



2010 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA ERİL ŞİDDETİN TEMSİLLERİ

Eren Yüksel

Öz

Bu çalışmada erkeklerin bireysel ya da grup olarak performe ettikleri ya da maruz kaldıkları şiddetin hegemonik erkekliğe ilişkin pratiklerin ve değerlerin inşasındaki rolünü araştırmak üzere sinemada kullanılan temsil pratiklerine odaklanılmaktadır. Çalışmada 2010 sonrası Türkiye sinemasında erkeklik-şiddet ilişkisinin farklı görünüşleri, örneklem olarak seçilen *Güzel Günler Göreceğiz* (Hasan Tolga Pulat, 2011), *Dağ 2* (Alper Çağlar, 2016), *Damat Koşuşu* (İlker Savaşkurt, 2017), *Kardeşler* (Ömür Atay, 2018) ve *Sıfır Bir* (Kadri Beran Taşkın, 2020) filmleri aracılığıyla erkeklik çalışmaları literatürü, özellikle de Michael Kaufman'ın erkekler arası şiddet, erkeğin kadına yönelik şiddeti ve erkeğin kendine yönelik şiddeti biçimindeki üçlü sınıflandırması temel alınarak araştırılmaktadır. Türkiye sinemasında eril şiddetin nasıl anlatılaştırıldığı, hangi şiddet biçimlerinin meşru görülüp hangilerinin görülmediği tartışılmakta ve bu temsil mekanizmasının farklı erkeklik kimliklerinin inşasıyla, hâkim toplumsal cinsiyet söylemleriyle ve Türkiye'nin geçirdiği toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerle ilişkisi ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: hegemonik erkeklik, Türkiye sineması, eril şiddet, erkeklik krizi

Geliş Tarihi | Received: 03.05.2023 • Kabul Tarihi | Accepted: 01.09.2023

23 Kasım 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Doç Dr., Ankara Üniversitesi

ORCID: 0000-0003-1299-7517 • E-Posta: erennyuksel@gmail.com

REPRESENTATIONS OF MASCULINE VIOLENCE IN TURKISH CINEMA SINCE 2010

Abstract

From childhood, men are exposed to and encouraged to embrace traditional gender relations in such homosocial male spaces as coffee shops, locker rooms, and the army. These spaces naturalize and legitimize violence and other practices of power, rendering them unquestionable within the framework of roles and responsibilities in institutions like the family. Because violence is one of the components of the male habitus, it is difficult to interrogate. In the transition from childhood to adulthood, masculinity is measured by the capacity to use violence or resist violence: boys are taught to be assertive and to fight, and violence is transformed into a form of ritualized entertainment in male peer groups. It is introduced as a legitimate practice, lionized in the military and on the battlefield, used to punish women and other men, and proffered as a means of overcoming obstacles, thereby perpetuating a cycle of violent masculinity. Because hegemonic masculinity maintains its legitimacy by adapting itself to changing conditions, and because masculinity is reconstructed within the framework of the cycle of crisis and crisis solutions (Modleski, 1991, p. 7), masculine violence emerges as an important component in understanding the variable conditions in the construction of hegemonic masculinity and the power relations between differentiated masculinities in the context of class, race, and sexuality. Masculine violence is articulated through dominant gender discourses that subordinate women across a broad range of fields, from institutional practices to media representations. In this context, this study focuses on representational practices in cinema to investigate the role of violence that men perform or are exposed to in the construction of practices and values related to hegemonic masculinity. This study investigates Turkish cinema since 2010 as the product of a historical-social context in which authoritarian, populist, right-wing politics have developed new means of controlling women's sexuality and women's bodies using a discourse of masculine values. It explores the different aspects of the relationship between masculinity and violence in this period through a selection of films: *To Better Days* (Hasan Tolga Pulat, 2011), *The Mountain II* (Alper Çağlar, 2016), *Groom's Block* (İlker Savaşkurt, 2017), *Brothers* (Ömür Atay, 2018), and *Zero Zone* (Kadri Beran Taşkın, 2020). These films were selected using thematic categories such as domestic violence and militaristic violence. The study draws on masculinity studies, particularly Kaufman's tripartite classification of violence between men, violence by men

against women, and violence by men against themselves. The study discusses how masculine violence is narrated in Turkish cinema, and which forms of violence are seen as legitimate and which are not. In addition, it interrogates the relationship between the representation of violence and the construction of different masculinities, dominant gender discourses, and Turkey's social, political, economic, and cultural transformations.

In the context of the films examined, this study arrives at the following conclusions: In *Zero Zone* and *The Mountain II*, heroic discourse and hegemonic masculinity values are decisive in the presentation, performance, and legitimation of violence perpetrated by gangs or militarist groups against an abusive power. In the movie *Groom's Block*, on the other hand, although masculine violence is linked to the construction of normative masculinity, contradictory codes also tie masculine hegemony to consent. Finally, in the films *Brothers* and *To Better Days*, which criticize violence against women, male characters who are the perpetrators of honor killings are granted a chance for redemption by saving women in a similar situation.

Keywords: hegemonic masculinity, Turkish cinema, masculine violence, masculinity crises

Giriş

Şiddet erkeklerin çocukluktan itibaren geleneksel toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bir parçası olarak faili oldukları ya da maruz kaldıkları, homososyal erkek mekânlarında ya da ailede içinde üstlenilen birtakım roller çerçevesinde doğallaştırılan iktidar pratiklerinden biridir. Jeff Hearn'ün de belirttiği gibi erkeklerin hâkimiyeti iknadan güç kullanımına ve şiddete uzanan pek çok iktidar mekanizmasının devreye sokulmasına imkân sağlarken şiddet bireysel ya da organize edilmiş görünümüyle özel ya da kamusal alanda pek çok farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Hearn'ün deyişiyle "şiddet yapımı hâkimiyettir, hâkimiyetin sonucudur ve hâkimiyetin yeniden üretimi için koşulları yaratır" (1998, s. 36). Eril şiddet kurumsal pratiklerden medya temsillerine uzanan bir çeşitlilik çerçevesinde kadını ikincilleştiren, tabi hale getiren hâkim toplumsal cinsiyet söylemlerine eklenir. Bu bağlamda bu çalışmada da erkeklerin performe ettikleri ya da maruz kaldıkları şiddetin hegemonik erkeklığe ilişkin pratiklerin ve değerlerin inşasındaki rolünü araştırmak üzere sinemada sunulan temsil pratiklerine odaklanılmaktadır. Çalışmada otoriter popülist sağ siyasetin erkeklik değerleriyle iş birliği çerçevesinde kadın cinselliğini ve bedenini denetlemeye yönelik yeni düzenlemelerde bulunduğu tarihsel-toplumsal bir bağlamın ürünü olması nedeniyle, 2010 sonrası Türkiye sineması ele alınacaktır. Söz konusu dönemde erkeklik-şiddet ilişkisinin farklı görünümleri aile içi şiddet, militarist şiddet gibi tematik kategoriler çerçevesinde belirlenen *Güzel Günler Göreceğiz* (Hasan Tolga Pulat, 2011), *Dağ 2* (Alper Çağlar, 2016), *Damat Koşuşu* (İlker Savaşkurt, 2017), *Kardeşler* (Ömür Atay, 2018) ve *Sıfır Bir* (Kadri Beran Taşkın, 2020), filmleri üzerinden ve Michael Kaufman'ın erkekler arası şiddet, erkeğin kadına yönelik şiddeti ve erkeğin kendine yönelik şiddeti biçimindeki üçlü sınıflandırmasından yola çıkılarak (1987, s. 6-8) araştırılacaktır. Türkiye sinemasında erkeklerin şiddeti kullanım pratikleri ve eril şiddetin meşru görülen ve görülmeyen görünümleri ele alınacak ve şiddetin farklı erkek kimliklerinin inşasıyla ve Türkiye'nin geçirdiği sosyo-politik dönüşümle ilişkisi tartışılacaktır.

Erkeklik ve Şiddet İlişkisi

Şiddet ve erkeklik arasındaki ilişki farklı bilim alanları tarafından tartışılan, pek çok değişkene sahip ve üzerinde görüş birliğine varılması zor bir olgudur. Bu kısmen şiddet kavramını değerlendirmenin güçlüğünden kaynaklanmaktadır. Jeff Hearn'ün de belirttiği gibi, şiddetin anlamı, maddi ve söylemsel yapılarla ilişkili biçimde devlet kurumlarının da

katkı sağladığı tarihsel süreçte yapılandırılmıştır. Ancak kesin bir tanımı yapılamamakla birlikte, fiziksel ya da alternatif bir güç kullanımı aracılığıyla uygulanan, zarar verme saikiyle hareket edilen, şiddete maruz kalan tarafından saldırı olarak deneyimlenen ve yasal kurumlar tarafından onaylanan belirli eylemler ve olayları şiddet olarak adlandırmak mümkündür. Bu doğrultuda erkeklik ve şiddet arasındaki ilişki ise özel ve kamusal alanda yapılan, yapısal ve söylemsel boyutları olan, kişiler arası ve kurumsal ilişkilerin belirleyici olduğu; erkeklerin diğer erkeklere, kadınlara, kendilerine, çocuklara ve hayvanlara yönelik eylemlerini içeren bir olgu olarak tarif edilebilir. Ayrıca tüm eril şiddet biçimleri arasındaki karşılıklı etkileşim de şiddet konusundaki araştırmalarda dikkate alınması gereken bir unsurdur (Hearn, 1998, s. 15-17).

Şiddet ve erkeklik meselesinin bir araştırma konusu olarak gündeme getirilmesinde ise özellikle İkinci Dalga Feminist Hareketin temsilcisi olan yazarların pornografi ya da tecavüz gibi konularla ilgili yaptıkları çalışmalar belirleyici bir rol oynamıştır. Bu dönemde araştırmacılar, erkeklik ve şiddet arasında bir denklik ilişkisi kurarak, bütün erkeklerin şiddet uyguladığı sonucuna ulaşmışlardır. Ancak bu kavrayışa itirazda bulunan Lynne Segal gibi kuramcılarının da ileri sürdüğü gibi, eril şiddetin nedenlerinin açıklanabilmesi için hem çoklu şiddet türleri hem de şiddet uygulayan ve uygulamayan erkekler arasındaki farklılıkların ele alınması gerekmektedir (1992, s. 298). Ayrıca şiddetin erkeklikle denkleştirilmesi, iki meselenin de farklı yönlerinin algılanmasını engellemekte, spor oyunlarında ve savaş gibi durumlarda karşımıza çıkan ve meşrulaştırılan şiddet ile tecavüz, cinayet gibi meşru olmayan şiddet türleri arasındaki ayrımı geçersizleştirmektedir (Segal, 1992, s. 326). Bu doğrultuda eril şiddet meselesine daha kapsamlı bir bakış açısının Jeff Hearn, R. W. Connell gibi eleştirel erkeklik çalışmaları çerçevesinde araştırmalar yapan kuramcılar tarafından sunulduğunu ve bu yazarların şiddetin erkekliğin üretim süreciyle ilişkisine dikkat çekme bakımından önemli bir katkı ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Eril şiddetin, tıpkı hegemonik erkeklik gibi kurumsal mekanizmalarla iç içe geçen bir olgu olduğuna dikkat çeken yazarlar, hiyerarşik güç ilişkileri içerisinde konumlanan farklı erkeklerin iktidar ve şiddet pratikleriyle ilişkisinin değiştiğini vurgulamış ve erkeklik şiddet eşitlemesinin şiddetin erkekliğin inşasındaki rolünü anlamayı güçleştirdiğine dikkat çekmişlerdir.

Örneğin R. W. Connell'ın hegemonik erkeklik kavrayışı, erkekliğin kuruluşuyla ilgili normları belirleme ve erkekleri bu normlara uygun ol-

mayan davranışları söz konusu olduğunda cezalandırma işleviyle, şiddetin tartışılması açısından da temel bir çerçeve oluşturmuştur. Connell ve Messerschmidt'in de ifade ettiği gibi, hegemonik erkeklik erkeklerin kadınlarla olan ilişkisinin yanı sıra öteki erkeklerle ilişkisi çerçevesinde yeniden üretilen, değişebilen ve meydan okunabilen bir hâkimiyet pratiğidir (2005) ve eril iktidar rızanın yanı sıra kimi zaman şiddete başvurarak devreye sokulmaktadır. "Şiddet sadece hegemonik erkeklik pratiklerinin bir sonucu değil, aynı zamanda hegemonik erkekliği yeniden üreten bir zemin(dir)" (Türk, 2015, s. 94).

