



## AKIŞKAN ERKEKLİĞİN DEĞİŞMEDEN DEĞİŞİM ARZUSU: AİLE ARASINDA

Özlem Akkaya  
Mehmet Dinler

### Öz

Bu çalışmada Türkiye’de yakın zamanlarda çekilmiş popüler komedi filmlerinden *Aile Arasında*’nın (Ozan Açıktan, 2017) toplumsal cinsiyet söylemi, filmin karakter temsilinin, özellikle de erkek kahraman temsilinin eleştirel analizi aracılığıyla irdelenmektedir. Söz konusu temsillerde toplumsal cinsiyet düzenini meşrulaştıran ve ona meydan okuyan yönlerin neler olduğu ve filmin içerdiği bu gerilimin anlatının sonunda nasıl bir çözüme bağlandığı sorulmakta, böylece filmin toplumsal cinsiyet ideolojisiyle nasıl bir diyaloga girdiği gösterilmektedir. Çalışma postfeminist bir kültürel iklimin izini taşıyan hicivsel erkeklik temsillerinin toplumsal cinsiyet ideolojisi açısından anlamı üzerine de öngörüler sunmaktadır. Nitel içerik analizi yönteminin benimsendiği ve karakter temsillerinin toplumsal cinsiyet açısından taşıdığı yan anlamların sorgulandığı çalışma, filmde sunulan erkeklik ve aile ideallerinin bir değişmeden değişim arzusunu yeniden ürettiği sonucuna varmıştır. Bu arzu, özellikle erkek kahramanın sergilediği akışkan erkeklik icrası etrafında inşa edilmektedir. Çalışma bu icranın toplumsal cinsiyet düzeninin hiyerarşik yapısının sürdürülmesindeki rolünü sorgularken, söz konusu akışkanlığın ihtiva ettiği boşluklarda başka bir dünya ihtimalinin izini de aramaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Akışkan erkeklik, postfeminizm, mizah, popüler sinema, toplumsal cinsiyet.

Geliş Tarihi | Received: 20.04.2021 • Kabul Tarihi | Accepted: 23.08.2021

Özlem Akkaya

Doç. Dr., Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi

ORCID: 0000-0001-9662-6742 - E-Posta: ozlem.akkaya@yeditepe.edu.tr

Mehmet Dinler

ORCID: 0000-0002-5184-1112 - E-Posta: dinlermehmet93@gmail.com

## FLUID MASCULINITY'S DESIRE FOR CHANGE WITHOUT CHANGE: AİLE ARASINDA

### Abstract

This study probes gender discourse in *Aile Arasında* (Ozan Açıktan, 2017), a popular comedy film recently shot in Turkey, through a critical analysis of its character representations, particularly those of its male protagonist. It examines how aspects of these representations alternatively justify and challenge the gender order and how the tension between these aspects is resolved at the end of the film—and thus also how the film enters into a dialogue with gender ideology. Additionally, the study explores the implications of postfeminist satirical representations of masculinity for gender ideology. Adopting a qualitative content-analysis methodology and questioning the gendered connotations that character representations convey, this study concludes that the ideals of masculinity and family presented in the film reproduce a desire for change without change, a desire best exemplified in the fluid masculinity of the male protagonist. This study questions the role of this type of gender fluidity in perpetuating the existing gender order, but it also looks for the possibility of another world within the gaps this fluidity contains.

**Keywords:** Fluid masculinity, postfeminism, humor, popular cinema, gender.

## GİRİŞ

Popüler kültür anlatıları, Turner'in (2016, s. 137) söylediği gibi "sınırsız bir anlam ve haz çoğulluğu" barındırmıyor olsalar da sadece izleyicilerin onlardan temellük edebilecekleri anlamlar bakımından değil, bizzat kendi metinsel yapılarının içerdiği çelişkiler ve muğlaklıklar nedeniyle genel olarak hâkim ideolojilere, özel olarak da toplumsal cinsiyet ideolojisine görece direnen okumalara açıktırlar. Bir popüler kültür ürününden toplumsal cinsiyet düzenine muhalif anlamlar çıkarmak, bu düzende küçücük bir değişim yaratmaktan çok daha kolay olsa da bu ürünlerin toplumsal cinsiyet düzeninin daha eşitlikçi bir yönde değişimine dair barındırdığı en küçük temsil kısıntısı dahi, eleştirel bir değerlendirmeyi hak eder.

İlk bakışta hâkim erkeklik normlarını yeniden üretmekten başka bir şey yapmıyor görünen popüler erkeklik anlatılarına da bu çerçeveden yaklaşabiliriz. Çünkü bu anlatıların havını tersine taradığımızda basitçe statükoyu onaylamaktan fazlasını yaptıklarını görürüz. Benzer şekilde erkekliği hicveden popüler anlatılar da ideal olanla gerçekte olan arasındaki uçurumu mizahın ana malzemesi yaparken, erkekliği sorunsallaştıran feminist söylemlerle diyalog içine girmekte, ancak feminizmi bir yandan hesaba katarken diğer yandan hesaptan düşmektedir. Bu özellikleriyle bu anlatılar postfeminist bir duygu yapısının izlerini taşırlar.

Bu çalışmada sadece vizyona girdiği 2017'de değil, vizyonda kalmaya devam ettiği 2018 boyunca Box Office sonuçlarına göre Türkiye sinemalarında en çok izlenen on filminden biri olmayı başaran ve bugün hala çeşitli dijital platformlarda en popüler yerli içerikler arasında yer alan *Aile Arasında* filminin toplumsal cinsiyet söylemi, filmin karakter temsillerinin, özellikle de erkek kahraman temsilinin eleştirel analizi aracılığıyla irdelenecektir.

Film, Türkiye'de uzun yıllar ulusal televizyon kanallarına yazdığı ve içlerinde bizzat rol aldığı dizilerle popüler mizahın ikonik figürlerinden biri haline gelmiş Gülse Birsel'in senaristliğini yaptığı ilk sinema projesidir. Yazdığı dizilerde "Nişantaşı'nda çizgili pijamayla dolaşan" ya da "Cihangir'de balkona plastik terlikle çıkan" taşra kökenli muhafazakâr orta sınıfların aşına olmadıkları bir habitusta "sudan çıkmış balık misali çırpınışları"nın parodisini yapan Gülse Birsel'in (*Hikaye Anlatıcı*, 2018) *Aile Arasında* filmi de ilk bakışta benzer bir taşra-kent hesaplaşmasını perdeye taşır. Ancak hesaplaşmanın merkezinde bu kez farklı erkeklik

tipleri ve onların taşıyıcılığını yaptıkları aile modelleri vardır.

Filmde İstanbul'da aydınlatma ürünleri sattığı dükkanında işleri kötü giden, evine haciz gelen ve boşanma davası açan eşi tarafından evden kovulan Fikret'in bir rastlantı eseri gece kulüplerinde vokalistlik yapan Solmaz'la karşılaşması sonrasında yaşananlar konu alınır. Fikret Solmaz'ın yaşadığı konakta bir oda kiralar ve Solmaz ve onun üst kat komşusu Behiye ile arkadaş olur. Behiye de Solmaz gibi geçimini şarkıcılıkla sağlamaktadır, ayrıca bir trans kadındır.

Solmaz, evlilik dışı kızı Zeynep'in Adanalı zengin bir kebabçı olan Haşmet Kurt'un oğlu Emirhan'la evlilik kararı alması üzerine müstakbel dünürlerine iyi bir aile izlenimi vermek ister. Bu süreçte Fikret, Solmaz'ın emniyet amiri eşi rolünü oynamayı kabul eder. İstanbul'daki kız isteme ve bohça merasimlerinin ardından reji Adana'ya taşınır ve farklı erkeklik ve aile modelleri arasındaki çatışma, Zeynep ve Emirhan'ın düğün hazırlıkları esnasında iyice şiddetlenerek kontrol edilemez hale gelir.

Fikret başlangıçta karşımıza hâkim erkeklik normlarını kendinde somutlaştırmaktan uzak bir karakter olarak çıkar, ancak Fikret'in hegemonik erkeklikle arasındaki mesafe, erkekliğin imtiyazlarından kovulduğu noktada onu toplumsal cinsiyet ilişkilerinde daha eşitlikçi ve kapsayıcı bir erkek haline getirecektir. Bu kapsayıcılık anlatı ilerledikçe Fikret'in eril özne konumunu kuran bir rol oynayacak ve Fikret filmin sonunda aile birliğini yeniden tesis etmeyi başarmış olması dolayısıyla hegemonik erkeklik idealine en yakın erkeğe dönüşecektir. Fikret'in kapsayıcı erkekliği, Haşmet Kurt'un maço erkekliği karşısında anlatının paradigmatik karşıtlıklarından olan taşra-kent ayrımının da inşasına hizmet edecektir.

Bu çalışmanın başlıca soruları şu şekilde sıralanabilir: Filmin erkek ve kadın karakter temsillerinin toplumsal cinsiyet düzenini onaylayan ve meşrulaştıran yönleri nelerdir? Bu karakter temsillerinin toplumsal cinsiyet düzenine muhalif yönleri var mıdır? Karakter temsillerinin görünürde barındırdığı bu karşıtlıklar, anlatının sonunda belli bir çözüme bağlanmakta mıdır? Eğer öyleyse bu çözümün toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından içerimleri nelerdir? Tüm bunların yanı sıra, çalışmanın bir diğer sorusu, postfeminist hicivsel erkeklik temsillerinin toplumsal cinsiyet ideolojisi açısından ne gibi anlamlar taşıdığıdır.

Çalışmada bu soruları yanıtlamak üzere yöntem olarak nitel içerik analizi kullanılacaktır. Yorumlayıcı bir felsefeye dayanan bu yöntem, üzerinde çalışılan içerik setiyle ilgili anlam üretmek ve bu içerik setinde

nelerin temsil edildiğine dair açıklamalar geliştirmek üzere yapılıır. He-deflenen, sosyo-kültürel gerçekliğin içinde örtülü bir şekilde bekleyen tem-maların ya da örüntülerin sistematik olarak gün yüzüne çıkarılmasıdır. Bu kapsamda *Aile Arasında* filmi belli toplumsal ve teknik kodlara göre üretilmiş bir popüler kültür metni olarak kabul edilecek ve metnin ka-rakter temsillerinin inşasında kullanılan göstergelerin ve karakterlerin, özellikle de erkek kahramanın filmin olay örgüsü içinde anlam kazanan tutum ve davranışlarının toplumsal cinsiyet açısından taşıdığı yan anlamlar irdelenecektir. Bu yapılırken filmleri üretildikleri ve alımlandıkları özgül sosyo-tarihsel bağlamla etkileşim içindeki çok katmanlı metinler olarak kabul eden metin analizi yaklaşımı esas alınacaktır. Dolayısıyla, filmin karakter temsillerinin içerdiği yan anlamlar, Türkiye’de mevcut toplumsal cinsiyet rejiminde görülen başlıca örüntüler dikkate alınarak eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

Çalışmanın temel amacı, söz konusu temsillerin toplumsal cinsi-yet ideolojisiyle nasıl bir diyaloga girdiğini ortaya koymaktır. Dolayısıyla sorun, sadece filmin kültürel bir metin olarak toplumsal cinsiyet düze-nini nasıl yeniden ürettiğini değil, bu düzene için çelişki ve çatışmalara ne tür bir çözüm önerdiğini de göstermektir. Diyalektik bir metin analizi yaklaşımının benimsendiği çalışmada, önerilen bu çözümün toplumsal cinsiyet düzenini yeniden üretmekle birlikte, bu düzende açtığı veya aç-ması muhtemel çatlakların peşine düşülecektir.

Bu bağlamda filmde Fikret’in filmin başında kovulduğu “cen-net”in nasıl temsil edildiği ve bu “cennet”in yıkımının sorumluluğunun kime yüklendiği sorulacak ve anlatı boyunca kendine yeni bir aile ya-ratma arayışında olan erkek kahramana bahşedilen özne konumunun içinde barındırdığı tezatlar ortaya konulacaktır. Sonuçta hâkim erkeklik normlarına uyum sağlamakta zorlanan bir karakterden bir kahraman devşirmeye çalışan filmin satır araları, bunun imkân ve imkânsızlıkları-na işaret eden çelişkilerle doludur. Bu çelişkiler, filmde mizahın ana mal-zemesini oluşturur. Bununla birlikte filmde farklı erkeklik ve aile tipolo-jileri arasındaki çatışmaların nasıl çözüme bağlandığına bakılacak ve bu çözüm aracılığıyla izleyiciye yaşatılan katharsisin cinsiyet ideolojisiyle olan ilişkisi değerlendirilecektir. Ardından filmin sonunda inşa edilen yeni aile ve yeni erkek modelinin toplumsal cinsiyet düzenine dair ne tür bir değişim ya da daha doğru ifadeyle değişmeden değişim arzusunu yeniden ürettiği sorgulanacaktır.

