



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**QUENTIN TARANTINO FİMLERİNDEKİ ERKEKLİK VE
ŞİDDET TEMSİLLERİNİN TÜRKİYE'DEKİ İZLEYİCİLER
TARAFINDAN ALIMLANMASI**

Ezgi BUGEY

Doktora Tezi

Ankara, 2024

QUENTIN TARANTINO FİLMLERİNDEKİ ERKEKLİK VE ŞİDDET
TEMSİLLERİNİN TÜRKİYE'DEKİ İZLEYİCİLER TARAFINDAN
ALIMLANMASI

Ezgi BUGEY

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Ezgi Bugey tarafından hazırlanan "Quentin Tarantino Filmlerindeki Erkeklik ve Şiddet Temsillerinin Türkiye'deki İzleyiciler Tarafından Alınlanması" başlıklı bu çalışma, 03.06.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK (Başkan)

Doç. Dr. Çağla KARABAĞ (Danışman)

Doç. Dr. Burcu ŞİMŞEK (Üye)

Doç. Dr. Eren YÜKSEL (Üye)

Doç. Dr. Orhun YAKIN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayımlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

Ezgi BUGEY

I “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Çağla KARABAĞ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Ezgi BUGEY

TEŞEKKÜR

Hayatımdaki belki de en zorlu dönemlerden biri olarak hatırlayacağım bu süreçte her daim yanımda olan, ben kendime inanmayı bıraktığımda bile bana inanmaya devam eden, sonsuz desteğiyle bir an olsun elimi bırakmayarak bu tezi mümkün kılan tez danışmanım Doç. Dr. Çağla Karabağ'a ne kadar teşekkür etsem az, ne söylesem eksik kalır. *Varlığınıza minnettarım canım Hocam. İyi ki...*

Bir diğer teşekkürüm de çok sevdiğim ve kıymet verdiğim Hocam Doç. Dr. Burcu Şimşek'e. Bana hep inandığı, güvendiği ve bir adım daha atmaya cesaretlendirdiği için. Hâlimi gözümünden anlayarak bir minik kahve sohbetiyle, bir sarılmayla beni gülümsettiği ve yüreklendirdiği ve tabii ki ufuk açıcı önerileri için. *İyi ki varsınız Burcu Hocam...*

Tez sürecim boyunca elimden bir şey gelmediği zamanlarda dahi çok kıymetli önerileri ve yorumlarıyla tezime katkıda bulunan, boynum bükük girdiğim komitelerden yüzümde gülümsemeyle ve kalbimde inançla çıkmama yardımcı olan Doç. Dr. Eren Yüksel'e; tez savunma jürimde yer alan ve varlığıyla dahi iyi hissetmemi sağlayan çok değerli ve dünya tatlısı Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e ve lisans yıllarımda ders aldığım ve doktora jürimde de yer alarak bana unutulmaz bir anı bırakan Doç. Dr. Orhun Yakın'a sonsuz teşekkür ederim.

Kuşkusuz belki de en büyük teşekkürlerimden biri bu tezin yazılmasını mümkün kılan görüşmecilerime. Bana zaman ayırdıkları, düşüncelerini ve kalplerini açtıkları ve güvendikleri için tüm görüşmecilerime çok teşekkür ederim. Umarım sözlerinizin kıymetini tezime yansıtabilmişimdir. *Her birinize en içten teşekkürlerimle...*

Hayatımın oldukça uzun bir dönemini kapsayan bu tezin yazım süreci, başlı başına doktora tezi yazmanın güçlüğüne yanı sıra birçok başka kişisel sıkıntıyla ve zorlukla da baş etmeye çalıştığım bir dönemdi. Bu nedenle bütün bu yıllar boyunca bana desteklerini hissettiren, hâlimi hatırmı sormayı bırakmayan, benim için benim kadar endişelenen ve bana olan inançlarını ve sevgilerini benden hiç esirgemeyen arkadaşlarıma kalpten teşekkürler. *Dolu dolu gözlerle ve minnetle, iyi ki varsınız canımlar...*

Son olarak, her daim en büyük teşekkürüm canım aileme. *En büyük şansım ve iyi ki'msiniz, daima...*

ÖZET

BUGEY, Ezgi. *Quentin Tarantino Filmlerindeki Erkeklik ve Şiddet Temsillerinin Türkiye’deki İzleyiciler Tarafından Alınlanması*, Doktora Tezi, Ankara, 2024.

Bu çalışmada Hollywood sinemasının dünya çapında popüler yönetmenlerinden Quentin Tarantino’nun filmlerinde yer alan erkeklik ve şiddet temsillerinin Türkiye’deki izleyiciler tarafından nasıl okunup yorumlandığı incelenmektedir. Filmler ve izleyiciler arasındaki ilişkiyi anlayabilmek, filmlerin izleyicilerde bıraktığı izleri takip edebilmek üzere izleyicilerin anlam dünyalarına ve deneyimlerine başvurmak gerekir. Bu çerçevede izleme (ve hatta yeniden izleme) ediminin gerçekleştiği tarihsel ve toplumsal koşulları göz önünde bulundurmak ve izleyicilerin deneyimlerini ve düşüncelerini aktarırken içinden konuştukları söylemleri ve tarihsel bağlamı anlamak hayati önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu tezde izleyicilerin okuma ve anlamlandırma pratikleri ile dolaşımdaki tarihsel, toplumsal, kültürel ve politik söylemler arasındaki ilişkiyi anlayabilmek amacıyla Janet Staiger’ın tarihsel materyalist yaklaşımından ve izleyici araştırmalarında etnografik yaklaşımlardan yararlanılmıştır. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerden elde edilen veri analiz edilirken, izleyicilerin Tarantino filmlerini nasıl alımladıkları üç başlık altında ele alınmaktadır. Bunlardan ilk ikisinde izleyicilerin filmleri yorumlama biçimlerini çerçevelemekte olduğu bulgularan *auteur*’lük söylemi ve adeta bir tür (*genre*) gibi işleyen “erkek filmi” kategorisi tartışmaya açılmaktadır. Son bölümde ise izleyicilerin filmlerle nasıl ilişkilendikleri ve toplumsal cinsiyet rollerine ve şiddete ilişkin anlatsal ve görsel unsurları nasıl yorumladıkları mevcut tarihsel ve toplumsal bağlam çerçevesinde incelenmektedir. Sonuç olarak kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlamın katılımcıların düşüncelerini ve yorumlarını güçlü biçimde etkilediği görülmektedir. Çalışmada ulaşılan önemli sonuçlardan birine göre Türkiye’deki mevcut politik iklim izleyicilerin gündelik yaşamlarında eksikliğini hissettikleri adalet duygusunu filmlerde aramasına neden olmakta ve anlatıda ‘adaletin yerini bulması’ onlarda haz uyandırarak katarsis yaratmaktadır.

Anahtar Sözcükler

Quentin Tarantino filmlerinin alınması, toplumsal cinsiyet rolleri, erkeklik, şiddet, patriarka, izleyici araştırmaları

ABSTRACT

BUGEY, Ezgi. *Reception of the Representations of Masculinity and Violence in Quentin Tarantino's Films Among Audiences in Turkey*, PhD Dissertation, Ankara, 2024.

This study focuses on how audiences in Turkey read and interpret the representations of masculinity and violence in the films of Quentin Tarantino, one of the most popular directors of Hollywood cinema worldwide. In order to understand the relationship between films and audiences and to observe the impressions films leave on audiences, it is important to refer to the ways audiences make sense of and experience the world. Therefore, it is essential to consider the historical and social conditions in which the act of watching (and even re-watching) takes place and to understand the discourses and historical contexts through which audiences speak while conveying their experiences and thoughts. Accordingly, this thesis uses Janet Staiger's historical materialist approach and ethnographic approaches within audience studies to examine the relationship between audiences' reading and interpreting practices and the historical, social, cultural, and political discourses in circulation. Analyzing the data obtained from the semi-structured in-depth interviews conducted within the scope of the study, how audiences read Tarantino films is discussed in three sections. The first two sections discuss the discourse of auteurism, which is found to determine how audiences interpret the films, and the category of "men's film", which functions almost like a genre. The final section examines how audiences relate to the films and interpret narrative and visual elements regarding gender roles and violence within the current historical and social context. The findings of the study reveal that the cultural, historical, and social context strongly influenced the participants' thoughts and interpretations. According to one of the significant findings of the study, the current political climate in Turkey encourages viewers to look for a sense of justice in films, for they feel they lack in their everyday lives, and the 'fulfillment of justice' in the narrative evokes pleasure and creates catharsis in them.

Keywords

Reception of Quentin Tarantino's films, gender roles, masculinity, violence, patriarchy, audience studies

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ERKEKLİK ÇALIŞMALARI VE SİNEMA	12
1.1. ELEŞTİREL ERKEKLİK ÇALIŞMALARI	12
1.1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Bir İktidar ve Performans Alanı Olarak Erkeklik.....	12
1.1.2. Hegemonik Erkeklik.....	16
1.1.2.1. Homofobi, Homoseksüellik ve Homososyallik.....	25
1.1.2.2. Erkeklik ve Şiddet İlişkisi.....	29
1.1.3. Türkiye’de Erkeklik Çalışmaları.....	34
1.2. SİNEMA VE ERKEKLİK	42
1.2.1. Popüler Sinemada Erkeklik.....	42
1.2.2. Tarantino Sinemasında Erkeklik ve Şiddet.....	51
2. BÖLÜM: SİNEMA İZLEYİCİSİNİN PEŞİNDE	58
2.1. İZLEYİCİ ARAŞTIRMALARI VE ETNOGRAFİK YAKLAŞIMLAR	58
2.2. TARİHSEL MATERYALİST YAKLAŞIM VE OKUMA BAĞLAMLARI	67
3. BÖLÜM: QUENTIN TARANTINO FİMLERİNİN İZLEYİCİLER TARAFINDAN ALIMLANMASI	72
3.1. YÖNETMEN SİNEMASI ÇERÇEVESİNDE TARANTINO FİMLERİNİN ALIMLANMASI	77
3.2. FİMLERİ KATEGORİZE ETME ÇABASI: “ERKEK FİLMİ”	93
3.3. KİMLİKLER VE KARŞILAŞMALAR: TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ, ŞİDDET VE TARANTINO SİNEMASI	103

	viii
SONUÇ	132
KAYNAKÇA	139
EK 1. GÖRÜŞMECİ ÇİZELGESİ	152
EK 2. YARI-YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME SORULARI	153
EK 3. ORİJİNALLİK RAPORU	154
EK 4. ETİK KOMİSYONU İZİNİ	156

GİRİŞ

“Neden yapıyorlar bunu?” diye sordu arkadaşım. Kadın katliamını kastediyordu. “Çünkü,” dedim, “yapabiliyorlar”. Bir yandan biliyordum bunun ne kadar yetersiz bir cevap olduğunu, bir yandan da verecek başka cevabım yok gibiydi. Patriyarkadan mı bahsetmeliydim? Kadın düşmanlığından? Erkeklik krizinden?

Aksu Bora¹

Hâkim değerlerin ve ideolojilerin kaçınılmaz olarak işlediği popüler-ticari Hollywood sineması, toplumsal cinsiyete ilişkin basmakalıp yargıların yeniden üretilmesi için son derece elverişli bir alandır. Elbette tersine bir düşünceyle popüler metinleri bu basmakalıp yargıların sorgulamaya açılarak yapıbozumuna uğratılması ve kırılması için pekâlâ bir imkân olarak görmek de mümkündür. Bir toplum içinde hangi anlamların geçerli olacağı ve kabul göreceği, hangi değerler üzerinde uzlaşıp nelerin müzakere edileceği ve hangi seslerin duyulup hangilerinin sessizliğe mahkûm edileceği iktidar ilişkileri ile belirlenen hegemonik ve politik bir mücadele alanı olarak kültürle ilişkilidir. Bu nedenle popüler filmlerde yer alan temsillerin izleyiciler tarafından nasıl okunup yorumlandığını incelemek, toplumdaki egemen değerlerle okuma süreci arasındaki ilişkiye dair fikir verebileceği gibi metinle okur arasındaki etkileşimin/karşılaşmanın dinamiklerini de anlamaya yardımcı olabilir. Bu bağlamda bu çalışmada Hollywood sinemasının popüler yönetmenlerinden Quentin Tarantino’nun filmlerinde yer alan erkeklik ve şiddet temsillerinin Türkiye’deki izleyiciler tarafından nasıl alımlandığı incelenmekte ve tarihsel ve toplumsal bağlam içinde var olan, konuşan ve eyleyen öznelerin film izleme alışkanlıkları ve edimleri, kimliklerinin bir uzantısı olarak beğenileri ve hazları ile filmlerle kurdukları ilişkiler anlaşılmasına çalışılmaktadır.

Çalışmanın temel sacayaklarından ilkinin erkeklik çalışmaları oluşturmaktadır. Alana ilişkin kişisel ilgim ve merakım bir yana (ki bu kişisel ilgi elbette içinde yaşadığım toplumsal ve kültürel bağlamdan bağımsız bir şey değildir), Türkiye’de henüz görece yeni ve gelişmekte olan bir alan olan erkeklik çalışmalarına daha fazla ağırlık verilmesi ve erkeklik deneyimlerinin daha kapsamlı olarak ele alınması gerektiğini düşünmekteyim.

¹ Bora, 2021: 192.

Zira erkekliğin iktidarla ve eril şiddetle ilişkisini daha iyi kavramanın ve toplumsal cinsiyet tartışmalarına daha bütüncül bir perspektiften bakmanın ancak böylelikle mümkün olacağına inanmaktayım. Türkiye’de kadın, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak yer verileceği üzere Cumhuriyetin kuruluşundan bugüne ülkenin hem yegâne ‘kutsallığı’ ve ‘namusu’ hem de (aslında tam da bu nedenlerle) bir türlü aşılamayan problemi olarak karşımıza çıkmış ve bu nedenle haklı olarak kadın olmak ve kadınlık meselesi çok fazla konuşulan ve tartışılan bir mesele olagelmiştir. Ancak kadınlığın ve erkekliğin birbirinden ayrı değerlendirilmesi ve anlaşılması mümkün olmayan olgular olması, ülkedeki kadın sorununun çözülebilmesinin ancak patriarkanın, erkeklerin ve eril şiddetin anlaşılması ile mümkün olacağı düşünceleriyle meselenin erkek ve erkeklik tarafına da bakmak gerekliliğini vurgulamak istemekteyim. Tüm bunların yanı sıra, aşağıda nedenleri daha detaylı olarak açıklanacağı üzere, çalışmada örneklem olarak Tarantino filmlerinin seçilmesinde filmlerin erkeklik ve şiddet ilişkisinin Türkiye bağlamında incelenmesine ve tartışılmasına elverişli bir zemin sunması ve izleyiciler arasında son derece bilinen popüler metinler olması da önemli bir etken olmuştur.

Çalışmanın ikinci sacayağını sosyal öznelere okuma ve yorumlama etkinliğini inceleyen alımlama çalışmaları oluşturmaktadır. Alımlama çalışmaları izleyici/okuyucu mektuplarının/yorumlarının analizinden film ve medya izleyicilerinin izleme edimlerinin ve pratiklerinin etnografik araştırmalarla incelenmesine kadar çok çeşitli araştırma konularını ve yöntemlerini içermektedir (Kaya Mutlu, 2010: 14). Yukarıda da sözü edildiği üzere anlamın kültürel ve toplumsal bir inşa olmasından hareketle izleyicilerin okuma ve yorumlamalarının analizini mümkün kılan alımlama çalışmaları, izleyiciliğin odağını metin tarafından inşa edilen teorik bir pozisyon olarak izleyiciden “beyaz perdenin karşısında patlamış mısırına yumulmuş” (Doane, 1989: 142; aktaran Hollinger, 2012: 14) kanlı canlı izleyicilere çevirmiştir. Böylelikle izleme ediminin gerçekleştiği tarihsel ve toplumsal koşulların da önemine dikkat çekilmeye ve benliklerinin ve kimliklerinin tüm bileşenleriyle birlikte gündelik yaşamları içinde metinleri okuyan ve yorumlayan izleyicilere kulak verilmeye başlamıştır. Bu bağlamda Stacey’nin (1994: 102) sorduğu şu sorular kendinden sonra gelecek olan çalışmalar için ufuk açıcı olmuştur: “Seyirciler filmlere kendi tarihsel ve kültürel bagajlarından neler getirmekte ve bu onların okumalarını nasıl etkilemektedir? Belirli bir tarihsel ve toplumsal bağlamdaki söylemler seyircinin filmleri okumalarını nasıl belirler ve etkiler?”. Benzer biçimde bu çalışmada da kavramlarından ve yaklaşımından yararlanılacak olan Staiger da (1986: 20) “belirli bir

filmin sözümlerine ona doğru okumasıyla değil, tarihsel momentlerdeki olası okumalarla ve okuma süreçleriyle” ilgilendiğini vurgulamıştır. Sinemada alımlama çalışmalarında etnografik yaklaşımların kullanılmaya başlamasıyla izleyicilik daha bütünlüklü bir perspektiften değerlendirilme ve anlamın içinde olduğu ve dönüştüğü bağlam çerçevesinde anlaşılma imkânı bulmuştur. Bu alımlama çalışmasında da etnografik yaklaşımlardan yararlanılarak Türkiye’de yaşayan Tarantino izleyicileri ile görüşmeler yapılmış ve böylelikle filmlerdeki toplumsal cinsiyet ve şiddet temsillerini tarihsel, toplumsal ve politik bağlam içinde onların okumaları ve yorumları aracılığıyla anlamlandırmak mümkün olabilmektedir.

Toplumsal ve kültürel bir inşa olarak toplumsal cinsiyetten söz etmek, belirli bir toplumda kadının ve erkeğin nasıl tanımlandığını ve pratik edildiğini, kadınlığa ve erkeklığe atfedilen değerleri ve kadın ve erkek olmanın beraberinde getirdiği açılımları da anlamayı gerektirmektedir. Böylelikle belirli bir coğrafyada ve tarihsel momentte, kadın ve erkek olmakla ilişkilendirilen anlamları ve bu anlamların kapsamını ve sınırlarını da belirlemek mümkün olur. Bu nedenle toplumsal cinsiyet tartışmalarını mevcut toplumsal, kültürel ve politik iklimden bağımsız ele almak ve bu iklimi oluşturan diğer bileşenleri ve dinamikleri hesaba katmadan anlamak mümkün değildir. Bu perspektiften bakıldığında Türkiye’nin bugün içinde bulunduğu tarihsel, toplumsal ve politik atmosferin tüm içerimleri ve toplumun dinamikleri Türkiye’de kadın ve erkek olmayı belirleyen, biçimlendiren ve aynı zamanda çerçeveleyen bir işlev görmektedir. Bu nedenle söz konusu kültürel ve politik iklim bu çalışmanın üçüncü sacayağını oluşturmakta ve günümüz Türkiye toplumundaki yerleşik toplumsal cinsiyet normlarının ve rollerinin anlaşılması için gerekli zemini sağlamaktadır.

Türkiye’deki izleyicilerin Tarantino filmlerini nasıl okuyup yorumladıklarını inceleyeceğim çalışmamın dayandığı bu üç sacayağının yanı sıra araştırmanın şekillenmesini sağlayan kişisel bir ilgi ve meraktan da kısaca söz etmek isterim: Atay’ın “erkeklik en çok erkeği ezer” (2004) sözünü ilk okuduğumda beni etkileyen ve düşündürdüren bu ‘erkeklik halinin’ ne’liği ve Türkiye’de bir kadın olmanın zorluklarını deneyimleyen kadın bir araştırmacı olarak bu erkekliğin biz kadınların deneyimlediği kadınlık ile ilişkisinin ne olduğu konusu. Erkeklik çalışmalarına ilgimin başlangıcı diyebileceğimiz bu meselelerin film çalışmalarıyla kesişimi ise akademik ilgi ve çalışma

alanlarımı oluşturmuş, aklımın ermeye başladığı yıllardan bugüne bildiğim ve bir biçimde yaşamımı şekillendiren siyasal iktidarın gündelik hayatta giderek ağırlaşan mevcudiyeti ve eril şiddeti ise bu ilgimi çevreleyen bağlamı sunmuştur. Akademik bir alan olarak film çalışmalarına yönelmeden çok önce sinemayla ilgilenen ve filmleri eğlenmek ve keyifli vakit geçirmek için izleyen bir izleyici olarak Quentin Tarantino filmlerini her zaman büyük bir keyifle izlemekteydim. Kültürel metinlerin egemenlik mücadelesindeki kritik pozisyonunu ve popüler filmlerin içinde barındırdığı politik imkân ve imkansızlıkları ise ancak çok sonraları, bilhassa toplumsal cinsiyete ilişkin b/ilgimin artmasıyla fark edebildim. Akademik merakımın popüler filmlerden aldığım keyfi (henüz) etkilemediğini belirtmek istemekle birlikte, filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsillerinin hangi anlamlara geldiği, daha da önemlisi izleyicilerin bu temsiller ile nasıl ilişkilendiği ve tarihsel ve toplumsal bağlam çerçevesinde filmleri nasıl anlamlandırdıkları önemli meseleler olarak zihnimde yer etmiştir. Bu çalışma, tüm bu soruların ve sorunların birlikte düşünülmesine ve tartışılmasına imkân verdiği inanan bir araştırmanın ürünüdür.

Çalışmada izleyici yorumlarını incelemek üzere Quentin Tarantino'nun hem senaryosunu yazdığı hem de yönetmenliğini üstlendiği² *Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs, 1992)*, *Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994)*, *Jackie Brown (1997)*, *Kill Bill Vol. I (2003)*, *Kill Bill Vol. II (2004)*, *Ölüm Geçirmez (Death Proof, 2007)*, *Soysuzlar Çetesi (Inglorious Basterds, 2009)*, *Zincirsiz (Django Unchained, 2012)*, *The Hateful Eight (2015)* ve *Bir Zamanlar... Hollywood'da (Once Upon A Time... in Hollywood, 2019)* filmleri seçilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde öncelikle eleştirel erkeklik çalışmalarının ortaya çıkışı ve gelişimi incelenmekte ve bu çerçevede toplumsal cinsiyet, hegemonik erkeklik, eril iktidar, heteroseksüellik, homofobi, homoseksüellik ve homosoyallık gibi temel kavramlar tartışmaya açılmaktadır. Bu tartışmaların ardından toplumsal ve kültürel bir inşa olan erkekliğin ayrılmaz bir unsuru olarak şiddet kavramı ele alınmaktadır. Sinema ve erkeklik başlığı altında öncelikle popüler sinemada erkeklik merceğe altına alınarak literatürdeki ilgili çalışmalara yer verilmektedir. Daha sonra Tarantino

² Quentin Tarantino senaryo yazarı, yönetmen ve oyuncudur. Kendi yazıp yönettiği bu filmlerin yanı sıra senaryosunu yazdığı ancak yönetmenliğini başka yönetmenlerin üstlendiği filmler (*Çılgın Romantik (True Romance, 1993)*, Tony Scott), *Katil Doğanlar (Natural Born Killers, 1994)*, Oliver Stone) ve *Günbatımından Şafağa (From Dusk Till Dawn, 1996)*, Robert Rodriguez)) ve bunların bir kısmı da dâhil olmak üzere oyuncu olarak yer aldığı filmler de mevcuttur. Bu çalışmanın odağı Tarantino sineması olduğu için örneklem yönetmenin hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği filmlerle sınırlandırılmaktadır.

sinemasının genel özelliklerine ve bir *auteur*³ olarak anılan yönetmenin filmlerinin Hollywood sinemasındaki yerine değinilmekte ve eleştirel erkeklik çalışmalarının temel kavram ve kuramlarından yararlanarak Tarantino filmlerinde yer alan erkeklik ve şiddet temsilleri incelenmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, izleyicilerle yapılan yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerin analizine zemin hazırlamak amacıyla sinemada izleyici araştırmaları ve alımlama çalışmalarının gelişimine yer verilmektedir. Bölümün başında kısaca sinemada izleyici araştırmalarının gelişimine paralel olarak teorik bir izleme pozisyonundan gerçek izleyicilere uzanan izleyicilik meselesine ve bunun toplumsal cinsiyet ile ilişkisine değinilmektedir. Daha sonra izleyiciliği tarihselleştirme çabası çerçevesinde çalışmanın analiz kısmında da yararlanılacak olan Janet Staiger’ın tarihsel materyalist yaklaşımından ve bu yaklaşım çerçevesinde ortaya koyduğu “bağlamsal faktörlerden” söz edilmekte ve alımlama çalışmalarında etnografik yaklaşımların gelişimi ve çalışmalara yönelik eleştirel perspektifler açıklanmaya çalışılmaktadır.

Çalışmanın son bölümünde ise erkeklığın toplumsal ve kültürel bir inşa olması noktasından hareketle, ele alınan filmlerde yer alan erkeklik ve şiddet temsillerinin filmlerin üretildiğinden farklı bir sosyo-kültürel bağlamda nasıl anlamlandırıldığı incelenmektedir. Görüşmeciler yorumlarının analizi üç temel bağlamın izleyicilerin okumalarını ve yorumlarını etkilediğini ortaya koymuştur: bunlardan ilki Tarantino’nun *auteur* kimliğinin filmlerinin pazarlanmasında ve tüketilmesinde önemli bir rol oynadığının anlatıldığı ve yönetmen sinemasının nasıl izleyicilerin yorumlarını çerçeveleyen bir okuma bağlamı olarak işlediğinin tartışıldığı “Yönetmen Sineması Çerçevesinde Tarantino Filmlerinin Alımlanması” başlıklı bölümdür. Analizin “Filmleri Kategorize Etme Çabası: ‘Erkek Filmi’” başlıklı ikinci bölümünde hemen hemen tüm görüşmecilerin Tarantino filmlerini bir şekilde “erkek filmi” olarak tarif etmesinin adeta bir tür gibi işleyerek onların okumalarını belirlediği görülmüş ve bu çerçevede görüşmecilerin “erkek filmi” kategorisini neden ve nasıl oluşturdukları ile kadın ve erkek

³ *Auteur* yaklaşım ve kuram çalışmanın analiz kısmında ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Bu çalışma kapsamında kavrama yer verilmesinin sebebi, *auteur*’lük söyleminin izleyici yorumlarının analizinde Tarantino filmlerinin hangi pozisyonlardan izleneceğini ve anlamlandırılacağını belirleyen, izleyicilerin beğenilerini ve tercihlerini şekillendiren bir yorumlama çerçevesi olarak işleridir.

görüşmecilerin erkeklik ve şiddet ilişkisini nerelerden kurdukları anlaşılmaya çalışılmıştır.

Analizin son bölümünde ise güncel politik bağlam ile izleyici okuma ve yorumları arasında nasıl bir ilişki olduğu, görüşmecilerin toplumsal cinsiyete ve şiddete yönelik düşüncelerinin ve yaklaşımlarının mevcut tarihsel ve toplumsal koşullar tarafından nasıl belirlendiği ve izleyicilerin Tarantino filmleri üzerinden kendi kimlikleriyle karşılaştıkları ve zaman zaman çeliştikleri anlar incelenmekte ve tartışılmaktadır. Analiz esnasında görüşmecilerin sözlerinin film teorisindeki tartışmalarla örtüştüğü dikkat çekmiştir. Çalışmanın başında böyle bir niyetim olmamasına rağmen izleyici yorumlarının film teorisindeki *auteur* kuram ve tür sineması/sinemada tür tartışmalarıyla paralellik gösterdiği görülmüştür.

Alımlama çalışmaları, belirli bir tarihsel ve toplumsal momentte kültürün ve politikanın nasıl birlikte işlediğini ve üzerinde uzlaşılan, müzakere edilen ve mücadeleler verilen anlamın politik bir imkân sağladığını göstermesi bakımından kıymetli bir çaba olarak görülmektedir (Staiger, 1992). Bu bağlamda bu tez kapsamında Staiger'ın tarihsel materyalist yaklaşımından ve onun "bağlamsal faktör" kavramından yararlanılmakla birlikte Staiger'dan farklı olarak inceleme materyali oluşturmak üzere yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşme tekniği kullanılmaktadır. Çalışma kapsamında Türkiye'de yaşayan, yaşları 20 ile 55 arasında değişen ve farklı toplumsal cinsiyet, sınıf, sosyo-ekonomik arka plan ve mesleklerden gelen izleyicilerle görüşülmüştür. 7'si kadın 7'si erkek olmak üzere toplam 14 izleyiciyle yapılan görüşmelerin her biri yaklaşık 50-150 dakika arasında sürmüş, sorulan sorular izleyicilerin özellikle toplumsal cinsiyet ve şiddet üzerine düşünüp konuşmalarına imkân verecek şekilde hazırlanmıştır. Hazırlanan sorular takip edilmesi zorunlu ve görüşmeleri sınırlandıran bir çerçeve görevi görmekten ziyade hem araştırmacıya izleyebileceği bir izlek sunmak hem de görüşmecilerin sohbet katılımlarını kolaylaştırmak amacıyla sorulmaktadır. Dolayısıyla yöntemin de doğası gereği her görüşme bu izleğe uygun ilerlememiş ve izleyicilerin konular hakkındaki düşüncelerine ve yaptıkları yorumlara müdahale edilmeden sohbetin sürdürülmesine çalışılmıştır. Bu sayede katılımcıların filmler ile nasıl ilişkilendiklerini birinci ağızdan duyma ve konular arasında kurdukları bağlantıları kendi bilinç akışları içinde bir bütün olarak anlamlandırma imkânı bulunacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın özgün tarafı, izleyici araştırmalarına kültürlerarası bir perspektifle yaklaşarak Hollywood sinemasının önemli örneklerinden biri olan Tarantino filmlerindeki erkeklik ve şiddet temsillerinin başka bir sosyo-kültürel bağlamda nasıl alımlandığını inceleyecek olmasıdır. Zira Hollywood sinemasında erkeklik ve şiddet temsillerini inceleyen birçok çalışma bulunduğu gibi Tarantino sineması da onlarca kitabın ve birçok tartışmanın konusu olmuştur. Ancak Amerikan film endüstrisinin kaçınılmaz olarak popüler ve ticari bir ürünü olan Tarantino sineması özelinde erkeklik ve şiddet temsillerinin başka bir toplumsal, kültürel ve politik bağlamda izleyiciler tarafından nasıl okunup yorumlandığını analiz eden bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu bakımdan tez bir yönüyle ulusötesi izleyici literatürüne katkıda bulunabilecek diğer yandan metinlerle tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlam arasındaki bağlantıları irdelemeye imkân sağlayacaktır. Mitchell'in⁴ “Bana göre ‘Bu neden oldu?’ ve ‘tarihsel olarak ne zaman?’ sorularının ikisi de yanlış sorulardır. Bence, bunların yerine sorulması gereken sorular şunlar: Bu bizim toplumumuzda nasıl oluyor? Bir başka deyişle, şu anda bu nasıl oluyor?” önermesinden hareketle Eisenstein şu anda neler olduğu sorusunun önemli olduğunu fakat bu soruyu yanıtlayabilmek için “cinsel hiyerarşinin ve baskının neden hala sürdürüldüğü sorusunu” da sormak gerektiğini ifade etmiş ve “‘nasıl’ sorusu[nun] bizi var olan iktidar düzenlemelerini tayin eden ilişkilere [ve] baskı süreçlerine”, neden sorusunun ise bunların gerçek bir kuvvet olarak patriarka çerçevesinde değerlendirilmesine götürdüğünü vurgulamıştır (2022: 10-11). Dolayısıyla günümüz toplumundaki toplumsal cinsiyet ve şiddet ilişkisini anlayabilmek için bunların içinde işlediği sistemi kavramak ve bireylerin yorumlarını ve eylemlerini bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir. Zira “süreci anlamak sürecin nasıl değişebileceğini de anlamaktır” (Eisenstein, 2022: 22).

Bu nedenle özellikle Türkiye özelinde patriarka, eril iktidar, erkeklik ve şiddet üzerine düşünmenin ve bunlara ilişkin tartışmalar yürütmenin özel bir önemi olduğu kanaatindeyim. Zira gerekçesi ve nesnesi değişkenlik göstermekle birlikte (ve fakat ilerleyen bölümlerde tartışılacağı üzere aynı eril temellere dayanan) şiddetin bambaşka biçimlerde hemen her gün karşımıza çıktığı günümüz Türkiye’sinde konuyu farklı

⁴ Mitchell, J. (1974). *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Pantheon (s. 364-365).

veçheleriyle incelemenin ve kavramanın kıymetli ve bir o kadar da gerekli olduğunu düşünmekteyim. AKP Hükümetinin siyasal kimliğinin de bir parçasını oluşturan cinsiyetçi politikalarının ve uygulamalarının toplumda giderek kutuplaşmaya ve ötekileşmeye yol açtığı ve siyasal iktidarın eril şiddetinin bireysel şiddeti de beraberinde getirdiği görülmektedir. Özkazanç'ın “yeni Türkiye'nin eril gövde gösterisi” (2020: 15) olarak adlandırdığı bu toplumsal ve siyasal düzenin, “disipline edici iktidarı modernitenin içerisinden çıkan ve milliyetçilikten ve din temelli muhafazakarlığın güncellenen halinden beslenen patriyarkanın yeni -ama gayet iyi tanıdığımız- versiyonu olduğu”nu söylemek mümkündür (Yeğenoğlu ve Coşar, 2014: 179-180). Dolayısıyla çalışmanın odaklanmayı hedeflediği asıl mesele şiddetin cinsiyetlendirilmiş yapısıdır, zira yukarıda sözü edilen eril gövde gösterisinin en önemli ayağını “toplumsal cinsiyet ve cinsellik alanında olup bitenler” oluşturmaktadır (Özkazanç: 2020: 18). Türkiye’de şiddet denildiğinde ilk akla gelenin kadına yönelik şiddet olması da bu anlamda son derece düşündürücüdür; şiddet olgusunun altında yatan eril anlam ve çağrışımlar, şiddetin benimsenen, üstlenilen ve devamlı olarak yeniden üretilen bir iktidar aracı olması ve tüm bunları kapsayan bir eril şiddet tahayyülüdür. Burada ifade edilen eril şiddet kavramının şiddetin nesnesinin yalnızca kadın ya da aynı şekilde öznesinin yalnızca erkek olduğuna işaret ettiği düşünülmemelidir. Şiddet erkekliğin çok temel bir bileşeni olarak çalışmanın ilerleyen kısımlarında ayrıntılı olarak ele alınacaktır; ancak burada asıl vurgulanmak istenen şiddetin eril kodlar ve performanslarla örülü (tıpkı erkeklik gibi) kaygan ve devamlı olarak yeniden üretilen bir olgu olduğudur. Tüm bu nedenlerle özel alandan kamusal alana, gelenek-göreneklerden kurumsal yapılara kadar toplumun her alanında eril iktidarın ve kodların işlediği mevcut patriarkal Türkiye toplumunda, ana akım Hollywood sinemasının popüler ürünlerinden olan Tarantino filmlerinde yer alan erkeklik ve şiddet temsillerinin nasıl bir karşılık bulduğu ve izleyicilerin bu temsillerle nasıl ilişkilendiği incelemeye değer görülmektedir.

- Özetle bu tez çalışmasında toplumsal cinsiyet rollerine dair popüler metinlerdeki temsillerin bireylerin anlam dünyasını şekillendiren kaynaklardan biri olduğunu göz önünde bulundurarak, filmlerdeki erkeklik ve şiddet temsilleriyle izleyicilerin okumaları ve yorumları arasındaki ilişkiyi tartışmaya açmayı,

- Söz konusu ilişkiyi tarihsel, toplumsal ve kültürel bir bağlama yerleştirmeyi,

- Türkiye’deki izleyicilerin gündelik yaşamlarında toplumsal cinsiyet normlarına ve şiddete ilişkin pozisyonları ile filmleri okuyup yorumlamaları arasındaki ilişkiyi anlamayı, ve

- Böylelikle güncel politik bağlam çerçevesinde temsiller, toplumsal cinsiyet ve şiddet ilişkisine dair bilgi üretmek eleştirel erkeklik çalışmalarına ve alımlama çalışmalarına katkı sağlamayı ummaktayım.

Popüler kültür ürünlerinde yer alan temsiller, içinde üretildikleri döneme ilişkin bilgi verebilir, dönemin egemenlik ilişkilerine ayna tutabilir ya da bunlara meydan okuyabilir ve aslında böylelikle bu temsillerin üretimi ve tüketiminin iç içe geçtiği ve birbirini şekillendirdiği karşılıklı bir etkileşim sürecinin bir parçası olurlar. Zira “kültürel anlamlar sadece ‘kişinin kafasının içinde’ değildir. Sosyal pratikleri düzenler, ayarlar, davranışlarımızı etkilerler ve bu nedenle gerçek, pratik etkileri vardır” (Hall, 2017: 9). Stuart Hall’un kültürel anlamların gündelikte karşılık bulduğuna ilişkin bu vurgusu, kültürün bireylerin anlam dünyalarını belirleyen ve çerçeveleyen niteliğine vurgu yapması bakımından önemlidir. Böyle düşünüldüğünde popüler kültürün kitlesel olarak anlamlandırıldığı, okunduğu ve değerlendirildiği en önemli araçlardan biri olarak sinema filmleri “belli bir anın toplumsal bağlamının ötesine geçip gelecekte meydana gelebilecek olumlu veya olumsuz olayları ifade edebilecek ve insanlığa, toplumsal ilişkilere, kurumlara ve belli bir dönemin çatışmalarına veya bizatihi insanlık haline dair içgörü sağlayabilecek, dünyayla ilgili sanatsal vizyonlar sunarlar” (Kellner, 2013: 30).

Cohan ve Hark, Hollywood filmlerindeki erkeklik temsillerini inceledikleri *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (1993: 8) adlı kitaplarında “toplumsal cinsiyet temsillerinin kültürel politiği” derken aslında tam da yukarıda sözü edildiği gibi filmlerdeki temsilleri incelemenin neden önemli olabileceğinin ipuçlarını vermektedir. Filmler tarihsel süreç içinde ve belirli akımlar, kuramlar ve sosyo-politik bağlamlar çerçevesinde toplumsal cinsiyete dair değişen ve dönüşen anlamlar ve imgeler sunarlar. Bu dönemseller imgeler rejimleri ve temsil stratejileri zaman zaman tür ve/ya alt türler oluşturabilir ve toplumsal cinsiyet ve ırk gibi kimliğin başlıca bileşenlerine ilişkin arzulanana ya da mevcut fikirleri, idealleri ve tespitleri ortaya koyar. Benzer şekilde Ryan ve Kellner da *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (2010) adlı kitaplarında hem gündelik, kültürel ve toplumsal olanın sinemayı belirlemesi

ve şekillendirmesine hem de aygıtın ideolojik konumu, biçimsel ve teknik araç ve imkânlar, imgeler ve temsil stratejileri aracılığıyla aynı şekilde toplumsal olanı inşa etme, yeniden üretme, değiştirme ve dönüştürme gücüne vurgu yaparlar:

Filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır (Ryan ve Kellner, 2010: 35).

Kültür/toplum ve sinemanın bu karşılıklı etkileşimi ve ilişkisi, sinemanın hem bir sektör olarak konumunu ve gelişimini hem de ortaya koyduğu ürünlerde yer alan kültürel temsilleri incelemeye değer kılmaktadır. Buradaki toplumsalın inşası ve/ya yeniden üretimi ifadesi, sinemanın toplumsal ve daha da önemlisi politik bir güce sahip olduğunu önermektedir. Bu nedenle “sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır” (Ryan ve Kellner, 2010: 38).

Ryan ve Kellner’ın, Hollywood sinemasının ideolojisini ve politikasını inceledikleri kitapları boyunca düşüncelerini üzerine inşa ettikleri bu çok daha geniş sistem, içinde bulunduğumuz egemen patriarkal kapitalist düzenin kendisidir. Zira bu çalışmanın da önemli bir parçasını oluşturan Hollywood sineması, bu patriarkal kapitalist sistemin başlıca kültürel/ekonomik/politik temellerinden biridir. Bu nedenle Hollywood sineması, ulaştığı geniş izleyici kitlesi de göz önünde bulundurulduğunda, ideolojik dayanaklarını, içerdiği toplumsal ve kültürel temsilleri ve izleyicilerin bu temsiller ile nasıl ilişkilendiklerini incelemek için elverişli bir alan olarak görülmektedir. Dahası filmlerde yer alan toplumsal cinsiyet temsillerinin toplumdaki mevcut anlamların ve kodların inşasında, yeniden üretiminde ve/ya dönüşümünde rol oynadığı da göz ardı edilmemelidir. Film çalışmalarında temsillerin incelenmesine atfedilen bu önem, bu temsillerin tarihsel ve toplumsal bağlam çerçevesinde nasıl okunup yorumlandığına bakmanın da en az temsilleri incelemek kadar kıymetli olduğunu bir kere daha hatırlatmaktadır. Bu nedenle çalışma kapsamında görüşme yapılan izleyicilerin

Tarantino'nun filmlerindeki kadınlık, erkeklik ve şiddet temsillerini nasıl anlamlandırdıkları, kimlikleri ile film okumaları arasındaki ilişkilerin ve çelişkilerin neler olduğu ve gündelik yaşamlarında içinden konuştukları toplumsal ve politik pozisyonun onların yorumlama pratiklerine etkileri anlaşılmaya çalışılmakta, böylelikle anlamın içinde olduğu tarihsel, toplumsal ve politik bağlam ile ilişkisi çerçevesinde analiz edilmesi amaçlanmaktadır.

1. BÖLÜM

ERKEKLİK ÇALIŞMALARI VE SİNEMA

1.1.ELEŞTİREL ERKEKLİK ÇALIŞMALARI

1.1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Bir İktidar ve Performans Alanı Olarak Erkeklik

Akıl ideallerimizin örtük erkeksiliğini gün yüzüne çıkarmak, rasyonel inanç ve doğruluk konusunda bir tür “cinsel görecilik” tavrı benimsemeyi gerektirmez; fakat toplumsal cinsiyet farklılığına dair çağdaş anlayışımız için oldukça önemli içerimlere sahiptir; örneğin, pek çok kadının Akıl ile kadınlık arasında yaşadığı çelişkilerin sadece pratik değil, kavramsal nedenleri de olduğu anlamına gelir. Akıl’ın kadınlar tarafından işlenmesinin önündeki engeller, büyük ölçüde, Akıl ideallerimizin tarihsel olarak kadınlığı dışlamış olmasından ve kadınlığın kendisinin de böylesi bir dışlama işlemi yoluyla oluşmuş olmasından doğmaktadır.

Genevieve Lloyd⁵

Henüz pek de uzun olmayan tarihi boyunca erkeklik çalışmaları feminizmle farklı biçimlerde ilişkilendirilmiş ve bu ilişkilendirmeler doğrultusunda çeşitli alt başlıklara ayrılmıştır. Bugün akademik olarak incelediğimiz ve tartışmaya açtığımız eleştirel erkeklik çalışmalarının başlangıcı, 1950’lerden itibaren Amerika’da görülen toplumsal, ekonomik ve politik değişim ve dönüşümlerin bir yansıması olarak kadınların sorunlarını dile getirme ve onlara çözüm bulma isteği doğrultusunda ortaya çıkan ve 1960’lar ve 1970’lere damgasını vuran ikinci dalga feminizme dayanmaktadır. İkinci dalga feminizme ve erkeklik çalışmalarına geçmeden önce, kadının toplumsal ve kültürel olarak *öteki* pozisyonuna dikkat çekerek 1960’lardaki ve 1970’lerdeki bu tartışmaların teorik temellerini oluşturan Simone de Beauvoir’ın *İkinci Cins (The Second Sex, 1949)* başlıklı çalışmasına çok kısaca değinmek gerekir.

⁵ Lloyd, G. (2015). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde ‘Erkek’ ve ‘Kadın’* (2. b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 21.

“İnsan kadın doğmaz, sonradan olur.” der Beauvoir *Kadın “İkinci Cins” I – Genç Kızlık Çağı* adlı kitabında ve şöyle devam eder: “İnsan dışisinin toplum içersindeki görünüşünü belirleyen biyolojik, ruhsal ve iktisadi bir yazgı yoktur.” (1993 [Orj. 1949]: 231). Beauvoir, kız çocuklarının doğumlarından itibaren erkek çocuklarından farklı konumlandırıldığını ve farklı biçimlerde toplumsallaştıklarını, bu nedenle kızların ve erkeklerin gördükleri farklı muameleler aracılığıyla *toplumsal olarak cinsiyetlendiklerini* söylemektedir:

Erginlik çağından önce, hatta kimi zaman daha küçücükken [kızın] cinsel yönden erkekten ayrılmış gibi gözükmesi, akıl su ermez içgüdülerin onu hemencecik edilginliğe, gönül avcılığına, analığa hazırlamasından değildir: çocuğun yaşamına başkalarının burunlarını sokuşu hemen hemen doğumla birlikte başlar ve küçük yaşta istidadı kulağına zorbaca fısıldanır (Beauvoir, 1993: 232).

Kız çocuklarına giyim kuşamlarından gidecekleri yerlere ve ilişki kuracakları kişilere kadar türlü müdahalelerde bulunulurken ve kısıtlamalar getirilirken erkek çocuklarının alabildiğine özgür bırakılması ve kızların ev içinde yapılacak işlerden bilhassa sorumlu tutulurken erkeklerin bir o kadar bilinçli olarak uzak tutulması, Beauvoir’a göre tam da “kısırdöngünün tamamlanması”dır (1993: 246-250). Böylelikle dünyayı anlamlandırmak ve keşfetmek için gerekli imkânlardan mahrum bırakılan kız çocukları bir özne olarak kendilerini yeterince kuramamakta, tanıyamamakta ve toplumda var olamamaktadır. Erkek çocuklarının zamanla sevgi gösterilerinden ve öpücüklerden uzak tutulmaya başlanması, evde annelerinin dizlerinin dibinde oturmalarındansa dışarıda koşup oynamalarının yeğlenmesi ve “erkekler ağlamaz” gibi dayatmalar ile büyütülmeleri ise onların kız çocuklarından çok daha farklı bir büyüme süreci geçirdiklerini ve geleceğin güçlü ve sert erkekleri olarak daha küçük bir çocukken kodlandıklarını göstermektedir (Beauvoir, 1993: 232-236).

Beauvoir’ın kadınların bastırılmasının temelinde kültürel olarak öteki şeklinde inşa edilen ve tanımlanan pozisyonları olduğu önermesi kendinden sonra gelen ikinci dalga feminist kuramcılarının düşüncelerinin ve teorilerinin temellerini oluşturmaktadır. Özellikle 1970’li yıllara gelindiğinde toplumsal cinsiyet kavramının giderek daha ayrıntılı ve bütünlüklü olarak ele alınmasına ve sorgulanmasına yol açan bu gelişmelerle birlikte toplumsal cinsiyet ‘toplumsal bir mesele’ olarak sosyal bilimlerde de kendine yer bulmuştur. Erkeklik çalışmaları tam da bu gelişmelere paralel olarak ortaya çıkmış ve kadın

hareketlerine ve ikinci dalga feminizme gerek karşıt olarak ortaya çıkan gerek ise onların açtıkları yoldan ilerleyerek yeni alanlar ve tartışmalar açan erkek hareketlerini ve erkeklik hallerini ve tanımlarını incelemeye başlamıştır. 1970'lerden önce, henüz toplumsal cinsiyet tartışmaları alevlenmemişken, kadınlık ve erkeklik biyolojik determinizme dayanan ve son derece özcu cinsiyet rolleri teorisi üzerinden açıklanmaya ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Buna göre kadının ve erkeğin biyolojik olarak 'kadın' veya 'erkek' olmalarından ileri gelen sabit, sınırları belli toplumsal kimlikleri ve rolleri vardır ve kadınlık ve erkeklik ön belirlenmiş bir toplumsallaşma süreci (*socialization*) ile bu rollerin öğrenilmesi ve içselleştirilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Friedan'ın *Kadınlığın Gizemi*'nde (2001 [Orj. 1963]) kadınların cinsiyet rollerini ve toplumdaki konumlarını eleştirirken "adı olmayan sorun" (*the problem that has no name*) olarak tarif ettiği sorun da tam olarak budur. Yukarıda yer verildiği üzere Beauvoir'ın erken bir tarihte yaptığı bu *cinsiyetlendirme süreci* vurgusu akıllara Butler'ın *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993) adlı kitabında "*the girling of the girl*" (kız çocuğunun kızlaştırılması) olarak adlandırdığı süreci getirmektedir. Buna göre, doğdukları an *kız* oldukları ilan edilen çocuklar yaşamları boyunca ilan edilen bu cinsiyete uygun bir toplumsal söylemin ve yapının bir parçası haline gelmektedir. Dolayısıyla kız (veya erkek) olarak dünyaya gelmiş olmaları, bireylerin bir bütün olarak bu dünya üzerindeki varlıklarını belirleyen ve tanımlayan bir şey olarak karşımıza çıkmakta, düşünen ve eyleyen özneler olarak bireyleri inşa etmektedir. Butler (1993) kendinden önceki cinsiyetin toplumsallaşma aracılığıyla öğrenilen bir şey olduğunu savunan görüşlerden farklı olarak özneleri nötr olarak değerlendirmenin mümkün olmadığını, cinsiyetin *yalnızca* toplumsallaşma ile öğrenilen bir şey olmaktan çok daha fazlası olduğunu ve bireyleri ancak *toplumsal cinsiyetlendirilmiş* olarak anlayabileceğimizi öne sürmüştür. Zira ona göre "[k]imlik' üzerine tartışmanın toplumsal cinsiyet kimliği üzerine bir tartışmadan önce gerçekleşmesi gerektiğini düşünmek yanlış olur; çünkü 'kişiler' ancak toplumsal cinsiyetin idrak edilebilirlik standartlarına uygun bir şekilde cinsiyetlendiklerinde idrak edilebilir hale gelirler" (2018: 65). Bu bağlamda Butler'ın cinsiyet ve kimlik tartışmalarına getirdiği en değerli ve yeni düşüncenin, bireyin bu cinsiyetlenme sürecine *bir şekilde* müdahale edebileceğini öne sürmesi olduğunu söylemek mümkündür.

Feminist kuramların toplumsal cinsiyet alanına kazandırdığı bu verimli tartışmalardan yıllar sonra Andrew Kimbrell'in yazdığı *Erkekliğin Gizemi (The Masculine Mystique,*

1995) gibi kitaplar ise, bu “adı olmayan sorun”un yalnızca kadınları değil erkekleri de ilgilendiren bir sorun olduğunu göstermiştir. Erkeklik çalışmalarının ilk zamanlarında, tıpkı “erkekliğin gizemi”nin ortaya koyduğu üzere erkeklerin de en az kadınlar kadar patriarkal sistemden ve cinsiyet rollerine dayalı toplumsallaşma pratiklerinden zarar gördüklerini savunan erkek hakları hareketi ve erkek kurtuluş hareketi (*men's liberation*) gibi çeşitli hareketler ortaya çıkmıştır (Bozok, 2009: 271-272). Bu hareketler bir yanıyla feminizme karşı olarak gelişmiş, bir yanıyla da patriarkal sistemde kendilerine yüklenen geleneksel erkeklik rollerini ve tanımlarını eleştirmiştir. Ortaya çıkış amaçlarına ve argümanlarına bakıldığında anti-feminist olarak değerlendirilebilecek olan bu hareketler, yine de erkekleri cinsiyet rollerini sorgulamaya itmeleri ve toplumsal cinsiyet vurgusunun yapılmasına zemin oluşturmaları nedeniyle önemlidir. Genel olarak ‘erkek çalışmaları’ (*men's studies*) olarak adlandırılan bu erken dönem erkeklik çalışmaları, feminizmle aralarına bilinçli olarak bir mesafe koymaları ve tartışmalarını erkeği kadının karşısında konumlandırarak yürütmeleri, dolayısıyla da yapay biyolojik ikilik kısıncından kurtulamamaları nedeniyle eksik kalmış ve etkisini kaybetmiştir. Özellikle 1970’lerin ikinci yarısından itibaren toplumsal cinsiyet, feminizm, kapitalizm ve patriarka tartışmalarının alevlenmesi ile birlikte ‘erkek çalışmaları’ (*men's studies*) yerini ‘erkeklik çalışmaları’na (*masculinity studies*) bırakmış ve alan daha sonra ‘eleştirel erkeklik çalışmaları’ (*critical studies on men and masculinities*) olarak adlandırılmıştır (Bozok, 2009: 272-273). Eleştirel erkeklik çalışmalarını kendinden önceki çalışmalardan ayıran en temel unsur feminizme mesafeli olmak yerine kadın çalışmalarından faydalanarak erkeğe ve erkekliğe ilişkin yeni tartışmalar yürütmesi ve erkekliği sabit, verili bir kategori olmaktan çıkararak kültürel, tarihsel ve toplumsal bir bağlama yerleştirmesi, böylelikle farklı erkekliklerin varlığının kabulünün önünü açmasıdır. Bu bağlamda R. W. Connell’in “hegemonik erkeklik” kavramlaştırması erkeklik çalışmalarının gelişmesi ve kapsamının genişlemesi açısından önemli bir yere sahiptir. Bu kavramsallaştırma ile kadın ve erkek, kadınlık ve erkeklik ve erkeklikler arasındaki eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ve bu ilişkilerin belirli bir tarihsel süreçte ve belirli toplumsal koşullarda nasıl meşrulaştırıldığının anlaşılması ve tartışılması mümkün olmuştur. Bu nedenle bir sonraki kısımda hegemonik erkeklik kavramının ortaya çıkışı ve gelişimi ele alınacaktır.