Ancak erkeklik çalışmaları literatüründe erkeklik-şiddet ilişkisinin araştırılmasıyla ilgili tek bir bakış açısı bulunmadığını, Connell'in hegemonik erkeklik kavrayışına itirazda bulunan ve erkeğin şiddet içeren eylemlerini erkeklik kriziyle ilişkilendiren kuramcılarının da mevcut olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu bağlamda erkeklik krizi kavrayışından yola çıkan Segal, MacInnes, Hollstein gibi bazı kuramcılar, feminist ve eşcinsel hareketin etkisiyle, küreselleşme ve modernleşme sürecinde erkeğin kol gücüne duyulan ihtiyacın azalmasıyla birlikte erkeklerin ayrıcalıklarını kaybederek bir kriz içine girdiğine dikkat çekmişlerdir (MacInnes, 1998). Dolayısıyla bu yazarların büyük bir kısmı şiddet kullanımını erkekliği ifa etmede yaşanan bir problemle ilişkilendirmektedir. Örneğin Hall, Connell'in şiddetin eril iktidarın yeniden üretimindeki katkısıyla ilgili varsayımına erkeklik krizi tartışmasını odak noktası olarak karşı çıkar. Şiddetin kullanılmasını iktidar kaybı olarak değerlendiren yazar, ağırlıklı olarak alt sınıfa mensup erkeklerin şiddet pratikleriyle ilişkilendirilmesinin ve "vahşi" olarak damgalanmasının ise sınıfsal dışlama siyaseti olduğunu ileri sürer. Yazara göre, ideolojik bir tahakkümün söz konusu olduğu bu damgalamada, ayrıcalık ve üstünlük olarak görülen şiddet, aslında krize ve kayıplara verilen tepki olarak karşımıza çıkar (akt. Özkazanç, 2020, s. 150). Ancak bu görüşe itiraz eden kuramcılar erkeklik ve şiddet meselesinin sadece eril iktidarın başarısızlığıyla ilişkilendirilmesinin, indirgemeci bir yaklaşım olduğunu, erkeklerin şiddetin faili ve kurbanı olduğu pek çok şiddet eyleminin aynı zamanda eril tahakkümün sürdürülmesine yol açtığını ifade eder. Örneğin Hall'un eril şiddet kavrayışını eleştiren Connell, tarihsel bağlamın önemini vurgulayarak hegemonik erkekliğin şiddetle ilişkili tartışmalarda öne çıkan bir olgu olduğunu belirtir ve şiddetin farklı görünüşleri ile eril tahakküm arasındaki ilişkinin altını çizer. Yazara göre bu ilişki, erkekler arasındaki mücadelenin teşvik edildiği toplumlarda şiddetin nasıl yerleşiklik kazandığını, neden erkeklerin kadınlardan daha fazla şiddete başvurduğunu,

aile içi şiddeti ve homofobi bağlamında açığa çıkan saldırganlığı, yine ordu gibi şiddet içeren kurumların yapısını açıklamayı mümkün kılar (Connell, 2002, s. 93).

Dolayısıyla yukarıda da görüldüğü üzere hegemonik erkeklik; tecavüz, militarist şiddet, iş yerindeki şiddet, homofobik şiddet gibi farklı şiddet türleri arasındaki eklemlenmeyi anlamayı mümkün kılmaktadır. Hegemonik erkeklik, üst sınıfa mensup erkekler kadar ayrıcalıksız olarak görülen, alt sınıftan gelen erkekler için de bir ideali temsil etmekte ve farklı erkekliklerin bu ideali başarma konusunda farklı performans alanlarına ve şiddetle farklı şekillerde ilişkilenebileceklerine sahip olduğu görülmektedir. Tim Edwards'ın Messerschmidt'in yaklaşımından yola çıkarak belirttiği gibi, şiddet ve suçun yalnızca erkeklerin diğer alanlarda başarısız olduğunda başvurduğu bir kaynak olarak değerlendirilmesi, ayrıcalık sahibi olan erkeklerin neden şiddete başvurduğunu açıklamayı güçleştirmekte ya da şiddetin erkekliği başarmak için kaynak olduğu vurgusu, şiddetin sadece işlevsel bir pratik olarak görülmesi gibi riskler barındırmaktadır (2006, s. 52). Ayrıca Edwards'ın da işaret ettiği gibi, erkeklik ve şiddet arasındaki ilişkiyi değerlendirirken erkeklerin kendilerine yönelttiği şiddetin de tartışmaya dâhil edilmesi gerekir. Genellikle kadınsılığın bastırılmasını zorunlu kılan bazı erkeklik pratiklerinin ifa edilmesi, erkeklerin şiddeti kendisine çevirmesine neden olur (2006, s. 53). Dolayısıyla erkeklik ve şiddet ilişkisinin Kaufman'ın da ifade ettiği gibi, erkeğin öteki erkeklerle, kadınlara ve kendine yönelik şiddeti olmak üzere birbiriyle etkileşime giren ve birbirini pekiştiren üç bileşenden oluştuğunu (1987, s. 2, 6-8) ve üçünün de erkeğin hegemonyasını sürdürmesi açısından önem kazandığını söylemek mümkündür.

Bu bağlamda Kaufman'ın sınıflandırmasındaki ilk bileşene, yani erkekler arasındaki şiddetin ortaya çıkma nedenlerine bakıldığında; erkekliğin diğer erkekler tarafından onaylanmasının pek çok şeyin yanı sıra çoğunlukla şiddet kullanma becerisiyle bağlantılı olması dikkat çekmektedir. Michael Flood, erkekler arasındaki şiddetin erkeklik normları çerçevesinde işlevsel kılındığını belirtirken saldırganlığın ya da duyarsızlığın baskın erkeklik değerlerini oluşturduğu bir toplumsal yapıda, erkeklerin şiddetin faili ya da hedefi haline geldiğini vurgular. Bir erkeğin şiddete maruz kalması öteki erkeğin erkeklik performansı ile ilişki kurar (2007, s. 616). Bourdieu'nün de işaret ettiği gibi, tıpkı onur gibi erkekliğin de mevcut ya da gelecekte gerçekleşme olasılığı olan, şiddet içeren durumlarla ilgili olarak kabullenilmesi ve diğer erkekler tarafın-

dan tasdik edilmesi gerekir. Özellikle bir çeşit sınava dönüşen, eğitim ya da askerlikle ilişkili "kurucu törenler", erkekler arasındaki bağın güçlendirilmesine yardımcı olur (2014, s. 70). Ayrıca bu törenler erkek gruplarının niteliğine göre değişerek şiddet eyleminin türünü de belirler. Örneğin Bourdieu'nün belirttiği gibi daha düşük statülü ergen çetelerince gerçekleştirilen toplu tecavüz eylemi, erkekliği şiddet bağlamında onaylamaya ve grupta yer alan bireylerin "nazik" ya da "yumuşak" olmadığını ispat etmeye hizmet eder (2014, s. 70).

Eril şiddetin kurumsal pratiklerle ve bireysel performanslarla iç içe geçen yapısını gösteren askerlik sürecinde ise örgütlü şiddetle ilişki adeta bir çeşit ritüele dönüştürülür. Pınar Selek'in de vurguladığı gibi, erkeklerin hem örgütlü şiddeti öğrendiği hem de sürekli olarak psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kaldığı bir süreç yaşanır. "Güçlü güçsüzü ezer" kuralının egemen kılındığı bu ortamda, erkekler kendilerini baskı altına alan koşullara ve maruz kaldıkları şiddete ileride kendileri de egemen figürler haline gelebilmek için katlanır (Selek, 2008, s. 136). Dolayısıyla erkeklik, üremeye dair bir yeterliliğin dışında, özellikle savaşma ya da intikam gibi durumlarda şiddete başvurma yeterliliği olarak algılanan bir görev durumunu ifade eder (Bourdieu, 2014, s. 69). Modern askeri devletlerin şiddetin, korkunun ve ölümün destekçisi haline geldiği ve bu tip paramiliter oluşumların, ordu dışındaki erkekler, kadınlar ve çocukların deneyimlerini de belirlediği süreçte, erkekler bireysel ve kolektif eylemler aracılığıyla hâkimiyet kazanır (Hearn, 2007, s. 620).

Erkeklik onur kodlarının yeniden üretilmesinin temel yollarından bir diğeri, Kaufman'ın sözü edilen sınıflandırmasında vurguladığı, hâkim toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında tahakküm altına alınan kadına yönelik şiddet olduğu söylenebilir. Bu durum, geleneksel toplumların kadınlardan ve erkeklerden toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmasını beklemesinden kaynaklanır. Michael Flood'un da belirttiği gibi, genel olarak ev içi şiddet, bir yandan erkeğin çocuklar ve kadınlar üzerindeki egemenliğini ifade ederken diğer yandan eril iktidarın tatbik edilmesinin bir yoluna dönüşür. Üstelik bu tip şiddet olaylarının sadece fiziksel bir sonucu olması gerekmez; silah ve ekonomik yoksunlukla tehdit etme, korkutma, izole etme, gözetleme ve duygusal açıdan bağımlı kılma da fiziksel şiddet kadar zarar verir (Flood, 2004, s. 235). Yine kadın ve erkekler arasında kurulan ataerkil pazarlığın çözülüşü de erkeği şiddet içeren eylemlere yöneltir. Kadının bağımsızlık arzusu, erkeğin geleneksel rollerinin aşınmasına ve bu nedenle erkekliğin aşırı şiddet yoluyla

yeniden ileri sürülmesine neden olur (Özkazanç, 2013, s. 243). Dolayısıyla kadına yönelik eril şiddetin meşruiyet kazanmasında kimi zaman yasalarla da desteklenen kadın düşmanlığı ve kadına yönelik cinsiyetçi önyargılar önemli bir rol oynar. Gilligan'ın da ileri sürdüğü gibi, erkekler aktif olarak onur, namus gibi değerlerin üreticisi olarak değerlendirilirken kadınlar, cinsel faaliyetleri nedeniyle onurun kaybedilmesinin sorumlusuna dönüştürülür ve eril şiddeti teşvik eden bu durum, şiddet uyguladığı için erkeklerin onurlandırılmasına ya da edilgen davrandığı için onurunu, hatta erkekliğini kaybetmesine neden olur. Kadınlar ise cinsellikle ilgili aktif bir pozisyon üstlenmesi ya da başarı, saldırganlık, rekabet ya da şiddet içeren ilişkilerin bir parçası olması halinde utançla ya da onur kaybıyla cezalandırılır (Gilligan, 2010, s. 553-555). "(Ş)iddet(in), kendine özgü nitelikleriyle, birinin erkek olduğunu göstermenin en güçlü yolu" olduğunu ifade eden Hearn ise kadına yönelik şiddetin, erkeklığe geçişi göstermek için kullanıldığını belirtir. Erkekler, iktidarlarına yönelik bir tehditle ya da direnişle karşılaştığında ya da kadınlık görevi olarak algıladıkları bakım, ev işi ya da cinsel birliktelik gibi unsurlarla ilgili bir yetersizlik ya da başarısızlık söz konusu olduğunda kadına yönelik şiddete başvurur (1998, s. 36-37). Ayrıca heteroseksüel ilişkilerin de kimi zaman şiddet içermesinin, hâkimiyetin erotikleştirilmesine yönelik fantezilerden kaynaklandığı söylenebilir (Hearn, 1998, s. 38).

Yine medyada sunulan imgeler ve popüler kültür unsurları da erkek üstünlüğünün ifade edilmesi ve kadınlara yönelik cinsiyetçi imgeler yaratılmasında etkili olur. Örneğin, özellikle ilk ortaya çıktığı dönemde beyaz yapımcıların egemenliği altında alt sınıftan gelen siyah şarkıcılar tarafından icra edilen *gangsta rap* aracılığıyla erkeklere güç, seks ve paradan oluşan bir paket sunulur ve beyaz erkeklerin feminizm karşıtı mesajları öğrenmesi sağlanır (hooks, 2021, s. 138-139). Ayrıca hooks'un da işaret ettiği üzere kimi zaman siyah erkeklerin "şeytanlaştırılması" beyaz erkeklerin ataerkil imgelere olan desteğinin ve kadınlara yönelik düşmanlığının göz ardı edilmesine yol açar. Şiddet uygulayan erkeği kadın düşmanı, "anormal" ve "sapkın" olarak sunan medya, beyaz erkeklerin ataerkil düzenle suç ortaklığını gizler (hooks, 2021, s. 141).