Özcesi, çalışmada genel olarak filmin sunduğu yeni erkek ve yeni aile ideallerinin bir yandan toplumsal cinsiyet düzeniyle hesaplaşır görünürken diğer yandan bu düzeni nasıl tahkim ettiği gösterilecektir. Bu yapılırken, taşra-kent, geleneksel-modern, zengin-yoksul, ahlaklı-namussuz vb. ikili karşıtlık ağlarının filmin sembolik dilindeki izleri de aranacak ve filmin bu dil aracılığıyla hangi toplumsal cinsiyet temsillerine kapıyı açıp hangilerine kapattığı sorulacaktır.

Bu çalışmada amaç, erkek kahramanın ne tür bir erkeklik modelini temsil ettiğini ortaya koymaktan ziyade, bir yandan sergilediği akışkan erkeklik icrasının toplumsal cinsiyet düzeninin hiyerarşik yapısının sürdürülmesindeki rolünü tartışmaya açmak, diğer yandan bu akışkanlığın ihtiva ettiği boşluklarda başka bir dünya ihtimalinin izini aramaktır. Mesele, sadece Fikret'in kapsayıcı bir erkekliğe hayat verirken nasıl olup da hegemonik erkekliği yeniden ürettiğini göstermekle de sınırlı değildir. Filmin erkeklik söylemi sadece bu açıdan değerlendirilirse toplumsal cinsiyet düzenindeki değişimlerde kadınların failliğini ihmal etme tehlikesi doğar. Film derdini yer yer mizojeniye kayan bir dille erkeğin gözünden anlatıyor olsa da kadınların gizli hazlarına ve özlemlerine de seslenmektedir. Bu hazların ve özlemlerin perdesini aralamak, filmin yeniden ürettiği değişmeden değişim arzusuna kadın karakterleri sahenin arkasından önüne taşıyan bir perspektiften bakmamızı gerektirir. Elinizdeki çalışmada yapmaya çalışacağımız biraz da budur.

Bu bağlamda öncelikle temelleri R. W. Connell tarafından atılan hegemonik erkeklik literatürü, bu literatürün uzandığı melezleşme ve akışkanlık tartışmalarıyla birlikte eleştirel bir okumanın süzgecinden geçirilecek, ardından popüler sinemada giderek yaygınlaşan hicivsel erkeklik temsillerinin toplumsal cinsiyet ideolojisi açısından anlamı üzerine düşünülecektir. Tüm bu tartışmaları filmin yukarıda ana hatları çizilen çerçevede incelenmesi izleyecektir.

## **Melezleşen ve Akışkanlaşan Hegemonik Erkeklik**

1980'lerle birlikte erkeklik çalışmaları literatüründe yaygınlık kazanan hegemonik erkeklik kavramının kökleri, patriyarka nosyonunun toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin çok boyutlu dokusunu açıklamadaki yeterliğini sorgulayan tartışmalara uzanır. R. W. Connell'in (1987, s. 183) "erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel tahakkümüne imkân tanıyan normatif eril pratikler örüntüsü" olarak tanımladığı hegemonik erkeklik kavramının güçlü yanı farklı erkeklikler arası iktidar ilişkilerini de pat-

riyarka denklemine dahil etmesidir. Ancak kavramın toplumsal cinsiyet düzeninde sadece kadınların değil erkeklerin de tahakkümün nesnesi olduğunu görmeye imkân tanıyan güçlü yanı, zaman içinde onun zayıf yanlarından birine dönüşmüştür. Connell'in orijinal formülasyonunda hegemonik erkeklik sabit bir kategoriye değil "patriyarkanın meşruiyeti meselesine cari olarak en 'makbul' yanıtı sunan toplumsal cinsiyet pratiklerine" (aktaran Messerschmidt & Messner, 2018, s. 37) karşılık gelir ve bugün geçerli olan yanıt yarın yanlışlanabileceğine göre hegemonik erkeklik potansiyel olarak değişime açıktır. Ancak Messerschmidt ve Messner'in (2018, s. 35) dikkat çektiği üzere, hegemonik erkekliği kavramsal alet çantasına dahil eden pek çok sosyal bilimci, onu belli bir erkek tipiyle ve sınırlı sayıdaki erkeklik pratiğiyle özdeşleştirme eğilimi göstermiştir. Hegemonik erkekliğin genellikle siyasi, kültürel ve ekonomik alanlarda hâkim konumlar işgal eden; beyaz, orta sınıf, kentli, heteroseksüel erkeklerin sergiledikleri özerklik, rekabetçilik, fiziksel olarak etkin ve cinsel açıdan cazip olmak, kadınsı olan her şeyden kendini ayırıştırmak, çevresindekiler üzerinde kontrol ve hakimiyet kurmak gibi davranış ve karakter örüntülerine işaret ettiği düşünülmüştür.

Ne var ki hegemonik erkekliğin belli bir erkeklik tipine indirgenmesi, de Boise'nin (2015, s. 334) işaret ettiği gibi hegemonik erkekliğin "öldüğünü" ve/veya daha eşitlikçi bir erkeklik tarafından ikame edildiğini öne sürmeye imkan tanımıştır. Yakın dönemdeki kapsayıcı erkeklik tartışmaları bu bağlamda değerlendirilebilir. Eric Anderson'un (2005, s. 352) formüle ettiği kapsayıcı erkeklik kavramı, küresel Kuzey ülkelerindeki homohisterik erkeklik icralarının giderek daha az görüldüğü ve meşruiyetini yitirdiği iddiasına dayanmaktadır. Hatta homofobinin kendisi bazı erkeklerin maçolukla damgalanarak "sembolik iktidarın üretim alanlarından dışlanma"larını (de Boise, 2015, s. 320) beraberinde getirmektedir. Homofobinin toplumsal yaşamın pek çok alanında hala yürürlükte olduğunu inkâr etmeyen Anderson (2005, s. 337), bugün karşı karşıya olduğumuz şeyin aslında iki tip eril öznellik arasında henüz galibi belirlenmemiş bir meşruiyet savaşı olduğunu söyler: gay kimliği karşısında geleneksel tutumunu sürdüren "ortodoks erkeklik"le gay kimliğine hoşgörüle yaklaşmanın ötesine geçerek onunla anılan bazı pratikleri bizzat temellük eden "kapsayıcı erkeklik".

Kapsayıcı erkeklik kavramına getirilen eleştirilerin başında hegemonik erkekliği psikolojik nitelikleri sabit bir erkeklik arketipiyle özdeşleştirerek şeyleştirilmesi gelir. Oysaki Connell ve Messerschmidt

(2005, s. 842) başlangıçta ortaya koydukları çerçeveye yirmi yıldan uzun bir süre boyunca yöneltile eleştiriler karşısında kavramsal bir reformülasyona giderek, hegemonik erkekliğin belli bir kültürel ideale indirgenmemesi konusunda uyarıda bulunmuş ve farklı bağlamlarda birbiriyle çelişen tezahürler alabileceğini vurgulamışlardır. Hatta Messerschmidt (2019, s. 77-93) bir adım daha ileri giderek hegemonik erkekliğin özgül bir bağlamda "erkeklerin kadınlar ve diğer erkekler üzerindeki kontrol ve hakimiyetine hizmet eden erkeklik pratikleriyle her zaman örtüşmeyebileceğini" söylemiş, bu açıdan hegemonik ve baskın erkeklikler arasında bir ayırım yapmıştır.

Zaten Connell (2005, s. 79) hegemonik erkekliği "layıkıyla" icra etmeyen ancak toplumsal cinsiyet düzeninin pratikte erkeklere sunduğu imtiyazlardan yararlanan beyaz, heteroseksüel ve orta sınıf erkekleri tanımlamak için kullandığı "işbirlikçi erkeklik" kavramıyla her erkeğin patriyarkadan "kâr payı" almak için homofobik ya da cinsiyetçi davranışlar sergilemesi gerekmediğine çok daha önce dikkat çekmiştir. İşbirlikçi erkeklerin "seyirci" rollerini üzerinden atıp toplumsal cinsiyet düzenine "itiraz eden" bir erkeklik modelini benimseyebileceklerini de söylemiştir (aktaran Bozok, 2019, s. 203).

Yine de kapsayıcı erkeklik tartışması, işbirlikçi erkekliğin daha cool bir görünüm alması olarak kabul edilip es geçilemeyecek kadar önemli bir meseleye işaret eder. de Boise'e (2015, s. 332) göre siyasetçiler, kültürel seçkinler, iş insanları gibi sembolik iktidara erişimde imtiyaz sahibi toplumsal aktörler, kapsayıcı erkeklik söylemini feminizmin ve LGBTİ hareketinin taleplerine set çekmek için kullanabilirler. Dahası kapsayıcı erkeklik, küresel Kuzey'deki beyaz, heteroseksüel, orta sınıf erkeklerin özellikle gay özgürlük hareketinin giderek toplumsal meşruiyet kazanması karşısında imtiyazlı statülerini sürdürmek için hayata geçirdikleri bir strateji olarak da görülebilir. Demetriou (2001, s. 345), Connell'in kuramsal çerçevesine getirdiği eleştiride hegemonyanın "diyalektik pragmatizmi"ne vurgu yaparak buna dikkat çekmiştir. Demetriou'ya (2001, s. 344-345) göre Connell'in hegemonik erkeklik kavramını formüle ederken temel aldığı Gramsci'nin hegemonya anlayışı, sadece talepleri ve çıkarları hâkim sınıfların çatışan sınıfların tahakküm altına alınmasını değil, görece uzlaşılabilir çıkarlara sahip sınıflara liderlik edilmesini de içerir. Hâkim sınıflar ittifak içinde hareket ettikleri sınıflara ait bazı düşünce, değer ve pratikleri bir müzakere süreci içinde hegemonyanın tanımına dahil ederler, böylelikle hegemonyada bir tür melezleşme ger-



çekleşir. Demetriou (2001, s. 352), gay kültürüne gösterilen hoşgörü ve sempasideki artışı, hegemonik erkekliğin gay özgürlük hareketinin meydan okumalarına, bu hareketin taleplerini reddetmektense kısmen kabul edip soğurarak tepki göstermesine bağlar: Görünürde eşitlikçi olan bu değişim, patriyarkanın sönümlendiği "yanılsama"sını (Demetriou, 2001, s. 352) üreterek aslında hegemonik erkekliği tahkim etmektedir.

Hegemonik erkeklikteki melezleşme tartışmalarına Messerschmidt ve Bridges (2017, para. 7) de eski ABD Başkanı Donald Trump'un birbirinden farklı, hatta birbirine zıt görünüm alabilen erkeklik performansları üzerine gözlemleriyle katkı sunmuşlardır. Trump'ta görüldüğü gibi, bazen koruyucu kollayıcı bazen saldırgan, bazen kadın dostu bazen kadın düşmanı olabilen "bukalemunvari, akışkan bir erkeklik icrası"nın günümüzde -yerelden küresele- toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin meşrulaştırılmasına ve sürdürülmesine aracılık eden başlıca mekanizmalardan biri olduğunu söylemişlerdir. Yazarların sözleriyle, "Toplumsal eşitsizliklerin durağan formları, esnekleşerek daha dirençli hale gelmektedir" (Messerschmidt & Bridges, 2017, para. 8).

Son yıllarda hegemonik erkeklikte yaşanan değişimlere bu çerçeveden yaklaşan çok sayıda saha araştırması yapılmıştır. Örneğin Barber'ın (2016, s. 464) araştırması sınıfsal imtiyazlara sahip erkeklerin geleneksel erkeklik normlarına uzak bir pratik olarak düşünülen kişisel bakım ürünleri tüketimini hem alt sınıftan erkekler hem de kadınlar karşısında hâkim konumlarını sürdürmek üzere stratejik olarak kullanabileceklerini göstermiştir. Benzer bir diğer çalışmada Bridges (2014, s. 70), kişiliklerinin belli yönlerini gay kültürüyle ilişkilendirmelerinin, genç heteroseksüel erkeklerin "maço stereotipiyle aralarına mesafe koymalarına" ve "kendilerini siyasi açıdan ilerici bir konuma yerleştirmelerine" yardımcı olduğunu gözlemlemiştir.

Bu tür melez hegemonik erkeklik pratikleri erkekler arası yaş, etnisite, engellilik, sınıf vb. temelli hiyerarşileri tahkim etmenin ötesinde, toplumda imtiyazlı konumlara sahip erkekleri eril tahakkümün sorumluluğunu üstlenmekten azade kılabilir. Hatta böylelikle kendilerini en az kadınlar ve diğer erkekler kadar toplumsal cinsiyet düzeni tarafından "kurbanlaştırılmış kimseler" (Bridges & Pascoe, 2018, s. 264) olarak sunabilirler. Diğer yandan Bridges ve Pascoe'nin (2018, s. 264) sözleriyle sembolik anlamda "turistik bir gezi"ye çıkıp, toplumsal cinsiyet düzenine aykırı pratiklerden alınacak zevkleri, bu zevklerin tahakküm altındaki toplumsal gruplardan erkekler için beraberlerinde getirecekleri sıkıntı-

ları ve acıları yaşamadan deneyimleyebilirler.

