

# TAŞRADA KALAN ERKEKLİKLER

Burçin Kalkın Kızıldaş

Ankara Üniversitesi  
İletişim Fakültesi

## Öz

Bu çalışmada, kentin taşrasında geçen *Başka Sementin Çocukları* (Aydın Bulut, 2008), *Bornova Bornova* (İnan Temelkuran, 2009) ve *Kara Köpekler Havlarken* (Mehmet Bahadır Er & Maryna Gorbach, 2009) filmleri, taşranın değışen anlamlarına bağı olarak, dışarıda kalma ve erkeklik bağlamında tartışılmaktadır. Taşra; sıkıntı hali, kenara itilme, tekinsizlik ve dışarıda kalmayla tanımlanmış, kentin taşrası olarak kenar mahalle temsili ve bu temsile bağı olarak kenarda kalan erkekler üzerinden değerlendirilmiştir. Kenar mahalle, iç içe geçen, birbirini dışlayarak, kenara iterek var olmaya çalışan tüm durum ve ilişki biçimlerini tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu dışlama ve kenara itmenin parçaları olarak erkekler arası ilişkiler ve kadınların temsili, sıkıntı ve tekinsizliğin ruh hali içerisinde ele alınmaktadır. Seçilen üç filmin de 90 sonrası toplumsal krizlerini bu krizlere eşlik eden erkeklik halleriyle birlikte anlatması çalışmanın temel argümanıdır.

**Anahtar Sözcükler:** Toplumsal cinsiyet, erkeklik, taşra, temsil, film.

## The Men Stuck in the Suburbs

### Abstract

While recognizing the changing contexts of suburbia, this study, examines themes of masculinity and of being left out in the films *Başka Sementin Çocukları* (*Children of the Otherside*, Aydın Bulut, 2008), *Bornova Bornova* (İnan Temelkuran, 2009) and *Kara Köpekler Havlarken* (*Black Dogs Barking*, Mehmet Bahadır Er & Maryna Gorbach, 2009), each of which has the suburbs as its setting. Taken together, the suburbs are associated with states of boredom, of the uncanny, of being marginalised and left out. The representation of suburbs as urban countryside is explored through the state of males in suburban society and the relationships characterized by externalizing and pushing one another aside as they struggle to exist. These relationships among men and representations of women as fragments from this practice of externalising and pushing aside are evaluated in terms of the psychological states of boredom and the uncanny. The main argument of the study is that all three of the films analysed are reflections of a social crisis and states of manhood found in the post-90s.

**Keywords:** Gender, masculinity, suburbs, representation, film.

---

*Bu çalışma 19 Şubat 2016 tarihinde sinecine dergisine ulaşmış, 3 Ağustos 2016 tarihinde kabul almıştır.*  
burcin.kalkin@gmail.com

---

## Giriş<sup>1</sup>

Memleketin toplumsal ruh hali düşünüldüğünde çokça ortaklaşılan bir duygudur “başka semtin çocukları” gibi hissetmek, “onlar”dan olmamak, olamamak. Sınıf, cinsiyet, etnik kimlik, yaş, dinsel kimlik gibi kategorilerin bizleri “başka”laştırdığı haller vardır ve bunun beraberinde getirdiği öfke, nefret, ait olma ya da olamama arasındaki gelgitler.

Yeşilçam ve Yeşilçam’ın devamı olarak değerlendirilebilecek popüler sinema örneklerinden çokça tanındık olan “bizim mahalle” imgesinin nasıl bir dünya ördüğünü düşünelim: Tüm farklılıkların bir arada yaşadığı, dayanışmacı, sarıp sarmalayan, kabul eden, herkesin rolleriyle barışık olduğu bir tahayyüldür bu mahalle, yaşanmak istenen memleket gibidir aslında. Tehlikeler hep dışarıdan gelir ve mahalleli hep birlikte, kendi gücüne dayanarak alt eder tehlikeyi ve baştaki mutlu haline daha da birbirine sarılarak dönüş yapar, “imtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir kitle” şiarına uygun bir tahayyüldür, bu şiarın karşılık bulmuş hali.

1990 sonrası, yaşanan toplumsal bunalımların, gelişmelerin ve feminist hareketin çıkışına Türkiye sinemasının bir tepkisi olarak okunabilecek bir yeni Türkiye sineması varlık göstermeye başlar. Bu tepki erkeklerin tüm bu toplumsal dönüşüm karşısında yaşadığı çaresizliğe ve çıkış arayışına bir tepkiyi de içerir aslında. Erkeklerin trajedilerini, güçlerini ya da güçsüzlüklerini, “hegemonik erkeklik”<sup>2</sup> karşısında yaşadıkları çaresizlikleri ve şiddete yönelimi bir erkek gözüyle aktarır yeni Türkiye sinemasının birçok örneği. Haliyle yeni Türkiye sinemasının “dışarıda kalanlar”<sup>3</sup>a yönelmesiyle erkeklik temsillerinde oluşan değişimlerin ve kırılmaların politik ve kültürel bağlamı içinde kavranması önem taşımaktadır. Bu kapsamda aynı dönemlerde yapılan ve kentin taşrası olarak tanımlanabilecek kenar mahallelerde, erkek homososyal<sup>3</sup> ilişki biçimleri içinde var olmaya çalışan erkek hikâyelerine dayalı üç film; *Başka Semtin Çocukları* (Aydın Bulut, 2008), *Kara Köpekler Havlarken* (Mehmet Bahadır Er & Maryna Gorbach, 2009) ve *Bornova Bornova* (İnan Temelkuran, 2009) kenarda kalmak, hegemonik erkeklik tanımlarının da dışında kalmakla farklı

<sup>1</sup> Bu çalışma, 2011 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından kabul edilen “Yeni Türkiye Sinemasında Kenar Mahalle ve Erkeklik” başlıklı yüksek lisans tezime dayanarak hazırlanmıştır.

<sup>2</sup> Connell’e göre “hegemonik erkeklik” kavramında hegemonya, “acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür” (1998, s. 246). Bu üstünlük biçimi sadece kadınlara karşı değildir. Hegemonik erkeklik daima kadımlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir (1998, s. 246).

<sup>3</sup> Homososyal kavramı tek cinsiyete dayalı sosyal ilişkileri tanımlamak için kullanılır. Bkz. Lipman-Blumen, J. (1976), Sedgwick, E. (1985).

ve “yaralı” olmak meseleleri açısından tartışılmaya çalışılacaktır. İncelenecek filmlerde taşra; sıkıntı hali, kenara itilme ve dışarıda kalmayla tanımlanacak, kentin taşrası olarak kenar mahalle temsili ve bu temsile bağlı olarak kenarda kalan erkekler üzerinden ele alınacaktır. Fakat öncelikle bu filmlerin ortaya çıkış koşullarını oluşturan tarihsel-toplumsal bağlamı incelemek yerinde olacaktır.

## **1980 Sonrası Türkiye ve Yeni Türkiye Sinemasının Erkekleri**

Filmler temsilleriyle içinden çıktıkları toplumsal ve kültürel ortamın izlerini taşırlar. 80’lerle birlikte Türkiye’de siyasal ve ekonomik alanlarda birbiriyle iç içe yaşanan süreçler kültürel ortamın dönüşümünü de beraberinde getirmiştir. 1980, Türkiye’de, askeri darbe ve ardından küresel kapitalist gelişmeye eklenme hamleleriyle yeni bir sürecin başlangıcı olmuş ve yaşanan değişim-dönüşüm yaşamın her alanına hızla nüfuz etmiştir. Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak* isimli kitabında 80’lerin birbirine tezat gibi görünen bu iki sürecinin aslında “hep birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler” olmayı sürdürdüklerini belirterek bir yandan baskıcı, bir yandan “özgürleştirici” sistem yapısının kültürel sonuçlarını yorumlar (2009, s. 13). Gürbilek darbenin bastırıldığını görece modern, sivil ve özgürleştirici ortamın kışkırtıp dönüştürmeye çalıştığını, “özgürleştirici” ortamın kışkırttığını ise darbe ortamının bastırıldığını söyler. Ona göre 80’lerin kültürel iklimini belirleyen ve onu önceki dönemlerden ayıran da bu iki sürecin çakışmasıdır (2009, s. 13-14).

Sonuçta birçok şeyi aynı anda, aynı kısa zaman aralığında yaşamak zorunda kaldık: Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizm’in bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu topluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye’nin doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırıldığı her şeyin geri dönüşünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklamcılığı ve bütün bunların hem kalabalıklara hem aydınlara vaat ettiği yeni imkânları... (Gürbilek, 2009, s. 15).

Türkiye’de oluşan toplumsal muhalefetin üzerinden bir silindir gibi geçerek ezen ve muhalefetin oluşum koşullarını ortadan kaldıran askeri darbe tüm siyasal hak ve özgürlüklere el koymuştur. Anayasa askıya alınmış, parlamento dağıtılmış, siyasi partiler kapatılmış, parti liderleri tutuklanmış, sendikal faaliyetler durdurulmuş, grev gibi en temel haklar yasaklanmıştır. Darbe rejimi batıcı bir ekonomi politikasını tercih ederek düzenin siyasal

ve ekonomik olarak yeniden yapılanmasını arzulamıştır. “Cuntanın başlıca kaygısı ülkenin siyasal ve kurumsal olarak yeniden yapılandırılmasıydı. Cunta kendini bu göreve adadı. 1960’lardan beri önemli bir rol oynayan kent gençliğini siyasetten arındırmaya kararlıydılar” (Ahmad, 2009, s. 218). 1982 Askeri Anayasaya verilen yüzde 91.37 oranındaki Evet oyu, 80 sonrasını belirleyecek toplumsal ve siyasal sürecin nasıl şekilleneceğinin bir göstergesi olmuştur.