Erkeklik ve şiddet ilişkisinde ele alınması gereken bir diğer unsur ise erkeklerin kendilerine yönelttiği şiddettir. Tim Edwards erkeklik pratiklerinin bir kısmının kendi içinde şiddet olarak algılanabileceğini ifade ederken, sertlik, acıya karşı duyarsızlık gibi kahramanlıkla ilişkilendirilen nitelikleri vurgular (2006). hooks ise eril şiddet ve erkeklerin

duygularıyla bağlantı kurmada yaşadığı sorun arasında bir ilişki kurar. hooks'un deyişiyle;

Ataerkinin erkeklerden talep ettiği ilk şiddet eylemi kadınlara yönelik şiddet değildir. Bunun öncesinde ataerki tüm erkeklerden kendilerini ruhsal açıdan yaralayacakları eylemlere girişmelerini, duygusal yönlerini tamamen yok etmelerini talep eder. Bir insan kendini duygusal açıdan felce uğratmayı beceremiyorsa, ataerki erkeklerin iktidar ritüellerini uygulayarak haysiyetine saldıracaklarından emin olabilir (2021, s. 79).

Ayrıca erkeklerin duygularını bastırmanın yanı sıra erkekliğini sürekli olarak ispatlamak zorunda kalması, bedenlerinin şiddet içeren uygulamalara maruz kalmasına neden olur. Bourdieu'nün de ifade ettiği gibi erkeklerin "imkânsız erillik ideali" ile ilişkisi bir kırılma barındırır ve bu durum onu çeşitli spor karşılaşmalarında, hatta dövüş sporlarında durmaksızın erilliği göstermeye ve kanıtlamaya/sınamaya iter (2014, s. 69-70). Bu doğrultuda sahada olanın sahada kalacağı ifade edildiği ve saldırganlığın teşvik edildiği Amerikan futbolu, ragbi, buz hokeyi gibi temas içeren sporlarda ya da tamamen şiddete endeksli boks, güreş gibi profesyonel spor alanlarında erkeklerin şiddete maruz kalması normatif ve meşru kabul edilir (Flood, 2007, s. 617). Erkeklerin bedenlerinin maki-ne olarak kodlandığı, erkeğin bedeninin şiddet içeren uygulamalar çerçevesinde dayanıklılık testine tabi tutmasının onaylandığı bu tip alanlarda yaralanmalar ve sakatlanmalar erkeklik değerleri çerçevesinde olurlar. Yine Jeff Hearn ve Keith Pringle'in da belirttiği gibi kimi zaman risk almayı ya da sağlığına yeterli özeni göstermemeyi erkeksi olarak kodlayan genç erkekler sigara, uyuşturucu kullanımı, güvenli olmayan cinsel ilişkiye girme ya da trafik kazası geçirme (2006, s. 167) gibi sağlık açısından risk içeren eylemlere daha çok maruz kalır. Benzer biçimde ordu, polis kuvvetleri, çeteler ya da kimi iş alanlarında erkeklerin önlem almayı kadınsı bularak cesaret sergilemesi, eril topluluğun saygısını kazanma isteğinin yanı sıra kadınsı ya da eşcinsel olarak addedilme korkusundan kaynaklanır (Bourdieu, 2014, s. 71).

Sonuç olarak eril şiddetin, erkeklik üretim kültürünün bir parçası olduğu ve şiddetin sadece erkeklik kriziyle bağlantılı bir çerçevede ele alınmasının, erkekliğin inşa sürecinin anlaşılmasını engellediği söylenebilir. Eril şiddet, hem hedef alınan kişiler hem de neden ve sonuçları bakımından bireysel bir performans alanı olduğu kadar yapısal birtakım unsurlarla ilişki kurar. Ayrıca sadece bireysel performanslar ve yapısal

unsurlar değil medya ürünleri de anlatılarını kahraman erkeklerin şiddet içeren eylemleri etrafında inşa ederek eril şiddetin performatif bir alana dönüşmesine neden olur. Meşru-meşru olmayan şiddete dair sorgulamayı hâkim erkeklik kültürü çerçevesinde sunar. Şiddet kullanma yetkisinin kimde olduğu sınıf, ırk, yaş vb. birçok değişkenle kesişir. Dolayısıyla Hearn'ün de ileri sürdüğü gibi eril şiddetin çoklu, karmaşık ve çelişkili bir çerçevede uygulanması (1998, s. 37) şiddetin değerlendirilmesiyle ilişkili olarak pek çok unsurun aynı anda hesaba katılmasını gerektirir. Yazarın da vurguladığı üzere, erkekliğin kanıtlanması açısından en etkili pratik olarak kabul edilen şiddetin açıklanabilmesi, ancak "erkeklerin toplumsal kategorisi", "yapısal konumu", "toplumsal cinsiyet sınıfı olarak erkekler arasındaki gerilim" ve farklı erkeklikler dikkate alınarak mümkün olabilir (Hearn, 1998, s. 37). Bu bağlamda bir sonraki bölümde yukarıdaki kavramsal çerçeveden hareketle, şiddet ve hegemonik erkekliğin inşası arasındaki ilişki değerlendirilecek ve 2010 sonrası Türkiye sinemasında eril şiddetin farklı görünümünü milliyetçilik, militarizm, erkeklik onur kodları ve çete kültürü gibi pek çok değişken çerçevesinde tartışmaya olanak sağlaması nedeniyle amaçlı örneklem doğrultusunda seçilen *Güzel Günler Göreceğiz* (Hasan Tolga Pulat, 2011), *Dağ 2* (Alper Çağlar, 2016), *Damat Koğuşu* (İlker Savaşkurt, 2017), *Kardeşler* (Ömür Atay, 2018) ve *Sıfır Bir* (Kadri Beran Taşkın, 2020) filmleri analiz edilecektir. Bu filmlerden, İzmir'de geçen ve erkek çeteleri arasındaki hesaplaşmayı konu edinen *Sıfır Bir*, bir erkek hapisanesinde ağırlıklı olarak tecavüz suçundan yargılanan erkek mahkûmların hem kendi içlerinde hem de cezaevi yönetimiyle yaşadığı çatışmayı anlatan *Damat Koğuşu* ve Irak'ta bir Türk gazeteciye kurtarmakla görevlendirilen Özel Kuvvetler Birliği'nin eylemlerini temel alan *Dağ 2*, erkekler arasındaki şiddet çerçevesinde değerlendirilecektir -erkeğin kendine yönelik şiddeti de bu başlık altında incelenecektir- Namus cinayetlerini sorunsallaştıran, aile meclisinin kararıyla kız kardeşini öldürdüğü için pişman olan Cumali'nin öyküsünü anlatısında öne çıkaran *Güzel Günler Göreceğiz* ve kız kardeşini öldüren ağabeyinin suçunu üstlenerek yıllarca hapis yatan çocuk mahkûm Yusuf'un cezaevinden çıktıktan sonra yaşadığı pişmanlığı ve ağabeyi ile hesaplaşmasını anlatan *Kardeşler* filmlerinde ise ağırlıklı olarak erkeğin kadına yönelik şiddeti ele alınacaktır. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerde eril şiddetin nasıl sunulduğu çözümlenirken, filmle gerçek yaşam arasındaki ilişkiyi bir tür "söylemsel şifreleme süreci" olarak niteleyen ve filmlerin egemen ve karşıt anlamların çarpıştığı bir söylemsel mücadele alanı olduğunun altını çizen Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın temsil anali-

zinden (1997, s. 34-37) yararlanılacaktır. Filmleri "daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası" olarak değerlendiren ve kültürel temsillerin toplumsal gerçekliğin ne olduğuna ve nasıl anlamlandırılacağına dair düşünüşe katkı sağladığını belirten yazarlardan (Ryan & Kellner, 1997, s. 38) hareketle; filmlerin eril şiddeti nasıl anlatılaştırdığı, şiddetin erkek karakterlerin hegemonyasına ne tür bir katkı sağladığı, eril şiddete ilişkin meşruiyetin nasıl işlediği, erkeklik krizinin şiddetle nasıl ilişkilendirildiği ve farklı eril şiddet türleri arasında ne gibi kesişimsellikler olduğu sorularına cevap aranacaktır.

2010 Sonrası Türkiye Sinemasında Eril Şiddetin Görünümleri

Erkekler Arasındaki Şiddet

2010 sonrası Türkiye sinemasında eril şiddetin farklı görünümleri değerlendirilirken, çalışmada ilk olarak ele alınacak kategori erkekler arasındaki şiddettir. Çünkü Bourdieu gibi pek çok kuramcının da ifade ettiği gibi, erkeklik öncelikli olarak erkek topluluğu önünde ispatlanır (2014). İncelenen filmlerde de erkekler arasındaki şiddet, erkekliğin inşa edilme ve onaylanma sürecinin önemli bir parçası olarak karşımıza çıkar. Erkekler arasında hiyerarşik ilişkilerin belirleyici olduğu, kadınların dışlandığı, rekabet içeren homososyal ortamlarda şiddetin kullanımı, eril iktidarı yeniden üretir ve intikam ve cezalandırma gibi erkeklik pratikleri üzerinden hegemonik erkeklik değerleri bağlamında meşruiyet kazanır. Connell'in "erkeklerin hegemonik erkeklikle ilişkisi genellikle endişe vericidir, kısmen yasaldır, tartışmalıdır ve şiddete dönüşebilir" (2002, s. 94) ifadesinde vurguladığı üzere, erkekler açısından hegemonik modele uygun hareket etme davranışı şiddetle iç içe geçer.

Örneğin çalışmanın örnekleminde yer alan *Sıfır Bir* filmi,¹ sunduğu kültürel temsillerle erkekler arası şiddeti daha yakından incelemeye olanak sağlamaktadır. Film, aynı mahallede yaşayan, alt sınıfa mensup bireylerden oluşan Adanalı suç çetesinin eylemleri etrafında gelişir. Çetenin kullandığı şiddet, şehri ele geçiren yozlaşmış devlet düzeni ve mafyatik güçler karşısında yapılanır ve "şeref", "haysiyet", "ahlak" ve "cesaret" gibi erkeklik onur kodları ile erkekler ve kadınlar arasındaki mekânsal farklılaşmaya işaret eden, aynı cinsiyet grubunu tercih etme, mesleki ve ekonomik gereksinimlerin ve benzer değer yargılarının aynı cinsiyet-

¹ Film YouTube'da yayın hayatına başlayan ve daha sonra Blu Tv'ye transfer olan *Sıfır Bir* filmi, karakterlerin hikâyesini konu almaktadır. 251

ten üyeler arasında geliştirilmesi olarak tanımlanan homososyal (Lipman-Blumen, 1976, s. 16-17; Meuser 2004, s. 396) ilişkiler çerçevesinde onaylanır. Filmde, erkeklerden oluşan iki farklı suç çetesi arasındaki güç savaşı hegemonik erkeklik değerlerinin gerilemesi bağlamında açığa çıkan simgesel otoritenin çözülüşü ve kurtarıcı baba figürüne yönelik özlem üzerinden sunulur. Filmin sonunda kendilerini feda etmeleri aracılığıyla kahramanlaştırılan Adanalı çete üyelerinin desteğiyle, istismarcı/mafyalanmış suç örgütü yenilgiye uğratılır ve kolluk güçleri toplumsal düzeni/hegemonik erkekliği yeniden tesis eder. Dolayısıyla homososyal bir erkeklik uzamına dönüşen şehirde, Bahadır Türk'ün ritüelleştirilmiş performanslar aracılığıyla inşa edildiğini belirttiği meydan okuma performansı ve korkusuzluk, saldırganlık, sertlik ve güç gösterisi erkekliğin kuruluşu ve yeniden üretilmesi (2015, s. 92) açısından önem kazanır. Bu kapsamda filmin aynı zamanda Alev Özkazanç'ın işaret ettiği, 2015 sonrasında Türkiye'de karşımıza çıkan, istismarcı, zora dayanan, aşırı şiddet kullanan iktidara yönelik bir eleştiri yönelttiği ve simgesel iktidarın yeniden devreye sokulmasını görselleştirdiği söylenebilir. Özkazanç 2015 sonrasında Türkiye'de ailedeki parçalanmadan, yasa ve otoritenin çözülüşünden bahsederken, simgesel babanın yerine reaksiyoner, sapkın, "despot babanın" geçtiğini ve bu durumun eril kriz nedeniyle intihar eden ya da çocukları taciz eden, kadınları öldüren erkekler, "otorite konumlarının istismarı" üzerinden görünürlük kazandığını ifade eder (2020, s. 22-23). Filmde söz konusu yapılanma devlet içinde uzantıları olan, İzmir'de uyuşturucu, insan, organ kaçakçılığı yapan, kadınları seks işçiliğine zorlayan, çocukları istismar eden Samet ve Selman adlı iki kardeşin kurduğu mafyatik suç örgütü aracılığıyla karşımıza çıkar. Bu bağlamda sadece erkeklerden oluşan iki suç örgütü arasındaki çatışmanın kimi zaman bireyselleştiği, fiziksel ve ahlaki üstünlük; normatif erkeklik değerleri bağlamında eril şiddetin meşruiyet kazanmasının koşullarını da belirlediği görülür.