1.1.2. Hegemonik Erkeklik

Heteronormatifiğin tarihötesi bir kavram muamelesi görmesinin belki de en önemli sebebi heteroseksüelliğin tarihselleştirilmesine yönelik çok fazla çaba harcanmamış olmasıdır.

Ezgi Sarıtaş⁶

Connell'ın toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkisini somutlaştırdığı ve farklı kadınlık ve erkekliklere ve bunların birbiriyle etkileşim ve iletişimlerine vurgu yaptığı hegemonik erkeklik kavramsallaştırmasının onun erkeklik çalışmaları alanına yaptığı en önemli katkı olduğunu söylemek mümkündür. Hegemonik erkeklik, özellikle 1960'lar ve 1970'lerde feminizmin temel tartışmalarında teorileştirilen 'ataerki' kavramının yerine 'toplumsal cinsiyet' kavramının kullanılmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Farklı feminist teoriler tarafından farklı açılardan ele alınmakla birlikte ataerki, özellikle feminizmin ilk yıllarında tartışmaların odağında yer almış ve en temelde kadınlar ve erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini ve bu ilişkilerin toplumsal yapılar ve iktidar mekanizmalarıyla bağlantısını vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Her ne kadar kapitalizmle ilişkisinin tartışılmasına ve heteroseksüelliğin teorileştirilerek eril şiddetle ilişkilendirilmesine zemin hazırlaması bakımından feminist çalışmaların gelişimine önemli katkılar sunsa da (Messerschmidt, 2019: 21-39), ataerki kavramı kadın ve erkeği karşıt, verili ve sabit kategoriler olarak alması, yani tartışmaların temelinde biyolojik ikiliği barındırması nedeniyle problemlili görülmüştür. Özünde beyaz, heteroseksüel kadın ve erkekleri tartışan bu feminist teoriler toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, sınıf, ırk, etnik köken gibi kimliğin diğer bileşenlerini göz ardı etmeleri nedeniyle eleştirilmiştir. Özellikle 1980'lerden itibaren tarih ve toplum ötesi ataerki kavramı yerine kültür temelli toplumsal cinsiyet kavramı kullanılmaya⁷ ve böylelikle belirli tarihsel ve toplumsal bağlamlarda toplumsal cinsiyetlendirilmiş ilişkilerin nasıl yapılandığı, sürdürüldüğü ve yeniden üretildiği

⁶ Sarıtaş, E. (2020). *Cinsel Normalliğin Kuruluşu: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Heteronormatiflik ve İstikrarsızlıkları*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 31.

⁷ Burada vurgulanmak istenen nokta ataerki kavramının tamamen terk edilmesinden ziyade kapitalist sistemle ilişkisi de göz önünde bulundurularak bilinçli olarak patriarka kavramının kullanılmaya devam etmesidir. Zira bugün hala tartışılmalı tüm kavramların içinde işlediği bir patriarkal düzenden söz etmek mümkündür.

sorgulanmaya başlamıştır. Hegemonik erkeklik kavramı da bu sorgulamaların ve anlama çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Hegemonik erkeklik kavramını alana kazandıran Connell, cinsiyet rolü teorisinin her ne kadar toplumsal roller ve beklentilere vurgu yaparak “kadının ve erkeğin davranışlarının birbirinden farklı olduğunu vurgula[dığını] ve cinsiyet farklılığına dair biyolojik varsayımlardan kurtulmamıza olanak tanı[dığını]” (1998: 85-86) söylese de aslında özünde “sabit bir biyolojik temel ve işlenebilir bir toplumsal üstyapı”dan (88) öteye geçemediğini öne sürer. Ona göre, teorinin temelinde yatan bu biyolojik ikilik, kadın ve erkeklerin davranış ve rollerine odaklanılmasına yol açmış, ancak bu davranış ve rollerin ardında yatan toplumsal gerçeklikler ve bu yapay ikiliğin özündeki iktidar ilişkileri göz ardı edilmiştir. Connell, “normatif” olarak kabul edilen bu kadın ve erkek rollerinin ve tanımlarının birer standart, toplumsal gerçek ve *normal olan* olarak algılanmasının oldukça sorunlu bir yaklaşım olduğunu dile getirmiş ve ““normatif” olanı, normallığın bir tanımı olarak değil ama toplumsal iktidarı elinde tutanların kabul etmeyi arzuladığı şeyin bir tanımı” (1998: 90-91) olarak görmenin önemine dikkat çekmiştir. Benzer şekilde Butler da toplumsal cinsiyeti bir norm olarak görmenin ardında, bu normların toplumsal pratikler içinde normalleştirilmesi ilkesinin yattığını söylemektedir (2009: 74-75).

Connell’ın cinsiyet rolü teorisinin tek bir kadınlık ve erkekliğe gönderme yaptığı ve normatif toplumsal rol ve modeller ortaya koyduğu önermesi, farklı kadınlık ve erkekliklerin varlığına dikkat çekmesi ve bunların temelde değişmez, sabit (ve biyolojik ikiliğe dayalı) bir öz olduğu düşüncesinden uzaklaşarak tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen, değişime ve etkileşime açık kimlikler olarak algılanmalarına yol açması açısından önemlidir. Hegemonik erkeklik, kadınlar ve erkekler, kadınlık ve erkeklik ve farklı erkeklikler arasındaki eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerini kuran, yönlendiren ve sürekliliğini sağlayan kurucu bir eril iktidara işaret eden bir kavramdır. Burada vurgulanmak istenen hegemonik erkekliğin daima hegemonik olmayan kadınlıklar ve diğer erkekliklere *karşı* konumlanan bir pozisyon, ulaşılması mümkün olmayan bir ideal olması ve bahsi geçen bu *ötekiler* olmaksızın bir hükmünün ve meşruiyetinin olmamasıdır. Özellikle erkeklik çalışmalarında patriarkal toplumsal düzen içinde işleyen iktidar ilişkilerinin yalnızca kadın ve erkek arasındaki ilişkileri değil aynı zamanda erkeklerin kendi aralarındaki ilişkileri de etkilediğini ve yönlendirdiğini vurgulamak

amacıyla kullanılan bu kavram, toplumsal cinsiyet çalışmalarına farklı bir bakış açısı sağlamıştır.

Connell, hegemonik erkeklik kavramsallaştırmasında Antonio Gramsci'nin (2011) "hegemonya"⁸ kavramından yararlanmıştır. Burada amaç belirli bir yapı içerisinde fiziksel güç ve baskı ile değil, o yapıyı meydana getiren unsurlar (kültür, toplumsal kurumlar, pratikler ve politikalar) aracılığıyla ve rıza yoluyla elde edilen toplumsal üstünlüğe vurgu yapmaktır. Yukarıda da belirtildiği üzere Connell'ın tek bir kadınlık ve erkeklik olmadığı önermesinden yola çıkıldığında, hegemonya kavramının tek bir hâkim gücün varlığından ziyade mevcut güçlerden birinin diğerlerine üstünlüğüne ve bu diğer güçlerin ikincil konumda oluşlarına işaret ettiği görülmektedir. Zira Connell'a göre tam da bu ikincil konumda olan güçlerin varlığı ile ancak hegemonik erkeklik mümkün olabilmektedir; ne de olsa "[f]arklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır" (1998: 268).

Connell (1998) hegemonik erkekliğin inşasında erkekler arasındaki eşitsiz iktidar ilişkilerinde 'tabi erkekliklerin' (*subordinated masculinity*), kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilerde ise 'ön plana çıkarılmış/vurgulanan kadınlıkların' (*emphasized femininity*) varlığından söz eder. Tabi erkeklik, hegemonik olanın ötekisi, ideal erkekliğin karşısında konumlanandır ve en önemli tezahürünü homoseksüellikte gösterir. Connell'a göre homoseksüellik "hegemonik erkekliğin ideolojik ambalajının bir parçası[dır]" ve erkekliğe yönelik bu tehdit homoseksüel erkeklerin küçümsenmesiyle savuşturulmaktadır (1998: 272). Vurgulanan kadınlık ise hegemonik erkekliğin inşası için temel olan, ona bağlı ve tabi olmasıyla iktidarını mümkün kılan kadınlık değer ve niteliklerine işaret eder. Nasıl ki hegemonik erkekliğin tanımında ideal erkeklik özelliklerinden söz edilmekteyse

⁸ Gramsci'nin hegemonya kavramı, egemen sınıfların bağımlı sınıflar üzerindeki rızaya dayalı iktidarı ve bu iktidarı sürdürme kapasitesi olarak tanımlanabilir. Ona göre "[s]ağlam bir 'sınıf yönetiminin' temel şartı, diğer sınıfları bu toplumsal bütünlük projesi etrafında toplayabilmektir. Bu ise, baskı mekanizmalarının yanı sıra rızayı da içermesi gereken bir süreç olacaktır. İşte toplumsal olarak üretilen bu rızanın, bir sınıfın tüm toplumu yönetmesi konusunda oynadığı rol hegemonya kavramının özgülüğünü oluşturur. Böylece Gramsci ile birlikte Marksist düşünceye, 'sınıf yönetiminin' salt baskı mekanizmalarına dayanmadığı ve rızanın oluşumunu da içerdiği fikri esaslı olarak girer. Gramsci'nin hegemonya yaklaşımındaki özgün başka bir vurgusu da, bir sınıfın toplumsal hakimiyetinin, ekonomik kertesinin ötesine geçmesi gerektiği üzerinedir. Gramsci'ye göre sınıf yönetimi ekonomik üstünlüğün ötesinde bir içerik taşıyordu. Hegemonya, herhangi bir sınıfın ekonomik kertesinin ötesine uzanıp, toplumun tüm dokularına nüfuz edecek denli etkinlik kazanması sonucu oluşuyordu. Dolayısıyla Gramsci için toplumsal hayatın her alanı, sınıf mücadelesinin şekillendiği hegemonya mücadelelerinin alanı haline geliyordu" (Örs, 2010: 208).

vurgulanan kadınlık ise bunların tam tersi “erdemleri” (Connell, 1998: 274) içerir ve “en fazla kültürel ve ideolojik desteğin verildiği kadınlık örüntüsüne merkez oluşturur” (273). Duygusallık, kırılabilirlik, itaatkâr ve yapıcı bir tutum, şefkatli bir anne ve sadık bir eş olma gibi alışlagelen kadınlık örüntüsü, kültürel bir inşa olarak gerek özel gerek ise kamusal alanda devamlı olarak yeniden üretilmekte, böylelikle hegemonik erkekliğin sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır.

Connell’ın çoklu erkekliklere yaptığı vurgu, toplumsal cinsiyet ve özelde erkeklik tartışmalarının seyrini erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu egemenliğe işaret eden ataerki kavramından ‘belirli’ erkeklerin kadınlar ve *diğer* erkekler üzerinde kurduğu iktidara çevirmesi açısından son derece aydınlatıcı ve yol gösterici olmuştur. Zira hegemonik erkeklik kavramsallaştırması ile birlikte erkeklik tartışmalarında neyin üstün yani hegemonik olduğu sorusu kadar bu hegemonyanın nasıl kurulduğu ve sürdürüldüğü, kavramın da işaret ettiği üzere diğer erkeklerin rızasının nasıl sağlandığı ve farklı erkeklikler üzerinde kurulan tahakkümün nasıl meşrulaştırıldığı gibi sorular gündeme gelmeye başlamıştır. Bu tartışmalar kavramın kapsamının bir bütün olarak sistemin incelenmesine imkân sağlayacak ölçüde genişletilmesine neden olmuş ve toplumsal, kültürel ve politik işleyişi açıklayabilmek için yol gösterici bir kavram olarak hegemonik erkeklik “[k]urumsal yapılar ile kültürel temsiller arasındaki ilişkinin, yani devlet, sermaye şirketleri ve toplumsal iktidar kurumları arasındaki ilişkilerin karmaşık yapısına ışık tutma[k]” (Sancar, 2013: 37) amacıyla da kullanılmaya başlamıştır.

Hegemonik erkeklik kavramsallaştırması birer kültürel inşa olarak toplumsal cinsiyet ilişkilerinin tarihsel ve toplumsal bağlamını vurgulaması ve böylelikle aslında bu iktidar ilişkilerinin değişken ve kırılabilir yapısını ortaya koyması bakımından önemlidir. Zira hegemonyanın değişebilirliğine ilişkin bu vurgu, eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerinde bir mücadele imkânı olduğuna işaret eder. Bu nedenle hegemonik erkeklik kavramı her ne kadar kapsamlı çalışmalar ve eleştiriler sonucunda zamanla dönüşüme uğrasa da erkeklik çalışmalarındaki önemini hala korumaktadır. Hegemonik erkeklik kavramsallaştırmasına getirilen en temel eleştiriler kavramın özcü bir temele dayanması, genel geçer bir erkekliğe ve eril iktidara gönderme yapıyor olması (Whitehead, 1999; 2002), çoğu zaman bir formül/model olarak kullanılması ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temel nedeni olarak görülmesi (Hearn, 1994, 2004a, 2004b) gibi kavramın

temelinde yatan erkekliğin tanımı ve kapsamı üzerine yoğunlaşmıştır. Her ne kadar Connell kavramı önerirken onun erkekliğin bir tanımından ziyade bir toplumsal cinsiyet pratiği olduğunun altını çizmiş olsa da hegemonik erkeklik çokça olduğu gibi alınıp uygulanabilecek bir erkeklik modeliymiş gibi kullanılmış ve/ya kavram kültürel bağlama yapılan vurgu göz ardı edilerek genellenmiştir. Hearn, kavramın yol açtığı bu belirsizliğe dikkat çekerek neyin hegemonik erkeklik olarak kabul edileceğine dair fikir yürütmüş ve sorular sormuştur: “Hegemonik erkeklik kültürel bir ideal mi, kültürel imgeler ve hatta fanteziler mi? Kahramanlık öykülerinde mi buluruz onu? Sertlik, saldırganlık, şiddet midir o? Kurumsal saygınlık mıdır? Ya da basitçe heteroseksist homofobi? Yoksa patriarkal toplumsal cinsiyet düzenlemelerinin sürdürülmesine dair genel bir tutum mudur?” (Hearn, 2004a: 58). Hearn’ün sorduğu bu sorular erkeklik çalışmalarının gelişiminde kavramın ‘ne’liğine dair düşünülmesini sağlamıştır. Bu sorular sayesinde hegemonik erkeklikten söz edildiğinde “kültürel temsillere mi, gündelik pratiklere mi yoksa kurumsal yapılara mı” (58) gönderme yapıldığı tartışılmaya başlamıştır.

Connell’ın hegemonik erkeklik kavramsallaştırmasına bir diğer önemli eleştiri de Demetriou’dan (2001) gelmiştir. Demetriou, Connell’ın kavramsallaştırmasının en özgün ve önemli katkısının toplumsal cinsiyetler arası ilişkilerin onların kendi içlerindeki ilişkileri de belirlediğini ortaya koyması olduğunu vurgulayarak kavramın hakkını teslim etmekle birlikte bazı ciddi eksiklikleri olduğunu öne sürmüştür. Erkeklerin kadınlar üzerindeki hegemonyası için “dış hegemonya” ve erkekler üzerindeki hegemonyası için “iç hegemonya” kavramlarını üreten Demetriou, Connell’ın kavramsallaştırmasında bu iki hegemonyanın birbiriyle ilişkisinin yeterince iyi açıklanmadığını savunmuştur. Dahası, iç hegemonyada hegemonik olmayan erkeklerin hegemonik erkekliğin inşasında söz sahibi değilmiş gibi, yalnızca hegemonik erkekliğe karşı birer alternatif, “karşı hegemonya” olarak sunulmasının son derece problemliliğini belirtir (2001: 343-347). Demetriou’nun eleştirisi, hegemonik erkekliğin salt diğer erkekliklerin karşısında olarak değil aynı zamanda onların da katkısıyla, karşılıklı bir mücadele ve müzakere ilişkisi içinde inşa edildiğini ve sürekliliğini sağladığını vurgulaması nedeniyle önemlidir. Demetriou bu şekilde yeniden kavramsallaştırdığı hegemonik erkekliği “melez bir eril blok” (348) olarak adlandırmış ve bu yeniden kavramsallaştırma ile patriarkal güç ilişkilerinin hegemonik erkeklikten farklı olarak yalnızca karşıtlıklar üzerinden değil fakat çeşitlilik ve farklılıkların birlikte var olmasıyla yeniden üretildiğini ortaya koymuştur.

Connell, getirilen tüm bu eleştirilere Messerschmidt ile birlikte kaleme aldıkları “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept” (Hegemonik Erkeklik: Kavramı Yeniden Düşünmek, 2005) adlı makalede yer vermiş ve kavrama dair korunması, çıkarılması ve gözden geçirilip yeniden formüle edilmesi gereken noktaların neler olduğunu tartışmıştır.⁹ Getirilen eleştiriler doğrultusunda ve kavramın gelişimini göz önünde bulundurarak Connell ve Messerschmidt öncelikle hegemonik erkeklikleri çevreleyen toplumsal ilişkilerin fazla basite indirildiğini ve tüm erkekliklerin ve kadınlıkların tek bir iktidar örüntüsü içinde, yani erkeklerin kadınlar üzerindeki “evrensel tahakkümü” çerçevesinde konumlandırıldığını ve bunun toplumsal cinsiyet hiyerarşisini anlamada yetersiz kaldığını vurgulamışlardır (2005: 846-847). Bu, kavramın zaman içinde geçerliliğini yitiren önemli yönlerinden biri olmuştur. Bir diğer geride bırakılması gereken husus, hegemonik erkekliğin özcü ve sabit bir erkeklik anlayışına ve tasvirine tekabül ettiği düşüncesidir, bu düşünce şekli kavramın doğru bir şekilde tartışılmasının önüne geçmiştir. Son olarak Messerschmidt her ne kadar kavramın orijinal formülasyonunda halihazırda bu vurgu yer alsa da tahakkümcü erkekliklerin mutlak surette hegemonik erkekliklere karşılık gelmesi gerektiğini bir kere daha hatırlatmıştır (2019: 92). Yeniden formüle edilmiş bir hegemonik erkeklik kavramsallaştırması toplumsal cinsiyet eşitsizliğine daha bütüncül yaklaşan, hegemonik olanlar kadar tabi olanların da aktif katılımını ve rolünü gözeten ve toplumsal cinsiyeti diğer toplumsal olgu ve yapılarla ilişkisi içinde ele alıp değerlendiren bir yaklaşımı içermelidir. Böylesi bir yaklaşım toplumsal cinsiyet ile ırk, sınıf, yaş ve ulus gibi başka toplumsal eşitsizliklerin sürdürüldüğü alanları birbirleriyle etkileşimleri ve kesişimleri doğrultusunda kavrayabilir ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisine daha kapsayıcı bir bakış sağlayabilir (Messerschmidt, 2019: 122).

Hegemonik erkeklik kavramsallaştırmasına yönelik tüm bu düzenlemeler ve eleştiriler ile birlikte, kavramın orijinal formülasyonunda yer alan bazı temel özelliklerinin korunduğu ve korunması gerektiği görülmektedir. Bu özelliklerden en temel olanı kavramın “çoklu erkeklikler ve hegemonik erkeklikle vurgulanmış kadınlık ve hegemonik olmayan erkeklikler arasındaki hiyerarşinin birleşimi”ne (Messerschmidt, 2019: 90) işaret

⁹ Kavramın ortaya çıkışı, gelişimi ve yeniden formülasyonuna ilişkin kapsamlı bilgi ve tartışmalar için Messerschmidt’in *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme* (2019) adlı kitabına bakılabilir. Kitap bu tartışmaların yanı sıra kavramı yerel, bölgesel ve küresel düzlemde inceleyen ilgili çalışmalara da yer vermektedir.

etmesidir. Kavram, yalnızca tahakküme dayalı toplumsal cinsiyet ilişkilerinden çok daha fazlasıdır; zira hegemonik erkekliğin temelinde eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerinin rıza, eril söylem, kültürel ve kurumsal yapılar ve *ötekilerin* dışlanması gibi çeşitli mekanizmalarla meşrulaştırılması ve bu hegemonyanın tabi kadınlıkların ve erkekliklerin aktif katılımıyla sürdürülmesi yatmaktadır. Kavramın geçerliliğini koruyan ve erkeklik çalışmaları için belki de en önemli sayılabilecek özelliği ise tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilmesi, dolayısıyla her zaman değişime ve müzakereye açık olmasıdır. Hegemonik erkekliğin daima mücadeleye imkân veren bu özelliği sayesinde toplumsal cinsiyet ilişkilerinin deyiş(k)en yapılarını ve bu yapıların altında işleyen mekanizmaları ve stratejileri anlamak mümkün olmaktadır.

Hegemonik erkekliğin durmaksızın yeniden üretilmesi ve kanıtlanması gereken bir oluş hali olması, daha önce sözü edilen kurumsal yapılar ile kültürel temsiller arasındaki ilişkilere, yani devlet, yargı sistemi, eğitim sistemi, ordu, aile, ticari kurum ve kuruluşlar ve medya sahiplikleri ve medyadaki içeriklerin birbiriyle nasıl ilişkilendiklerine ve birbirlerini nasıl kurduklarına ve şekillendirdiklerine bakmayı gerektirir. Zira “[h]egemonik erkekliği üreten olmazsa olmaz kurumların varlığı (...) sayesinde ekonomik ve kamusal faaliyetler homofobik-heteroseksüel erkeklik değerleri ile yoğrularak meşru ve arzulanır ilan edilip ödüllendirilir” (Meral, 2011: 306). Tam da bu nedenle, hegemonik erkekliğin kamusal olarak üzerinde uzlaşmış “kültürel bir yapıntı” (Atay, 2004: 23) olmasının, kültürel metinlerdeki hegemonik erkeklik temsillerinin incelenmesini ve bu temsillerin izleyiciler tarafından nasıl okunduğuna ve yorumlandığına bakılmasını anlamlı kıldığı düşünülmektedir. Zira tarihsel, toplumsal ve politik bağlama göre deyişen ve dönüşen hegemonik erkeklik biçimleri ve tanımlarının medyada nasıl ve ne ölçüde yer bulduğunu yahut bulmadığını, Connell’in “hegemonik erkekliğin kamusal yüzü” (1998: 270) olarak adlandırdığı imge ve temsillerin bireyler tarafından nasıl okunup yorumlandığına bakarak tespit etmek mümkündür. Böylece iktidar sahibi olan, yani hegemonyayı elinde tutan erkeklerin ‘kim’ yahut bu erkekliklerin ‘ne’ olduğunun da ötesinde, bu iktidarı kuran ve sürdüren şeylerin neler olduğu ve kadınların ve diğere erkeklerin bu iktidarı neden ve nasıl destekledikleri üzerine düşünme imkânı doğmaktadır.

Toplumsal cinsiyet ve kültürel yapılar arasındaki ilişkileri incelediği bir çalışmada Hearn, özellikle medya metinlerinde erkekliklerin nasıl temsil edildiğini incelemenin önemini vurgular ve toplumsal cinsiyeti gözeterek erkeklere yer veren bağlamların oldukça nadir olduğunu belirterek bu temsiller aracılığıyla ana akım medyada yer alan stereotip imgeler ve egemen kabul ve varsayımların ortaya çıkarılabileceğini öne sürer (Hearn ve diğerleri, 2006: 96-97). Özellikle toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda, bahsi geçen kabul ve varsayımların medya metinlerinde her zaman açıkça yer alması gerekmez; öyle ki anlamlar ve ideolojiler metinlerde ne kadar örtükse ve görünmez kılınmışsa o kadar daha iyi işlemektedir.¹⁰ Connell ve Messerschmidt (2005) de hegemonik erkeklik kavramının muğlaklığının pekâlâ hegemonya mekanizmasının işleminde kilit bir unsur olabileceğini öne sürmüş ve hegemonik erkekliğin mevcut herhangi bir gerçekliğe işaret etmese dahi erkekliğe ilişkin idealleri, fantezileri ve arzuları temsil ettiğini ve aslında böylelikle gündelik hayatta erkeklerin toplumsal cinsiyete ilişkin kaygılarıyla başa çıkmalarına ve kadınlarla ve diğer erkeklerle ilişkilerini düzenlemelerine yardımcı olduğunu vurgulamıştır. Bu sayede hegemonik erkeklik toplum genelinde hegemonyanın inşasına ve sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır (2005: 838). Bu bağlamda değerlendirildiğinde kültürel metinlerde toplumsal cinsiyet çerçevesinde erkekliği ve erkeklik temsillerini incelemek ve bu temsillerin nasıl okunup yorumlandığını anlamaya çalışmak hem ana akım medyada (çoğunlukla toplumsal cinsiyet ayrımı gözetmeksizin) yer alan açık ve/ya örtük anlamları ve varsayımları ortaya koymak hem de hegemonik erkekliğin tam da bu ‘hegemonik’ konumu nedeniyle söylenemeyenlerin söylenmesine, açıkça tartışılmayanların tartışılmasına bir olanak sağlaması açısından anlamlı görünmektedir.

Hegemonik erkekliğin en önemli kurucu bileşenlerinden birinin sahip olduğu ‘iktidar’ olduğu göz önünde bulundurulduğunda, arzu edilen ve idealleştirilen bu hegemonik konumu sorgulamak şöyle dursun erkekliğe dair eleştirel fikir yürütmenin dahi hayli güç olduğunu anlamak zor değildir. Türker’in de (2004: 8-10) vurguladığı gibi “Erkek üzerine yazmak zordur. Erkek, sert bir kabuktur”. Nitekim erkeklik üzerine yürütülen birçok çalışmada henüz yolun başında olduğu ve konunun daha fazla konuşulması ve

¹⁰ Tıpkı Connell’in hegemonik erkeklikten bahsederken diğer erkekliklerin açıkça tanımlanmasına gerek olmadığını, zira hegemonyanın başarısının diğer seçenekleri tamamen ortadan kaldırmadan ama seçenek olarak da tanımadan ve tanımlamadan yalnızca var olmalarına müsaade etmesine bağlı olduğunu söylemesi gibi (1998: 271-272).

tartışılması gerektiği vurgulanmaktadır. Atay, “bu ‘hegemonik’ erkeklik halinden doğrudan değil, ama (belki daha kötüsü) ‘içerden’ mustarip olmaları itibariyle bizzat erkeklerin de kadınlardan farklı bir konumda olmadıklarını, hatta daha da zor bir durumda olduğunu düşünmek ve artık bu konuyu tartışmaya açmak gerekiyor” diyerek erkekliğin “kadını ‘dışardan’ erkeği ise ‘içerden’ yıkan bir kimlik” (2004: 21, 23) olduğunu öne sürmekte ve erkekliğin daha fazla tartışmaya açılması gerektiği çağrısı yapmaktadır. Erkeklerin “sahibi değil taşıyıcısı olduğu bu kimliğin” (Atay, 2004: 12) artık yapıbozumuna uğratılması gerekmektedir. Bu da ancak alana ilişkin araştırmaların artması ve derinleşmesiyle ve toplumdaki egemen değer ve temsillerin eleştirel analiziyle, daha da önemlisi köklü bir toplumsal değişimle mümkün olacaktır. Ancak böylelikle erkekliğin ‘hegemonik’ konumu sarsılabilir ve ikincil konuma itilen *diğer* erkeklikler gün yüzüne çıkarken tüm bu erkekliklerin birbiriyle etkileşim ve iletişimleri ve daha genel bir çerçevede kültürel metinlerle toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkileri arasındaki ilişki sorgulamaya açık hale gelebilir.

Bu nedenle yapılacak olan çalışmalarda erkeklik, “tarafsız bir cinsiyet kategorisi olmaktan çok, yaşadığımız toplumsal ilişkiler biçiminde, kendisini ve çevresini etki altında tutan toplumsal bir olgu olarak” (Onur ve Koyuncu, 2004: 47) ele alınmalı ve kültürel metinlerdeki temsillerin biçimlerine olduğu kadar içeriklerine de dikkat edilmelidir. Söz konusu temsillerin incelenmesinde ve yorumlanmasında nelere yer verildiği kadar nelerin dâhil edilmediği ve/ya üstünün örtüldüğü bu anlamda üzerinde durulması gereken bir husustur. Zira toplumsal cinsiyet temelinde incelenecek olan metinlerde toplumsal cinsiyet ayrımının gözetilip gözetilmediği, aslında toplumsal cinsiyetin toplumun tüm yapılarına sızmış olan kurucu varlığının kabul edilip edilmediğini göstermektedir. Jeff Hearn'ün deyişiyle;

Erkeklerle ilişkin belirgin bir toplumsal cinsiyet ayrımı gözetmeme durumu söz konusu olduğunda, bir tür ‘suskunluk’ ya da ‘eksiklik’ durumu, erkekleri araştırmanın neden zor olduğunu ve hatta –belki de- neden erkeklerin ve erkek çocuklarının yerleşmiş, egemen ve nötrleşmiş kalıplardan ayrılmayı ya da bunları değiştirmeyi güç bulduklarını açıklamaya yardımcı olmaktadır. Bu durum, geniş bir karşı çıkışı somutlaştırmış ya da açığa vurmuş gibi görünmektedir. (2011: 403-404).

Tam da bu nedenle kültürel metinlerde erkekliğe ilişkin kodları ve toplumsal normları yapıbozumuna uğratmak, erkekliğe ve erkek olmanın anlamlarına ilişkin fikir yürütmek,

bireylerin düşüncelerinde ve sözlerinde hegemonik erkeklik denilen eril iktidar konumunun nasıl bir erkeklığe işaret ettiğini ve nasıl sürdürüldüğünü incelemek ve bunun toplumsal anlamları üzerine düşünmek anlamlı ve önemli görünmektedir. Böylelikle toplumsal cinsiyete ilişkin mevcut hegemonik konumların ve toplumun her alanında görülen güç dengesizliklerinin sorgulanması, dile getirilemeyenlerin ses bulması ve belki de toplumsal cinsiyete ilişkin anlam ve pratiklerde olası bir kırılmanın ve mücadelenin gerçekleşmesi için bir adım atılmış olabilir.

1.1.2.1. Homofobi, Homoseksüellik ve Homososyallik

Connell'ın hegemonik erkekliğin en ayırt edici ve önemli özelliğinin heteroseksüellik ve dolayısıyla tabi kılınmış erkekliğin en önemli tezahürünün de homoseksüellik olduğu vurgusunun (1998: 272) erkeklik çalışmaları için önemine daha önce değinilmişti. En temelde heteroseksüellikle tanımlanan hâkim erkekliğin kendini daima öteki, yani hegemonik olanın dışında kalan, 'daha az' erkek olana karşı konumlandırması ve iktidarını ancak ötekiyi dışladığı ve bu hiyerarşiyi koruduğu sürece sürdürebilmesi, hegemonik olan kadar olmayan erkekliklere de değinmeyi gerektirmektedir. Erkeklik çalışmalarının önemli isimlerinden sosyolog Michael S. Kimmel erkekliklerin ırkçılık, cinsellik ve homofobi tarafından inşa edildiğini, beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel erkekliğin normatif olarak sunulduğunu ve adeta hem kadınların hem de erkeklerin uyması gereken bir standart olarak işlediğini ve erkeklik çalışmalarında süregelen ve normatif olanın normal olarak algılanmasına yol açan bu söylemsel mekanizmanın hegemonik erkekliğin inşasını mümkün kıldığını öne sürmüştür (1993: 30). Benzer şekilde Messerschmidt de erkekliğin erkeklerin kendilerini söylemsel pratiklerle nasıl konumlandıklarını bir temsili olduğunun altını çizmiştir (2019: 79).

Erkekliğin bireysel ve toplumsal eylemler ve söylemler yoluyla kurulduğu vurgusu, homoseksüelliğin de tıpkı kadınlık ve erkeklik gibi hiçbir zaman yalnızca bedenle, cinsellikle ve/ya cinsel yönelimle ilgili olmadığını anlamamıza yardımcı olur. Erkeklığe ilişkin yukarıda yürütülen tüm tartışmalarda da görüldüğü üzere cinsiyet toplumsal ve kültürel bir inşa, kimliğin aktif bir şekilde kurulan, performe edilen ve sürdürülen bir unsurdur. Bu bağlamda homoseksüelliğin, heteroseksüel söylemler ve pratikler

tarafından üretilen “toplumsal cinsiyetlendirilmiş cinselliklerin” Edwards (2005: 54) sonucunda ‘normal’in dışında ve ondan aşağıda olarak konumlandırıldığını görürüz. Homoseksüel erkeklikler toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin en alt basamağında yer alırlar ve patriarkal düzende homoseksüellik sembolik olarak hegemonik erkeklikten dışlanan her şeyin bir bütünü olarak karşımıza çıkar (Kimmel ve Aronson, 2004: 509). “Bu nedenle [homoseksüellik] üzerine düşünmek bir toplumsal ilişkiler yapısı olarak erkekliğe dair dinamik bir kavrayış geliştirmemizi sağlar” (Carrigan, Connell ve Lee, 2002: 110).

Heteroseksüel erkekler homoseksüel erkekleri itaatkâr ve pasif olarak nitelendirirken kendilerini hâkim, güçlü ve cinsel olarak son derece muktedir olarak görürler. Ancak Kimmel, heteroseksüel erkeklerin bu kendilerini hâkim ve muktedir görme hallerinin belirli karakter özelliklerinden değil, temelde başkaları tarafından hakimiyet altına alınma korkusundan ileri geldiğini söyler ve bu noktada erkekliğin performatif niteliğinin öne çıktığının altını çizer (Kimmel ve Aronson, 2004: 394). Homofobi, heteroseksüel erkekliğin en temel bileşenlerinden birisidir. Kimmel’a göre homofobi erkeklerin diğer erkeklerden duyduğu korkudur. Bu korku yalnızca homoseksüel erkeklerden, homoseksüel olmaktan veya homoseksüel gibi görülmekten duyulan bir korku değildir; bu, homoseksüel damgası ile bir erkeğin en ağır şekilde aşağılanmasından duyulan korkuya da işaret etmektedir. Bu, erkeklerin aşağılanarak erkekliklerinin ellerinden alınacağından duyduğu korkudur ve bu korku toplumda erkekliğe dair tüm içerikleri, kavramları ve tanımları şekillendirmektedir (2013: 98).

Kimmel’in erkeklik ve homofobi arasında kurduğu bu ilişkinin önemi, bunun nasıl erkeklerin diğer *ötekilere* karşı tutumlarını belirlediğini ve toplumsal cinsiyete ilişkin söylemsel pratiklerin birbiriyle olan etkileşimini gösteren şu alıntıda açığa çıkar:

Utanç, sessizliğe -diğer insanları bizlerin kültürümüzdeki kadınlara, azınlıklara, geylere ve lezbiyenlere yapılanları aslında onayladığımızı inanmaya yönelten sessizliklere- yol açar. Sokakta erkeklerin huzursuz ettiği bir kadının yanından hızla geçerken hissettiğimiz korku dolu sessizliğe. Erkekler barda cinsiyetçi veya ırkçı espriler yaparken hissettiğimiz sinsi sessizliğe. Ofisteki erkekler geyleri dövmeyle dair espriler yaptığında hissettiğimiz yapışkan sessizliğe. Korkularımız sessizliklerimizin kaynağıdır ve erkeklerin sessizliği sistemin işlemlerini sağlayan şeydir (2013: 99).

Bu alıntının da gösterdiği gibi homofobi yalnızca homoseksüel erkekleri değil, belirli şekillerde davranmayan ya da ‘olmayan’ heteroseksüel erkekleri de hedef alır. Homoseksüel erkekler ya da ‘yeterince erkek olmayan erkekler’ gerek bireysel gerekse toplumsal yaşamlarında kültürel, ekonomik, politik ve yasal düzeyde ayrımcılığa, tacize ve şiddete uğrama tehdidi ve tehlikesiyle karşı karşıyadırlar (Kimmel ve Aronson, 2004: 508). Bu da erkekliğin devamlı olarak kanıtlanmasını ve özellikle diğer erkekler önünde performe edilmesini gerektirmektedir. Kimmel “[e]rkeklik diğer erkeklerin kabulü için kanıtlanır [ve bu] (...) cinsiyetçiliğin hem sonucu, hem de onun temel dayanaklarından biridir” der (Kimmel, 2013: 97).

Patriarkal düzende devamlı olarak kanıtlanması gereken bir “iktidar pratiği” (Atay, 2004: 14) olarak erkekliğin sürdürülmesinde ve tekrar tekrar inşa edilmesinde homofobi kadar homososyal erkek ilişkileri de önemli bir rol oynar. Erkekler arası hiyerarşik ilişkilerin belirsiz dinamiğinde homososyallik belirleyici bir faktör olarak işlev görür. Lipman-Blumen, homososyal kavramını “aynı cinsten bireylerin bir arada olmayı istemesi, bu birliktelikten keyif alması ve/ya bunu tercih etmesi” (1976: 16) olarak tanımlamıştır. Erkeklerin entelektüel, fiziksel, politik, ekonomik, mesleki ve sosyal ihtiyaçlarını çoğu zaman birbirleri aracılığıyla karşıladıklarını ifade eden Lipman-Blumen, onların toplumdaki iktidar ve statülerini bu şekilde sağlayıp sürdürdüklerinin altını çizmiştir (1976: 16). Homososyallik iki düzeyde işler: fiziksel düzey mekânsal olarak kadın ve erkek ortamlarının ayrılması anlamına gelirken sembolik düzey ahlaki değerlerin, politik fikirlerin, düşüncelerin ve tutumların aynı cinsten olanlarla paylaşılmasının önemine işaret eder. Bir topluluğu homososyal olarak nitelendirebilmek için her iki düzeye de gereksinim olduğunu söyleyen Meuser, erkekler arasındaki homososyalliğin hem eril iktidarın bir göstergesi olduğunu hem de kadınları gerek fiziksel gerekse sembolik olarak dışarıda bırakarak erkeklerin mevcut iktidar konumlarını muhafaza ettiğini öne sürmüştür (2004: 396).

Kavramı yalnızca aynı cinsten olanların birlikteliği olarak tanımlamanın ve bariz bir şekilde homoseksüellikle mesafelenmek amacıyla¹¹ kullanmanın erkekler arasındaki

¹¹ İngilizce “homosocial” sözcüğü “homosexual” sözcüğünden türetilmiş bir analogidir. Sedgwick, bu analoginin hem benzerliği anımsatma hem de iki kavramı bilinçli olarak birbirinden ayırma işlevi gördüğünü belirtmiştir (2016: 1).

ilişkilerde yer alan arzu faktörünün ve homoseksüellikle homososyallik arasındaki yadsınamaz sürekliliğin göz ardı edilmesine neden olduğunu belirten Eve Kosofsky Sedgwick (2016 [Orj. 1985]: 1-2) homososyalliği erkekler arasındaki farklı düzeylerde ve dinamiklerde değişkenlik gösteren duygusal ilişkileri incelemek ve tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Edwards, Sedgwick'in incelemelerinin temelinde homoseksüellik ve erkeklik arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi anlamının yattığını söyler. Zira homososyallik homoseksüelliğin hem varlığına hem de yokluğuna ihtiyaç duymaktadır; yani erkekler arasındaki ilişkiler homoseksüelliğin devamlı olarak var olma ihtimali ile bir o kadar yasak oluşu tarafından belirlenmektedir. Bu durum ise homoseksüelliğin erkekliğin inşasında ve sürdürülmesinde görünmez bir mekanizma olarak işlemesine neden olmaktadır (2005: 60-63).

Homososyallik kavramını Connell'in hegemonik erkeklik tartışmaları çerçevesinde yeniden ele alan Bird "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity" (1996) adlı çalışmasında homososyal erkek ilişkilerinin hegemonik erkekliğin sürdürülmesinde nasıl bir rol oynadığını incelemiştir. Homososyalliğin toplumsal gruplar aracılığıyla hegemonik olan ve olmayan erkeklikler arasında keskin sınırlar çizdiğini belirten Bird, heteroseksüel erkekler arasındaki homososyal ilişkilerin hegemonik ideallere uygun olan kimlik bileşenlerini olumlarken hegemonik olmayan anlamların baskılanmasına neden olduğunu ve böylelikle hegemonik erkeklik normlarının sürdürülmesine katkıda bulunduğunu öne sürmüştür (1996: 120-121).

Tüm bu tartışmalardan hegemonik erkeklikler kadar bu hegemonyanın sürdürülmesi ve pekiştirilmesinde önemli rol oynayan tabi erkekliklerin, homofobinin, homoseksüelliğin ve homososyalliğin de incelenip tartışılmasının, erkeklikleri ve farklı erkeklikler arasındaki ilişkileri anlamak için önemli olduğu görülmektedir. Dahası, yürütülen yeni çalışmalarla bu kavramların birbiriyle ilişkileri çerçevesinde analizleri, toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki değişim ve dönüşümleri görebilmek ve bu değişikliklere paralel bir şekilde yeni kavramsallaştırmaların ve tartışmaların önünün açılması açısından kıymetlidir.

1.1.2.2. Erkeklik ve Şiddet İlişkisi

Erkek şiddeti genel olarak, feminist hareket kadınlara daha fazla özgürlük sunduğu için yoğunlaşmadı; ataerkiyi destekleyen erkekler zamanla, iktidar ve egemenliğe dönük ataerkil vaadi gerçekleştirmenin kolay olmadığını keşfettiler; bu vaadin gerçekleştiği nadir zamanlarda ise kendilerini duygusal yoksunluk içinde buldular. Tatmin edeceği sanılan ataerkil erkeklik onları tatmin etmiyor. Zamanla bu farkındalık ortaya çıktığında birçok ataerkil erkek yalıtılmış ve yabancılaşmış bir halde kalıyor; geriye gidip geçmişteki mutluluğa ya da neşeye yeniden sahip olamıyorlar, ileri de gidemiyorlar. İleri gidebilmek için kimliklerinin üzerine kurulu olduğu ataerkil düşüncüyü reddetmeleri gerekecek.

bell hooks¹²

Şiddetin toplumsal cinsiyetle ve bilhassa erkeklikle bağlantısı toplumsal cinsiyet çalışmalarının başından itibaren tartışılmalıdır. Connell'ın hegemonik erkeklik kavramının bu çalışma çerçevesinde çağrılmasının altında tam da yukarıda tarif edildiği üzere kavramın kadınlar ve erkekler ve farklı erkeklikler arasındaki ilişkilere işaret etmesi ve bunlar arasındaki güç ve iktidar pratikleri dolayısıyla erkekliğin devamlı olarak yeniden üretilen ve sürdürülmesi beklenen toplumsal ve kültürel bir inşa olması yatmaktadır. Hegemonik erkekliğin işleyişinde her ne kadar yukarıda da belirtildiği gibi fiziksel güç ve baskıdan ziyade rızaya dayalı kültürel ve toplumsal bir hâkimiyet söz konusu olsa da erkekliğin hem kadınlara hem de diğer erkeklere devamlı olarak kanıtlanması gereken bir olgu olması beraberinde fiziksel ve psikolojik şiddeti de getirmekte, böylelikle şiddet erkekliğin inşası ve sürdürülmesinde önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeklik çalışmalarına katkıda bulunmayı uman böyle bir çalışmada kadına ve erkeğe atfedilen 'doğal' özelliklere ve rollere dayanarak yürütülecek bir şiddet tartışması elbette anlamlı olmayacaktır. Burada şiddeti yalnızca erkek olmayla ilişkilendirmek ve özcü bir yaklaşımla aktif/erkek – pasif/kadın ya da şiddet/erkek – mağdur/kadın gibi cinsiyetçi ve indirgemeci eşitlikler kurmaktan kaçınılmaktadır. Ancak Serpil Sancar'ın *Erkeklik: İmkânsız İktidar* (2013: 215) adlı kitabında vurguladığı gibi burada asıl önemli olan nokta “eril şiddet'in yarattığı kazançların, erkekler arasında paylaşımını düzenleyen devlet, piyasa, aile, heteroseksüel evlilik, kadın bedeni ticareti gibi 'erkek egemenliği'ni düzenleyen alanlar ve kurumlar ile iç içe geçmiş yapısıdır.”

¹² hooks, b. (2018). *Değişme İsteği: Erkekler, Erkeklik ve Sevgi*. İstanbul: bgst yayınları, s. 85.

Sancar, bu ifadesiyle tam da daha önce belirtildiği üzere hegemonik erkekliğin toplumsal ve kültürel olarak kurulan bir hâkimiyet biçimi olduğu noktasına paralel bir biçimde eril şiddetin de toplumun iktidar mekanizmaları aracılığıyla kurulduğuna ve toplumsal ve kültürel yapılarca belirlendiğine dikkat çekmektedir.

Toplumsal cinsiyet, erkeklik ve şiddet üzerine birçok çalışması bulunan sosyolog Jeff Hearn, şiddeti belirli bir tanıma/eyleme hapsedmenin son derece sınırlayıcı ve bu nedenden ötürü tehlikeli olabileceğini ifade etmektedir. Zira ona göre “şiddet, şiddet sözcüğüyle ifade edilmek istenen şey –şiddet diye bir kavramdan söz edilebilirse şayet-tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen bir kavramdır” (1998: 15). Tam da bu nedenle şiddeti tek bir şeye indirgemek doğru değildir. “Şiddet fiziksel, cinsel, duygusal, sözel, psikolojik, görsel ve temsili olabilir” (Hearn, 1994: 735). Ne var ki böyle ayrımlar yapmanın kendisi bile şiddetin anlaşılmasında sıkıntıya yol açabilir, zira şiddet hem çok kişisel hem de bir o kadar toplumsal/kültürel olarak belirlenmiş bir olgudur. Hearn, şiddet ihtimalinin, tehdidin, ihmalin ve hatta ihlalin dahi şiddet olarak değerlendirilebileceğinin altını çizmektedir (1994: 736). Dolayısıyla şiddeti tanımlamaya ya da en azından anlamaya yönelik belki de en doğru ifade kişinin bedensel, zihinsel ve varoluşsal bütünlüğünü bozan ya da bozabilecek her türlü durum, sözel yahut fiziksel eylem ve koşul olabilir. Şiddet üzerine yapılan çalışmalarda ortaklaşılan nokta, bireylerin şiddete maruz kalmalarında etkili olan birkaç temel faktörün varlığıdır: Sınıf, etnisite, ırk, sosyal, kültürel-ekonomik statü ve toplumsal cinsiyet. Suzanne E. Hatty, *Masculinities, Violence, and Culture* (2000: 7) adlı kitabında şiddete olası bir imkân sağlayan bu gibi faktörleri “kırılma eşikleri” (*flashpoints of vulnerability*) olarak adlandırmakta ve toplumsal cinsiyetin, bu kırılma eşiklerine erkeğin şiddet davranışındaki rolünü güçlendirici, kadınınkini ise hafifletici bir rol oynayacak şekilde eklemlendiğini belirtmektedir. Bu noktada Hatty’nin sorduğu bazı sorular, erkeklik ve şiddet ilişkisini tartışmaya açacağımız ilerleyen kısımlarda akılda tutulması ve üzerine düşünülmesi gereken yol gösterici sorular olacaktır:

- Toplumsal cinsiyet şiddetin uygulanmasında nasıl bir rol oynar?
- Şiddetin toplumsal cinsiyetin inşasına dâhil olduğu yahut bu inşada dışarıda bırakıldığı süreçler nelerdir?
- Toplumsal cinsiyet kimlikleri toplumda nasıl üretilir ve yeniden üretilir?

- Filmler ve kitle medyası gibi kültürel endüstriler ve kurumlar toplumsal cinsiyete ve şiddete ilişkin fikirlerin, tutumların ve inançların oluşumuna nasıl dâhil olurlar?
- Yeni erkeklik politikaları toplumsal cinsiyet ve şiddet arasındaki bağa nasıl katkıda bulunabilir? (2000: 7)

Bu bağlamda bu soruları da göz önünde bulundurarak erkeklik ve şiddet ilişkisi üzerine düşünerek ilerlemek anlamlı olacaktır. Daha önce Sancar'a da referansla hegemonik erkeklik ve şiddet arasında bir paralellik kurmuş ve her ikisinin de toplumsal ve kültürel yapılarca belirlenen ve iktidar ilişkileri ile yakından ilişkili kavramlar olduğundan söz etmiştik. Bu noktada tersine bir düşünceyle konuya Connell'in hegemonik erkeklige ilişkin sorduğu şu soru üzerinden yaklaşmak mümkündür: "Eşitsizliklere dayalı ve baskıcı bir toplumsal ilişkiler sistemi kendisini nasıl istikrarlı bir biçimde var eder?" (2002: 89). Bu sorunun cevabı, aslında başından beri etrafında dolandığımız erkeklığın toplumsal ve kültürel olarak nasıl inşa edilmekte olduğunda yatar. Zira "erilliğin kültürel kurgulanışı ve kuruluşu" (Türk, 2015: 90) patriarkal toplumsal düzenin iktidar mekanizmaları ve ideolojik aygıtları aracılığıyla gerçekleşir ve kadın ve erkeklerin davranışlarında ve eylemlerinde sürdürülür.

Eril şiddeti anlamlandırmada ve tartışmada Sancar'ın tanımı yol göstericidir:

Eril şiddet, yaş, sınıf, cinsiyet ve etnisiteye dayalı hiyerarşilerle yapılandırılmış ve en güçlünün kazanacağı biçimde örgütlenmiş bir davranışlar bütünü olarak tanımlanabilir. "Düzen", "disiplin", "terbiye", "namus-şeref" gibi ahlaki değerleri merkezine alan ve en temel tekniği her türden şiddet olan toplumsal ve siyasal ilişki biçimidir eril şiddet. Bu tür şiddet, çoğu zaman erkekler tarafından uygulansa bile, zaman zaman, erkeklerden devrıldıkları otorite ile kadınlar tarafından da, bu "otorite"nin adına ve yararına uygulanabilir. Şiddeti uygulayan insanın cinsiyeti kadar bu davranış ile elde edilen sonuç, yani yarattığı iktidar ilişkileri aracılığıyla dağıttığı statü, güç ve çıkarlar dikkat çeker (2013: 216).

Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi şiddet, mevcut toplumsal düzen içinde belirli bir hâkimiyet ve statü elde etmek ve sonrasında ise bu konumu devamlı olarak muhafaza etmek için kullanılagelen bir araçtır. Özellikle toplumsal ve kültürel olarak devamlı güç, iktidar, cesaret ve başarı gibi kavramlar ile ilişkilendirilen ve bu değerler üzerinden inşa edilip yeniden üretilmesi beklenen¹³ erkeklik için şiddet "araçsal bir pratik" ve "sosyal

¹³ Burada çalışma boyunca öne sürülen tartışmalar ile çelişkili bir biçimde toplumsal ve kültürel bir inşa olan erkeklığın tek ve sabit bir tanımını yapmak ya da erkeklige atfedilmiş belirli nitelikleri yeniden

bir performans” haline gelmiştir (Türk, 2015: 91-92). Kaufman (1987: 2) erkeğin üç tür şiddetinden söz eder ve her bir şiddet türünün bir diğerini beslediğini öne sürer: erkeğin kadına şiddeti, erkeğin başka erkeklere şiddeti ve erkeğin kendine şiddeti. Ona göre erkeğin kadına şiddetinin önüne geçmek ancak diğer şiddet türleriyle de hesaplaşarak mümkündür ve tüm bu şiddet türlerinin temelinde patriarkal, heteroseksist, otoriter ve sınıfsal toplum düzeni yatmaktadır. Benzer biçimde Connell da, *Masculinities* (2005: 83) adlı kitabında erkeklikle ilişkili olarak iki tür şiddet tarif eder: Bunlardan ilki ayrıcalıklı olan grubun mevcut hâkimiyetini korumak ve sürdürmek için uyguladığı şiddettir. Erkeklerin kadına karşı uyguladıkları şiddet bu birinci gruba girmekte ve “sokakta laf atmaktan iş yerinde tacize, tecavüze, aile içi şiddete ve kadının ayrıldığı eski kocası gibi patriarka tarafından uygun görülen ‘sahibi’ tarafından öldürülmesine” kadar geniş bir yelpazede değerlendirilebilir. Bu şiddet türü, erkekler arasında ve toplum genelinde ‘doğal’ kabul edilen ve meşru görülen bir şiddettir; zira erkekler patriarkal düzen içinde “şiddet kullanabilir cins” (Sancar, 2013: 216) olarak tanımlanmaktadır. Bu da kadına karşı şiddetin toplumsal ve kültürel zeminde haklı gerekçelere dayandırılmasına ve rasyonelleştirilmesine yol açmaktadır. Bu rasyonelleştirme ise çoğunlukla bireylerin içine doğdukları kültürde toplumsal olarak kurulan erkeklik ve şiddet söylemleri ve anlatıları aracılığıyla gerçekleşmektedir: ‘erkek adam...’, ‘kadın dediğin...’, ‘namus bekçiliği’... Zira “[e]ril şiddet, toplumsal kültürel mutabakattan beslenir” (Türk, 2015: 103).