Söz konusu literatür çoğunlukla küresel Kuzey'e odaklansa da Christian Groes-Green'in (2012) Mozambik'teki "kadın dostu erkeklikler" üzerine çalışması gibi, hegemonik erkekliğin dünyanın diğer bölgelerinde nasıl daha kapsayıcı bir hal aldığını inceleyen araştırmalar da mevcuttur. "Kadın dostu erkeklik" kavramıyla Groes-Green (2012, s. 93), kadınların arzularına ve taleplerine karşı daha düşünceli davranan genç erkeklerin okul gibi toplumsal bağlamlarda sergiledikleri davranış örüntülerine ve erkeklik anlatılarına gönderme yapar. Ancak, kadınlara gösterilen bu saygı ve anlayış, aynı genç erkeklerin mahalle gibi diğer toplumsal bağlamlarda hem kendi aralarında hem de üst sınıflardan erkeklere karşı sürdürdükleri ve kadınları çoğunlukla piyon olarak gördükleri toplumsal itibar mücadelesini gözlerden saklamaktadır. Dolayısıyla Groes-Green (2012, s. 104-105), kadın dostu görünen bir erkekliğin farklı bir perspektiften bakıldığında oldukça mizojenist bir hal alabileceğini söyler.

Türkiye ile ilgili benzer bir çalışmada Gül Özyeğin (2018), Türkiye'deki genç erkeklerin patriyarkal olmayan arzular sergileyerek patriyarkanın yeniden üretimine nasıl katıldıklarını incelemiştir. Türkiye'de geleneksel olarak erkekler ailelerini koruyup kadınların davranışlarını denetim altına alabildikleri takdirde tam anlamıyla erkek kabul edilmişlerdir. Ancak Özyeğin'e (2018, s. 239) göre genç erkekler babalarından miras aldıkları bu tür bir paternalist erkeklikle aralarına mesafe koymakta ve kendi arzularına, isteklerine ve haz arayışlarına öncelik veren daha "bireyci bir erkeklik ethosu" inşa etmektedirler.

Özyeğin (2018, s. 237), geleneksel patriyarkal modelin genç erkek kuşaklarca terkini ekonomi ve kültürde gerçekleşen neoliberal dönüşümle ilişkilendirir. Ona göre eve ekmek getiren erkek normu etrafında yapılandırılmış paternalist refah devletinin çözülüşüne makbul erkek vatandaşın girişimci neoliberal özne olarak yeniden inşası eşlik etmektedir. Cenk Özbay'ın (2013, s. 190) da farklı bir çalışmada dikkat çektiği gibi, geçmişin aile babası idealinin yerini bireysel hırslarının ve hazlarının peşinde koşan, para odaklı bir duygu ve düşünce yapısına sahip ve gerektiğinde kurumsal yapıları ve toplumsal normları eğip bükecek ya da onların etrafından dolaşacak esneklikteki yeni bir erkeklik ideali almaktadır.

Ancak bu yeknesak ve kusursuz bir dönüşüm değildir; yerel, bölgesel ve küresel dinamiklerin etkileşimiyle şekillenmekte ve çelişkiler

barındırmaktadır. Nitekim Connell ve Messerschmidt (2005, s. 840) hegemonik erkeklik kavramını yeniden formüle ederlerken, hegemonik erkeklikte küresel çapta yaşanan dönüşümün "bölgesel ya da yerel bağlamlara birebir yansımayaçağının" altını çizmiştir. Dolayısıyla hegemonik erkekliğin değişen tanımında küresel düzlemde belirleyici olan neoliberal öznellik, belli bir ülke ya da bölgede aileyi kutsallaştıran muhafazakâr bir ideolojiyle müzakereye girmiş halde karşımıza çıkabilir.

Emel Baştürk Akça ve Seda Ergül'ün (2014, s. 38) *Kuzey-Güney* dizisini farklı erkeklik icraları arasındaki mücadele ve müzakerelere ayna tutan bir popüler kültür anlatısı olarak çözümlerken söyledikleri gibi, Türkiye'de serbest pazar ideolojisinin kurallarına göre oynayan girişimci erkek öznenin hegemonik hale geldiği kısmen doğru olsa da "geleneksel erkeklik kalıpları hala direnç halindedir." Dolayısıyla Türkiye'de erkeklikte yaşanmakta olan, patriyarkal değerlerin prizmasından geçirilmiş ve neo-muhafazakâr aile mitinin damgasını taşıyan bir dönüşümdür.<sup>1</sup>

Patriyarkadaki değişmeden değişim ya da "değişerek muhafaza etme" dinamiğinin erkeklik anlatılarındaki yansımalarını Özyeğin'e (2018, s. 243-244) göre genç erkeklerin bir yandan babalarından farklı bir erkek olma girişimleri için geleneksel toplumsal cinsiyet düzeniyle uzlaşmayarak bireysel istek ve hayallerinin peşinden giden genç kadınlardan onay almayı umarlarken, diğer yandan annelerinde somutlaştığını düşündükleri fedakâr kadın modelini tamamen terk etmemelerinde görebiliriz.

Hegemonik erkeklikteki melezleşme tartışması, hegemonyanın akışkan ve tamamlanmamış doğasına işaret ederek kolay umutlara kapılmamızı engellemesi açısından önemlidir, ancak toplumsal cinsiyeti her tür muhalefet ve değişim ihtimalini kendi içinde soğuran bir ikti-

<sup>1</sup> Ayşe Buğra, bu dönüşümün sosyal politika alanındaki yansımalarına ışık tutan başlıca akademisyenlerdendir. Buğra'ya (2020, s. 7) göre AKP dönemi sosyal politikaları bir yandan vatandaşı kendi gemisini yürüten kaptan olmaya çağırılmaktadır; bu çağırının bir boyutu kadınların da giderek esnekleşen ve güvencesizleşen toplumsal üretim ilişkileri içine çekilmesidir. Ancak devlet sponsorluğundaki ailecilik ideolojisinin etkisinde şekillenen sosyal politikalar, bu içeri çekilmeye birtakım sınırlar koymaktadır. Örneğin kadınların hane içi bakım emekleri için verilmeye başlanan devlet destekleri, bir yandan kadınların geleneksel aile yapısı içindeki konumlarını tahkim ederken diğer yandan onları emek gücünün bir parçası olarak hane gelirine katkı sağlar hale getirmektedir (Buğra, 2020, s. 13-15).

dar yapısı olarak kabul ettiği ölçüde hegemonyadan bir çıkış olmadığı izlenimini de yaratır. Bu ise hegemonyayı tahakkümle eşitlemek ve onun diyalektik doğasını görmezden gelmek demektir. Üstelik böyle bir tartışmanın içine gömüldüğümüzde bir süre sonra amacımızın hegemonik erkekliğin her tür meydan okuma karşısında ne kadar sağlam durabildiğini göstermek mi yoksa onu ortadan kaldırmak mı olduğunu unutabiliriz.

Connell (2005, s. 84) toplumsal cinsiyet düzenindeki "kriz eğilimleri" üzerine yazdıklarıyla böyle bir tehlikeye karşı hegemonyanın kırılan doğasının altını çizmiştir. Yine de hegemonik erkeklikteki olası değişimlerin nedenlerini ararken kadınların failliğini ve kadın hareketinin kazanımlarını ihmal etmiş gibidir. Aslında Connell'in kuramsal çerçevesinin sacayaklarından biri, "belli bir tarihsel dönemde toplumsal cinsiyet düzeninin meşruiyetinin sağlanmasına ve sürdürülmesine en uygun normatif kadınlık pratikleri"ne (aktaran Messerschmidt, 2019, s. 60-61) karşılık gelen vurgulanmış kadınlık kavramıdır. Ancak Connell, vurgulanmış kadınlık kadar vurgulanmış kadınlıkta yaşanması olası herhangi bir dönüşümü de daha çok hegemonik erkeklik üzerinden anlamlandırmıştır: Sanki her yeni hegemonik erkeklik kendine yeni bir vurgulanmış kadınlık aramakta ve öyle ya da böyle bulmaktadır.

Connell'in kuramsal çerçevesine getirilen bir diğer önemli eleştiri de onun açtığı yoldan ilerleyen eleştirel erkeklik çalışmalarının genellikle farklı erkeklikler arası iktidar mücadelelerine odaklanıp kadınların deneyimlerini ihmal etmeleridir. Hatta bu araştırmaların önemli bir kısmı "Erkeklik en çok erkekleri ezer" (Atay, 2019, s. 15) gibi sorunlu bir yargıya varırlar. Bu yüzden Andy McMahon'a (1993, s. 675) göre hegemonik erkeklik literatürü feminist eleştiriye dikkate almış gibi yaparken aslında cinsiyet eşitsizliklerini örtbas etmektedir. Bunu ise feminist teorileri seçici ve stratejik bir şekilde kullanıp "erkek şiddetini ve eril tahakküm arzusunu psikolojikleştirerek," erkeklerin kadınların ezilmesindeki kolektif çıkarlarını ve bu sürece aktif katılımlarını görünmez kılarak ve odağı patriyarkadan erkeklerin erkeklik dayatması nedeniyle yaşadığı travmalara kaydırarak yapmaktadır (McMahon, 1993, s. 675-687).

O'Neill (2015, s. 115) de hegemonik erkeklik literatüründe toplumsal cinsiyet düzeninde olumlu anlamda yaşanan değişimlerden kimlerin sorumlu olduğunun çoğu zaman belirsiz kaldığına dikkat çekmiştir. Bu literatür feminist harekete ve gay özgürlük hareketine zaman zaman gönderme yapsa da bu hareketler hegemonik erkeklikteki değişim hika-

yesinde genellikle kendilerine ön sıralarda bir yer bulamazlar; sözgelimi, kapsayıcı erkeklik tartışmalarında homofobinin giderek sönümlenmesinde özne konumu bahşedilen herhangi bir toplumsal aktör varsa bunlar genellikle genç, beyaz, heteroseksüel, orta sınıf erkeklerdir.

Türkiye'deki hegemonik erkeklik modelindeki değişimlere odaklanan araştırmalar da benzer şekilde kadınların failliğini es geçerek hegemonyanın ilişkisel boyutunu ihmal etme eğilimindedir. Patriyarkadaki değişimi anlamak için "genç kadınların neyi arzuladıklarını" sormanın önemli olduğunu vurgulamış olsa bile, Özyeğin (2018, s. 247) de bu değişimi büyük ölçüde genç erkeklerin gözünden anlatır. Bu ise karşımıza imtiyazlı konumlarının kaybıyla krize giren erkeklerin değişmeden değişim arzusunun hikayesini çıkartır. Oysaki birinin krizi bir başkasının özgürlüğü olabilir. Dahası melezleşme, ezenin mevcut iktidarını korumak amacıyla uyguladığı bir stratejiden ziyade, ezilenin bu iktidar ilişkisine öylece boyun eğmediğinin göstergesi, hatta buna karşı mücadelesinde elde ettiği bir kazanım olarak değerlendirilebilir. Nitekim eleştirel erkeklik çalışmalarının önemli isimlerinden Michael Kimmel (1987, s. 262) erkeklikteki değişimlerin ve erkekliğin ne olduğuna dair kaygıların tarihsel olarak kadınlığın anlamındaki dönüşümleri takiben tepkisel bir şekilde ortaya çıktığına dikkat çekmiştir.

### **Popüler Sinemada Postfeminist Erkeklik Anlatıları**

Kapsayıcı erkeklik tartışması, hegemonik erkeklik literatürünün taşıdığı sorunlu yanların uzanabileceği noktayı göstermesi açısından önemlidir. Çünkü erkekliğin daha kapsayıcı bir hal aldığı söylenirken aynı anda hem eleştirel-feminist paradigmanın öngörü ve uyarılarının dikkate alındığı izlenimi verilmekte hem de toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin önemli bir bölümü ve bu eşitsizliklerin diğer iktidar yapılarıyla içe içe geçmiş dokusu görünmez kılınmaktadır. Bu bağlamda kapsayıcı erkeklik nosyonu hegemonik erkeklik kavramının postfeminizme açıldığı uğraktır, diyebiliriz.

"Toplumsal cinsiyet eşitliğine... ulaşıldığına göre feminizme artık gerek yok" (O'Neill, 2015, s. 102) varsayımı üzerinde yükselen postfeminist duygu yapısının başlıca üretim alanlarından biri popüler kültür ve onun bir parçası olarak popüler sinemadır. Postfeminizmin popüler sinemadaki yansımalarından biri, bir yandan bireysel haz ve isteklerinin peşinde koşarken diğer yandan mutlu bir aile ve evlilik hayali kuran ve deyim yerindeyse içine işlemiş o kahrolası feminist duyarlılıkla baş

etmek için (ki bu duyarlılık, kadın hareketinin yüzyıllardır devam eden eşitlik ve özgürlük mücadelesinin bir kazanımıdır) sık sık ironiye başvuran bir kadın kahraman olarak Bridget Jones ise, diğeri eril şiddetin ve kadın düşmanlığının sorunlu anne-oğul ve/veya baba-oğul ilişkisi temasına dayalı psikanalitik çözümler eşliğinde aklandığı bir kırılğan erkeklik anlatısı olan *Joker*'dir (Todd Phillips, 2019).