1980 sonrası Türkiye’si’ni şekillendiren neoliberal politikalara uyumlanma sürecinin önemli bir sonucu yeni bir yoksulluk tipinin ortaya çıkması olmuştur. 80’lerde uygulanmaya başlanan ekonomi politikaları 2000’lerde daha da yaygınlaşmış, sosyal devlet zayıflatılmış, güvencesiz ve esnek çalışma modelleri yaygınlaşmış, alt ve üst sınıflar arasındaki uçurum derinleşmiştir. İşsizlik ve güvencesiz çalışma koşulları “sınıf-dışı” kalma halini sosyolojik ve politik bir gerçeklik olarak karşımıza çıkarmıştır. Özkazanç sınıf-dışı kavramını “belirli ve giderek genişleyen bir toplumsal kesimin (işsizler, vasıfsız işçiler, yoksullar, özürllüler, devlet yardımına bağlı olanlar, etnik azınlıklar ve göçmenler, tek ebeveynli aileler gibi) toplumun temel ekonomik, kültürel ve siyasal kurum, değer, kaynak ve olanaklarından dışlanmış olması” olarak tanımlamaktadır (2007, s. 194). Bu dışlanma hali gündelik hayatın tümüne yayılan bir toplumsal kriz anlamına gelmekteydi. Modern devlet ve toplumun çözülüşü olarak yorumlanan bu yeni dönem çalışma koşullarından, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dek yankı bulmuştur.

Sanayi toplumu altyapısına dayanan refah devletiyle birlikte, kolektif dayanışma yapıları, sınıflı topluma özgü değer ve tutumlar, erkeğin eve ekmek getiren kişi olduğu ataerkil aile modeli, kültürel etnik yapılar ve çalışma etiği de dönüşüme uğramaktadır. Nihayet tüm bu değişkenler kentsel mekan dönüşümleriyile iç içe geçerek dışlanma sorunu körtüklemektedir (Özkazanç, 2007, s. 197).

Sınıf hareketi ve öğrenci hareketi dağılma yaşarken Türkiye’de yaşanan bu travmatik süreçte dünyadaki kimlik hareketlerinin etkisiyle farklı muhalefet odakları ve örgütlenme ortamları doğar. Türkiye’de 1980’lerden itibaren yeni kimlik mücadeleleri açığa çıkmaya başlar. 1970’lerin ardından genel olarak kimlik mücadelelerine yönelim Türkiye’nin kendi iç dinamikleriyle birleşerek yeni sonuçlar doğurur. Feministler, eşcinseller ve çevreciler yeni toplumsal hareketlerin sözcüleri haline gelirler. Uyanan ve harekete geçen tüm alt kimlikler merkezîyetçi, tek sesli rejimin dönüşümü için mücadele etmeye başlar. 80 öncesinde oluşmaya başlayan Kürt Hareketi de darbe sonrasında örgütlenerek silahlı mücadeleye başlar. 80’lerden günümüze dek uzanan ve Kürt Sorunu’nu çözmeye dönük adım atılmamasının sonucu olarak 30.000’in üzerinde ölüme yol açan savaş ortamı yüzlerin “merkez”den

doğuya dönmesini kaçınılmaz kılar.

Tüm bu tarihsel-toplumsal koşullar altında birçok kültürel metinde izleri görünen bir tekinsizlik, mutsuzluk, aidiyetsizlik hissi darbenin, küresel kapitalizme entegrasyonun ve yaşanan savaşın travmatik sonuçlarının etkisiyle oluşur. Artık “ev, yuva ve vatan kavramları, görgül ve metaforik anlamda, daha önce hiç olmadığı kadar derin bir kriz içine girmiştir” (Naficy’den aktaran Suner, 2006, s. 18).

Bu çalkantılı ve değişken sürecin sabit olan tarafı sistemin erkek karakteridir. Ülke geleneğine sinen erkekliğin özetini Zeynep Ergun şu şekilde yapar:

Geçmişle yüzeysel bir bakışla değerlendirildiğinde Osmanlı’nın padişahı, sadrazamı, Atatürk, Milli şef İsmet İnönü Demokrat Parti’nin Adnan Menderes’i ve bakanları, bitmeyen iç çatışmaları ile CHP ve tüm erkek önderleri, “şair” ve “Kıbrıs fatihi” Bülent Ecevit ve erkeğinin gerisinde kalma görüntüsüne sık sık sarılan Rahşan Ecevit, Milliyetçi Cephe liderleri, Süleyman Demirel, biri kapanınca yenisini oluşturan İslamcı partilerin başkanları, 12 Eylül militarizmi ve madalyalı, “beslemeyen” paşaları, Türk-İslam sentezi önderleri, yıllardır gölgesinden çıkmadığımız “Sam Amca” ile gittiği her yerde dehşet ve ölüm saçan superman “Johnny”si, Fethullah Gülen ve müritleri, Turgut Özal ve hatta Tansu Çiller, türbana sığınanlar, onları vazgeçirmek için savaşan “iknacı kadınlar”, Kasımpaşalı delikanlı Recep Tayyip Erdoğan ve uleması, birbirinden çok farklı görünseler, değişik yaklaşımları simgeleseler de temelde hepsinin ortak duruşu ve seçimleri, “erkek” lidere “erkek” erkine, düzenine ve sistemine mutlak egemenlik sağlamaktır (2009, xii).

Merkezde bu biçimde yaşanan ve tüm toplumsal kriz, çalkantı ve dönüşümle kol kola giden bu eril sistem mücadelesi, merkezden uzaklaştıkça, çevreye, alt sınıflara, kenarlara yöneldikçe erkeklik çıkmazına, travmalara, kadınlara sırt çevirmeye, şiddete ve öfkeye dönüşür. Yaşanan her ekonomik, siyasal, kültürel dönüşüm karşılığını farklı biçimlerde tezahür eden erkeklik krizlerinde bulur.

Sancar’a göre toplumsal dönüşümler egemen erkeklik tarzlarını da aşındırır, dönüşüme zorlar; kırsal tarımsal-toplulukların cinsiyet rejimi olan patriyarki yerini erken modernitenin cinsiyet rejimi olan “ekmeğini kazanan aile babası” egemenliğine bırakmaya başlamıştır (2009, s. 301). Neo-liberal piyasa koşullarında başa çıkılması zor bu görev yani evine ekmek getirebilme hali ise erkekleri kuşaklar arası bağın gerektirdiği eski hiyerarşi biçimlerinden muaf kılmaya başlarken, yeni ve ağır bir sorumlulukla başka bir erkeklik haliyle başa çıkmaya zorlamaktadır. Sancar bu dönüşümün “erkeklik kaybı” kriziyle ilişkisini geniş aileden sorumlu baba figürünün korumacılığından mahrum

kalan genç ve yoksul erkeklerin yeni piyasacı zihniyetin mantığı ve işleyişi karşısında “korumasız” bırakılmasıyla ilişkilendirmektedir (2009, s. 302). Neo-liberalleşmenin etkileriyle düşük ücretler karşılığı, güvencesiz çalışma ya da işsizlik riski özellikle genç erkekler için önemli bir tehdit oluşturmaktadır. Piyasa koşullarının bir anlamda krize soktuğu bu yeni erkeklik hali yasa, devlet, ordu ve aile tarafından desteklenip yüceltilen erkek egemen normlar sayesinde varlığını sürdürebilmekte ve iktidarını krizli bir biçimde de olsa şimdilik koruyabilmektedir.

Tüm bu toplumsal dönüşümle kol kola giden toplumsal cinsiyet düzenindeki kriz Türkiye sinemasında nasıl bir karşılık bulmaktadır? Türkiye’de yeni kuşak yönetmenlerin 80 sonrası gelişen toplumsal atmosfere tepkileri ve yaklaşımları yeni bir sinema yönelimini de beraberinde getirir. Yeni Türkiye sineması minimalist bir yaklaşımla, popüler anlatılardan farklı bir biçimde anti-kahramanların hikâyelerini anlatarak, iletişimsizlik, aidiyetsizlik, yabancılaşma, dışlanma, dışarıda kalma, kaybetme gibi ortaklaşan konuları farklı biçim ve üsluplarla ele almaya başlar. Bu yazı kapsamında incelenecek filmler de yeni Türkiye sineması olarak tanımlanabilecek bir sinemanın örnekleridir. Sabri Büyükdüvenci ve S. Ruken Öztürk, yeni Türkiye sinemasını, “geleneksel modelleri taklit etmek yerine özgünlük peşinde koşan, insanın ve toplumun kendini keşfetmesi ve yeniden oluşturması arayışında eleştirel bir sinema” olarak tanımlarlar (2007, s. 45). 90’lar Türkiye’de önemli bir tarihsel süreç olan 80’lerin ardından girilen yapılanma dönemidir ve 1990 sonrasının bu yeni iklimi yeni Türkiye sinemasının doğuşunu beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla bu dönemde yaşanan kültürel ve toplumsal değişim pek çok filmde sorgulayıcı bir biçimde konu edilmiştir. Ulusay, 1980’lerin “kadın filmlerinden”<sup>4</sup> sonra, 1990’larla birlikte erkeklerin anlatılarının merkezde olduğu, erkekler arası dostluk filmlerinin artışının erkek kimliği açısından yeni bir toplumsal cinsiyet krizine işaret ettiğini söyler (2004, s. 144). Yazara göre 1980 sonrası Türkiye sinemasında erkeklik iktidarını kaybeder (2004, s. 149). Bu iktidar kaybının arka planında toplumsal cinsiyet ilişkilerinde feminizmin gündelik olanı dönüştürücü gücü yanında 12 Eylül askeri darbesiyle birlikte ordunun üzerinden geçtiği tüm toplumsal kesimler ve bunun travmatik etkileri ve neo-liberal piyasa koşullarının erkeklik rolleri üzerindeki kaçınılmaz etkilerinin yattığını iddia etmek mümkündür elbette. Yüksel’e göre bu dönüşümle başa çıkmaya çalışan erkeklerin temsil dünyasındaki konumlandırılışı şöyle açıklanabilir:

<sup>4</sup> 1980’lerin “kadın filmleri”nin ayrıntıları için Şükran Esen’in *80’ler Türkiye’de Sinema* (2000), S. Ruken Öztürk’ün *Sinemanın Dışıl Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler* (2004) kitaplarına ve Seçil Bükler’le S. Ruken Öztürk’ün yazdığı “Mutlu Son’dan Abluka’ya Türk Sineması” (2016) makalesine bakılabilir.