Connell’ın değindiği ikinci tür şiddet ise erkeklerin birbirlerine uyguladıkları şiddettir. Bu şiddetin en temel amacı erkekler arasında sınırları belirleme (örneğin heteroseksüel erkeklerin homoseksüel erkeklere karşı aldıkları tavır ve tutumlar) ve diğer erkeklere erkekliklerini kanıtlama olarak karşımıza çıkmaktadır (2005: 83). Erkeklik çalışmalarının önemli isimlerinden sosyolog Michael Kimmel “Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik” (2013: 98) başlıklı makalesinde “Amerikan erkekliğinin büyük sırrı şudur: *Bizler diğer erkeklerden korkuyoruz.*” demiştir. Daha önce de belirtildiği gibi bu korku en temelde homoseksüel damgası ile

üretmek değil, aksine herhangi bir genelleme yapmaktan mümkün olduğunca kaçınarak ve erkeklik ile ilişkili olarak değinilen her bir değer ve niteliğin tarihsel ve toplumsal bağlama göre değişiklik gösterebileceğinin bilincinde olarak yalnızca belirli kavramları tartışmaya açmak ve bazı sorulara yanıt verebilmek amaçlanmaktadır.

aşğılanmaktan duyulan korkudur ve erkekliğin devamlı olarak kanıtlanmasını gerektirmekte ve yaygın bir pratik olarak şiddete başvurulmasına yol açmaktadır.

Erkeklik ve şiddet ilişkisini ele alırken birer inceleme kategorisi olarak yapılan bu ayrımlar, elbette birbirinden bağımsız ve nihai kategoriler olarak düşünülmemelidir. Zira çoğunlukla bu eril şiddet türleri birbirini beslemekte ve birbiriyle iç içe geçmektedir. “Şiddete Meyyalım Vallahi Dertten’: Hegemonik Erkeklik ve Şiddet” başlıklı makalesinde şiddeti erkekliğin inşasında ve yeniden üretiminde bir performans olarak değerlendiren Türk bu konuyla ilgili şöyle der:

Yaygın bir kavga nedeni olan kız arkadaş sorunları ya da kız arkadaşın onurunu korumak aslında erkeğin kendi onurunu koruma refleksiyle ilgilidir. Erkek, zayıf ya da efemine olmadığını kanıtlamak ister. Buradaki kavga ya da meydan okuma performansı hem erkekliğin kuruluşu hem de sürdürülmesi açısından kritiktir. Erkeklik, bu performanslarının da işaret ettiği üzere, tanık olunması gereken ya da zaten tanık olunan belirli sınavlarının bileşimidir (2015: 92).

Dolayısıyla egemen patriarkal toplumsal cinsiyet düzeni içinde eril şiddetin, ister kadınlara ister diğer erkeklere yönelik olsun, özünde erkeğin kendi erkekliğini kurmak, korumak ve sürdürmek için başvurduğu önemli bir araç, bir performans ve stratejik bir pratik olduğu görülmektedir. Bu çerçevede şiddet, hegemonik erkeklik inşası ile kol kola giden ve toplumsal, kültürel ve hatta politik temellere dayanan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeklerin adeta sessiz bir anlaşmayla üzerinde uzlaştıkları, daha doğru bir ifadeyle uzlaşmak zorunda hissettikleri eril kodlar çerçevesinde erkekliklerini inşa etmeye ve yaşamları süresince devamlı olarak kanıtlamaya çalıştıkları bu erkeklik hali/halleri şiddete gereksinim duymaktadır. Bu gereksinimin giderilmesi/tatmini de yine bu mevcut kodlar tarafından onaylanmakta ve meşrulaştırılmaktadır.

Tüm bu kavramlar ve tartışmalar ışığında düşünüldüğünde toplumsal, kültürel ve politik bir üretim alanı olarak sinemada yer alan temsillerin nasıl okunup yorumlandığını incelemenin, toplumsal ve kültürel bir inşa olarak erkekliğin ve şiddetin nasıl ele alındığını, tartışıldığını ve yeniden üretildiğini anlamak ve metinleri anlamlandıran öznelerin içinden konuştukları söylemlerin ve tarihsel bağlamın rolünü irdelemek bakımından önemlidir. Durmaksızın yeniden üretilmesi ve kanıtlanması gereken bir oluş hali olarak hegemonik erkekliğin, yukarıda yer verilen toplumsal kurumlar ve yapılar

(devlet, yargı sistemi, eğitim sistemi, ordu, aile, ticari kurum ve kuruluşlar) tarafından kurulduğu ve yeniden üretildiği vurgusu, bu kurumlar ve yapılar ile kültürel temsiller arasındaki etkileşim ve ilişkilere bakmayı gerektirmektedir. Zira “[h]egemonik erkekliği üreten olmazsa olmaz kurumların varlığı (...) sayesinde ekonomik ve kamusal faaliyetler homofobik-heteroseksüel erkeklik değerleri ile yoğrularak meşru ve arzulanır ilan edilip ödüllendirilir” (Meral, 2011: 306). Tam da bu nedenle, hegemonik erkekliğin kamusal olarak üzerinde uzlaşmış “kültürel bir yapıntı” (Atay, 2004: 23) olmasının, kültürel metinlerdeki temsillerin nasıl okunup yorumlandığına bakmayı anlamlı kıldığı düşünülmektedir. Tarihsel, toplumsal ve politik bağlama göre değişen ve dönüşen erkeklik biçimleri ve tanımlarının medyada nasıl ve ne ölçüde yer bulduğunu yahut bulmadığını ve bunların nasıl alımlandığını, Connell’ın “hegemonik erkekliğin kamusal yüzü” (1998: 270) olarak adlandırdığı imge ve temsillerin incelenerek bireylerin zihinlerinde nasıl karşılık bulduğunu anlamaya çalışarak tespit etmek mümkündür.

1.1.3. Türkiye’de Erkeklik Çalışmaları

Türkiye’de erkeklik çalışmaları henüz hala yeni sayılabilecek, gelişmekte olan bir alandır. Alanın dünya literatüründe ancak 1980’lerden itibaren kendine yer bulması ve 1990’lar ile birlikte gelişmeye başlamasının yanı sıra Türkiye’de daha geç ortaya çıkmasının ülkenin sosyo-kültürel ve politik dinamikleriyle de yakından ilgisi olduğunu söylemek gerekir. Tayfun Atay, “‘Erkeklik’ en çok erkeği ezer!” başlıklı yazısında konuyla ilgili şöyle bir saptama yapar:

Türkiye özelinde bakıldığında erkeklik konusu üzerine akademik ve entelektüel odaklaşmanın çok daha güdük bir düzeyde olduğunu kaydetmek gerekir. Batı’da feminist hareketin kışkırttığı türden bir “suçluluk duygusu”yla erkeklerin kendine bakması üzerine, yani hem feminizmin bir ürünü hem de ona tepki mahiyetinde ortaya çıkmış bir “erkek incelemeleri” alanı Türkiye’de yok. Oysa ki 1980’lerden bu yana, akademik, politik ve entelektüel düzlemlerde hiç de küçümsenmeyecek ölçüde ivme kazanmış feminist hareketin, ya da kadın çalışmalarının böylesi bir açılıma da yol açması beklenirdi. Ama böyle olmadı (2004: 14).

Bunun neden böyle olmadığı ve yukarıda bahsi geçen sosyo-kültürel dinamiklerin neler olduğu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak ele alınacak olmakla birlikte,

Türkiye’de erkeklik çalışmalarının seyrini ve uğraklarını doğru okuyabilmek için burada kısaca değinmekte fayda olduğunu düşünüyorum. Elbette bu durumu tek bir sebebe bağlamak, tek bir ideoloji, kavram veya dönem üzerinden değerlendirmek doğru ve mümkün değildir. Daha ziyade bu, Türk modernleşmesi ve beraberinde gelen Türk ulus-devletinin kuruluşundan günümüze dek uzanan ve egemen değerler ve devlet politikaları ile şekillenen tarihsel bir sürecin mirasıdır. Sancar (2017: 18), toplumsal cinsiyet farklarının, *rollerinin* ve tanımlarının Türkiye’de modern toplumsal kurumları ve zihniyet yapılarını nasıl şekillendirdiğine dikkat çekerek Türkiye’nin tarihini ve siyasi rejimini doğru okumadan bugün bulunduğumuz noktayı bütünüyle anlayamayacağımızı vurgular. Bunun için de kültürel, toplumsal ve politik olarak benimsenen ve sürdürülen ataerkil değerlere ve pratiklere eleştirel bir perspektiften bakmak gerekir. Zira “feminist araştırmaların ortaya koyduğu gerçeklik yaşadığımız toplumun kolay sarsılmayan derin eril tahakküm deneyimleri, yapıları, dirençleri olduğunu ve bizim bunları çoğu zaman doğal kabul edip görmezden geldiğimizi göster[miştir] (Sancar, 2017: 17-18).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da erken sanayileşen toplumların aksine mevcut gelişmelere ayak uydurmakta zorlanan kimi toplumlar uluslaşma yoluyla modernleşmiş ve sömürgeleşme tehdidine karşı ulus-devletler kurarak bağımsızlıklarını korumaya ve varlıklarını sürdürmeye çalışmıştır. Bunlardan biri olan Türk toplumu da Avrupa’nın sanayi devriminin karşısında dağılmakta olan Osmanlı Devleti’nden güçlü bir ‘Türk Devleti’ kurma yoluna gitmiş ve bu amaçla bir ‘Türk milleti’ tahayyül etmiştir. Bu ulus-devlet tahayyülünde modernleşmenin yönünü belirleyen “Batı gibi olmak için Batı’dan farklı olma” (Sancar, 2017: 127) çabası, Türk toplumunun kültürel ve politik dokusunu oluşturmuştur. Batı’nın temsil ettiği değerlerden farklılaşarak bir ‘Türk kültürü’ ortaya koyma arzusu, modernleşmenin açılımlarının ve sınırlarının ‘kadın’ ve ‘kadının özgürleşmesi’ üzerinden tanımlanmasıyla sonuçlanmıştır. “Feminizmin ilk günahı” (Kandiyoti, 2015: 190) olarak adlandırılan bu durum, kadınların toplumdaki konumlarının ve rollerinin belirlenmesine, ailenin toplumsal ve kültürel öneminin vurgulanmasına ve hepsinden öte ulusun kimliğinin şekillenmesine neden olmuştur. “‘Modern Türk kadını’ kimliği eşit vatandaşlık statüsünden çok Türk milli ve modern kimliğini dünyaya gösteren bir kültür göstergesi ve kültür farklarının sınırlarını temsil eden sembolü” (Sancar, 2017: 112) olagelmış ve bu “modern siyaset anlayışında bugüne kadar etkisini sürdüren bir cinsiyetçi sakatlanma nedeni olmuştur” (113).

Feminist hareketin ve erkeklik çalışmalarının, Atay'ın yukarıda alıntılanan 'sorun'u dile getirdiği 2004 yılından bugüne hatırı sayılır bir gelişme kaydettiğini teslim etmekle birlikte, erkek(lik) meselesinin bir inceleme alanı/sorun olarak ele alınmaya başlamasının güçlüğü üzerine düşünmenin, Türkiye'de hem toplumsal cinsiyet çalışmalarının akademik gelişimi hem de gündelik hayattaki toplumsal cinsiyete ilişkin algı ve deneyimlerin olumlu yönde değişmesi için son derece önemli olduğunu düşünüyorum. Zira Cenk Özbay da Türkiye'de erkeklik hakkında düşünmenin ve konuşmanın kavram "sırtını iktidar formlarına dayadığı için, ya da toplumsal iktidar biçimleri onun arkasında iş gördüğü için" pek de kolay olmadığını ve gerekli görülmediğini fakat meselenin ne olduğu ve olmadığı hakkında fikir yürütebilmenin ve böylelikle erkekliğin "kamusal tartışmalara açılmasının" çok önemli olduğunu ifade eder (2015: 76).

Türkiye'de erkekliğe dair çalışmaların 2000'lerden sonra ivme kazandığını söylemek mümkündür. Oğuz Onaran, Seçil Büker ve Ali Atıf Bir'in 1998 yılında yaptıkları *Eskişehir'de Erkek Rol ve Tutumlarına İlişkin Alan Araştırması* adlı çalışma erkeklik çalışmalarının Türkiye'deki ilk örneği sayılabilir. Erkekliğe ilişkin kapsamlı ve sistematik bir inceleme sunan ve Türkiye'de eleştirel erkeklik çalışmaları alanının önünü açan ilk çalışma ise Atay'ın yukarıda değinilen yazısının da yer aldığı *Toplum ve Bilim* dergisinin 2004 tarihli "Erkeklik" sayısı olmuştur. Dergide yer alan "Günümüz Türkiye Sinemasında 'Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi" başlıklı yazısında Nejat Ulusay, yerli sinemadaki erkeklik meselesinin henüz incelenmemiş bir alan olduğunu ve çalışmasının Türk sinemasında erkeklik tartışmaları için bir giriş niteliği taşıdığını ifade etmiştir (2004: 145). Bu sayıdan sonra erkeklik çalışmalarının kapsamı farklı disiplinleri içerecek şekilde genişlemiş, edebiyatta, sinemada, popüler kültürde ve özel ve kamusal alanda erkeklik farklı kavramlar ışığında irdelenmeye başlamıştır.

Eleştirel erkeklik çalışmalarının Türkiye'deki seyrine baktığımızda sıklıkla erkeklik kavramının aile, iş hayatı ve militarizm ile ilişkisi çerçevesinde tartışıldığı görülmektedir. Serpil Sancar'ın erkeklerle derinlemesine görüşmeler yaparak onların erkeklik ile aile, babalık, iş hayatı, askerlik ve cinsellik arasındaki ilişkilere dair düşüncelerini incelediği *Erkeklik: İmkânsız İktidar* (2013) adlı kitabı alanda öncü bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Sancar'ın toplumsal cinsiyet, sınıf, eril tahakküm, patriarka, hegemonik erkeklik ve militarizm gibi kavramlarla Türkiye'de erkek olmayı ve erkekliği tartışmaya açtığı çalışması, erkeklerin söylemlerine ve deneyimlerine yer vermesi ile bugün hala

alanda süregelen bir eksikliğin giderilmesinin de önünü açmıştır. Nitekim Sancar'ın çalışmasından birkaç yıl sonra yürütülen *Erkekliğin Türkiye Halleri* (2017) adlı çalışmada Türkiye'de aile yapısı, evlilik ve çalışma hayatı, eşle, çocukla ve anneye/babayla ilişki ve Türkiye'de erkek olmak meselelerine dair erkeklerle anket ve derinlemesine görüşmeler yapılmış ve “‘doğal’ ve ‘bildik’ kabul edilen erkekliği tartışmaya açmak ve anlamak için bir başlangıç yapmak” (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017: 3) amaçlanmıştır.

Alandaki bu öncü çalışmaların da ışığında Türkiye'de 'erkek' olmanın en temel koşullarını, Selek'in ifadesiyle “erkekliğin durakları”nı (2014: 17) kabaca sünnet olmak, askerlik yapmak, bir ev ve iş sahibi olmak, evlenmek ve evin geçimini sağlamak ve çocuk sahibi olmak şeklinde sıralamak mümkündür. Bunlardan özellikle sünnet olmak ve askerlik yapmak Türkiye'de 'erkekliğin' dini, sosyo-kültürel ve politik temellerine işaret eder. Çocukluktan erkekliğe geçişin yani *erkek adam* olabilmenin ön koşulları olarak kabul gören bu kültürel pratikler erkek kimliğinin inşasında oynadıkları bu kurucu rol ile eleştirel erkeklik çalışmalarına konu olmuştur. Türkiye'de sünnet ritüelini erkeklikle ilişkisi bağlamında değerlendiren Barutçu, sünnet aracılığıyla penisin yalnızca bedensel olarak erkekliği temsil eden bir organdan toplumsal ve kültürel bir fallusa dönüştüğünü ve böylelikle bir iktidar sembolü haline geldiğini vurgular (2015: 134-135). Çocukluktan erkekliğe geçişin ilk durağı olan sünnet, dini temellendirmelere dayanan ve toplumsal olarak gelenek ve törenlerle meşrulaştırılarak pekiştirilen bir erkeklik ritüelidir. Bu ritüel erkeğin yalnızca bireysel olarak erkekliğini içselleştirmesine ve ispatlamasına değil aynı zamanda diğer erkeklerle paylaştığı kolektif bir deneyim olarak toplumsal bir aidiyet hissetmesine de yarar ve böylelikle kültürel olarak kendi devamlılığını sağlar (Barutçu, 2015: 146-149).

Pınar Selek *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* (2014) adlı çalışmasında, Türkiye'de “askerlik hizmetinin” erkek kimliğinin kurulmasında ve şekillenmesindeki etkilerini erkeklerin deneyimleri üzerinden anlamlandırmaya çalışır. Görüşmelerinde erkeklerin askerlik deneyimlerinin yanı sıra bu deneyimlerin nasıl hatırlandığı ve aktarıldığına da odaklanan Selek, bellekte yer edenler kadar unutulmaya terk edilmiş anıların, söylenenler kadar yutulanların da erkek kimliğine ve erkeklik hallerine dair önemli ipuçları verdiğini vurgular. Bu zorunlu hizmet ile erkekler devlete karşı 'sorumluluklarını' yerine getirerek hayatlarının bir sonraki aşamasına, erkekliklerinin sonraki duraklarına hazırlanır ve “devlet eğitimi alarak, aileye bir çeşit 'devlet' olarak geri dön[erler]” (Selek, 2014: 28).

Zira “her erkeğe erkek olmak ve askerlik hizmetini yapmak hasebiyle komutanlık konumu vaat edili[r]. (...) Aile bağlamında erkeklere karılarının (ve çocuklarının) komutanı olma imtiyazı garantilenmiştir. Aile dışındaysa kendilerini devletle özdeşleştirmeye davet edilirler ve namus gibi kavramlar vasıtasıyla kadınların bedenleri ve cinsellikleri üzerinde denetim yetkisi kazanırlar” (Altınay, 2013: 240, 244).

Sancar da “muhafazakâr-modernleşme” (2017: 20) olarak adlandırdığı Türk ulus-devletinin cinsiyetlenmiş anlamlarla inşa edildiğini belirtir ve Batı’dan farklılaşma arzusunun beraberinde aile odaklı, kadının ve erkeğin toplumdaki konularının ve rollerinin belirlendiği bir toplumsal cinsiyet rejimini getirdiğini öne sürer. Bu modernleşme sürecinde milliyetçilik, İslamcılık, militarizm ve muhafazakarlık kavramları eril tahakküm ile iç içe geçerek eril iktidara dayalı toplumsal cinsiyet ilişkilerini belirler ve tam da bu nedenle bu ilişkilerin daha derinlemesine analizlere tabii tutularak görünür kılınması kritik bir önem taşır (2017: 19).

Erkekliliğin militarizm ve milliyetçilikle ilişkisinin tartışıldığı *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye’de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler* (Sünbuloğlu, 2013) bu anlamda alanda önemli çalışmalardan biridir. Türkiye’de ulus-devlet inşasının sacayaklarından birini oluşturan erkekliliğin diğer iki önemli kavram olan militarizm ve milliyetçilik ile ilişkisi çerçevesinde ele alındığı bu derlemede, militarizmin yalnızca askeri ve ideolojik açımları değil aynı zamanda gündelik yaşamdaki ve popüler kültürdeki tezahürleri de tartışmaya açılır. Kavramın özellikle Türkiye’deki anlam ve kullanımlarının milliyetçilik ve erkeklikle sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu vurgulayan çalışma, bu ilişkinin nasıl erkeklerin deneyimlerini şekillendirdiğini ve erkeklik tanımlarını ve hegemonik olanın sınırlarını belirlediğini farklı dinamikler ve kavramlar üzerinden inceler.¹⁴

Aile, iş hayatı ve militarizm dışında Türkiye’de eleştirel erkeklik çalışmalarının konu edindiği diğer alanları medyada, edebiyatta ve sporda erkek(lik)ler olarak sınıflandırmak mümkündür. Umut Tümay Arslan’ın 1970’lerin Yeşilçam filmleri üzerinden erkekliliği/erilliliği ve baba-oğul ilişkisini/çatışmasını sorguladığı *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk* (2005) adlı çalışması medya alanındaki öncü

¹⁴ Militarizm ve milliyetçilik ilişkisi yalnızca Türkiye’ye özgü bir durum değildir; fakat izleyici yorumlarının analizinde de görüleceği üzere burada daha kristalize olduğu kültürel anlamlar ve kodlar söz konusudur.

çalışmalardan biri olarak kabul edilebilir. Sinema ağırlıklı olmak üzere farklı mecralarda erkekliği mercek altına alan *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Hâlleri* (Kuruoğlu, 2016) ise Türk sinemasında erkeklik olgusunu erkek imgesi, mizansen ve erkeklik krizi temelinde irdeleyen çalışmalara yer verir. Derlemede Türk sinemasının yanı sıra Hollywood sinemasında eril temsillerin incelendiği bir bölüm ve romanlarda, erkek dergilerinde ve futbolda erillik ve erkek kimliği mevzularını tartışan çalışmalar da yer almaktadır. Erkeklik ve medya ilişkisini konu edinen önemli çalışmalardan bir diğeri de *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (Erdoğan, 2011) adlı derlemedir. Dergilerde, televizyon dizilerinde, sinemada, radyoda ve sosyal medyada yer alan erkek(lik) anlatıları ve temsilleri üzerinden hegemonik erkeklik kavramını tartışmaya açan bu kapsamlı çalışma "erkeklerin erkeklikle yüzleşmesin[i ve] ... medyada temsil edilen (hegemonik) erkek tiplerinin ya da erkeklik biçimlerinin, yine medya tarafından nasıl desteklendiğinin, onaylandığının, yüceltildiğinin ve meşrulaştırıldığının ortaya konulmasını" (2011: 9) amaçlar.

Erkek kimliğinin imgeler ve temsiller aracılığıyla nasıl inşa edildiğini ve yeniden üretildiğini sorgulayan bir diğere önemli çalışma Eren Yüksel'in (2013a) 2000'ler Türkiye sinemasını eleştirel erkeklik çalışmalarının ve psikanalizin kavramlarını kullanarak incelediği doktora tezidir. Yüksel filmlerde yer alan erkek karakterler ve erkek(lik) temsilleri üzerinden erkek kimliğinin inşasını ve erkeklik krizini dönemin toplumsal ve politik atmosferi ışığında incelemiş ve toplumsal dönüşümler ile erkek kimliklerinin dönüşümü arasındaki etkileşimi ve ilişkiyi feminist bir perspektiften ortaya koymaya çalışmıştır. Yazarın tezinden yola çıkarak hazırladığı makalesinde ise *Nefes: Vatan Sağolsun* (Levent Semerci, 2009) filmi üzerinden hegemonik erkeklik, militarizm ve erkeklik krizi tartışması yürütülmüş ve filmde kurban olarak sunulan erkek karakterlerin Türkiye'nin 1990'lar sonrasında geçirdiği toplumsal, ekonomik ve politik dönüşümler sonucunda iktidarları sarsılan ve krize giren erkekliğin yeniden tesisine hizmet ettiği öne sürülmüştür (Yüksel, 2013b). Yüksel "2010 Sonrası Türkiye Sinemasında Eril Şiddetin Temsilleri" (2023) başlıklı yazısında ise 2010 sonrası Türkiye sinemasında erkeklik ve şiddet ilişkisinin farklı görünümelerini ele almaktadır.

Kültürel ürünler daima üretildikleri dönemin ve toplumun değerlerini, duygularını, toplumsal ve politik kaygılarını, koşullarını ve mücadelelerini dolaylı veya dolaysız olarak anlatırlar. Yukarıda sözü edilen belli başlı çalışmalar belirli tarihsel süreçlerde

çekilen sinema filmleri üzerinden toplumsal cinsiyet ve temsil ilişkisini ele alarak dönemin toplumsal cinsiyet algısı ve sosyo-politik atmosferine ilişkin önemli tespitlerde bulunmuştur. Benzer şekilde edebiyat da toplumsal değişim ve dönüşümlerin karşılık bulduğu bir alan olarak eleştirel erkeklik çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Türk toplumunun tarihsel süreç içinde geçirdiği kültürel ve politik dönüşümlerin, toplumsal cinsiyet rolleri ve pratikleri ile kadın ve erkek kimlikleri üzerindeki etkilerini inceleyen kapsamlı bazı çalışmalarda belirli dönemlere ışık tutmak için yer yer edebi metinlerden yararlanıldığını görürüz. Kandiyoti *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* (2015) adlı çalışmasının bir bölümünde dönem romanlarında kadına dair söylemlerin izini sürmüş ve toplumsal dönüşümleri ve bunların kadınlık üzerindeki etkilerini değerlendirmiştir. Benzer şekilde Sancar'ın Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk modernleşmesinde kadının ve erkeğin konumunu anlamak ve kadınlık ve erkekliğin toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarını ortaya koymak için romanlardan yararlandığı *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* (2017) adlı çalışması da edebiyattan yararlanan çalışmalara örnektir. Bunların dışında doğrudan edebiyatı konu edinen çalışmalar da vardır. *Erkeğin Yittiği Yerde: 21. Yüzyıl Türk Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar* (Ergun, 2009) ve *Yaralı Erkeklikler: 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke* (Günay Erkol, 2019) adlı çalışmalar Türk romanlarını analizlerinin odağına alarak toplumsal ve politik değişim ve dönüşümleri ve bunların birey ve toplum üzerindeki etkilerini irdeler. Toplum ve Bilim dergisinin “Eril Tahakküm, Erkek Edebiyatı, Hegemonya” (2018) sayısında da edebiyatta erkeklik temsilleri ve bunların Türkiye tarihiyle ilişkisini tartışan yazılara yer verilmiştir.

Erkeklik meselesinin farklı alan ve kavramlarla ilişkileri içinde tartışıldığı bu çalışmalar, Türkiye'de eleştirel erkeklik çalışmaları alanının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Neredeyse tüm bu çalışmalarda, Türkiye'de erkeklik çalışmalarının ilerlemesinin gerekliliğine ve alandaki eksikliklere dair bazı kritik noktalara işaret edildiği dikkat çekmektedir. En temelde, erkeklik çalışmaları ancak kadın çalışmalarıyla ve feminizmle kol kola yürütüldüğünde anlamlıdır. Kadın ve erkek kimliklerinin, kadınlık ve erkekliklerin birlikte konuşulup tartışılması, dahası bu tartışmanın kadınlar ve erkekler tarafından birlikte yürütülmesi gerekmektedir. Hemen her zaman kadınlar üzerinden tarif edilen ve erkeklerin fail olarak konumlandırıldığı bu ‘sorun’u çözebilmek için erkeklerin deneyimlerine ve sözlerine daha fazla yer vermenin gerekliliği vurgulanan diğer bir önemli noktadır. Özkazanç *Bir Musibet: Yeni Türkiye’de Erillik, Şiddet ve Feminist Siyaset* adlı kitabında “erkeklik sorununu ciddiye almalı[,] ... sadece erkekleri ve onların

şiddetini deşifre etme yaklaşımından uzaklaşarak daha kurucu hamleler yapma[lı] ve ‘erkeklik sorunlarının’ ancak gerçek bir cinsiyet eşitliği içinde çözülebileceğine dair bir anlatı kurma[lıyız]” (2020: 101) diyerek konuyu bir ‘toplumsal cinsiyet sorunu’ olarak ele almanın ve daha ‘büyük’ sorular sormanın önemine dikkat çeker.

Toplumsal cinsiyet ve şiddet ilişkisinin genellikle kadın çalışmaları dahilinde henüz hala ciddi bir ‘sorun’ olarak gündelik yaşamlarımızda yer eden kadına yönelik şiddet temelinde irdelendiğini görürüz. Bu çalışmalar çok kıymetli ve gerekli olmakla birlikte bunların yalnızca kadın çalışmalarıyla sınırlı kalmayıp erkeklik çalışmalarıyla birlikte ele alınmasına ihtiyaç vardır. Eleştirel erkeklik çalışmalarında zaman zaman bu konuya yer verildiği görülmekte ve erkeklik ve şiddet ilişkisi üzerine daha kapsamlı çalışmalar yapılması gereği giderek daha fazla dikkat çekmektedir. Ancak erkeklik ve şiddet ilişkisi, tıpkı yukarıda vurgulandığı üzere yalnızca erkeklerin faili oldukları bir mesele olmanın ötesinde, daha derinde yatan toplumsal ve kültürel nedenler ve koşullar çerçevesinde düşünülmeli ve tartışılmalıdır. Erkek şiddetini ve/ya eril şiddeti, erke(kli)ğin doğal bir bileşeni olarak verili kabul eden sınırlı yaklaşımların ilerisine geçerek daha bütünlüklü, farklı şiddet biçimlerini birlikte düşünen ve “[erkekleri] farklı öznellikler ve failer olarak dönüşen iktidar ilişkileri bağlamına yerleştiren bir yaklaşımın geliştirilmesine ihtiyacımız vardır” (Özkazanç, 2020: 139). Bunun için belki de her şeyden çok “erkekliğin mahremiyetine” (Atay, 2012: 45) girmek ve erkeklerin şiddete dair deneyimlerine, düşüncelerine ve söylemlerine kulak vermek gerekmektedir.

1.2.SİNEMA VE ERKEKLİK

Sinema ve erkeklik ilişkisi üzerine düşünmek, kapitalist patriarkal toplumsal düzende son derece kurucu bir role sahip olan erkekliğin bu rolü sinema tarihi boyunca nasıl sürdürdüğünün (ve/ya hangi koşullarda ve neden sürdürmediğinin) görülmesini sağlayabileceği gibi, kimliklerimizin, gündelik yaşantımızın ve toplumumuzun kaçınılmaz bir bileşeni olarak toplumsal cinsiyet olgusunun kültürel birer ürün olan sinema filmlerindeki tezahürlerinin incelenmesi bakımından da anlamlıdır. Ana akım popüler filmlerde ve ‘alternatif’ diyebileceğimiz sanat filmleri ve politik filmlerde yer alan toplumsal cinsiyet temsillerinin benzerlik ve farklılık gösterdiği noktalar, tarihsel süreç içinde bu temsillerdeki değişim ve dönüşümler ve tüm bunların toplumsal, kültürel ve politik uzantıları sinema ve erkeklik tartışmasının önemli ve verimli içgörüler sağlayabileceğini göstermektedir. Bu nedenle bu bölümde sinemada erkeklik çalışmalarının ortaya çıkışı ve gelişiminden söz edilerek literatürdeki ilgili çalışmalara yer verilecek ve Hollywood sinemasında erkeklik üzerinde durulacaktır.

1.2.1. Popüler Sinemada Erkeklik

Toplumsal cinsiyet tartışmalarının temel bir araştırma konusu olarak film çalışmalarına dahil olması, 1960’lı ve 1970’li yılların toplumsal ve politik hareketleriyle aynı tarihsel döneme karşılık gelmektedir. Amerika ve Avrupa başta olmak üzere dünya genelinde bir değişimin ve dönüşümün önünü açan toplumsal cinsiyet eşitliği mücadeleleri, takip eden yıllarda akademik çalışmalarda da kendine yer bulmuş ve özellikle kadın çalışmaları feminizmin de etkisiyle akademik bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Kadın çalışmalarına kıyasla görece daha yavaş bir gelişim gösteren erkeklik çalışmaları ise 1980’ler ve hatta 1990’lara kadar film çalışmaları içinde kendine ayrı bir alan açamamıştır. Elbette bu tarihlere kadar film çalışmalarında sinemada erkeklerin nasıl temsil edildiği ya da perdedeki eril temsiller sıklıkla incelenmiştir; özellikle savaş filmleri, kovboy filmleri, romantik komediler ve kara filmler gibi belirli film türlerini erkeklere ve eril temsillere değinmeden tartışmak pek de olası değildir. Ancak burada vurgulanmak istenen asıl nokta erkeklerin ve erkekliklerin toplumsal cinsiyet tartışmaları ekseninde “sistemantik bir analizidir” (Powrie, Davies ve Babington, 2004: 1). Erkekliklerin sistemantik olarak ele alınıp tartışıldığı ve erkeklik çalışmaları olarak adlandırılmaya başlandığı 1990’lı yıllara

kadar sinemada erkeklik incelemelerinin başlangıçta temel olarak feminist film çalışmalarının başlıca metinlerinden yararlandığını söylemek mümkündür.

Bu anlamda alandaki öncü çalışmalardan biri film çalışmalarında gerek perdedeki kadın ve erkek imgeleri gerekse o imgelerle ilişkilenen kadın ve erkek izleyici pozisyonları üzerinden feminizm, psikanaliz, toplumsal cinsiyet ve sinema arasında bağlantı kurarak izleyicilik, özdeşleşme ve bakış gibi kavramlar aracılığıyla tartışmalar yürüten Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesidir (2010 [Orj. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975]). Psikanalitik film kuramını toplumsal cinsiyet perspektifinden yeniden ele almaya çalışan Mulvey, patriarkal bilinçdışının film biçimini nasıl yapılandığını göstermek ve sinema perdesindeki kadın imgelerinin erkeğin bakışına hizmet ettiğini vurgulamak amacıyla "eril bakış" (male gaze) kavramını literatüre kazandırmıştır. "Sinema bir takım olası hazlar sunar. Bunlardan biri skopofilidir. Bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır, aynen bakılmada da zevk olduğu gibi. (...) Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür." diyen Mulvey (2010: 214, 218), kameranın bakışının eril olduğunu ve sinemasal özdeşleşmenin daima eril olanla özdeşleşme anlamına geldiğini söyler. Bu da, kadın ve erkek izleyicinin eril bakışı üstlenerek eril iktidara ve hazza sahip olması, dolayısıyla sinema perdesindeki erkeklik temsillerinin doğrudan bakışa ve onun beraberinde getirdiği tüm güç ve hazza sahip olan ve aktif bir biçimde bu hazza ve iktidara sahip olmayı isteme hakkını elinde bulunduran erkek özneye gönderme yapması demektir (Arslan, 2009: 22-23). Mulvey'nin makalesi, toplumsal cinsiyet tartışmalarında, film çalışmalarında ve izleyici araştırmalarında çokça yer verilen ve referans gösterilen temel bir metindir; öte yandan makaleye pek çok eleştiri de getirilmiştir. Eleştiriler genellikle makalede tek bir erkeklik biçimine ve yalnızca erkeğin ya da erkeğin bakışını üstlenmiş kadının gözünden tek bir izleme pozisyonuna yer verilmesine odaklanmış ve tartışmalarda kadının bakışının mümkün olup olmadığı ve kadın izleyicinin pozisyonunun ne olduğu sorgulanmıştır.

Mulvey'nin makalesinin erkeklik incelemelerine değinen birçok çalışmada yer almasının en temel nedenlerinden biri, onun toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekmesi ve daha da önemlisi sinemanın erkek egemen düzenin devamlılığını sağlamaya imkân tanıyan politik bir araç olduğu ve tam da bu nedenle mevcut düzeni bozmak için de pekâlâ

kullanılabileceğini önermesidir. Ancak mevcut düzenin nasıl işlediğini anlayarak alternatif bir sinemanın mümkün olabileceğini vurgulayan Mulvey, böylelikle ana akım sinemanın temsil kodlarının kırılabileceğini ve sinemada işleyen patriarkal arzu ve fantezilerin yıkılabileceğini öne sürmüştür. Mulvey'nin alana kazandırdıkları kendisinden sonra yapılan çalışmalar için temel teşkil etmiş ve gerek feminist film çalışmalarında gerek ise daha sonraları bu çalışmalardan etkilenen erkeklik çalışmalarında başvuru kaynağı olmuştur. Söz konusu kazanımlardan biri Mulvey'nin psikanalitik kuramdan aldığı fallosantrizm (fallus merkezilik) kavramını kullanarak patriarkal kültürde kadının ve kadın bedeninin temsiline ilişkin yürüttüğü tartışmadır. Buna göre kadının varlığı ve perdedeki kadın imgesi fallusu, daha doğrusu bir fallusun yokluğunu imler; bu yokluk/yoksunluk hali sembolik olarak fallusu yeniden üretir ve erkeğe kastrasyon tehdidini anımsatır. Bu tehdit ise ancak kadının arzusuyla, “fetişistik bir seyirlik olarak” (Kırel, 2018: 243) temsiliyle ve cezalandırılmasıyla giderilebilir. Bir diğer önemli kazanım ise Mulvey'nin sinemada bakmadan alınan haz (skopofili) üzerine yürüttüğü tartışmadır. Mulvey'e göre “[g]eleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılabilirlik mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler” (Mulvey, 2010: 218). Buna göre erotik kadın bedeni (erkek) karakterin bakışıyla izleyicinin bakışının özdeşleştiği temel unsurdur ve bu iki bakışın kesiştiği beden perdede izleyiciye parçalı olarak sunulmaktadır. Erotik birer nesne işlevi gören yakın çekim parçalanmış beden imgeleri aracılığıyla bir yandan kadının erkeğe kastrasyon endişesini hatırlatan tehdit edici varlığı kontrol altına alınmakta, bir yandan da erkek kahraman aracılığıyla üstlenilen eril bakış ile kadına, kadının bedenine ve dolayısıyla erkeğin iktidar ve hazzına da sahip olunmaktadır. Mulvey, özellikle ana akım Hollywood sinemasının bilinçli olarak eril bakışı inşa ettiğini ve kullandığı temsil stratejileri ile bu patriarkal düzeni sürdürdüğünü öne sürmüştür. Zira Hollywood sinemasında “[k]adınlar meşruiyet sınırlarını ihlal eden kural yıkıcılar olarak resmedilirler. Aynı zamanda, erkek arzularının fetiş, erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konumlanırlar” (Ryan ve Kellner, 2010: 219). İşte Mulvey de tam bu noktada, Hollywood'un bilinçli olarak kullandığı bu stratejilerin tersine çevrilebileceği ve yapıbozumuna uğratarak birer politik imkân olarak değerlendirilebileceğini vurgulamıştır.

Sinemada erkeklik çalışmalarını ayrıntılı olarak incelemeye geçmeden önce son olarak Mulvey'nin bu çalışmalar için zemin hazırlayan bir önermesine daha değinmek gerekir:

bakışın nesnesi olarak erkek bedeni. Bu tartışma erkek bedeninin nasıl aynı anda hem bakışın nesnesi hem de iktidarın temsilcisi olduğu sorusunu ele alması bakımından kendinden sonra gelecek erkeklik incelemeleri için önemlidir. Mulvey erkek bedeninin “cinsel nesneleştirme yükünü taşıma[dığını]” (Mulvey, 2010: 220) ve erkeğin seyirlik bir nesne olarak perdede kendi benzerini görmek istemediğini söyler. Bakışın iktidarına sahip olabilmek için sinematografik teknikler ve özdeşleşme mekanizmalarıyla izleyici (hem kadın hem de erkek izleyici) erkek kahramanın bakışını üstlenerek onun gücüne ve iktidarına sahip olur. Özellikle incelediği Hollywood filmlerinin eril anlatı ve temsil kodları üzerine kurulu olduğu ve anlatının merkezinde erkek kahramanın yer aldığı düşünüldüğünde, Mulvey’nin temel vurgusu, izleyicinin erkek kahramanla özdeşleşerek onun anlatıyı ve bakışı yönlendirmedeki gücüne, yani eril iktidara sahip olduğu üzerinedir (2010: 220-221).

Mulvey’den hareketle sinemada ilk erkeklik incelemelerinin de erkek bedeni üzerine yoğunlaştığı ve filmlerde erkek bedeninin ve erkekliğin nasıl temsil edildiğini ele aldığı görülmektedir. Pam Cook ve Richard Dyer’ın *Screen* dergisinde yayınlanan makaleleri, erkek bedenini mercek altına alan ilk ve temel metinlerdendir. “Masculinity in Crisis” (1982) başlıklı makalesinde Cook, Yeni Hollywood sinemasının ürünlerinden biri olarak görülen *Kızgın Boğa* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980) filmini erkeklik krizi üzerinden okumakta ve kahramanın erkekliğinin beden ve şiddet aracılığıyla nasıl temsil edildiğini incelemektedir. Cook “feminist film kuramında öne sürüldüğü gibi klasik Hollywood sineması erkeğin Ödipal kaygılarını ‘eril’ bakışın nesnesi olan kadın bedeni aracılığıyla yatıştırmak üzerine kuruluysa, erkek bedenini bakışın merkezine yerleştirmek ne anlama gelir?” (1982: 42) diye sorar ve filmin bu anlamda direnişi ve yenilikçi bir perspektif sunup sunmadığını tartışır. Film boyunca özdeşleştiği güçlü, erkeksi ve arzulanır erkek kahramanın “trajik düşüşü”ne (42) tanık olan izleyici, erkek bedeninin acısını, çöküşünü ve kaybını kendi kaybıymişçasına duyumsar ve güçlü ve güzel bedenin özlemine duyar. Filmde de her türlü baskıya ve saldırıya direnen o “hayvansı” (43) güce ve eski güzel günlere duyulan nostaljik bir özlem söz konusudur. Cook’a göre bu özlem erkekliği ve eril iktidarı temsil etmektedir. Burada dikkat çekilmek istenen nokta, kaybın ve beraberinde gelen özlemin aslında fallusa gönderme yapması, erkeklik krizinin fallus ve haz ilişkisi çerçevesinde tarif edilmesi ve eril iktidarın ve hazzın yine ve ancak fallusta mümkün olabileceği imasıdır. Bu bağlamda Cook, filmin bazı feministlerce iddia edildiği üzere radikal bir erkeklik eleştirisi sunmaktan uzak olduğu düşüncesindedir. Yazar

arzunun fallus etrafında örüldüğü ve tanımlandığı eril bakışın ve eril iktidarın ancak erkekliğin kaybıyla ve iktidarsızlıkla kırılabileceği vurgusuyla kapanan filmin ‘eski’ Hollywood temsil gelenek ve stratejilerinden pek de kopmadığını öne sürer.

Erkek bedeninin temsiline ilişkin bir diğer öncü çalışma da Richard Dyer’ın kadın dergilerinde yer alan erkek imgelerini incelediği “Don’t Look Now” (1982) başlıklı makalesidir. Bakan (erkek) ve bakılan (kadın) ilişkisi üzerinden kadına ve erkeğe biçilmiş toplumsal rollere değinerek tartışmasına başlayan Dyer, aynı ilişkinin bu kez bakışın nesnesi olarak dergilerde yer alan erkek imgeleri için nasıl yorumlanabileceğini sorgular. Dyer, dergilerde bedenlerini sergileyen erkeklerin bakışlarının çoğu zaman bakana yönelik olmadığını, öyle bir durumda da bunun kadınlara yönelik davetkâr bakışlar olduğunu gözlemlemiştir. Burada dikkate değer olan husus, bunun bakılan kadınların yaptığı gibi gözlerini kaçırmaktan ziyade aslında bakan/aktif-bakılan/pasif ilişkisini tersine çevirmeye çalışmak ve eril üstünlüğü korumak anlamına gelmesidir. Dyer tam da bu nedenle erkeklerin fotoğraflarda çoğu zaman bir şey yapmakta olan ya da sergiledikleri güçlü ve kaslı (*muscular*¹⁵) bedenleri ile bir şey yapma vaadinde bulunan erkekler olarak temsil edildiklerini söyler (1982: 66-67). Zira her ne kadar kas belirli bir çabanın ve özverinin ürünü olsa da kaslı olma hali erkeklerin yaradılışında vardır yani doğaldır ve erkekliği, gücü ve iktidarı simgeler, bu nedenle de falliktir (68-71).

Erkeklik ve sinema ilişkisi söz konusu olduğunda akla gelen kurucu metinlerden bir diğeri de Steve Neale’in “Masculinity as Spectacle” (1983) başlıklı yazısıdır. Neale makaleye ana akım sinemada heteroseksüel erkeklik temsillerinin ve bunların işlevlerinin yer bulmamasının dikkat çekici olduğunu söyleyerek başlar. Her ne kadar toplumsal cinsiyet, temsil ve sinemaya ilişkin tartışmalar dönemin toplumsal hareketleri ve gelişmelerinin etkisiyle giderek artsa da burada genellikle kadınların temsiline odaklanıldığını vurgulayan Neale, heteroseksüel erkekliğin yalnızca kadınların ve homoseksüellerin temsiliyle ilişkili olarak ele alındığını fakat kendi içinde başlı başına bir mesele olarak neredeyse hiç incelenmediğini söyler. Buradan hareketle Mulvey’nin “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (2010) makalesinde ileri sürülen görüşlerin erkek temsillerine ve erkek

¹⁵ *Muscularity* (kaslılık) ve *masculinity* (erkeklik) sözcüklerinin benzerliği zaman zaman erkeklik çalışmalarında değinilen ve üzerinde durulan bir nokta olmuştur. “Muscularity as evidence of masculinity” (erkekliğin ispatı olarak kaslılık) ifadesi buna güzel bir örnektir (Kimmel ve Aronson, 2004: 93).

izleyiciye uyarlanıp uyarlanamayacağını soran Neale, özdeşleşme, bakış ve gösteri (*spectacle*) kavramları üzerinden ana akım Hollywood sinemasındaki erkek kahramanları değerlendirir (1983: 2-4). Neale, tek bir özdeşleşmeden söz etmenin mümkün olmadığını zira özdeşleşmenin erkek izleyicinin erkek kahramanla ve kadın izleyicinin kadın kahramanla özdeşleşmesinden çok daha karmaşık ve çok yönlü bir süreç olduğunu, sürecin inşasında ise toplumsal cinsiyetin, farklı kimliklerin ve patriarkal toplumsal düzenin kurallarının ve normlarının birbiriyle bağlantılı bir biçimde ve devamlı değişkenlik göstererek rol oynadığını vurgulamıştır (4-5).

Erkeklik özelinde özellikle narsisistik özdeşleşme üzerinde duran Neale, Mulvey'den hareketle erkek kahramanın temsilinin fazlasıyla narsisistik fantezilere, yani özdeşleşme yoluyla güç, iktidar ve kontrol elde etme fantezilerine bağlı olduğunu vurgular (1983: 5). Fakat ona göre sorunsuz bir özdeşleşme mümkün değildir; gerek kadın gerek erkek izleyici özdeşleşme yoluyla ulaşmak istediği ideale, tamlık fantezisine hiç ulaşamayacağını fark edebilir ya da özdeşleşmeyle birlikte kastrasyon veya yetersizlik tehdidiyle baş başa kalabilir. Bu noktada Neale'in tartışmaya açtığı en önemli husus, Mulvey'nin bakışın nesnesi olarak erkek kahramanı ele alırken onu hiçbir zaman erotik bir nesne olarak değerlendirmemesidir; ne var ki bakış ve arzu kadına olduğu kadar erkeğe de yönel(til)ebilir. Ancak "heteroseksüel ve patriarkal toplumsal düzende erkek bedeni açıkça eril bakışın erotik nesnesi olarak sunulamaz" (8); bu nedenle filmlerde erkek kahramanlar aktif eyleyenler olarak yer alır ve bu eylemlilik çoğunlukla bir tür erillik ve/ya şiddet gösterisini beraberinde getirir. Ana akım filmlerde erkek kahramanla ve eril anlatılarla birlikte sıklıkla karşımıza çıkan kan, şiddet, kavga, parçalı ve yaralı bedenler gibi unsurlar eril bakışın erotik odağından kaydırılarak başka yerlere yöneltmesi amacını taşır. Neale bu gibi eril imgelerin ve erkeklik temsillerinin hem erkek izleyici hem de filmdeki diğer erkek karakterler için birer gösteriye dönüştüğünü vurgular; böylelikle "bakış arzu ile değil korku, nefret ve saldırganlıkla belirlenir" (14). Bunun en temel nedeni ise bu imge ve temsillerin taşıdığı erotik anlamları devamlı olarak baskılamak ve ana akım sinemanın ısrarla uzak durmaya ya da görmezden gelmeye çalıştığı homoseksüellikten kaçınabilmektir. Her ne kadar bu gösterilerde erkek bedeni seyredilmek üzere perdede yer alsa da erkek bedeninin kadının fetişleştirilerek bakışın nesnesi olarak sunulmasına benzer biçimde sunulabileceğine ilişkin "kültürel veya sinemasal bir uyuşum bulunmamaktadır" (14). Neale'in bu vurgusu, bakma ve görme alışkanlıklarımızın ve pratiklerimizin içinde yetiştiğimiz kültürel kodların yanı sıra

sinematografik teknik ve tercihler tarafından da nasıl belirlendiğini ve şekillendirildiğinin altını çizmesi bakımından önemlidir. Bu nedenle hem ana akım Hollywood sinemasında hem de patriarkal toplumsal düzende bir norm olarak kabul edilen eril iktidar nadiren “inceleme nesnesi” haline gelmekte ve sorgulanmaktadır (15). Neale, bu makalesiyle erkekliğin ve erkek temsillerinin de tıpkı kadınlık ve kadın temsillerinde olduğu gibi daha kapsamlı ele alınması ve tartışılması gerektiğini vurgulamaktadır.

Steven Cohan ve Ina Rae Hark, Neale’ın yukarıda değinilen önemli makalesinin de yer aldığı 1993 tarihli *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* adlı derlemelerinde erkeğin ve erkekliğin temsiline ilişkin alandaki bu eksikliği gidermeye yönelik önemli bir adım atmışlardır. Cohan ve Hark, her ne kadar mevcut çalışmalarda Hollywood sinemasının içinde bulunduğu temel sıkıntı onun patriarkal kodlarla işleme, kullandığı temsil stratejileri ve eril bakış, eril haz ve eril iktidar üzerinden kendini ve izleyicisini var etmesi olarak tarif edilse de gerek sinema perdesindeki gerek ise izleyici koltuğundaki erkeğin konumunun verili kabul edilmesinin ve sorgulanmamasının alanın en büyük çelişkisi ve eksikliği olduğunu öne sürerler (Cohan ve Hark, 1993: 1-2). Çalışmalarda “güvenli ve konforlu erkeklik ‘normu’”nun (2) sürdürülmesinin erkekliğin Amerikan kültürünün toplumsal bir inşası olduğu gerçeğinin göz ardı edilmesine neden olduğunu vurgulayan Cohan ve Hark, bu nedenle bu kitapta erkekliğin farklı hallerine, çok yönlü ve karmaşık yapısına, tarihsel değişim ve dönüşümüne ışık tutan metinlere yer verdiklerini, zira sinema perdesindeki erkeklik temsillerini incelemenin en az kadın temsillerini incelemek kadar anlamlı ve önemli olduğunu belirtmişlerdir (3).

1980’lerin başlarında Cook ve Neale önemli katkılar yapmış olsa da sinemada erkeklik çalışmaları 1990’lı yıllara kadar feminist film çalışmaları gibi özerk bir disiplin haline gelmemiştir. Bu örneklerde de görüldüğü gibi film çalışmaları 80’lerde daha çok izleyicilik meselesine yoğunlaşmış ve temel olarak 70’lerin *screen* kuramına ve aktif/eril/bakan ve pasif/dışil/bakılan ikiliklerine eleştiri getirmiştir. Bu eleştirel yaklaşımlarla birlikte yukarıda da yer verilen özdeşleşme, gösteri ve bir performans olarak izleyicilik deneyimi gibi tartışmaların önü açılmış ve hem perdedeki hem de perdenin karşısındaki kadının konumu ve eril bakış kavramı yeniden gözden geçirilmiştir. Ancak bu çalışmalarda erkek ve erkekliğin temsili henüz tartışmaların temelini

oluşturmamış, erkeklik ancak 90'lara gelindiğinde üzerine çok daha fazla konuşulan, tartışılan ve akademik olarak araştırılıp incelenen bir alan olmuştur.

1990'ların başlarında sinemada erkeklik incelemelerinin özellikle 1980'lerde ana akım sinemada hâkim olan beden, politika ve tür ilişkisi üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Özellikle aksiyon filmlerinde kaslı ve erkeksi bedenlerin sergilenmesi ve performansı, çarpışan, mücadele eden bu bedenlerin kahramanlık gösterileri ile güç ve iktidar ilişkileri bu dönemde yürütülen çalışmalarda sıklıkla ele alınan konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada erkeklik çalışmalarının en temel dayanaklarından biri olarak sıkça başvurulan psikanalitik çerçevenin dışına çıkarak 1980'lerdeki erkek bedeni ve erkek imgesi üzerine yapılan tartışmalara önemli bir katkı, Susan Jeffords'ın *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1994) adlı kitabı olmuştur. 80'lerin popüler filmleri ile dönemin Reagan hükümetinin yürüttüğü politikalar arasında bağlantılar olduğunu düşünen Jeffords, bu tezini filmlerde yer alan karakterleri, imgeleri ve filmlerin temalarını erkeklik, beden, kas ve sertlik gibi kavramlar ışığında analiz ederek kanıtlamaya çalışır. Gerek ahlaki olarak gerek ise ekonomik olarak gerilemiş olan Amerikan toplumunun eski refah seviyesine kavuşabilmesi için katı politikalar uygulanması ve muhafazakâr değerlere dönülmesi gerektiğini savunan Reagan'dan "bir popüler kültür imgesi", "Amerikan ulusal kimliğinin sembolü" ve "bir Hollywood yıldızı" (1994: 6) olarak söz eden Jeffords, başkanın güce, sertliğe ve otoriteye yaptığı vurguların dönemin popüler Hollywood filmlerinde güçlü, kaslı bedenler, sert erkeklikler ve eril temalar olarak karşılık bulduğu düşüncesindedir. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1994) analiz edilen filmlerin söz konusu iddiaları destekleyecek şekilde seçildiği ve analizlerin sinematografik açıdan yetersiz olduğu yönünde eleştiriler olsa da (Tomasulo, 1995: 47-48) çalışma popüler, toplumsal ve politik olan arasında ilişki kurması ve sinemada erkeklik çalışmalarına tarihsel ve toplumsal bağlam temelinde bir inceleme sunması nedeniyle önemli kabul edilmektedir.