Bridget Jones karakteri özelinde Angela McRobbie (2009, s. 12), Jones'un "geleneklerin ve toplumun kadınlar üzerindeki denetimini zayıflatan eğitim ve medya gibi kurumlardan faydalanmış olması anlamında modernitenin ürünü olduğunu," bunun da ona "kökleriyle bağı koparma," şehirde kendini yeniden konumlandırma ve utanç duymadan ya da tehlikeyle karşılaşmadan bağımsız bir hayat kurma şansı verdiğini söyler. Ancak bu köksüzlük yeni endişeleri beraberinde getirmiştir: yalnızlık, bekarlık damgası ve çocuklarının babası olabilecek doğru partneri bulamama riski. Sonuçta kendi kendini yönetmenin yükünü sırtlanan Jones'un fantezileri kişisel mutluluk ve tatminin son derece geleneksel biçimlerine açılmış ve feminizmin bir nevi içselleştirilmiş sağduyu şeklinde hesaba katılmış olması, feminist siyasetin çok daha güçlü bir şekilde hesaptan düşülmesini sağlamıştır.

Erkekliğin terapötik bir söyleme konu olduğu *Joker* gibi popüler anlatılarda ise erkek psikesi hasarlı ve tamire muhtaç olarak temsil edilirken, eril şiddetin esas sebebi olarak genellikle erkeklerin anneleriyle ve/veya babalarıyla olan sorunlu ilişkileri gösterilir, nihayetinde erkeklerin bu şiddetteki sorumlulukları ve onun sayesinde sağladıkları ayrıcalıklar temize çekilir. Dahası kadınların erkeklere bakıyor ve onlarla ilgileniyor olmaları McMahan'un (1993, s. 676) sözleriyle ıstırap çeken ve "erk yoksunu bir erkekliğin göstergesi" olarak sunulur, çünkü kendi kendine yeterlilik erkeklik idealini tanımlayan bir özellik olarak kabul edilmektedir. Aslında erkekler McMahan'a göre (1993, s. 680-681) kadınlardan kendileri için duygusal mesai sarf etmelerini açıkça istemeseler de bunu beklerler ve onları diğer erkeklerle rekabetlerinde bir adım öne çıkaran da bu mesaidir. Ne var ki bu tür postfeminist anlatılarda, kadınların bakım emeği genellikle görünmez kılınarak doğallaştırılır. Dahası bu anlatılar, kadraja erkekliğin erkekler üzerindeki yükünü yerleştirmenin ötesinde, erkeklerin en azından psikolojik ve duygusal anlamda kadınlara göre daha dezavantajlı ve hasarlı olduğunu ima eder ve mükemmel bir ilişki kurmanın sorumluluğunu kadına yüklerler, kadınlar bunda başarısız olduğu anda ise sert bir şekilde cezalandırılırlar.

Ancak mesele, İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun uzun yıllar önce söylediği gibi, popüler kültürü açık ya da örtülü cinsiyetçiliği nedeniyle lanetlemek ya da Turner'in (2016, s. 140) ifadesiyle onun "bizim dışımızdakilere neler yapabileceğini göstermek" değil, insanları kendi boyun eğmişliklerine güle oynaya rıza gösterir hale getirdiği söylenen bu kültürel metinlerin nasıl olup da çoğumuzu cezbetmeye devam ettiğini anlamak olmalıdır. Çünkü popüler kültür ve onun önemli bir parçası olarak popüler sinema, toplumsal cinsiyet ideolojisinin sadece yeniden üretildiği ve tahkim edildiği değil, bu ideolojinin kültürel olarak müzaker edildiği bir alandır.

Popüler sinema da dahil olmak üzere popüler kültür anlatıları, sadece izleyicilerin bu anlatılardan çıkarabilecekleri kimisi oldukça yıkıcı anlamlar açısından değil, bizzat kendi metinsel yapıları ve Fiske'in (1986, s. 213) sözleriyle bu yapının içerdiği "sembolik fazlalık" nedeniyle hâkim ideolojilere görece direnen okumalara açıktırlar; izleyicileri ideolojik olarak çelişkili özne konumlarına çağırarak muğlaklıklar ve tezatlar içerirler. Angela McRobbie'nin genç kadın okurlara seslenen İngiliz magazin dergisi *Jackie*'yi gerçek dışı içerikleri nedeniyle yerden yere vurduğu eski bir değerlendirme yazısını yeniden gözden geçirdiğinde kendisini "izleyicinin hazlarını küçümsemekle ve onlara kendi idealize edilmiş yaklaşımını dayatmakla" eleştirirken söylediği gibi, "Metnin çok anlamlılığı [...] farklı hazları, farklı beklentileri ve farklı yorumları kışkırtıp [...] yüzeye çıkarır" (aktaran Turner, 2016, s. 139)

Popüler kültür metinlerinin içerdiği anlam ve hazlar elbette sınırsız bir çeşitlilik arz etmez; "toplumsal sistemdeki iktidar ilişkilerine göre yapılandırıldıkları için, metnin tercih edilen anlamıyla bir tahakküm-tabiiyet ilişkisi" (Fiske, 1987, s. 127) içindedirler. Dahası, Turner'in (2016, s. 143) da dikkat çektiği gibi, toplumsal iktidar yapıları "metinler kadar geçirgen, metinler kadar kırılğan" ve metinler kadar çatlaklarla dolu değildir. Ancak eğer bu metinler toplumsal cinsiyet düzenine dair değişim taleplerinin kırıntılarını dahi barındırıyorlarsa, Tania Modleski'nin (2008, s. 101) de söylediği üzere feministler tarafından "aşağılanmayı değil [...] sakladıkları tezatları görünür kılacak eleştirel bir değerlendirmeyi" hak ederler.

Türkiye sinemasında 1980'lerin ikinci yarısından itibaren feminist hareketin yükselmesiyle kadın sorununa toplumsal cinsiyet perspektifinden yaklaşan filmlerin sayısında artış görülmüştür. 1990'ların ikinci yarısında ise çeşitli toplumsal, ekonomik, siyasi, kültürel dönüşümler

karşısında bunalıma giren, kırılmalı ve toplumsal cinsiyet normları ve idealleri tarafından sakatlanmış erkeklerin hikayeleri sinemada giderek yaygınlaşmıştır. Bu yapımların önemli bir kısmında kadınların ve diğer cinsel kimliklerin toplumsal yaşamda artan görünürlüğü ve meşruiyeti karşısında eski imtiyazlı konumlarını yitirme kaygısına gark olan erkek kahramanlar, güç istençlerini bir mağduriyet performansı ardına saklamış ve yaşadıkları varoluş krizi genellikle bir Ödipal kompleks sembolizmiyle perdeye yansımıştır. Bu erkek kahramanların bazıları *Mustafa Hakkında Her Şey*'de (Çağan Irmak, 2003) olduğu gibi hâkim erkeklik idealini kendinde somutlaştırır görünürken bu idealin kırılmalı ve erkekler üzerinde uyguladığı şiddeti histerik bir şekilde dışa vururlar; önemli bir kısmı ise ideal erkek olma arzuları engellilik, yaş, etnisite, sınıf vb. diğer iktidar yapılarının duvarlarına çarpan erkeklerdir.<sup>2</sup>

Erkekliği hicveden ancak erkeklikteki krizin çözüm yolu olarak yine erkek dayanışmasına işaret eden popüler komedi filmleri ise 2000'lerle birlikte hayatımıza girmiştir. *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2004), *Maskeli Beşler* (Murat Aslan, 2005), *Kolpaçino* (Atıl İnaç, 2009), *Çakallarla Dans* (Murat Şeker, 2010) ve *Düğün-Derneği* (Selçuk Aydemir, 2013) örnekleri arasında sayabileceğimiz bu komedi filmlerinde çoğu zaman hipermaskülen erkek kahramanlar, aynı zamanda kadınsılıkla özdeşleştirilen davranış ve tutumlar içinde gösterilirler ve onların melez erkekliği bizzat hicvin kaynağı olur. Nitekim Barber ve Bridges (2017, s. 40) hicivsel erkekliğin melez erkekliğin popüler kültürde aldığı temel biçimlerden biri olduğunu söylemiştir. Bu hicivsel erkeklik, feminist eleştirilerin hedefindeki erkeklik örüntülerini tiye aldığı ölçüde daha ilerici bir toplumsal cinsiyet temsili gibi görünebilir. Ancak, sonuçta izleyicinin izlediği bir şakadır ve şaka, şaka olarak kaldığı sürece melez erkeklik icraları sergileyen kahramanların erkekliği de baki kalacaktır.

Bakhtin'e göre gülen insan "korkuya karşı zaferi temsil eder" ve gülmek uhrevi dünyanın sessizliğine ve ağır başlılığına meydan okur (aktaran Cantek, 2011, s. 23); bu açıdan gülmek, özgürlükle ilişkilidir. "Kendisine gülünen, bütün kudretinden sıyrılmıştır. Kahkaha, onu kalplere korku salamayacağı bir konuma yerleştirmiş[tir]" (Hikaye Anlatıcı, 2018). Ancak Elvis Costello'nun sözleriyle "mizahın oynadığı oyun tehlikelidir" (aktaran Hanke, 1998, s. 74). Çünkü mizah, hakikati bir yandan

<sup>2</sup> Bu yöndeki yapımların ayrıntılı bir dökümü için şu kaynağa bakılabilir: Oktan, A. (2013). Türk sinemasında hegemonik erkeklikten erkeklik krizine: *Yazı-Tura* ve erkeklik bunalımının sınırları. *Selçuk İletişim*, 5(2), 152-166.



bozulmaya uğrattırırken diğer yandan onaylayan bir söz söyleme biçimidir. Bu yüzden "mizah özü itibarıyla ne özgürleştirici ne de muhafazakardır. Mizahın temeli muğlaklıktır" (Palmer, 1987, s. 213). Mizahtan izleyiciyi şaşırtması için zamanın, dilin ve mekânın alışıldık sınırlarını alışılmadık derecede değiştirmesi beklenir. Bu Brummet'in (2003, s. 43) ifadesiyle mizahın "bozguncu doğası"dır. Özcesi mizah, abartarak gösterir. Ama sonuçta göstermek, görülebilir ve anlaşılabilir kılmaktır.

Komedi filmlerindeki erkeklik temsillerini bu çerçeveden ele aldığını söyleyebileceğimiz Richard Dyer'a (2002, s. 89) göre, heteroseksüel beyaz erkeğin idealize edilen cinselliği popüler anlatılara o derece derinlemesine sirayet etmiştir ki aslında özgül bir sosyo-tarihsel ve kültürel bağlamın ürünü olmasına karşın, erkek cinselliğinin doğal ve mutlak biçimi olarak kabul edilir. Aslında komedi türünün erkek cinselliğinin temsili açısından ikircikli bir doğası vardır. Çünkü komedi filmleri bir yandan idealleştirilen beyaz heteroseksüel erkek cinselliğini tiye alarak onun mitsel doğasını ihbar ederler. Ancak bu cinsellik biçiminin sözde defolarını mizahın malzemesine çevirirken, onun erkek cinselliğinin doğal ve mutlak formu olduğu iddiasını yeniden üretirler.

Dahası, erkekliğin hicvedildiği komedi filmleri erkekliği bir yandan görünür kılıp sorunsallaştırırken, diğer yandan kolu kanadı kırılan erkekliği izleyiciden empati ve hoşgörü bekler hale getirirler. Hatta Hanke'ye (1998, s. 76) göre, toplumsal cinsiyet düzenindeki değişimlerin ve gerilimlerin erkek kahramanın gözünden anlatıldığı mizahi yapımlarda, erkekliğin kendisinin güldürü malzemesi haline getirilmesi "özdüşünümsel bir eleştireliliğe" hayat verir görünür. Fakat aslında bu tür anlatıları üreten "eril iktidar bloğu" "eğer erkekliğe gülünecekse ona da en iyi biz güleriz" (Hanke, 1988, s. 77) sözüyle özetlenebilecek kinik bir retorik strateji gütmekte ve bu strateji hegemonik erkekliğin sarsılmış görünen meşruiyetini onarmaktadır.