2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizinin temel görünülerinden biri kurbanlaşmadır ve bu filmlerde erkek karakterlerin kurban olarak sunulmasının erkeklik krizi bakımından temel olarak iki farklı söyleme hizmet ettiği görülmektedir. Bunlardan birincisi, 1990 sonrasında Türkiye'nin geçirdiği siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümler sonucunda hâkimiyet konumu sarılan erkek karakterlere yönelik bir sempati yaratılması ve erkek karakterlerin mazlum öznelere dönüştürülmesi yoluyla erkeklik kayıplarının bir haksızlık olarak deneyimlenmesinin mümkün kılınması; ikincisi kurbanlaşmanın erkek karakterlerin erkekliği performe ederken karşı karşıya kaldığı travmatik deneyimlere göndermede bulunması ve böylelikle hâkim toplumsal cinsiyet ilişkilerinin sorgulanmasına yönelik anlamlar barındırmasıdır (2013, s. 26).

Erkeklerin kurbanlaştırılarak temsili, kahramanlık anlatılarından anti-kahramanlık anlatılarına geçiş anlamına gelmektedir. Türkiye sinemasının kahraman erkeklerinden anti-kahraman erkeklere dönen yüzünü Hakan Erkiç, Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmindeki Cabbar karakteriyle başlatır ve "Yeni Türk Sineması'nın anti-kahraman erkek hikayeleri üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür" der (2011, s. 231). Erkeklerin etkin, kadınların edilgen olarak kodlandığı klasik anlatı yazara göre 1990'lı yıllarla birlikte kırılmaya başlar (Erkiç, 2011, s. 233). 80'lerin karanlık ortamı erkeklerin içine girdiği ruhsal bunalımları beyazperdeye taşıyan örnekler de sunmaya başlamıştır aslında; *Anayurt Otel*'nin (Ömer Kavur, 1987) Zeberceti'nin yalnızlığı ve *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Her Şeye Rağmen* (Orhan Oğuz, 1988) filmlerindeki hapisten çıkmış erkek karakterler (Büker & Öztürk, 2016, s. 211) politik krizle birlikte erkekliğin krizine dair temsiller olarak karşımıza çıkmaktadırlar. "90'larda kadınlara yönelik 80'lerdeki duyarlılık unutuldu, artık çoğunlukla erkek dostluğu, dayanışması hikayeleri anlatılıyordu" (Büker & Öztürk, 2016, s. 213). Yeni Türkiye sinemasının erkek filmlerinde kahraman, hedefi doğrultusunda başarıyla ilerleyen ve hedefine ulaşan erkek karakterler yerini "genellikle kendilerini ifade edemeyen, ruhsal olarak ölü, başarısız, saplantılı, paranoyak, saldırgan, iktidarsız, küfürlü konuşan, depresif, suç işleyen ve suçluluk duygusu içindeki erkekler"e yani anti-kahramanlara bırakır (Ulusay, 2004, s. 159). Kahraman erkek temsiliinin Yeşilçam'da karşılık bulan hali kusursuz bir erkek özne olarak tanımlanamaz, fakat kırılğan, yaralı erkek "erkek" olarak başarır, mutluluğu hak eder, kötülerini cezalandırır ve anlatı erkeklik lehine kapanır. Oysa yeni Türkiye sinemasının örneklerinde erkekler, toplumsal krizler ve kadınlar karşısında kaybederler, film evreni içerisinde giderilemeyen eksiklikleri ve yoksunluklarıyla erkeklik krizi anlatısının trajik karakterlerine dönüşürler.

80 sonrası 12 Eylül filmleriyle başlayan eğilimle birlikte Yeşilçam'ın anlattığı “mutlu son” masalı inandırıcılığını yitirmiş görünmektedir. Kadınların hikâyelerini perdeye taşıyan eğilim yeni bir heyecan yaratırken, ona paralel bir dönemde ortaya çıkan 12 Eylül darbesinin travmaları, erkek karakterlerin yalnızlık ve yabancılaşma hikâyeleri filmlere konu olur. “Toplumsal çözülme anlatan ve 1980’ler Türkiye’sinin toplumsal ve kültürel iklimi içinde değerlendirilmesi gereken bu filmler, modernleşmenin sorgulandığı ve büyük toplumsal projelere inancın sarsıldığı bir sürece işaret etmektedir. Bu süreçte, kişisel mutlulukla uyumlu bir toplumsal dünya tahayyülü, yerini bir felaket düşüncesine bırakmıştır” (Yüksel, 2016, s. 117-118). 12 Eylül filmlerinin erkekleri ardından gelen bu karanlık atmosferin yeni hikâyeleri yeni Türkiye sinemasının erkeklerinin mutsuzluk ve umutsuzluk hikâyeleridir.

Yeni Türkiye sineması toplumsal süreçlerle, çalkantılarla, değişim süreçleriyle ve onun doğurduğu bireyle yakından ilgilidir. Yeni bir dil ve üslupla Türkiye’ye ve topluma bakma ve ona dair olanı anlatma çabası içerir. Toplumsal sorunlar ve değişimlerle sinema arasındaki yakın ilişki Süalp tarafından şu şekilde ifade edilir:

Sinema deneyimi, görsel ve sesli kayıta geçebilen bir araç olarak film kamerasının bakışının çevrildiği yer ve zaman, çerçevenin içinde olan kadar, çerçevenin dışında kalanın ve kendisine bakılacağını bildiği bütün muhtemel seyredilme yer ve anlarının diyalektik karşılaşmalarında, toplumsal olarak üretebilen çok sesli, çok çehreli bir deneyim ufkudur (2004, s. 27).

Bu deneyim ufku, toplumun içinden çıktığı gibi, topluma ait bir metin haline de gelir. Bu metin tarihsel, kültürel, sanatsal olarak incelendiğinde bir dönemin haritası çıkarılmış olur. Kurmaca olarak filmlerin bu yeni duruma tepkisi bu çalışmanın dayanaklarından biridir. Türkiye Sineması’nın bu duruma nasıl bir tepki verdiği de, sınırlı örnekler üzerinden tartışılmaya çalışılacaktır.

### **Taşrada Kalan**

Türk Dil Kurumunca (“Taşra”, T.Y.) “Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık” olarak tanımlanan taşra, toplumsal dönüşümlerle birlikte yalnızca coğrafi ve mekânsal bir kavram olmaktan çıkmış, daha geniş bir anlam kazanmıştır. Merkeze fiziksel uzaklığın yanı sıra, hatta belki bundan daha da fazla, merkezin “kendinden” saymadığıdır taşra. Bu yönüyle, her zaman bir ad verme, yani iktidar ilişkisinin tarafıdır. Merkez, adlandırma iktidarını elinde tutan güç olarak, taşrayı çeşitli biçimlerde kurabilir: orada, uzaktaki köy olarak da (gitmesek de, görmesek de, o köy bizimidir), sevimli ve çocuksu insanlarla çizilmiş pastoral bir manzara olarak



da, cehalet ve şiddetle de. Bu bakımdan, taşra kentin içine, merkezin hemen yanı başına da gelebilir, hatta onunla aynı mekânı paylaşan farklı ilişkilerden ibaret de kalabilir.

Tanıl Bora “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye” isimli makalesinde şehrin taşralaşmasından ve taşranın şehirleşmesinden bahseder. Artık ne taşra eskisi gibi yoksunlukların diyarındır, ne de şehir sadece parlak ışıklardan ibarettir. “Neticede, benzeştirici, aynılaştırıcı bir süreçle karşı karşıyayız” der, “sanki her yer şehir ve her yer taşra veya hiçbir yer...” (2006, s. 46). Bu karmaşıklaşan ve iç içe geçen halden bahsederken yine de taşranın varlığını, kavramın anlamını genişleterek doğrular. “Diasporalar taşınsa, mahremini yitirse de taşra diye bir yerler, hayatlar, insanlar var - üstelik böyle ucun ucun kemirilirken ne tam içeri alınan ne tam dışarıda bırakılan ve iyice feleği şaşan yerler, hayatlar, insanlar...” (2006, s. 55). Bora, taşranın olumsuz tanımını şöyle yapar:

Dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin –teknolojiyle daha da derinleşebilen- kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu âlem, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan “yabani” bir hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği... sadece bozkır kasabalarında, Anadolu uçralarında değil, en modern ve ‘dünyaya açık’ muhitlerde de görebiliriz taşralılığın yüzünü -‘damıtılmış üsluplarla’ (2006, s. 40).

Taşra herkese farklı bir şey anlatır ve farklı anlatılarda bambaşka temsillerle ve zaman mekân ilişkileriyle karşımıza çıkar.

Edebiyattan sinemaya, müzikten resme üretilen, bir yerden, evden, memleketten, bir halden öte gibi olan vuslatın, hasretin, reddedişin, özlemin mekânsal olgusudur taşra. Uzun bir eşitsizlik, adaletsizlik serüveniyle belirlenmiştir. Hem coğrafi bir mesele değildir, hem de coğrafi bir meseledir. Ekonomi politigin tarihsel coğrafyasıyla biçimlenir. Tarihsel olarak belirlenmiş coğrafi eşitsizliğin yer ve yordamlarına işaret eder. Ama aslında bu belirlenim sürecinin tarihine, dinamiklerine bakmayarak tanımlama gayretlerinin romantik nesnesi oluvermiştir. Siyasi ve iktisadi olarak dışta kalandır; edilgen ve belirlenendir ama aynı zamanda bir ülkenin dinamiklerinin ortalamasının da merkezidir. Kapitalizmin küçük burjuvazisinin huyları, adapları, duyguları, söylemleri buradan belirlenir. Ülkenin karnı, kalbi, kafası burada doyurulur. Dolayısıyla buradan üretilen söz, edebiyat, sanat, sinema hem vasatı, normali, geçerli olanı, muhafazakârlığı biçimlendirebilir ve yeniden üretebilir, hem bunlardan kaçışı, marjinalliği üretir hem de bir toplumun en acımasız eleştirisi de buradan görünürlü olabilir (Akbal Süalp, 2010, s. 87-88).