Erkek bedenini merkeze alan bir diğer önemli çalışma da Yvonne Tasker'ın 1970'lerden 1990'lara aksiyon filmlerindeki erkek bedenlerini ve temsillerini incelediği *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* (1993) adlı kitabıdır. Tasker, aksiyon türü ile Hollywood yıldız sisteminin kodlarını bir arada ele alarak filmlerdeki erkek imgelerini toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf ilişkileri çerçevesinde analiz eder ve çoğu zaman politik

olarak hafife alınan aksiyon türünün aslında karmaşık kimlik yapılarını ortaya koyduğunu söyler. Çalışmasında özellikle 1980’li yıllarda Sylvester Stallone ve Arnold Schwarzenegger gibi dönemin popüler erkek imgeleri üzerinden filmlerde yer alan eril temsillerin, kaslı bedenlerin ve kahramanlık öykülerinin hangi anlamlara gelebileceğini inceleyen Tasker, giderek daha da kaslanan eril bedenlerin 1970’lerin feminist hareketlerine bir tepki ve 1980’lerden itibaren gündeme gelen muhafazakâr harekete bir selam olarak okunabileceğini öne sürer. Tasker, bu çalışmasıyla eril kimliğin farklı tezahürlerinin ve farklı erkekliklerin mümkün olduğunu eleştirel bir perspektifle ve ele aldığı filmlerin tarihsel ve toplumsal bağlamını göz önünde bulundurarak göstermiştir.

1993 yılında yayımlanan *Male Trouble* adlı kitaplarında Constance Penley ve Sharon Willis, tıpkı Cohan ve Hark gibi erkeklik çalışmalarının en az kadın çalışmaları kadar önemli olduğunu öne sürenlerin yanı sıra, feministlerin erkeklik üzerine derinlemesine ve çeşitli araştırmalar yapmalarının feminizmin kendisini tehlikeye attığını ve gelişimini engellediğini savunanların da bulunduğunu söylemiş ve tam da bu nedenle erkeklik üzerine düşünüp tartışmanın gerekli ve kıymetli olduğunu ve toplumsal cinsiyetler arası eşitsiz güç dağılımını anlamaya yardımcı olacağını vurgulamışlardır (vii). Çalışmalarını yeniden tanımlanmakta olan bir alanda yürüttüklerini söyleyen Penley ve Willis (1993) bu bağlamda feminizmin kavram ve kuramlarından beslenen ve aynı zamanda bunlara yöneltilen bazı eleştirilerle şekillenen erkeklik incelemelerine yer verdiklerini söylemişlerdir. Derleme, psikanaliz ve feminizmden faydalanarak histeri, mazoşizm ve narsisizm kavramları üzerinden erkeklığe bakan ve böylelikle erkeklik tanımlarını ve temsillerini voyörizm (*voyeurism*) ve fetişizm çıkmazından kurtarmayı amaçlayan metinlerden erkeklığın anlamlandırılmasında ve inşasında kültürün, ulusal kimliğin, ırkın ve sınıfın rolüne değinen yazılara ve belirli bir tarihsel dönemde filmlerdeki erkeklik temsilleri incelemelerine kadar erkeklığı farklı perspektiflerden ele almaya ve psikanaliz ile toplumsal olanın bağını kurmaya çalışan birçok çalışmaya yer vermektedir (1993: ix-xix).

Pat Kurkhim ve Janet Thumim, erkeklerin ilk elden deneyimledikleri erkeklığın inşası ve temsili konuları üzerine bizzat kendilerinin yazmalarının önemli olduğu düşüncesinden hareketle *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men* (1993) adlı derlemelerinde erkek araştırmacıların çalışmalarına yer vermişlerdir. Erkeklığın anlamı sabit, ulaşılması

gereken bir ideal değil, toplumsal ve kültürel bir inşa olması temelinde derlenen önemli kaynaklardan biri olan bu kitapta, görsel haz nesnesi olarak erkek bedeni ve bedeninin temsili, erkekliğin fiziksel olarak dışa vurulduğu aksiyon halindeki beden, erkeklerin birbirleriyle, iktidarla ve patriarkayla ilişkileneceklerine yönelik temsiller ve erkekliğin ‘ne’liği ve erkeklik deneyimi gibi konular çoğunlukla popüler filmler üzerinden incelenmektedir. Kurkheim ve Thumim derlemenin devamı niteliğindeki ikinci kitapları *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*’da (1995) ise kadınların erkeklik meselesine yaklaşımlarını filmler üzerinden ele alır. Kadın ve erkek yazarların çalışmalarının ayrı ayrı derlenmesi, erkeklik meselesinin farklı veçhelerinin tartışılması ve analiz edilen film türlerinin belirgin bir farklılık göstermesi bakımından anlamlıdır. Derlemelerde erkeklerin daha çok kahramanlık, savaş, korku ve bilim kurgu türlerine ağırlık verirken kadınların gerilim, *western* ve melodramlar üzerine yoğunlaştığı görülür (1995: 12). Bir diğer dikkat çekici farklılık ise erkeklerin daha çok eril bedeninin sergilenmesi ve fiziksel gücü/sınırlılıkları üzerinde durması kadınlarımıza psikanalitik kavramlardan da yararlanarak eril öznenin kuruluşu, fallus, baba/Baba ve sembolik/patriarkal düzen üzerinden erkekliği tartışmalarıdır. Her iki derlemede de çoğunlukla popüler Amerikan sineması üzerine yoğunlaşıldığı, Avrupa sinemasına ilişkin yalnızca birkaç inceleme ve bir tane de Hint sinemasında erkekliği tartışan makale olduğu görülmektedir. Kurkheim ve Thumim’in derlediği bu çalışmalar, erkekliği toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve tanımlanan bir inşa olarak değerlendirmeleri ve buradan hareketle popüler filmlerde yer alan imge ve temsillerin titizlikle analiz edilmesinin altını çizmeleri açısından önemlidir.

1.2.2. Tarantino Sinemasında Erkeklik ve Şiddet

D.K. Holm, *Quentin Tarantino* (2004: 9) adlı kitabının giriş bölümüne Tarantino üzerine bir kitap yazmanın neden bu kadar zor olduğu sorusuyla başlar ve cevap olarak Tarantino’nun “ansiklopedik bir sanatçı” olduğunu ve hayatı boyunca biriktirdiği, gördüğü ve öğrendiği her şeyi hikâyelerinde kullandığını söyler. Holm’un “ansiklopedik bir sanatçı” ifadesinin arkasında, Tarantino’nun filmlerinde karşımıza çıkan sinema tarihinin önemli yapımlarından adı pek fazla duyulmayan B-tipi düşük bütçeli filmlere, bir araya gelmesine alışkın olmadığımız farklı film türlerinin özelliklerinden edebiyat

eserlerine referanslara, çok beğendiği ve takip ettiği yönetmenlerin ve oyuncuların filmlerine göndermelerden farklı dönemlerden müziklere ve hatta “1966’dan 1990’a kadar televizyonda gösterilmiş herhangi bir şeye” (Holm, 2004: 11) kadar uzanan bir kültürel cümbüş yatar. Babasız büyüyen¹⁶ ve çocukluğundan itibaren sinemaya tutkun olan Tarantino, bu tutkusunu küçük yaşlarda annesiyle sık sık sinemaya giderek, daha sonra ise neredeyse hayatının her anında filmlerle iç içe olarak (gençlik yıllarında bir videocuda çalışan ve filmlere ilişkin bilgisini böylelikle arttıran Tarantino boş zamanlarında sürekli olarak film izler) geliştirmiş ve bu bilgi ve ilgisini kendi çektiği filmlere de yansıtmayı başarmıştır. “Beni gerçekten tanıyor olsanız, filmlerimin beni ne kadar çok anlattığına şaşarsınız” (Ciment ve Niogret, 2010: 110) diyen Tarantino, bu yönüyle Hollywood sinemasının dahi, çılgın, *auteur*, aykırı ve “kült” (Bernard, 1995; Page, 2005) yönetmeni olarak anılmaktadır. Eleştirmenleri ve izleyicileri adeta ikiye bölerek olumlu ya da olumsuz birçok eleştiriye maruz kalan, üzerine bir hayli yazılıp çizilen ve farklı disiplinlerden birçok çalışmada/eserde göndermeler yapılan Quentin Tarantino’nun filmleri, “Tarantino sineması” ifadesinden de anlaşılacağı üzere eleştirilerin hangi tarafında yer alınırsa alınsın Hollywood sineması içinde ayrı bir yer edinmiştir. Popüler ticari Hollywood sinemasının önemli örneklerinden olan Tarantino sineması bu yönüyle farklı ırklardan, farklı sınıflardan, farklı etnisitelerden, farklı kültürlerden ve farklı ülkelerden çok geniş bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır.

Tarantino filmi denildiğinde izleyicinin aklına gelen belli başlı unsurlar vardır: hemen her filmde yer verdiği gangster/western/Uzakdoğu filmlerinden esinlenilmiş sahneler; bolca kan, dövüş, ateşli silahlar ve kopan uzuvlar içeren şiddet görüntüleri; eril güç/üstünlük vurgusu taşıyan erkek karakterler ve erkeklik temsilleri; genellikle

¹⁶ Bazı kaynaklarda (Cavallero, 2011) Tarantino’nun filmlerinde baskın olan erkeklik imgeleri ve temaları onun babasını hiç tanınamasıyla ilişkilendirilmekte ve yönetmenin adeta erkekliği filmlerden öğrendiği öne sürülmektedir. Eleştirmenlerin getirdiği bu ve benzeri eleştiri ve yorumları mutlak gerçeklik olarak kabul etmek doğru olmamakla birlikte, erkeklik çalışmalarında baba-oğul ilişkisinin erkekliğin kurulmasında kilit bir rol oynadığının altının çizilmesi ve yapılan çalışmalarda bu konuya özellikle yer verilmesi, Tarantino’nun hayatına ve filmlerine ilişkin bu varsayımsal bağlantının göz önünde bulundurulabileceğini düşündürmektedir. Erkeklik ve babalık ilişkisini ayrıntılı olarak ele alan bazı çalışmalar için bkz. Hobson, Barbara. (Ed.). (2002). *Making Men into Fathers: Men, Masculinities and the Social Politics of Fatherhood*. Cambridge: Cambridge University Press.; Townsend, Nicholas W. (2002). *The Package Deal: Marriage, Work and Fatherhood in Men’s Lives*. Philadelphia: Temple University Press.; Kimmel, Michael S., Hearn, Jeff ve Connell, R. W. (Ed.). (2005). *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. California: Sage Publications. Erkeklik ve babalık ilişkisini sinema filmleri üzerinden ele alan bir çalışma için bkz. Powrie, Phil, Davies, Ann ve Babington, Bruce. (Ed.). (2004). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. New York: Wallflower Press.

eskilerden alıp getirdiği ve perdedeki görsellerle müthiş bir uyum yakalayan film müzikleri; iddialı oyunculuklar; parçalı ve doğrusal olmayan bir anlatım; hareketli kamera görüntüleri ve uzun diyaloglar. Yönetmene has tüm bu unsurlar onun üslubunun bir parçasını oluşturmakta ve “Tarantino sineması”ndan söz edilmesini mümkün kılmaktadır. Yine bu unsurlar yönetmenin kimi eleştirmenler ve izleyiciler tarafından çok fazla sevilmesine kimilerince de fazlasıyla eleştirilmesine neden olmaktadır. Öte yandan Tarantino filmleri gerek anlatsal gerek ise sinematografik kimi özellikleri bakımından tamamıyla ticari kaygıyla üretilmiş popüler metinlerden ayrılmakta ve alışlageldik klasik anlatı sinemasından uzaklaşarak kimi eleştirmenler ve izleyiciler tarafından *auteur* ve/ya sanat sinemasına örnek olarak gösterilmektedir. Holm (2004: 19), Tarantino üzerine yazdığı kitapta bu duruma ilişkin 1994 yılından itibaren kullanılmaya başlanan “*Tarantinoesque*” (Tarantinovari) ifadesinden bahsetmiş ve kavramın hem hiçbir şey söylemediğini hem de aslında her şeyi söylediğini, zira bu ifadeyi duyan bir kimsenin onu tanımlamak zorunda kalmaksızın ne anlama geldiğini anlayacağını ifade etmiştir. Yönetmeni ve filmlerini sevsin ya da sevmesin izleyicilerin hemfikir oldukları nokta, onun kendine has bir üslubu ve tarzı olduğu ve bu nedenle bir *auteur* yönetmen olarak değerlendirilebileceğidir.¹⁷

Filmlerinde onlarca farklı konuya/temaya yer veren, edebiyattan sinema tarihine sayısız göndermeler yapan ve birden fazla olay örgüsü çerçevesinde hikâyeler anlatan Tarantino, bu yönüyle çok çeşitli bağlamlarda ele alınıp tartışılmaya elverişlidir. Ancak filmlerindeki çeşitlilik kadar yukarıda birkaç tanesine değinilen yinelenen karakterler, imgeler ve temalar da Tarantino sinemasının önemli bileşenlerini oluşturmaktadır. Bu yinelenen karakter, imge ve temalardan en dikkat çekenleri ise filmlerinde ön planda olan erkek karakterler, yarattığı eril dünya ve şiddet temsilleridir. Bu bağlamda Tarantino filmlerinin bu çalışmanın örnekleme olarak seçilmesinin en temel nedenlerinden biri, Hollywood sinemasında ve Amerikan toplumu başta olmak üzere dünya çapında aynı anda hem bu kadar popüler hem de bu kadar tartışmalı olan metinlerde yer alan temsilleri incelemenin ve bunların üretildikleri kültürün dışında bir tarihsel ve toplumsal bağlamda nasıl alımlandığının, toplumsal cinsiyet gibi toplumsal, kültürel ve politik uyuşmaların

¹⁷ Bu çalışma, başlı başına yönetmenin *auteur* kimliğini tartışmak ve bu konuda bir söz söylemek amacı taşımamaktadır. Ancak analiz kısmında yönetmenin *auteur* kimliği izleyici beğenilerini ve yorumlarını belirleyen bir çerçeve olarak ele alınmakta ve tartışılmaktadır.

çok temel olarak işlediği ve kurucu bir rol üstlendiği bir alanda incelenmesinin anlamlı çıktılar sağlayacağı düşünülmesidir. Zira kültürel ürünlerdeki temsillerin incelenmesiyle toplumsal cinsiyete ilişkin belirli bir toplumdaki açık ve/ya örtük yerleşik algı ve düşünceleri gün yüzüne çıkarmak mümkün olabileceği gibi bunların başka bir toplumda nasıl anlamlandırıldığını ve okunduğunu anlamaya çalışmak o toplumdaki toplumsal cinsiyet norm ve yönelimlerinin de tartışmaya dâhil edilmesini ve analizini gerektirecek, böylelikle farklı toplumsal ve kültürel bağlamlarda temsillerin işleyişine ilişkin fikir sahibi olmak mümkün olacaktır. Dahası, filmlerin izleyiciler tarafından anlamlandırılması sürecinde devamlılıkların yanı sıra kopuşlar ve farklılıklar da önemli bir analiz materyali sağlayacaktır.

Tarantino'ya yöneltilen eleştiriler büyük çoğunlukla filmlerinin “aşırı şiddet içeren (*ultra violent*)” (Bernard, 1995) doğasına yöneliktir. Filmlerde yer alan şiddet öğelerine yapılan eleştiriler, Tarantino'ya ilişkin hemen her konuda olduğu gibi, şiddetin aşırı estetize edilerek görselleştirilmesinin ve açıkça gözler önüne serilmesinin kendi içinde eleştirel bir tutum olduğu ile son derece gereksiz ve hatta özellikle genç izleyici kitlesi için olumsuz örnek teşkil ettiği görüşlerinde kutuplaşır. Bu çalışma kapsamında Tarantino sinemasındaki toplumsal cinsiyetlendirilmiş şiddet temsillerinin izleyiciler tarafından nasıl okunup yorumlandığı yarı-yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla analiz edilmeye çalışılmaktadır. Zira şiddet, daha önce de vurgulandığı üzere, toplumsal ve kültürel bir inşa olan erkekliğin kurulması ve sürdürülmesi için önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmada örneklem olarak Tarantino sinemasının seçilmesinin ardında, filmlerin hâlihazırda bu konuyu incelemeye elverişli görsel ve tematik içeriklerinden öte birkaç neden bulunmaktadır. Bunları açmak gerekirse; Quentin Tarantino Türkiye’de hatırı sayılır bir izleyici kitlesine sahiptir. Görüşmelerden önce taranan basılı ve online kaynaklardan edilen veriler, Tarantino'nun büyük bir hayran kitlesi olduğunu ve yönetmenin ilk zamanlarından bugüne gerek kişiliği gerekse filmleri üzerine çokça tartışma yürütüldüğünü göstermektedir. Türk izleyicilerin Tarantino sineması ile karşılaşmalarının dinamiklerinin neler olduğunu, bu beğenin ve ilginin altında yatan sebeplerin neler olabileceğini ve bu çalışma bağlamında en önemlisi patriarkal Türk kültürünün önemli bir bileşeni olan erkeklik meselesinin bu filmlerdeki görünümünün

Türk izleyici tarafından nasıl alımlandığını incelemek ve anlamlandırmaya çalışmak son derece önemli görünmektedir.

Tarantino sinemasını ilginç kılan ve bana göre bu çalışma açısından verimli olabilecek bir diğer unsur kolaylıkla kategorize edilememesi ve izleyiciler tarafından iki zıt kutupta değerlendirilmesidir. Bir taraftan Tarantino sineması kaçınılmaz bir şekilde popüler ticari Hollywood sinemasının başlıca örneklerinden biri olarak karşımıza çıkarken, diğer taraftan yönetmen hayranları tarafından “bağımsız sinemanın önemli yönetmenlerinden biri” olarak görülmektedir. Benzer bir kutuplaşma yönetmenin popüler kültüre hizmet eden sıradan bir yönetmen olduğunu öne süren izleyiciler ile onu “dâhi” olarak gören ve yönetmenin “*auteur*” olduğunu savunanlar arasında yer almaktadır. Aynı şekilde yönetmenin popüler kültürün bir kurbanı olduğunu öne sürenler ve aksine filmlerinde bilinçli olarak popüler kültür öğelerine yer verdiği ve bunu tam da bu kültürü içeriden eleştirmek için yaptığını söyleyenler de vardır. Tarantino söz konusu olduğunda birçok mecrada bu ve benzeri karşılaşmaları ve tartışmaları görmek mümkündür ve bu da kanımca yönetmenin filmlerini incelemeyi ve izleyicilerin yorum ve eleştirilerine kulak vermeyi daha da anlamlı kılmaktadır.

Tarantino sinemasını izleyici araştırmaları çerçevesinde incelemeye değer kılan bir özellik daha vardır; o da Tarantino filmlerinin gerek anlatı düzeyinde gerekse yönetmenin biçimsel ve sinematografik tercihleri aracılığıyla bilinçli olarak izleyici ile bağ kurmaları ve onlardan ‘aktif’ bir izleme performansı talep etmeleridir. Tarantino’nun bir ‘*auteur*’ olarak anılmasına neden olan bu kendine has üslubu belirli bir izleme pozisyonu öngörür. Crook, Tarantino’nun “sinemaya yön verenin izleyici olduğunun ve izleyicinin her zaman daha iyisini hak ettiğinin canlı ispatı” olduğunu öne sürmektedir (Crook, 2007: 126). İlerleyen kısımlarda ayrıntılı olarak incelenecek olan bu “Tarantinovari”¹⁸ özelliklere kısaca değinmek gerekirse yönetmen filmlerinde epizodik bir anlatım tercih eder, hikâye

¹⁸ Türkçe literatüre “Tarantinovari” olarak girmiş “*Tarantinoesque*” sözcüğü, Tarantino üzerine yazılan hemen her metinde karşımıza çıkan ve kabaca yönetmenin kendine has üslubunu ifade etmek için kullanılan bir terimdir. “*Tarantinoesque*” sözcüğü Oxford İngilizce Sözlüğü’nün Ekim 2018’de çıkan 3. baskısında “grafik ve stilize şiddet, doğrusal olmayan hikâye anlatımı, sinefil referanslar, alaycı temalar ve iğneli diyaloglarla karakterize olmuş Tarantino filmlerine benzeyen, bu filmleri andıran” açıklamasıyla yer almıştır. Sözlük terimin aynı zamanda bu filmlerin 90’lar sinemasındaki etkilerine de işaret ettiğini belirtmiştir. Bkz. Oxford English Dictionary <https://public.oed.com/blog/oed-3-the-revisioning-or-how-we-added-film-terms-in-the-september-2018-release/> ve <http://www.oed.com/view/Entry/69069920>.

(ve hatta genellikle hikâyeler) çoğu zaman kronolojik bir izlekte ilerlemez ve paralel hikâyelerin kronolojik olmayan bir sırayla ve bölümlere (*chapter*) ayrılmış halde izleyiciye sunulduğunu görürüz. Bu izleme eylemi esnasında izleyicinin dikkatini ve aktif bir zihinsel katılımı gerektiren bir anlatım şeklidir. Hikâyelerin gerçekliği/gerçekdışılığı bir yana kamera açıları, çerçeveler, sahneler arası geçişlerde kullanılan teknikler, renk ve müzik kullanımı gibi unsurlar izleyicilerin karakterlere ve filme yabancılaşmasına ve film ile mesafelenmelerine neden olabilmektedir. Açar, *Sinema* dergisindeki yazısında yönetmenin çift yönlü bir dramatik yapı kullandığını, böylelikle izleyicilerin bir noktada karakterlerle özdeşleştiğini düşünürken görsel anlatımda tercih edilen bu ve benzeri teknikler aracılığıyla bir Tarantino filmi izlediklerinin devamlı olarak onlara hatırlatıldığını ve böylelikle özdeşleşmenin bilinçli olarak kırıldığını söyler (Açar, 2004: 98-99). Kimi eleştirmenler ve izleyiciler ise bu yabancılaştırmanın kendisinin filmlerde yer alan abartılı şiddetin içini boşaltan bir görev gördüğünü ve şiddeti gerçeklikten kopardığını öne sürmektedir. Şiddet tartışması çerçevesinde bu konu ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Tarantino'nun izleyici ile kurduğu ilişkinin niteliğini belirleyen bir diğer unsur da onun sinema tarihindeki çok sayıda filmde ve yönetmenden etkilenmesi ve filmlerinde bu unsurları sık sık kullanarak özellikle belirli bir entelektüel birikime sahip izleyicileri aktif olarak izleme edimine katılmaya davet etmesidir. Elbette burada değinilen her bir unsur tartışmaya açıktır ve çalışma kapsamında izleyicilerin okumaları ile birlikte ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Ancak tüm bunların Tarantino sinemasını izleyici araştırmaları çerçevesinde analiz etmenin verimliliğini ortaya koyduğu düşünülmektedir.

Buraya kadar Tarantino filmlerinde hâlihazırda erkeklik ve şiddet tartışmasına elverişli olan içerik ve temaların dışında kalan unsurlardan söz edilmeye çalışılmıştır. Ancak Tarantino sinemasının bu çalışma için örneklem olarak seçilmesinin ardındaki asıl neden, izleyicilerin az önce sözü edilen kutuplaşmış tutum ve yorumlarının filmlerin içerik ve temaları söz konusu olduğunda da devam etmesidir. Zira filmlerde yer alan erkeklik ve şiddet temsilleri de en az diğer meseleler kadar çelişkili bir şekilde değerlendirilmekte ve yorumlanmaktadır. Tarantino filmlerinin 'erkek filmleri'/'eril filmler' olduğu konusunda gerek eleştirmenler gerekse izleyiciler genel olarak hemfikirmiş gibi görünse de Tarantino'nun erkek filmleri yapmasının ardında yatan nedenlere gelindiğinde görüş farklılıkları olduğu görülmektedir. İzleyici yorumlarından yola çıkarak açıklamak gerekirse yönetmenin filmleri için tam bir "erkek filmi" diyen ve bunu yalnızca kendi

fantezilerini perdeye aktarmak için yaptığını söyleyen izleyicilerin yanı sıra onun filmlerinde kullandığı şiddet öğeleriyle aslında şiddetin içini boşalttığını savunan izleyiciler de vardır. Yine “erkek filmi” çerçevesinde düşünüldüğünde filmlerinde, en azından *Kill Bill Vol. I ve II* (2003-2004) hariç, genellikle kadınlara neredeyse hiç yer verilmediğini ya da yer verilse bile yalnızca erkek karakterleri destekleyici yan karakterler olarak izleyici karşısına çıktığını savunanlar kadar Tarantino’nun kadınları çok iyi tanıdığını ve sinemamızda eksikliği hissedilen güçlü yazılmış kadın karakterlere katkıda bulunduğunu söyleyen ya da onun “şiddeti bir erkek işi olmaktan çıkardığını” savunan izleyiciler olduğu da görülmektedir. Tüm bunlar çerçevesinde değerlendirildiğinde, Tarantino sinemasını toplumsal cinsiyet ekseninde ele almanın verimli bir tartışma sağlayacağı düşünülmektedir.¹⁹

¹⁹ Bu kısımda tırnak içinde anılan izleyici yorumları, çalışma kapsamında izleyici görüşmeleri yapmaya başlamadan önce çevrimiçi kaynaklarda yapılan taramalar sonucunda Ekşi Sözlükte karşılaşılan izleyici yorumlarından alınmıştır.

2. BÖLÜM

SİNEMA İZLEYİCİSİNİN PEŞİNDE

2.1. İZLEYİCİ ARAŞTIRMALARI VE ETNOGRAFİK YAKLAŞIMLAR

Sinemada seyircilik özellikle 1970’lerin film kuramı ile hayli önem kazanan bir kavram olmuş ve birçok farklı izleyici tanımı yapılarak sinemanın ideolojik etkileri, izleme ediminin yol açtığı haz ve filmlerde yer alan ideolojik konumlandırmalara direnmenin olanaklılığı gibi sinema ve izleyici ilişkisine dair çeşitli konu ve sorular aydınlatılmaya çalışılmıştır (Wojcik, 2007: 538). Burada dikkat edilmesi gereken nokta, izleyiciliğe ilişkin bu ilk çalışmalarda seyirci (*spectator*) kavramının bir soyutlama düzeyi olması ve tarihsel ve sosyal özne olarak ‘gerçek’ izleyicilere gönderme yapmamasıdır. Buna karşılık Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship* (1993: 1) adlı kitabında sinema izleme edimine ilişkin “izleyicilik yalnızca bir film izleme edimi değil, aynı zamanda bir kişinin izleme deneyiminden haz alma ya da almama yolları ve film izlemenin bir tutkuya ya da herhangi bir boş zaman aktivitesine dönüşme biçimleridir. İzleyicilik film izlemenin ve filmlerin ve mitlerin tüketiminin sembolik aktiviteler ve kültürel olarak anlamlı eylemler olduğuna işaret eder.” diyerek gerçek izleyicilerin deneyimlerine ve izleme ediminin toplumsal ve kültürel yönüne dikkat çekmektedir. Alımlama çalışmaları da, aslında tam da bu noktadan hareketle ‘gerçek izleyiciyi’ kavramsallaştırmaya çalışmış ve 1970’lerin psikanalitik film kuramları, aygıt kuramı ve metin analizlerinin yaptığı gibi soyut bir kavram olarak seyirci ve sinematografik aygıt arasındaki ilişkiyi, izleyicinin aygıtın ideolojik konumlandırması karşısındaki pozisyonunu ve bir metin olarak filmlerin izleyicinin kavrayışını ve öznelliğini nasıl etkilediğini incelemek yerine gerçek sinema izleyicilerini (*audience*) incelemenin en az izleme deneyiminin psikanalitik temelleri kadar önemli olduğunu ortaya koymuştur.

Gerçek izleyicilere yönelik ilgi, izleyicilerin benliğini ve kimliğini kuran ve şekillendiren unsurların onların izleme ve anlamlandırma edimlerini belirlediği ve bu nedenle izleyicinin ve izleyiciliğin bunlardan ayrı düşünülemeyeceği inancından doğmuştur. Bu durumda artık tarihsel olarak konumlandırılmış izleyicilerin alımlamalarının ve izleme edimlerinin, onların metnin dışında oluşmuş ve ulus, ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet ve

cinsellik gibi güç ilişkileriyle yoğrulmuş arzularından, deneyimlerinden ve bilgi birikimlerinden bağımsız olduğunu öne sürmek mümkün değildir (Stam, 2000b: 23).

Kültürel çalışmalar geleneğinin önemli isimlerinden Stuart Hall, izleyici kavramının geçirdiği bu anlamsal ve bağlamsal dönüşümü 1973 yılında geliştirdiği “kodlama/kodaçıklama (*encoding/decoding*)” iletişim modelinde öngörmüş ve izleyicilerin metinleri nasıl anlamlandırıldığı ve okuduğu üzerine fikir yürütmüştür. Hall’un çalışmaları, metinlerin kendilerine içkin sabit bir anlamlarının olmadığı ve okuyucuların/izleyicilerin anlamın oluşmasında aktif bir pozisyon alabileceği düşüncesinin temellerini oluşturmuştur. Hall (1999), metinlerin okumalarının bireylerin toplumsal, ekonomik ve politik konumlarından bağımsız düşünülmemeyeceğine dikkat çekmiş ve anlamın toplumsal olarak kurulan/konumlandırılan bir olgu olduğunu vurgulamıştır. Metinlerin egemen ideoloji ile bağlantılı olarak farklı biçimlerde okunabileceğini söyleyen Hall, bu bağlamda egemen söylemlerin okuyucu/izleyici tarafından yeniden üretildiği ‘egemen okuma’, egemen söylemlerin tamamen reddedilmeksizin yer yer eleştirilerek okunduğu ‘müzakereli okuma’ ve egemen söylemlerin izleyici tarafından tamamen reddedildiği ‘karşıt okuma’ olmak üzere üç farklı okuma stratejisi önermiş ve kendinden sonra gelecek olan alımlama çalışmalarını büyük ölçüde etkilemiştir.

Stuart Hall’un “kodlama/kodaçıklama” modelinden yararlanarak ortaya koyduğu *Nationwide Audience* (1980) çalışmasında David Morley, *Nationwide* adlı televizyon programını konu edinmiş ve hem metnin üretim ve dağıtım süreçlerinde ideolojik olarak nasıl kurulduğunu hem de farklı sınıflardan izleyicilerin bu programı nasıl alımladıklarını incelemiştir. Hall’un egemen, müzakereli ve karşıt okuma kavramlarından hareketle metnin önerdiği yeğlenen okuma ile izleyicilerin kendi toplumsal konumları ve kültürel birikimleriyle yaptıkları okuma arasındaki ilişkiyi inceleyen Morley, elde ettiği bulgular neticesinde izleyicilerin zaman zaman yeğlenen okumaya direndiklerini gözlemlemiştir. Bu çalışmasıyla alımlama çalışmalarının öncü isimlerinden biri olarak kabul edilen Morley, “anlamı metinde içerilen özne konumlarına veya izleyicinin öznel önyargılarına indirgeyen türde kültür teorilerine karşı son derece eleştirel” bir tutum sergilemiştir (Stevenson, 2015: 135). Morley’nin bu çalışması, izleyici yorumlarını yalnızca sınıf kavramı etrafında tartışması ve katılımcıların izleme edimini kendi gündelik

yaşamlarında evlerinin ortamında değil yapay olarak oluşturulmuş bir ortamda gerçekleşirmesi nedeniyle eleştirilmiştir. Televizyon izleyicileri ile yürüttüğü *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure* (2005 [1986]) adlı sonraki çalışmasında Morley hem ilk araştırmasının sınırlılıklarını ve eksik yanlarını göz önünde bulundurarak hem de izleme bağlamına ve izleyicilerin cinsiyet temelli televizyon izleme edimlerine odaklanarak alımlama çalışmalarına önemli katkılar sunmuştur.

Alımlama çalışmaları için önemli kabul edilen bir diğer araştırma ise Ien Ang'ın *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1996 [Orj. 1982]) adlı çalışmasıdır. Bu çalışmasında 80'li yılların başlarında adeta “küresel kültürün bir parçası” (Stevenson, 2015: 172) haline gelen Amerikan yapımı *Dallas* dizisinin ülkesi Hollanda'da yaşayan kadın izleyiciler tarafından nasıl alımlandığını inceleyen ve dizinin neden bu kadar büyük beğeni topladığını anlamaya çalışan Ang, bir kadın dergisine verdiği ilana gelen cevaplar neticesinde dizinin duygusal açıdan gerçekçi bulunduğu için bu kadar beğenildiği sonucuna ulaşmıştır. Buradaki gerçekçilik, dizinin izleyicilerin kendi gündelik yaşamlarından izler taşıması ya da kendi yaşamlarını yansıtması ile değil, fakat kendi içinde başka bir gerçeklik yaratması ve izleyiciler ile karakterler ve duygular üzerinden bir özdeşim kurmasıyla ilişkilidir. Ang'ın çalışması, kadınların pembe dizilerle nasıl ilişkilendiklerini anlamaya çalışarak kültürel çalışmalar ile feminizmi buluşturması bakımından önemli kabul edilmektedir. Ang izleyici mektupları üzerinden izleyicilerin diziyi nasıl ilişkilendiklerini anlamaya çalışmış, çoğu kadın olan izleyicilerin bir kısmının diziyi gerçekçi bulmadığını bir kısmının ise gerçekçi bulduğunu için sevdiğini bulgulamıştır. İzleyicilerin gerçeklik olarak nitelendirdikleri şeyin empirik gerçeklikten farklı olduğunu gören Ang, Williams'ın duygu yapısı kavramından hareketle izleyicilerin öznel deneyimlerinden ve duygularından hareketle tanımladıkları bu gerçekliği “duygusal gerçeklik” olarak adlandırmış ve “trajik duygu yapısı” kavramını önermiştir (1985: 38-50).

Alımlama çalışmalarında toplumsal cinsiyet vurgusunun ön planda olduğu bir diğer başlıca araştırma da Janice Radway'ın kadın okuyucuların aşk romanları ile nasıl ilişkilendiklerini patriarka, ideoloji ve iktidar ilişkileri üzerinden ele alan *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature* (1984) adlı çalışmasıdır. Radway bu çalışmasında kadınların aşk romanlarını pasif bir şekilde okumadıklarını ve metinlerle

aktif olarak ilişkilendiklerini öne sürmüş ve kadınların metinleri okumanın kendisinden haz aldıklarını ve bu okuma eyleminin onların gündelik yaşamlarındaki sıkıntılarında ve karşılaştıkları baskıdan kaçmanın bir yolu olduğunu görmüştür. Kadınların boş zamanlarında aşk romanları okuyarak patriarkal toplumsal düzen içinde kendilerine küçük de olsa bir alan yaratabildiklerini öne süren Radway, bu romanları okumanın verdiği suçlu hazzın onların gündelik yaşamlarıyla baş edebilmeleri için duygusal bir destek işlevi gördüğünü ifade etmiştir (Stevenson, 2015: 177). Her ne kadar aşk romanları patriarkal ideolojinin onaylandığı ve yeniden üretildiği metinler olsa da Radway'in çalışması iktidarın olduğu yerde direnişin de olabileceğini göstermektedir.

Stam'in de vurguladığı gibi 1980'li yıllarla birlikte genellikle televizyon izleyicilerini inceleyen alımlama çalışmaları odağını sinema izleyicisini de konu edinecek şekilde genişletmiştir. Tarihsel izleyicilik, izleyiciyi teorik bir pozisyon olarak tarif eden ya da anlamın metne içkin olduğunu varsayan izleyici yaklaşımlarından farklı olarak belirli bir tarihsel ve toplumsal bağlamda var olmuş 'gerçek' izleyicileri tarif etmek ve incelemek için ortaya atılmış bir kavramdır. "1980'lerde ve 1990'larda, sinema uzmanları izleyiciliğin tarihsel olarak koşullandırılmış doğasına giderek artan bir ilgi göster[miştir]. Sinemanın tarihi, bu bağlamda, sadece filmlerin ve sinemacıların tarihi değil, aynı zamanda ardışık toplumların sinemaya atfettikleri anlamların tarihi [olagelmıştır]" (Stam, 2000a: 240). Özellikle 1980'lerin ortalarından itibaren izleyici alımlama çalışmaları aygıtın ya da metnin kendisine odaklanmak yerine tarihsel-toplumsal bağlama, izleyicilerin kültürel arka planlarına ve izleyici deneyimlerine, görüşlerine ve yorumlarına yer vermiştir. Bu bağlamda film izleme deneyiminin kendisinin hem genel olarak sinema sektörünün gelişiminden hem de yerel düzeyde coğrafi ve bölgesel özelliklerden ekonomik, toplumsal ve politik koşullara kadar birçok faktörden bağımsız değerlendirilemeyeceği ya da değerlendirilmemesi gerektiği görülmüştür. Robert C. Allen, "From exhibition to reception: reflections on the audience in film history" (1990) başlıklı yazısında alımlama çalışmalarında tarihsel izleyiciye odaklanmanın sağlayabileceği yararlar üzerine düşünmüş ve izleyiciye ve izleme ediminin ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dinamiklerine bakmaksızın bir film tarihinden ve en genel anlamıyla alımlamadan söz etmenin mümkün olmadığını vurgulamıştır.

1980'lerle birlikte artan bu "izleyiciyi tarihselleştirme" (Mayne, 1993: 64) çabaları etrafında izleyiciliğin tarihini ya da izleyiciliğin tarihsel olanla bağının ne olduğunu anlamaya yönelik çeşitli sorular sorulmaya başlamıştır:

Tarihsel olarak spesifik izleyiciler için sinemaya gitmek ne anlama geliyordu? Farklı film türleri izleyicilere radikal bir şekilde farklı şekillerde mi hitap ediyordu? Genel olarak sinema ve özelde tek tek filmler belirli bir kültürde hangi bağlamlarda ele alınıyordu? Filmleri, izleyicileri ve sinemaya gitme tutumlarını tanımlayan metinler ve yapılar nelerdir? (Mayne, 1993: 63).

Mayne'in izleyiciliğe dair yönelttiği bu sorular, izleyici araştırmaları ve alımlama çalışmalarının ve metinlerarasılık tartışmalarının kapsamının genişletilmesinin yolunu açmıştır. Böylelikle tek tek filmlerin metinsel analizinden ziyade film metinlerinin üretildikleri tarih, toplum ve kültür içinde nasıl anlamlandırıldığı ve konumlandırıldığını anlama çabası söz konusu olmuştur.

Özellikle 1980'lerde bir filmin nasıl deneyimlendiğini anlamının en iyi yolunun izleyicilerin kendi anlatılarına başvurmak olduğunu ve bu anlatıların içinde olduğu bağlamı dikkate almanın en az anlatıların kendisi kadar önem taşıdığını vurgulayan alımlama çalışmalarının yapıldığı görülmektedir. Jacqueline Bobo'nun "Sifting Through the Controversy: Reading The Color Purple" (1989) başlıklı yazısı bu anlamda sinemada alımlama çalışmalarında öncü bir çalışmadır. *Mor Yıllar (The Color Purple, Spielberg, 1985)* filminin siyahi erkeklere ve siyahi ailelere ilişkin stereotipik temsiller sunmasıyla çokça eleştiriye maruz kaldığını ifade eden Bobo, filmin alımlanmasını dolaşımdaki söylemlerle ilişkisi çerçevesinde analiz eder. Yaptığı görüşmeler sonucunda Bobo siyahi kadınların filmi siyahi erkeklerden farklı bir biçimde okuduklarını ve tarih boyunca deneyimledikleri ayrımcılığın ve baskının getirdiği kültürel birikimlerini kullanarak filme olumlu bir bakış açısıyla yaklaştıklarını görür. Bobo'ya göre film üzerine yapılan tüm bu tartışmalar ve beraberinde kadınların filmde kendi anlamlarını çıkarmayı başarması, daha sonra gelecek olan siyah kadın hareketinin de önünü açmıştır (1989: 341).

Alımlama çalışmalarında öncü bir diğer çalışma da Helen Taylor'ın *Rüzgâr Gibi Geçti (Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939)* filminin kadın hayranları tarafından nasıl okunduğunu incelediği *Scarlett's Women: Gone with the Wind and Its Female Fans* (1989) adlı kitabıdır. Taylor kitap uyarlaması olan filme ilişkin kişisel deneyimlerini ve

izlenimlerini tarihsel ve toplumsal bağlamla ilişkisi içinde değerlendirdikten sonra çalışmasına kadın okur ve izleyicilerin yorumları üzerinden devam eder. Özellikle kadın hayranların filme ilişkin anılarını, deneyimlerini ve düşüncelerini odağına alan Taylor, kadınların farklı okumalar yaparak kitabın ve filmin hayatlarında bambaşka biçimlerde önemli bir yere sahip olduğunu belirttiklerini vurgulamış ve eserin tek bir okumasının mümkün olmadığını göstermiştir (1989: 232).

Benzer biçimde feminist film çalışmalarıyla kültürel çalışmaları bir araya getirerek kadın izleyicilerin hatıralarına odaklanan Jackie Stacey'nin *Star Gazing* (1994) adlı çalışması, sinema izleyicisini tarihselleştirme çabalarına önemli bir örnek olarak verilebilir. 1940'ların kadın yıldızlarının İngiliz kadınlar için ne anlam ifade ettiğini ve onlar üzerinde ne gibi etkileri olduğunu inceleyen Stacey, bu araştırması ile kadınların Hollywood filmlerinde karşılaştıkları imgeler ve temsiller ile nasıl ilişkilendiklerini anlamaya çalışmıştır. Böylelikle Stacey, kadın izleyiciyi belirli bir tarihsel ve toplumsal bağlama yerleştirmenin önemini göstermeyi umduğunu dile getirmiştir (1994: 38). Zira 1970'lerdeki feminist film çalışmalarının eleştirdikleri eril bakışın dışına çıkamadıklarını öne süren Stacey, buna karşılık 1980'lerde yapılan çalışmaların kadın izleyicinin olanaklılığı ve taşıdığı olası anlamları incelediklerini ve böylelikle erkekler tarafından erkek bakışı için üretilmiş kadın temsillerinin kadın izleyici tarafından ne şekilde anlamlandırıldığı ve kadınların bu imgelerden nasıl haz aldıklarını sorguladıklarını belirtmiştir (1994: 54). Stacey'nin çalışmasındaki en önemli noktalardan biri, onun kadınların metin tarafından belirlenen pasif birer izleyici değil aksine aktif olarak metnin anlam üretimine dâhil olan ve katkıda bulunan izleyiciler olduklarını vurgulamasıdır.

Alımlama çalışmalarında kadınların izleme deneyimlerini ele alan bir diğer önemli isim Lakshmi Srinivas'tır. Srinivas (1998, 2002) farklı bir sosyo-kültürel bağlamda toplumsal cinsiyet ve sınıf ekseninde alımlama çalışmaları yürüterek Batılı izleme ediminden farklı bir deneyim olarak Hindistan'daki film izleme edimini inceler. Tarihsel izleyicileri inceleyen çalışmalardan farklı olarak etnografik yöntemler kullanan ve doğrudan katılımlı gözlem ile izleyicilerin arasında yer alan Srinivas, Hindistan'da yaşayan orta sınıf kadınların film izleme deneyimlerine odaklanmış ve sinemaya gitmenin sınıfsal ve toplumsal anlamları üzerine düşünmüştür. Srinivas Batılı film izleme deneyiminin çok dışında, son derece aktif ve katılımlı bir izleme deneyiminin söz konusu olduğu

Hindistan’da kadınlar için sinemaya gitmenin sosyal bir aktivite, bir sosyalleşme pratiği olduğunu ortaya koymuştur (1998: 330, 2002: 160). Klasik birer etnografik çalışma olarak değerlendirilebilecek olan Srinivas’ın araştırmaları, sinemaya gitmenin sınıfsal ve toplumsal anlamlarını ortaya koymaları nedeniyle önemli görülmüş fakat bu anlamları kültürel ve politik bağlamları içerisinde konumlandırarak eleştirel bir perspektiften ele almamaları nedeniyle eleştirilmiştir (Karabağ Sarı, 2018: 55).

1990’ların ortalarına gelindiğinde sinemada alımlama çalışmalarının televizyon çalışmalarına kıyasla henüz hala oldukça sınırlı olduğunu ve kanlı-canlı izleyicilerin deneyimlerinin yeterince incelenmediğini söylemek mümkündür (Biltereyst ve Meers, 2018: 21-22). Ancak özellikle son yirmi yılı aşkın süredir alanda yapılmakta olan çalışmaların gerçek sinema izleyicilerinin gündelik deneyimlerine daha fazla ağırlık verdiği görülmektedir. Bu çalışmalar gerek tarihsel izleyiciyi gerekse günümüz izleyicisini tarihsel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik bağlamlar çerçevesinde analiz etmekte ve izleyiciliği film çalışmalarında daha önce ağırlık verilmeyen farklı alanlarla ilişkisi çerçevesinde değerlendirmektedir. Etnografik araştırmalar, bellek çalışmaları (Kuhn, 2002), kent çalışmaları (Vijver ve Biltereyst, 2012), sözlü tarih çalışmaları gibi birçok farklı disiplinin bilgi birikimi ile izleyicilerin ve izleyiciliğin daha bütünlüklü ve kapsamlı incelemelerine imkân veren bu yaklaşım genellikle “yeni sinema tarihi” (Maltby, Biltereyst ve Meerts, 2011) olarak adlandırılmaktadır (Biltereyst ve Meers, 2018: 23).

Gerçek izleyicilerin gündelik deneyimlerine odaklanma beraberinde kültürel farklılıkların metin ve temsil düzeyinde incelenmesinin ötesinde ulusal ve ulusötesi izleyiciler nezdinde analizini getirmiştir. Kimliğin etnisite, dil, din, ırk gibi farklı bileşenlerinin kültürel bir temelde analizine yer veren etnografik çalışmaların çoğalmasıyla birlikte alımlama çalışmalarında ulusötesi izleyicilerin medya tüketimleri incelenmeye başlamıştır (Madianou, 2011: 444). Liebes ve Katz’ın Dallas dizisinin İsrail’de yaşayan etnik gruplar ve Amerikalı ve Japon izleyiciler tarafından nasıl alımlandığını inceledikleri 1990 tarihli araştırmaları ulusötesi izleyiciliği ele alan temel çalışmalardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu çalışma ile izleyicilerin diziyi etnik kökenleri ve kültürel birikimleri ışığında farklı biçimlerde yorumladıkları ortaya konmuş fakat kimliğin yaş, toplumsal cinsiyet, sınıf gibi diğer bileşenlerini ve sosyo-ekonomik ve

politik faktörleri göz ardı etmesi nedeniyle eleştirilmiştir. Küreselleşmenin ve teknolojik gelişmelerin de etkisiyle ulusötesi izleyicilik alanında yapılan çalışmalar diasporada yaşayan izleyicilerin ve göçmen grupların izleme ve anlamlandırma deneyimlerini kimlik, medya tüketimi, aidiyet gibi farklı veçheleriyle ele almıştır. Alımlama çalışmalarında yapılan en kapsamlı araştırma Barker ve Mathijs'in 2003-2004 tarihleri arasında 15 ay boyunca 20 ülkede yürüttükleri *Lord of the Rings* (Yüzüklerin Efendisi) projesidir. Üçlemenin son filminin dünya genelindeki izleyiciler tarafından nasıl alımlandığına bakmak isteyen Barker ve Mathijs üç aşamalı olarak tasarladıkları çalışmanın ilk aşamasında her bir ülkedeki film pazarlama ve tanıtım kampanyalarını/ürünlerini incelemiş, ikinci aşamasında çoktan seçmeli ve açık uçlu sorulardan oluşan bir anket yapmış ve çalışmanın son aşamasında izleyici görüşmelerine yer vermiştir (Barker, 2005). Böylelikle 21. yüzyılda bu hikâyenin neden ve nasıl birçok insanı etkilediğini, tartışmalara yol açtığını ve dünyaya ve geleceğe ilişkin tahayyüllerin önünü açtığını anlamaya çalışmışlardır (Barker ve Mathijs, 2012: 681).

Türkiye’de de izleyici araştırmalarının görece gelişmekte olan bir alan olduğunu söylemek mümkündür. Ayça (1992: 117-124), Türk sinemasını üç döneme ayırarak inceler ve sinema-seyirci ilişkisini incelemek için bu üç dönemi iyi anlamak gerektiğini ifade eder: İkinci Dünya Savaşına kadar geçen süreyi kapsayan, sinemanın seyirci için bir eğlence aracı olduğu ve “Türk sineması[nın] tek adam, tek kurum egemenliğinde” (1992: 119) olduğu İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul dönemi, savaş sonrası 1950’lerden 1970’lere uzanan ve seyircilerin beğenilerinin ve isteklerinin belirleyici olmaya başladığı Yeşilçam dönemi ve “sinemanın kentleştiği dönem olarak da anılan” (Diken Yücel, 2020: 31) 1970’lerde ve özellikle 1980’lerde gelişen yönetmenler dönemi. Bu üç dönemi takip eden yıllarda, izleyicilik tarihinin dünyadaki seyrine paralel diyebileceğimiz bir şekilde 1980’lerden sonra sinema ve izleyicilik ilişkisine odaklanan çalışmaların yapılmaya başladığını ve özellikle 2000’lerden sonra alana yönelik akademik ilginin arttığını söylemek mümkündür. Kaya Mutlu’nun (2002) 1960’larda Yeşilçam sinemasının izleyicilerin gündelik yaşamlarındaki yerini sinema dergilerinde yer alan izleyici mektupları üzerinden anlamaya çalıştığı doktora tezi ve Akbulut, Öztürk, Uçar İlbuğa ve Gürer’in (2014) 1960-80 yılları arasında Türkiye’de sinemaya gitme ve seyir deneyimini incelediği sözlü tarih çalışması tarihsel izleyiciliğe önemli sosyolojik katkılar sağlarken, Karabağ Sarı’nın (2012) üniversiteli gençlerin 12 Eylül filmlerini nasıl okuyup yorumladıklarını ve izleyici yorumları ile dolaşımdaki söylemler arasındaki

ilişkiyi incelediği doktora tezi izleyicilerin seslerine ve sözlerine yer vererek alımlama çalışmalarına anlamlı bir katkı sunmuştur. Kırel'in 2010 tarihli *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* başlıklı derlemesi Türkiye'de sinema ve izleyicilik üzerine yazılmış ve izleyiciliği farklı veçheleriyle ele alan kapsamlı bir inceleme olarak alandaki sınırlı kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çam ve Şanlıer Yüksel'in 2018 yılında Adana şehir merkezi ve Toros köylerinde yürüttükleri araştırmaları ise izleyici çalışmalarındaki yöntem sorununa değinen ve yerel sinema tarih yazımının önemini vurgulayan bir alan araştırması olarak literatüre katkı sağlamıştır. Özsoy'un *Sinema Seyir ve Seyirci: Türkiye'de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri* (2020) başlıklı derlemesi ise Türkiye'de kavramsal, kuramsal ve felsefi olarak seyircinin konumunu ve değişen seyir kültürünü ele alan ve bu seyir kültürünün ülkenin farklı illerindeki tezahürlerine yer veren önemli bir çalışmadır.

Bu çalışma ile de Türkiye'de alımlama çalışmaları literatürüne bir katkı sunmak ve Hollywood'un 'yıldız yönetmen'lerinden Tarantino'nun filmlerinin Türkiye'de nasıl anlamlandırıldığına bakmak amaçlanmaktadır. Çalışma kapsamında anlamlandırma sürecine etki eden ve izleyicilerin okumalarını şekillendiren tarihsel ve toplumsal koşulların önemine değinerek izleyici okumalarını ve yorumlamalarını kültürel bir bağlam çerçevesinde değerlendirmek istenmektedir. Böylelikle izleyici okumalarını analiz etmenin ve anlamının ötesinde anlamı kültürel ve politik bağlamı içinde konumlandırarak eleştirel bir perspektif sunmaya çalışılmaktadır. Dahası, filmlerin içinde üretildikleri kültürden farklı bir kültür çerçevesinde nasıl yorumlandığına bakması nedeniyle çalışmanın kültürlerarası niteliğinin de ulusötesi alımlama literatürüne bir katkı sunacağı düşünülmektedir.