Örneğin filmde mafyanın temsilcileri olarak sunulan Samet ve Selman korkak, hain ya da sadece kendi çıkarlarını düşünen acımasız ve soğukkanlı katiller olarak betimlenirken Adanalı çete üyelerinin arkadaşlarına, mahalle ve cemaatlerine bağlılıkları üzerinden kahramanlaştırılmasına imkân tanınır. Adanalı Savaş ve Cihat kendi hayatlarını tehlikeye atma pahasına küçük kız çocuğunu koruyup arkadaşları Azad'ın intikamını alırken, Samet ve Selman'ın mafya üyelerinin ölümünü umursamadıkları görülür. İkilinin erkeklik onur kodlarıyla mesafesi kirli işlerinin yanı sıra sivillere ateş açma, işkenceden haz alma, geleneksel değerlere

saygı duymama, ihanet etme ya da sürekli sakız çiğneme/sırtma gibi erkeklik bakımından askıda kalan fiziksel görünüm ve davranışları aracılığıyla vurgulanır.

Filmde iki suç örgütünün karşı karşıya gelmesi ise İzmir'de kaçak göçmenlerin kaldığı Umut Apartmanı'nda yaşayan, sokaklarda mendil satan ve organ kaçakçıları yüzünden annesini kaybeden Melek adındaki küçük bir kız çocuğuna yönelik tecavüz girişimi nedeniyle gerçekleşir. Melek'in, Samet ve Selman'ın yönettiği mafyatik suç örgütünden kaçıp Adana'da örgütlenen çetenin eski üyesi olan ve İzmir'de suç dünyasından uzakta yeni bir yaşama başlayan Savaş, Cihat ve Azad'ın yanına sığınması, üç arkadaşın kendilerini (Adana'da yaşayan eski dava arkadaşlarının desteğiyle) mafyayla yaşanacak şiddet dolu bir hesaplaşmanın içinde bulmasına neden olur. Laura Sjoberg, "masum ve çaresiz kadın düşüncesinin, asker ve devletlerin savaşları haklı gösterme yöntemlerinin önemli bir parçası-ve savaşan tarafların, uğrunda ve korumak için savaştığı önemli bir şey-olduğunu(n)" göstergesi olduğunu ileri sürer (2015, s. 35). "Koruyucu" ve "güçlü" erkek, yardıma muhtaç ve güçsüz kadının varlığını gerektirir (Saigol, 2004, s. 242). Filmde de küçük bir kız çocuğuna yönelik şiddet tehdidi, erkeklerin militarize edilmesi bağlamında araçsallaşır; erkekler arasındaki güç ve iktidar savaşının devreye sokulması için sembolik bir önem kazanan "masum" kız çocuğu, erkek karakterlerin kendilerini "kurtarıcı kahraman" olarak konumlandırmasını ve normatif erkeklik değerlerinin şiddet, intikam, adalet, toplumsal yarar ve kendini feda aracılığıyla yeniden ileri sürülmesini mümkün kılar.

Ayrıca kız çocuğunu koruma motivasyonunun dışında Adanalı çete üyeleri şiddet kullanma ayrıcalığını ve meşruiyetini alt sınıf sokak kültürü, erkeklik raconu ve eril değerler dünyasından da alır. Lynne Segal erkekliğin kontrol, güç ve otorite kullanımını üzerinden ispatlandığı bir kültürde iktidarla ilişkisi sınırlı olan erkeklerin otoritesini şiddet aracılığıyla kurduğunu ileri sürer (1992, s. 311). Serpil Sancar'ın deyişiyle, melez bir iktidar bloku olan hegemonik erkeklik, farklı erkekliklere dair göstergeleri bünyesine dâhil ederken "ikincil ve tabi erkekliklerin bazı öğelerini yanına çeker" ve "alt-sınıf erkekler bazı şiddet kullanma ayrıcalıkları tanınır" (2009, s. 36). Şiddet, tabi erkeklerin hem sadece erkeklerden oluşan homososyal bir topluluğun parçası olarak değer görmelerini hem de ekonomik açıdan dezavantajlı olmaktan kaynaklanan erkeklik krizini bertaraf etmelerini mümkün kılar. Bu bağlamda filmde de gerek sınıfsal gerekse mesleki statü açısından dikey toplumsal hareketlilik şansı olma-

yan Adanalı çete üyeleri hegemonik erkeklığe "mekân basmak", "kurşun sıkılmak", "şarjör boşaltmak" gibi ifadeler üzerinden görünür kılınan saldırgan, cinsiyetçi, homofobik dil ve fiziksel şiddet aracılığıyla eklemlenir. Yine bazı cesaret gösterilerinin işkence ve cinayet gibi eylemleri içermesinin zayıf, korkak olmadığını gösterme ya da erkek dünyasından dışlanmama gibi motivasyonlarla ortaya çıktığı görülür (Bourdieu, 2014, s. 7). Dolayısıyla alt sınıfa mensup erkekler için şiddetin kullanımı, erkeklığın ispat edilmesi, ekonomik olarak ayrıcalıklı sınıflar karşısında yaşanan erkeklik krizinin üstesinden gelinmesi, kadın ve çocukların kurtarılması, çete üyelerinin intikamının alınması ya da toplumsal adaletin yeniden tesis edilmesi gibi pek çok gerekçeyle meşrulaştırılır. Erkeklığın topluma fayda sağlayabilmesi için fiziksel acılara dayanma ve şeref olgusuyla pekiştirilmesi gerektiğine işaret eden Gilmore'un da ifade ettiği gibi, onur, düşmana karşı hem kendilerini hem de toplumu savunmak için etik bir kod haline getirilir (akt. Koca ve Bulgu, 2005, s. 178). Örneğin filmin başlarındaki bar baskını sahnesinde işitilen şarkının sözlerinde karşımıza çıkan "abilere selam, çatışmaya devam" ifadesi erkeklığın "eştoplumsal bir mizansen" olduğuna ve erkeklığın yeniden üretiminin öteki erkeklerin onayına/tanıklığına bağımlı olduğuna işaret ederek (Kimmel, 2013, s. 97) mahalle/alt sınıf sokak kültürü, onur, dayanıklılık, cesaret, delikanlılık, kardeşlik hukuku ve namus gibi değerleri bir araya getirir ve ağabey-kardeş arasında kurulan dayanışma/sevgi bağı temelinde yüceltilen aile değerleri aracılığıyla eril şiddeti meşru kılar. Şarkının eşlik ettiği çatışma sahnesinin dans edenlere yapılan kesmelerle ve yavaşlatılmış bir çekimle sunulması ise eril şiddetin dikizci bir bakış doğrultusunda fetişleştirilmesine/yüceltilmesine ve erkeklik ile şiddet arasında eşitleme yaratılmasına neden olur. Adanalı çete üyelerinin ateş ettiği sahnelerde silah hem erkeklerin bedeninin doğal bir uzantısına dönüşür hem de rekabet içeren homososyal uzamda erkek karakterlerin iradesini öteki erkeklerden üstün kılmak için kullanılır. Yine filmde Flood'un bir topluluğun parçası olan erkekler için "içki içme", "kabadayılık yapma", "tartışma", ya da "polis gibi otorite figürleriyle güç mücadele(sine)" girme gibi eylemlerin kimi zaman eğlenceye dönüştüğü savı da (2007, s. 616-617) Adanalı çete üyelerinin birbirlerine "cahil", "kıro", "top" gibi çeşitli lakaplarla ya da küfürlerle hitap etmesi ve arkadaşlarını jandarmanın elinden kaçırmak için uyguladıkları taktikler aracılığıyla doğrulanır. Filmde sözel ve fiziksel şiddet ritüelize edilen erkeklik performansları olarak hem erkekler arasındaki grup bağına güçlendirir hem de alt sınıfların ekonomik açıdan dışlanmanın neden olduğu iktidar kaybını telafi ederek hegemonik er-

keklik kodlarına eklememesini mümkün kılar.

Çalışmada analiz edilen filmler arasında yer alan ve erkekler arasındaki şiddet içeren ilişkilere odaklanan *Damat Koşuşu* filminde de iktidarın temsilcisi olarak konumlanan erkekler otoritelerini, Özkazanç'ın Türkiye'de 2015 sonrasında istismarcı babanın ağırlık kazandığı tespiti destekleyen biçimde, aşırı şiddet kullanımına dayalı erkeklik performansı üzerinden kurar. Ağırlıklı olarak tecavüz suçundan yargılanan ya da hüküm giyen erkek suçlular arasındaki şiddet ilişkilerini anlatan filmde, eril şiddet hem bireysel performans aracılığıyla hem de cezaevi otoritesi tarafından kurumsal olarak erkek mahkûmları denetim altında tutmak ve cezalandırmak için uygulanır. Ayrıca cezaevi yönetiminin sınıfsal hiyerarşi ve mesleki statü çerçevesinde belirli erkek mahkûmlara ayrıcalık tanıdığı ve yasalardan ziyade koşuş ağası Hüseyin'in ceza takdirine yaslanan –hapishaneye yeni gelen tecavüz mahkûmlarının linç edilmesi gibi uygulamalar dâhil- keyfi bir disiplin sistemi uyguladığı gösterilir. Örneğin hapishane müfettişinin cezaevini ziyaret ettiği sahnelerden birinde cezaevi müdürü ve müfettişi arasında geçen konuşma, bir kadına tecavüz ettiği gerekçesiyle tutuklu yargılanan polis memuru Ramazan'ın işlediği suçun örtbas edilmesine yönelik devreye sokulan eril dayanışmayı; Connell'in deyişiyle, kadınların boyunduruk altına alınmasından sağlanan faydaya işaret eden suç ortaklığını (1998, s. 248) ifade eder. Kandiyoti'nin kadına yönelik şiddet vakalarında, yargının erkeklere imtiyaz sağlamasıyla ilişkili olarak dikkat çektiği üzere, "erkeklerin devlete bağlılığının aile içinde kadınlar üzerindeki egemenlik üzerinden kurulan eril dayanışmaya bağlı olduğu" (akt. Özkazanç, 2020, s. 85-86) görünür-lük kazanır:

Cezaevi Müdürü: Mahkûmlardan biri polis memuru.

Müfettiş: Vukuatı neymiş?

Cezaevi Müdürü: Kendi halinde, efendi bir memurumuz. Alanya'da görev yapıyormuş. Affedersiniz bir gece ecnebi bir bayanı evine götürüp tecavüzde bulunmaktan yargılanıyor.

Müfettiş: İşin aslını tam olarak bilemeyiz tabii. Sen de bilirsin ki böyle vakalarda insanlara pek güven olmuyo. Şimdi kadın da yabancı uyruklu olunca bilemiyosun yani.

Cezaevi Müdürü: Ben de aynı kanaatteyim. Sonuçta evli barklı, çoluk çocuk sahibi kendi halinde bir şahıs yani.