Şükrü Argın’a göre ise masum “taşra”, tali ve talihsiz bir yerin adıdır. Ne de olsa “çeper”in “kenar”ın, “çevre”nin bir diğer adıdır çünkü. Varlığını,

kendi “dış”ındaki bir “merkez”in varlığına borçlu olan bir “dış”tır (2006, s. 274). Taşraya atfedilen dışsallık sadece mekânsal bir coğrafyanın “dış”ında olma durumundan öte baskın, hâkim yaşam pratiklerinin “dış”ında, kıyısında kalan bir deneyim tarzı ve bir ruh halini de çağrıştırır ki bu yönüyle iki anlamlı bir kavramdır. Argın, kavramı analiz ederken ondan “dar” ve “geniş” anlamda söz eder; “[d]ar” anlamda taşra, idari bir birime işaret eder. Bu anlamda kullanıldığında, terimin işaret etmekte olduğu yer gayet nettir: Büyükşehirlerin ‘dışı’...”(2006, s. 278). Taşranın merkezle ilişkisinde kendisine atfedilen “dışarı”da, “öte”de kalma hali, mevcudiyetinin kendi dışındaki bir merkezin mevcudiyetine bağlı olması, onu paradoksal bir biçimde “içerideki dışarı” kılmaktadır. Argın, taşrayı “geniş” anlamda değerlendirirken ise, kavramın mekânsal bir coğrafyaya işaret eden anlamından uzaklaştığını ve tüm azınlıkların, kenara itilmişlerin, marjinallerin yaşadığı bir deneyim tarzına, bir ruh haline, hatları flulaşmış bir ruh iklimine dönüşmeye başladığını, zamanla doğrudan doğruya “sıkıntı”yı çağrıştıran bir sözcük haline geldiğini ifade eder (2006, s. 278-280). Nurdan Gürbilek, “taşra sıkıntısı” olarak adlandırdığı bu ruh halini “[...] yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyim; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimi” olarak tarif eder. Ona göre, “[a]ncak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı[dır]” taşra sıkıntısı (2005, s. 55-56).

Bahsettiğimiz “taşra sıkıntısı”nın sinemada erkek karakterlerle anlatılması tercihi, meselenin sadece taşraya bakmakla tartışılmayacağını ya da böyle yapılırsa bir yanının hep eksik kalacağını gösterir. Tam da bu yüzden, taşrada karşılığını bulan dışta kalma ve daralma deneyiminin erkekler ve erkeklikler açısından anlamının, etkisinin ne olduğunu ve daralan bu erkek karakterlerin birbirleriyle nasıl ilişkilendikleri sorusunu sormak elzemdir.

Popüler sinemanın kahraman erkekleri hegemonik erkekliğin vücut bulmuş haliyken, kırılğan, yaralı, “eksik” erkeklerin perdeye taşınan temsili bizi “gerçeğe” ve kültürel örüntülerin sinemada bulunduğu karşılığa bir adım yaklaştırmaktadır. Kırılğan erkeklikler artık sinemadaki farklı erkeklikler temsilinin kaçınılmaz biçimde bir parçasıdır. Elbette tekil ve homojen bir erkeklik temsili yoktur; çoklu, dayanışmayı olduğu kadar hiyerarşiyi ve mücadeleyi de açığa çıkaran bir erkeklik temsili Türkiye sinemasında da kaçınılmaz bir şekilde karşılık bulmaktadır.

Korkmak, utanmak, güç getirememek, başa çıkamamak hegemonik erkeklik karşısında, erkek kırılğanlığıyla birlikte temsil edilebilir haldedir. Bu erkeklerin çoğu sınıfsal konumları, başka erkekler karşısındaki konumları ve kimsesizlikleriyle kırılındırlar. Yani merkezin taşraya atfettiği, onu adlandırdığı karanlık, tekinsizlik ve vahşet kendisinde içkin olarak mevcuttur. İleride göreceğimiz gibi, böyle adlandırılan taşra, karanlığını ve tekinsizliğini merkeze yöneltmeyecek, tersine kendisini yok edecektir.

### **Kentin Taşrası Olarak Kenar Mahalle: Klostrufobik Bir Mekân**

Mahalle, toplumsal olarak artan bu uçurumları, kimlik sıkıntılarını ve yoksulluktan kaynaklanan eksiklik ve bunalım halini, erkeklik krizini ve kadına bakışı anlatmanın mekânı olarak tercih edilmiştir. Ele alacağımız üç filmde de güç, iktidar, dışlanma, ayakta kalma, “yırtma”, giderilemeyen eksiklikler, sürekli kaybetme hali “mahalle” ve mahalleli üzerinden tartışılmaya çalışılmaktadır. Üç filmin her biri bu tartışmayı benzerlikleri ve farklılıklarıyla yürütse de üçünde de anlatı, yine kaybedenler aleyhine kapanır ve çıkışsızlığı arttırarak sonuçlanır.

Mahallenin Yeşilçam’da ve yeni Türkiye sinemasında farklı biçimlerde, farklı yaklaşımlarla mekânlaştırdığından söz etmiştik. Özellikle 1990 sonrasında toplumsal krizin, çıkışsızlığın ve içe patlayışın mahalle filmleriyle anlatılmaya çalışıldığı görülür. *Başka Sementin Çocukları*, *Kara Köpekler Havlarken*, *Bornova Bornova* mekânsal kurgusu ve karakterlerin dışlanmışlığı temelinde ortaklaşan yönleriyle incelenmeye değerdir. Bu temsillerde mahalle memlekettir aslında; erkek egemen, gündelik ve siyasal olanın erkekler arası ilişkilerin ve ahlak anlayışının belirleyiciliğinde olduğu bir memleket tasavvur edilir. Bu memleket temsiliinde kadınlar vardır, ancak erkekler arası ilişkilerin bahanesi olarak, kendileri için değil. Ün, *Bornova Bornova*’yı tartıştığı makalesinde filmin karakterlerini “okuyamamışlar”, “okuyup da adam olamamışlar”, “işsizler”, “evlenememişler”, “çocuk sahibi olamamışlar”, yalnız yaşayanlar” olarak tanımlarken, “kendi imgelerini birbirlerinin gözünde kuran, bastırılmış kimlikleriyle, bir başkası olma veya başka bir yaşam kurma hayallerini bir türlü gerçekleştiremeyen, kendilerini kenara atılmış hisseden karakterlerle karşılaşırız *Bornova Bornova*’da” der (2016, s. 374-375). Yeni Türkiye sinemasının anti-kahraman erkeklerinin genel ruh halinin özeti gibidir bu tanım.

İncelenen üç filmde de mahalleler homososyal mekânlar olarak kurulmuştur. Kadınların dışlandığı mekânlar eril mekânlar olarak tasvir edilir. Fakat bu mekânların bütüncül ve homojen bir yapısının olmadığı filmlerde de görülmektedir. Sokaklar, kahveler homososyal olarak uzlaşmış mekânlardır

ve bu, erkekliklerin kurulması ve yarışmasında homososyal mekânların önemine dikkatimizin yoğunlaşmasını sağlamaktadır. Eril mekânlar; erkekliğin kendi içindeki hiyerarşilerin oluştuğu, erkekler arası iktidar ilişkilerinin bir sistemi anlatmak üzere inşa edildiği mekânlardır. “Kenar”da kalan mahalleler filmlerde eril dünyanın kurmacasıdır. Nurhak Polat “Cinsiyet ve Mekân: Erkek Kahveleri” makalesinde homososyal mekânları kadınların toplumsal yaşama artan katılımlarının yarattığı krizin etkisiyle erkeklerin korumaya çalıştıkları alanlar olarak, bir ihlale tepki olarak tanımlar (2008, s. 154). Mekânların erkekleştirilmesi bu biçimde açıklanabilse de, bu mekânların erkeklerin çelişkilerini ve farklı erkeklikler arasındaki çatışmayı gün yüzüne çıkarttığı da filmlerdeki örneklerle görülmektedir. Dışlanmış ve taşralaşmış mahalleler olarak kurulan bu homososyal alanlar yaşa, fiziksel özelliklere, sahip olunan işe vb. göre erkekler arası hiyerarşinin belirginleştiği mekânlardır. Kimmel’in “erkeklik, eştoplumsal<sup>5</sup> bir mizansendir. Bizler kendimizi sınırsız, kahramanlık gerektiren işler gerçekleştiririz, korkunç riskler alırız, tüm bunlar sadece ve sadece diğer erkekler kendi erkekliğimizi bize lütfetsin diyerdir” (2013, s. 97) diye tanımladığı rekabet ve mücadele alanı içinde “erkek” olmayı başarabilmek ancak karşıdaki erkeklerin onayıyla mümkündür.