2.2. TARİHSEL MATERYALİST YAKLAŞIM VE OKUMA BAĞLAMLARI

İzleyiciliğe ilişkin yöneltilen sorular ve yürütülen tartışmalarla birlikte sinemada alımlama çalışmaları ağırlıklı olarak tarihsel izleyici üzerine yoğunlaşmaya ve izleyicilerin ulus, etnisite, sınıf, toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim gibi kimlik bileşenlerinin anlamın inşasında nasıl rol oynadığını sorgulamaya başlamıştır. İzleyici araştırmaları ve alımlama çalışmaları çerçevesinde tarihsel izleyiciyi inceleyen araştırmaların giderek artmasının ardında, tarihsel izleyiciye odaklanmanın belirli bir tarihsel dönemdeki medya kültürüne ve izleyici deneyimlerine ilişkin önemli bilgiler sağlayacağı düşüncesi yatmaktadır (Biltereyst, Lotze ve Meers, 2012: 691). Janet Staiger, alımlama çalışmalarının amacının metnin doğru bir okumasını yapmak değil, belirli tarihsel momentlerde mümkün olan okumalarını ve okuma süreçlerini ortaya koymak olduğunu öne sürmüştür. Staiger'ın bu görüşünden yola çıkarak önce 1986 tarihli bir yazısında ve daha sonra 1992 tarihli *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* başlıklı kitabında ortaya koyduğu tarihsel materyalist yaklaşım, izleyici araştırmaları ve alımlama çalışmalarında sıklıkla alıntılanan ve kullanılan başlıca yöntemlerden biri olagelmıştır. Ona göre böylesi bir yaklaşım “kültür ve politikanın nasıl iç içe geçtiğini” (1992: 15) anlamaya yardımcı olacaktır. Tarihsel materyalist yaklaşım, temel olarak anlamın metne içkin olmadığını ve tarihsel ve toplumsal bağlam içinde gerçek özneler tarafından inşa edildiğini vurgulayan, bununla birlikte tamamen özgür izleyici anlayışına da karşı çıkan bir yaklaşımdır. Metin incelemesinden veya psikolojik çözümlmelerden ziyade bir kültürel ürünün yorumlanmasında “bağlamsal faktörlerin” önemli olduğunu vurgulayan Staiger, böylelikle alımlamanın yalnızca metinle ya da yalnızca okuyucu/izleyici ile değil fakat bunların birbiriyle etkileşimi/iletişimi ve bağlamsal ilişkileri sonucunda ortaya çıktığını söyler. Neo-Marksist bir perspektiften düşünen Staiger, tarihsel materyalist yaklaşımın adından da anlaşılacağı üzere Marksist kavramlardan yararlanır ve Marx'ın tüketimin hem ürünün kendisini hem de üreticiyi belirleyen bir süreç olduğu önermesinden yola çıkarak bir metni okuma eyleminin kendisinin okuyucusuyla olduğu kadar yazarla da ilgili olduğunu ifade eder. Bunu alımlama çalışmalarının “kullanım-değeri” olarak tanımlayan Staiger'ın burada anlatmak istediği asıl nokta, anlamın tamamen izleyicide oluştuğu ya da izleyici tarafından oluşturulduğu düşüncesinin, metnin nasıl anlamlandırıldığını ve yorumlandığını anlamada yetersiz kalacağı ve metnin ortaya koyulduğu tüm bağlamsal faktörlerin hesaba katılması gerektiğidir (1992: 4-8).

Staiger'a göre alımlama bir yorumlama eylemi değildir, daha ziyade o yorumlamanın ortaya çıkış süreci ile ilgilenir; dolayısıyla bir metnin doğru bir okumasından söz edilemeyeceği gibi tarih ve toplum aşırı ideal bir izleyiciden de söz etmek mümkün değildir (1992: 8-9). Zira ideal bir okuma iddiasında bulunmak, tam da Staiger'ın eleştirdiği şeyi, yani tarih dışı (*ahistorical*) bir okuyucu ve okuma pratiği ortaya koymak olacaktır. Bu nedenle alımlama çalışmalarına tarihsel materyalist bir yaklaşım, izleyici yorumlarının çeşitliliğini kabul ederek mümkün olduğunca izleyicilere ilişkin genellemeler yapmaktan kaçınır (1992: 32) ve bağlamın, dilin ve kültürün değişimlerini ve dönüşümlerini göz önüne alarak belirli bir tarihsel süreçte ortaya çıkmış olan egemen ve marjinal yorumlama stratejilerinin izini sürmeyi amaçlar (80).

“Bir okuma eyleminin başı da sonu da okuyucudur” (1992: 23) diyen Staiger, izleyicilerin izledikleri bir filmle ilgili bireysel yorumlarının onların tercihinde olduğunu, fakat bu yorumlamaların dayandığı ve paylaşıldığı toplumsal ve kültürel formasyonların göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtir. Bu nedenle izleyicilerin kültürel bir metinle kurdukları ilişkinin kapsamını anlayabilmek ve farklı okuma deneyimlerini ve yorumlama stratejilerini açığa çıkarabilmek için onların toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik birer inşa olan kimliklerini ve bu kimlikleri şekillendiren yapısal etkenleri incelemek önemlidir (13). Staiger'ın önerdiği tarihsel materyalist yaklaşımda karşımıza çıkan tarihsel ve toplumsal bağlam vurgusu bu noktada devreye girmektedir. Ona göre alımlama çalışmalarının temelinde gerçek izleyicilerle filmler arasındaki etkileşimin tarihi yer almalıdır. Buradaki tarih vurgusu Staiger'ın yaklaşımı açısından kilit önem taşır; zira Staiger için alımlama çalışmaları izleyicilerin filmleri nasıl anlamış olabilecekleri üzerine fikir yürüterek anlama dair genel geçer bir çıktı ortaya koymaktansa bilhassa anlamın nasıl oluştuğunu, izleyicilerin filmleri gerçekten nasıl anlamlandırdıklarını ve bu anlamlandırma sürecine etki eden bağlamsal faktörleri ya da “bağlamsal söylemleri” (Kaya Mutlu, 2010: 17) anlamaya çalışır. Bu çalışmada da yararlanılan bağlamsal söylem kavramı, temelde her bir okuma eylemi esnasında içinde bulunulan ya da mevcut olan bağlamların ‘söylem düzeyinde’ algıyı/alımlamayı etkilediğini göstermek için kullanılmaktadır. Dolayısıyla ‘bağlam’ denildiğinde belirli bir tarihsel/toplumsal

gerçekliği anlayabileceğimiz gibi belirli bir tarihsel/toplumsal anda dolaşımda olan ve işleyen egemen ya da alternatif anlamları, değerleri ve hatta duyguları da anlayabiliriz.²⁰

Tarihsel materyalist yaklaşım kullanılarak yapılan bir alımlama çalışmasında bir filmin gösterime girdiği dönemde basılı medyada dolaşıma giren her türlü eleştiri yazısı, filme ilişkin yapılmış akademik çalışmalar ve makaleler, izleyici mektupları, röportajlar ve yorumlar incelenerek izleyicilerin filmle nasıl ilişkilendikleri ve filmi nasıl anlamlandırdıkları anlaşılmaya çalışılır. Buna göre filmin gösterime girdiği tarihsel ve toplumsal bağlamın ve gerçek izleyicilerin benliklerinin ve kimliklerinin bu alımlama ve anlamlandırma sürecinden bağımsız olması mümkün değildir. Staiger (1992) söz konusu kitabında filmlerin nasıl zaman içinde anlamlar ile kuşatıldığını ve filmlere yönelik söylemlerin onların anlamlandırılmasını ve alımlanmasını nasıl etkilediğini incelemiştir. Burada asıl önemli olan unsur, izleyicilerin kültürel ürünlere ilişkin yorum farklılıklarının metnin kendisinden kaynaklanmaktan ziyade belirli bir tarihsel süreç içinde onların kimliklerini şekillendiren ve toplumsal konumlarını belirleyen durum ve koşullardan ve o döneme ait *bağlamsal faktörlerden* ileri geldiği vurgusudur. Staiger, söz konusu kültürel metinlerin ancak bu şekilde derinlemesine anlaşılabilirliğini öne sürer. Farklı izleyicilerin belirli bir metni farklı biçimlerde anlamlandıracağı ve yorumlayacağı noktasından hareketle Staiger, bu yorumların dayandığı toplumsal, ekonomik ve politik bir arka plan olduğunu ve dahası izleyicilerin toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, ırk, etnisite ve sınıf gibi farklı toplumsal kimliklerinin okumalarını şekillendirdiğini belirtir. Bu nedenle yaklaşım, belirli filmler, türler, yönetmenler ya da genel olarak sinemaya ilişkin belli bir tarihsel dönemde dolaşıma giren söylemlere dair bilgi sunması ve böylelikle izleyici yorumları ile tarihsel, toplumsal ve politik bağlam arasında ilişki kurmayı sağlaması nedeniyle alımlama çalışmaları içinde önemli kabul edilmektedir.

²⁰ Örneğin yukarıda 1980'ler Hollywood sinemasından bahsederken değindiğimiz militarist filmler için (Ryan ve Kellner, 2010) o dönemde Amerikan toplumu açısından hayli büyük ve yıkıcı etkileri olan Vietnam savaşının koşullarını (hem bir toplumsal gerçeklik olarak savaşın kendisini hem de savaşın toplumun belleğinde ve bireylerin benliğinde oluşturduğu tahribatı) bir okuma bağlamı olarak ele alırsak, bu filmlerde yer alan erkeklik temsillerini tehlikede olduğu düşünülen erkekliğin yeniden kazanılması ve inşasına yönelik temsiller olarak anlayabileceğimiz gibi daha derinlemesine bir okumayla insanların özlemini duydukları güven duygusu ve huzura, özgürlüğe ve refaha giden yolda cesaretin, gücün ve iktidarın sembolleri olarak anlamak ve yorumlamak mümkün olacaktır. Staiger'ın tarihsel materyalist yaklaşımını kullanarak yapılan önemli bir alımlama çalışması için bkz. Shingler, M. (2001). *Interpreting All About Eve: A Study in Historical Reception*. Melvyn Stokes ve Richard Maltby (Ed.), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences* içinde (s. 46-62). London: BFI.

Tarihsel materyalist yaklaşım, geçmişteki izleyici deneyimlerine ve yorumlarına dayanması nedeniyle elbette kendi içinde bazı problemler barındırmaktadır. Staiger (1992: 79-81), yöntemin sağladığı imkânlar kadar sınırlılıklarına da değinmekte ve alımlama çalışmalarında izleyicilerden elde edilen bilgilerin her zaman için öznel olacağını ve hiçbir zaman incelenen kültürel metne ilişkin tam ve kesin bilgi vermeyeceğinin altını çizmektedir. Geçmiş deneyimlerin hatırlanması ve dilin dolayımı aracılığıyla sözel olarak aktarılması deneyimin veya durumun/olayın kendisi ile birebir benzerlik göstermeyecektir. Dahası bu aktarımlar tarihsel-toplumsal olarak geçirilen değişim ve dönüşümler çerçevesinde yapılacaktır. Bunlara ek olarak alımlama çalışmasını yapan araştırmacının da tıpkı incelenen izleyiciler gibi öznel yorumlamalar yapma ihtimalinin olduğunu ve izleyici alımlamalarını değerlendirirken kendi bireysel ve toplumsal donanımını tamamen devre dışı bırakamayacağını akılda tutmak gerekir. Yaklaşımın bir diğer problemleri yanı sıra da geçmiş bilgi kaynaklarına erişimin sınırlı olması ya da her zaman mümkün olmamasıdır. Ancak bu sınırlılıkların bilincinde olarak yürütülen bir tarihsel materyalist alımlama çalışması, belirli bir tarihsel ve toplumsal bağlam içinde izleyicilerin filmler ile nasıl ilişki kurduklarını ve filmleri nasıl alımladıklarını anlamak açısından kıymetli veriler sağlayacaktır. İzleyicilerin yorumlarında nelerin yer aldığı ve nelerin dışarıda bırakıldığı da en az yorumların kendileri kadar önemli bir bulgu olabilir. Yaklaşımın bir diğer önemli yanı sıra da alımlamanın yalnızca filmlerin gösterime girdiği zamanda değil farklı tarihsel dönemlerde tekrar tekrar yapılmasına imkân vermesi ve böylelikle farklı yorumlama stratejileri ve okuma deneyimleri arasındaki devamlılıkları ve kopuşları tarihsel ve toplumsal bağlamları içinde değerlendirmeyi mümkün kılmasıdır (Staiger, 1992: 93).

Alımlama çalışmalarının önemi toplumsal ve politik bir dönüşüm yaratma imkânı sağlama potansiyelinde yatar. Filmlerin nasıl anlamlandırıldığını, belirli bir kültürde nasıl konumlandırıldığını ve tüketildiğini anlamaya yönelik bu kıymetli çaba, kültür ve politikanın nasıl iç içe geçtiğini ve birlikte işlediğini kavramaya, tarihsel olarak anlam üzerinde kurulan tahakkümleri ve verilen mücadeleleri görmeye ve böylelikle olası bir politik imkânın önünün açılmasına yardımcı olabilir (Staiger, 1992: 10-15). Bu bağlamda bu tez kapsamında Staiger'ın tarihsel materyalist yaklaşımından yararlanarak bir alımlama çalışması yapmak, popüler metinlerin (bu çalışma özelinde Tarantino filmlerinin) farklı kültürel ve politik koşullarda hangi bağlamsal söylemler çerçevesinde ve yorumlama stratejileriyle alımlandığını ve egemen ve marjinal okumaların nasıl

şekillendiğini anlamak açısından yararlı görülmektedir. Tezin sonraki bölümünde, buraya kadar tartışılan kavram ve kuramlar ışığında yapılan izleyici görüşmeleri ve yorumları analiz edilecektir.

3. BÖLÜM

QUENTIN TARANTINO FİLMLERİNİN İZLEYİCİLER TARAFINDAN ALIMLANMASI

Filmler ve izleyiciler arasındaki ilişkiyi anlayabilmek, filmlerin izleyicilerde bıraktığı izleri takip edebilmek ve aynı şekilde izleyicilerin ve izleme deneyimlerinin film yapma biçimleri ve içerikleri üzerindeki dönüştürücü etkilerini görebilmek için filmleri metin olarak incelemek yeterli değildir. Bunun için izleyicilerin anlam dünyalarına ve deneyimlerine başvurmak, izleme (ve hatta yeniden izleme) ediminin gerçekleştiği tarihsel ve toplumsal koşulları göz önünde bulundurmak ve izleyicilerin deneyimlerini ve düşüncelerini aktarırken nasıl bir pozisyondan konuştuklarını ve sözlerini çerçeveleyen söylemleri anlamak gerekir. Bu şekilde onların izledikleri film ile nasıl ilişkilendiklerini, kimliklerinin, gündelik deneyimlerinin ve kültürel ve toplumsal bağlamın onların anlamlandırma ve ifade biçimlerini nasıl şekillendirdiğini kavramak mümkün olacaktır.

Bu nedenle daha önce de belirtildiği üzere bu çalışma kapsamında Türkiye’de yaşayan, yaşları 20 ile 55 arasında değişen²¹ ve toplumsal cinsiyet, sınıf ve sosyo-ekonomik arka plan bakımından farklılaşan izleyicilerle görüşülmüştür. 7’si kadın 7’si erkek olmak üzere toplam 14 izleyiciyle her biri yaklaşık 50-150 dakika arasında süren yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerin başında katılımcıları tanımak için kısaca kendilerinden bahsetmeleri istenmiş, eğitimlerine, varsa mesleklerine ve genel olarak sinemaya gitme alışkanlıklarına ve beğenilerine ilişkin bilgi sahibi olmaya çalışılmıştır. Daha sonra Tarantino’ya ve yönetmenin sinemasına ilişkin düşüncelerini anlamak üzere sorular sorulmuş, filmlerden hatırladıkları sahneler, sevdikleri/sevmedikleri öğeler, karakterler ve oyuncular/oyunculuklar üzerinden katılımcılarla sohbet edilmiştir. Sorulan sorular ve görüşmecilerin paylaştıkları çerçevesinde toplumsal cinsiyet ve şiddet meselelerine ilişkin düşünme ve konuşma imkânı bulunmuş, görüşmecilerin kendilerini diledikleri gibi ifade ettikleri ve rahat hissettikleri bir seyirde görüşmeler sürdürülmüştür. Araştırmada kullanılan yöntem ve tekniklerin doğası gereği her görüşme önceden taslak olarak kurgulanan izleğe uygun

²¹ Çalışma kapsamında görüşme yapılacak kişilerin yaş aralığını belirlemek için kabaca yönetmenin ilk filmi *Rezervuar Köpekleri*’nin (*Reservoir Dogs*, 1992) gösterime girdiği yıllarda filmi sinemada izleme imkânı bulmuş olan izleyicilerden günümüze kadar uzanan izleyicileri kapsayacak şekilde bir aralık belirlenmiştir.

ilerlememiş, verilen cevaplar doğrultusunda ek sorular yöneltmiş ya da görüşmecinin sorulan sorunun doğrudan yanıtı olmayacak şekilde üzerinde durduğu konulara müdahale edilmemiştir. Bu sayede mümkün olduğunca görüşmecilerin herhangi bir yönlendirme olmaksızın kendi düşünce akışlarında konuları ele almalarına olanak sağlamak amaçlanmıştır.

Çalışma kapsamında, izleyicileri gündelik yaşamlarının olağan akışı içinde gözleme, tanıma ve onlarla vakit geçirme imkanlarına sahip olunamadığı ve uzun erimli bir alan araştırması gerçekleştirilemediği için bu tezi için klasik bir etnografik araştırma olarak nitelendirmek mümkün değildir. Ancak izleyicilerin anlam dünyalarını kendi sözleri aracılığıyla değerlendirmek ve kavramak amacıyla etnografik tekniklerin kullanıldığını belirtmek gerekir. Moores da antropoloji ve sosyoloji alanlarındaki gibi uzak diyarlarda gerçekleştirilen kapsamlı alan çalışmalarından söz etmek mümkün olmasa da alımlama çalışmalarını etnografi kapsamında değerlendirmenin mümkün olduğunu belirtir. Antropolojik araştırmalar ile alımlama çalışmaları arasında açık farklılıklar bulunmakla birlikte anlamlandırmayı toplumsal bağlamla ilişkilendirmek bakımından bir ortaklık söz konusudur (Moores, 1995: 3-4).

Tarihsel izleyiciliğin ele alındığı bir önceki bölümde Janet Staiger’ın tarihsel materyalist yaklaşımı çerçevesinde öne sürdüğü “bağlamsal faktörlerin” ve yorumlama stratejilerinin bu çalışma için neden yararlı olabileceği açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede izleyicilerin okuma ve yorumlama pratikleri ile dolaşımdaki tarihsel, toplumsal ve politik söylemler arasındaki ilişkiyi anlayabilmek amacıyla Staiger’ın yaklaşımından yararlanılmıştır. Elbette her araştırmanın olduğu gibi bu araştırmanın da kimi sınırlılıkları bulunmaktadır. Bu noktada izleyici yorumlarına geçmeden önce bu sınırlılıklara ve bir performans olarak araştırmacı ve görüşmeci kimliklerine değinmekte fayda vardır.

Tüm araştırmalarda olduğu gibi alımlama çalışmaları da bir dolayım içermektedir. Çalışmaya katılan görüşmeciler beğenilerini, deneyimlerini ve düşüncelerini dilin dolayımı aracılığıyla başkalarına aktarırlar. Dolayısıyla, daha önce de değinildiği ve Staiger’ın (1992) da vurguladığı üzere, izleyiciler tarafından aktarılan bu bilgi iç görüden ve öznel değerlerden azade olmayacaktır. Araştırmacının görüşmelerden elde ettiği veriyi, kendi bakış açısına göre kategorilere ayırarak analiz etmesi de dolayımın bir başka boyutudur. Öte yandan nitel araştırmalar objektiflik iddiası üzerine kurulmadığı gibi alımlama çalışmalarının amacı da genellenebilir bir bilgi üretimi değildir; aksine amaç,

bir yanıyla tam da bu dolayımın tarihsel ve toplumsal bağlam içinde bizlere neler söylediğini anlamaya çalışmaktır.

Bunların yanı sıra görüşme yapma eyleminin kendisinin hem araştırmacı hem de görüşmeci için bir performans anlamına geldiği ve bu ‘görüşme performansının’ davranış ve ifade biçimlerini belirleyen bir çerçeve olarak işlediği akılda tutulmalıdır. Her ne kadar görüşmecilerimle mümkün olduğunca eşitler arası bir ilişki kurmaya çalışsam da ve görüşmelerin soru-cevap seyrinde ilerlemesinden bir sohbet havasında geçmesine gayret göstersem de görüşmeleri yürüten araştırmacı olarak bu pozisyonun ister istemez kurulan ilişkinin boyutunu ve seviyesini belirlediğini görüşmeler esnasında deneyimledim. Aynı şekilde görüşmelerde, kimi katılımcıların da araştırmacı karşısında bilen özne pozisyonundan konuşmaya çalıştığını ve zaman zaman ‘doğru’²² cevapları verme kaygısını taşıdığını hissettim. Bu kaygının kimi zaman görüşme ilerledikçe ve katılımcılar kendilerini daha rahat hissettikçe azaldığını gözlemlesem de yine de bunu katılımcının sergilediği bir performans çerçevesinde değerlendirmek gerektiğini söyleyebilirim. Fakat aynı zamanda görüşmecilerin belirli bir performans sergiliyor olmaları veriyi çarpıtan bir sorun olmaktan ziyade, hangi performansın neden ve nasıl sergilendiği çerçevesinde anlamlı bir tartışma sunmaktadır. Özellikle toplumsal cinsiyetin de performatif bir alan olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu performansların önemli veriler sağlayabileceği düşünülmektedir. Görüşmelerin karşılıklı birer performans alanı olabileceğini göz ardı etmemekle birlikte söz konusu performansların tam da bu nedenlerle bir alımlama çalışması yapmanın avantajlarından biri olarak değerlendirilmesi mümkündür. Zira araştırmacı olarak bir metin olan filmlerden hareketle izleyicilere dair fikir yürütmek yerine, kültürel, toplumsal ve politik bağlam içinde eyleyen ve konuşan öznelerin yorumlarını anlamaya çalışmanın kıymetli olduğunu düşünmekteyim.

Görüşmelerin seyrine ve görüşmecilere ilişkin genel bir bilgi vermek gerekirse, görüşmecilere kartopu örneklem tekniği kullanılarak ulaşılmış, görüşmeciler katılımın tamamen gönüllülük esasına dayalı olduğu ve herhangi bir bilgi birikimi gerektirmediği hususlarında aydınlatılmıştır. Katılımcıların bilgisi ve onayı dahilinde görüşmeler esnasında ses kaydı alınmış, alınan bu ses kayıtlarına araştırmacı dışında kimsenin

²² Bu ‘doğru’ cevabı verme kaygısı çoğunlukla görüşmecilerin toplumsal cinsiyet rolleri ve şiddet meselelerine ilişkin politik olarak doğru şeyi söyleme çabalarında kendini göstermiştir. Analizin ilerleyen bölümlerinde görüşmecilerin yorumları üzerinden kendi kimlikleriyle karşılaştıkları ve yer yer çeliştikleri anlara yer verilmiştir.

erişiminin olmayacağı belirtilmiştir. Çalışmaya katılacak olan görüşmecilerin Tarantino filmlerinin çoğunu (9 filmden en az 5'ini) çalışmadan bağımsız olarak daha önce izlemiş olmaları yeterli görülmüş, bunun dışında çalışmaya katılmak için herhangi bir koşul aranmamıştır. Yönetmeni ve/ya filmlerini sevme koşulu aranmadığı halde ulaşılan izleyicilerin tamamının Tarantino filmlerini keyifle ve severek izledikleri, bir kısmının ise özel olarak yönetmenin sinemasını takip ettiği görülmüştür.

Her görüşmenin başında katılımcılarla sinemaya gitme/film izleme alışkanlıkları, beğendikleri ve takip ettikleri yönetmenlerin ve oyuncuların olup olmadığı, ne tür filmleri izlemekten keyif aldıkları gibi konular hakkında sohbet edilmiştir. Görüşmecilerin hemen hepsi genel olarak film izlemeyi seven izleyiciler olduklarını, özellikle pandemiyle birlikte film izleme alışkanlıklarının değiştiğini ve ekonomik krizin de etkisiyle eskisi kadar sinemaya gitmediklerini ve filmleri online platformlardan izlemeyi tercih ettiklerini ifade etmiştir. Kimi görüşmeciler özel olarak sinemayla ilgilendiklerini ve yönetmen sinemasını takip ettiklerini söylemiş ve kendilerini sinefil olarak tarif etmiştir. Bir kısmı ise eskiden özel bir ilgilerinin olmadığını ancak son birkaç yılda biraz daha yönetmenlere dikkat ederek film izlediklerini belirtmiştir. Özellikle sinemayla ilgilendiğini ifade eden görüşmecilerin hemen hepsinin MUBI'den²³ söz etmesi dikkat çekicidir, zira 'bilen özne' pozisyonundan konuşmak isteyen görüşmecilerin, bunu belirli düzeyde bir sinema bilgisi ve ilgisine sahip olduklarını gösterme isteğiyle yaptıkları görülmüş ve yukarıda sözü edildiği üzere görüşmeci performansının bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Görüşmecilere ilişkin dikkat çeken bir diğer nokta ise neredeyse tamamının beğendiğini ve takip ettiğini söylediği yönetmenlerin aynı isimler olmasıdır: Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, David Fincher ve Christopher Nolan. Her biri *auteur* olarak nitelenen bu isimlerin hemen her görüşmeci tarafından anılması, analizin ilk bölümünde daha ayrıntılı olarak tartışılacağı üzere *auteur*'lüğün nasıl izleyicilerin beğenilerini belirleyen bir çerçeve olarak işlediğini göstermektedir.

Bu bölümde görüşmeler üç alt başlık çerçevesinde analiz edilmektedir. Birinci kısımda yönetmen sinemasının nasıl bir okuma ve yorumlama çerçevesi sunduğu izleyici yorumları ile birlikte ele alınmaktadır. İkinci başlık hemen her görüşmecinin Tarantino

²³ MUBI, kürasyon sistemiyle çalışan abonelik tabanlı bir online film izleme platformu ve film yapım ve dağıtım şirkettir. Genel hatlarıyla ana akım içeriklerden çok Türkiye'den ve dünyadan bağımsız sinema ve/ya sanat sinemasından örnekler, festival filmleri ve yönetmen sinemasının önemli isimlerinin yapımlarını derleyen film dosyaları ve özel koleksiyonlar sunar.

filmlerinden “erkek filmi” olarak söz etmesinden hareketle oluşturulmuş, “erkek filmi” tanımlamasının adeta bir tür gibi işlediği görülmüştür. Bu bağlamda “türün” okumaları çerçeveleyen bir kategori olması üzerinde durulmuş ve filmler üzerinden izleyicilerin erkek filmi ifadesi ile ne kastettikleri, filmlerde yer alan toplumsal cinsiyet ve şiddet temsillerini nasıl okudukları ve bunlarla nasıl ilişkilendikleri anlaşılmaya çalışılmıştır. Analizin üçüncü bölümünde ise izleyici yorumları güncel politik bağlamla ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmekte ve görüşmecilerin toplumsal cinsiyet ve şiddet ilişkisi üzerine düşünürken kendi kimlikleriyle nasıl karşılaştıkları ve kimliğin bileşenlerinin zaman zaman birbiriyle çeliştiği anlara yer verilmektedir. Son olarak analize geçmeden önce izleyicilerin beğenilerini ve izleme deneyimlerini biçimlendiren “bağlamsal faktörlerin” ve sözü edilen alt başlıkların aslında iç içe geçmiş olan konuları, analizi mümkün kılacak şekilde birbirinden ayırma çabasının sonucu olarak değerlendirmek gerekir.

3.1. YÖNETMEN SİNEMASI ÇERÇEVESİNDE TARANTINO FİLMLERİNİN ALIMLANMASI

Yukarıda tartışıldığı üzere Staiger'a göre tarihsel koşullarla ilişkili olarak inşa edilen kimlikler ve bir tarihsel bağlamdaki söylemsel formasyonlar yorumlama stratejilerini açıklayan bağlamsal faktörlerdir (2000: 162). Bu tez çerçevesinde yapılan görüşmelerdeki izleyici yorumlarına bakıldığında yönetmen sineması ya da '*auteur*'lük söylemi'nin izleyici okumalarını kuşatan/şekillendiren bir söylemsel çerçeve olarak işlediği görülmektedir. İzleyici yorumlarının analizine geçmeden önce kısaca bu çalışma kapsamında '*auteur*'lük söylemi' ile ne kastedildiğini ve bunun nasıl anlamı/okumayı belirleyen bir bağlam olarak karşımıza çıktığını açıklamak gerekir.

Auteur kavramı, 1950'lerde Fransa'da bir film yapma politikası çerçevesinde gündeme gelmiş ve 1960'larda Amerika'da kuramlaştırılmıştır. Alexandre Astruc'un (2016 [Orj. 1948]: 29-34) yönetmenin duygu ve düşüncelerini daha özgür bir şekilde, tıpkı roman yazarının kalem kullanmasına benzer biçimde kamerasını kullanarak anlatabileceğini ifade eden *caméra-stylo* (kamera-kalem) kavramını geliştiren François Truffaut, *Cahiers du Cinéma* dergisinin 1954 yılında yayımlanan bir sayısında "*politique des auteurs*" (*auteur* politikası) düşüncesini tartışmaya açmıştır (2016: 35-49). Sinema filmlerinin büyük oranda edebiyat uyarlamalarına dayandığı, belli senaryo yazarlarının egemen olduğu ve yönetmene sadece uygulayıcıyı gözüyle bakılan "kalite geleneği"ni eleştiren Truffaut, *auteur* eğilimin sinemanın kişisel bir ifade aracı, adeta 'yönetmenin dili' olduğunu vurgulamıştır. Andrew Sarris'in "Notes on the Auteur Theory in 1962" (2009: 451-454) başlıklı yazısıyla Fransa'da bir film yapma stratejisi olan *auteur* politikası Amerikan sinemasına girmiş ve "*auteur* kuramı"na dönüşmüştür. Sarris'e göre bir yönetmenin *auteur* olarak anılabilmesi için şu üç unsura sahip olması gerekir: teknik yeterlilik, ayırt edilebilir bir kişilik ve kendi kişiliği ile malzemesi arasındaki gerilimden doğan iç anlam. Ne var ki Amerikan sinemasına giriş yapan kuramın zamanla "Amerikan sinemasının üstünlüğünü göstermek" (Stam, 2000a: 100) amacıyla kullanılmaya başladığı ileri sürülmüş ve Sarris'in sıraladığı kriterler birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Auteur'lüğün sanat sinemasına göz kırpan ve yönetmenin metnin yaratıcısı olarak 'ruhunu' ortaya koyduğu bir film yapma biçiminden 'iyi' ve popüler film yapma metoduna dönüşmesi ve adeta Hollywood sinemasının ticari başarı elde etmek üzere

dayandığı bir formül gibi işleme dikkat çekicidir. Corrigan, “şayet bir yönetmenin artistik dışavurumu olarak filmlerini tanımlayan *auteur*’lük bugün hala geçerliyse, günümüz yönetmenlerinin artistik dışavurumu tamamıyla Hollywood yıldız sistemiyle ilişkilidir” diyerek *auteur*’lüğün Amerika’da başından beri sektörün ihtiyaçlarıyla, teknolojik gelişmelerle ve pazarlama stratejileriyle el ele ilerlediğine dikkat çeker (2004: 82). Özellikle 1970’lerden itibaren izleyicinin beğenisini ve filmlerin gişe başarısını garantilemek amacıyla yönetmenlerin isimlerinin adeta birer marka (*brand-name*) olarak kullanıldığını öne süren Corrigan, içerdiği anlamların ve estetik tercihlerin önceden belirlenmiş olduğu bu marka ‘sistemini’ “endüstriyel bir *auteur*’lük modeli” (83) olarak adlandırır. Bu modelde yönetmenler birer yıldız imgesi olarak karşımıza çıkmakta ve *auteur*’lüğün ilk zamanlarındaki entelektüel birikimden ve estetik kaygıdan tamamen bağımsız olmamakla birlikte artık *auteur*’ler genellikle ticari başarıları, teknik becerileri ve ünleriyle tanımlanmaktadır.

Bir filmin *auteur* bir yönetmen tarafından çekildiği söylemek filmin alımlanmasını büyük ölçüde değiştirebilecek bir okuma çerçevesi yaratmak anlamına gelmektedir (Corrigan, 2004: 84). Zira popüler ve ticari bir figür olarak *auteur*, ister istemez izleyici deneyimini ve okumasını belirleyen kültürel ve toplumsal bir bütünün bir parçası olarak işler. Burada önemli olan nokta, yönetmenlerin film yapma becerileri ve motivasyonlarından bağımsız olarak ‘*auteur*’lük mertebesinin’ onların filmlerini tanımlayan, tanıtan ve pazarlayan bir unsur haline gelmesidir. Öyle ki Corrigan *auteur* yönetmenlerin devamlı olarak kendi yıldız kimlikleri tarafından sömürülmenin eşiğinde olduklarını vurgular (91). Bu yönetmenlere örnek olarak ise “tam bir Amerikan *auteur*” (82) olarak tanımladığı Quentin Tarantino’yu verir.

Bir yönetmeni *auteur* olarak tarif etmek sinema ile belirli bir düzeyde ilişkilenmeyi ve belirli bir sinema tarihi bilgisini ve/ya ilgisini gerektirmektedir. Bu bağlamda yapılan görüşmelerde kimi görüşmecilerin doğrudan bu kavramı kullandığı, kimilerinin ise doğrudan *auteur* ya da yönetmen sineması gibi kavramları kullanmaksızın bu çerçeveyi başka biçimde tarif ettikleri görülmektedir. Genellikle sinema tarihinde *auteur* olarak kabul görmüş ve Tarantino’nun da çoğu zaman selam göndermekten ve onlara olan sevgisini dile getirmekten geri durmadığı yönetmenlere (örneğin Godard bu isimlerin başında gelir) referans verilerek yürütülen *auteur* tartışması, Tarantino filmlerinin hangi pozisyondan izleneceğini ve anlamlandırılacağını da büyük ölçüde belirleyen bir

yorumlama çerçevesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan izleyici görüşmelerinde sıklıkla Tarantino'nun bir yıldız imgesi olarak tasvir edilmesi dikkat çekicidir. Az önce de belirtildiği gibi izleyicilerin sinema bilgilerine ve filmlerle ilişkilerine bağlı olarak yönetmenden söz ederken kullandıkları ifadeler değişkenlik göstermekle birlikte Tarantino'yu *auteur* yönetmen olarak nitelendiren izleyicilerin, bu kavramı yönetmeni olumlayıcı, yüceltici bir anlamda kullandıkları görülmektedir. Doğrudan *auteur* kavramının kullanılmadığı durumlarda filmlerdeki görsellik, sinematografik unsurlar ve estetize edilmiş şiddet gibi belirli 'karakteristik' özellikler yönetmenin *imzası* olarak karşımıza çıkmakta ve genellikle Tarantino filmleri söz konusu olduğunda eleştirilerin hedefi olan cinsiyetçilik, ırkçılık, şiddet gibi meselelerin üzerini örten ve yönetmeni olumlayan bir çerçeve işlevi görmektedir.

Başta da belirtildiği üzere çalışmaya katılacak olan görüşmecilerin Tarantino filmlerinin en azından çoğunu çalışmadan bağımsız olarak daha önce izlemiş olmaları yeterli görülmüştür. Çalışmaya katılan izleyicilerin yönetmeni ve sinemasını sevmeleri ön koşulu aranmamakla birlikte görüşmecilerin hepsinin bütün filmleri olmasa dahi genel olarak Tarantino sinemasını izlemekten keyif aldıklarını söylemek mümkündür. Tüm görüşmelerde ortak olarak dikkat çeken şey, kişisel beğenilerden bağımsız olarak, yönetmenin "dehasına" ve başarısına yapılan vurgu olmuş ve bu 'yıldız imgesinin' izleyicilerin film izleme tercihlerinde belirleyici olduğu görülmüştür. Tarantino sinemasına özel bir ilgisi olmayan fakat yönetmenin filmlerini sevdiğini ifade eden Emre (31, YL, mühendis)²⁴ özellikle henüz yönetmen sinemasını takip etmediği gençlik yıllarında, Tarantino meşhur ve tanınan bir yönetmen olduğu ve "o dönemin izlenecek filmi o" olduğu için onun filmlerini izlemeyi tercih ettiğini söylemiştir. Kendini "ciddi bir sinema izleyicisi" olarak tanımlayan Umut da (31, YL, grafik tasarımcı) "Ben bu filme sırf Tarantino filmi görmeye gidiyorum aslında." diyerek film tercihlerinde yönetmenin isminin nasıl belirleyici olduğunu örneklemiştir. Benzer şekilde sinemaya eğlenmek ya da takip etmekten keyif aldığı filmleri izlemek için gitmeyi tercih eden Sezin'in (30, YL, akademisyen) "Eğlencelik evet ama kaçırmam, kaçırmamaya çalışırım. Tarantino filmi

²⁴ Çalışmada görüşmecilerin gerçek isimleri değil onlara verilen takma isimler kullanılmıştır. İsimlerin yanındaki parantez içinde görüşmecinin yaşı, eğitim durumu (Lisans=L, Yüksek Lisans=YL) ve (varsa) mesleği belirtilmektedir. Okumayı zorlaştırmaması adına görüşmecilere ilişkin bu bilgilerin aynı paragraf içinde yinelenmemesine, her yeni paragrafla birlikte parantez içinde bilgilerin verilmesine özen gösterilmiştir.

geldi mi bilirim yani.” sözleri de yönetmene dair ifadelerin *auteur*’lük söylemi çerçevesinde değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

İzleyicilerin Tarantino sinemasından söz ederken belli başlı bazı biçimsel tercihleri ve sinematografik unsurları vurguladıkları ve yönetmenin *imzası* olarak gördükleri bu özelliklerin izleyiciler tarafından filmleri sevme veya tercih etme nedenlerini tarif ederken sıklıkla dile getirildiği görülmektedir. Bunların başında daha sonra şiddeti meşrulaştırmaya yardımcı olan en temel öğelerden biri olarak da tartışılacak olan hikâye anlatımı (*storytelling*) gelmektedir. Roche *Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction* (2018: 153) adlı kitabında Tarantino’nun hikâye anlatımı stratejilerinin daha ilk filminden itibaren çok ilgi gördüğünü ve yönetmenin kullandığı karmaşık anlatı yapısının kendinden sonra gelen filmleri de büyük oranda etkilediğini öne sürmüştür. Özellikle *Pulp Fiction* (1994) kronolojik olarak ilerlemeyen anlatısı ve iç içe geçmiş olay örgüsüyle 1990’lara damgasını vurmuş bir bağımsız film olarak anılmaktadır (Thompson ve Bordwell, 2019: 677). *Pulp Fiction*’ı “hayatının filmi” olarak tanımlayan Ece (50, L, sınıf öğretmeni), “Ben hayatımda hiç böyle bir senaryo izlemedim. Filmin başı filmin sonu... ama aslında filmin ortası. Böyle bir senaryo yok, kim yazabilir böyle bir şey! Böyle bir senaryo yazmak ancak bir dâhiye özgü olabilir.” diyerek anlatının ve yönetmenin dehasının kendisini ne kadar etkilediğinden söz etmiştir. Tarantino’yu “dahi” ve yönetmenin filmlerini “kült” olarak nitelendiren Sinan da (54, L, direktör) benzer şekilde yönetmene duyduğu hayranlığı anlatının iç içe geçmiş hikayelerle örülmesine dayandırarak senaryonun, kurgunun ve oyuncu seçiminin başarısını vurgulamıştır. Tarantino’nun kült bir yönetmen olup olmadığı üzerine fikir yürütürken Duru (21, L öğrencisi) “[*Pulp Fiction* için] Tarantino’yu anlatıyor filmin bütün sahneleri. Direk şey hani gözün kapalı da izlesen, orada Tarantino yazmadığını da anlarsan o Tarantino filmi diyebildiğimiz bir film.” demiştir. Görüşmecinin yönetmenle özdeşleşmiş imza niteliğindeki özellikler üzerinden yaptığı okumalar *auteur*’lük söyleminin yorumları çerçevelendirdiğini düşündürmüştür. Öyle ki görüşmeci, yönetmenin son filmi *Once Upon A Time... in Hollywood* (2019) için aynı şeyi söyleyemeyeceğini, zira “Tarantino imzaları” olarak tarif ettiği alışageldiğimiz şiddet sahnelerini ancak filmin sonunda görebildiğini ve bu nedenle bu filmde yönetmenin diğer filmleri kadar keyif almadığını belirtmiştir. Duru’nun aksine sevdiği filmleri tekrar tekrar izleyen ve Tarantino sinemasından çok keyif aldığını söyleyen Ahmet (55, L terk, emekli editör) “En önemlisi kurgu sanatta.” diyerek özellikle Tarantino’nun ilk filmi *Rezervuar Köpekleri*’nin

(*Reservoir Dogs*, 1992) kurgusuyla kendisini büyülediğini fakat filmdeki kulak kesme sahnesinden rahatsız olduğu için bu filmi diğer filmlere kıyasla daha az izlemek durumunda kaldığını ifade etmiştir.

İzleyicilerin hemen hepsinin filmlerdeki hikâye anlatımını şiddetin önüne geçen ve ona meşru bir zemin sağlayan bir öge olarak tarif etmesi dikkat çekicidir. Aksiyon filmlerinden ve “vurdulu-kırdılı, gürültülü” filmlerden hoşlanmadığını ve bu tür içeriklerin kendisini rahatsız ettiğini belirten Emre (31, YL, mühendis) Tarantino filmleri söz konusu olduğunda herhangi bir rahatsızlık duymamasını filmlerin bir ya da birkaç farklı hikâyeye dayanmasıyla ve “asıl olayın o [hikâyeye]” olmasıyla açıklamıştır. Emre gibi filmlerde bir hikâyenin anlatıldığını ve asıl önemli olanın anlatımın kendisi olduğunu vurgulayan görüşmeciler, anlatı kendi içinde tutarlı olduğu sürece hikâyenin sürükleyiciliğinin filmlerdeki şiddet temsillerinin önüne geçtiğini ve kendilerini rahatsız etmediğini söylemiştir. Örneğin Berk (31, YL, makine mühendisi) “Şiddet oradaki olayın bir parçası. Sen bir yandan hikâyeyi öğrenmeye çalışıyorsun. Ona devam etmeye çalışıyorsun. ... Himm... o hikâyenin içinde, nasıl diyeyim... tutarlı hikayeye. O hikâyenin içinde, sen de giriyorsun içine ve sorgulamıyorsun yani onu.” diyerek anlatıya kapılıp gitmenin düşünmeyi ve sorular sormayı engellediğini ifade etmiştir²⁵. Benzer şekilde Sinan da (54) hikâyenin tutarlılığını vurgulayarak şayet karakterin hayatı bunu gerektiriyorsa, örneğin söz konusu bir kiralık katilin hikayesiye, şiddetin anlatıyla tutarlı olacağını ve hikâyede yer alması gerektiğini belirtmiştir. Görüşmelerde hikâye anlatımı üzerinde duran izleyicilerin, Tarantino filmlerini izledikleri başka aksiyon/dövüş/şiddet içeren filmlerle kıyaslayarak bazı çıkarımlar yaptığı görülmektedir. Katılımcılar diğerlerinin aksine Tarantino’nun filmlerinde amacın şiddet olmadığını, anlatımın doğrudan şiddet üzerine kurulmadığını ve şiddetin yalnızca anlatımın bir parçası olarak filmlerde yer aldığını söylemektedir. Umut (31, YL, grafik tasarımcı) başka filmlerdeki “*meaningless*” (anlamsız) şiddeti görmeyen kendisini rahatsız ettiğini ancak [şiddet] bir

²⁵ Görüşmecinin bu ifadesi ana akım sinemanın sunduğu kaçış imkânını akıllara getirerek Tarantino filmlerinin de bu çerçevede değerlendirilebileceğini düşündürmüştür. Dyer’in vurguladığı gibi Hollywood sineması izleyicilere gündelik yaşamlarının onlara veremediklerini deneyimledikleri, isteklerini elde edebildikleri bir kaçış imkânı sunar (1985: 222). Bu kaçış izleyicilerin bir film izlediklerini unutarak karakterlerle özdeşleşmesini ve anlatımın içinde hikâyeyi deneyimlemesini sağlar. Tarantino filmlerinin yukarıda sıklıkla yer verilen anlatsal, sinematografiye ve mizansene ilişkin öğeler aracılığıyla zaman zaman geleneksel anlatı yapılarının dışına çıktığını göz ardı etmeksizin, izleyicinin bu yorumu yine de filmlerin dünyasının onu içine çekerek düşünmesini ve soru sormasını engellediğini göstermesi bakımından, filmlerin bir yanı sıra ana akım sinemanın özelliklerini taşıdığına işaret etmektedir.

olay örgüsü içinde kurulduğunda ve onun sonunda izleyiciyi şok eden bir sahneye ulaşıldığında “kendisi için okey” olduğunu söylemiş ve bu okumasıyla belirli bir hikâyenin içinde sunulduğu sürece şiddet temsillerinin “olumlandığını” veya rahatsız edici olmaktan çıktığını düşündürmüştür.

Tarantino filmlerinin bir veya birden fazla hikâyeye dayanmasının, karmaşık ve sürükleyici bir anlatı yapısına sahip olmasının yanı sıra, izleyicilerin beğenilerinde ve tercihlerinde belirleyici olan ve şiddetin meşrulaştırılmasına zemin hazırlayan yönetmenin *imzalarından* bir diğeri görsel ve mizansene ilişkin öğelerdir. Daha önce de değinildiği üzere literatüre Tarantinovari (*Tarantinoesque*) (Holm, 2004; Page, 2005) olarak geçen bu özellikler, Tarantino sinemasını tanımlayan ve yönetmenin *auteur* olarak anılmasını sağlayan karakteristik özelliklerdir. Tarantino sineması denildiğinde sinema tarihindeki önemli filmlere yapılan göndermeler, renk ve müzik kullanımı, karakterlerle adeta özdeşleşen oyuncu seçimleri, eğlenceli ve zekice örülmüş diyaloglar ve elbette grafik ve stilize şiddet temsilleri akla gelmektedir. Tüm bu anlatsal, sinematografiye ve mizansene ilişkin unsurlar yönetmene yönelik b/ilgisi olsun olmasın izleyicilerin filmleri keyifle ve sıkılmadan izlemelerine neden olmakta ve filmlerdeki erkeklik, ırkçılık ve şiddet gibi meselelerin üstünü örterek ya bunları hiç görmemelerine ya da olumlamalarına veya söz konusu meseleleri karşıt bir okumayla ve eleştirel bir perspektifle ele almalarına yol açmaktadır.

Tarantino filmlerinde genellikle canlı ve parlak renklerden oluşan bir renk paletinin kullanıldığı ve/ya filmin hikâyesine göre tematik bir renklendirme yapıldığı görülmektedir.²⁶ Benzer şekilde güçlü aydınlatma ve parlak ışık kullanımı özellikle dövüş ve şiddet sahnelerinin ağırlığını ve vahşetini örterek daha estetize edilmiş bir şekilde sunulmasını sağlamakta, böylece hem görselliğe katkıda bulunmakta hem de sahnelerin etkileyciliğini artırmaktadır. Tarantino’nun şiddeti kullanma biçiminden söz ederken Duru (21, L öğrencisi) “Bir şey kullanıyor Tarantino ama ne kullandığını anlayamadım. Müzik mi desem arkasındaki? Yani ışıklar mı desem? ... Aydınlık görüntüde bir şiddet

²⁶ Örneğin *Pulp Fiction*’da (1994) sarı ve kırmızı renklerinin, *Kill Bill Vol. 1*’de (2003) kırmızı renginin, *Zincirsiz*’de (*Django Unchained*, 2012) ise beyaz renginin baskın olarak kullanıldığı görülmektedir. Filmlerde farklı renk paletlerinin yanı sıra anlatının bazı bölümlerinde geçmişe dönüldüğünde veya dramatik etkiyi arttırmak amacıyla siyah-beyaz renk kullanımına da sıklıkla yer verilmektedir. *Kill Bill* serisinde (2003-2004) epizodik anlatıma uygun olarak her bir bölüm siyah-beyaz ve renkli çekimler arasında değişkenlik göstermektedir.

görüntüsü oluyor. ... Çok gerçekçi gelmiyor.” diyerek sözü edilen sinematografiye ve mizansene ilişkin tercihlerin izleyicilerin filmlerdeki şiddeti filmsel evren çerçevesinde estetize edilmiş bir şey olarak yorumladıklarını örneklemektedir. Görüşmecilerin hepsi, tıpkı Duru gibi, Tarantino filmlerinde izledikleri şiddetin (*Rezervuar Köpekleri* (*Reservoir Dogs*, 1992) hariç) diğer şiddet içeren filmlerdekine benzemediğini, çoğu zaman bunun nedenini doğrudan açıklayamasalar da “şiddet gibi gelmediğini” söylemiştir. Şiddetin “şiddet gibi gelmemesi” ise genellikle gerçeklik/gerçekçilik kavramlarıyla birlikte düşünülen ve ifade edilen ve tam da bu nedenle izleyicileri rahatsız etmeyen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Fleishman (2018: 195-196), Tarantino’nun özellikle olgunluk çağındaki filmlerinde yer alan şiddet söz konusu olduğunda meselenin gerçeklik olmadığına altını çizer. Önemli olan şiddetin estetiğidir; zira perdede izledikleri izleyicilerin hoşuna gitmiyorsa bu tamamen estetik tercihlerin bir sonucudur. Nitekim Tarantino da röportajlarında sıklıkla bunu dile getirmektedir: “[Filmlerindeki şiddeti] Karikatürize olarak adlandırmazdım ama çok abartılı. Kimsenin öldürüldüğü falan yok; kan gerçek kan değil; şurup, boya. Eğer bunu görmek hoşuna gitmiyorsa kırmızı rengini sevmiyorsun demektir, çünkü bunun gerçek kan olmadığını biliyorsun.” (Fleishman, 2018: 195). Bu durumda izleyicilerin kanı ve şiddeti gerçekçi bulmamaları aslında yönetmenin yaratmak istediği etkiyle paralellik gösteriyor gibi görünmektedir. Filmlerindeki şiddete ilişkin Tarantino “Bence, şiddet tamamen estetik bir konu. Filmlerdeki şiddetten hoşlanmadığınızı söylemek, filmlerdeki dans sahnelerinden hoşlanmadığınızı söylemek gibi bir şey” diyerek şiddeti çok ciddiye almadığını ve özellikle kendi çektiği filmlerdeki şiddetin kendisine çok komik geldiğini belirtmiştir (Fuller, 2010: 75-76).

Normalde şiddet içeren filmleri izlemekten hoşlanmayan ve daha çok hayatın içinden, insan ilişkilerine odaklanan ya da ona bilmediği ülkeleri, kültürleri tanıtan, kısacası bir şekilde kendi duygularına, hayatına dokunan filmleri tercih eden Sezin (30, YL, akademisyen) Tarantino filmleri söz konusu olduğunda tıpkı Duru gibi filmlerin kendisine gerçekçi gelmediğini söylemiş ve şöyle açıklamıştır: “Adamın tüm filmlerini şöyle bir izlediğim kafamdan geçirdim; evet, hepsinde kan var, çok fazla kan var. Ama şey gibi değil sanki Ezgi, korku, gerilim filmindeki gibi leş gibi bir kan değil. Evet, her yerden kan çıkıyor fakat o seni iğrendirmiyor. Onun bir geçişi var galiba izleyebilmeni sağlayan, gözünü kapatmadığın.” cevabını vermiş ve Tarantino filmlerindeki kan ve şiddeti “görsel bir şölen” olarak tarif etmiştir. Sezin’in sözünü ettiği bu “görsel şölen”

daha önce de değinildiği üzere yönetmenin bugün *auteur* olarak anılmasına neden olan ve literatürde “Tarantinovari” olarak anılan estetik tercihlerdir. Tarantino üzerine yazılan metinlerde “Tarantino estetiği” (*Tarantino aesthetics*), “Tarantino filmlerinin estetiği” (*aesthetics of Tarantino films*), “şiddetin estetiği” (*aesthetics of violence*) gibi farklı biçimlerde ifade edilen ve insanı aynı anda hem büyüleyen hem de iğrendiren bu estetize edilmiş şiddeti Kirsch (2002) “gösterişli şiddet” (*spectacular violence*) olarak adlandırmaktadır. Bu “gösterişli şiddet” ise çok temel olarak yönetmenin filmlerinde yer alan kan ve şiddetin abartılı ve seyirlik bir biçimde sunulmasına işaret etmektedir.