İkilinin tecavüze uğrayan kadının yabancı olmasını Ramazan'ın masumiyetinin bir göstergesi olarak değerlendirmesi, kadına yönelik cinsiyetçi önyarguların şekillenmesine neden olan toplumsal cinsiyet kodları, milliyetçilik ve devlet otoritesi/şiddeti arasındaki geçişliliği açığa çıkarır. Gilligan'ın da başka bir bağlamda değindiği üzere, cinsel nesne olarak görülen kadının toplumsal cinsiyet rolü eril şiddeti teşvik etmek (2010, s. 555) için kullanılır. Erkek karakterlerin, "cinsel açıdan aşırı serbest ve kolay elde edilebilir" (Nagel, 2004, s. 89) vurgusuyla namus kodları çerçevesinde yabancı kadını "fahişeye" dönüştürerek babalık ve eş rolüyle egemen erkeklik değerlerini cisimleştiren Ramazan'ın suçunu bertaraf etme yönünde bir erkeklik stratejisi izlediği görülür. Yine hapishane yönetiminin Ramazan'ın hapishaneye çağırdığı seks işçisinin trans birey çıkması üzerine yaşadığı eşcinsellik kaygısını telafi etmek ve heteroseksüel kimliği vurgulamak için uyguladığı homofobik şiddet görmezden gelmesi, Connell ve Hearn gibi eleştirel erkeklik çalışmaları kuramcılarının değindiği, ister sözel isterse fiziksel olsun erkeklerin faili oldukları homofobik şiddet, kadına yönelik şiddet, tecavüz, militarist şiddet gibi farklı şiddet türleri arasındaki kesişimselliği ve şiddetin bir erkeklik inşa stratejisi olarak eril tahakkümün sürdürülmesindeki payını gözler önüne serer. Dolayısıyla hegemonik erkekliğin kendini değişen koşullara adapte ederek meşruiyetini sürdürdüğü düşünülür (Modleski, 1991, s. 7) hapishane ortamında rızanın yanı sıra şiddetin, hegemonik erkekliğin inşasındaki değişken koşulları anlamak açısından önemli bir bileşen olarak ortaya çıktığı görülür. Şiddet sınıf, ırk ve cinsellik gibi değişkenler bağlamında farklılaşan erkekler arasındaki iktidar ilişkilerinin ve güç birliğinin anlaşılması bakımından belirleyicilik kazanır.

Bu kapsamda filmde hapishane yönetimi tarafından örtbas edilen eril şiddetin, gazete ya da televizyon haberleri aracılığıyla Türkiye'de yaşanan kadına yönelik şiddet davalarına bağlanmasına da imkân tanır. Erkek mahkûmlardan birinin kesilen parmağından akan kanın 2008 yılında Türkiye'de tecavüz edilip öldürülen Pippa Bacca'nın gazetede fotoğrafının üzerine damlaması ya da radyoda yayınlanan haberler aracılığıyla zihinsel engelli, 12 yaşındaki FD'nin tecavüz davasının "rızası var" gerekçesiyle reddedildiğinin işitilmesi, kadına yönelik şiddetin bireysel bir performans alanı olduğu kadar kadını cinsel haz nesnesi olarak gören ve onun erkeğe tabiyetini onaylayan kurumsal ve söylemsel mekanizmalarla bağlantılı olduğunu gösterir. Özellikle hegemonik erkeklik performansını cisimleştiren kurumsal otoritenin meşru ve meşru olmayan şiddet tanımının belirlenmesinde ya da eril şiddetin suç unsuru

çerçevesinde yorumlanmasında yasalardan ziyade kadını güçsüzleştiren, erkekler arasında mübadele nesnesi haline getiren geleneksel toplumsal cinsiyet ilişkilerini temel aldığı vurgulanır. Roper'ın ifade ettiği baskın erkeklik rollerinin yerleşiklik kazanmasında örgütsel ve kurumsal yapıların etkisi görünürlik kazanır (akt. Connell, 2002, s. 90).

Bu bağlamda filmde erkeğin kadına yönelik istismarının, sapkınlık, kadın düşmanlığı ya da anormallikle ilgisi olmadığı (hooks, 2021, s. 141), tecavüzün "erkek üstünlüğü ideolojilerine köklü biçimde yerleşmiş bir 'kişiden kişiye' şiddet biçimi" olduğu (Connell, 1998, s. 150) söylenebilir. Hegemonik erkeklik normlarına yatırım yapan erkeklerin babalık/dedelik gibi aile içindeki iktidar konumunun ya da gardiyanlık, polislik gibi kendilerine şiddet kullanma ayrıcalığı sağlayan mesleklerinin sağladığı avantajla tabi hale getirdikleri kadın ya da erkeklere tecavüz ettiği görülür. Dolayısıyla hooks'un da ifade ettiği üzere, şiddete başvuran kişilerin, çocukken istismara uğramış, toplumsal düzene uyum sağlamakta zorluk çeken kişiler olarak temsil edilmemesi, "kötü" adamlar(ın), onları takip edip yakalayan ve katleden 'iyi' adamlarla aynı kişisel özelliklere sahip" olduğunun (2021, s. 141) vurgulanmasına imkân sağlar. Suç kişiselleştirilmez ve tecavüz eyleminin kadını ya da erkeği ikincilleştiren ve cinsel nesneye indirgeyen normatif erkekliğin inşasıyla bağı vurgulanır. Örneğin dini değerlere bağlı olduğu görülen muhafazakâr bir tutuklu, oğlu askerdeyken gelinine; cezaevi otoritesiyle ve koğuş ağasıyla iş birliği yapan gardiyan ise eril hiyerarşi bakımından kendisinden oldukça aşağı bir statüde bulunan erkek mahkûmlara tecavüz eder.

Ancak filmde aynı zamanda kadınlara ya da erkeklere yönelik tecavüzün eril tahakkümle bağına dikkat çekilmesinin, eril hegemonyanın yeniden tesisini onaylayan bazı çelişkili kodlamaların ortaya çıkmasına engel olmadığı da görülür. Örneğin karısı tecavüze uğrayan ve babasından hesap sormak için hapis haneye gelen oğlun "dağlarda vatan borcu öderken sen utanmadın gittin oğlunun karısına..." "torununun anasına" gibi ifadeler kullanması askerlik pratiğinin ve erkeğin aile içinde üstlendiği görev ve sorumlulukların bir ideal olarak yeniden üretilmesine neden olur ve baba otoritesine yönelik ihtiyacı ifade eder. Dolayısıyla filmde Žižek'in, paternal otoriteye histerik isyan ya da meydan okumanın arkasında "gerçek bir baba(ya)" ve onun sembolik işlevinin yeterli biçimde cisimleştirilmesine yönelik saklı bir çağrı vardır (2012, s. 397) kavrayışının da devreye sokulduğu görülür.

Ayrıca filmde Ramazan gibi nüfuzlu mahkûmlar cezaevi idaresi ta-

rafından koruma altına alınırken, herhangi bir ayrıcalığa ya da statüye sahip olmayan yeni gelen tecavüz mahkûmlarının sadizm içeren şiddet eylemlerine maruz kalması, linç edilmesi ve kadınsılaştırılması bell hooks'un, ataerkil toplum yapısında erkeklerin kadınlar mevcut olmadığında, kendisinden daha güçsüz olan öteki erkeği " 'kadın' pozisyonuna yerleştir(diği)" düşüncesini (2021, s. 90) doğrular. Erkekliğin öteki erkekler karşısında ve onlar için kadınlığa karşıt ve dişileşme korkusu çerçevesinde yeniden üretiminin (Bourdieu, 2014, s. 71) şiddetle iç içe geçen bağı görünürlük kazanır. Dolayısıyla eril hiyerarşinin en alt basamağında yer alan Serkan ve Yusuf gibi mahkûmlar dayak yemekten tuvalet temizlemeye, yemek yapmaktan kadın kıyafeti giyip dans etmeye uzanan, kadınlara atfedilen toplumsal cinsiyet rollerini sergilemeye zorlanır ya da kadınlar gibi istismara uğrar. Bu koşullardan tek kurtuluşlarının ise tahliye olmak, intihar etmek ya da şiddetin failine dönüşmek olduğu vurgulanır. Kurumsal ve bireysel şiddetin hapisanedeki eril homososyal uzamının bileşenlerinden biri olarak bir cezalandırma pratiği haline dönüşmesinin, ister tanık isterse kurban olunsun şiddetin ifşa edilmesini ya da sorgulanmasını engellediği görülür. Ne cinayet suçundan müebbet cezası alan koğuş ağası Hüseyin ne de istismara uğrayan Serkan tecavüz hakkında konuşur. Hatta koğuş ağası Hüseyin'in tabileştirilen tecavüz suçlularının istismara maruz kalmasını bir cezalandırma pratiği olarak onayladığı görülür. Dolayısıyla Flood'un da ileri sürdüğü üzere, erkekliğe ilişkin tabular, yasalar, eşcinsel addedilme korkusu, önyargılar ya da "eril stoacılı(k)" erkeklerin istismar hakkında konuşmasını ya da yardım istemesini olanaksız kılar (2007, s. 617) ya da karakterler yardım istese bile bu çabası sonuçsuz kalır.

Irak'ta IŞİD tarafından kaçırılan ve infaz emri verilen bir kadın gazeteciyi kurtarma görevi üstlenen Özel Kuvvetler Birliği'ni konu alan *Dağ 2*'de ise askerlerin dâhil olduğu şiddet eylemleri, militarizm, milliyetçilik, emperyalizm ve hegemonik erkeklik değerleri arasındaki geçişliliği gösterir. Türklerin askeri olarak Irak'ta konuşlanmasının onaylandığı filmde, askeri otoritenin temsilcisi olduğu örgütlü ve kurumsallaşmış şiddet, milliyetçi bir söylem doğrultusunda Türk etnisine mensup olanların kurtarılması ve ulusal onurun korunması, sakatlanan askerlerin militarize edilmesi ya da erkekler arasındaki homososyal bağlılığın gösterilmesi kapsamında kahramanlıkla ilişkilendirilir ve yüceltilen bir hegemonik erkeklik pratiği olarak karşımıza çıkar. Şiddet ve mücadelenin bir erkeklik ritüeline dönüştüğü ve "sonuna kadar dayanma mantalitesi(-nin) hem erkeğin kendi erkekliğini ispat etmesine" hem de öteki erkek-

lerin tanıklığında erkeklığı yeniden üretmesine imkân sağladığı görülür (Onur ve Koyuncu, 2004, s. 40). Filmde şiddet, hem askeri eğitimin zorunlu bir unsuru haline getirilir hem de homososyal bir uzamda askerler arasındaki güç/rekabet/şakalaşma içeren ilişkilerin bir parçası olarak erkek topluluğuna bağlılığı gösterir. Örneğin filmin temel karakterleri arasında yer alan Oğuz ve Bekir'in askeri hiyerarşi çevresinde aralarında ast üst ilişkisi bulunmasına karşın yumruk yumruğa kavga etmesi ya da birbirlerine küfretmesi savaşçı yoldaşlığını ifade eder. Ayrıca *Dağ 2*'de kadın ve erkek arasındaki flörtün bile, Özel Kuvvetler Birliği'nin bir üyesi olan Oğuz tarafından savaşa ilişkin metaforlar aracılığıyla tanımlandığı görülür. Oğuz'un hoşlandığı kadına yönelik ilgisini ifade ederken, "fatih", "işgalci", "savunma" ve "kale" gibi kelimeleri kullanması aşk söylemi çerçevesinde militarizm ve hegemonik erkeklığın karşılıklı olarak birbirini pekiştirmesiyle sonuçlanır. Sahnede Oğuz'un aktif işgalci kimliğiyle özdeşleşip kadını fethedilmek üzere olan ve kendisini savunması gereken pasif bir kale olarak tanımlaması, bir yandan erkeği kadından üstün kılan ve savaşçı kimliği aracılığıyla doğallaştırılan cinsiyetçi hiyerarşiyi yeniden üretir, diğer yandan Güven Gürkan Öztan'ın (2014, s. 25) orduya ait değerler ve kavramların gündelik dil ve anlamlandırma pratiklerine sızması olarak değerlendirdiği militarist söylemi dolaşıma sokar:

Oğuz: Bir teorim var benim. Özünde aslında bütün erkekler işgalci, kadınlar da kale. Birinin amacı kendini kanıtlayıp fatih olmak. Diğerekinin amacıysa kendini güvende tutup işgalcileri saf dışı etmek.

Kadın: Çok romantik.

Oğuz: Ama işte bazı işgalciler var, onlar o kadar ilginç, o kadar özgün ki o kale savunma yapmak yerine, direnişsiz, kapılarını işgalcilere açıyor.