Erkeklerin deyim yerindeyse orta şekerli feminist hicve konu olduğu bu anlatılar, erkekliğin parodisini yaparken elbette hâkim erkeklik modelinin erkekliğin doğal ve evrensel hakikati olma iddiasını sarsmaktadır. Fakat yine Hanke'ye (1998, s. 89) göre bu temsil stratejisi bunu yaparken yeni hegemonik erkekliği "eski ve yeni tip eril öznellikler arasında görece akışkan bir kendini gerçekleştirme edimi" olarak sunar. Bu sayede erkeğe bir kez daha değişimin esas faili konumu bahşedilmektedir. Hikâyenin sonunda toplumsal cinsiyet düzeninin krizi karşısında kendisini bu kez daha esnek bir hamurdan olmakla birlikte yeniden inşa

edecek ve kendine yeni bir aile kuracak olan özne odur. Böylelikle erkeğin imtiyazlı konumunda sarsılma yaşama endişesi hafifletilmiş olur ve izleyicilerin huzurla evlerine döndükleri varsayılır. Ta ki bir sonraki krize kadar...

### **Filmin Analizi: İşbirlikçi Erkeklikten Kapsayıcı Erkekliğe**

Filmin açılış sekansında eşi Mihriban tarafından terk edildiğini gördüğümüz Fikret, her haliyle hegemonik erkek olmaktan uzak bir karakterdir. Çekingen ve kırılıgandır, eşine sözünü geçiremez, ailesini bir arada tutmakta zorlanır. Dahası hegemonik erkekliğin başat unsurlarından birinden yoksundur: kendisinin de dediği gibi "kedisi vardır ama çocuğu yoktur." Üstelik Fikret'in konvansiyonel orta sınıf yaşam tarzını temsil eden evine, kefil olduğu kayınbiraderinin kredi borcunu zamanında ödemesinden dolayı haciz gelmiş ve haciz memurları evdeki televizyonu alıp götürmüşlerdir. Mihriban bu nedenle "evlilikten sıkıldığını" söyleyerek Fikret'ten boşanmak istemektedir. Fikret bu sekansın sonunda eviyle birlikte hegemonik erkeklikle iş birliğinin sağladığı imtiyazlardan kovulur. Karşımızda artık yaralı bir erkek olarak izleyiciden empati dileyen bir kahraman vardır.

Fikret'in anlatının başında komedi türündeki film ve dizilerde sık rastladığımız bir tip olan "kılıbık erkek" stereotipini temsil ettiği söylenebilir. Dyer'a (2002, s. 12-13) göre bizi çevreleyen karmaşık toplumsal gerçekliği anlayıp anlamlandırabilmemize aracı olan stereotiplerin esasında iki temel sorunlu yönü vardır. Öncelikle stereotipler, tarihsel-toplumsal gerçekliğin çok boyutluluğunu ve karmaşıklığını tek bir imgeye indirgeyerek bu imgenin mutlaklığında ve kesinliğinde ısrar ederler. Ancak Fikret, hikâye ilerledikçe bizzat bu "kılıbık erkek" stereotipine atfedilen kimi özellikleri olumlu anlamda sahiplenip kendi kahramanlık iddiasının yapıtaşlarına çevirecek, özcesi kaba güldürünün nesnesi olmaya aday bir stereotipten bir kahramana dönüşecektir. Bu açıdan film "kılıbık erkek" stereotipinin içinde saklı ancak onunla görünüşte tezat oluşturan potansiyeli açığa çıkararak, izleyiciyle stereotiplerin göreceliğine ve değişebilirliğine dair bir diyaloga girmektedir.

Dyer'a (2002, s. 13) göre stereotiplerin ikinci sorunlu yönü ise, özgül iktidar ilişkilerince içerilmiş olmaları ve bu iktidar ilişkilerini tahkim etmeleridir. Yani mesele stereotiplerin epistemolojik ve ontolojik bakımdan hatalı olmaları değil, onları hangi çıkarlar paralelinde hangi toplumsal aktörlerin kontrol edip tanımladığıdır. Bu bağlamda filmin anlatısı,

erkekliği tiye alır görünürken, aslında kadınları değersizleştiren, hatta düşmanlaştıran belli başlı stereotipleri de yeniden üretmekte, böylelikle deyim yerindeyse erkeğin hicvedilen defolarının sorumluluğunu da kadınlara yıkmaktadır.

Film daha açılış sekansıyla toplumsal cinsiyet düzenine hangi perspektiften yaklaşacağını işaretini verir. İşbirlikçi erkekliğin üzerinde yükseldiği konvansiyonel orta sınıf aile yapısının parçalanmasını izlediğimiz ilk sahnelerde, bu parçalanmanın esas sorumlusu olarak boşanma talebinde bulunan kadına işaret edilir. Gülse Birsel'in bizzat canlandırdığı ve film boyunca bir karakterden ziyade bir tip, hatta stereotip olarak karşımıza çıkan Mihriban, dışarının pisliğine karşı temiz ve düzenli tutmaya çalıştığı evinde Fikret'le birlikte orta sınıf aile mitine hayat vermektedir. Ancak film bu mitin kadından çok erkeği ezdiğini ima eder, çünkü Mihriban izleyiciye vaktinin çoğunu üretken bir faaliyetle meşgul olmaksızın evde televizyon izleyerek geçiren bir kadın olarak sunulur. Bu mitin taşıyıcı sembollerinin başında ise televizyon gelmektedir ve Mihriban artık evde televizyon olmadığı için evlilikten "sıkılmıştır." Kadın ve televizyon arasında kurulan özdeşlikle sadece kadının boşanma talebinin içi boşaltılmaz, film bu sayede kendini daha çok kadınlara hitap ettiği düşünülen ve toplumsal cinsiyet ideolojisinde kadınlara düşen aşağılanmadan nasibini alan gündüz kuşağı programları ve pembe diziler gibi diğer popüler kültür ürünlerinden ayırıştırır ve anlatılanın bir erkek hikayesi olacağını daha başından itibaren izleyiciye hissettirir.

Diğer yandan *Aile Arasında* kadınlara dayatılan geleneksel ahlak anlayışına meydan okuma ve toplumsal cinsiyet ideolojisinin damgalayıp dışladığı cinsel kimlikleri, adından da anlaşılacağı üzere "aile arasına" alma gibi dertleri olan bir filmidir ve bu açıdan feminizmle açık bir diyalog içindedir. O yüzden filme hâkim duygu yapısı, muhafazakâr bir nostaljiden beslenen anti-feminizm değil, feminizmin söylem ve taleplerinin dikkate alındığı ama bunların en azından Mihriban gibi kadınlar için anlamının olmadığı imasını taşıyan postfeminizmdir.

İkinci sekansta Mihriban'ın boşanma kararından bir ay sonra, Fikret'i "siftah dahi yapamadığı" Fikret Avize isimli küçük dükkanında görürüz. Fikret'in kayınbiraderi Okan, onun hemen yanındaki gösterişli ve büyük Aydınlatma Sarayı adlı mağazayı işletmektedir. Kamera izleyiciye iki mağazayı ve tabelalarını yan yana gösterir. Mağazaların isimlerindeki ve büyüklüklerindeki farklılık bir yana, Fikret'in avize dükkânı diğerine göre çok daha karanlıktır. Bu aydınlık/karanlık sembolizmi, Fik-

ret'in işbirlikçi erkekliğin cennetinden kovulmuş bir erkek olarak temsili pekiştirir. Fikret sadece kendisini "beyninde yalan çipi olmamak"la suçlayan Okan karşısında değil, fırsatlardan yararlanmayı, risk almayı ve gerektiğinde kuralları eğip bükmeyi gerektiren neoliberal eril öznellik karşısında da yenilmiştir.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Fikret'in boşanma avukatıyla görüşmek için gittiği kafede bir rastlantı sonucu gece kulüplerinde vokalistik yapan Solmaz'la karşılaşmasının ardından yaşananlar konu alınır. Solmaz, karşımıza İstanbul'un eski mahallelerinden birinde ahşap bir konakta üniversite öğrencisi kızıyla kiracı olarak yaşayan, kızını görece tek başına yetiştirmiş, güçlü ve bağımsız bir kadın olarak çıkar. Bir yandan mesleği, yaşayış biçimi, kıyafetleri, hal ve hareketleri ile yazılı olmayan cinsiyetçi ahlak kurallarını ihlal eden bir karakterdir. Diğer yandan mesleğini seven, ekonomik olarak bir erkeğe bağımlı olmayan ve kendi hayatının kontrolünü ellerine almış bir kadın olarak vurgulanmış kadınlıktaki değişimin ipuçlarını izleyiciye verir. Solmaz'ın gece iş çıkışı Beyoğlu'nda yürürken kendini koruma içgüdüsüyle hareket etmek zorunda kaldığı bir sahnede bu değişimin çetin bir mücadelenin ürünü olduğunu sezeriz. Dahası film boyunca Solmaz kendisine yüklenen namussuz kadın imajına karşı güçlü tepkiler gösterir ve birçok sahnede karakterin ağzından "Ben orospu değilim" cümlesi duyulur.

Solmaz'ın köksüzlüğü özgürlükle birlikte kırılabilirliği de beraberinde getirmiş, sınıfsal hiyerarşinin görece alt katmanlarından olması bu kırılabilirliği daha da şiddetlendirmiştir. Bununla birlikte Solmaz tamamen köksüz bir karakter de değildir, annelik deyim yerindeyse onun ayaklarını bağlamaktadır; kızına ve kendisine "kol kanat gelecek bir baba" arayışındadır. Bu arayış, karakterin anaakım izleyiciye aşırı gelebilecek çıkıntılarını törpülemekte ve onu toplumsal cinsiyet ideolojisiyle uzlaşan bir noktaya çekmektedir. Bu tür bir kadın kahraman temsiliyle film postfeminist duygu iklimine bir adım daha yaklaşır. Çünkü karşımızda toplumun ahlakçı dayatmalarına teslim olmayan, bağımsız, kendi kendine yeterli bir kadın olarak tercihini yine de konvansiyonel aile modelinden yana yapan bir karakter vardır.

Solmaz'ın hem komşusu olan hem de geri vokallliğini yaptığı Behiye ise bir trans kadındır. Türkiye'nin ilk trans oyuncularından biri ve aynı zamanda bir LGBTİ aktivisti olan Ayta Sözeri'nin canlandığı Behiye'nin bağımsız ve güçlü bir trans kadın olarak temsili, filmi popüler kültürdeki benzeri diğer hicivsel erkeklik anlatılarından ayrı bir noktaya

taşır. Yine de Behiye filmin neredeyse tamamında cinselliği paranteze alınmış bir aile büyüğü şeklinde resmedilir ve ancak böyle "aile arasına" kabul edilir. Dahası Behiye'nin trans kadın olarak yaşamış olması muhtemel zorluklara, cinsel kimliğinin Haşmet Kurt ve ailesi tarafından anlaşılmasından duyduğu tedirginlik dışında neredeyse hiçbir gönderme yapılmaz.

Gill ve Donaghue (2013, s. 240) bu gibi kadınlık temsillerinin post-feminist anlatıların belirleyici öğelerinden biri olduğunu söylemiştir. Deyim yerindeyse bu kadınlar toplumsal cinsiyet düzeniyle olan meselelerini görece çözmüş gibi hareket ederler ve düzenle hesaplaşma ve/veya yaralarını sağaltma sırası artık erkek kahramandadır. Bu temsil stratejisi hikâyenin bir erkeklik anlatısı olma niteliğini de teslim eder.

Ancak filmin satır aralarında başka bir anlatı daha gizlidir. Solmaz'la tanıştıktan kısa süre sonra onun yaşadığı konağa kiracı olarak taşınan Fikret'in ilerleyen sahnelerde Solmaz ve onun kadın arkadaşları tarafından değişen ideal erkeklik normlarına uyumlu hale gelecek şekilde yönlendirildiğini görürüz. Fikret'in kiraladığı odayı döşer, ona yeni kıyafetler seçer, birlikte dans kursuna gider ve epilasyon yaptırırlar. Fikret bu süreçte kadınların kontrolü altında hareket eden beceriksiz bir erkek gibi görünür; başarısız değişim girişimlerinin altı kadını erkek temsilini mizahın nesnesine dönüştüren o bilindik sembolizmle kalın bir şekilde çizilir. Tüm bu süreçte erkek cinselliğinin değişen normları hicvedilirken, aslında Dyer'in (2002, s. 96) da dikkat çektiği gibi, bu cinselliğin kendisi bir kez daha doğallaştırılmış ve eleştirel bir sorgulamanın menziline girmekten kurtarılmış olur.

Anlatının bu aşamasında "Türkiye'nin modernleşme deneyiminin cinsiyetlendirilmiş bir süreç olarak anlamlandırılmasında [...] sıklıkla karşılaştığımız mitlerden olan Pygmalion efsanesi"ndeki (Bayraktar, 2014, s. 178) cinsiyet rolleri bir nevi tersine dönmüştür. Pygmalion hikâyesinin Türkiye bağlamındaki yeniden çevrimlerinde genellikle modernleştirici erkek özne köy/taşra kökenli kadını yontup biçmiş ve ona yeni bir kimlik kazandırmışken, bu kez kurucu özne olarak kadın ideal erkeklik normlarına uyum sağlamakta başarısız erkeği şekillendirmektedir. Başka bir deyişle, erkek kahramanda kadınsılıkla özdeşleştirilen bedensel pratiklere hoşgörü gösterme hatta bu pratikleri benimseyip uygulama anlamında kapsayıcı bir erkeklige doğru yaşanan değişimi tektleyenler kadın karakterlerdir.