Tarantino filmlerinin görselliğine katkıda bulunan (ve hatta filmlerin ‘ruhunu’ belirleyen) bir diğer öge yönetmenin en az filmleri kadar ünlü film müzikleridir. Tarantino filmleri söz konusu olduğunda neredeyse her zaman film müziklerinden bahsedildiği görülmektedir. Bunun nedenini yalnızca film müziklerinin filmlerin gösteriminden sonra ünlenmesi ile değil aynı zamanda Tarantino filmlerinin de müzikleri aracılığıyla popülerlik kazanması ve izlenmesi ile açıklamak mümkündür. Daha senaryo yazımı sürecinde kullanacağı müzikleri seçmeye başlayan Tarantino, filmlerin çekimleri esnasında ve hatta çekim aralarında dahi müzikleri dinlemekte ve dinletmektedir; dolayısıyla Tarantino için film müzikleri yalnızca sahnelere eklenen bir öge olmaktan ziyade anlatıyı şekillendiren, filmin atmosferini ve ritmini belirleyen ve görselliği, karakterleri ve olayları destekleyen temel bir unsurdur (Roche, 2018: 260-276). Kullandığı müziklerin filmlerin başarısına katkısının yadsınamayacağını belirten Roche, Tarantino’nun 1960’ların ve 1970’lerin unutulmuş parçalarına yeniden hayat vererek bilinçli olarak pop kültür tarihçisi personası inşa ettiğini öne sürmüştür (2018: 260). Nitekim dönem müziklerini çok sevdiğini söyleyen ve Tarantino’nun müzik seçimlerinin kendisi için bu nedenle etkileyici olduğunu söyleyen Emel (44, L, yoga eğitmeni) “Müziklerini sevdim belki de o yüzden adamı da sevdim yani. Ya da filmlerini sevdim. ... Seçtiği müzikler, seçtiği sahnelerin müzikleri. Böyle değişik bir şey var. O saniyeyi böyle sana yaşıyor. O müziği unutmuyorsun.” diyerek filmlerin beğenilmesinde ve hatırlanmasında müziğin önemine vurgu yapmıştır. Benzer biçimde Sezin (30, YL, akademisyen) “Hikâyenin kendisi değil müzikleri çok başarılı kullanıyor, o beni filmleri izlerken en çok etkileyen şeylerden birisi” sözleriyle film müziklerinin etkileyciliğine değinmiştir. Film müziklerinin Tarantino sinemasını tercih etmesinde büyük bir etkisinin olduğunu söyleyen Nil ise (33, YL, akademisyen) “Müzikler çok önemli bence. Mesela ben Tarantino filmi çıktığında filmi izlemeden önce müziklerini dinliyorum ve en büyük

endişem filmi görmeden önce doğru müzik doğru sahnede kullanıldı mı acaba falan diye büyük kaygılar yaşıyorum.” demiştir. Nil’in bu yorumu yönetmen sinemasının izleyicide yarattığı beklentiye ve bunun izleyicilerin filmlerle kurduğu ilişkiye olan etkisine işaret etmektedir.

Görüşmecilerin Tarantino sinemasından söz ederken muhakkak değindikleri bir diğer konu yönetmenin oyuncu seçimleri ve karakterler arasındaki diyaloglardır. Sevdikleri filmler zaman zaman değişkenlik gösterse de hemen her görüşmecinin özellikle bazı filmleri neden sevdiklerini anlatırken ve filmlerin başarısından söz ederken belirli oyunculara ve onların oynadıkları karakterlere başvurdukları görülmüştür. Özellikle *Pulp Fiction* (1994) filminde Samuel L. Jackson, *Kill Bill Vol. I ve Vol. II* (2003-2004) filmlerinde Uma Thurman ve *Soysuzlar Çetesi (Inglorious Basterds, 2009)* filminde Christoph Waltz neredeyse tüm izleyicilerin takdirle andıkları oyuncular olmuştur. Oyuncu seçimlerinin başarısı filmlerin başarısıyla doğru orantılı olarak tasvir edilmiş, seçilen oyuncularla karakterlerin uyumlarının çok iyi olduğu sık sık dile getirilmiştir. Örneğin Sinan (54, L, direktör) “Yazıya dökülen şeyleri hayata geçirmek, o aktöre o rolü giydirmek, o elbiseyi giydirmek ciddi bir başarı.” diyerek yönetmenin oyuncu seçimindeki başarısını öne çıkarmıştır. Tarantino sineması denildiğinde belli başlı karakterler ve o karakterlerin monologlarının/diyaloglarının ön plana çıktığı ve zaman zaman bunların filmlerden daha popüler hale geldiği görülmektedir. Bazı diyalogların nasıl aklında yer ettiğini ve filmleri tam olarak bu nedenle sevdiğini vurgularken Emel (44, L, yoga eğitmeni) “Bir de oradaki konuşmalar... bir laf ediyor. O laf böyle şey kalıyor, senin aklında kalıyor. Bir anekdot oluyor ya da böyle bir aforizma oluyor.” demiştir. Emre (31, YL, mühendis) filmlerde asıl önemli olanın “oradaki diyaloglar, hikayelerin birbirine bağlantı şekli” olduğunu ifade etmiş, “oyunculukların çok acayip” olduğunu söyleyen Umut ise (31, YL, grafik tasarımcı) yönetmenin direkt oyuncuyu düşünerek karakteri yazdığını ve bunun da yönetmenin *imzalarından* biri olduğunu ve bir izleyici olarak kendisinde Tarantino’nun her filminde benzer biçimde başarılı oyunculuklar görme beklentisi yarattığını dile getirmiştir.

Buraya kadar filmlerin yorumlanmasında öne çıkan anlatısal, görsel, mizansene ve sinematografiye ilişkin unsurlar, daha önce de belirtildiği gibi, yönetmen sinemasına katkıda bulunan karakteristik özellikler olarak anılmakta ve yönetmenin bu *imzaları* izleyicilerin film beğenilerini ve tercihlerini belirleyerek bir okuma çerçevesi

sunmaktadır. Bu bağlamda yönetmenin yarattığı sinemasal evrenin ve “görsel şölen”in şiddetin olumlanmasına ve izleyicilerin zihinlerinde meşrulaştırılmasına nasıl katkıda bulunduğunu yine izleyici yorumları üzerinden biraz daha açmak yerinde olacaktır. Bilindiği üzere Tarantino filmlerinin belki de en karakteristik, en popüler ve aynı zamanda en çok eleştirilen özelliği şüphesiz filmlerinde yer verdiği şiddettir. Yukarıda incelenen izleyici yorumlarının da gösterdiği üzere Tarantino filmlerinde anlatının bir veya daha fazla hikâye üzerinden ilerlemesi ve bu nedenle izleyicilere göre filmlerin odağının şiddet olmaması onların filmleri okuma ve yorumlama biçimlerinde etkili olarak şiddetin “şiddet gibi gelmemesine” neden olmaktadır. Tarantino filmlerinde izledikleri şiddetin diğer filmlerde karşılaştıklarından farklı olduğunu öne sürerken izleyicilerin çoğunlukla filmlerdeki kanlı sahnelere referans verdikleri ve kan için “ketçap gibi”, “konfeti gibi”, “bahçe hortumu gibi”, “sprey boyayla boyuyormuş gibi” ifadelerini kullandıkları görülmektedir. *Kill Bill* serisindeki (2003-2004) dövüş sahnelerinden örnek veren Ece (50, L, sınıf öğretmeni) “Tamamen bir şiir izliyorsunuz, bir epik bir destan izliyorsunuz yani bir opera izliyorum ben. Bir dövüş sahnesi kan revan da olsa sizi hiç rahatsız etmiyor. Şimdi orada bir tablo görüyorsunuz siz kan görmüyorsunuz. Yani boyalar sıçırıyor. Kan sıçramıyor, kırmızı yağlı boyalar sıçırıyor bana göre.” diyerek Tarantino estetiğine göndermede bulunmuş ve bu görsel şölenin kendisini rahatsız etmediğini aksine ona keyifli bir seyir deneyimi yaşattığını belirtmiştir. Yukarıda sunulan benzetmelerde görüldüğü üzere estetize edilmiş şiddet öğeleri, izleyicilerin zihninde empirik dünyadaki gerçeklikle bağlantısı olmayan ve haz veren seyirlik nesnelere. Bu da temsillerle tarihsel, kültürel ve toplumsal koşullar arasındaki karşılıklı bağlantının yok sayılmasına neden olmaktadır. Kendisini kan tuttuğunu ve normalde kana bakmadığını söyleyen Emel (44, L, yoga eğitmeni) “O kan sahneleri beni rahatsız etmiyor niye bilmiyorum. Çok kan fişkırıyor kolundan, boynundan, bilmem ne ama onlar çok yapay. Gerçek gibi değil zaten. ... Hani kan verirken falan bayılan biriyim ama onun filmlerindeki o kan sahneleri beni rahatsız etmiyor. Kol kopuyor, bacak kopuyor. Gerçek gibi değil onun şiddeti. Bir sürrealist bir şey var hani filmlerinde. Bir kırmızı sıvı fişkırıyor falan. Kan gibi de gözüküyor yani bence.” demiş ve seyirlik olan ile gerçek arasında bir sınır koymuştur. Benzer şekilde Tarantino filmlerindeki şiddeti Sezin (30, YL, akademisyen) animelere ve karikatürlere benzetirken Nil ise panayıra benzetmiş ve her ikisi de filmlerdeki abartılı kan ve şiddet içeriklerinin gerçekçiliğin önüne geçtiğini ve bu nedenle rahatsız edici olmaktan çıktığını ifade etmiştir.

Normalde şiddet görmeyi sevmediğini belirten Ahmet ise (55, L terk, emekli editör) Tarantino'nun şiddetinin şiddet gibi gelmemesinin tek nedeninin estetize bir biçimde sunulması olamayacağını, zira daha önce Sinan'ın da hikâye anlatımı üzerinden vurguladığı üzere filmlerde sunulan hayatların şiddet dolu hayatlar olduğunu, dolayısıyla şiddetin gerekli bir öge olduğunu öne sürmüştür. “Görülmesi gereken bir hayat var, gerçekliği bozulur sterilize edersen onu. Bunu da bence ‘etik’ diyebileceğimiz şekilde, çok efendice yapıyor. Daha kötü sömürebilirdi.” sözleriyle Ahmet, Tarantino'nun şiddetinin “dozunda” olduğunu ve “etik” sınırlar çerçevesinde sunulduğunu dile getirmiştir. Ahmet'in yorumu Roche'nin Tarantino filmlerindeki şiddet temsillerinin yalnızca eğlence amaçlı olmadığını ve şiddetin estetiğinin ve etiğinin birlikte işlediğini vurgulayan şu sözlerini akla getirmektedir: “şiddet aynı zamanda yönetmenin külliyatının tümüne yayılmış karmaşık ve süreklilik arz eden bir metasöylemin de öznesi”dir (2018: 330). Ona göre yönetmenin her filminde farklı biçimlerde ve derecelerde karşımıza çıkan seyirlik şiddet, şiddet olgusunun kendisine, biçim ve içerik ilişkisine ve çok çeşitli şiddet temsillerinin altında yatan etik ve politik imalara yönelik farklı düzeylerde sorgulamaları içermekte ve “karmaşık bir katarsise neden olarak şiddetin estetiğinin ve etiğinin nasıl kaçınılmaz bir biçimde iç içe geçtiğini göstermektedir” (2018: 330-331).

Sezin'in (30, YL, akademisyen) kan ve şiddet içerikli filmleri hiç sevmemesine ve son derece rahatsız edici bulmasına rağmen Tarantino filmleri söz konusu olduğunda aynı fikirde olmamasının, belki de Roche'nin de sözünü ettiği katarsisle ilişkili olduğunu düşünmek mümkündür. Ne var ki görüşmeci yönetmenin tüm filmlerini özellikle takip ettiğini söylemesine rağmen bu filmlerden keyif alıp almadığı sorulduğunda “Çok değil, bir haz almaya çalışıyorum filmlerden, bunları izliyorum fakat haz almıyorum. Nefret ediyorum ve sevmiyorum değil ama. (...) Etkileniyorsun yani etkilenmemen mümkün değil” demiştir. Kendisini etkileyen şeyin ne olduğu sorusuna ise filmlerin kurguları, müzikleri, ritimleri, yönetmenin hikâyeyi anlatış şekli ve en olmadık anlarda karşısına çıkarak ona göre şiddeti yüzeysel kılan mizah cevabını vermiştir. Bu noktada Sezin'in görüşme esnasında bir yerde izlediği filmlerle özdeşleşemediğini fark ederek “ha mesele o galiba ya” demesinin önemli olduğu düşünülmektedir; zira görüşmeci normalde izlediği filmlerin çok fazla içine girdiği için korku-gerilim türü filmleri izlemekten kaçındığını ancak Tarantino filmlerinde yer alan şiddeti “sanki gündelikte olamazmış gibi o yüzden çok da etkilemiyor” diyerek gerçekçi bulmadığını belirtmiştir.

Sezin'in filmlerle özdeşleşemediği için şiddeti gerçekçi ve rahatsız edici bulmadığı yorumunun aksine Sevgi (55, L, pratisyen hekim) çok tercih ettiği bir tarz olmamakla birlikte Tarantino sinemasını neden sevdiğini şu sözlerle aktarmıştır:

Şöyle çok tercih ettiğim bir kalıp değil ama ben şunu da seviyorum aslında. Hiç bilmediğim bir dünyayı bile bana kendi bakış açısından ve içtenlikle anlattığı zaman o dünyaya girebilmek önemli olan. Yani bazen hiç bilmediğimiz bir hayatı anlatıyor olabilir. Ya da hiç anlamadığımız bir konuyu anlatıyor olabilir. Ama o kadar içten anlatır ki sen o karakterlerle özleşirsin, hiç bilmediğim bir duygu olduğu halde onu da yaşarsın. Mesela ben Tarantino'nun filmlerinde öyle. (...) Hani hiç sevmediğinizi ya da tasvip etmediğiniz davranışları olan karakterin bile eski yaşanmışlıklarını düşününce onu anlamaya çalışıyorsunuz. Belki onun da yapmak istediği budur. Belki onun için sevdim onu.

Sevgi izlediğinin gerçekçi veya bir 'gerçeklik' olmadığını bilse bile bunun karakterlerle özdeşleşmesine engel olmadığını ve normalde şiddet içerikleri görmekten hoşlanmasa dahi Tarantino'nun filminde bunları izlemenin kendisini hiç rahatsız etmediğini söylemiştir. Görüşmeci karakterlerin derinlikli bir biçimde sunulmasının onları anlamaya yardımcı olduğunu ve filmlerde yaratılan dünyanın içine rahatça girebildiğini ifade etmiş ve böylelikle özdeşleşme ile gerçeklik ilişkisine farklı bir perspektiften yaklaşmıştır.

Tarantino filmlerindeki şiddetin kendilerini rahatsız etmediğini söylemelerinin yanı sıra izleyicilerin şiddet içeren sahneleri "eğlenceli" ve "komik" olarak tasvir etmesi de görüşmelerde dikkat çeken bir diğer noktadır. Tarantino filmlerindeki şiddetin kendisini neden diğer filmlerdeki gibi rahatsız etmediği sorulduğunda Emre (31, YL, mühendis) özellikle kanlı ve silah kullanılan sahnelerin abartılı bir şekilde sunulduğunu ve tam da bu nedenle kendisine komik geldiğini söylemiş ve şöyle demiştir: "Yani birisini silahla vuruyorsun ama klasik bir silahla. Ama sanki böyle tüfekle vurulmuş gibi geriye sıçrayarak gitmeleri, kanın sıçraması falan. Hani zaten gerçekçi olmasın, biraz komik olsun, biraz alaycı olsun gibi de hissettiriyor. ... Hani o yüzden herhalde zaten hani gerçek değil bir filme farklı bir boyut, farklı bir derinlik katıyor gibi, herhalde o yüzden diye düşünüyorum." Sinemanın her şeyden önce "*entertaining*" (eğlenceli) olması gerektiğini öne süren Umut (31, YL, grafik tasarımcı), Tarantino filmlerinin tam olarak böyle olduğunu dile getirerek "Ben çok eğleniyorum. Ben o kafayı da seviyorum. Kafası güzel geliyor yani. Tam olarak onu söylüyor zaten. Onu yapmaktan keyif alıyor yani. Bir anda gülerken çat diye işte kulak kesiliyor. Özellikle yaptığı bir şey zaten." diyerek filmlerdeki beklenmedik gelişmelerin ve sürprizlerin heyecanlı ve keyifli bir izleme deneyimi

yaşattığını ifade etmiştir. Semih de (32, YL öğrencisi) Tarantino filmlerinin eğlenceli olduğunu dile getiren görüşmecilerden biri olarak filmleri izlerken çok eğlendiğini ve bu durumun çok hoşuna gittiğini söylemiş ve “Tarantino baya eğlenceli bu arada. ... Sanırım herkes için farklı bir eğlenme noktası var. Herkes farklı bir filmde eğlenebilir mesela. Öyle bir yönetmen gibi.” sözleriyle filmlerin eğlendirme potansiyelini yönetmenin başarısı olarak değerlendirmiştir. Semih gibi kimi görüşmecilerin oldukça benzer ifadelerle Tarantino’nun bir yönetmen olarak başarısını vurguladığı görülmektedir. Örneğin Berk (31, YL, makine mühendisi) “Ama herhangi bir yönetmenin mesela kan dolu sahnesi izlenir olmaz. İzleyicinin orada ne hissedeceğini, düşüneceğini mi iyi kestiriyor acaba? ... Normalde rahatsız ederken [şiddet] etmemesi yönetmenin başarısı gibi.” diyerek yönetmenin şiddeti sunuş biçiminin izleyici okumalarını nasıl etkilediğine örnek vermiştir. Benzer biçimde normalde şiddet içerikli filmleri izlemekten hoşlanmadığını belirten Sevgi’nin de (55, L, pratisyen hekim) Tarantino’nun filmlerindeki şiddetten söz ederken duygulara değindiği ve yönetmenin duyguları yönlendirmekteki başarısını vurguladığı görülmüştür:

Ama onun da ilginç bir şeyi de var Tarantino’nun. Hani çok kan var ama siz rahatsız olmuyorsunuz. Bazı filmlerde mesela sadece kolu kesilir birinin, oradan kan akar, o bile sizi rahatsız eder ama onda kılıçla boyun uçuyor falan böyle, şakır şakır kan akıyor. Ama hani şey yapmıyorsunuz. Yani duyguları da bir şekilde yönetiyor demek ki. Yani öyle bir başarısı da var bence yönetmen olarak. Sadece filmi yönetmiyor. İzleyicinin duygusunu da yönetmiş oluyor bu şekilde.

Sevgi gibi yönetmenin duyguları yönetmedeki başarısını vurgulayan bir diğer görüşmeci de tıpkı öncüleri Sam Peckinpah, Coppola ve Martin Scorsese gibi Tarantino’nun şiddetini yerinde ve doğru bulduğunu ifade eden Ahmet’tir (55, L terk, emekli editör). Filmlerin eğlenceli ve keyifli olmasına ilişkin “Atık malzeme sayılabilecek, çöp sayılabilecek şeylerle büyük bir sanat oluşturuyor. Çok etkileyici ve keyifli. Ve farkında olmadan eğlenerek oradan filmin kurgusu bir şablon olarak içinize sokar bir şeyleri” demiş ve Tarantino filmlerinin eğlenceli olmasının yanında izleyiciye bir perspektif de sağladığını öne sürmüştür. Filmleri kadar bir ‘yıldız imgesi’ olarak yönetmenin kendisini de çok sevdiğini belirten Su da (24, YL, yarı zamanlı okutman) yönetmenin filmlerini “eğlenceli” olarak tarif etmiş ve “Gerçekten inanılmaz böyle şey gibi. Kanlar fişkırtıyor ve konfetiler patlıyor gibi, aynı şey görsel imaj kafamda Tarantino'nun içeriği.” demiştir. Su’nun filmlerdeki şiddet temsillerine yönelik “O kadar estetize edilmiş bir şekilde ki orada gördüğümüz şeyin şiddet olup olmadığından emin değilim.” ifadesi Tarantino

estetığının izleyici yorumlarını şekillendiren ve şiddeti oyuncu bir unsura dönüştüren bir okuma çerçevesi olarak nasıl işlediğini göstermektedir. Sezin'in (30, YL, akademisyen) doğrudan *auteur* kavramını kullanmasa dahi bir Tarantino filminden ne beklediğini ve neyle karşılaşacağını bildiğini açıkladığı şu ifadeleri ise yukarıda tartışılan yönetmen sinemasının nasıl bir okuma çerçevesi sunduğunu özetler niteliktedir:

Yani kesinlikle kan izleyeceğim, etrafta kan gölü olacak, karışık bir hikâye olacak, farklı karakterler etrafında dönüyor olacak ama her zaman bir iki önemli karakter de olacak. Erkek olacak bunlar net bir şekilde. Savaşıyor olacaklar bir şey için, o önemli olur ya da olmaz fark etmez. Sürekli aslında ritmi de aklıma geliyor, atın tırıs gitmesi mi derler onun gibi olan hızlı bir film izleyeceğim net yani. Zamanı keyifli geçirmek için de güzel bir geçirmelik.

Sezin'in yorumuna benzer biçimde Su da “Bir patern var, o da alışkanlık yaratıyor insanda. Yarın bir film çekse sonunda kim patlayacak diye izliyorsun. O beklentiyle özdeşleşiyorsun.” diyerek “marka isim” olarak nitelendirdiği Tarantino'nun *auteur* kimliğinin izleyicide yarattığı beklentiyi örneklemiştir. Su'nun bu yorumu sonraki bölümde tartışılacak olacak sinemada tür kavramını da anımsatmakta ve türün izleyicinin beklentilerini şekillendiren ve aynı zamanda filmleri tanımlarına ve seçmelerine yarayan niteliğine gönderme yapmaktadır. Tüm bu izleyici yorumlarına bakıldığında yönetmeni sevsinler ya da sevmesinler, beğendikleri ve eğlendikleri filmler değişkenlik gösterse de bir “yıldız imgesi” olarak yönetmenin isminin izleyicilerde olumlu bir çağrışım yaptığı ve ‘üst düzey’ bir yönetmen izlenimi bıraktığı görülmüştür. Corrigan'ın yönetmenin isminin adeta bir marka olarak işlediği ve gişe başarısı elde etmek üzere bilinçli olarak kullanıldığı önermesi izleyici deneyimlerinde de karşılık bulmuş, görüşmecilerin Tarantino sinemasına dair belirli fikirlerinin ve beklentilerinin olduğu, yönetmenin dehasının ve filmlerinin “kült” statüsünün üzerinde hemfikir olunan bir gerçeklik olarak ifade edildiği görülmüştür.²⁷ Yönetmenin başarısının ise kişisel beğenilerden bağımsız olarak tartışmaya açık olmadığı birçok kez farklı biçimlerde vurgulanmıştır. Peter ve Will

²⁷ Kült filmleri çok temel olarak izleyicilerin beğenileriyle biçimlenen ve ana-akım sinemadan ayrılan filmler olarak nitelendirmek ve bu yönleriyle izleyicilerin kendilerini popüler sinema izleyicilerinden ayırmalarına olanak sağlayan filmler olarak tanımlamak mümkündür. Yönetmenin özellikle ilk filmleri daha önce de belirttiği üzere çeşitli kaynaklarda bağımsız sinemanın örnekleri olarak değerlendirilmekte ve kült filmler olarak anılmaktadır. Ancak yönetmenin özellikle 2000'lerden sonra çektiği filmler (*Kill Bill* serisi (2003-2004) ve sonrası) popüler ticari sinemanın önemli örnekleridir ve görüşmecilerin aslında genellikle yönetmenin ve filmlerinin popülerliğini ve tanınırlığını “kült” olarak tarif ettiği görülmektedir. Bunda *auteur* kavramının metinde değinildiği üzere filmlerin pazarlanması için ticari bir amaçla kullanılmasının ve yönetmenin yıldız imgesinin etkisi büyüktür.

Brooker'ın (2004: 233) “tüm Tarantino sevenler yönetmenin fanı olmayabilir ancak öyle ya da böyle herkes onun dünyasını bilir” sözleriyle öne sürdükleri gibi, izleyici yorumlarının analizi Tarantino'nun *auteur* kimliğinin yönetmenin filmlerinin hangi pozisyondan izleneceğini ve anlamlandırılacağını belirleyen, izleyicilerin beğenilerini ve tercihlerini şekillendiren bir yorumlama çerçevesi olarak işlediğini göstermektedir.

Görüşmecilerin yorumlarına bakıldığında izleyicilerin tamamının yönetmenin filmlerini eğlenceli bulduğu ve Tarantino sinemasının onlara keyifli bir izleme deneyimi sunduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra görüşmelerde izleyicilerin zaman zaman birbirinden ayrıldığı noktanın hikâyenin ve/ya şiddetin gerçekçi gelip gelmemesi olduğu anlaşılmaktadır. Şiddetin sunuluş biçimi yani estetiği bir yana, izleyicilerin bir kısmı hikâyeyi hiç gerçekçi bulmazken ve dolayısıyla filmde rahatsız olmadığını belirtirken, bir kısmı da hikayelerin gayet gerçekçi olduğunu, gündelik yaşamdan hikayeler olduğunu söylemiştir. Burada ilginç olan husus, hikayelerin gerçekçi olduğunu dile getiren izleyicilerin bu nedenle filmleri *etkileyici* bulması fakat asla rahatsız edici bulmamasıdır. Buradaki etkileyici vurgusu önemlidir; yukarıda kimi görüşmecilerin yorumlarında da görüldüğü üzere zaman zaman izleyicilerin filmlerle kurduğu ilişkiyi tanımlarken duygu kavramı karşımıza çıkmaktadır. Burada izleyicilere etkileyici ve gerçek gelen tam da anlatının onlarda uyandırdığı ‘gerçekçi’ duygulardır. Yaşananların empirik gerçekliğinden çok ‘yaşanabilir’ olması ve onlarda uyandırdığı duyguların ‘tanıdık’ olması önemlidir. İzleyicilerin sözünü ettiği bu ‘gerçeklik’, çalışmanın 2. Bölümünde de yer verilen Ien Ang’ın *Dallas* dizisi izleyicileriyle yaptığı *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1985 [Orj. 1982]) adlı öncü alımlama çalışmasında “duygusal gerçeklik” olarak tanımlanan ve daha sonra Raymond Williams’ın “duygu yapısı” kavramından hareketle “trajik duygu yapısı” şeklinde kavramlaştırılan gerçeklik tartışması ile benzerlik göstermektedir.²⁸ İzleyicilerin özellikle şiddetten haz almaları noktasında önemli olduğunu düşünülen bu gerçeklik tartışmasına ilerleyen bölümlerde

²⁸ Raymond Williams, geniş anlamıyla toplumsal değişimlerin duygu yapılarındaki değişimler olduğunu öne sürmüş ve buradaki duygu sözcüğünün biçimsel olan dünya görüşü ve ideoloji kavramlarından farklı, daha büyük bir şeye işaret ettiğini belirterek toplumsal olanı belirli bir bağlam içinde ilişkili olduğu tüm öğelerle birlikte anlamaya ve açıklamaya çalışmak üzere “duygu yapısı” kavramını ortaya koymuştur (Williams, 1990: 105-106). Daha önce de yer verildiği gibi Ang *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1985 [Orj. 1982]: 38-50) adlı çalışmasında izleyici mektupları üzerinden izleyicilerin diziyi nasıl ilişkilendiklerini anlamaya çalışmıştır. İzleyicilerin gerçeklik olarak tarif ettikleri şeyin empirik gerçeklikten farklı olduğunu gören Ang, Williams’ın duygu yapısı kavramından hareketle izleyicilerin öznel deneyimlerinden ve duygularından hareketle tanımladıkları bu gerçekliği “duygusal gerçeklik” olarak adlandırmış ve “trajik duygu yapısı” kavramını önermiştir.

Williams ve Ang'den yararlanarak ortaya koyulan 'katartik duygu yapısı' kavramlaştırması ile daha ayrıntılı olarak yer verilmektedir.

Kadın ve erkek görüşmecilerin okumalarının şiddetin türüne ilişkin farklılık göstermesi de görüşmelerde dikkat çeken bir diğer unsurdur. Yukarıda yer verilen izleyici yorumlarında da görüldüğü üzere erkek görüşmeciler şiddeti hep fiziksel bir şey olarak tarif etmekte ve neredeyse hiç psikolojik şiddetten söz etmemektedir. Kadın görüşmeciler ise en az fiziksel şiddet kadar psikolojik şiddete de değinmekte ve çoğunlukla kişisel deneyimlerinden örneklerle konuyu ele almaktadır. Kadın görüşmecilerin özellikle kadın karakterle özdeşleşerek empati kurdukları, erkek görüşmecilerin ise daha mesafeli durarak intikam anlatısına odaklandıkları görülmektedir. Benzer şekilde güçlü kadın figürünün kadın izleyicilerin karakterle daha çok bağ kurabilmesini ve karakteri ve dolayısıyla filmi daha çok sevmesini sağladığını, erkek izleyiciye ise daha (ilgi) çekici geldiğini ve haz uyandırdığını söylemek mümkündür. Bu bulgu kadınların ve erkeklerin filmlerdeki şiddet temsilleriyle farklı biçimlerde ilişkilendiğini göstermesi açısından önemli görülmektedir.

3.2. FİMLERİ KATEGORİZE ETME ÇABASI: “ERKEK FİLMİ”

Tarantino'nun filmlerinin ‘doğası’nın eril olduğu elbette yeni bir düşünce değildir; yönetmenin sineması üzerine kaleme alınan eleştiri yazılarında ve kitaplarda bu özellik dile getirilmiş ve tartışılmıştır (Fraiman, 2003). Bu çalışmada ise hemen her görüşmecinin Tarantino'nun filmlerini “erkek filmi” olarak tanımladığı görülmüş ve sıradan izleyicilerin filmleri bu ifadeyi kullanarak nitelendirmeleri ilginç ve anlamlı bulunmuştur. Doğrudan “erkek filmi” ifadesi kullanıldığı gibi “çok eril”, “çok erkek”, “erkek tarzı”, “erkek hikâye” gibi başka şekillerde de dile getirilen bu durum görüşmeciler tarafından filmlerin belirli bir kategori çerçevesinde değerlendirildiğini göstermektedir. “Erkek filmi” adeta bir tür (*genre*) gibi filmleri tanımlamakta ve dolaylı olarak izleyici okumalarını da çerçevlendirmektedir. İzleyicilerin “erkek filmi” tanımlamasıyla genellikle filmlerdeki kadın karakterlerin yokluğunu/azlığını, filmlerde yer alan şiddet temsillerini, kanı ve silah kullanımını kastettikleri görülmektedir. Katılımcıların Tarantino'nun filmlerini “erkek filmi” olarak nitelendirmelerine yol açan, dövüş ve kavga gibi fiziksel şiddet eylemlerini doğrudan erkek cinsiyeti ile ilişkilendirdikleri ve eril olmak ile eşdeğer gördükleri anlaşılmaktadır. Bu bağlamda bu bölümde görüşmecilerin “erkek filmi” ifadesi ile neleri kastettikleri, filmlerde yer alan toplumsal cinsiyet ve şiddet temsillerini nasıl okudukları ve bunlarla nasıl ilişkilendikleri anlaşılmaya çalışılmıştır. Görüşmecilerin yorumlarına geçmeden önce çok kısaca tür kavramının ne olduğuna ve daha önemlisi bu çalışma kapsamında “erkek filmi” ifadesinin bir “tür” olarak nasıl kullanıldığına değinmekte fayda vardır.

Temelde kabaca konuya/temaya, biçime ve/ya anlatı ve sunum tarzına göre filmleri belirli tipler/kategoriler altında sınıflandırmak amacıyla kullanıldığını söyleyebileceğimiz tür kavramını yalnızca izleyicilerin seçimlerini kolaylaştırmak amacıyla yapılan bir sınıflandırma olarak görmek ve/ya ekonomik ve endüstriyel bir yaklaşımla sektörün yararlandığı bir sistem şeklinde açıklamak yeterli değildir. Zira “aynı zamanda toplumun, dolaşımda olan zihinsel haritaların, her türlü toplumsal, ekonomik, kültürel, ideolojik ilişkilerin ve sınıf mücadelelerinin okunduğu geniş bir toplumsal olgu” (Akbulut, 2010: 324) olan tür, tarihsel ve toplumsal bağlam içinde ortaya çıkan, değişen, dönüşen ve “seyirciyle izleme sırasındaki ilişkiyi de kapsayan” (Abisel, 1995: 8) bir süreçtir. Gledhill’in (2010: 337) tür kavramının “ana-akım filmlerin üretildikleri toplumsal

koşullarla ilişkilendirilebileceği düşüncesi”nden²⁹ hareketle bu çalışmada hemen her görüşmecinin Tarantino’nun filmlerini tanımlamak için kullandıkları “erkek filmi” ifadesinin izleyicilerin zihninde adeta bir tür gibi işlediğini düşündürmüştür. Bir sonraki bölümde izleyici okumaları ayrıntılı olarak tarihsel, toplumsal ve politik bağlam çerçevesinde değerlendirilmekle birlikte, görüşmelerde karşımıza çıkan “erkek filmi” ifadesinin söz konusu bağlamdan azade olmadığını ve güncel politik atmosferde izleyici okumalarının politik bağlamla ilişkisinin sonuçlarından biri olarak görülebileceğini söylemek mümkündür.

Görüşmecilerin bir kısmı doğrudan filmin konusu, anlatısı ve karakterleri nedeniyle bunun bir erkek filmi olduğundan söz ederken bir kısmı da şiddet üzerinden bir erkeklik bağlantısı kurmuştur. Örneğin Duru (21, L öğrencisi) “Çok eril filmleri Tarantino’nun” diyerek bu durumun yönetmenin kendisinin de erkek olmasıyla ilgili olabileceğini öne sürmüştü ve kadın karakterlerin dişil değil “erilleştirilmiş” karakterler olarak sunulduğunu ifade etmiştir. Duru’nun özellikle *Kill Bill Vol I ve II* (2003-2004) filmlerinin başrolündeki Uma Thurman’ın canlandırdığı kadın karakter için “Böyle eril dünyanın erilleştirdiği bir kadın figürü görüyoruz. Yani yine o eril, kutlu gücü üstlenip de bir şeyler yapıyor yani.” demiş ve filmlerin başrolündeki güçlü ve savaşçı kadın karakterin dahi aslında kadın kimliğiyle var olmadığını dile getirmiştir. Yönetmenin erkek olmasına değinen bir diğer görüşmeci olan Semih ise (32, YL öğrencisi) konuya daha farklı bir perspektiften yaklaşarak yönetmenin filmlerinde hep büyük anlatılar kurduğunu ve çok gösterişli hikayeler anlattığını öne sürmüştü ve bunun kendisinin pekâlâ erkeklik olarak değerlendirilebileceğini vurgulamıştır. Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin bilgisi ve farkındalığı yüksek olan görüşmecinin bu yorumunu biraz daha açmak faydalı olacaktır.

Bilindiği gibi erkekliğin kendisi kurucu ve tahakküm altına alan bir ‘büyük anlatı’ (*grand narrative*) olarak işlenmektedir. Daha önce de erkeklik çalışmaları çerçevesinde ayrıntılı olarak değinildiği üzere tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamlara göre farklılıklar göstermekle birlikte erkekliğin ne’liğine ilişkin değerleri ve normları, yani hâkim ve makbul olanı belirleyen bu ‘ideal erkek’ söylemi “kendi görüş ve yaklaşımının en doğru

²⁹ Gledhill, tür tartışmasının “örneğin, Hollywood’un 1940’larda ve 1950’lerin ortalarında *noir*’a dönüşünün, erkeklerin savaştan dönüşünü izleyen ve sonuç olarak kadınları eve dönmeye iten savaş-sonrası kaygıyla bağlantılı olduğunu” savunan görüşlere temel oluşturduğunu ifade eder. Ona göre tür filmlerin “toplumsal olan içinde nasıl anlaşılacağı [gibi soruların] izinin sürülebildiği kavramsal bir alan sağlar.” (2010: 338).

olduğuna inanan obsesif ve narsistik bir anlam kapatma, sınır çizme ve sabitleme pratiği”dir (Cengiz ve K   kural, 2018: 34). Bir büyük anlatı olarak erkeklik bağlamında d    n  ld  ğ nde tarihin de eril olanın, erkeklerin ve iktidarın (yani büyüklerin) hikayesini, onların perspektifinden anlattığını görmekteyiz. Feminist metodolojinin de katkılarıyla bu büyük anlatıların zamanla aşındırılması ve kadınların, azınlıkların ve hegemonik olanın ötekilerinin tarihte yer bulması mümkün olmuştur. Nitekim daha önce de belirtildiği üzere izleyici araştırmalarının gelişimi d    n  ld  ğ nde de benzer bir anlatı karşımıza çıkmaktadır. İzleyicilik toplumsal cinsiyet ekseninde yeniden değerlendirilerek gündelik yaşam içinde konumlandırılmış, feminist bir yaklaşımla (ikincil pozisyonda olan) kadınların (sıradan) beğenileri ve izleme pratikleri anlaşılmaya   alı  lmı  tır. Bu sayede ‘köşk anlatılara’ yer vermek, onların da sesini duyurmak ve tarihteki varlıklarını görmek mümkün olmuştur.

Linda Nochlin (2014 [Orj. 1971]) ufuk açıcı yazısında ele aldığı “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun aslında kendi içinde sorunlu olduğunu zira sanat tarihçisinin bakış açısı olarak benimsenen ve doğallaştırılan şeyin, aslında “beyaz, Batılı erkeğe özgü bakış açısı” olduğunu tespit eder (2014:120). Nochlin “Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?” sorusunun kadınlığın ne olduğundan ziyade sanatın ne olduğuyla ilgili olduğunu öne sürer. Yazar “kadınlarla birlikte, beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişmemiş herkes için, yalnızca sanat alanında değil daha başka yüzlerce alanda da engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcı” olduğunun altını çizerek kamusal alana ve eğitime erişim konusundaki derin eşitsizlikler d    n  ld  ğ nde “beyaz erkeklerin ayrıcalıklı alanları olan bilim, politika ve sanat gibi alanlarda yine de pek çoğunun büyük bir başarı elde etmiş olması”nı mucize olarak tarif eder (2014: 126).

Özetle toplumsal cinsiyet normlarının ve rollerinin kadınların bir sanatçı olarak var olmalarının önünde nasıl bir engel teşkil ettiğini tartışan Nochlin, “büyük” sanatçı ve “dâhi” ifadelerinin de eril temellere dayandığını ve bu patriarkal bakış a  ısının kadınların varlığını sınırlayan ve/ya gizleyen bir rol oynadığını belirtmiştir. Benzer bir şekilde yukarıda anılan *auteur* teorisinin de aslında son derece eril bir yerden kurulduđunu³⁰ söylemek mümkündür. Zira bir büyük yaratıcı olarak *auteur* kavramı da beraberinde bir

³⁰ Dilin belirleyiciliği çerçevesinde d    nd  ğ m  zde de *auteur* sözcüğü Fransızcadada erkek ‘yönetmen-yazar’lar için kullanılan bir ifadedir, zira kadın bir ‘*auteur*’den bahsedecek olsaydıık *auteuse* dememiz gerekirdi.

iktidar meselesini getirmekte ve “yönetmenin bu gücü nasıl kullandığı ve ‘iktidar’ ile ilişkisindeki tav[rının]” (Kırel, 2018: 280) ne olduğu önemli tartışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim “söz konusu sinema olunca en çok karşımıza çıkan meşrulaştırmanın eril dil ve eril dünya kurulumu olduğunu görürüz” (280). Humm, film çalışmalarında *auteur* tartışmaların 1970’lerde feminist çalışmaların yükselişe geçtiği dönemde önemini kaybetmeye başlamasının bir tesadüf olmadığına dikkat çeker (1997: 105). Toplumsal gelişmelerin de etkisiyle düşünce biçimleri de değişmeye ve feminist bir perspektifle kadınların filmlerle nasıl ilişki kurdukları ve arzularının neler olduğu onların seslerinden dile getirilmeye başlamıştır. Öztürk, kadın ve sinema ilişkisiyle ilgili olarak meselenin yalnızca filmlerde kadınların bakışının veya temsilinin nasıl olduğu değil, son derece patriarkal ilişkilendirmelerin ve kodların işlediği film sektöründe çalışan kadınların yalnızca kadın olmalarından kaynaklanan sorunların da varlığına işaret etmiştir (2000: 70). Benzer biçimde Hollinger da (2012: 231) *auteur* tartışmasının eril ‘doğasına’ dikkat çekerek tarih boyunca *auteur* olarak nitelendirilen büyük yönetmenleri gözden geçirmiş ve tanrısal bir mertebeye yer alan bu büyük yönetmenlerin hepsinin erkek olduğunu hatırlatmıştır. Büyük film yönetmenleri arasında çok yakın zamana kadar kadınların yer almadığını ve bugün bile sektöre erkeklerin egemen olduğunu vurgulayan Hollinger, tam da bu nedenle feminist film alanında çalışmalar yapan akademisyenlerin *auteur* kuramı hem eleştirel bir perspektifle ele aldıklarını hem de çok ilgi çekici bulduklarını dile getirmiştir (232). Bu bağlamda düşünüldüğünde Semih’in yönetmenin hep büyük anlatılar kurmasının kendisinin erkeklik olarak değerlendirilebileceği ifadesini, bir *auteur* olan ve bilen özne olarak eyleyen ve konuşan Tarantino’nun ‘erkekliğini’ filmlerinde kullandığı iddialı dilde, anlattığı gösterişli hikayelerde ve kendinden emin tavizsiz tavrında ortaya koyduğu şekilde okumak mümkündür.

Yönetmenin filmlerinde yarattığı dünyaların genel olarak erkek egemen dünyalar olduğu kimi görüşmeciler tarafından dile getirilmiştir. Onlara göre Tarantino’nun dünyası erkek egemen bir toplumda geçen “erkek hikayeler”den ve o hikayelerin çoğunluğu erkek olan kahramanlarından oluşmaktadır. Örneğin *Rezervuar Köpekleri*’nin (1992) zaten “çok erkek bir hikâye” olduğunu belirten Semih (32, YL öğrencisi), başkarakterin kadın olduğu *Kill Bill* serisinde (2003-2004) dâhi anlatının Bill üzerinden ilerlediğini ve nihayetinde ailenin ve çocuğun olduğu güvenli bir noktaya taşındığını vurgulamıştır. Diğer filmlerde de gücü temsil eden en az bir erkek karakterin varlığına dikkat çeken Semih, “Kesinlikle çok önemli kadın karakterler de var ama çabuk harcanabiliyorlar. ...

Her filminde mesela acı çeken, şiddete uğrayan bir kadın karakter görüyoruz.” diyerek filmlerdeki kadın ve erkek karakterlere ilişkin düşüncelerini paylaşmıştır. Sevgi de (55, L, pratisyen hekim) yönetmenin daha çok erkek egemen bir toplum tahayyül ettiğini ve karakterlerin hep erkek olduğunu, kadın karakterlerin bile eril kimlikleri ile ön planda olduğunu dile getirmiştir. Benzer şekilde yönetmenin erkek egemen bir toplum yarattığını ifade eden Duru da (21, L öğrencisi) “Bütün baştaki kişiler erkek, kadın bir şekilde ona bağlı olarak gösteriliyor. Silah tutan genelde erkek oluyor.” demiş ve senaryonun erkek egemen bir bakış açısıyla yazıldığını öne sürmüştür. Umut ise (31, YL, grafik tasarımcı) “çok erkeksi” olarak tarif ettiği filmlerin tamamen birer “*male gaze*” (eril bakış) ürünü olduğunu, yönetmenin kendisi de erkek olduğu için filmlerini erkek gözüyle çektiğini ve izleyicilerin de filmleri bir erkeğin gözünden izlediğini ifade etmiştir.

Kimi katılımcıların ise “erkek filmi” tarifini şiddet üzerinden yaptıkları ve şiddeti erkeklikle eşdeğer konumlandıkları görülmüştür. Berk (31, YL, makine mühendisi) Tarantino’nun filmlerinde hep erkeklerin çoğunlukta olduğunu ifade ederken sesli düşünerek “Acaba şiddet deyince onun [Tarantino’nun] aklına mı erkek geliyor?” diye sormuştur. Bunun üzerine şiddet deyince kendisinin aklına erkek gelip gelmediği sorulduğunda “Daha yakın geliyor evet. Çünkü erkekler daha fazla yapıyor [şiddeti]. Tamamen istatistiki bir şey gibi aslında. (...) İşte dediğim gibi ön yargısal bir şey falan değil. Erkekler daha çok şiddetsel şeylere ulaşıyor ya.” diyerek erkeklikle şiddet arasında doğrudan bir bağlantı kurmuş ve şiddeti erkek olmanın doğal bir uzantısı olarak tariflediği görülmüştür. Benzer biçimde Sevgi de (55, L, pratisyen hekim) yönetmenin filmlerinde şiddetin hâkim olduğu bir toplumu anlattığını, dişi karakterlerin “eril özellikler” ile var olduklarını ve şiddetin de bu eril özelliklerin bir dışavurumu olarak kullanıldığını ifade etmiştir. Umut da (31, YL, grafik tasarımcı) şiddeti uygulayan ve şiddete maruz kalan karakterler kadın dahi olsa burada gördüğü şiddetin eril şiddet olduğunu öne sürmüş ve bunu “erkek tarzı şiddet” olarak nitelendirmiştir. Umut’un (31) “erkek tarzı şiddet”ten söz ederken kadının kadına uyguladığı şiddetle erkeğin kadına uyguladığı şiddetin aynı şey olmadığını, dahası bir kadının bir erkekle dövüşmesinin kendisine inandırıcı gelmediğini söylemesi dikkat çekicidir. Görüşmeciden bunu biraz açması istendiğinde, kendisini nispeten entelektüel biri olarak tanımlamakla birlikte, yine de bir izleyici olarak beklentisinin şiddeti uygulayan tarafın hep erkek olacağı yönünde olduğunu dile getirmiştir. Bu yorum, bilhassa Hollywood filmlerinde sunulan toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadın-erkek stereotiplerinin ‘sıradan’ izleyicinin algısını nasıl

şekillendirdiğine ve güç/iktidar sahibi olmakla toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiye örnek teşkil etmektedir.

Görüşmeciler erkek filmini “intikama, paraya ve öldürmeye dayalı” (Semih, 32, YL, öğrenci), “kan, vahşet, aksiyon içeren” (Murat, 22, L öğrencisi), “şiddetin, silahların ve *kung-fu*’nun olduğu” (Umut, 31, YL, grafik tasarımcı) hikayeler olarak tanımlamış, filmlerde yer alan kadın karakterlerin ise ya eril şiddeti üstlenmiş güçlü karakterler ya da ikinci planda kalmış zayıf karakterler olduğu çıkarımını yapmışlardır. Örneğin Su (24, YL, yarı zamanlı okutman) *Rezervuar Köpekleri*’nde (*Reservoir Dogs*, 1992) yer alan erkek karakterler için “liseli erkek grubu gibi” benzetmesini yapmış ve Tarantino’nun hedef kitlesinin de aslında bu erkek grupları olduğunu ifade etmiştir. Su’nun bu yorumu akıllara çalışmanın başlarında erkeklikle ilişkili olarak yer verilen homososyallik kavramını getirmektedir. Hatırlamak gerekirse hegemonik olan ve olmayan arasına sınırlar çizen homososyal ilişkiler, heteroseksüel erkekler arasında hegemonik olan kimlik bileşenlerini olumlamakta, hegemonik olmayan anlamları ise baskılayarak ve/ya dışlayarak hegemonik erkeklik normlarının sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır (Bird, 1996: 120-121). Bu bağlamda Tarantino filmlerindeki birlikte eyleyen/dövüşen/savaşan erkek topluluklarının aslında hegemonik olanın sınırlarını yeniden çizerek iktidarlarını sürdürmeye çalıştıklarını söylemek mümkündür. Murat (22) ise *Rezervuar Köpekleri*’ni *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007) filmine benzeterek “Bir babayiğit var, bir kabadayı var, gerçek bir kabadayı. Silah kullanımında usta falan. Aynı şekilde *Rezervuar Köpekleri* de (1992) böyle. Benim için erkek filmi yani... işte böyle sürekli bir erkek topluluğu içinde geçen tam bir erkek filmi” demiştir. Görüşmecilerin yaptıkları bu gibi benzetmeler karakterlerle nasıl ilişkilendiklerini ortaya koymakta, bu da onların filmlerde temsil edilen erkeklik/kadınlık temsillerini ve şiddeti yorumlama biçimlerini şekillendirmektedir. Burada görüşmecilerin benimsedikleri toplumsal cinsiyetin izledikleri kadın ve erkek karakterlerle özdeşleşme ve onları yorumlama biçimlerini etkilediğini düşünmek mümkündür. Ancak bu durumun aksine kimi kadın görüşmecilerin kadın karakterlerin temsiline ilişkin karşıt görüşler benimsedikleri ve yönetmenin sinemasına yönelik farklı okumalar yaptıkları görülmüştür. Görüşmecilerin gündelik yaşamlarında toplumsal cinsiyet meseleleriyle nasıl ilişkilendikleri ve geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri konusunda nasıl bir pozisyon aldıkları ilerleyen bölümlerde daha detaylı olarak ele alınacak olmakla birlikte filmler özelinde kadın ve erkek karakterlere ilişkin farklı görüşlerde olmaları ve bu görüşlerini eril iktidar/patriarka

üzerinden temellendirmeleri önemli bir bulgu olarak görülmektedir. Örneğin Sezin (30, YL, akademisyen) Tarantino filmlerindeki kadınların hep erkekleri tarafından kurtarılmayı bekleyen zayıf karakterler olduklarını söylemiş ve bu durumu Türk filmlerinde Hülya Koçyiğit'in canlandırdığı stereotipik kadın karakterlere benzetmiştir. Bir tek *Kill Bill* serisindeki (2003-2004) Gelin (Uma Thurman) karakterinin diğer filmlerdeki kadın karakterlerden ayrıştığını, fakat oradaki kadının da “örselene örselene (...) kendisinin de onlara dönüştüğü, Terminatöre dönüştüğü bir şey” haline geldiğini ve aslında böylelikle ancak kadınsı özelliklerini bir kenara bırakarak ve ‘erkek’ gibi dövüşmeyi ve mücadele etmeyi öğrendikten sonra galip gelebilecek “erkekleşen” bir karakter olduğunu ifade etmiştir. Görüşmecinin bu yorumu, buradaki kadının ancak kendisini ‘kadın’ yapan toplumsal kimliklerinden ve rollerinden feragat ederse ve hegemonik erkekliğin çağırdığı özellikleri benimseyerek gerek bedensel gerekse davranışsal olarak ‘erkek gibi’ olursa filmin başkarakter ve bir kahraman olabileceğini düşündürmektedir. Bu durumda kendisi de eril değerleri ve normları benimseyen kadının kahraman konumunun ‘eril söylemi’ tersine çeviren eleştirel bir pozisyon olmaktan çıktığını ve onu yeniden üretip sürdüren bir şeye dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Nil ise (33, YL, akademisyen) yukarıda sözü edilen yorumlara tamamen karşıt bir okuma ile Tarantino kadınlarının bildiğimiz kadın karakterlere benzemediğini, “normal” kadınlar olmadığını söylemiştir:

Beton gibi... Kırılgan değil bir kere, naif kadınlar yok. Ne *Kill Bill* öyle, ne *Hateful Eight*'teki kadın öyle, ne *Pulp Fiction*'daki Uma öyle, *Kill Bill*'deki Uma da zaten öyle değil. Hiçbiri şey değil böyle ojem çizilmesin, elbisem yırtılmasın, çorabım sökülmesin, öyle kırılgan tipler değil. Normal kadın derken kadınları böyle işaretlemiyorum ama genel bir izleyici beklentisi... Tarantino kadınları boz ayı gibi bir şey... Öyle çok şey değil, prenses değil. Ya da aşırı seksi değil, *charming* [cazibeli] bir halleri yok (Nil, 33, akademisyen).