Yine filmde askeri eğitim süreci ve savaşın gerekli kıldığı sertlik ve mücadele hem erkekler arasındaki şiddetin hem de erkeğin kendine yönelttiği şiddetin meşrulaştırılmasına neden olur. Frank Barrett Amerikan ordusunda, kadınsılığı reddetmeyi ve güçsüzü güçlüden ayırt etmeyi sağlayan, risk altında cesaret gösterenlerin ve eyleme geçebilenlerin başarılı sayıldığı testlerden bahseder. Erkekler bu tip testlere maruz kalırken, erkeklik değerlerine yatırım yapar. Zor koşullara direnç, erkeksi bir deneyim olarak kodlanır (Barrett, 2005). Flood'un da erkeklik ve şiddet ilişkisiyle ilgili genel olarak vurguladığı üzere, güçsüz görünen ya da acısını ifade eden erkekler "kadınsı" ya da eşcinsel" olarak damgalanırken saldırıya karşı direnç gösteren ve bu direncin izlerini/yara izini bedeninde

taşıyan erkekler sertlik, macera ve cesaret gibi unsurlar üzerinden erkeklığe kabul edilir (2007, s. 617). Bu bağlamda filmde de Özel Kuvvetler ekibine katılmak için başvuruda bulunan ve daha önceden katıldığı çatışmada biri bacağundan diğeri ise kulağundan yaralanan Bekir ve Oğuz gibi askerlerin seçilme yöntemi, cesareti ve gücü test eden sınavları deneyimlemeyi ve geçmeyi gerektirir. Rütbeliler tarafından adaylara uygulanan, açlığa/uykusuzluğa/susuzluğa dayanmayı zorunlu kılan sınavların içerdiği şiddet, homososyallik, hegemonik erkeklik kodları ve milliyetçilik gibi izlekler çerçevesinde doğallaştırılır. Örneğin daha önceden katıldığı bir çatışmada bacağundan yaralanan ve aksayarak yürüyen Bekir, bedenini acı içinde bırakan sınavlarda zorlanmasına karşın ulus devlete bağlılığın yanı sıra hem asker arkadaşı için (erkek dostluğu) –çünkü pes ederse Oğuz da ekibe katılma şansını kaybedecektir- hem de hegemonik erkeklik değerlerine yatırım yapması sayesinde (erkeklik onur kodları) direnç gösterir. Erkek olmanın/erkekliğin kazanımının acının üstesinden gelinmesi ve şiddete direnme kapasitesiyle ölçülmesi, bedensel kusurun aşılması gereken bir engel olarak kodlanmasına ve Bekir'in bedenini şiddet içeren uygulamalara maruz bırakmasına neden olur. Dolayısıyla hegemonik erkekliğin ifası açısından kriz yaratan sakatlık, bedenini geçici testi olarak kullanılır ve Bekir'in hâkimiyeti/savaşçı kimliğini yeniden elde etmesine yönelik bir onay yaratılır. Ayrıca savaşın erkekler üzerinde yarattığı zararın ya da kayıpların görünür kılınmasına neden olabilecek sakatlığın anti-militarist bir söyleme zemin hazırlaması engellenir ve sakat askerlerin bedensel performansını artırması ve kendisini disipline etmesi üzerinden hegemonik erkeklığe eklemlenmesiyle militarist söyleme etkinlik kazandırılır.

Yine *Dağ 2*'de, Güven Gürkan Öztan'ın belirttiği düşman olarak görülen kişiyi eril dil aracılığıyla küçümseme ve onursuzlaştırma biçiminde şekillenen militarist ideoloji (2014, s. 22) ve biz/siz karşıtlığını kuran milliyetçilik (Enloe, 2003, s. 99) de devreye sokulur. Ezidilere ve Türkmenlere işkence yapan, köy basan, kadınlara tecavüz eden ve çocukları kurşuna dizilen IŞİD karşısında, asker-millet söyleminin² bir devamı olarak kendini feda, vatanseverlik, görev, onur, cesaret, vicdan, ahlak, bağlılık gibi normatif erkeklik değerleri çerçevesinde haklı gerekçelerle militarize edildiği belirtilen, daha önceden katıldıkları bir çatışmada sakatlanmış

² Ayşe Gül Altınay ve Tanıl Bora'nın da belirttiği üzere, "Türk milliyetçiliğinin temelinde ordu-millet miti yatar. Bu mit, "Türklerin tarihsel olarak en belirleyici özelliği(nin) iyi bir asker olmaları ve kendilerini orduyla özdeşleştirmeleri" olduğunu ifade eder (2003, s. 142).

olmalarına rağmen Özel Kuvvetler'e katılıp kurban/kahraman ideolojisine eklemlenen Bekir, Oğuz gibi askerlerin, özellikle çocuk ve kadınlardan oluşan sivilleri kurtarmak için Türk etnisine mensup kişilerin yaşadığı Irak'ta savaşıması gerektiği vurgulanır. "Milliyetçiliğin, erilleştirilmiş hafıza, erkekleştirilmiş küçük düşürme ve erilleştirilmiş umuttan" kaynaklandığını belirten Enloe'nun da altını çizdiği üzere, korkularını gizleyip namus, şeref, özgürlük ve vatanını koruyan erkeklerin gerçek aktörler olarak konumlanması, kadınların ulusun korunup kollanacak nesnelere olarak savaşta sembolik bir işlev üstlenmesiyle mümkün kılınır (Enloe, 2003, s. 42; Enloe'den aktaran Nagel 2004, s. 68). Enloe'nun deyişiyle; "milliyetçi olmak, erkeğin, yabancı'nın kendi kadını'nı kullanmasına ve onu taciz etmesine direnmesini gerektirir" (2003, s. 77). Dolayısıyla Bekir ve Oğuz gibi askerlerin Irak'taki varlığı ve uyguladığı şiddet, ordu aleyhine yazılar yazsa da "Türk vatandaşı olduğu için yardım edilmeyi hak eden" kadın gazeteci Ceyda'yı ve eskiden "Irak Türkü" denilen, başta kadın ve çocuklar olmak üzere Türkmenleri kurtarmaları üzerinden haklılaştırılır. Ayrıca kimi zaman filmde insanlık suçuna sessiz kalmamak ve mazlumun acısıyla empati kurmak gibi hümanist söylemlerin, erkeklerin savaşçı kimliğini üstlenmeye çağrılması için araçsallaştırılması dikkat çeker. Irak'ın sınırları içinde yer alan bir evin çatısına Türk bayrağı dikilmesi aracılığıyla görünürlük kazanan emperyalist bir söyleme meşruiyet kazandırılır.

Dağ filminde kendileri için hayatını feda eden komutanlarının ölümünün *Dağ 2*'de Bekir ve Oğuz'un orduya katılmaya karar vermesi konusunda itici güç oluşturması, komutanın "bizler ölümün sevgilisiyiz ve yalnızca bizim sevgilimiz. Çünkü cefası da korkusu da halkımızdan uzak olmalı", "mezhebiniz, ırkınız, dinlediğiniz müzik, sevdiğiniz yemek zerre kadar önemli değil. Önemli olan iki şey var arkadaşlar. Vatan ve yanınızdaki adam. Bu iki şey için ölür ve öldürülürsünüz" şeklindeki sözleri ise bir yandan askerlerin fedakârlık ve ölüm çerçevesinde ahlaki otorite kazanıp kurban-kahraman olarak konumlandırılmasına neden olurken diğer yandan Nira Yuval-Davis'in ifade ettiği, vatanseverlik, statü kazanma gibi ödüller dışında erkekleri savaşa yönlendiren asıl duygunun savaşçı yoldaşlığı olduğu görüşünü doğrular (2003, s. 201). "Yaşam ve ölüm durumlarında dost askerlere ve karşılıklı sadakate güvenebilme duygusu" (Yuval-Davis, 2003, s. 201) normatif erkeklik değerlerinin ve erkek dostluğunun Bekir ve Oğuz'un militarist şiddete eklemlenmesindeki etkisini ortaya koyar. Ortak bir amaç doğrultusunda savaşan erkek kardeşler birliği düşüncesi olumlanır ve bütün bir Özel Kuvvetler Birliği'nin

kahramanlaştırılması mümkün kılınır.

Filmde ayrıca vatanseverlik, erkek dostluğu gibi değerlerin yanı sıra Nagel'in deyişiyle "maceranın çekiciliği" (2004, s. 91) olarak tanımlanabilecek savaşa yönelik bağımlılığın vurgulanması da militarist bir söylemin yeniden üretilmesinde etkinlik kazanır. Bu süreçte Johnson ve Smith'in de belirttiği gibi, ordunun askerlere şiddet kullanımıyla ilgili psikolojik destek sağlarken yararlandığı emre itaat, mesafe koyma, rasyonelleştirme, önemsizleştirme gibi temel motivasyonlar (akt. Hearn, 2007, s. 620) dikkat çeker. Örneğin askerlerden birinin silahını ateşlemeden önce okuduğu dörtlükler, hamaset yaratır ya da karısı Sabahat'ı arkasında bırakarak savaşa katılan bir diğer askerın silah sesine duyduğu tutkuyu ifade etmesi, kadına yönelik bağlılığın savaş karşısında ikincilleştirilmesi ve uygulanan şiddetin önemsizleştirilmesi; şiddet-erkeklik arasında eşitleme yaratılmasıyla sonuçlanır.

Sonuç olarak filmde erkek karakterler ulusun militarize edilmesi bakımından önem kazanan kahramanlıkları; mücadele, başarı ya da mağlubiyetleriyle aktif biçimde temsil edilirken (Donald, 2005) kadınların başlangıçta ordunun kararlarını sorgulasa da eninde sonunda militarizme destek sunan/savaş alanından tahliye edilen pasif kurbanlar (gazeteci Ceyda) ya da eril, homososyal uzamda birbirlerine yaşadıkları ilk cinsel deneyimi anlatan karakterlerin heteroseksüel bir performans sergilemesine katkı sunan fantezi figürleri/cinsel nesnelere temsil edildikleri söylenebilir.

Kadına Yönelik Şiddet

Çözömlenen filmlerde sözel ve fiziksel boyutları olan, kimi zaman yasal ve kurumsal mekanizmalarla desteklenen kadına yönelik şiddet ise hem hegemonik erkekliğin inşası hem de krizi çerçevesinde karşımıza çıkar. Kadını değersizleştiren, ikincilleştiren; "kadınla ve erkek arasındaki asimetrik güç ilişkileri" onaylayan, onu eş zamanlı olarak hem cinsel nesne hem de korkutucu bir tehdit olarak konumlandıran bir kültürün ürünü olan (Özkazanç, 2013, s. 241-242) kadına yönelik şiddetin eril hâkimiyeti sürdürmeyi garanti eden kurumsal, sembolik, cinsel ya da sözel diğer eril şiddet türlerinden kaynaklandığı ya da bu şiddet biçimleriyle geçişkenlik taşıdığı ortaya konur. Bütün eril şiddet türlerinin birbirini desteklediğini ifade eden Hearn'ün de altını çizdiği üzere, "şiddetin hem tahakküm hem tahakkümün sonucu olduğu; hem de tahakkümün yeniden üretilmesinin koşullarını yarat(tığı)" (1998, s. 36) onaylanır. Dolayı-