Ancak bu, kadının kurucu özne konumunun öylece onaylandığı bir anlatı değildir. Hikâyenin büyük kısmında Solmaz duygusal açıdan Fikret'e göre daha güçlü ve hasarsız bir karakter olarak temsil edilmiş, erkeği yeni baştan yaratmanın yükü onun omuzlarına yüklenmiştir. Kadının kahramanın bu yönde sarf ettiği duygusal mesai benzer diğer popüler kültür metinlerinde olduğu gibi tamamen görünmez kılınmış olmasa da Solmaz gönüllü bir şekilde, adeta göreviymişçesine, Fikret'i değiştirmeye çabalar. Oysaki Fikret'in aile babası rolünü kısa süreliğine de olsa oynaması için uzun uğraşlar sonucu ikna edilmesi gerekecektir.

Film böylece izleyiciye kapsayıcı erkekliğin kadınların arzusunun aynadaki yansıması olduğunu hissettirir. Kadınlar, yaralanmış erkeği tekrar fallus konumuna yükseltmeye çalışırken, aslında kendi eksikliklerini kapatmak arzusundadırlar. Ancak bu kendi çaresizliğinin farkında, hatta kendi kendisini hicveden bir arzudur. Söz konusu sahnelerde ideal erkek modeliyle gerçekte olan arasındaki uçurumun hicvi, kadınların fallusla doğrudan yüzleşmektense arkasından dolaşarak öç aldıkları gizli bir senaryoyu icra ettiklerini düşündürür. Hadım edilmiş erkeğin eksikliğini kapatmaya çalışır görünürken bu eksikliğini istemeden de olsa erkeğin yüzüne vurmak, James Scott'un (1985) ünlü tabiriyle "güçsüzlerin silahları"ndan biri olarak düşünülebilir.

Diğer yandan kadın karakterler, erkeği tüketim pratikleri aracılığıyla değiştirmeye çalışırlar. Barber ve Bridges'in (2017, s. 41) de belirttiği gibi, aileyi geçindirebilmek ve çocuk sahibi olmak gibi "klasik erkekliğe geçiş ritüellerine erişimin giderek imkansızlaştığı" bir toplumsal bağlamda, tüketim bu geçişin taşıyıcılığını yapmaya adaydır. Kadının kurucu özne konumunun tüketimle dolayımlanması ise tüketim ve kadın arasında kurulagelen ve kadınların toplumsal failliklerinin değersizleştirilmesine hizmet eden özdeşliği yeniden üretir.

Dolayısıyla kahkahalar atıldığında, hem kendi iktidarsızlığının hicvini yaparken kadının özne olma çabasını değersizleştirmekten geri durmayan erkek izleyicinin hem de erkeğin eksikliğini ima yoluyla da olsa yüzüne vuran kadın izleyicinin haz arayışı tatmin edilmiş olur. Ne var ki bu eşitsiz bir tatmindir, çünkü filmin "kamusal senaryosu"na (Scott, 1985, s. 137) göre erkeği değiştirme girişimi bir şakadan öteye geçemeyen kadın, aldığı öçten duyduğu hazzı diğer izleyicilerle birlikte attığı kahkahaların arasına saklamak zorunda kalmıştır.

Filmin sonraki sahnelerinde kadın karakterlerin çabaları sonucunda Fikret değişecek, hem kendine daha güvenli hem de kadınların istek ve taleplerine daha duyarlı bir erkek haline gelecektir. Ancak Fikret Pygmalion hikayesindekinin aksine taştan değil esnek bir malzemeden yontulmuştur. Risk alamama, yalan söyleyememe gibi becerisizlikleri nedeniyle temellük edemediği neoliberal eril öznellik bu esneklik aracıyla yeniden ilişkilendirilir. Örneğin yalan söyleyemediğini ısrarla belirtmesine karşın, kadın karakterlerin ısrarları sonucu Haşmet Kurt ve ailesine karşı Solmaz'ın emniyet amiri eşi ve kızının babası rolünü yapmayı kabul edecektir.

Fikret'in yukarıdaki tartışmalarda değinildiği gibi bir nevi sembolik turizm faaliyetiyle farklı erkeklik kodları arasında gidip gelen akışkan bir erkeklığe hayat vermesi, alternatif erkekliklerin varlığına işaret ederek izleyicilere içinde yaşadıkları dünyanın mümkün olan tek dünya olmadığını hissettirir. Filmli feminizmle dirsek temasına sokan başlıca temalardan olan bu akışkan erkeklik performansının en çarpıcı göstergelerinden biri, Fikret'in kadın karakterlerin yönlendirmesi üzerine vücuduna epilasyon yaptırtırken yaşadığı talihsizlik nedeniyle göğsünde kalan yara izidir. Çünkü Fikret filmin ilerleyen sahnelerinde Haşmet Kurt'la olan sembolik iktidar mücadelesinde bu yara izini hipermaskülen erkekliğin bedensel işaretlerinden birine dönüştürür. Yani erkeğin kadın eliyle hadım edilmesini temsil eder şekilde bedene kazanmış ve konvansiyonel erkeklik kodlarına göre namakbul bir özellik, farklı bir toplumsal bağlamda baskın erkekler cemaatine giriş bileti olmuştur. Tam da erkekliğin performatif niteliğini açığa vuran bu oyuncu akışkanlık, erkeğin kaybeder gibi olduğu imtiyazlı konumunu yeniden tesis edecek olan şeydir. Özcesi, erkeklikler gelip geçmekte, erkeğin iktidarı ise her duruma en uygun erkeklığe hayat verebilme becerisi sayesinde baki kalmaktadır.

Fikret Behiye'nin trans kimliğini öğrendiğinde bunu olağan karşılar ve benzeri popüler kültür anlatılarında çoğu kez beklenildiğinin aksine homohisterik bir performans sergilemez. Fakat erkek kahramanın kapsayıcı erkeklik modelini nasıl bu kadar kolay benimseyebildiği boşlukta asılı bir soru gibi kalır. Filmin neden-sonuç ilişkisine sıkı sıkıya bağlı olay örgüsünde açılan bu boşluk, anlatının defolarından biri olarak görünse de kapsayıcı erkekliğin mitsel doğasını ihbar etmesi nedeniyle değerlidir. Kaldı ki Fikret'in filmin ilerleyen aşamalarında bir tesadüf sonucu Emirhan'la otel odasında aynı yatakta uyumak zorunda kaldığı sahnede yaşadığı endişeli ve gergin tavırları üzerinden üretilen mizah,

homohisterinin erkek kahraman için çok da uzak bir tutum olmadığına işaret eder.

Emirhan'la olan bu sahnenin de gösterdiği üzere Fikret'in erkeklik performansında esneyebileceği sınırlar vardır ve bu sınırları belirleyen, filmin toplumsal cinsiyet ideolojisiyle olan müzakeresidir. Fikret, Solmaz ve diğer kadın karakterler, birlikte yaşadıkları konakta daha eşitlikçi bir toplumsal cinsiyet rejimi inşa etmiş görünseler de bu rejim eski ve yeni toplumsal cinsiyet kodlarını çelişkileriyle birlikte içinde taşır. Örneğin Fikret'i elinde alışveriş torbaları ve Bond çantasıyla işten eve dönerken gördüğümüz sahnede, kadınlar akşam yemeği için hazırlık yapmaktadır. Bir diğer sahnede kadınlar ev temizliğiyle meşgulken Fikret evdeki lamba ve avizeleri tamir etmektedir. Nihayetinde evdeki bütün ampulleri yenileyerek evi aydınlatır. Böylelikle ampul eril gücü temsil eden fallik bir göstergeye dönüşür. Fikret, başka bir sahnede de gece kulübünde Behiye'ye geri vokallik yapan Solmaz'ı özel bir spot ışığıyla aydınlatır ve erkeğin iktidar konumunu evin dışına taşır. Artık kadınların beceriksizce şekil vermeye çalıştığı bir hamurdan onların sadece özel değil kamusal alandaki varlıklarına da hayat getiren özneye dönüşmüştür.

Ancak Fikret fallus konumuna kolay kolay ulaşamayacaktır. Film boyunca baskın erkeklerle ve erkekliklerle mücadele etmek zorunda kalır. Bunun ilk örneği, kayınbiraderi karşısında yaşadığı yenilgiyse, ikinci örneği Emirhan Zeynep'e evlenme teklif etmek için Zeynep'in evinin sokağına ateşle yazı yazdığı Fikret'in kapıldığı endişe ve paniktir. Fallik bir gösterge olan ateş bu sahnede erkekliğin yok etme gücünü temsil eder. Ancak bu tehditkâr güç hem mizahi bir söylemle evcilleştirilir hem de Zeynep'in Emirhan'ın evlilik teklifini kabul etmesiyle onaylanır. Bu sırada Fikret yangın korkusuyla delirmiş gibi görünmekte ve konaktaki kadınlar tarafından bu nedenle küçümsenmektedir. Ancak filmin daha ilk sahnelerinde yangın fobisi nedeniyle ahşap bir evde yaşama düşüncesine bile uzak durduğunu öğrendiğimiz Fikret hikâye ilerledikçe aileye ışık getiren kişiye dönüşmüştür, dahası Fikret'in erkekliği alevlerin yıkıcılığıyla sembolize edilen maço erkeklik karşısında ampulün denetimli aydınlığıyla özdeşleştirilmiştir.

Fikret'in mücadele ettiği başlıca erkek karakter ise Emirhan'ın babası Haşmet Kurt'tur. Haşmet Kurt'u filmdeki ilk görüşümüz Adana'da sahibi olduğu restoranın ocak başında kebab hazırlarken olur. Doğrudan ateşin üzerinde pişecek bir eti hazırlamaktadır. Bu sahnede ateş bu kez daha kontrollü ve üretici bir eril gücün göstergesi olarak kullanılmıştır.



Aynı zamanda kendi yerel bağlamında baskın olan bir erkekliğin simgesidir.

Fikret'in bir oyun üzerine inşa edilen ailesiyle Haşmet Kurt'un geleneksel yapıyı büyük ölçüde sürdürüyor görünen ailesi arasında kız isteme merasimi dolayısıyla yaşanan ilk karşılaşmanın ardından, filmdeki paradigmatik karşıtlıklar, Fikret ve Haşmet Kurt ve onların temsil ettikleri erkeklik ve aile modelleri arasındaki abartılarak mizahileştirilen farklılıklar üzerine temellenir. Anlatıdaki çatışmaların giderek keskinleştiği bu sahnelerde Haşmet Kurt hipermaskülen ve ahlakçı tavırlarıyla maço erkekliğe hayat verirken, kentli orta sınıfların bir üyesi olarak Fikret'in kapsayıcı erkekliği daha çok vurgulanmış olur.

Ancak Fikret'in filmin iki sahnesinde geleneksel erkeklik normlarına daha uygun bir tavır içine girdiği görülür ve her ikisinde de Haşmet Kurt'un baskın erkekliği karşısında kendi erkekliğini onaylatma çabası içindedir. Bunlardan ilki kız isteme merasiminde Haşmet karakterinin iki aile arasındaki ekonomik farklılıktan dem vurmasına tepki olarak gerçekleşir. Sahnenin başında Haşmet salonda bacaklarını açmış, oldukça geniş bir yer kaplayarak otururken Fikret bacakları birbirine bitişik halde, olabildiğince dar bir alanda oturmaya çalışmaktadır. Haşmet'in küçümseyici sınıfsal tavrı Fikret'in gururuna dokunur ve Fikret birkaç dakikalığına ani bir değişim geçirir. Haşmet'in tavırlarına ve ses tonuna bürünerek yaralanan erkekliğini sağaltır. İkincisi, Solmaz'la öpüşmek-sonrasında da muhtemelen sevişmek- üzereyken otel odasının kapısının çalınması ve Haşmet Kurt tarafından çağırılmasından sonra gerçekleşir. Fikret, Haşmet Kurt'la birlikte iki mafya babasının da bulunduğu odaya kapıyı kırarak girer ve elindeki silahla onlara baskın bir erkeklik imajı çizer.