Tarantino kadınlarının savaşçı ve mücadeleci kadınlar olduğunu düşünen Nil, yönetmenin filmlerinde oynattığı kadınlarla ilgili özel bir seçiciliğinin bulunduğunu ve özellikle bir mesaj verme kaygısı olduğunu sanmamakla birlikte “ayakta kalabilmenin güçle, savaşmakla, mücadeleyle ve biri sana bir şey yaptıysa [karşılığını vermekle] alakalı” olduğunu göstermek istediğini söylemiştir. Yönetmenin “Şiddet sadece erkeklikle ilgili değil, kadınlar da pekâlâ yapabilir” gibi bir galesi olabileceğini düşündüğünü belirtmiştir. Nil'in Tarantino'nun filmlerindeki kadın karakterlerin ana akım sinemada

alışageldiğimiz kadın temsillerinden farklı olarak güzel ve seksi olarak sunulmadıklarını ifade eden sözlerinin aksine Su (24, YL, yarı zamanlı okutman) “İnanılmaz güzel kadınlar ve böyle stereotipik kadınlar neredeyse yani.” diyerek tam da bu nedenle filmlerin erkek filmi olarak adlandırılabilceğini, bu bilinçli oyuncu seçiminin adeta erkek filminin ne olduğu sorusuna cevap olabileceğini belirtmiştir. Tarantino’nun izleyici kitlesinin de zaten erkek grupları olduğunu düşünen Su yönetmenin kadını cinsel obje olarak göstermekten hoşlandığını ancak “Alıcı buysa bunu satmak kötü bir şey değil bence.” sözleriyle bunun kendisi için bir problem teşkil etmediğini söylemiştir. İzleyicilerin filmdeki kadın karakterleri konumlandırma biçimlerinin ve onlarla özdeşleşip özdeşleşmedikleri meselesinin, genellikle “erkek filmi” olarak anılan Tarantino filmlerinin eril söyleminin nasıl yorumlandığını etkilediği düşünülmektedir. Bu nedenle Sezin’in ve Su’nun eleştirel bir pozisyondan yaptığı ve eril söylemin yeniden üretilmesi olarak okunabilecek yorumlarının aksine Nil’in bu ‘eril söylem’in kendisinin eleştirel bir perspektif sunabileceği düşüncesi ve kadın karakterler ile özdeşleşerek “Gerçekten başına bir şey gelmiş bu kadının, vah vah Allah yolunu açık etsin diye izlediğim, destek olduğum, hem kadın olarak hem insan olarak arkasında durduğum [karakterler]... Zaten o karakterin arkasında durmayacağım da kimin arkasında duracağım. Otomatik olarak onun arkasında duruyorum. Vurdukça seviniyorum öyle bir his oluyor” demesi her biri toplumsal cinsiyet meselelerine karşı duyarlı ve farkındalıkları yüksek olan bu kadınların filmler ile bambaşka şekillerde ilişkilendiğini ortaya koymaktadır.³¹

Katılımcılardan Emel ise (44, L, yoga eğitmeni) “Ya evet bir maskülen bir şey var. Ama evet, orada bir adamın hikayesini anlatıyor. O ortamda kadın yok yani. Ne yapsın? Ama bir kadın olduğu zaman da kadının hikayesini çok güzel anlatıyor yani. O duyguyu da verebiliyor.” demiştir. Dünya genelinde zaten özellikle aksiyon, macera gibi film türlerinde “genelde erkek egemen bir şey” olduğunu dile getiren Emel, Tarantino sinemasında da böyle olduğunu ve bunda abartılı bir durum olmadığını belirtmiştir. Emel’in sözleri bir sektör olarak Hollywood’un nasıl eril anlatılar üzerine kurulu olduğuna ve özellikle ana akım filmlerde genel olarak toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden ve yeniden üretilmesine işaret etmesi, dahası her ne kadar toplumsal cinsiyet

³¹ Görüşmecinin bir kadın olarak kendi gündelik hayatında deneyimlediği zorluklar nedeniyle izlediği filmlerdeki kadın karakterlerin başlarına gelenlere karşı mücadele etmesi ve kendilerini türlü biçimlerde taciz eden erkekleri şiddet kullanarak ‘alt etmesi’ onda bir katarsis yaratmaktadır. Bir sonraki bölümde izleyicilerin toplumsal cinsiyet ve şiddet ilişkisine dair yorumları daha ayrıntılı olarak analiz edilmekte ve şiddetten aldıkları bu haz ‘katartik duygu yapısı’ kavramlaştırmasıyla tartışılmaktadır.

eşitsizliğine dair farkındalığı ve sinema b/ilgisi yüksek dahi olsa sinema izleyicisinin bu durumu kanıksamış ve normalleştirmiş olabileceğini göstermesi nedeniyle önemlidir.

Ahmet de (55, L terk, emekli editör) filmlerde kadının konumuna farklı bir açıdan yaklaşarak şiddet kadar cinselliğin de popülizm için kullanıldığı ana akım filmlerin aksine Tarantino'nun filmlerinde cinselliği hiç kullanmadığını öne sürmüştü ve "O tarz bir kitleye hitap eden filmlerde muhafazakâr denecek kadar hatta" diyerek yukarıda kimi kadın görüşmecilerin kadının cinsel obje olarak kullanıldığı düşüncelerinin zıttı bir yorum yapmıştır. Tıpkı Emel gibi Ahmet de yönetmenin şiddeti özellikle bir şey söylemek için değil fakat malzemesi o olduğu için "mecburen" kullandığını ifade etmiştir.

Şiddetle eleştiriliyor Tarantino, şiddet ve cinsellik insanın çok başat özellikleri. Şiddet işlenmeli, olmak zorunda değil ama birileri de ne olmuş diye bunu anlatmalı. Nasıl aşkı sanatsal bir gözle ele aldığında erotizm oluyorsa ve öbür taraf pornografiyse şiddette de bu var. Tarantino'nun şiddeti erotizm gibi farklı bir yerde duruyor (Ahmet).

Ahmet'in bu yorumlarının ardından Tarantino'ya yönetilen eleştirilere ilişkin "Her büyük adama mutlaka bir şey [çamur] atılıyor" sözü yönetmen için "büyük adam" ifadesini kullanması bakımından önemli görülmektedir. Aslında bölümün başından beri sözü edilen erkekliğin bir tezahürü olarak okunabilecek olan bu yorum, "büyük anlatılar kuran büyük adam" olarak Tarantino'yu resmeder niteliktedir.³²

İzleyicilerin yorumlarına bakıldığında kadın ve erkek karakterlerin şiddet kullanımına ve filmlerin eleştireliliğine ilişkin fikirleri değişkenlik gösterse de hemen hepsinin benzer ifadelerle yönetmenin filmlerini "erkek filmi" olarak nitelendirmelerinin tanımın onların zihninde adeta bir tür gibi işlediğini göstermiştir. Tarantino filmlerindeki toplumsal cinsiyet temsillerini ve eril şiddeti adeta bir tür yaratarak uyuşmaları bilmenin rahatlığıyla izleyen ve yorumlayan izleyicilerin böylelikle içinde buldukları tarihsel-toplumsal dönemde hâkim ve alternatif düşünceleri ve söylemleri kimi zaman yeniden ürettiklerini kimi zaman ise bunları müzakere ederek bir orta yol tutturdıklarını söylemek mümkündür. Dahası, türün izleyicilerin okumalarını biçimlendiren ve belirli uyuşmalar

³² Ahmet'in Tarantino için "çok büyük laflar etmiyor ama onun içinden hayat çıkıyor" demesi de bu bağlamda ilginçtir; zira görüşmeci gündelik yaşamında toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik meselelere son derece duyarlı davranmaya özen göstermekte ve sonraki bölümde değinileceği üzere geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine *queer* bir perspektiften yaklaşmaktadır. Dolayısıyla bu yorumların aslında görüşmecinin kendi kimliğiyle çeliştiği anlara işaret ettiğini söylemek mümkündür.

ile izleyicide beklenti yaratan niteliği göz önünde bulundurulduğunda “erkek filmi” tanımlamasının izleyici yorumlarını çerçevelediği görölmektedir. Başka deyişle korku filmi izlerken dehşet ve korku hissetmenin normal olması gibi bir “erkek filmi” izlerken eril dünyanın kodlarının işlenmesi de normal karşılanabilecektir.

Çalışmanın sonraki bölümünde sözü edilen güncel politik atmosferin ve tarihsel-toplumsal bağlamın izleyicilerin filmlerde yer alan toplumsal cinsiyete ve şiddete ilişkin düşüncelerini nasıl belirlediği ve gündelik pratiklerini nasıl şekillendirdiği görüşmecilerin yorumları üzerinden ele alınacak ve tartışılacaktır.

3.3. KİMLİKLER VE KARŞILAŞMALAR: TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ, ŞİDDET VE TARANTINO SİNEMASI

Erillik kaybının, kişiye bütünlüğünü veren şeyin, “haysiyet”in yitilmesiyle ilişkilendirilmiş olması boşuna değil. Madem Batı diye bir yer var, madem yalnızca Doğu’yum artık ben, madem tam değilim artık, o halde şimdi ben neyim? Bu ilişkide kimin erkek, kimin kadın; kimin etkin, kimin edilgen; kimin eril, kimin hadım; kimin nüfuz eden, kimin nüfuz edilen olduğu sorusu; temeldeki bu yarayı, derinde yatan bu yetersizlik duygusunu giderme gayretinin bir ifadesi olarak öne çıkmış gibidir.

Nurdan Gürbilek³³

Çalışmanın başından itibaren kimliğin bir bileşeni olan toplumsal cinsiyetin toplumsal ve kültürel bir inşa olduğunun, izleyicilerin kültürel metinlerle kurdukları ilişkinin tarihsel ve toplumsal bağlam içinde değerlendirilmesi gerektiğinin, zira ancak bu şekilde temsillerin nasıl okunup yorumlandığının anlaşılabilceğinin altı farklı biçimlerde çizilmektedir. Yapılan görüşmeler esnasında ve sonrasında katılımcıların ne söylediği kadar bunları hangi bağlamda söylediği ve hangi söylemlerin içinden konuştuğunun önemi bir kere daha görülmüştür. Bu nedenle izleyici yorumlarına geçmeden önce bu yorumların içinde anlam kazandığı bağlamı daha iyi anlayabilmek için çok kısaca 20 yıldan fazladır iktidarda olan AKP Hükümeti’nin tarihinde bu çalışma açısından da önemli olduğu düşünülen bazı dönüm noktalarından söz etmek yerinde olacaktır.

Bahadır Türk, AKP Hükümeti’ni ve AKP Türkiye’sinin mümkün oluşunu 1990’lı yıllarla ilişkilendirir ve AKP amblemindeki ampulün 1990’ların karanlığına ışık tutma vaadini sembolize ettiğini belirtir (2024: 9-10). Zira AKP yoksulluk, yolsuzluk ve yapamama haliyle tanımladığı 1990’lı yılları tersine çevirerek bütünüyle bir ‘yapabilme halini’ arzulamıştır ve “bu gücü elde etmek ve elde tutmak için yapılması gereken ne varsa o yapılmalı[dır]” (10). Ne yazık ki daha sonra da sözü edileceği üzere bu ‘ne gerekiyorsa’ vurgusuyla gelen orantısız güç ile birlikte “Türkiye, 1990’ların sağlıklı işleyen kuvvetler ayrılığı sistemini 2000’li yıllarda daha sağlıklı işleyen bir kuvvetler birliği sistemiyle değiş tokuş et[miştir]” (11). 2002 yılında iktidara gelen partinin yıllar içindeki

³³ Gürbilek, N. (2016). *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* (5. b.). İstanbul: Metis Yayınları, s. 75.

dönüşümünü anlamak için partiyi iki dönemde incelemek gerektiğini söyleyen Özkazanç’a göre, kabaca 2010’a kadar süren AKP’nin ilk dönemi İslami-muhafazakar kesimlerin giderek ve istikrarlı bir şekilde merkeze yaklaştığı, kendi seçmenlerinin isteklerinin gerçekleştirildiği fakat diğer seçmenlerin yabancılaştırılmadığı ve tüm bunlarla beraber neoliberal kapitalizmin ve AB uyum sürecinin getirdiği demokratikleşme sürecinin gereklerinin yerine getirildiği bir yönetim dönemi olmuştur (2020: 47). Erdoğan’ın iktidara geldiklerinde “millî görüş gömleğini çıkardıklarını, İslamcı [değil] muhafazakâr demokrat olduklarını” vurguladığı partinin bu ilk zamanlarının aksine sonraları bu muhafazakâr demokrat tanımlaması pek kullanılmamaya başlamıştır (Taşkın, 2019: 12). Zira 2010’da başlayan AKP’nin ikinci döneminde, 2013 Gezi Direniş Hareketi, 2015 seçimleri ve 2016 askeri darbe girişimi gibi sarsıcı olaylar neticesinde “varoluşsal [bir] güvensizlik” içine düşen partinin demokrasiden uzaklaşarak milliyetçi-popülist bir ideolojiyle tanımlandığını ve tek adam rejimine dönüştüğünü söylemek mümkündür (Özkazanç, 2020: 48-52). Öktem ve Akkoyunlu’nun (2016) “demokrasiden çıkış” (*exit from democracy*) olarak ifade ettikleri bu dönüşümle birlikte toplumdaki kutuplaşmanın giderek ve sistematik olarak daha da derinleştiği/derinleştirildiği muhafazakâr popülist bir yönetim stratejisi benimsenmiş ve toplum “‘sessiz muhafazakâr/Müslüman kitle (veya asli unsur)’ ve onun karşısında konumlanan, ‘laik, Batıcı, etkili azınlık’” (Taşkın, 2019: 13-14) olmak üzere ikiye bölünmüştür. Bu dönüşüm siyasal iktidarın istemeden kendini içinde bulduğu bir durum olmaktan ziyade, iktidarın sürdürülmesi için gerekli olanın bu olduğu inancıyla isteyerek gerçekleşmiştir (Türk, 2024: 65).

Çalışma boyunca gerek erkeklik çalışmalarından bahsederken gerekse görüşmecilerin yorumlarını analiz ederken zaman zaman değinildiği üzere iktidarın kaybedilmesi tehdidi beraberinde baskının ve eril şiddetin artmasını getirmektedir. Yukarıda sözü edilen “varoluşsal güvensizlik” ortamı içindeki AKP Hükümeti için de bu durum siyasal iktidarın “hiper-eril” politikalarında ve uygulamalarında kendisini göstermiş, özellikle Gezi Direnişi’nden sonra siyasete “çıplak [bir] eril gövde gösterisi” hâkim olmuştur (Özkazanç, 2020: 55). Gezi Direnişi’yle birlikte hükümetin politikalarının ve uygulamalarının toplumsal cinsiyet alanında yoğunlaşması, iktidar-erk-erkeklik ilişkisi düşünüldüğünde şaşırtıcı değildir. Yeğenoğlu ve Coşar’ın (2014: 165) “neoliberal-muhafazakâr patriyarka” olarak adlandırdığı bu yeni rejim toplumun temel kurumları olan aileyi ve eğitim sistemini yeniden düzenlemeye girişmiş, kadınlar üzerinden kurulan

karşıt söylemler ve yürütölen politikalarla kadının toplumdaki rolünü ve sorumluluklarını tarif ederken kadın bedeninin ve cinselliğinin sınırlarını çizmiştir. AKP iktidarı için aile kavramının hangi anlamlara geldiğini ve önemini Türk'ün şu sözlerinde görmek mümkündür:

AKP iktidarının aile hassasiyetinin dayandığı mantık, aileye yönelik tehditlerin çok boyutluluğu üzerinden şekillenir. Bu tehditlerin en somut biçimlerinden biri Mayıs 2023 seçimlerine giden süreçte AKP mahfillerinde çokça dile getirildiği haliyle ‐LGBT’cilik”tir. ‐LGBT’cilik” işaret ettiği olasılıklarla AKP’nin aile idealizasyonunu ve aileye yüklediği sosyo-politik anlamı tehdit eder. AKP’nin Mart 2021’de İstanbul Sözleşmesi’nden çekilmesi hem bu tehdit hissini hem anti-LGBTQ dilin politik imkanlarından yararlanma isteğinin bir sonucudur. En nihayetinde AKP iktidarının gözünde Türkiye de bir ailedir. Huzurunu bozmak isteyenlere karşı korunması gereken büyük ve mutlu bir aile... (2024: 90-91).

2015 seçimlerini takiben toplumda süregiden toplumsal ve siyasal çalkantılar 15 Temmuz 2016 tarihinde yaşanan askeri darbe girişimiyle bambaşka bir boyuta taşınmıştır. Girişimin sorumlusu olarak AKP’nin kuruluşundan itibaren ‐yol arkadaşı” (Tokdoğan, 2018: 228) olarak tarif edilen Fethullah Gülen Cemaati gösterilmiş (bu tarihten itibaren FETÖ (Fethullahçı Terör Örgütü) adıyla anılmaya başlamıştır) ve yol arkadaşının azılı düşmana dönüştüğü bu darbe girişimi siyasal iktidarın erkini ve güvenliğini bir kere daha ve derinden sarsan bir hadise olarak tarihe geçmiştir. Tokdoğan’a göre Cumhurbaşkanı Erdoğan’ın halkı darbeye direnmeye ve sokaklara dökölmeye çağırıldığı bu tarihi olayın adeta bir mite dönüşmesinin ardında kalkışmanın başarısızlıkla sonuçlanması yatmaktadır (230). Bir kere daha bu mutlu ailenin huzurunu bozmak isteyenler engellenmiş ve vatanını seven millet destansı bir direnişle *milli iradeyi* bir kere daha göstermiştir. ‐Nitekim 15 Temmuz olayı, iktidar seçkinleri tarafından ’15 Temmuz Destanı’ olarak adlandırılmıştır. Hadisenin ardından ona atfedilen ‘destan’ niteliğinin, olağanüstü bir milli başarıyı, gücü ve zafer duygusunu imleyecek biçimde tedavüle sokulması elbette tesadüf değil[dir]” (Tokdoğan, 2018: 231). Ne var ki bu olay halihazırda toplumda giderek büyüyen kutuplaşmayı daha da arttırmış ve bu destanın yazılmasına destek ve ortak olanlarla milli iradeye sahip çıkmayan, vatanı için canını vermeye hazır olmayan *diğerleri* arasındaki ayırım daha da belirginleşmiştir. Zira kendilerinden olmayan tüm *ötekilerin* vatan haini ve hatta terörist olarak ilan edilmeye başlaması bu tarihten itibaren olmuştur. Bu nedenle ‐15 Temmuz darbe girişiminin ardından (...) tesis edilmeye çalışılan milli birlik ve beraberlik ruhunun bizatihi kendisinin, siyasal ve toplumsal

gerçeklikle bağdaşmayan, örtüşmeyen bir mit olarak kaldığını iddia etmek mümkün[dür]” (Tokdoğan, 2018: 255).

Ana hatlarıyla verilmeye çalışılan ve Türkiye'nin yaklaşık son yirmi yılının toplumsal ve politik dönüm noktaları olarak adlandırabileceğimiz tüm bu gelişmeler, görüşmecilerin sözlerinin anlam kazandığı bağlamı oluşturmaktadır. Önceki bölümlerde yer verildiği üzere Türkiye’de AKP Hükümetinin toplumsal cinsiyete yönelik politikalarının ve uygulamalarının, giderek erilleşen iktidarının ve “artık hiç de sessiz olmayan şiddetinin” (Coşar ve Yücesan-Özdemir, 2014: 11) katılımcıların toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin aldıkları pozisyonları farklı biçimlerde etkilediğini ve dolayısıyla dünyayı algılama ve yorumlama biçimlerini ve gündelik pratiklerini şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Yapılan görüşmeler de mevcut siyasal-toplumsal iklimin genel olarak filmlerin okunup yorumlanmasında, bu çalışma özelinde ise Tarantino filmlerinin nasıl alımlandığı konusunda önemli bir referans çerçevesi sunduğunu ortaya koymaktadır. Çalışmaya katılan görüşmecilerin toplumsal cinsiyet rollerine, eril iktidara ve şiddete ilişkin düşünceleri beklenebileceği üzere sınıf, sosyo-kültürel arka plan, bu meselelere yönelik b/İlgileri gibi değişkenlere göre birbirinden farklılık göstermektedir. Bunun yanı sıra görüşmecilerin toplumsal cinsiyet kavrayışlarının Tarantino filmlerinin okunma biçimlerindeki tezahürünün ise her zaman tutarlı bir söylemsel çerçeve içinde işlemediği ve zaman zaman çelişkiler barındırdığı görülmektedir. Kimliğin toplumsal bir inşa olması ve kimlik bileşenlerinin tutarlı bir bütün oluşturmamasından hareketle, izleyicilerin anlam dünyaları, beğenileri, duyguları ve toplumsal pozisyonları da yer yer karşı karşıya gelmekte veya biri diğerinin sorgulanmasına neden olabilmektedir. Hall’un (2017: 19) vurguladığı üzere anlamlarla ilişkimiz “net, rasyonel ya da araçsız” değildir ve “bazen kendi kimliklerimizi sorgulamamızı sağlar.”

Görüşmelerde izleyicilerin kadınlık/erkeklik rollerine, şiddetin cinsiyetlendirilmiş niteliğine ve toplumsal normlara dair fikirleri ve deneyimleri üzerine sohbet imkânı yaratılmaya çalışılmıştır. Görüşmeciler zaman zaman sinema filmlerinden ve gündelik yaşamdan örnekler vererek söz konusu meselelere ilişkin görüşlerini paylaşmış, bazı durumlarda ise kendi sözleriyle ve daha önce de değinilen izleyici ve görüşmeci *performanslarıyla* çelişmişlerdir. Bu ‘çelişkiler’ tam da yukarıda sözü edilen kimliğin bütüncül bir yapı olmaması, içinde bazı çatışmalar ve çatlaklar barındıran heterojen bir bütün olması durumunu örneklendirmektedir. Fakat bu çalışmada nelerin birbiriyle nasıl

çeliştiği bize üzerinde tartışılması gereken bir veri sunmaktadır. Görüşmelerde bazen görüşmecilerin kendilerini de şaşırtarak gün yüzüne çıkan bu çelişkilerin, onların kendi kimlikleriyle karşılaştıkları önemli anlar olduğu düşünülmektedir. Bu karşılaşmalar, düşünmeye, eleştirmeye ve sorgulamaya imkân vermesi nedeniyle kıymetli bulunmakta ve irdelenen meselelerin daha fazla konuşulmasının önünü açmaktadır.

Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde izleyicilerin filmlerle nasıl ilişkilendikleri ve toplumsal cinsiyet rollerine ve şiddete ilişkin anlatsal ve görsel unsurları nasıl yorumladıkları mevcut tarihsel ve toplumsal bağlam çerçevesinde analiz edilmektedir. Görüşmelerde şiddetin estetize edilerek sunulmasının izleyicilerde uyandırdığı haz, patriarkal bir çerçevede erkeklik ve şiddet ilişkisinin verili kabul edilmesi ve özellikle intikam teması üzerinden şiddetin meşrulaştırılması dikkat çeken temel konular olmuştur. Filmlere ve karakterlere yaklaşımları zaman zaman değişkenlik gösterse de görüşmecilerin ortaklaştığı nokta Türkiye'deki mevcut politik atmosferde bireylerin gündelik yaşamlarında bulamadığı/göremediği adaletin *bir şekilde* filmlerde sağlanmasının uyandırdığı haz ve katarsis duygusudur. Hükümete duyulan güvenin giderek zayıflaması, iktidarın 'eril' şiddetinin meşruiyetinin sorgulan(a)maması ve hukuk sisteminin düzgün işlememesi katılımcılarda genel bir güvensizlik duygusuna ve özellikle gençlerde geleceğe dair bir umutsuzluğa yol açmaktadır. Hissedilen bu güvensizliğin ve umutsuzluğun ise kişilerde süregelen bir gerginliğe neden olduğu ve gündelik yaşamın birçok alanında şiddet aracılığıyla dışa vurulduğu görüşmeciler tarafından birçok kez ifade edilmiştir.

Özellikle kadın görüşmecilerin çocukluklarından itibaren patriarkal bir toplumda kız çocuğu ve kadın olmanın zorluklarını ve çeşitli erkeklik hallerini bizzat deneyimlediklerini dile getirmeleri dikkat çekicidir. Bilhassa son birkaç yılda giderek artan bu güvensizlik ortamı ve kadına yönelik şiddet oranları³⁴ nedeniyle tedirgin olan kadınlar bu tedirginliğin gündelik yaşamlarını etkilediğini ifade etmiştir. Daha önce de

³⁴ Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformunda yer alan anıt sayaçta 2008 yılından bugüne yıllara göre şiddet sonucu ölen kadınların sayıları ve isimleri yer almaktadır (<http://anitsayac.com/?year=2024>). Buna göre özellikle 2010 sonrası kadın cinayetlerinin sayısında giderek yükselen bir artış görülmektedir. Bu veriler, Alev Özkazanç'ın "2010 yılından ve özellikle AKP'nin ikinci döneminden itibaren, Türkiye siyaseti[nin] bir dizi sarsıcı olayın içinden geçerek, demokrasiden çıkarak tek adam otoriter rejimine dönüştü[ğü]" (2020: 51) önermesiyle paralellik göstermektedir. Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu verileri için bkz. <https://kadincinayetleriniidurduracagiz.net/kategori/veriler>.

vurgulandığı üzere “kadına şiddet, esas itibariyle ataerkil yapının farklı ekonomik ve sosyal koşullarla eklemelenmesi ve farklı biçimlere bürünmesi ile erkek egemenliğinin devamlılığını sağlar ve çoğu kez toplumsal onay ve yasalarla da desteklenerek pekişir. (...) [Bu nedenle k]adına şiddet olgusunun temelinde tüm kurumları biçimlendiren köklü ve etkili ataerkil güç yapısının ve kadını yerinde tutma amacının yattığı unutulmamalıdır” (Ertürk, 2015: 37, 39). Örneğin Sezin (30, YL, akademisyen) Türkiye’de kadın olmaya dair deneyimlerini paylaşırken siyasal iktidarın toplumsal cinsiyete yönelik tavrının belirleyici olduğunu belirtmiş ve “Şu an devletin yaptığı kadına yönelik tüm politikalar, tüm söylemler, aile, kadın, karşılığını buluyor bir yerde. Etkileniyor insanlar çünkü bilinç yok ve bunu bize yaşıyorlar. Bu şey demek de değil, AKP’den önce Türkiye bu konuda iyiydi falan değil ama iktidarın bunu onaylayıp onaylamaması çok şeyi değiştiriyor bence” demiştir. Sezin’in iktidarın dilinin ve pratiklerinin meşru olanın sınırlarını çizerek bireylerin gündelik yaşamlarını nasıl belirlediğine değinen bu yorumunu bir eleştiri olarak değerlendirmek mümkündür. Nitekim siyasal iktidarın gündeliği güçlü bir biçimde etkileyen ve fazlasıyla politik olan bu belirleyici gücü, görüşmeci sinemaya ilişkin beğenilerinden ve izleme alışkanlıklarından söz ederken de karşımıza çıkmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi korku filmlerinden, savaş filmlerinden ve şiddet içeren filmlerden hoşlanmadığını belirten Sezin kendisini rahatsız eden şeyin ne olduğu sorulduğunda “Görmek istemiyorum... zaten sürekli duyuyorsun, görüyorsun. Biraz seyrime aldığım şeyin farklı olmasını istiyorum.” cevabını vererek gündelik gerçekliğinin bir parçasını oluşturan şiddeti eğlenmek ve/ya keyifli vakit geçirmek için tercih ettiği filmlerde görmek istemediğini ifade etmiştir. Halbuki önceki bölümlerden hatırlamak gerekirse görüşmeci söz konusu Tarantino filmleri olduğunda “görsel şölen” olarak tarif ettiği kanın ve şiddetin kendisine gerçekçi gelmediğini ve karakterlerle özdeşleşemediğini, bu nedenle yönetmenin filmlerinden rahatsızlık duymadığını söylemiştir. Ona göre şiddetin estetize edilerek sunulması görüşmeciye gerçeklikten uzaklaştırarak normalde rahatsızlık duyduğu bu filmleri izleyebilmesini sağlamaktadır. Sezin gibi güncel toplumsal ve politik atmosferin gündelik yaşam üzerindeki etkisine bir diğer örnek ise Su’nun (24, YL, yarı zamanlı okutman) “akıl sağlığını korumak için” olabildiğince az haber izlediğini, 3 yıl önce *Twitter* hesabını kapattığını ve o zamandan beri hiç açmadığını söylemesi olmuştur. Öyle ki görüşmeci yanında bu platforma giren birisi olursa kapattırıldığını belirtmiştir. Ancak Sezin’den farklı olarak Su korku ve şiddet öğeleri içeren filmleri izlemekten çok keyif aldığını çünkü bunları çok eğlenceli bulduğunu ifade etmiş ve önceki bölümlerde de yer verildiği üzere Tarantino sinemasını da bu çerçevede değerlendirmiştir.

Kimi görüşmeciler eril iktidarın ve söylemin hem kendi benliklerinde ve kimliklerinde hem de gündelik yaşamlarında başkalarıyla ve hayatla ilişkilendirirken devamlı olarak farklı biçimlerde karşılımlarına çıktığını ima etmiştir. Bu görüşmecilerden Nil (33, YL, akademisyen) kadın olmayı “görünür olmak” olarak tanımlamış ve Türkiye’de yurt dışında olduğundan daha görünür olduğunu, bu nedenle yurt dışına çıktığında kendini daha güvende hissettiğini belirtmiştir:

Kadın olmak görünür olmak gibi hep zaten ama burada daha görünürüm. Öyle hissediyorum, mesela yurt dışına çıktığımda kendimi biraz daha güvende hissetmemin tek nedeni görünmez olmam. Tabii ki tek başına kadın değilim, bir sürü başka kimliklerim var ve o kimliklerin hepsinin bir bütün olarak güvende olabileceği bir coğrafya olduğunu zannetmiyorum zaten. Ama ne kadar görünmez olursam o kadar kendimi özgür ve güvende hissediyorum. Sanırım kadının en çok görünür olmasıyla ilgili. Erkekler zaten görünürlükte aştıkları için kendilerini... (Nil, 33, akademisyen)

Türkiye’de kadın olmaya dair deneyimlerinden bahsederken ergenliğinin Özgecan Aslan cinayetinin³⁵ gerçekleştiği döneme denk geldiğini belirten Duru (21, L öğrencisi) ise “Ben o sırada kendi başıma toplu taşıma kullanıyordum. Antrenmana gidiyordum, voleybol oynuyordum. Hani şort giyiyordum bir yandan... Çok korkuyordum.” diyerek bir kadın olarak bu güvensizlik atmosferinin gündelik yaşamını nasıl olumsuz etkilediğinden söz etmiştir. Türkiye’nin toplumsal cinsiyet ve şiddet ilişkisine dair diğer ülkelerden farklılaşan bir yanı olup olmamasıyla ilgili olarak ise şiddetin, tacizin ve tecavüzün her yerde olduğunu söylemiş fakat bir başka kadın cinayetine göndermede bulunarak “Ben yurt dışında sokağın ortasında şey katana diyeyim yine. Arkamdan gelip canı sıkıldığı için birinin [beni] öldüreceğini sanmıyorum. O neydi öyle?”³⁶ sözleriyle bir kadın olarak sokakların kendisi için ne kadar güvensiz olduğuna ve hukuk sisteminin iyi işlememesi sonucu oluşan adaletsizlik duygusuna değinmiştir. Bu ifadeleri görüşmecilerin bir kadın

³⁵ 11 Şubat 2015’te Mersin’de minibüs şoförü Ahmet Suphi Altındöken (26) minibüste Özgecan Aslan’a tecavüz etmeye çalışarak direnen kadını öldürmüş, daha sonra babası N.A. (50) ve arkadaşı F.G.’nin (20) yardımıyla cesedin üzerinde DNA örneği kalmaması için kadının ellerini kestikten sonra ormanlık bölgede yakmıştır. Davaya ilişkin detaylı bilgi ve hukuki süreç boyunca yöneltilen eleştiriler ve yürütülen kampanyalar için şu haberlere bakılabilir: <https://bianet.org/yazi/siddet-ve-tacizin-siyasallastirilmesi-baglaminda-sendeanlat-eylemi-162589>, <https://bianet.org/haber/erkek-siddetinde-sorun-yasalarin-olmaması-degil-uygulanmaması-164788>, <https://bianet.org/haber/ozgecan-aslan-in-katillerine-agirlastirilmis-muebbet-169837>.

³⁶ 9 Kasım 2021’de İstanbul’da sokakta yürüyen Başak Cengiz, arkasından gelen Can Göktuğ Boz tarafından samuray kılıcıyla saldırıya uğramış ve hayatını kaybetmiştir. Habere ilişkin detaylı bilgi için bkz.: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-59819091>.

olarak var olmanın zorluğunun düşüncelerinde ve gündelik pratiklerinde tezahürü olarak okumak mümkündür.

Öte yandan kendisini feminist olarak tanımlayan Duru, Tarantino sinemasını sevdiğini ve kendisinin de öyle filmler çekmek istediğini ifade etmiş; fakat daha sonra yönetmenin filmlerinde kadın karakterlerin azlığından ve filmlerin çok eril olduğundan söz ederken bir an durup “Bütün nerede şey varsa, hani bizim eşitlik kavramımıza karşı çıkan durumlar varsa Tarantino filminde görüyoruz. Ama neden yani bunu görüyorsam ben neden seviyorum ki Tarantino filmi diye düşünüyorum.” demiştir. Duru’nun sesli olarak aslında kendisine yönelttiği bu soru, onun beğenileriyle gündelik yaşamında kadın olmanın zorluklarını deneyimleyen feminist kimliği arasındaki çelişkili bir karşılaşma anına işaret etmekte ve Duru’nun bu karşılaşma aracılığıyla beğenilerini sorgulayışını göstermektedir.

Kadın görüşmecilerin Türkiye’de gündelik yaşamlarını sürdürürken yaşadıkları huzursuzluğun ve güvensizliğin aksine erkek görüşmecilerin yorumlarında benzer bir sıkıntıdan söz etmemeleri toplumsal cinsiyet eşitsizliği açısından önemli bir göstergedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ilişkin belirli bir düzeyde farkındalığı olan ve kendini entelektüel olarak tarif eden Umut’un (31, YL, grafik tasarımcı) tam da bu noktada “Benim için şu an şey *straight* [heteroseksüel] bir erkek olarak, sadece ekonomi dışında, konforum var şu anda. Yani ben burada rahat bir şekilde yaşayabiliyorum. Benim ayrımcılığa uğrayacağım bir durum yok. (...) Zaten mahallem [de] öyle değil.” demesi kendisinin de mevcut eşitsizliğin farkında olduğunu göstermektedir. Umut erkeklerin dünyayı kadınların gözünden görebilmesinin ve onların deneyimlerini tam olarak anlamasının mümkün olmadığını, bunun nedeninin de bu sözünü ettiği “rahatlık” olduğunu öne sürmüştür. Umut’un tersine gündelik deneyimlerini paylaşırken kullandığı ifadelerden toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ilişkin özel bir duyarlılığa ve ilgiye sahip olmadığı söylenebilecek olan Berk’in (31, YL, makine mühendisi) kadına yönelik şiddete ilişkin “Ya tabii sürekli düşünüp de böyle kendimi sıkıntıya soktuğum bir problem değil. Ama bu büyük bir problem. Bir sıkıntı var gerçekten. (...) Yani beni de rahatsız ediyor ama bununla ilgili bir şey yapıyor musun dersin yapmıyorum.” demiştir.³⁷ Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve rolleri ile farklı biçimlerde ilişkilenen bu iki erkek görüşmecinin

³⁷ Bu bağlamda Berk’in görüşmenin sonlarına doğru ‘erkeklik’ sözünün kendisinde doğrudan kadına yönelik şiddeti çağrıştırdığını ve aslında bunun da bir “önyargı” gibi işlediğini söylemesi çarpıcıdır.

yorumlarına bakıldığında, her ikisinin de toplumda erkek olmanın ‘ayrıcalıklı’ pozisyonu içinden konuştuklarını söylemek mümkündür. İki görüşmeci de gündelik yaşamlarında doğrudan deneyimledikleri ve kendi gündelik pratiklerine dokunan bir durum olmadığını belirtmekte, fakat bu pozisyonu onaylamak noktasında birbirlerinden ayrılmaktadır. Kadın ve erkek görüşmecilerin bu yorumları beraber değerlendirildiğinde, kadınların kadınlık deneyimlerini erkek şiddeti ile, erkeklerin ise erkekliği kadına yönelik şiddet ile ilişkilendirerek anlatmasının, kadınların ve erkeklerin toplumsal cinsiyet ve şiddet bağıntısıyla nasıl ilişkilendiklerini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Bu ilişkilendirmelerin filmlerin okunması ve yorumlanması noktasında nasıl tezahür ettiği ise kimi kadın izleyicilerin anne veya feminist kimlikleriyle, erkek izleyicilerin ise ‘erkeklikleriyle’ karşılaştıkları ve erkeklik krizi çerçevesinde değerlendirilebilecek bazı anlarda görünür olmaktadır. “Şiddetin hiçbir türünün meşru olduğunu düşünmüyorum.” diyen ve “bu kadar kan görmek, bu kadar silah görmek, herkesin bir anda birbirini öldürmek istemesi”nin patolojik bir durum olduğunu ifade eden Sevgi (55, L, pratisyen hekim) söz konusu *Kill Bill* serisindeki (2003-2004) Gelin karakteri (Uma Thurman) olduğunda bir kadın olarak onun mücadelesini³⁸ haklı bulup ondan yana tavır aldığı anların olduğunu ifade etmiştir. Diğer yandan kendisi de bir anne olan Sevgi, özellikle *Kill Bill Vol. I*’de (2003) Gelin’in intikam almak istediği kadınlardan biri ile dövüştüğü esnada karakterin küçük kızının eve geldiği ve iki kadının da silahlarını saklayarak hiçbir şey yokmuş gibi davrandıkları sahnenin en çok etkilendiği ve hiç unutmadığı sahne olduğunu dile getirmiştir. Burada görüşmecinin haksızlığa uğramış bir kadının bakış açısıyla özdeşleşerek onu anladığı ve bu uğurda kadının şiddetini meşru bulduğu ‘kadın kimliği’ ile kanlı bir kavganın ortasında kalan küçük bir çocuğa gösterilen anaç şefkatin ve korumacı yaklaşımın kendisini çok etkilediği ‘anne kimliği’ onda çelişkili duygular uyandırmış ve filmdeki kadınlık ve şiddet temsillerine karşı başta ortaya koyduğu pozisyonunu muğlaklaştırmıştır. Ayrıca burada şiddetin toplumsal cinsiyetlendirilmiş bir meşruiyet çerçevesinde kabul edilebilir ve onaylanır olması da önemlidir. Başka deyişle

³⁸ Gelin karakteri, bir zamanlar üyesi olduğu kiralık katillerden oluşan çeteden, çetenin liderinden hamile olduğunu öğrenmesiyle ayrılır ve çocuğuna daha iyi bir yaşam sağlayabilmek için başkısıyla evlenerek yeni bir hayat kurmak ister. Bill çocuğun evleneceği adamdan olduğunu zannederek düğüne baskın yapar ve Gelin’i başından vurur. Ölümünden dönen ve yıllarca komada kalan Gelin bu süreç içinde türlü haksızlıklara ve tecavüze maruz kalır. Komadan uyandığında bebeğini kaybettiğini düşünen ve başına gelenlerden sorumlu olan tüm çete üyelerinden ve elbette Bill’den intikam almak isteyen Gelin tek tek herkesi öldürmeye başlar. Gelin ancak hikâyenin sonlarına doğru aslında bebeğini kaybetmediğini ve kızının babasıyla birlikte yaşadığını öğrenir.

bir kadının şiddetini meşru kılan şey, annelik gibi geleneksel bir rolle ilişkilidir. Ne de olsa “Annelik kutsaldır” ve “cennet annelerin ayaklarının altındadır”... Sancar’ın (2017) “aile odaklı modernleşme”nin temelini oluşturan “erkekler devlet, kadınlar aile kurar” sözünün de işaret ettiği gibi kadının Cumhuriyetin ilk yıllarında ulus devletinin kurulmasında, sonrasında korunmasında ve günümüz siyasetinde neoliberal-muhafazakarlaşmanın sürdürülmesinde oynadığı kilit rol esasen anneliktir. Kadınların anneliğine ilişkin bu tip geleneksel anlatıların, kadının ikincil olmasının nedeni değil sonucu olduğunu öne süren Aksu Bora, anneliği yücelten bu tür ifadelerin koşulsuz kabul edilmesinin tehlikesine dikkat çekmiş ve bu “son derece politik konu”nun kadınlar için olduğu kadar erkekler için de dikkate değer olduğunu vurgulamıştır (2021: 166-168).

Kill Bill Vol. 1’deki (2003) aynı sahneye değinen bir başka görüşmeci ise normal şartlarda kadına yönelik şiddet ile erkeğe yönelik şiddetin birbirinden ayrılmaması gerektiğini fakat Tarantino filmlerinde kadınların uyguladığı şiddetle erkeklerin uyguladığı şiddet arasında bir fark olduğunu düşünen Berk (31, YL, makine mühendisi) olmuştur. Berk konuya farklı bir perspektiften yaklaşarak filmlerde kadınların uyguladığı şiddetin kendisine daha merhametli geldiğini dile getirmiş ve özellikle bu sahneyi örnek göstererek “diğer erkek karakterleri düşününce tepkileri öyle olmazdı muhtemelen” demiştir. Berk’in toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin sergilediği bu özcü yaklaşım, onun şiddetle ilgili sözlerinde de kendini göstermektedir. Erkek olmakla şiddet arasında ‘doğal’ bir bağlantı kuran görüşmeci, her ne kadar kendisine saçma gelse de erkeklerin şiddet içeren eylemlerle daha çok ilişkili olduğunu söylemiştir. Bunun nedeni sorulduğunda ise “Hormonal mi acaba? Hiçbir fikrim yok.” diyerek meseleyi biyolojik bir temele dayandıran Berk erkeklerin kas kütleleri daha fazla olduğu için daha güçlü olduklarını, belki de bu nedenle o gücü kullandıklarını öne sürmüştür. Konuyla ilişkili olarak sohbet anında fikir yürütse de ve güç kullanmaya dair “değerleri oturmuş bir insanın” bunu yapmayacağını dile getirirse de görüşmecinin kadın ve erkek olmaya ilişkin sözlerinin özcü bir yaklaşıma tekabül ettiği ve toplumsal cinsiyet normlarının görüşmecinin sözlerinde yüzeye çıktığı görülmektedir.

Şiddet denildiğinde zihninde doğrudan fiziksel şiddet canlanan, hatta silah vb. herhangi bir aracın dolayımı olmaksızın şiddeti fiziksel bir temasla ilişkilendiren Emre de (31, YL, mühendis) kadınlık ve erkeklik söz konusu olduğunda özcü yorumlarda bulunmuştur. Emre’nin şiddetin fiziksel niteliğine örnek olarak “şiddetli bir şekilde vurdu... mesela

futboldan bahsettiğinde şiddetli bir şekilde topa vurdu [deriz], orada bir fiziksel olay var ya” diyerek futbol benzetmesi yapması ve fiziksel teması doğrudan erkeklikle ilişkilendirmesi hayli dikkat çekicidir: “Ya bendeki uyandırdığı hissiyat fiziksel temas olunca, erkeğin de yani *doğası gereği* kadına göre fiziksel olarak güçlü olduğunu düşünürsek biraz daha erkekle ilişkili gibi geliyor. Tabii kadınla da ilişkili ama hani kafamda ağırlık yaparsam, şey %60 erkek %40 kadınla alakalı, ilişkili gibi”. Şiddetin eril ‘doğasına’ vurgu yapan Emre’nin görüşmenin ilerleyen kısımlarında kendi çocukluğundan ve erkeklik deneyiminden söz ederken babasını erken yaşta kaybettiği için “toplumda kendi başlarına var olmuş, edilgen olmayıp aktif olmuş” çok güçlü kadınlarla büyüdüğünü, dolayısıyla geleneksel değerlerin hâkim olduğu ataerkil bir ailede yetişmediğini anlatmıştır. Fakat toplumsal cinsiyet rollerinden bahsederken kadın ve erkeğin biyolojik farklılığına ve erkeklerin fiziksel olarak daha güçlü oldukları savına geri dönerek bir ölçüde toplumsal cinsiyet ayrımının olmasının “toplumsal bir fayda” getirdiğini öne sürmüştür. Görüşmeciden bunu biraz açması istendiğinde toplumda kadının ve erkeğin belirli rollerinin olması gerektiğini, özellikle çalışma hayatında elbette istisnalar olmakla birlikte kadınlara ve erkeklere daha uygun meslekler olduğunu ifade etmiş ve şöyle örnek vermiştir:

Dünyada bir fiziksel güç gerektiren veya dayanıklılık gerektiren işlerin de yapılması gerekiyor. Ama aynı zamanda erkeklerin yapamayacağı kadınların yapacağı da çok başka işler var. (...) Ve bana kalırsa kişisel fikrim, öğretmenlik, psikologluk... mesela bunlar çok kadın mesleği. Yani erkek bir psikolog çok oturmuyor kafamda. Ben bir psikologla konuşsam bir kadınla konuşmak isterim. Çünkü beni daha iyi anlayacağını düşünürüm. Duygusal zekâsı daha yüksek olduğunu düşündüğümünden herhalde. Öğretmenlik de öyle. Biraz daha çocukla, çocuk demeyeyim de gençlerle veya çocuk yaştaki insanlarla ilgilendiği için daha şey bir ruh istiyor herhalde... ince bir ruh istiyor. Erkekler de ortalama... yine hep ortalamadan konuşuyorum, istisna yönleri hep vardır da... erkekler de çok ince ruhlu olmuyorlar ortalamada. Herhalde o yüzden öyle düşünüyorum. Ama mesela uzun yol şoförlüğü, kamyon şoförlüğü, bu da kadının özelliklerine uygun değildir. Yapamaz mı, yapar. Yapanlar var mı? Var. Tabii ki çok da takdir ediyorum. Onları şey yapmasınlar diye eleştirmiyorum ama daha erkeksi bir iş. Çünkü o zorluklara dayanmak için fiziksel bir güç gerekiyor. Aynı zamanda mental güç de gerekiyor (Emre, 31, YL, mühendis).

Mesleklerin ‘cinsiyetine’ ilişkin bu yorumları yapan ve erkekliği fiziksel güçle kadınlığı ise duygusal dayanıklılıkla özdeşleştiren Emre’nin ailesini ve kendi yetiştirilme tarzını anımsayarak “Bunu ben bile söylüyorsam... çünkü mental güç olarak dedim ya iki güçlü kadının yanında büyümüş olsam bile... [düşünüyor ve şöyle düzeltiyor] mental güç

olarak erkekler belki daha kırılıgandır ama daha uzun süre dayanırlar.” sözleri onun kendi kimliğıyle ve erkeklığıyle karşılaştığı ana işaret etmesi nedeniyle kıymetlidir.

Çalışma kapsamında yapılan görüşmelerde kadın-erkek fark etmeksizin neredeyse tüm görüşmecilerin Emre gibi biyolojik ikilikten söz etmesi ve şiddet olgusunu erkeğin biyolojik üstünlüğü üzerinden güçlünün kendinden daha güçsüz olana fiziksel güç uygulaması ile açıklamaları dikkat çekicidir. Toplumsal cinsiyet normlarının biyolojik ‘dayanakları’, daha önce de vurgulandığı üzere gündelik yaşamında belirli bir toplumsal cinsiyet duyarlılığı ile hareket eden ve konuşan Duru’nun (21, L öğrencisi) sözlerinde de zaman zaman yüzeye çıkmıştır. Duru, *Kill Bill* serisini (2003-2004) örnek vererek şayet filmlerin senaristi bir kadın olsaydı çok daha farklı bir hikâyeye izleyebileceğimizi öne sürmüştür. Görüşme süresince hem filmler hem de kendi gündelik yaşamı üzerinden feminizme dair düşüncelerini paylaşan (öyle ki görüşmenin bir yerinde “çok feminazi gibi konuşuyormuş gibi hissediyorum” diyen) izleyicinin “Duygusalığın daha fazla olduğı bir film izlerdik. Gerçekçi olurdu biraz daha diye düşünüyorum.” demesi, her ne kadar kendi gerçekliğini toplumsal cinsiyet eşitliğı üzerinden kurmaya çalışsa da rasyonel erkek, duygusal kadın ikiliğini akla getirerek toplumsal ve kültürel normların görüşmecinin bazı ifadelerini nasıl şekillendirebildiğini ortaya koymaktadır.

Erkek olmanın zorluklarından söz eden ve daha önce sözü edilen ‘ayrıcalıklı’ pozisyon içinden konuşmayan görüşmecilerin ise, kendilerini bir şekilde hegemonik erkeklığın *ötekisi* olarak konumlandırmış ve/ya dünyaya ve toplumsal cinsiyet normlarına ‘*queer*’ bir perspektiften³⁹ yaklaşan erkekler olması dikkat çekicidir. “Erkeklik Türkiye’de çok ağır bir yük” diyen Ahmet (55, L terk, emekli editör) aile içinde kadının ve erkeğin konumlarına değinerek “o korkunç erkeklik” altında ezilen kadınların var olamadıklarını ve bu nedenle oğulları üzerinden bir iktidar kurmaya çalıştıklarını belirtmiştir. Bir erkek çocuk olarak hemcinsi olan babayla çatışacağı bilgisinin öğretildiğı bu toplumda erkeklik normlarını ve ritüellerini pek önemsemediğini, erkeklığın hiçbir zaman umurunda olmadığını ifade eden Ahmet, “Babamla zaten çok kopuktuk, onun için ben yanlış bir projeydim” demiştir. Ahmet’in bu sözleri hegemonik erkeklik normları dışında kalan

³⁹ Genel anlamda biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzular arasındaki uyumsuzluğu ifade etmek için kullanılan *queer* sözcüğünün bugün hala net bir tanımı bulunmamaktadır. Jagose (2017: 9) “kavramın tanımlanmasındaki belirsizliğin ve kavramın esnekliğinin, onun kurucu özelliklerinden biri” olduğuna dikkat çekmektedir. Bu çalışmada da *queer* sözcüğü çalışma boyunca açıklanan hegemonik erkeklığın *ötekisi* olarak konumlandırılan her türlü ‘ötekilik hali’ için kullanılmaktadır.

erkeklerin en başta kendi ailelerinden başlayarak toplumda kabul görmelerinin ve onaylanmalarının güçlüğüne işaret etmektedir. “Kadın beyni var bende (...) erkek gibi zaten çok fazla hissetmedim” sözleriyle çocukluk anılarını hatırlayan Ahmet’in küçükken teyzesiyle yaşadığı bir olay ise toplumsal bir inşa olan erkekliğin kadınlar için olduğu kadar erkekler için de ne kadar sınırlayan ve tahakküm altına alan bir çerçeve çizdiğini örnekler niteliktedir. Ahmet bir gün teyzesi örgü örerken kendisinin de örmek istediğini fakat teyzesinin “Olmaz, pipin düşer!” diyerek onu vazgeçirmeye çalıştığını anımsamış ve “Bacağın kopar dese hani anlardım, (...) hani gözün kör olur dese. Pipin düşer dedi. Örgü daha kıymetli düşerse düşsün...” sözleriyle erkek cinsel organına atfedilen bu önemi hiçbir zaman anlamlandıramadığını ifade etmiştir. Erkekliğin kültürel ve toplumsal olarak nasıl kurulduğunu ve erkeklik normlarının sınırlarının net bir şekilde çizildiğini çok güzel örnekleyen bu “pipin düşer” sözü, adeta “erkekliğin en çok erkeği ezdiğini” (Atay, 2004) anımsatır niteliktedir.

Engelli bir birey olduğu için özellikle ergenliğinde akran zorbalığına maruz kaldığını paylaşan Murat (22, L öğrencisi), bu nedenle çok fazla sıkıntı çektiğini ve pek arkadaşının olmadığını söylemiştir. Görüşmecinin bu deneyimi, elbette doğrudan ve yalnızca erkeklikle ilişkilendirilemeyecek olsa da, daha önce de vurgulandığı üzere erkeklik dediğimiz idealin bedeni de belirleyen ve sınırlayan bir olgu olduğu göz önünde bulundurulduğunda onun toplum içinde dışlanmasına ve ‘norm(al) olan’ diğer erkekler (ve erkeklikler) tarafından kabul görmemesine neden olması açısından önemlidir. Zira “[b]eden, hegemonik erkeklik inşasının önemli bir parçasıdır (...) ve hegemonik erkeksi sosyal pratiğin ve dolayısıyla eşitsiz cinsiyet ilişkilerinin şekillenmesinde ve üretilmesinde bir katılımcıdır” (Messerschmidt, 2019: 215-216). Cinsiyetlendirilmiş bedenleri aracılığıyla toplum içinde var olan, onaylanan, başarıya ve güce ulaşan erkekler için hegemonik erkeklik normlarına uygun olmak erk ve iktidar sahibi olmakla eşdeğer görülmektedir.

Çocukken akran zorbalığına maruz kaldığını ifade eden bir diğer görüşmeci ise *queer* bir birey olan ve bu alanla özel olarak ilgilenen Semih’tir (32, YL öğrencisi). Yukarıda yer verilen Umut’un “*straight*” bir erkek olarak içinde konumlandığı konfor alanının dışında bir ‘erkeklik’ deneyimleyen Semih, ilkokul döneminde diğer erkekler tarafından çok fazla zorbalığa uğradığını ve bunun onun için çok zorlayıcı bir deneyim olduğunu şu sözlerle anlatmıştır:

Şu an ilkokuldaki ya da lisedeki *queer* ya da erkek bireyler nasıl yaşıyor bilmiyorum ama, kendini nasıl tanımlıyorsa, benim dönemimde inanılmaz bir *bullying* (zorbalık) vardı. Benim ilkokulda deneyimlediğim şeyler... zorlayıcıydı yani hani sürekli... ya ben mesela daha çok kadınlarla, kızlarla arkadaş olurdum ve bu mesela erkeklerin beni sorgulamasına sebep oluyordu. Hani yani, niye bizle takılmıyorsun işte. Mesela soyunma odasına giremezdim çünkü çok erkek bir alan gibi gelirdi. Ya da işte “top” mesela bunu çok duymuşumdur. O dönemde birçok insandan duymuşumdur aslında. Ya benimle aynı jenerasyondan çoğu insan, arkadaşım bunu deneyimlemiş. Şu an belki biraz daha azalmıştır bilmiyorum.