sıyla erkeğin özellikle tanıdığı kadınlara yönelik şiddetinin "hem erkek olmayı hem de sembolik olarak erkek olmayı göstermeyi" (1998, s. 37) içerdiği söylenebilir. Bu doğrultuda *Dağ 2*, *Sıfır Bir* ve *Damat Koşuşu* filmlerinde kullanılan cinsiyetçi eril dilin yanı sıra işkence, tecavüz ve taciz bağlamında görünür kılınan kadına yönelik şiddet, *Damat Koşuşu* filmi dışında, ağırlıklı olarak erkeğin intikam almasını gerektiren ve erkekler arasındaki şiddete mazeret oluşturan bir katalizör olarak kullanılıp doğallaştırılırken, *Kardeşler* ve *Güzel Günler Göreceğiz* filmlerinde, şiddetin toplumsal cinsiyet normlarına aykırı hareket eden ya da eril otoriteyi tehdit eden kadınlara yönelik "namus kodları" çerçevesinde cezalandırma pratiği olarak devreye sokulmasına ilişkin eleştirel bir farkındalık sunulur. Ayrıca *Kardeşler* ve *Güzel Günler Göreceğiz* filmlerinde kadına yönelik şiddet, ataerkil düzen tarafından kurban edilen kadınlar kadar erkeklerin pişmanlığı ve sivil yaşama uyum sağlama güçlüğü üzerinden de sorgulanır. Kadınların öldürülmesine göz yuman ya da onları öldüren temel erkek karakterler, erkeklik krizi yaşar ve benzer bir olayla ikinci kez karşı karşıya kaldığında kadınları kurtararak bir çeşit kefaret elde eder. Bu doğrultuda erkek karakterlerin pişmanlığı üzerinden eril şiddet sorgulaması yapıldığı, ancak ağırlıklı olarak şiddete maruz kalan kadınların faillik rolü üstlenmediği ya da kadın karakterlerin geleneksel anlatılarda olduğu gibi hem anlatsal hem de görsel düzenleme aracılığıyla erkek tarafından kurtarılmaya gereksinim duyan, güçsüz kurbanlar olarak sabitlendiği görülür. Örneğin *Güzel Günler Göreceğiz* filminde, geriye dönüş olarak kurgulanan tecavüz sahnesi, filmin temel kadın karakterlerinden biri olan Mediha'nın üst sesinin ve çılgınlıklarının eşlik ettiği dikizci bir görsel düzenlemeyle³ sunulur. İzleyicinin salondan yatak odasına doğru yavaşça yaklaşan ve kapının arkasında yaşanan istismarı görüntüleyen kameranın bakışıyla özdeşleşip dikizci bir konum almaya zorlandığı sahnede; öncelikle bir erkeğin saldırısına karşı koymaya çalışan Mediha'nın flu görüntüsüne yer verildiği daha sonra ise kaçmaya çalışırken yere düşen kadın karakterin yakın çekimine geçildiği görülür. Sahne, fail karşısındaki savunmasızlığı ve çaresizliği vurgulamak için üzerine kapanan tecavüzcüye karşı koyamayan; ağlayan ve çığlık atan kadın karakterin yüzünün netleştirilmesiyle noktalanır.

Kardeşler filmi, aile meclisinin kararıyla kız kardeşlerini öldüren ağabeyi Ramazan'ın suçunu üstlenerek cezaevine giren çocuk mahkûm

³ Klasik anlatı sinemasında kadın karakterlerin dikizci bir bakışın nesnesi kılınmasına ilişkin bir tartışma için bkz. (Mulvey, 2010).

Yusuf'un hapisten şartlı salıverilmesi sonucunda yaşadığı, sivil yaşama uyum sağlama güçlüğü ve hapse geri dönme arzusu üzerine yoğunlaşır. Hapisten çıktığında, ablanın ölüm hükmüne karar veren amcasına ait olan benzinliği ve moteli ağabeyi Ramazan ile birlikte işletmek zorunda kalan, annesi tarafından dışlanan, hegemonik erkeklik kodlarına uyum sağlama bakımından askıda kalan Yusuf, ataerkil düzenin kurbanı olarak konumlandırılır. Buna karşılık, cinayet işlemesine karşın herhangi bir pişmanlık duymayan ve kadınların cinsel davranışlarını namus ideolojisi çerçevesinde denetime tabi tutmaya devam eden Ramazan'ın ise araba sahibi olmak ve motel işletmek gibi erkekliği başarmak için orta sınıflara vaat edilen iktidar kodlarıyla özdeşleşip amcanın temsilcisi olduğu hegemonik erkekliğe eklemendiği gözlemlenir.

Bu bağlamda filmin ilerleyen sahnelerinde iki erkek kardeş arasında hegemonik erkeklik değerlerine eklemene bağlamında açığa çıkan farklılaşma; sevgilisinden haber bekleyen ve motelde kalmaya başlayan Yasemin'in varlığıyla görünürlük kazanır. Kadının ağırlıklı olarak rekabet içeren, kadına yönelik cinsiyetçi bakışı onaylayan eril homososyal ilişkilerin hâkimiyet kazandığı benzinliğe bağlı motelde herhangi bir erkeğin himayesi olmaksızın tek başına kalmaya başlaması, toplumsal cinsiyet normlarını ve ağabeyin temsilcisi olduğu eril iktidarı tehdit eder; "kadına sahip olma" ve "sahip olamadığında" onu düşmana dönüştürme/ sözel ve fiziksel şiddet aracılığıyla onu kontrol altına alma çerçevesinde şekillenen hegemonik erkeklik performansı açığa çıkar.

Ramazan öncelikle ikiyüzlü ataerkil ahlak anlayışının bir temsilcisi olarak, "cinsel nesne/mülkiyet nesnesi" olarak konumlandığı yalnız/ bağımsız kadını, etrafındaki erkeklerden kıskanır, kendi arzularını diğer erkeklere yansıtarak onlarla gizli bir rekabete girer ve "fahişlikle" damgaladığı kadının başlarına bela olacağını ifade eder. Daha sonra Yasemin'e yardım etmeye karar verir ve onunla arkadaşlık kurmaya çalışır. Son olarak arkadaşlık kurduklarında ise kendisini odasına çağırmasını ve içki içmelerini bahane ederek Yasemin'le birlikte olma, reddedildiğinde ise ona tecavüz etme girişiminde bulunur. Böylelikle hooks'un da değindiği gibi cinsel hazın engelle karşılaşması erkeğin şiddet eylemiyle sonuçlanırken hem cinsellik ve eril performans arasındaki bağ (2021, s. 93) hem de erkeklik krizi açığa çıkar. Cinsel ilişkinin erkekler için cinsel haz içermesinin yanı sıra erkeklikle ilgili kaygıyı harekete geçirdiğine işaret eden Kimmel'in, erkeklerin cinsellikle bağımlılık ilişkisi kurmasına neden olan ataerkil kültürün kendilerine hayır diyen kadınlara öfke duyan erkekler

yarattığı görüşü (Kimmel'den akt. hooks, 2021, s. 93) doğrulanır. Ramazan'ın "bu kendi aldı beni odasına" diyerek suçladığı kadına yönelik tecavüz girişimini gerekçelendirme çabasının kadını arzulama ve düşmana dönüştürme biçiminde şekillenen ikili cinsiyetçi yapıdan kaynaklandığı; bağımsız kadın cinselliğinin eril iktidar üzerinde yarattığı tehdidin onu yeniden kontrol altına almaya yönelik şiddet davranışıyla sonuçlandığı görünürlük kazanır. Hearn'ün erkeğin kadına yönelik şiddet davranışında açığa çıktığını belirttiği; şiddetin bir kişinin erkek olduğunu göstermenin en açık yolu olduğu ifadesi Ramazan'ın erkeklik performansı ile örtüşür (1998, s. 37). Bu bağlamda Ramazan'ın, Scully'nin ileri sürdüğü, kadınlara tecavüz eden erkeklerle aynı ahlaki standardı paylaştığı görülebilir:

Önde gelen özellikleri ahlaki ve cinsel davranışlarında oldukça katı bir çifte standarda, bir kadının erkeklere tanınan haktan yararlanmasını inkâr eden ve kadının bir erkeğin korumasına gereksinimi olduğunu belirten standarda inanmalarıdır. Bu 'saygınlık' değerleri inanmamız istenen efsanenin tersine, kadınlara ilişkin olumlu duyguları yansıtmaktan çok, hoşgörüsüzlükten kaynaklanan, kadınlara karşı düşmanca ve şiddet taşıyan davranışlarla el ele giden değerlerdir. Cinsel şiddet taşıyan erkekler geleneksel erkeklik imajı ve erkek toplumsal cinsiyet rolünün ayrıcalığı ile özdeşleşirler. Tecavüz kalıplarına fazlasıyla inanırlar ve onlar için erkek olmak kadınları disiplin altına almak ve cezalandırmak haklarını da beraberinde getirir (1994, s. 193).

Ancak, daha önce de ifade edildiği gibi filmde kadına yönelik eril şiddet sorgulansa da sahne, Yasemin'in failliğiyle noktalanmaz. Cinsiyetçi kültürde tali biçimde eril iktidarı ve gücü onaylaması gereken bir ayna işleviyle sınırlandırılan (Onur ve Koyuncu, 2004, s. 33) Yasemin'in Ramazan'ı reddetmesi ve "iki güldük, eğlendik diye altına yatacağımı mı zannettin lan ibn.." sözleriyle heteroseksüel erkeklik performansına meydan okuması, kadın karakterin tek başına eylem yeterliliğine sahip etkin bir özne olarak konumlandırılmasını sağlamaz. Yasemin, ataerkil kültürün ikiyüzlülüğünü ifşa eden, hegemonik erkeklik kodlarına ve ağabeyine meydan okuyan Yusuf tarafından kurtarılır.

Farklı karakterlerin iç içe geçen hikâyelerini konu alan *Güzel Günler Göreceğiz*'de de kadına yönelik şiddetin, kadının tabiyeti çerçevesinde erkeğin hâkimiyetini doğallaştıran toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklandığına; kadının gerek kendi arzusu gerekse zor yoluyla yaşadığı evlilik dışı cinsel ilişkinin, Mutluer'in ifadesiyle, namus çerçevesinde

kadınlıkla ilgili norm kabul edilenin sınırı (2008, s. 22-23) olduğuna dair eleştirel bir söylem ortaya konur. Ancak film, kadına yönelik şiddeti ağırlıklı olarak erkeğin suçluluk hissi ve kendisine yönelik şiddeti üzerinden sorgular; kadının özne olma mücadelesini sınırlandırır ve kurtarıcı bir erkek kahramana gereksinim duyması üzerinden onu yeniden eril iktidara bağımlı kılar. Bu bağlamda kadına yönelik şiddet, İsa imgesinde olduğu gibi acı çekme ve kendini feda etme aracılığıyla ahlaki bir otorite elde eden ve kurbanlaştırılan erkek imgesi yaratılmasına kaynaklık eder. Paul Smith'in çarmıha gerilmiş İsa figürü örneğini vererek aksiyon filmlerinde karşımıza çıktığını belirttiği erkekliğin bu mazoşist temsili, acı, yeniden doğum, kurban, ödül gibi metonimik açıdan bağlantı kuran çeşitli nosyonları bir araya getirir (1995, s. 87-88) ve kadına yönelik şiddetin temsiliyle ilişkili bir anlatıda erkek karakterin anlatının yönlendiricisi ve anlamın kaynağı olarak kalmasını garanti eder.

Güzel Günler Göreceğiz, hem filmin temel karakterlerinden biri olan ve kız kardeşini öldürdüğü için uzun yıllar hapis yatan Cumali'nin yaşadığı suçluluk hissine odaklanır hem de âşık olduğu, tecavüze uğradığı halde ailesini inandıramayan ve hakkında ölüm cezası verilen Mediha/Figen'i kurtarma çabası üzerinden kefarete elde etmesini mümkün kılar. Anlatı, ilk sahnelerden itibaren Cumali'nin hapisten çıktıktan sonra şiddete maruz kalan kadınlara yardım ederek ahlaki otorite kazanmasını takip eder. Cumali öncelikle yolda gördüğü seks işçiliği yapan Anna'yı müşterisinin şiddetinden korumaya çalışır; daha sonra akrabalarının işlettiği kahvede, Yılmaz'ın İstanbul'a kaçan ve hakkında ölüm cezası verilen ablası Mediha'nın peşinde olduğunu öğrenir ve memleketine gitme kararı almasına karşın Mediha'yı uyarmak için son anda otobüsten iner. Ancak Mediha'nın peşindeki tek kişi Yılmaz değildir. Mediha, kendisine saplantılı bir aşk besleyen ve reddedilmenin neden olduğu erkeklik krizini onu cezalandırma girişimiyle telafi etmeye çalışan polis memuru İzzet tarafından vurulur. Anlatının ilerleyen sahnelerinde Cumali'nin cinayet mahalline geldiği ve yerde, yaralı yatan Mediha'yı vurmaya isteyen Yılmaz'ın elindeki silahı görerek havaya ateş açtığı ve kadın karakteri kurtardığı ancak kendisini silahla gören polisler tarafından tutuklandığı görülür. Dolayısıyla anlatıda kız kardeşini koruyamadığı ve öldürdüğü için pişman olan Cumali'nin hem Mediha'yı kurtarması hem de bu sefer suçsuz yere tutuklanması aracılığıyla kefarete elde etmesi ve kurbanlaştırılması mümkün kılınır. Ancak kefarete arayışının aslında eril iktidardan uzaklaşma anlamına gelmediği, "şiddet uygulayan patriarktan müşfik, iyi adam olan patriarka geçiş(in)" (hooks, 2021, s. 142) işlerlik kazandığı ve

kadın-erkek arasında kurban-kurtarıcı fail dikotomisinin sürdürülmesi aracılığıyla koruma/kollama işlevi çerçevesinde erkeği hâkim kadını tabi kılan normatif cinsiyet kodlarının yeniden üretildiği söylenebilir.