Hondagneu-Sotelo ve Messner'in (1994, s. 113-114) dikkat çektiği gibi, "atavistik, saldırgan, hipermaskülen ve mizojenist erkeklik" çoğu zaman erkekler arası sınıfsal hiyerarşinin alt katmanlarındaki erkeklerle atfedilir ve erkekler arası bu tür karşılaştırmalar, "eğitilmiş ve imtiyazlı yeni erkek"i eleştirel bir sorgulamadan azade kılma işlevi görür. *Aile Arasında* böyle bir temsil örüntüsünü yeniden üretiyor görünür, ancak bir farkla: Fikret ve Haşmet Kurt arasında bariz bir sınıfsal fark olmakla birlikte, maço erkeklik bu kez alt sınıftan erkeklerle değil taşra burjuvazisiyle özdeşleştirilmiştir. Gülse Birsel'in erkek karakterleri sosyo-kültürel olarak birbirine karşıt bir şekilde konumlandırma tercihi, yazdığı diğer TV dizilerindeki kurucu nitelikteki taşra-kent/geleneksel-modern kar-

sıtlıklarını hatırlatmaktadır. Dahası bu temsil stratejisi filmi kentli orta sınıf erkeğin yükselen taşra burjuvazisinden öç almasının ve ekonomik alanda kaybettiği iktidarı kültürel alanda yeniden kurmasının hikayesine çevirmiştir. Fikret, bu öcü gerektiğinde kapsayıcı davranıp gerektiğinde geleneksel erkeklik kodlarını benimseyebileceğini gösterdiği akışkan erkekliğiyle almaktadır.

Filmde iki aile arasındaki karşıtlık, ahlak ve iffet temalarıyla da birlikte ele alınmıştır. Anlatının son aşamalarına kadar Solmaz ve Zeynep, Haşmet Kurt ve eşi Mükerrerem tarafından özellikle giyim ve davranış tarzları nedeniyle açıkça ya da ima yoluyla iffetsizlikle suçlanırlar. Buna karşın Zeynep'in halası rolünü oynayan ve trans kimliğinin farkında olmadıkları Behiye'yi ahlaklı bir kadın olarak görüp ona saygı gösterirler. Bu ironik durum, toplumsal ahlak kodlarının iki yüzölçümünü dışa vurur. Kaldı ki filmin sonunda Haşmet Kurt'un ailesinin de sanıldığı kadar ahlaklı olmadığı anlaşılacaktır.

Haşmet Kurt karakteri ismiyle müsemma, haşmetli bir karakterdir; kendisinden "biz" zamiriyle bahsetmektedir; öyle ki onun taşıyıcılığını yaptığı aile modelinde patriyarkın adı tüm aileyi temsil eder. Eşinin ve çocuklarının hayatları üzerinde mutlak söz sahibi görünür; maddi gücünün yanı sıra gerektiğinde çekinmeden şiddete başvurur ve acıya dayanıklıdır. Bulunduğu ortamın en makbul erkeğidir. Ancak bu baskın erkekliğin üzerinde yükseldiği zemin, Fikret'in oyuncu ailesininki kadar kırılğandır. Anlatının çatışmaların çözüme bağlandığı sahnelerinde izleyiciler Emirhan'ın biyolojik babasının Haşmet'in başlıca rakiplerinden Ruhi olduğunu öğrenirler ve yıllarca saklanmış bu sır hem Haşmet Kurt ve ailesinin temsil ettiği cinsiyetçi ahlak kodlarının iki yüzölçümünü hem de Haşmet'in patriyark olarak iktidarının kırılğanlığını açığa vurur.

Bu kırılğanlılığı su yüzüne çıkaran bir diğer sahnede, Haşmet'in büyük oğlu Kahraman'ın eşi Gülümser kendi kullandığı ilaçları yanlışlıkla Haşmet'in babasına vererek onun ölümüne neden olur. Gülümser film boyunca son derece uysal bir kadınlık sergiler ve bütün olan bitenler karşısında, isminin hakkını verecek şekilde hiç konuşmayarak sadece gülümser. Onun gülümsemesi, stereotipik cinsiyet temsillerine hayat verir görünen popüler kültür metinlerinde bir anda karşımıza çıkan, anlam vermekte zorlandığımız ve anlatının akışını bozulmaya uğratan fazlalıklardan biridir. Modleski'ye göre (2008, s. 103) bu tür fazlalıklar, bizi bu metinlerin alt anlamları üzerine düşünmeye çağırır birer defodur ve kadınların cinsiyet ideolojisine meydan okuyuşları ve itirazları tam da

bu defolarda saklıdır. Sözkonusu fazlalık, Gülümser'in antidepresan kullandığını öğrenmemizin ardından başka bir defoyle, bu kez bir boşlukla tamamlanır. Çünkü filmin olay örgüsünde Gülümser'in depresyonunu açıklayabilecek hiçbir neden yok gibidir. Bu boşluk, kadınların patriyarkanın tahakkümüyle baş etme yollarından birinin suskunluk ve içine kapanma olduğuna işaret eder. Ancak kadının girdiği depresyonun bizzat dönüp dolaşıp patriyarkayı vurması, bunun sanıldığı kadar çaresiz bir suskunluk olmadığı imasını da taşır.

Filmde çatışmanın zirveye vardığı ve sonrasında her iki ailenin de sırlarının açığa çıktığı düğün sekansındaki en çarpıcı sahnelerden biri Fikret'ten hesap sormak için Adana'ya gelen Mihriban'ın Fikret ve Solmaz'ın yalanını davetlilere ifşa ederken son derece gösterişli ve devasa avizenin altında kalmasıdır. Fikret'in kayınbiraderi Okan'ın bir tesadüf sonucu Zeynep ve Emirhan'ın düğün töreni için tedarik ettiği avize iyi monte edilmemiş ve Mihriban'ın üzerine düşerek her iki karakteri de cezalandırmıştır. Ancak kar hırsı, gösteriş, düzenbazlık gibi davranış örüntüleriyle neoliberal eril özneliğin karanlık tarafını temsil eden bir stereotip olarak çizilen Okan'ın bu cezadan payına düşen muhtemelen bir ayıplanmadan fazlası değildir. Diğer yandan film boyunca sadece kadını değil erkeği, hatta daha çok erkeği ezdiğine işaret edilen konvansiyonel orta sınıf aile yapısının bütün suçu, filmin postfeminist tutumuyla uyumlu bir şekilde Mihriban'ın üzerine yıkılmış, Mihriban bir nevi filmin başında dile getirdiği boşanma talebinin cezasını çekmiştir. Yani popüler kültür anlatılarında toplumsal cinsiyet normlarını ihlal eden kadın karakterlerin kaderine düşen imhadan Mihriban da payını alır. Dahası, Mihriban'ın kendi erkek kardeşinin elinden çıkan gösterişli bir avizenin altında kalmasıyla yaratılan durumsal ironi kadınları bir kez daha tüketim düşkünlüğüyle damgalayıp bunun sonuçları konusunda uyarırken, eril izleyicinin kendisini işbirlikçi erkekliğin cennetinden kovmakla tehdit eden kadın karşısında yaşadığı endişe bu katharsis anıyla yatıştırılır. Mihriban kadar şiddetli bir cezayla karşılaşmasa da oğlunun biyolojik babasının kimliğini yıllarca saklamış olan Mükerrer karakteri de kınar ve aileden dışlanır. Filmin sonunda kurulan yeni aile bu iki kadından alınan intikamın omuzlarında yükselecektir.

Filmin son sekansında Haşmet Kurt'u Solmaz'ın evinin terasında biyolojik babası olmadığını öğrendiği oğlu Emirhan'la rakı masasında, sembolik manada hadım edilmiş bir halde görürüz; haşmetinden sıyrılmış, tamamen evcilleşmiştir. Diğer yandan kendi yenilgisiyle uzlaşmış-

tır ve daha önce tahayyül evreninde yeri bile olmayan bir trans kadına, Behiye'ye gösterdiği saygıyla ve yarı erotik ilgiyle patriyarkadan kendi öcünü alır gibidir. Sonuçta Haşmet Kurt da Fikret gibi akışkan bir erkekliğe hayat verebildiğini göstererek geçmişteki baskın erkekliğinin günahlarını temize çekmiş ve aile arasına kabul edilmiştir.

Filmin sonunda Fikret'in temsil ettiği melez erkekliğin diğer erkeklik modellerinin aksine aile birliğini yeniden tesis etmeyi başarmış olması dolayısıyla hegemonik erkekliğe en yakın erkeklik modeli olarak kodlandığı görülür. Fikret'in Adana'nın yerel bağlamında onu baskın bir konuma taşımaktan uzak olan erkeklik performansı, ulusal/bölgesel düzeyde hegemonik erkekliğin taşıyıcısı olmaya adaydır. Ancak Fikret'in temsil ettiği model, küresel çapta hâkim olduğu düşünülen neoliberal eril öznellekle çelişkili bir etkileşim içindedir. Çünkü bir yandan onun kendine bedenine, arzularına, isteklerine önem verme, risk alma, esnek olma, farklı kimliklere hoşgörü gösterme vb. özelliklerini benimser ve patriyarkayı böylesi bir özneliğin prizmasından geçirerek yeniden tanımlar; diğer yandan koruyucu kollayıcı aile babası olma iddiası sürdürür. Sonuçta ailenin dışında değil "arasında"dır, hatta onu kurandır. Akışkan erkeklik performansında gösterdiği maharet, aile arasına giriş bileti olmuştur. Bu sayede değişmeden değişim arzusunu da tatmin etmiştir.

Film boyunca yangından histerik bir şekilde korktuğunu gördüğümüz Fikret, filmin son sahnesinde, Solmaz'ın yaşadığı ahşap konağın önündeki sokağa alevlerle "Benimle evlenir misin?" yazarak kurucu özne konumunu teyit eder. Ama bu yine de kırılğan bir konumdur; çünkü sahnenin sonunda Fikret'in paçası alevlerden tutuşur; erkekliğin içinde taşıdığı yıkıcı güç bir kez daha erkeğin bedenini yaralar. Ne var ki bu tehdit, izleyicinin kahaahalarıyla yatıştırılır. Kim bilir belki de bu kahaahaların arasına Modleski'nin (2008, s. 78) dediği gibi, erkeğin en güçlü görüldüğü anda zayıflığını yüzüne vurmaktan gelen "kadınsı bir haz" da karışmıştır.

## Sonuç Yerine

Bu çalışmada bir popüler kültür metni olarak *Aile Arasında* filminin toplumsal cinsiyet söylemi, hegemonik erkeklik literatüründeki güncel tartışmaların ışığında karakter temsillerinin, özellikle de erkek kahraman temsillerinin eleştirel analizi yoluyla irdelenmiştir. Bu kapsamda çalışmada, filmin erkek ve kadın karakter temsillerinde toplumsal cinsiyet düzenini meşrulaştıran ve bu düzene meydan okuyan yönlerin neler oldu-

ğu ve filmin içerdiği bu gerilimlerin anlatının sonunda nasıl bir çözüme bağlandığı, bu temsillerin inşasında kullanılan göstergelerin yan anlamlarının çözümlenmesi aracılığıyla sorgulanmıştır. Bu soruların yanıtları, filmin toplumsal cinsiyet ideolojisiyle nasıl bir diyaloga girdiğini bize göstermektedir.

Filmin kadınlık temsillerinde toplumsal cinsiyet ideolojisini yeniden üreten ve meşrulaştıran yönlerin bir arada olduğunu görürüz. Film bir yandan yer yer açıkça mizojeniye kayan anlatım diliyle benzeri diğer çoğu popüler sinema örneğinde gördüğümüz kadını değersizleştiren, taleplerinin içini boşaltan ve erkeğin yaşadığı krizden kadını sorumlu tutan cinsiyetçi izleği takip etmektedir. Öte yandan güçlü ve özerk kadın ve trans kadın temsilleriyle, ironiyi kadınların elinde toplumsal ahlak kodlarının ve geleneksel aile mitinin ikiyüzlülüğünü açığa vuracak retorik bir strateji olarak kullanmasıyla feminizmin biraz mahcup bir şekilde de olsa hesaba katıldığı bir hikâyeye anlatmaktadır. Kadın karakterler bireysel istek ve özlemlerinin peşinde koşarken, kişisel tatmin ve mutluluğu konvansiyonel aile modelinde aramaktan vazgeçmezler. Film bu özelliğiyle postfeminist duygu yapısının izini taşıyan diğer popüler kültür metinleriyle benzeşir.

Dahası güçlü kadın karakterlere yer veriyor olsa da *Aile Arasında* her şeyden önce bir erkek hikâyesidir ve bu da filmdeki erkeklik temsillerinde toplumsal cinsiyet ideolojisine muhalif ve/veya bu ideolojiyi yeniden üreten yönlerin neler olduğunu ve farklı erkeklikler arasındaki mücadelenin nasıl çözüme bağlandığını anlamayı bilhassa önemli kılmaktadır. Filmin erkek kahramanı Fikret ilk bakışta özellikle kadınlarla ilişkisinde daha duyarlı ve eşitlikçi tutum ve davranışlarıyla toplumsal cinsiyet ideolojisine meydan okur görünür. Nitekim filmin anlatı yapısı, taşra-kent, geleneksel-modern, ahlaklı-iffetsiz vb. ikili karşıtlıklar aracılığıyla kurulan bir kapsayıcı erkeklik-maço erkeklik mücadelesine üzerine temellenmiştir ve bu mücadelenin sonunda kazanan Fikret'in kapsayıcı erkekliğidir. Ancak Fikret'i kahraman yapan basitçe kapsayıcı bir erkeklik modeline hayat vermesinden çok, farklı erkeklik modellerini niteleyen bu ikili karşıtlıklar arasında oyuncu bir tavırla gidip gelebilmesidir. Bu haliyle film, toplumsal cinsiyet düzeniyle iş birliğinin nimetlerinden artık yararlanamayan orta sınıf kentli erkeğin, yer yer geleneksel erkeklik kodlarını temellük eden yer yer eşitlikçi ve kadın dostu görünen akışkan erkeklik performansı ile hegemonik erkekliğe en yakın erkek özne haline gelişini izleyicilere anlatır.