İncelenen filmlerin kurmaca dünyasında; tekinsizliğin ve aidiyetsizliğin mekânı olarak mahalleler tercih edilmiştir. İçinde yaşama dahil olunan, sosyalleşilen bu mekân artık bize eski anlatılardaki huzur ve ait olma hissinden başka bir duyu vermektedir. Kentin bir parçası olan bu mahalleler artık “içerisi” değildir, taşradır, “dışarıdır”; mahalleli bu taşralılık halinin sıkıntısıyla yaşamak istemez ve merkezin bir parçası olabilmek için taşrayı temsil eden mahalleden çıkış yolları arar. Pierre Mayol mahalleyi kentle konut, yani dışarıyla içerisi arasında diyalektiğin ara yolu olarak tanımlar (2009, s. 34-35). Mayol’a göre “mahalle pratiği uzamı sosyal olarak tanıma tekniğidir [...] bir kökeni kanıtlayan imza olan mahalle, öznenin tarihinde, kamusal günlük hayatın yeri olarak uzamın bütün uyum süreçlerinin ilk biçimi, arketipi olduğu ölçüde silinmez bir aidiyetin işareti olarak yer alır” (2009, s. 36). Mahallenin filmlerde bir imza olduğu görülmekle birlikte sosyalleşilen bu mekânla arada derin bir aidiyet bağı olmadığı da açıktır. Ait olunan bu mekândan kopabilmek temsil ettiği tüm yoksulluk, dışlanmışlık, ezilmişlik ve tekinsizlikten kurtulabilmek, taşralılıktan merkeze (merkez: hegemonik erkeklik) geçebilmek anlamına gelmektedir. Mayol’un “tanımanın mekânı” olarak tanımladığı mahalle, Türkiye’de yaşanan toplumsal ve siyasal krizler ve dönüşümlerle birlikte memleket metaforu olarak temsil edildiği için filmlerde tanınmanın ve bilinmenin huzurunun aksine tehlikeyi tam da içinden

<sup>5</sup> Eştoplumsal, homososyal kavramının Türkçeleştirilmiş karşılığıdır.

üreten, öfkenin ve şiddetin beslendiği bir mekân olarak uzlaşımalsal biçimde filmlere konu olmuştur.

Popüler anlatılarda dayanışma, bir arada ve mutlu olmanın mekânı olarak izlediğimiz mahalle, bu filmlerde çatışmalı, çelişkili, dışlanmış, sıkışmış, şiddet yüklü bir toplumsal mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Herkesin büyüüne kapıldığı, eşsiz manzarasıyla etkilediği, vaatler mekânı olan şehir yerini puslu, içine kapanmış, çıkışsız ve yoksun mahallelere bırakmıştır. Yeni Türkiye sinemasını incelediği kitabında Suner benzer bir yaklaşımla, İstanbul'un bu filmlerde iri bir taşra kentinden başka bir şey olmadığını söyler, ona göre İstanbul'un görkemli profili, doğal güzellikleri, tarihi mekânları öne çıkmaz, İstanbul sıradanlaşır, sıkıcı hale gelir. Kent manzaraları yerine klostrofobik mekânlarda dolaşır kamera ve İstanbul nadiren görüldüğü durumlarda taşranın tezahürlerinden biridir sadece (2006, s. 223-224).

*Başka Sementin Çocukları, Kara Köpekler Havlarken, Bornova Bornova* ağırlıklı olarak dış mekânlarda geçen filmlerdir. Özel mekânlar yerine kamusal mekânların tercihi karakterlerin sıkışmışlığını, kenarda kalmışlığını ya da bırakılmışlığını daha da vurgular, hikâyeleri birer “kişisel bunalım” hikâyesi olarak okumamızın önüne geçer. Sıkıntıyı iç mekânda anlatmak, bunun içsel bir sıkıntı olarak yorumlanmasını teşvik ederdi; sokaklar, mahalleler, ortak mekânlar bu sıkıntının toplumsal niteliğini anlatmak için seçilmiştir.

*Bornova Bornova* filmi iki alıntıyla başlar; bu iki alıntı 80'lerden 2000'lere yaşanan sürecin göstergeleri olarak sunulur. Birincisi Kenan Evren'in 12 Eylül'de söylediği “Yarının teminatı olan evlatlarımızın Atatürk ilkeleri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek sonunda birer anarşist olmasını önleyecek tedbirler alınacaktır” sözüdür. Diğeri ise 2007 yılında Demet Akalın'ın gazetelere yansıyan bir konuşmasından alınmıştır: “Bana iki tokat atsaydı, ben dururdum. Boşanmazdık”. Bu alıntılardan anlaşılacağı üzere film 12 Eylül'ün yarattığı toplumsal sonuçlarla yoğrulmuş yeni kuşağı Bornova'da yaşayan üç erkek ve bir kadın karakter üzerinden anlatmaktadır. İzmir'in Bornova ilçesi, ilk anlamıyla bir taşra olarak görünmese de Bornova'nın filmsel mekân olarak kuruluşu, yaşamı o semtte sıkışıp kalan insanlara odaklandığı için, bu çalışmanın kapsamına alınmıştır. Yusuf Güven *Bornova Bornova*'yı yorumladığı yazısında “*Bornova Bornova*'nın geçtiği mekânı, yani taşralaştırılmış ve kendi kaderine terk edilmiş Ege'yi/İzmir'i daha iyi anlamak için 12 Eylül sonrası oluşturulan liberal yapının toplumsal süreçlerde ve değerlerde meydana getirdiği yozlaşmanın bir yansıması olan şehir ya da genel anlamda insan yerleşimleri kavramının tamamen değiş(tiril)mesine değinmek gerekiyor” der (2010, s. 29). Kamera şehrin içinde dolaşmaz, hatta bize orasının büyük bir kent olduğunu bile hissettirmez. O kentin bir

semtinde yaşayanların daralmışlığını klostrofobik bir anlatımla, durağan yüz çekimleriyle ve diyaloglarla aktarır.

*Başka Semtin Çocukları* bir Gazi Mahallesi filmidir. *Bornova Bornova*'da orta sınıf ailelerin çocuklarının yaşadığı geleceksizlik ve parçalanmışlık halini, farklı sınıfsal yapıları ve farklı kimlikleriyle yaşadıkları toplumsal çelişkilerle birlikte Gazi Mahallesi'nin çocuklarında izleriz. Örgütlülüğüyle, direnişçiliğiyle tanıdığımız Gazi Mahallesi sadece birkaç görüntüyle geçer filmde, Aydın Bulut da anlatısını Gazi Mahallesi'nin daralan hayatları üzerinden biçimlendirmiştir. İstanbul'un renkli hayatı neredeyse hiç görünmemektedir. Göçle İstanbul'a gelen ve her zaman "başka semtin çocukları" olduklarını hisseden insanların "yırtma" umutlarının bile yok oluşunu izleriz. Çaç filmi sonunda öldüreceği arkadaşı Veysel'e "Şu içine sıçtığımın mahallesine bak, kimsenin kimseye hayrı kalmamış, biz buraya ait değiliz abi, bu hayat bizi kesmez, bizim olayımız ayrı, ortamımız da ayrı olmalı" demektedir. O mahalleye ait hissetmez kendini, ama başka bir yere de ait olamaz.

*Kara Köpekler Havlarken* de *Başka Semtin Çocukları*'na benzer bir atmosferde geçer. Onlar da Çeliktepe'nin küçük insanlarıdır, onların da dertleri "yırtmak" ve "adama benzemek"tir. İstanbul'un gökdelenlerine bakar mahalle ama oralara yabancıdır. Filmin kahramanlarının şehirle temasını ancak alışveriş merkezinde kapmaya çalıştıkları iş için oraya girip çıkarken ve alışveriş merkezinde dolaşırken görürüz. Ama oraya da ait değildirler. Film erkek karakterlerin o alışveriş merkezinin otoparkında köpekler tarafından parçalanarak öldürülmesiyle biter. Şehrin zenginliği onlar için değildir. Janet Barış her iki filmi değerlendirdiği makalesinde "gerek görüntüler, gerekse karakterler hem taşralı olmanın yükünü taşır, hem de kent içinde sıkışır" der ve bu genç kuşağın ne taşraya ne de kente ait olabildiğini söyler (2010, s. 279). Kentin kendi içinde yarattığı taşrada, oraya da ait olmadan yaşarlar. "Kentin ortasında kendi taşrasını kuran insanlar âdeta kentte yaşamaz... Aslında ne köylü ne de kentli olan bu gençler kendi 'taşralarını' ya da aidiyetlerini aramaktadır. Çünkü içinde yaşadıkları kente ait değildirler, bu aidiyetsizlik kente karşı belirgin bir öfke duygusuyla paralel bir gelişim izler" diyerek, yaşamlardaki o daralmayı arada kalmaya bağlar (2010, s. 281). Oysa artık aidiyetsizlik ve köksüzlük bir toplumsal bunalımın ürünü olarak mekândan bağımsız bir hal almıştır. Diğer filmlerde olduğu gibi bu filmle de resmi ideolojinin sosyolojik olarak yaratmaya ve varmış gibi göstermeye çalıştığı "kaynaşmış, çelişkisiz, çatışmasız toplum ideali"nin örtbas etmeye çalıştığı ve gizlediği birçok çelişki ve çatışma yüzümüze çarpılır.

Türkiye'nin 1990 sonrası yaşadığı savaş ortamı, 80 darbesinin yarattığı apolitikleşme düzeyi, neoliberal politikaların etkisiyle artan yoksulluk ve işsizlik, bastırılan kimliklerin yaşadığı patlama sinemada karşılığını taşrada kalan ve kaybedenlerin temsiliyle bulmuştur. “Bi köşede, başka bi ülkenin insanları gibi, pislik gibi duruyoruz, başka semtin çocuklarıyız aslında... ölmek için mutlaka daha iyi bir yer vardır.” *Başka Sementin Çocukları*'nda geçen bu replik, bu tür filmlerin içinden çıktığı karamsar atmosferin ve aidiyetsizliğin bir özetini sunmaktadır. Kendini bulunduğu mekâna ve topluma ait hissetmeyen bu erkeklerin, başka bir yol ve başka bir yer arayışındayken parçalanmış hayatları, filmlerin kesişen noktası olarak önümüzde durur. Süalp, Türkiye sinemasında taşraya yönelimi tartıştığı yazısında, kentin taşrasına yönelen filmleri şu biçimde açıklar:

Puslu kent manzaralarının kâbuslarından, kentleri anlatırken merkezden kaçan, metropollerin turistik bakımlılığın kenarlara, kuytulara, derinlere uzanan; kenar semtlere, gözden irak mahallelerin yüzyıllık yalnızlıklarına kameralarını döndüren içe kapalı, klostrofobik, terk edilmiş dünyaları anlatan bir başka damar da var. *Kara Köpekler Havlarken, Başka Sementin Çocukları* gibi (2010, s. 110).