Sonuç

Şiddet, görüldüğü üzere sınıf, ırk, yaş ve cinsellik gibi değişkenler çerçevesinde farklılaşan erkeklerin faili ya da kurbanı olduğu, kimi zaman erkeklige geçiş ritüeli olarak yüceltilen kimi zamansa yaşanan erkeklik krizini telafi etmek için devreye sokulan yaygın bir pratiktir. Eril iktidarın bir göstergesi olarak olumlanan ve erkeklerin tabileştirilen kadın ve erkekler üzerinde tahakküm kurmasını mümkün kılan şiddet, hegemonik erkeklik değerleri bağlamında meşruiyet kazanmaktadır. Ayrıca erkeklige başarıma süreci de erkeklerin sürekli olarak acıya katlanmasını ve rekabet/şiddet içeren sınavlardan geçmesini zorunlu hale getirmektedir. Bu bağlamda çalışmada örneklem olarak belirlenen *Dağ 2* ve *Sıfır Bir* filmlerine bakıldığında, şiddetin erkeklik onur kodları çerçevesinde hegemonik erkeklik değerlerine yatırım yapılarak meşruiyet kazandığını ve militarizm, vatanseverlik, erkek dostluğu, kadın ve çocukların korunması gibi pratikler ve kavramlar çerçevesinde araçsallaştırıldığını söylemek mümkündür. Bu filmlerde hem erkekler arasındaki şiddet hem de erkeğin kendine yönelik şiddeti, Özkazanç'ın Türkiye'de otorite konumunu istismar eden bir iktidarın ağırlık kazandığı tespitine paralel olarak, bu iktidarın temsilcisi niteliğindeki aşırı şiddet kullanan istismarcı babaların tahakkümü karşısında devreye sokulmakta ve adaletin/sembolik düzenin yeniden tesisi/hegemonik erkeklik değerleri bağlamında meşrulaştırılmaktadır. Örneğin *Dağ 2* ve *Sıfır Bir* filmlerinde kadınları ve çocukları koruma, toplumsal adaleti sağlama, Türk etnisinden olanları kurtarma gibi amaçlar, IŞİD gibi örgütler ya da mafya güçleri karşısında yapılan ve kimi zaman kendini feda etmeyi gerektiren eril şiddet eylemlerinin kahramanlık ideolojisiyle eklemlenmesine neden olmaktadır. *Damat Koşusu*'nda ise bu filmlerden farklı olarak, hapishanedeki hiyerarşik ilişkiler çerçevesinde gerek cezaevi yönetimi gerekse daha yüksek statülü mahkûmlar tarafından aşağı statüdeki kadın ve erkeklere uygulanan eril şiddet Türkiye'deki kadına yönelik şiddet vakalarıyla ilişkilendirilerek eleştirilse de şiddetin hegemonik erkeklik değerlerini sorgulamak için kullanılmadığı ve "vatani görevini yapan" erkeğin eşine tecavüz edilmesi gibi vurgular aracılığıyla baba otoritesine olan ihtiyacın ifade edildiği görülmektedir. Son olarak filmlerde karşımıza çıkan kadına yönelik şiddete bakıldığında ise şiddetin hem hâkim erkeklikle hem de erkeklik kriziyle

ilişkilendirildiği söylenebilir. Örneğin *Sıfır Bir* ve *Dağ 2* filmlerinde kadına yönelik şiddet, erkeklerin intikamcı birer figür olarak çağrılmasına yönelik birer katalizör olarak kullanılır ve erkekler arasındaki güç savaşı bağlamında araçsallaştırılır. *Güzel Günler Göreceğiz* ve *Kardeşler* filmlerinde ise eril şiddete ilişkin sorgulamanın daha çok erkeklik krizi üzerinden yapıldığı görülür ve bu durum şiddetin faili ya da suç ortağı olan erkek karakterlerin kurbanlaştırılması sonucunu beraberinde getirir. Bu filmlerde erkek karakterlerin kadına yönelik başka bir şiddet eylemini engelleme girişimiyle kefaret elde etmeleri ve kadınların ağırlıklı olarak güçsüz figürler olarak sabitlenerek faillikten yalıtılmaları olanaklı hale getirilir.

Sonuç olarak çalışmanın örneklemini oluşturan filmler aracılığıyla 2010 sonrası Türkiye sinemasına bakıldığında, erkek karakterlerin şiddetle ilişkisinin filmlerde merkezi bir unsur haline geldiğini ve eril şiddetin anlatılaştırılmasında erkeklik onur kodlarına ve erkeklik krizine yatırım yapıldığını söylemek mümkündür. Özellikle homososyal mekânlarda öne çıkan eril şiddete dair sinemasal temsiller, erkekliğin üretim sürecinin şiddetle iç içe geçen bağı görünür kılmakta ve eril şiddetin farklı görünüşleri arasındaki geçişliliği açığa çıkarmaktadır. Ayrıca eril şiddete yönelik eleştirel temsillerde bile erkek karakterlerin kurtarıcı bir konum üstlendiği ya da kriz içinde sunulması aracılığıyla kefaret elde ettiği görülmektedir.

Kaynakça

Altınay, A. G. & Bora, T. (2003). Ordu, militarizm ve milliyetçilik. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Milliyetçilik* (s. 140-154). İletişim.

Barrett, F. J. (2005). The organizational construction of hegemonic masculinity: The case of the US Navy. S.M. Whitehead & F. J. Barrett (Ed.), *The masculinities reader* (s. 77-99). Polity.

Bourdieu, P. (2014). *Eril tahakküm*. (Çev. Bediz Yılmaz). Bağlam.

Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar, toplum, kişi ve cinsel politika*. (Çev. Cem Soydemir). Ayrıntı.

Connell, R. W. (2002). On hegemonic masculinity and violence: Response to Jefferson and Hall, *Theoretical Criminology*, 6 (1), 89-99.

Connell, R. W. & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19 (6), 829-859.

- Donald, R. R. (2005). Masculinity and machismo in Hollywood's war films. Stephen M. Whitehead & Frank J. Barrett (Ed.), *The masculinities reader* (s. 170-183). Polity.
- Edwards, T. (2006). *Cultures of masculinity*. Routledge.
- Enloe, C. (2003). *Muzlar, plajlar ve askeri üsler: Feminist bakış açısından uluslararası siyaset*. (Çev. Berna Kurt & Ece Aydın). Çitlenbik.
- Flood, M. (2004). Domestic violence. M. Kimmel & A. Aronson (Ed.), *Men and masculinities, a social, cultural and historical encyclopedia, volume I: A-J* (s. 234-239). ABC-CLIO.
- Flood, M. (2007). Violence, men as victims of. M. Flood, J. K. Gardiner, B. Pease & K. Pringle (Ed.), *International encyclopedia of men and masculinities* (s. 616-617). Routledge.
- Gilligan, J. (2010). Culture, gender, violence: 'We are not women.' M. S. Kimmel & M. A. Messner (Ed.), *Men's lives* (s. 551-558). Allyn & Bacon.
- Hearn, J. (1998). *The violence of men, how men talk about and how agencies respond to men's violence to women*. Sage.
- Hearn, J. & Pringle, K. (2006). Violences. J. Hearn & K. Pringle (Ed.), *European perspectives on men and masculinities, national and transnational approaches* (s. 149-169). Palgrave Macmillan.
- Hearn, J. (2007). Violence, organisational and collective. M. Flood, J. K. Gardiner, B. Pease & K. Pringle (Ed.), *International encyclopedia of men and masculinities* (s. 618-621). Routledge.
- hooks, b. (2021). *Değişme isteği: Erkekler, erkeklik ve sevgi*. (Çev. Zeynep Kutluata). bgst Yayınları.
- Kaufman, M. (1987). The construction of masculinity and the triad of men's violence. M. Kaufman (Ed.), *Beyond patriarchy essays by men on pleasure, power, and change* (s. 1-29). Oxford University Press.
- Kimmel, M. S. (2013). Homofobi olarak erkeklik: Toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasında korku, utanç ve sessizlik. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 5 (2), 92-107.
- Koca, C. & Bulgu, N. (2005). Spor ve toplumsal cinsiyet: Genel bir bakış. *Toplum ve Bilim*, 103, 163- 184.
- Lipman-Blumen, J. (1976). Toward a homosocial theory of sex roles: An explanation of the sex segregation of social institutions.

Signs, 1 (3),15- 31.

MacInnes, J. (1998). *The end of masculinity: The confusion of sexual genesis and sexual difference in modern society*. Open University Press.

Meuser, M. (2004). Homosociality. M. Kimmel & A. Aronson (Ed.), *Men and masculinities: A social, cultural, and historical encyclopedia volume I: A-J* (s. 396-397). ABC- CLIO.

Modleski, T. (1991). *Feminism without women: Culture and criticism in a "postfeminist age."* Routledge.

Mulvey, L. (2010). Görsel haz ve anlatı sineması (Çev. N. Abisel). S. Büker & Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-kuram-eleştiri* (s. 211-229). Kırmızı Kedi.

Mutluer, N. (2008). Türkiye’de cinsiyet hallerinin sınırları: ‘Namussallaştırma.’ Nil Mutluer (Ed.), *Cinsiyet halleri* (s. 14- 30). Varlık.

Nagel, J. (2004). Erkeklik ve milliyetçilik: Ulusun inşasında toplumsal cinsiyet ve cinsellik. A. G. Altınay (Ed.), *Vatan millet kadınlar* (s. 65-101). İletişim.

Onur, H. & Koyuncu, B. (2004). ‘Hegemonik’ erkekliğin görünmeyen yüzü: Sosyalleşme sürecinde erkeklik oluşumları ve krizleri üzerine düşünceler. *Toplum ve Bilim*, 101, 31- 49.

Özkazanç, A. (2013). *Cinsellik, şiddet ve hukuk, feminist yazılar*. Dipnot.

Özkazanç, A. (2020). *Bir musibet: Yeni Türkiye’de erillik, şiddet ve feminist siyaset*. Dipnot.

Öztan, G. G. (2014). *Türkiye’de militarizm: Zihniyet, pratik ve propaganda*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (Çev. Elif Özsayar). Ayrıntı.

Saigol, R. (2004). Militarizasyon, ulus ve toplumsal cinsiyet: Şiddetli çatışma alanları olarak kadın bedenleri. A. G. Altınay (Ed.). *Vatan millet kadınlar* (s. 227-259). İletişim.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: imkânsız iktidar: Ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. Metis.

Scully, D. (1994). *Tecavüz, cinsel şiddeti anlamak*. (Çev. Şirin Tekeli & Laleper Aytek). Metis.

- Segal, L. (1992). *Ağır çekim, değişen erkeklikler, değişen erkekler*. (Çev. Volkan Ersoy). Ayrıntı.
- Selek, P. (2008). *Sürüne sürüne erkek olmak*. İletişim.
- Sjoberg, L. (2015). *Toplumsal cinsiyet, savaş ve çatışma: Savaşın feminist teorisi*. (Çev. Onur Aydın). Altın Bilek.
- Smith, P. (1995). Eastwood bound. M. Berger, B. Wallis & S. Watson (Ed.), *Constructing masculinity* (s. 77-97). Routledge.
- Türk, H. B. (2015). Şiddete meyyalim vallahi dertten: Hegemonik erkeklik ve şiddet. B. Yazar (Ed.). *Şiddetin cinsiyetli yüzleri* (s. 85-111). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yuval-Davis, N. (2003). *Cinsiyet ve millet*. (Çev. Ayşin Bektaş). İletişim.
- Žižek, S. (2012). *Gıdıklanan özne, politik ontolojinin yok merkezi*. (Çev. Şamil Can). Epos.