Dahası film, komedi türündeki filmlerde sık rastladığımız “kılıbık erkek” stereotipinden bir kahraman devşirerek, karmaşık toplumsal gerçekliği tekil bir imgeye indirgeyen bu gibi stereotiplerin tarihselliğini ve göreceliğini dışa vurur. Bu da filmin erkek kahramanını toplumsal cinsiyet ideolojisine muhalif bir temsil olarak nitelendirmemize imkân tanır. Ancak film tam da söz konusu stereotipin mitsel doğasını ihbar ettiği noktada yeni bir orta sınıf heteroseksüel erkeklik ideali tanımlamaktadır. Anlatının sonunda, farklı erkeklikler arasındaki iktidar mücadelesi bu yeni akışkan erkeklik idealiyle çözüme kavuşturulmaktadır.

Bu idealin Türkiye'nin özgül sosyo-tarihsel ve kültürel bağlamında gerçekleşen bir müzakerenin izini taşıdığını söyleyebiliriz. Bu yeni erkek, kendisine ve bedenine önem veren, bireysel isteklerinin farkında olan ve bunları tamamen geri plana itmeyen, gerektiğinde esnek davranabilen, farklı kimliklere hoşgörü ve anlayış gösteren bir erkek olarak küresel çapta giderek hâkim hale gelen neoliberal öznellikte buluşmakla birlikte, ailesini koruyup kollayan baba rolüne de sıkı sıkı sarılır. Kurulan yeni aile de geleneksel kodların bir bölümünü sürdürse de daha eşitlikçi ve kapsayıcı toplumsal cinsiyet örüntülerine sahip ve kan bağı gibi katı bir ilişki biçiminden bireysel tercihlerin belirleyici olduğu bir ailedir. İzleyiciler bu müzakereli temsiller aracılığıyla film boyunca bir değişmeden değişim fantezisinin içine çekilirler.

Çalışmanın bir diğer temel sorusu da *Aile Arasında* gibi postfeminist hicivsel erkeklik anlatılarının toplumsal cinsiyet ideolojisi açısından anlamının ne olduğudur. Film erkeklik ideallerini erkeklerdeki kusur ve eksiklikleri açığa vurarak tiye almakta ve bu açıdan toplumsal cinsiyet ideolojisine meydan okumaktadır. Ancak erkek kahramanın filmde hicvin ana malzemesi olan kırılğan erkekliği, hikâyeye ilerledikçe onun akışkan bir erkeklik performansına hayat vermesini sağlamış ve erkeğe özne konumunu teslim eden mekanizmaya dönüşmüştür. Erkek, kendini esnek bir hamurdan yeniden yaratmış, bunu yaparken kendi kendisiyle dalga geçmekten geri durmamıştır. Dolayısıyla film bir yandan hâkim erkeklik yapısını erkeklerdeki kusurların hicvi aracılığıyla eleştirirken, bir yandan da bu kusurları yeni bir erkeklik idealinin yapıtaşlarına dönüştürerek söz konusu hiyerarşik yapıyı doğallaştırmaktadır. Bu haliyle filmin erkek kahraman temsili, komedinin idealleri hem bozulmaya uğratan hem yeniden üreten ikircikli doğasının izini taşır. Ancak kendi kusurlarına gülen erkeğin kahkahalarının arasına, erkeğin iktidarının kırılğanlığını arkasından dolaşarak da olsa ifşa eden, böylece Scott'un (1985,

s. 137) tabiriyle kendi "gizli senaryolarını" icra eden kadınların müstehzi kahkahaları karışmıştır.

Nitekim filmin karakter temsillerinde toplumsal cinsiyet düzeyine karşı eleştirel bir tutum görüntüsü altında hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesinden fazlası saklıdır. Hikâyenin satır araları okunduğunda sıkı bir neden-sonuç ilişkisine bağlı ilerleyen olay örgüsünde bir takım "boşluklar ve fazlalıklar" (Modleski, 2008, s. 103), yani defolar görülür. Bir yandan kadınların ve trans kadınların onları her an damgalayıp dışlamaya hazır bir toplumda güçlü ve özerk bir varoluş için ödemek zorunda kaldıkları bedeller, patriyarkanın karşısındaki sessiz gülümseyişleri, nedeni bilinmeyen depresyonları; diğer yandan erkekliğin cennetinden kovulan erkeklerin marjinalleştirilen cinsel kimliklere sebepsiz hoşgörüsü filmin açık anlatısı içinde yanıtını bulmakta zorlandığımız bu defolardan bazılarıdır. Yeni hegemonik erkeklik daha akışkan, dolayısıyla daha dirençli bir malzemeden yoğrulmuş olsa da anlatıdaki bu gibi boşlukların ve fazlalıkların üzerini örtecek kadar esneyememektedir. Toplumsal cinsiyet düzenini her zaman bir kriz ihtimaline açık bırakan da budur. Benzeri diğer popüler kültür anlatıları gibi *Aile Arasında* da bir yandan bu ihtimalin eril izleyiciye yaşattığı endişeyi kahkahalarla ve erkeğin özne konumunu yeniden tesis ederek yatıştırırken, diğer yandan onu bir tehdit olarak yedeğinde saklamaktan vazgeçmez.

### Kaynakça

- Açıktan, O. (Yönetmen). (2017). *Aile Arasında*. [Film]. BKM.
- Anderson, E. (2005). Orthodox and inclusive masculinity: Competing masculinities among heterosexual men in a feminized terrain. *Sociological Perspectives*, 48(3), 337-355. DOI: <https://doi.org/10.1525/sop.2005.48.3.337>
- Atay, T. (2019). *Çin işi Japon işi: Cinsiyet ve cinsellik üzerine antropolojik değiniler*. İletişim.
- Barber, K. (2016). *Styling masculinity: Gender, class, and inequality in men's grooming industry*. Rutgers University Press.
- Barber, K. & Bridges, T. (2017). Marketing manhood in a "post-feminist" age. *Contexts*, 16(2), 38-43. DOI: <https://doi.org/10.1177/1536504217714257>

Baştürk Akça, E. & Akgül, S. (2014). Televizyon dizilerinde erkeklik temsili: Kuzey-Güney dizisinde hegemonik erkeklik ve farklı erkekliklerin mücadeleleri. *Global Media Journal Turkish Edition*, 4(8), 13-39.

Bayraktar, Ö. (2014). Türkiye’de popüler kültür ürünlerinde Çingene kimliğinin temsili: *Gönülçelen* dizisi örneği. S. Sungur (Ed.), *Azınlıklar ve medya* (s. 163-180). Der Kitabevi.

Box Office Türkiye (2018). 2017 yılı box office. <https://boxofficeturkiye.com/yillik/2017/tum-filmler>

Box Office Türkiye (2019). 2018 yılı box office. <https://boxofficeturkiye.com/yillik/2018/tum-filmler>

Bozok, M. (2019). Raewyn Connell ve erkeklik çalışmalarının köşe taşı çalışması olarak erkeklikler. *ViraVerita E-Dergi: Disiplinlerarası Karşılaşmalar*, 9, 199-205.

Bridges, T. (2014). A very "gay" straight? Hybrid masculinities, sexual aesthetics, and the changing relationship between masculinity and homophobia. *Gender and Society*, 28(1), 58-82. DOI: <https://doi.org/10.1177/0891243213503901>

Bridges, T. & Pascoe, C. J. (2018). On the elasticity of gender hegemony. J. W. Messerschmidt, P. Y. Martin, M. Messner, & R. W. Connell (Ed.), *Gender reckonings: New social theory and research* (s. 254-274). New York University Press.

Brummet, P. (2003). *İkinci Meşruiyet döneminde imge ve emperyalizm* (Çev. A. Anadol). İletişim.

Buğra, A. (2020). Politics of social policy in a late industrializing country: The case of Turkey. *Development and Change*, 51(2), 1-21. DOI: <https://doi.org/10.1111/dech.12566>

Cantek, L. (2011). *Şehre göçen eşek: Popüler kültür, mizah ve tarih*. İletişim.

Connell, R. W. (1987). *Gender and power*. Allen & Unwin.

Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2. Baskı). University of California Press.

Connell, R. W. & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19(6), 829-859. DOI: <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>



de Boise, S. (2015). I'm not homophobic, "I've got gay friends:" Evaluating the validity of inclusive masculinity. *Men and Masculinities*, 18(3), 318-339. DOI: <https://doi.org/10.1177/1097184X14554951>

Demetriou, D. Z. (2001). Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique. *Theory and Society*, 30(3), 337-361.

Dyer, R. (2002). *The matter of images: Essays on representation* (2. Baskı). Routledge.

Fiske, J. (1986). Television and popular culture: Reflections on British and Australian critical practice. *Critical Studies in Mass Communication*, 3(2), 200-216. DOI: <https://doi.org/10.1080/15295039609366644>

Fiske, J. (1987). *Television culture*. Methuen.

Gill, R. & Donaghue, N. (2013). As if postfeminism had come true: The turn to agency in cultural studies of "sexualization." A. Phillips, S. Madhok, & K. Wilson (Ed.), *Gender, agency and coercion* (s. 240-257). Palgrave.

Groes-Green, C. (2012). Philogynous masculinities: Contextualizing alternative manhood in Mozambique. *Men and Masculinities*, 15(2), 91-111. DOI: <https://doi.org/10.1177/1097184X11427021>

Hanke, R. (1998). The "mock-macho" situation comedy: Hegemonic masculinity and its reiteration. *Western Journal of Communication*, 62(1), 74-93. DOI: <https://doi.org/10.1080/10570319809374598>

Hikaye Anlatıcı (2018, 30 Nisan). *Jet Sosyete: "Zaten güldüğümüz de bu kötü niyet değil mi?"* <https://hikayeanlatici.wordpress.com/2018/04/>

Hondegnau-Sotelo & Messner, M. A. (1994). Gender displays and men's power: The "new" man and the Mexican immigrant man. H. Brod & M. Kaufman (Ed.), *Theorizing masculinities* (s. 200-218). Sage.

Kimmel, M. (1987). Men's responses to feminism at the turn of the century. *Gender and Society*, 1(3), 261-283.

McMahon, A. (1993). Male readings of feminist theory: The psychologization of sexual politics in the masculinity literature. *Theory and Society*, 22(5), 675-695.

McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture, and social change*. Sage.

Messerschmidt, J. W. (2019). *Hegemonik erkeklik: Formülasyon, yeniden formülasyon ve genişleme* (Çev. S. Akyüz vd.). Özyeğin Üniversitesi.

Messerschmidt, J. W. & Bridges, T. (2017, 21 Temmuz). *Trump and the politics of fluid masculinities*. <https://gendersociety.wordpress.com/2017/07/21/trump-and-the-politics-of-fluid-masculinities/>

Messerschmidt, J. W. & Messner, M. A. (2018). Hegemonic, non-hegemonic and "new masculinities." J. W. Messerschmidt, P. Y. Martin, M. A. Messner, & R. W. Connell (Ed.), *Gender reckonings: New social theory and research* (s. 35-56). New York University Press.

Modleski, T. (2008). *Loving with a vengeance: Mass-produced fantasies for women* (2. Baskı). Routledge.

O'Neill, R. (2015). Whither critical masculinity studies? Notes on inclusive masculinity theory, postfeminism and sexual politics. *Men and Masculinities*, 18(1), 100-120. DOI: <https://doi.org/10.1177/1097184X14553056>

Oktan, A. (2013). Türk sinemasında hegemonik erkeklikten erkeklik krizine: *Yazı-Tura* ve erkeklik bunalımının sınırları. *Selçuk İletişim*, 5(2), 152-166.

Özbay, C. (2013). Türkiye'de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu-Batı*, 63, 185-204.

Özyeğin, G. (2018). Rethinking patriarchy through unpatriarchal male desires. J. W. Messerschmidt, P. Y. Martin, M. A. Messner, & R. W. Connell (Ed.), *Gender reckonings: New social theory and research* (s. 233-252). New York University Press.

Palmer, J. (1987). *The logic of the absurd: On film and television comedy*. BFL.

Scott, J. W. (1985). *Weapons of the weak: Everyday forms of peasant resistance*. Yale University Press.

Turner, G. (2016). *İngiliz kültürel çalışmaları* (Çev. D. Özçetin & B. Özçetin). Heretik.