Süalp'e göre bu tür filmlerde kentin kenar mahallerinde, sokak aralarında sıradan bireyin göz hizasında, zemin katlarda, küçük bakımsız odalarda dolanan kamera, kentin seyreltiği yerde kapalı alanda sıkışmışlık hissini çoğaltır (2010, s. 112-113). Bu filmleri diğer taşra filmlerinden farklı kılan da işte bu kentin “ışılıklı” hayatına dâhil olamamanın verdiği sıkışmışlık ve tekinsizlik halinin, bu toplumsal ruh halinin temsilidir.

Filmlerde genel olarak kullanılan sabit kareler ve dar çerçeveler bir atmosferi ve toplumsal ruh halini anlatmanın biçimsel ve görsel zeminini oluşturmaktadır. Durağan karelerin sabitlediği yüzler ve yakın çekimler sıkışmış ve yalnızlaşmış erkekler için ipuçları vermekte ve bu gerçeklikle seyircinin karşı karşıya kalmasına yol açmaktadır. Yönetmenler kamerayı şehrin ışılıklı yaşamına sokmayarak, şehirde yaşadığını bildiğimiz ama mahallelerine hapsolan insanların taşralaşmış hayatlarının hissedilmesini sağlamaktadır.

### **Fark Yaraları ve Erkeklik: Hiyerarşi, Çatışma, Dayanışma**

Necmi Erdoğan, Müslüm Gürses'in bir şarkısında geçen “fark yaraları”na dikkat çekerek, toplumsal-sınıfsal ve kültürel hiyerarşilerin kökleşmesinin yarattığı “sınıfın gizli yaraları”ndan bahseder (2007, s. 65). Sınıfsal, kültürel ve toplumsal cinsiyet açısından dışlanmanın, daha net bir

ifadeyle dışarıda bırakılmanın, farklı biçimlerde kültürel metinlere konu olmaya başladığı görülmektedir. Dolayısıyla mekânsal ve sınıfsal düzeyde ayrışmaların toplumsal cinsiyetle iç içe geçme boyutuyla açtığı “fark yaraları”na filmler çerçevesinde bakmak elzem görünmektedir.

Küresel kapitalizmin yeniden yapılandırma stratejileri, dünyanın her tarafında bir yandan olağanüstü entegrasyon kanallarını devreye sokarken, diğer yandan da görülmedik ölçüde dışlayıcı etkiler üretiyor. Giderek kamusal imkanlardan ve toplumsal zenginlikten daha fazla dışlanan geniş bir kesim, enformel kaçak, kayıt dışı, adına ne dersek diyelim, yasadan ve düzenlemeden kaçan hayat deneyimlerine zorlanmış halde buluyor kendini (Özkazanç & Ağtaş, 2014, s. 15).

*Kara Köpekler Havlarken*'de sınıf yaraları açık bir biçimde göz önündedir, yoksulluğun ve sınıfdışı kalmış olmanın Yeşilçam anlatılarının tersine avunulacak ve umutla bakılacak bir tarafı yoktur. Yeşilçam anlatılarındaki mütevazı ve mutlu yaşamlar ters yüz olmuş biçimde sinemada ele alınmaktadır. Selim ve Çaç a kendileri için iki çıkış yolu görmektedirler otopark mafyalığı ya da alışveriş merkezi güvenliği, ikisi de mafyatik ilişkilerle mümkündür ve taşranın küçük adamları hayallerini ancak bu şekilde gerçekleştirebileceklerine inanmaktadırlar. Filmde Çaç a karakterini canlandıran Volga Sorgu hikâyedeki gençlerin yırtma çabasını şu sözlerle değerlendirir: “yırtma çabasının istikameti değişti. Artık kentle hesaplaşma, yerini kente yaşayıp, hayatta kalma çabasına bıraktı. Aslolan şehrin gizli nimetlerinden nasiplenip ayakta kalabilmektir” (Sorgu, 2011, s. 90). Özgür Gökmen de filmin yönetmeni Mehmet Bahadır Er'le yaptığı röportajda sıradan insanların hayatlarını anlatıyor gibi görünse de filmin tam da öyle olmadığını söyler ve gençlerin yaşlıları gibi tekstil atölyesinde çalışmak yerine otopark mafyacılığında geçinmesinin ve daha büyük işlere girme çabasının farklılığına dikkat çeker (Gökmen, 2010, s. 86). Dışlanmanın verdiği öfkeyi, taşralı öfkesini gidermenin yöntemi olarak Çaç a ve Selim güç olmayı beraberinde getireceklerini düşündükleri işlere yönelirler. Güvenlik ihalesini almak için uğraştıkları alışveriş merkezine bile görünüşü ve kıyafeti yüzünden zor giren Çaç a, o dünyanın onu ne kadar dışladığıyla bir kez daha yüzleşse de bunu fark etmemiş gibi yaparak yola devam etmeye çalışır ve yine o alışveriş merkezinin güvenliği için eğitilen köpekler tarafından öldürülür. Derin yaraları kapatma arayışı, yine çıkmazlıkla sonuçlanmış olmaktadır.

*Başka Sementin Çocukları*'nda derinleşmiş yaralar gizli olmaktan çıkmıştır, tekstil atölyesinde çalışan Veysel ve Simo'nun hayali Amerika'ya gitmektir. Sınıfsal konumlarıyla iç içe geçen etnik ve mezhepsel konumların kabullenilemeyişi gençleri yer değişikliğiyle birlikte geleceğini düşündükleri sınıf atlama hayaliyle başka çıkış yollarına çekmektedir. Yine tekrar eden bir



biçimde hayaller gerçekleşmeyecek fakat yine atölyenin tatmin etmediği gençler, bu kez de mahallenin güçlü erkeği olan Kerim'in barında çalışarak ve farklı bir statü edinerek yaralarını kapatmaya çalışacaklardır. Birinin ölümü, diğerinin tüm hayallerine vedasıyla sonuçlanan film aslında herkesin bulunduğu koşullara hapsoldüğü bir evren sunar.

*Bornova Bornova*'da diğer filmlerden farklı olarak filmin anti-kahramanları orta sınıf ailelerin çocuklarıdır. Biri işsiz bir genç olarak taksici olmayı hayal ederken, diğeri bisiklet tamirciliği ve uyuşturucu satıcılığından para kazanmakta, bir diğeri ise porno dergilerine fantezi yazarak hayatını kazanmaktadır. Orta sınıf da çökmüştür, çocukları için gelecek hazırlayamamışlardır. Diğer filmlerle ortaklaşan yanı gençleri bekleyen geleceksizlik, çıkızsızlık, karamsar atmosfer ve bir biçimde kurmak istedikleri başka bir hayat özlemidir. Fare'nin taksi şoförü olarak kazanacağı statüyü, Salih yurt dışına giderek kazanmak istemektedir. "Ben saygı istiyorum Murat, gidicem buralardan, Almanya Hollanda, oralarda bişeyisin, Türksün" diyerek güç olmayı, statü kazanmayı "milli değerlerde" arar.

Robert Brannon erkekliği dört maddede özetler (aktaran Kimmel, 2013, s. 95): "Hanım evlatlığına yer yok!" Bunun karşılığı kadın gibi olmamaktır ki incelenen üç filmde de erkekler performanslarıyla daima erkekliklerini kanıtlama halindedirler, tüm "eksik"lerine rağmen. "Önemli biri ol!", sınıfsal olarak kaybetmiş bu erkek karakterlere sürekli yinelenen bir çağrı gibidir; tüm erkekleri daha hırslı, daha öfkeli, daha hırçın hale getiren hegemonik erkekliğin çağrısı. "Kaya gibi sağlam ol!", yine böyle bir çağrıdır ama o da incinebilir, kırılğan erkeklik temsillerinin varlığıyla gücünü yitirir, erkeği kemiren bir iç sese dönüşür. "Onlara gününü göster!"

Kaybeden ve "yırtamayan" erkek karakterlerin ortak özelliklerinden biri korkmamaktır ya da korktuğunu belli etmemek ki bu duygu "kadına" ya da "erkek" olmayana aittir. Erkekliğin kaybı anlamına gelecek korkuyu karşısındaki erkeğe hissettirmek, sınıfsal ve etnik olarak ondan "aşağıda" görünmekten daha aşağılayıcı ve onur kırıcı olacaktır. Kavga etmek, küfür etmek, bir kadına "sahip çıkmak" gibi erkekliğin kurucu normlarına uygun davranmamak ya da bunlardan kaçmak-kaçınmak sizi erkek olarak görünmez kılar.

İşsizlik, güçsüzlük ve taşralılık arasındaki birbirinin içine geçen ilişki filmlerde ortaklaşan temsil ve anlatım biçimleriyle kendini göstermektedir. Kentin ortasında yaşasa da ondan nasiplenemeyen, bu gerçeklikle sürekli yüzleşse de ona dâhil olabilmek için çabalayan genç erkeklerin önleri daima kapalıdır çıkızsız anlatılar yaşamların çıkızsızlığına işaret eder. Yaralar her filmde açıktır, kanamaya devam etmektedir, yaranın kapanması için para

kazanmak, her ne biçimde olursa olsun statü elde etmek zorunludur ama dışarıda kalanlar buna hapsoldükçe erkek olmanın ağırlığı artar ve erkeklikler konuşmaya başlar.

