraya-goc-ve-bedensel-varligin-gorselligi-342#.VM8tG52UeT1>. (Erişim Tarihi: 29 Ocak 2015).

Fainaru, D. (Tarihsiz). Mold. <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/mold/5047431.article>. (Erişim Tarihi: 29 Ocak 2015).

Fainaru, D. (2013). Yozgat Blues. <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/yo-zgat-blues/5054350.article>. (Erişim Tarihi: 29 Ocak 2015).

Farber, S. (2013). Yozgat Blues: Istanbul Review. <http://www.hollywoodreporter.com/review/yo-zgat-blues-istanbul-review-439299>. (Erişim Tarihi: 29 Ocak 2015).

Forth, C. E. & Taithe, B. (2007). Introduction: French Manhood in the Modern World. C. E. Forth & B. Taithe (Ed.), *French Masculinities History, Culture and Politics* (s. 1-14). New York: Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (2003). *Cinselliğin Tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Özgün eser 1976 tarihli dir).

Goffman, E. (2012). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis. (Özgün eser 1959 tarihli dir).

Göl, B. (2014, Haziran). Biz O Değiliz. *Altyazı*, 140, 32-35.

Hakverdi, G. (2013). *Su, Sis ve Toprak: Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri*. Ankara: Dipnot.

Hearn, J. (2004). From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men. *Feminist Theory*, 5(1), 49-72.

Hooper, C. (2001). *Manly States: Masculinities, International Relations and Gender Politics*. New York: Columbia University.

Kaya, G. & Karsan, K. (Tarihsiz). Mahmut Fazıl Coşkun'la Söyleşi. <http://eksisinema.com/roportaj-mahmut-fazil-coskun-yozgat-blues/>. (Erişim Tarihi: 29 Ocak 2015).

Kessler, S. J. & McKenna, W. (1978). *Gender: An Ethnomethodological Approach*. New York: John Wiley & Sons.

Kimmel, M. S. (1987). Rethinking "Masculinity" New Directions in Research. M. S. Kimmel (Ed.), *Changing Men New Directions in Research on Men and Masculinity* (s. 9-24). Newbury Park, California: Sage.

Kimmel, M. S. & Messner, M. A. (2001). Introduction. M.S. Kimmel & M.A. Messner (Der.), *Men's Lives* (s. ix-xvii). Boston: Allyn and Bacon.

Liktor, C. (2014, Kasım). Hem O'yum Hem Değilim. *Altyazı*, 144, 78-79.

Lorber, J. (1994). *Paradoxes of Gender*. New Haven & London: Yale University.

Mansfield, N. (2000). *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. St Leonards NSW: Allen & Unwin.

Osborne, P. & Segal, L. (1996). Gender As Performance. Judith Butler'la söyleşi. P. Osborne (Ed.), *A Critical Sense: Interviews with Intellectuals* (s. 109-125). London & New York: Routledge.

Özkazanç, A. (2015). Butler'ın Feminizmi: Siyasi Bir Okuma İçin Kılavuz. *Feminizm ve Queer Kuram* (s. 23-53). Ankara: Dipnot.

Öztürk, E. & Yıldırım, S. (2014). <http://filmhafizasi.com/ercan-kesal-ile-keyifli-bir-soylesi>. Erişim tarihi: 10 Temmuz 2014.

Phillips, A. (2014). *Dehşetler ve Uzmanlar* (T. Erdem, Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Metis.

Pirselimoğlu, T. (Yönetmen/Senarist). (2013). *Ben O Değilim* [Film]. Türkiye-Yunanistan-Fransa-Almanya: Zuzi-Bad Crowd-Arizona-Denk-Bredok-Graal S.A.

- Reeser, T. W. (2010). *Masculinities in Theory an Introduction*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Risman, B. J. & Davis, G. (2013). From Sex Roles to Gender Structure. *Current Sociology*, 61(5-6), 733-755. DOI: 10.1177/0011392113479315.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Schechner, R. (2003). *Performance Studies An Introduction*. London: Routledge.
- Somay, B. (2004). *Tarihin Bilinçdışı Popüler Kültür Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Şensöz, A. D. & Yücel, F. (2013, Mayıs). Memleketin Kötü Belleği. Ali Aydın'la Söyleşi. *Altyazı*, 128, 54-58.
- Turcotte, L. (2012). Bakış Açısı Devrimi (L.S. Darıcıoğlu & P. Büyüктаş, Çev.). *Straight Düşünce* (s. 15-20). İstanbul: Sel.
- Yücel, F. (2013a, Aralık). Günlük Hayat Repertuarı. *Altyazı*, 134, 24-26.
- Yücel, F. (2013b, Aralık). Mahmut Fazıl Coşkun Anlatıyor. Mahmut Fazıl Coşkun'la Söyleşi. *Altyazı*, 134, 27.
- Yücel, F. (2014, Eylül). Her Şey Başa Döner. Tayfun Pirselimioğlu'yla Söyleşi. *Altyazı*, 142, 24-29.
- Weissberg, J. (2012). Review: 'Mold'. <http://variety.com/2012/film/reviews/mold-1117948238/>. (Erişim Tarihi: 29 Ocak 2015).
- West, C. & Zimmerman, D.H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2), 125-151.
- Wittig, M. (2012). *Straight Düşünce*. (L.S. Darıcıoğlu & P. Büyüктаş, Çev.). İstanbul: Sel. (Özgün eser 1992 tarihlidir).
- Whitehead, S. M. & Barrett, F. J. (2004). The Sociology of Masculinity. S. M. Whitehead & F. J. Barrett (Ed.), *The Masculinities Reader* (s. 1-26). Cambridge: Polity.
- Wood, J. T. (2013). *Gendered Lives Communication, Gender and Culture*. Boston, MA: Wadsworth/Cengage.
- Woodward, K. (2011). *The Short Guide to Gender*. Bristol: Policy.