### **Kadınlar Nerede?**

Kadınlarla ilişkiler üç filmde de sahip çıkma ve sahip olma etrafında kurular. Kadınların nesneleştirildiği ve anlatıya sadece erkeklik hallerini güçlendirmek için eklemlediği ortadadır. Hiçbir kadının kendi hikâyesi yoktur, anlatının merkezinde değildirler. Kadınların kurbanlaştırıldığı anlatılarda erkeklerin onlara sahip çıkması gerekir ve bu durum meşrulaştırılır. Başka erkekler karşısında zayıf olan erkekler yine de kadınlar karşısında güçlü konumdadır.

*Başka Semtin Çocukları*'nda Saadet sadece "kurban" olarak erkekler dünyasında yer bulmaktadır. Alevi ve Sünniler arasındaki önyargıları bir aşk üzerinden katmanlı anlatısının bir parçası haline getiren senaryoda Saadet'in adı geçer, onun adına planlar yapılır ama Saadet konuşmaz. "Buraya bile abim beni getiriyor, sen Amerika'ya gidelim diyorsun" diyerek yaşamının belirlenmişliğinden yakınır ama pasiftir, değiştirecek gücü yoktur. Erkek karakterlerin trajedilerini izleriz ama Saadet'in hikâyesi hep eksiktir. Senaryo onu, "Saadet'e ne oldu?" sorusunu sormayı yersiz kılacak kadar dışarıda bırakmıştır. *Kara Köpekler Havlarken*'in erkek homososyal dünyasının tek kadın karakteri olarak gördüğümüz Ayşe de silik, görünmezleştirilen ve sadece sevgilisinden beklentileriyle izlediğimiz bir karakter olarak kurgulanmıştır. Filmin sonunda kaçırılan Ayşe'nin akıbetini de bilemeyiz, önemsizdir. Bir anlamıyla, dışarıda bırakılanları anlatan bu filmlerde anlatının tamamen dışladığı hikâyesiz ve sessiz bırakılan kadınlardır.

*Bornova Bornova* filminin dört ana karakterinden tek kadın olarak Özlem, yeni bir *femme fatale* temsil olarak yorumlanabilir. Düz lisede okuyan, mutsuz bir orta sınıf aile çocuğu olarak Özlem, aslında filmdeki erkekler gibi geleceksizdir. Fare'ye, onun arkadaşlarından birinin tecavüz girişimini anlatıp, Fare'nin ağabeyi olarak gördüğü karakteri öldürmesine neden olur ve diğer yakın arkadaşını da öldürmesi gerektiğini telkin ederken film sonlanır. *Femme fatale*, saf âşık delikanlıyı erkeklik görevlerini yapmaya, onu koruyup, kollamaya çağırır. Aşkını ilan ederken, "senin için ölürüm de, öldürürüm de" diyen Fare'nin sözünün gereğini yapmasını sağlar. Önlerinde duran diğer tehdidi de yok etmeleri için Fare'yi yönlendirir.

Özlem boyun eğen, sessiz kadınlardan değildir ve olmak istemez. Ama ailesine, sınıfsal konumuna, düz lisede okumasına tepkilidir. Üzerine basarak yükseleceği ve güç alacağı bir erkeğe ihtiyacı vardır. "Ne olacak bu kız?"

diye söylenen annesine de bir cevabı vardır: “Orospu”. Tanıl Bora, “erkeklik şerefini zaten içselleştirmiş seyirci, bu filme baktığında arızayı yine ‘kancık karılar’da görmeyecek mi?” diye sorar (2010, s. 99). Özlem’i olumlu anlamda kurulan güçlü bir kadın karakter değil de bir *femme fatale* olarak görüşümüzün nedeni, erkek bakışıyla yaratılmış, erkeğin iktidarını yıkacak, onun üzerinde iktidar kuracak “kancık kadın” olarak temsilinden kaynaklanmaktadır.

Bir erkek olarak “güçlü” olmanın yolu, *Kara Köpekler Havlarken*’de mafyatik örgütlenmeler aracılığıyla bir konum sahibi olmaktan ve sevgiliye “sahip çıkmak”tan, *Başka Sementin Çocukları*’nda sevgiliye sahip çıkmaktan ve gece kulübünde iş kapmaktan, *Bornova Bornova*’da sevgiliye sahip çıkmaktan ve “iktidarsız” olmamaktan geçer. Sevilen kadına sahip çıkmak erkek olmanın bir gereğidir ve bunu yapamayan erkekler kaybederken, bunu yapmayı “başaran”lar, merkeze ve hegemonik erkeklik anlatısına bir adım daha yaklaşan erkekler olarak kurulmaktadır. Görüldüğü üzere kadınlar filmlerde, erkeklerin “erkek” olmalarının ve güçlü olmalarının araçları gibi sunulmaktadır. Zayıf ya da negatif karakter olarak kurulan kadınlar, erkeklerin yaşadıkları sıkıntıların ve içlerine girmek zorunda oldukları mücadelelerin bahanesi olarak temsil edilmektedir. Filmlerde kadınların erkekliği doğrulamak ve desteklemek gibi bir görevi üstlendiklerini görürüz. Kadınların erkeklerden “delikanlılık” beklemesi, kendileri için cesaret göstermelerini istemesi kadınların konumlarını pasifleştirirken, erkeklerin rollerini pekiştiren bir temsilleştirmeyi beraberinde getirir.

Taşralaşan ve kıyıda kalan erkekler, kadınlar üzerinden güç olmaya çalışmaktadırlar. Bir kadının beklentilerini yerine getirmek ya da toplumsal olarak çağırılan erkekliğe uygun biçimde bir kadını korumak hiyerarşinin altında kalan erkekleri bir nebze de olsa güçlü kılar. Tüm güçsüzlüklerine rağmen, *Kara Köpekler Havlarken*’de Selim’in, *Başka Sementin Çocukları*’nda Veysel’in bir sevgilisi olması erkeklik yarışında onları bir adım öne çıkartır. Simo ve Çaç karakterleri ise -ki ikisini de aynı oyuncu canlandırır (Volga Sorgu)- boylarının kısalığı ve fiziksel görünüşleriyle bir kez daha dışlanmaktadırlar. Hayatı kadınlarla kesişemeyen ve beğenilmeyen erkekler var olma mücadelesinde iki kez kaybetmektedirler.

## Sonuç

Yeni Türkiye sineması, yalnızca sinemada yeni arayışları ve perspektifleri içermekle kalmaz, aynı zamanda kadın vücudunun nesneleştirilmesinden uzak durmak ya da popüler filmlerin “kahraman erkek” mitini yeniden üretmemek gibi özellikleri de vardır. Fakat bu özellikleri taşıması, yeni bir üslup arayışındaki bu sinemanın cinsiyetçi ideolojiden ve onun kalıplarından

arındığı anlamına gelmez. Her film kendi içinde bazı kültürel değerleri yeniden üretirken, bazılarında kültürel temsillerde çatlaklar oluşmaktadır. Bu çatlaklar elbette toplumsal yaşamın getirdiği çelişkiler bağlamında kendini gösterir. Toplumsal ve kültürel ürünler olarak filmlerin içinden geçtikleri çağın toplumsal ilişkileriyle, dönüşümleriyle ve krizleriyle yakın ilişkileri vardır. Ataerkilliğin sabit bir anlamı olmadığı, tarihsel olduğu ve dönüşüm geçirdiği düşüncesinden hareketle, sinemadaki kadın ve erkek karakterlerin (ve cinsiyet temsillerinin) toplumsal bağlamdaki değişimle bağlantılı olduğu söylenebilir. Bu bağlantı, her durumda çok açık ve berrak değildir ancak analitik bir bakışla ortaya çıkarılabilir. Örneğin çeşitli toplumsal krizlerin (ekonomik ya da siyasal krizlerin) yarattığı endişe ve güçsüzlük duygularının hâkim olduğu bağlamda, erkeklik açısından kaygı giderici fanteziler üreten sinema, kimi zaman da erkeğin toplumdaki gücünü yitiriyor olmasının endişesini, yarattığı güçsüz, yersiz yurtsuz erkeklerle tartışmaya açar. Belki de Türkiye sinemasında artan biçimde temsil edilen bu kimsesiz, güçsüz erkekler kaybedilen “erkeklik” gücüne bir ağıttır.

1980’den sonra askeri darbe, küresel kapitalizme eklemleme çabaları ve Kürt sorunun çözülemezliğinin yarattığı savaş ortamı tüm kültürel ürünlerde farklı biçimlerde içerik değişimleri ve farklı tepkileri doğurmuştur. Bu çalışma kapsamında incelenen filmlerde, çalışmanın sınırlılıkları dâhilinde bu toplumsal süreçler bağlamında eleştirel bir bakışla kurulan kenar mahalle ve erkek temsilleri incelenmiştir.

Popüler anlatıların dayanışmacı mahalle mitinden ve onun “kahraman” erkeklik temsillerinden, yeni Türkiye sinemasında değişen tekinsiz, dışarıda ve dışlanan, dışlanmışlığını kendi içine yönelterek içe patlayan mahalle ve erkeklik temsillerine önemli bir dönüşüm söz konusudur. Temsillerdeki bu farklılaşma çalışmada ele alınmaya çalışılmış ve tarihsel izlek takip edilerek taşra ve erkekliğin ilişkisinin Türkiye sinemasındaki temsilleri tartışılmaya açılmıştır.

Türkiye sinemasında taşranın iki baskın temsili öne çıkmaktadır. Birincisi taşrayı çocuklukla, saflıkla ve masumiyetle ilişkilendirirken, ikincisi ise taşrayı sıkıntının, daralmanın, dışlanmanın ve kenarda kalmanın mekânı olarak kurgular. Bu çalışma bağlamında taşranın ikinci anlama bağlı olarak kurulduğu ve kentte de yaşasalar kendilerini taşranın sıkıntısıyla ifade edebileceğimiz bir deneyim içinde bulan erkek karakterlerin hikâyeleri üzerinden anlatan üç film incelenmiştir.

*Bornova Bornova*’nın İzmirli çocukları da aynı öfke ve şiddetle yüklüdür, Gazi Mahallesi’nin göç çocukları da. Bu çalışmanın temel argümanlarından biri olarak mekânlar ve nedenleri farklılaşsa da toplumsal

yapı ve doğurduğu yeni çelişkiler ortaktır. Sistem her açıdan sürekli olarak kendi taşralarını yaratır. Merkeze dâhil olamayanlar, dışarıda kalanlar, farklı nedenlerden dolayı da olsa güçsüzlükleri ve çikışsızlıklarıyla ortaktırlar.

Mahalle, kentleşmenin ve sınıfsal dönüşümlerin etkisiyle kentin taşrası haline gelmiştir. Bir içirme ve dışlama ilişkisi içerisinde tanımlanan taşra ve merkez ilişkisi içerisinde “merkez” olarak ele alınabilecek kentlerin kendi içerisinde sınıfsal ve kültürel hiyerarşilere bağlı olarak ürettiği uçurum, yeni temsil biçimlerini doğurmuştur. Bir anlamda mahalle ve mahalleli yoksulluğun, ötekileşmenin, dışlanmışlığın bir göstergesi olmuştur. Taşra, merkezden dışlanmanın karşılığı olarak hem mekânsal anlamıyla hem de tüm dışlanma ilişkilerini kapsayacak biçimde ele alınmıştır. Kentin taşrası olarak kenar mahalle, güçlü erkekliğin taşrası olarak güçsüz erkeklikler, erkeklerin taşrası olarak kadınlar bir dışlanma ve kenara itilme pratiği içerisinde değerlendirilmiştir. Mahalle filmlerde tekinsizdir ve artık hiç kimse kendisini o mahalleye ait hissetmemektedir. Bu tekinsizlik ve aidiyetsizlik filmlerdeki erkek imgesinden bağımsız düşünülemez. Bu anlamda erkeklik krizinin anlatıların önemli bir parçası olduğu filmlerde yersiz yurtsuz, babasız, aidiyetsiz erkekler kendi içlerine yönelen bir öfke ve şiddet üzerinden konuşmaktadırlar. Darbenin, değişen çalışma koşullarının, alt sınıflarla üst sınıflar arasındaki uçurumun etkilerine eklenen savaş gerçeği “başarısız”, “güçsüz”, “kaybetmeye mahkûm”, “çikışsız”, “aidiyetsiz” erkeklerin hikâyelerinin artan biçimde sinemaya konu olmasını beraberinde getirmiştir.

Filmlerin toplumsal yapıya dair önemli eleştirileri bulunmaktadır. Dışarıda kalanları ve görünmeyeni filmsel dünyanın parçası yapmak bu eleştirel bakışın göstergesi olarak yorumlanabilir. Fakat “erkek filmleri” olmaları ve toplumsala dair eleştirisini erkek karakterler üzerinden kurmaları kendi içerisinde yine bir dışlayıcılığı içermektedir. Anlatıların kadınların hikâyelerine yer vermemesi ya da onları yan hikâyeler olarak kullanması kadınların görünmezleştirilmesini ideolojik olarak yeniden üretmektedir. Toplumsal sıkıntı halini ve daralmayı dışlanma ve taşralaştırma ile birlikte ele alma iddiasındaki bu filmler; trajedilerin öznesi olarak erkekleri görmekte, erkeklik krizinin yarattığı bunalım etrafında anlatıyı örmektedirler. Kadınlarsa, ancak bu krizin nesnelere olarak yer bulabilmektedirler. Kadınları kurbanlar ya da pasif özneler olarak temsil etmek yeni Türkiye sinemasının önemli bir uzlaşma noktasıyken, “güçlü” olarak okunabilecek kadın temsillerine kötücül anlamların yüklenmesi cinsiyetçi ideolojinin sinemada karşılık buluşu olarak yorumlanabilir.

Erkeklerin dünyasında yer bulamayan kadınlar, kamusal mekân olarak kurulan mahalleden dışlanırken, erkekler arası hiyerarşi, ezme-ezilme ilişkisi

ve bir kendini kanıtlama süreci olarak “erkeklik” önem kazanmaktadır. Filmlerde taşrada kalan erkeklerin ifade biçimi olarak şiddet toplumsal koşulların bir sonucu olarak kendini dayatırken, toplumsal olarak önemli bir meşruiyet alanı olan şiddetin gerekçeleriyle birlikte anlatılarda yeniden üretilmesi sinemanın doğallaştırıcı etkisiyle buluşmaktadır.

Yeşilçam’ın anlatı yapısında alışıldığı biçimiyle mahalleye tehlike “dışarıdan”, zenginlerden, “kötü”lerden gelmez. Dışarıda kalanların, taşralıların öfkesi içe patlamayla sonuçlanmaktadır. Tehlike içeriden, mahalleliden, erkek dosttan ya da mahalleli olmasa bile yine dışlanan, iktidarsız bir başka erkekten gelmektedir. Yeni Türkiye sineması, kriz içindeki dünyada, kriz içindeki erkekliğin izdüşümüdür...

### **Kaynakça**

- Ahmad, F. (2009). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Kaynak.
- Akbal Süalp, Z. T. (2010). Taşrada Saklı Zaman-Geri Dönülemeyen. Z. T. Akbal Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 87-116). İstanbul: Çitlembik.
- Akbal Süalp, Z. T. (2004). *Zamanmekan*. İstanbul: Bağlam.
- Barış, J. (2010). Kentin Taşrallaşmasıyla İççe Geçen Haller. Z. T. Akbal Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 279-291). İstanbul: Çitlembik.
- Büker, S. & Öztürk, S. R. (2016). Mutlu Son’dan Abluka’ya Türk Sineması. L. Özgenel (Ed.), *Sanat Üzerine Okumalar: 60 Yıla Bakış* (s. 197-240). Ankara: ODTÜ.
- Büyükdüvenci, S. & Öztürk, S. R. (2007). Yeni Türk Sinemasında Estetik Arayışı. *Felsefe Dünyası*, 2(46), 45-49.
- Bora, T. (Ed.). (2006). Taşrallaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. *Taşraya Bakmak* (s. 37-66). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. & Gökmen, Ö. (2011). Kara Köpekler Havlarken Filmi Üzerine Yönetmen Mehmet Bahadır Er ile Söyleşi: Balınayla Bir Sıkıntımız Yok. *Birikim*, 263, 84-88.
- Bulut, A. (Yönetmen/Senarist). (2008). *Başka Semtin Çocukları* [Film]. Türkiye: Bulut.
- Connell, R. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis.

- Er, M. B. & Gorbach, M. (Yönetmen/Senarist). (2009). *Kara Köpekler Havlarken* [Film]. Türkiye: Fono.
- Erdoğan, N. (Ed.). (2007). Yok-sanma: Yoksulluk-Maduniyet ve Fark Yaraları. *Yoksulluk Halleri* (s. 47-97). İstanbul: İletişim.
- Ergun, Z. (2009). *Erkeğin Yittiği Yerde*. İstanbul: Everest.
- Erkılıç, H. (2011). Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan Anti-Kahramana Erkeklik Temsil(ler)i. İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada Hegemonik Erkeklik ve Temsil* (s. 231-243). İstanbul: Kalkedon.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta.
- Gökmen, Ö. & Bora, T. (2010, Ocak). Bornova Bornova İşte o İzmir'dir. İnan Temelkuran'la Söyleşi. *Birikim*, 249, 98-104 .
- Gürbilek, N. (2005). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2009). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis.
- Güven, Y. (2010). Bir 12 Eylül Filmi Olarak Bornova Bornova. *Yeni Film*, 19, 26-30.
- Kimmel, M. S. (2013). Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik. *Fe Dergi*, 5(2), 92-107. [http://cins.ankara.edu.tr/10\\_12.pdf](http://cins.ankara.edu.tr/10_12.pdf)
- Lipman-Blumen, J. (1976). Toward a Homosocial Theory of Sex Roles. *Signs*, 1, 15-31.
- Mayol, P. (2009). Mahalle (Çev. Ç. Eroğlu & E. Ataçay). L. G. M. De Certau (Ed.), *Gündelik Hayatın Keşfi* (s. 28-37). Ankara: Dost Yayınevi.
- Özkazanç, A. (2007). *Siyaset Sosyolojisi Yazıları: Yeni Sağ ve Sonrası*. Ankara: Dipnot.
- Özkazanç, A. & Ağa, Ö. (2014). "Bütün toplumun çelişkide olduğunu söyleyeceğim size!" Seyyar Esnafın Sokakla İmtihanı. F. Şenol Cantek (Ed.), *Kenarın Kitabı* (s. 11-58). İstanbul: İletişim.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dışıl Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om.
- Polat, N. (2008). Cinsiyet ve Mekan: Erkek Kahveleri. *Toplum ve Bilim*, 112, 147-158.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar Ailede, Piyasada, Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.

- Sedgwick, E. K. (1985). *Between Men: English Literature and Homosocial Desire*. New York: Colombia University Press.
- Sorgu, V. (2011). Kara Köpekler Havlarken'e Dair Naçizane bir Yazı. *Birikim*, 263, 89-92.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.
- Taşra. (T. Y.). *Büyük Türkçe Sözlük*. [http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts).
- Temelkuran, İ. (Yönetmen/Senarist). (2009). *Bornova Bornova* [Film]. Türkiye: Temelkuran.
- Ulusay, N. (2004). Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, 101, 144-162.
- Ün, H. (2016). Bornova Bornova'da Kendini Gerçekleştiremem. H. Köse & Ö. İpek (Ed.), *Gözdeki Kıymık* (s. 361- 379), İstanbul: Metis.
- Yüksel, E. (2013). Bir Savaş Anlatısı Olarak Nefes: Vatan Sağolsun ve Hegemonik Erkekliğin Krizi. *Fe Dergi*, 5(1), 15-31. [http://cins.ankara.edu.tr/9\\_3.pdf](http://cins.ankara.edu.tr/9_3.pdf)
- Yüksel, S. E. (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi*. İstanbul: Agora.