Semih’in maruz kaldığı bu zorbalığı “hem duygusal, hem psikolojik, hem fiziksel şiddet” olarak tarif etmesi ve bununla ilişkili olarak devletin gerek kadınlara gerekse LGBTIQ+ bireylere yönelik politikalarından söz etmesi önemlidir. Zira görüşmeci toplumun ötekisi olarak deneyimlediği şiddeti yalnızca kültürel ve toplumsal kodlarla değil aynı zamanda “o psikolojik şiddeti sürekli hissetmene sebep oluyor aslında” sözleriyle devletin toplumsal cinsiyet politikalarıyla da ilişkilendirmiştir.

Semih’in (32, YL öğrencisi) hegemonik erkekliğin bilhassa Türkiye özelinde en temel bileşenlerinden biri olan ve “makbul erkekliği” (Sünbuloğlu, 2013: 15) tanımlayan askerliği “çocukluk korkum” olarak nitelendirmesi de hegemonik olanın ‘öteki’sinin toplumdaki deneyimini örneklemesi bakımından önemli bir göstergedir. Türkiye’de askerlik hem toplumsal cinsiyet hiyerarşisinden ve cinsiyete dayalı ayrımcılıktan beslenir hem de bunları yeniden üretir; böylelikle “hem egemen eril kimlik, hem de ikincilleştirilen diğer kimlikler (kadınlar ve LGBT[IQ+]) birtakım değerler ve davranış normlarıyla, buna bağlı olarak da belli toplumsal rollerle özdeşleştirilmekte, aynı zamanda eril kimlikle özdeşleştirilen değerlere üstünlük atfedilerek diğer kimliklere ait davranış normları da bu kimlik kerteriz alınarak tanımlanmaktadır” (Gençoğlu Onbaşı, 2021: 144). Dolayısıyla Semih’in ikincilleştirilmiş kimliğiyle “sadece erkeklerin olduğu ve güvensiz, tekinsiz hissettiren” bir yer olarak tanımladığı askerlikten çekinmesi ve aslında tüm bunlar beraber değerlendirildiğinde erkeklik ve şiddeti birbiriyle ilişkili olgular olarak görmesi son derece anlaşılırdır. Aydın’ın da ifade ettiği gibi Türkiye’de “askerlikle milletin ‘erkekliği’ arasında doğrudan bir ilişki vardır. (...) Zira (...) [erkeğin] kendisini ‘değerli’ ve ‘biricik’ sayabilmesini mümkün kılan, sonrasında kendisini ‘tam bir erkek’ olarak sunabildiği yegâne pratik askerlik deneyimidir” (2021: 55-59). Öyle ki bu deneyim “bu yoldan geçmemiş erkeğe ‘eksiklik’ duygusunu hissettirecek kadar yaygın bir norm haline gelmiştir” (Altınay, 2013: 249).

Görüşmeler esnasında askerlikten bahseden bir diğer katılımcı ise tam da yukarıda anılan “egemen eril kimliği” ile askerliğini yapmış ve görevi gereği sınırları korumak için sıcak çatışmada bulunmuş olan Sinan’dır (54, L, direktör). Türkiye’de erkek olmaya ilişkin deneyimlerini paylaşırken Sinan askerliğin bunun en güzel örneği olduğunu ve bu deneyimi “dibine kadar yaşadığını” ifade etmiştir. Sıcak çatışma esnasında kendini savunmak için şiddet kullanmak durumunda kalan Sinan, görüşme boyunca meşru şiddet ile meşru müdafaa kavramlarını birbirinden ayırmak gerekliliğini vurgulamıştır: “Ben orada meşru zemindeyim. Ülkemin sınırlarını koruyan bir pozisyondayım. Karşımdaki bana saldıran ve ülkenin sınırlarına zaten teşebbüs eden illegal bir organizasyon. Hukuk çerçevesinde ben haklıyım, orada meşru müdafaa da yapıyorum aynı zamanda.” Kadına yönelik şiddete ilişkin verdiği başka örnekler üzerinden farklı bağlamlarda değerlendirilebilecek olan ve hukukta da bir karşılığı bulunan meşru müdafaa kavramının ordu ve askerlik bağlamında kullanılmasına imtina ile yaklaşmak gerektiği düşünülmektedir. Sinan’ın yorumunda önemli olan nokta ordunun şiddetinin meşruluğuna ilişkin toplumda herhangi bir soru işareti olmaması ve bunun askerliğin temelinde yatan bir ön kabul olarak işlenmesidir. Zira görüşmecinin “şiddeti meşrulaştıran tek şey savaştır” sözü de bunu destekler niteliktedir. Burada vurgulanmak istenen temel husus, (elbette bu mevzular da hayli önemli olmakla birlikte) ordunun şiddet uygulayıp uygulamaması ya da hangi durumda bu şiddetin meşru olup olmadığından ziyade eril bir kurum olan ordunun ve askerlik mekanizmasının vatandaşlık, milliyetçilik, devletin bekası, güvenlik söylemleri ve namus kavramı etrafında biçimlendiği ve tüm bunların kesişiminde egemen toplumsal cinsiyet rollerinin ve politikalarının bulunduğu gerçeğidir.

Türkiye özelinde erkeklik deneyiminin farklılaştığı önemli unsurlardan birinin Türklük vurgusu olması görüşmelerde dikkat çeken bir noktadır. Hegemonik erkeklik değerleri ve yukarıda tartışılan meseleler birlikte düşünüldüğünde aslında hepsinin birbiriyle bağlantılı ve bir bütün olduğu görülmektedir. “Her Türk asker doğar” sözünün de pekâlâ işaret ettiği üzere Türkiye’de ‘ideal erkek’ olgusu beraberinde Türk, Müslüman ve “güç ilişkilerinde güce yakın olan bir cinsiyeti [erkek] ve norm olarak kabul edilen bir cinselliği heteroseksüel” (Mutluer, 2008: 18) olan bir erkek olmak açılımlarını da getirmektedir. Buradan hareketle bu normların dışında kalan ‘hallerin’ Türklük kavramını ve dolayısıyla kavramın tüm içerimlerini zedeleyen bir durum olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Semih (32, YL öğrencisi) “Türkiye özelinde bence en çok deneyimlediğimiz erkeklik ve o çıkmazla ilgili durum Türklükle ilgili durum” demiş ve *queer*’lik üzerinden

örnek vererek *queer* bir birey olmanın “Türklüğe yakışmayan” bir şey olarak görüldüğünü ve bunun küçüklükten itibaren ailede ve okulda öğretildiğini ifade etmiştir. Şiddetin bu erkekliğin bir parçası olduğunu ve hegemonik değerlere sahip olanlar tarafından kendinden olmayanları “püskürtmek” amacıyla bir araç olarak kullanıldığını öne süren Semih bunun aslında erkekliğin kendisine zarar veren bir şey olduğunu görmediklerini vurgulamıştır. Erkek(lik) kendi kendini yok eden bir şeye dönüşmektedir.

Kimi görüşmeciler de toplumsal cinsiyet ve şiddet ilişkisine dair Türkiye özelinde fark yaratan temel unsurlardan birinin İslam dininin kültüre ve toplum yapısına etkisi olduğunu söylemiştir. Tıpkı daha önce Duru’nun söylediği gibi patriarkanın her yerde var olduğunu ve meselenin evrenselliğini dile getiren Sezin (30, YL, akademisyen), Türkiye özelinde kültüre özgü bazı unsurların varlığına işaret ederek özellikle de İslam’ın kadının toplumdaki konumu söz konusu olduğunda belirleyici olduğunu, bir Müslümanlık baskısının da işin içine girdiğini ifade etmiştir. Kadın-erkek eşitliğini savunan ve kadını ikinci sınıf olarak görmeyi “eziklik” olarak nitelendiren Sinan da (54, L, direktör) İslam dininin toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde ve benimsenmesinde önemli bir rol oynadığından söz etmiştir:

[Türkiye açısından fark] Din soslu olduğu için var. Yani kadını ikinci sınıf gören bir din olduğu sürece veya öyle gösterildiği sürece bir din, cahillik de burada süregeldiği sürece, bu çerçevedeki, bu kitlenin içindeki kadınlar da kendilerine yapıları hoş gördükleri sürece aynen kadına şiddet olacaktır. Kocadır, karısını döver de söver de sever de diyorsa bir kadın ben onun kadına şiddeti nasıl engelleyeyim? Anlatsan da bir süre sonra seni kafir yapar, bilmem ne yapar, yine döner kendi kabuğuna yani. Bu böyle, bundan vazgeçmez bu ülke, o açıdan daha dramatik tabi.

Sinan görüşmenin başından itibaren kadınların da erkekler kadar eşit olduğunu ve kendisinin de gündelik yaşamında bu konuya özel bir hassasiyet gösterdiğini her fırsatta vurgulamış ve erkeğin kadın karşısındaki acizliğini hiçbir zaman kabul etmediği için şiddete başvurduğunu öne sürmüştür. Bu hassasiyetin ve toplumsal farkındalığın dile getirilmesinin bir yanı sıra görüşmeci performansıyla örtüştüğü de görüşme boyunca gözlemlenmiştir. Ne var ki görüşmecinin yukarıda alıntılanan yorumu şiddetin sorumluluğunu kadına yüklemesi bakımından son derece anlamlı görülmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ve kadına yönelik şiddete ilişkin tam tersi bir duruş sergileyen ve söylenildiği gibi bunu özellikle vurgulayan görüşmecinin “Kocadır, karısını döver de söver de sever de diyorsa bir kadın ben onun kadına şiddeti nasıl engelleyeyim?”

sözü bu duruşla çelişmektedir. Toplumsal ve yapısal eşitsizlikleri göz ardı eden, kadının öznel deneyimini, aile içindeki konumunu ve imkân(sızlık)larını görmezden gelen bu yorum sorunun çözümünden uzaktır ve kısır bir döngü yaratmaktadır.

Benzer şekilde Sevgi de toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sorumluluğunu büyük ölçüde kadına yüklemektedir: “Kadınlar bir şeyler yapmalı. Yapsınlar. Yani gerçekten eğer kadın değişirse (...) yani o düzelse eee kocası da düzelecek, çocuklar düzelecek, ilişkileri de düzelecek. (...) Gerçekten bilinçsiz anneler topluma çok zarar veriyor diye düşünüyorum. Gerçekten böyle anneleri eğiten, *annelik kurumunu* hak ettiği yere getiren bir sistem olmalı.” Hem Sevgi’nin hem de Sinan’ın kadınların bilinçlenmesi ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yönelik farkındalıklarının artması gerektiğini vurgulama çabasıyla bu yorumları yaptıkları anlaşılmaktadır. Kadınların (ve de erkeklerin) bilinçlenmesi gerekliliği de göz ardı edilemeyecek kadar önemli bir meseledir. Fakat bu yorumlarda problemlili olan nokta, görüşmecilerin sanki bu eşitsizliğin tek sorumlusu kadınlarmış gibi ifadeler kullanması ve diğer tüm kültürel, toplumsal ve politik değişkenleri ve etkenleri göz ardı ederek kadın değişirse sorun çözülmüş gibi konuşmalarıdır. İyi niyetle dile getirilen bu ifadeler, dilin ne kadar belirleyici olduğunu ve toplumsal cinsiyet normlarının ne kadar kanıksandığını göstermesi bakımından çarpıcıdır. Dahası Sevgi’nin “annelik kurumu” ifadesi, aslında tam da toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kurulduğu, pekiştirildiği ve yeniden üretildiği patriarkal toplum yapısına işaret etmektedir. Zira “annelik kurumu”, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin merkezinde olduğu bir aile kurumunu gerektirir; bir *kurum* olarak aile ise mevcut toplumsal eşitsizliklerin sürdürüldüğü, kadının ve erkeğin görevlerinin ve sorumluluklarının tanımlı olduğu ve kadının ikincil konumunun ve erkeğin ‘evin reisi’ pozisyonunun meşrulaştırıldığı bir alan olarak işler.

Görüşmecilerin Türkiye bağlamında öne çıktığını ifade ettikleri İslam dini, yalnızca Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan itibaren süregelen İslamcı temellerin bir uzantısı değil, modernleşme ve neoliberalizmle birlikte özellikle AKP Hükümeti tarafından bu temeller üzerine inşa edilen İslamcı siyasetin bir yansımasıdır. Zira Coşar ve Yücesan-Özdemir’in de vurguladığı üzere “AKP’nin toplumsal cinsiyet politikaları, İslamcı siyasal duruşa neoliberal gereklere uygun ince ayarlar yapılmasının, ayrıca neoliberal politikaların da İslamcı ‘dayanışma’/hayırseverlik anlayışlarına yaklaşmasının kanıtları olarak değerlendirilmektedir” (2014: 14). Bu nedenle iktidarın eril şiddetinin kendini en

çok gösterdiği ve toplumun dinamiklerini şekillendirdiği alanın toplumsal cinsiyet olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür.

AKP'nin toplumsal cinsiyete yönelik politikalarını anlamak açısından yararlı bir kavramlaştırma olan “neoliberal-muhafazakâr patriyarka”nın da (Yeğenoğlu ve Coşar, 2014: 165) işaret ettiği gibi bu yeni toplumsal düzende kadınların çalışma hayatına atılmaları teşvik edilmekte ancak aynı zamanda onlardan ‘evlerinin kadını’ olmaları da beklenmektedir. Sancar'ın (2017: 309) “aile odaklı modernleşme” olarak tanımladığı bu düzen modernleşen toplumsal cinsiyet rolleri ile geleneksel aile değerlerinin bir uzlaşısını gerektirmektedir. Görüşmecilerden eşi çalıştığı için ev işlerini birlikte yaptıklarını söyleyen Emre'nin (31, YL, mühendis) deneyiminin, bu ‘modern(leşen)’ geleneksel ailede erkeğin bakış açısını ve pozisyonunu göstermesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Özellikle evlendikten sonra ev işleriyle ilgilenirken içinden bir sesin ona temizlik yaptığını hatırlattığını ve erkekliğini sorgulamasına neden olduğunu söyleyen Emre, “Çok affedersin erkeklige bok sürmek tabiri vardır ya, onun böyle aklıma geldiği anlar oluyor tabii ki.” demiştir. Emre bu durumun kendisini çok rahatsız etmediğini ve belki de diğer erkeklere oranla bu baskıyı çok daha az hissettiğini fakat yine de o sesi duyduğunu söylemiştir. Görüşmecinin duyduğu bu iç ses, kültürel olarak dayatılan erkeklik normlarının erkeğin yaşamındaki izdüşümüdür ve erkeğin iktidarının sarsıldığı ve ‘feminenleşme’ endişesiyle erkeğin krize girdiği bu gibi anlarda onun sözlerinde görünür olmaktadır. Emre kadın ve erkeğin biyolojik farklılıklarına değinerek bunun göz ardı edilemeyecek bir gerçeklik olduğunu ve bu ayrımın “bir ölçüde” muhafaza edilmesinin toplumsal fayda getireceğini öne sürmüştür. Emre'nin “Biyolojik olarak bir şey var sonuçta. Evet yani bizim kromozomlarımız XX ve XY olarak dünyaya geliyoruz. Bunun da bize, tüm fizyolojimize ve bedenimize, zihnimize, beynimize getirdiği farklılıklar var. Bunları yok sayarak bir toplum ve aile düşünemiyorum öyle söyleyeyim.” sözleri aslında tam da yukarıda sözü edilen uzlaşya işaret etmektedir. Bu uzlaşya “modern patriarkilerin en önemli ideolojik temeli”dir (Sancar, 2017: 23). Her ne kadar ev işi yapmakta bir beis görmediğini ifade etse de Emre “Roller birbirine geçmiş durumda bizim ailede” diyerek yine de toplumda belirli kadınlık ve erkeklik rollerinin muhafaza edilmesi gerekliliğine, istisnalar olmakla birlikte kadınlara ve erkeklere uygun mesleklerden söz edebileceğimize dolayısıyla cinsiyete dayalı bir iş bölümünün varlığına ve ebeveynlik söz konusu olduğunda yine annenin ve babanın pozisyonlarının belirli olduğuna dikkat çekme ihtiyacı hissetmiştir. Zira Emre'nin bu yorumunu “Batı'nın cinsel

ahlak telakkileri tehdidi altındaki kırılğan Türk ailesi[nin] ahlaki yozlaşma korkusuyla *teyakkuz* halinde” (Sancar, 2017: 311) olması şeklinde yorumlamak mümkündür.

Ev işinin ‘kadın işi’ olması nedeniyle Emre’nin (31, YL, mühendis) temizlik yaptığında aile içindeki ve dolayısıyla toplum nezdindeki iktidarının ve itibarının zedelenebileceği düşüncesi daha önce de belirtildiği gibi erkekliğin krize girdiği anlardan biridir. Erkeklik krizinin farklı fakat özünde çok benzer örnekleri Sezin’in (30, YL, akademisyen) ikili ilişkilerinde yaşadığı kişisel deneyimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Eski bir erkek arkadaşının sinirlendiği zaman agresif tavırlar sergilediğini ve duvarlara vurduğunu anlatan Sezin, erkek arkadaşına bu davranışları nedeniyle ilişkilerinin yürümeyeceğini söylediğinde “Sanki seni dövüyorum” cevabını aldığını paylaşmış ve erkekliğe dair fikir yürütmüştür:

Şu an daha fazla hani şeyin meşrulaştırılması var ya, erkek öznenin sıkıştığı anlarda, ekonomik olarak kötü gittiği anda ya da birtakım mevzularda sıkıştığı zamanlarda öfkesini yansıtabildiği alan, kendisini dışa vurduğu alan aile içi olur ya... Aile içinde kim var? Kadın var, kadına yönelik şiddet çok daha fazla seyredabiliyor. Bir yandan da bunu doğrudan kurmak da çok doğru değil sanki ama meşrulaştıran bir şey. Kimilerinin zihninde böyle. Sadece erkekler değil tabii; insanlar toplumun sıkıştığı zamanlarda, ekonomik olsun siyasal olsun fark etmez, sokakta boşalamadığı anlarda ev içinde kendini bırakabiliyorsun. Bu bırakma hali neye dönüşüyor işte, gerçekten konuştuğun, rahatladığın, paylaştığın, dertleştiğin bir şey mi yoksa öfke nöbetleri geçirip kadını dövdüğün oradan bir rahatlama duyduğun bir şey mi ki bir dolu adam da bunu böyle yapıyor.

Sezin’in (30, YL, akademisyen) erkeklik ve şiddet arasında kurduğu bu ilişki, Sancar’ın (2013: 101) “sınıfsal statü olarak geriye giden, göç, işsizlik, yoksullaşma, endüstriyel bölgelerin gerileyişi gibi değişik nedenlerle toplumsal statülerini yitirmekte olan ya da yitirme tehdidiyle karşı karşıya olan erkeklerin ‘egemen erkeklik’ değerlerinin yarattığı kışkırtıcı koşullar nedeniyle saldırganlığa ve şiddete yatkın hale geldikleri” ifadesini akıllara getirmektedir. Yine aynı şekilde Sancar’ın bir “iktidar alanı” olarak ailenin önemine değinirken “özellikle dış dünyadaki başarısızlıkların erkekliği ‘kriz’e soktuğu zamanlarda” (2013: 124) aile kurmanın daha da stratejik bir başarı haline geldiği düşüncesi de Sezin’in sözlerini destekler niteliktedir. Zira görüşmecinin “erkek öznenin sıkıştığı anlarda, ekonomik olarak kötü gittiği anda ya da birtakım mevzularda sıkıştığı zamanlarda” ifadesi erkekliğin krize girdiği zamanlara işaret etmektedir. Erkekliğin temel bileşenlerinden biri olarak görülen bir iş sahibi olma ve evi geçindirme *mecburiyeti*

Sezin'in bu sefer eşiyle yaşadıklarını anlatırken karşımıza çıkmıştır. Tam evlenecekleri dönemde eşinin işinden ayrılması gerektiğini ve bu nedenle çok bocaladığını söyleyen Sezin, onu "hiç böyle saçma sapan bir krize girme, bu bildiğin bir erkeklik krizi" diyerek teskin ettiğini anlatmıştır. Sezin, eşinin 'olabildiğince' kültürel olarak dayatılan toplumsal cinsiyet normlarının dışında bir erkek olduğunu ancak yine de zaman zaman işsizlik yüzünden sıkıntıya düştüğünü ifade etmiştir. Eşinin "Gündüz vakti dışarı çıktığımda, bir yerlerde dolandığımda 'Ne iş yapıyorsun?' diyorlar, ben de şu an çalışmadığımı söylüyorum. O bakışları görmem lazım." sözleri aslında tam da daha önce tartışılan hegemonik erkeklik idealinden uzaklaştıkça krize giren erkekliğin gündelik hayattaki tezahürü ve erkekliğin erkeğin üzerinde nasıl bir baskı olabileceğine bir örnek olarak okunabilir.

Benzer bir bakış açısıyla erkeklik ve şiddet ilişkisi üzerinden erkeklik krizinden söz eden bir diğer görüşmeci ise Semih (32, YL öğrencisi) olmuştur. Daha önce de söz edildiği üzere erkeğin şiddetini diğer erkeklere, kadınlara ve hatta kendine uyguladığı şiddet olmak üzere 3 alt başlıkta ele almak mümkündür (Kaufman, 1987). Şiddetin türleri farklılık gösterse de Semih erkeğin hem başka erkeklere hem de kadınlara uyguladığı şiddetin nedenini temelde erkeğin krizde olmasına bağlamış ve "özgürleşemediği için" şiddete başvurduğunu öne sürmüştür: "Karşılaştıramıyorum... ama geldiği yer aynı da olabilir. Onun altında bir bastırılmış erkeklik olduğunu düşünüyorum yani." Semih'in burada sözünü ettiği özgürleşme erkeğin hem toplumsal cinsiyet normlarının neden olduğu toplumsal baskılardan hem de kendi varoluşunu kısıtlamasına ve kendisinden farklı olan tüm 'öteki'ler karşısında iktidarının tehdit altında olduğunu düşünmesine neden olan kalıplaşmış normlardan özgürleşmedir. Heteronormatif sistem içinde sıkışıp kalan erkekliğin krizidir sözü edilen. Semih'in erkeğin erkeğe uyguladığı şiddete ilişkin görüşmenin yapılmasından çok kısa bir süre önce bir futbol maçında yaşanan bir şiddet olayına⁴⁰ göndermede bulunması da manidardır. Zira futbol, tam da yukarıda sözü edilen

⁴⁰ 11 Aralık 2023 tarihinde oynanan MKE Ankaragücü-Çaykur Rizespor maçında MKE Ankaragücü başkanı Faruk Koca son dakika golüyle berabere biten maçın sonunda sahaya inerek maçın hakemi Halil Umut Meler'e yumruk atmış, yanındaki birkaç erkekle birlikte hakemi tekmelemiştir. Dünya basınında da yer bulan olay sonrasında Türkiye'deki tüm ligler TFF tarafından süresiz olarak ertelenmiştir. Tutuklanan zanlılar gelen tepkilere rağmen tutuksuz yargılanmak üzere serbest bırakılmıştır; yargı süreci hala devam etmektedir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Halil_Umut_Meler_saldırısı). Olay, sadece 2023 yılında Türk futbolunda yaşanan birçok şiddet olayından yalnızca biridir. Futbolda şiddet olayları dünyanın birçok yerinde görülmekle beraber Türkiye özelinde asıl meselenin şiddetin cezasız kalması olduğunu yazan haber metni için şuraya bakılabilir: <https://bianet.org/haber/ugur-vardan-temel-mesele-cezasizlik-hali-289214>.

milliyetçilik, erkeklik ve militarizm mekanizmalarının birlikte işlemesine elverişli bir zemin sunmaktadır (Bora, 2013: 489). Gol atmanın ve galip gelmenin doğrudan doğruya erkeğin iktidarıyla ilişkilendirildiği bir alan olan futbolda kaybetmenin (ya da bu örnekte berabere kalmanın yani kazanamamanın) nasıl bir karşılık bulduğunu tahmin etmek güç değildir; zira “sürekli bir tehdit algısı ve kendini kanıtlama” baskısı altında olan erkeğin maçta “altta kalmasının” ve başarısız olmasının bir tür erkeklik krizine yol açtığını söylemek mümkündür. Ne de olsa “[f]utbol, ‘erkek dünyası’nın sınır taşlarından biridir” (Bora, 2013: 504-506).⁴¹

Semih’in (32, YL öğrencisi) spor üzerinden erkeğin erkeğe şiddetine verdiği bir diğer ilginç örnek ise Türkiye’de ‘ata sporu’⁴² olarak adlandırılan yağlı güreş olmuştur. Tamamen erkeklerin hakimiyetindeki yağlı güreşin aslında çok homoerotik bir spor olduğunu vurgulayan Semih, bir yanıyla da birbirini yenmeye dayalı, ucunda para ve galibiyet olan bir spor olduğunu belirterek bunun da şiddetin estetize edilmesi olarak değerlendirilebileceğini öne sürmüştür. Fiziksel üstünlükle rakibini yenmeye dayalı bir spor olan güreşte yenenin aktif, yenilenin pasif bir pozisyonda olması ve bunun erkekler arasında bir hiyerarşiyi doğurması Semih’e erkekliğin kendiyile olan derdini çağrıştırmış ve erkekliğin kendi içindeki kısır döngüsü ile güreş sporu arasında bir paralellik kurmasına neden olmuştur. Görüşmeci bu benzerliği kurduktan hemen sonra *Rezervuar Köpekleri*’ni (*Reservoir Dogs*, 1992) anımsayarak onu da bu paralelliğe dahil etmiş ve şöyle demiştir: “[Film için] Öyle gibiydi, neredeyse kendi içlerindeki o... kendi kendini yıkmasını izledik resmen, hani birbirlerini kandırıyolar. Aynı sorun... para, şiddet... Belki de en gerçekçi Tarantino filmi odur bu arada şu an konuşunca fark ediyorum yani.” Erkeğin erkeğe şiddetine örnek olarak futboldan ve yağlı güreşten söz eden görüşmecinin hemen ardından bu sporlar ile *Rezervuar Köpekleri* filmi arasında kurduğu paralelliği biraz açmanın faydalı olacağı düşünülmektedir. Spor tarihsel olarak eril gücün (hem sembolik olarak hem de fiziksel olarak) inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Bedensel ve performatif dayatmaların yanı sıra psikolojik olarak da (hem sağlık açısından bir ‘tamlik hali’ talep etmesine hem de tüm bu baskıların zamanla oluşturduğu tahribata

⁴¹ Ekşi sözlükte analizin başlarında da yer verildiği üzere *Rezervuar Köpekleri* (*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992) filmi “erkek filmi” olarak tanımlayan izleyicilerden birinin film için “futbol kadar erkek yoğun bir film” benzetmesi yapması, bu bağlamda değerlendirildiğinde erkeğe ve erkek olmaya atfedilen değerlere ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır.

⁴² Bu ifade bile kendi içinde bir erillik vurgusu taşımaktadır.

ilişkin) erkekleri etkileyen spor erilliğin ve ‘makbul erkekliğin’ de bir göstergesi olagelmiştir (Matthews ve Channon, 2020: 373-375). Toplumsal cinsiyet alanında sporla ilgili çalışmaların artmasıyla birlikte sporun mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliğini arttıran ve sürdüren niteliği daha çok vurgulanmaya başlamıştır. Sporun toplumsal bir inşa olarak belirli kültürler içinde şekillenen ve ideolojik ve politik anlamlar ve değerler taşıyan bir alan olmasından hareketle, spor aracılığıyla “sadece toplumsal eşitsizlik yeniden üretilmekle kalmaz, aynı zamanda cinsiyete dayalı bir eşitsizliğin meşrulaştırılması da gerçekleştirilir (Talimciler, 2016: 45). Buradan bakıldığında erkekliğin kendine zarar veren, kendi kendini ezen ve yok eden kısır döngüsünü spor karşılaşmalarında da yenen-yenilen (erkek-daha az erkek/güçlü-güçsüz) karşıtlığı üzerinden okumak mümkündür. Bu nedenle görüşmecinin erkeklik ve şiddet ilişkisinden söz ederken dile getirdiği futbol ve güreş benzetmeleri üzerinden, çalışmanın bağlamının dışına çıkmadan, çok kısa da olsa hem bedensel olarak hem de sembolik olarak erkekliğin ve erilliğin kurulduğu bir alan olarak sporun erkeklikle bağlantısına ilişkin bir şeyler söylemek gerektiği düşünülmüştür.⁴³

Görüşmecilerin gerek gündelik yaşamlarından gerekse çeşitli erkeklik hallerinden verdikleri bu örneklerin de gösterdiği üzere, erkeğin ekonomik, sınıfsal ve toplumsal nedenlerle iktidarının sarsıldığını hissettiği anlarda şiddete başvurması erkeklik kriziyle şiddet arasındaki bağıntıyı ortaya koymaktadır. Bu çerçevede günümüz toplumunda giderek artan eril şiddeti, siyasal iktidarın erk ve güç kaybının bir sonucu olarak okumak mümkün ve içinde bulunduğumuz politik atmosfer düşünüldüğünde bir o kadar anlamlıdır. Özkazanç’ın “yeni Türkiye’nin eril gövde gösterisi” olarak adlandırdığı bu atmosferde hegemonik erkekliğin ötekisi olan her şeye ve herkese “sınır çizme, had bildirme, terbiye etme, bariyer çekme, yalnızlaştırma ve tecrit ilkesi ile işleyen saldırgan bir iktidar stratejisi topluma dayatıl[maktadır]. Bu kutuplaşma siyasetine, sert bir erkek egemenliği saldırısı da eşlik e[tmektedir]” (Özkazanç, 2020: 15-16). Hükümetin bilhassa toplumsal cinsiyete yönelik politikalarında kendini gösteren bu “gövde gösterisi”ni genel olarak erkekliğin, yani hükümetin iktidarının krizi olarak yorumlamak mümkün

⁴³ Spor üzerinden beden ve erkeklik tartışmaları için şu çalışmalara bakılabilir: Parker, A. (1996). *Sporting Masculinities: Gender Relations and the Body*. M. M. Ghail içinde, *Understanding Masculinities* (s. 126-138). Buckingham: Open University Press. Connell, R. W. (2000). *The Men and the Boys* (s. 69-85). Berkeley: University of California Press. Messner, M. A. (2005). Still A Man's World? Studying Masculinities and Sport. M. S. Kimmel, J. Hearn, ve R. W. Connell içinde, *Handbook of Studies on Men & Masculinities* (s. 313-325). California: Sage Publications. Türkiye’den örnekler için bkz. Tanıl Bora, 2009 (<https://bianet.org/haber/erkeklik-ve-futbol-beslik-yeme-kaygisi-115037>); 2013: 487-512.

görülmektedir. Bu kriz ise kendisini gerek bireysel şiddetin gerek ise siyasal iktidarın uyguladığı politikalar ve içinden konuştuğu neoliberal-muhafazakâr söylemler aracılığıyla eril şiddetin (özellikle de toplumsal cinsiyete dayalı şiddetin) artması şeklinde göstermektedir. “Kamusal alanın çökmesi” (Özkazanç, 2020: 228), hukuk sistemine yönelik müdahaleler, yasalara ve alınan kararlara uyulmaması ve/ya usulsüz uygulamalar sonucunda devlete ve yasaya güven azalmış, bu da siyasal iktidarın şiddetinin toplumda bireysel şiddet olarak karşılık bulmasına neden olmuştur.

Bu toplumsal düzenin gündelik yaşamdaki tezahürleri ise görüşmecilerin yorumlarında karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de yer verildiği gibi özellikle kadın görüşmecilerin yorumlarında güvensizlik ve huzursuzluk duygusu öne çıkarken, neredeyse her görüşmecinin ülkede adaletin sağlanamamasından rahatsız olduğu ve şiddeti bu adaletsizlik duygusuyla ilişkilendirerek *gerektiğinde* “kendi adaletini sağlamak için” bireysel şiddeti olumladıkları/onayladıkları görülmüştür. Devlete güvenin zayıflaması ve hükümetin meşruiyet kurma kaygısı taşımaksızın doğrudan baskıyla ve güçle yönetmesi, şiddetin hem iktidar düzeyinde hem de bireysel düzeyde meşrulaşması ile sonuçlanmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere kendini “entelektüel biri” olarak tanımlayan ve toplumsal cinsiyet eşitliğine duyarlı bir erkek olan Umut’un (31, YL, grafik tasarımcı) buna rağmen Türkiye’de kadınların korunması gerektiğini düşündüğünü çünkü kadınların öldürüldüğünü ifade etmesi ve “Bununla ilgili İstanbul Sözleşmesi’nin iptal olmasının saçmalığının farkındayım” demesi çarpıcıdır. Benzer şekilde Murat, şiddetle ilgili konuşurken “Yani zaten şiddetin meşrulaşması demek, artık daha o insaniyetin dışına çıkmış olmak demektir. Yani biz mesela nasıl bir toplumda yaşıyoruz? Ulus devlette yaşıyoruz, yani hukuk devletinde yaşıyoruz. Bir hukuk devleti içerisinde yaşıyorsunuz... ve maalesef ki belirli başlı kurallara uymak zorundasınız yani.” demiştir. Kendisine neden maalesef dediği sorulduğunda ise “Yani eğer tamamen var olan yasalar, yani orada kanun kanun yazılmış, maddelerce belirtilmiş şeyler uygulanamıyorsa, zaten onun bir geçerliği kalmıyor. Bu yüzden maalesef diyorum.” diyerek kanunsuz ve usulsüz uygulamaların şiddetin meşrulaştırılmasına yaradığını ima etmiştir. Görüşmeci daha sonra biraz “ağır konulara” gireceğini söyleyerek Türkiye’deki cemaatlerden ve onlara ilişkin son zamanlarda giderek daha fazla gündeme gelen taciz-tecavüz haberlerinden söz etmiş ve normal şartlarda kanunlara göre çocuk istismarının çok ağır cezalarla cezalandırıldığını fakat söz konusu haberlerdeki faillerin serbest bırakıldıklarını anlatmıştır. Murat Türkiye özelinde bu konulara değinmeden “bu şiddetin meşrulaşma oyununu”

anlayamayacağımızı, zira tarihi boyunca siyasal iktidarların pratikleriyle bağlantılı olarak zaman zaman şiddetin aslında hep meşrulaştırıldığını belirtmiştir. Görüşmecinin bu yorumları mevcut politik atmosferin bireylerin düşüncelerinde nasıl karşılık bulunduğunu göstermekte ve onun adalet sisteminin gerektiği gibi işlememesini ve devletin usulsüz uygulamalarını siyasal iktidarın güç ilişkileriyle ilişkilendirdiği ve güç ile şiddet arasında bir bağlantı kurduğu görülmektedir.

Devletin eril şiddetinin bireysel şiddeti de beraberinde getirdiği daha önce de vurgulanmıştır. Bu durum yer yer yukarıda izleyicilerin özellikle kadına yönelik şiddete ilişkin verdikleri örneklerde de karşımıza çıkmıştır. Kimi görüşmeciler ise gündelik yaşamlarında bireysel silahlanmanın çok arttığının dikkatlerini çektiğini belirtmiştir. Örneğin Umut (31, YL, grafik tasarımcı) sokakta çok fazla silah taşıyan insan görmeye başladığını ve bu durumun kendisini rahatsız ettiğini söylemiş; Murat ise adaletsizliğin sonucunda insanların kendi adaletlerini yaratmak zorunda kaldıklarını ve bu nedenle silahlandıklarını ifade etmiştir: “Mesela bu bireysel silahlanma muhabbeti var Amerika'da. Mesela Türkiye'de olsa büyük ihtimalle burası kan revan gölüne dönecek. Zaten bireysel silahlanma var ama... adı yok.” Murat'ın insanların kendi adaletlerini sağlamak zorunda kaldıkları yorumu, aslında hemen hemen tüm görüşmeciler tarafından bir şekilde dile getirilmiştir. Türkiye'nin mevcut toplumsal ve politik bağlamının verilmeye çalışıldığı bu kısımlarda filmlerden uzaklaşıldığı düşünülebilir; ancak daha önce de belirtildiği gibi bu bağlam izleyicilerin öznel deneyimlerini ve düşüncelerini olduğu kadar filmlerle ilgili beğenilerini ve okumalarını da etkilemektedir. Bu çalışma özelinde daha da önemli olan nokta ise izleyicilerin gündelik yaşamlarında maruz kaldıkları haksızlıkların ve her türlü şiddetin (psikolojik ve fiziksel) sağaltılmasında filmlerdeki şiddetin bir rol oynadığının, görüşmecilerin izledikleri filmlerde adaletin sağlanmasının onlarda bir rahatlama yolu açtığını ifade etmelerinin bulgulanması olmuştur. Bu nedenle yorumların dayandığı temelleri doğru anlayabilmek ve konumlandırabilmek önemlidir. Buradan hareketle bu çalışmada Ang'in daha önce yer verilen 1996 tarihli çalışmasından ve onun Williams'ın “duygu yapısı” kavramını kullanma biçiminden esinlenerek, görüşmecilerin izledikleri şiddetten haz almaları ve bunu kendi gerçek yaşamlarında adaletin sağlanamaması ile ilişkilendirmeleri ‘katartik duygu yapısı’ olarak adlandırılmaktadır.

Gündelik yaşamında silah görmeyen kendisini çok rahatsız ettiğini söyleyen Umut (31, YL, grafik tasarımcı), *Kill Bill Vol. I ve II* (2003-2004) ve *Zincirsiz (Django Unchained, 2012)* filmlerinden örnek vererek *Kill Bill* serisinde haksızlığa uğrayan Gelin karakterinin, *Django*'da ise köleliğe karşı gelen siyahi karakterin intikam almalarının çok hoşuna gittiğini ifade etmiştir.⁴⁴ “Ben kendimi tanımlamak istesem şiddete karşı bile olarak tanımlıyorum temelde. Ama şey yani. İzlemek benim de hoşuma gider. (...) Ama birini öldürmek normal şartlarda hiçbir şekilde olumlanabilecek bir şey değil. Ama orada [silahı] sıktığında pamuğa sıçrayan kan [*Zincirsiz*'den bahsediyor]. Anladın mı? O işte şey. Bilmiyorum. O plantasyon lordunun ölmesini istiyorsun ya. Ölmesini istiyorsun.” Benzer şekilde *Kill Bill* serisinde de (2003-2004) daha önce birçok başka görüşmecinin de dile getirdiği gibi Gelin'in intikamında çok haklı olduğunu vurgulayan Umut, gerçek hayatta kadınların şiddete maruz kalmasının tamamen cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklandığını ve bu nedenle çoğu zaman kadını haklı görme eğiliminde olduğumuzu düşündüğünü ifade etmiştir.

Bu da yine cinsiyet eşitliğine bakan bir durum aslında. (...) Ama şey, zaten bu olumlanacak ya da olumlanmayacak bir durum da değil. Hani kadının burada zaten şey de var ya hani kadının beyanı esastır durumu da var. Yani çünkü zayıf gördüğümüz bir şey var, cinsiyet var temelde. Yani atanmış cinsiyet. Ve onları zayıf gördüğümüz için de onlara çeşitli bir şey vermişiz. Onlara diyorum çünkü dışarıdan bakmaya çalıştığım için öyle söylüyorum. *Kill Bill*'de de Uma Thurman'ın karakterinin güçlü olması, belki de bunları yapabiliyor olması bize şey veriyor... iyi hissettiriyor. Onun için olumluyoruz. ‘Yap be kız’ diyorsun. ‘Bunu yaparsın’ diyorsun. ‘İntikamını al’ diyorsun yani. *Çünkü gerçekte alamıyorsun* (Umut, 31, YL, grafik tasarımcı).

Daha önce de belirtildiği üzere erkekliğin hiçbir zaman umurunda olmadığını ve yaşamı boyunca pek de erkek gibi hissetmediğini söyleyen Ahmet de (55, L terk, emekli editör) kadın cinayetlerinin kendisine çok acı verdiğini, bu nedenle filmlerde yer alan güçlü kadın karakterlerin kendisini çok etkilediğini ifade etmiştir. “Binlerce defa izlemiştir” dediği *Thelma ve Louise (Thelma and Louise, Ridley Scott, 1991)* filmi örnek vererek filmdeki kadın karakterler için “Onların yaşamı için engel olan bir toplumda kendileri oldular.

⁴⁴ Analizin birinci bölümünde belirtildiği üzere izleyicilerin beğenilerinde yönetmenin anlatsal, sinematografiye ve mizansene ilişkin tercihlerinin etkisi de elbette göz ardı edilmemektedir. Zira bu tercihler de izleyicilerin filmin sonunda katarsise ulaşmasında önemli bir etkidir. Burada asıl vurgulanmak istenen nokta şiddet söz konusu olduğunda izleyicilerin kendi kimlikleri ile karşılaşmaları ve filmlerle başka türlü bir ilişki kurarak farklı bir haz almalarıdır.

Sonuna kadar da götürüyorlar.” demiş ve “tam bir kadın filmi” olarak adlandırdığı *Kill Bill* serisini de (2003-2004) böyle bir perspektiften değerlendirmiştir.

Görüşmeler hem kadın hem de erkek görüşmecilerin, toplumsal cinsiyet meselelerine duyarlılıkları ve farkındalık düzeyleri değişkenlik gösterse de bir ölçüde cinsiyet normlarını kanıksadıklarını ve toplumda kadın ve erkek olmaya dair yargıların zaman zaman çatlaklardan yüzeye çıktığını göstermektedir. Hemen hemen tüm görüşmeciler tarafından dile getirilen filmlerdeki intikam teması ise, önceki bölümlerde de zaman zaman dile getirildiği üzere, bu çatlakların görünür olduğu ve izleyicilerin zihninde şiddetin meşruluğunu sağlayan önemli bir göstergedir. Ancak görüşmecilerin intikam anlatısını nasıl anlamlandırdığı ve okuduğu toplumsal cinsiyet ve şiddet arasında kurdukları ilişkinin niteliği ve bu meselelere karşı pozisyonları ile ilişkilidir. İntikam hikayesinin toplumsal cinsiyetleri fark etmeksizin hem kadın hem de erkek kimi görüşmeciler tarafından feminist bir perspektiften okunması ve özellikle *Kill Bill* serisindeki (2003-2004) Gelin karakterinin intikamının sıklıkla alıntılanarak adeta yönetmenin bütün filmlerinin bir anlamda ‘temize çekilmesi’ dikkat çekicidir. Bu temize çekmenin ise filmlerde adaletin *bir şekilde* sağlanmasının izleyicilerde uyandırdığı haz ile sağlandığını söylemek mümkündür. Yukarıda açıklanmaya çalışılan mevcut tarihsel ve toplumsal bağlamın da etkisiyle izleyicilerin bilhassa sözü edilen intikam anlatılarında karakterlerle özdeşleşerek adeta ‘Oh olsun!’ dediği ve ‘güçsüz olanın’ (izleyici yorumlarında çoğunlukla kadının) mücadele ederek hakkını aramasının ve hikâyenin sonunda galip gelmesinin onlarda bir katarsise neden olduğu görülmüştür. Örneğin Ahmet (55, L terk, emekli editör) “kadın filmi” olarak adlandırdığı *Kill Bill* için “ne erkek şeyiyle [açıklanabilir]... öfkesinde haklı... savaşın ahlakı yok ama eğer o savaşı zorladıysa... Şiddet hiçbir zaman haklı değildir (...) [ama] bir cinnettir şiddet ve kimsenin cinnetinden kimseyi suçlayamazsın” diyerek kadının intikamında çok haklı olduğunu ve intikam uğruna kullandığı şiddetten sorumlu tutulamayacağını ifade etmiştir. Duru da (21) *Kill Bill*’deki kadın karaktere empatiyle yaklaşarak “Bebeğini öldürüyorlar ya, o cinnet halini biraz da anlayabiliriz gibi sanki. (...) Bir intikam hikayesi olduğu için rahatsız edici değil... bir dayanağı olduğu için diyelim.” demiş ve çok kısa bir duraksamanın ardından “Rahatsız edici değil mi dedim ben önce?” diyerek kendini sorgulamıştır. Tüm söyledikleri birlikte düşünüldüğünde Duru’nun görüşme boyunca kendi kadın kimliğiyle karşılaşarak bir iç muhasebe yaptığını ve toplumsal cinsiyet eşitliğini savunan feminist kimliği ile karşı karşıya geldiğini söylemek mümkündür.

Benzer bir karşılaşma, akademisyen ve feminist kimliği ile zaman zaman özellikle kadına yönelik şiddetin olduğu bazı sahnelerde (*Hateful Eight*'teki (2015) kadın karakterden örnek vererek) kendisinin de bir kadın olmasından ötürü rahatsızlık duyduğunu belirten Nil'in (33, YL, akademisyen) sözlerinde görülmektedir. Bu filmleri medya okuryazarlığı çerçevesinde izlemek istemediğini, keyif almak için izlediğini söyleyen Nil kendisine bir kadının erkeğe şiddet uyguladığı sahneler için aynı şeyi hissetmediği hatırlatıldığında hak vermiş ve bunu kendi gündelik yaşamındaki kadınlık ve erkeklik deneyimleri ile ilişkilendirmiştir. Nil *Ölüm Geçirmez* (*Death Proof*, 2007) filminden örnek vererek filmdeki erkek karakterin çok psikopat ve sinir bozucu bir karakter olduğunu belirtmiş, kadın kimliğiyle gündelik hayatta erkeklere ve erkeklığe dair karşılaştığı/kodladığı tüm kötü özelliklerin bu karakterde vücut bulduğunu, bu nedenle de filmi izlerken adama karşı bir hırs beslediğini itiraf etmiştir:

O kadınların, onlardan hiç beklemezsin öyle bir performans. Bir anda deli çıkmaları ve adam onlara saldırdıkça bunların geri basmayıp adamın üstüne gitmeleri... Yani zaten işte kadınlık böyle tamam mı... Kadın hep bir şey duyduğunda duymazdan gelecek, bir şey hissettiğinde olmamışlığa vuracak, yanlış anlamışmdır diyecek, neyse diyecek, alttan alacak ya da basacak yürüyecek yoluna gidecek falan filan. Yani üstüne gitmeyecek, orada üstüne gidiyorlardı ya o kadar rahatlatıcı ki... içimin yağları eridi en [iyi ifadesi] bu olabilir (Nil, 33, akademisyen).

Görüşmeci filmin kapanış sekansında bir grup kadının film boyunca kendilerini takip eden ve öldürmeye çalışan erkeği cezalandırdığı bu sahneleri izlerken hiçbir rahatsızlık duymadığını, aksine büyük bir rahatlama hissettiğini belirtmiştir. Dahası, Nil'in genel olarak Tarantino izleyicileri arasında yönetmenin en beğenilmeyen ve şiddet içeren filmlerinden biri olarak değerlendirilen bu filmi tıpkı Ahmet gibi "kadın filmi" olarak nitelendirmesi son derece dikkat çekicidir. Böyle adamların gündelik hayatta da var olduklarını ifade eden Nil, izlediği film başka bir kültürün ürünü olsa da bunun karakterle özdeşleşmesine engel olmadığını ve her 8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nde özellikle bu filmi açıp izlediğini ve başkalarına da izlettiğini söylemiştir. Bir kadın olarak hem gündelik yaşamından kişisel deneyimlerin hem de içinde yaşadığı patriarkal toplum düzeninde maruz kaldığı eril iktidarın Nil'in kültürel temsillerle ilişkisini belirlediği ve keyif almak için izlediği filmi dahi nasıl okuyup yorumladığını şekillendirdiği görülmektedir.

Görüşmecilerin hepsinin mevcut toplumsal ve politik atmosferde bir nevi *yalıtılmış çevrelerde* yaşadıklarını söylemeleri ve/ya toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin çözümü olarak kendi ‘güvenli bölgelerini’ oluşturmayı önermeleri çarpıcıdır. Örneğin Su (24, YL, yarı-zamanlı okutman) “Şey gibi düşünüyorum mesela kendi hayatımı, bunu böyle övünmek ya da yerinmek [gibi] olmasın, ikisi de olmasın. Bir balonun içinde yaşıyormuşum gibi hissediyorum. Ve bu balondan çok memnunum.” demiş ve bu “balonun” içinde bile toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini görebildiğini ve hissedebildiğini vurgulamıştır. Bunun en büyük nedenini Türkiye’de yaşıyor olmakla ilişkilendiren Su “O balonun mutluluğuyla böyle ben gözlerimi kapatıp bu hayata o şekilde devam etmeye çalışıyorum.” sözleriyle bu durumla ancak kendi güvenli bölgesinde kalarak baş edebildiğini belirtmiştir. Benzer şekilde Ece de (50, L, sınıf öğretmeni) çok erken yaşta evlendiği için hayatında hep birinin olmasının onu güvende hissettirdiğini ve işi gereği içinde bulunduğu ortamlar nedeniyle “daha steril” bir hayat yaşadığını ifade etmiştir. Ece’nin bu yorumu aslında Türkiye’de kadın olmanın bir başka yanına işaret etmektedir; zira evli kadın ‘toplumun gereklerine uygun yaşayan’, ‘namuslu’ kadındır ve hem toplum için bir tehdit teşkil etmez hem de kendisi ‘dışarıdan gelebilecek tehditlere’ karşı kendini daha güvende hisseder. Burada vurgulanmak istenen nokta, görüşmecinin kişiliğinden bağımsız olarak, kadın olmanın belirli açılımları beraberinde getirmesi ve *kadınlık rolleri* gereği belirli kısıtlamalara maruz kalmasıdır. Madalyonun diğer yüzündeki erkekler için de kadınların hissettiği bu güvensizlik duygusunun ayrı bir baskı unsuru olarak işlediği bilhassa son zamanlarda sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. Görüşme esnasında çevresinde tanıklık ettiği bu durumu dile getiren Duru (21, L öğrencisi) kadınlara pozitif ayrımcılık yapılmasının zaman zaman kadınlar tarafından da kötüye kullanıldığını ve erkeklerin de iftiraya maruz kalabildiklerini söylemiştir. Bu örnek tam da kadınlık ve erkeklik meselelerinin neden birbirinden ayrı değerlendirilmemesi gerektiğini ve ancak birlikte ele alındığında ve anlaşıldığında gerçekten çözüme bir adım yaklaşılabileceğini göstermektedir. Kendi güvenli bölgesini yaratmakla ilgili olarak Duru da Su gibi daha “yalıtılmış bir çevrede” yaşadığını ama özellikle kendi yaş grubunu düşündüğünde psikolojik şiddete çok fazla maruz kaldıklarını ifade etmiştir. Sinan ise (54, L, direktör) biraz daha ‘agresif’ bir tavır sergileyerek insanları *mecburen* ötekileştirmek gerektiğini, zira mücadele etmekle bir yere varılamayacağını öne sürmüştür: “Yani bu ülkede bu şiddet çok zor yani mümkün değil. Bir defa halk buna yatkın değil. Yani kendini yetiştirmeyi meraklı bir hak değiliz ki... Sen bu toplumdan şiddeti ayıklayamazsın ancak çok ağır adli cezalarla yaparsın, o da görüyoruz yani kime işliyor kime işlemiyor. Ben bu

ülkede ancak kişisel çabayla kendi kurtarılmış bölgelerini yaratarsın yani. Güvenli çemberler oluşturup kendi içimizde kabine hayatı yaşarız.” Görüşmecilerin gündelik yaşamlarında mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ve şiddete karşı geliştirdikleri bu stratejiler bir yanıyla da ülkede süregelen hukuksuzluğa ve yargının bağımsız olmayışına işaret etmektedir. Bu noktada katılımcıların çoğunun hükümetin politikalarını ve uygulamalarını temel bir problem olarak görmekle birlikte son zamanlarda Türkiye’de eril şiddet, taciz ve tecavüz haberlerinin artmasında sosyal medyayla birlikte bu olayların daha çok görünür olmasının da etkisi olduğunu ve bu sayede bireylerin giderek daha fazla bilinçlendiğini vurguladığını belirtmek gerekir.

Görüşmecilerin bir baş etme stratejisi ve/ya haz alma yöntemi olarak filmlerdeki şiddetten keyif aldıkları ve anlatıya uygun olarak karakterlerin kendi adaletlerini sağlamasının onlarda uyandırdığı hazzı ‘katartik duyu yapısı’ olarak kavramlaştırmak mümkündür. Filmlerin dünyasının empirik gerçeklikle bağlantılı olsun veya olmasın kendilerine gerçekçi geldiğini ve bu nedenle filmlerdeki şiddetten haz aldıklarını ifade edenler kadar aksine bu şiddeti gerçekçi bulmadığı için filmleri eğlenceli bulduğunu söyleyen görüşmeciler olmuştur. Hatırlamak gerekirse kimi katılımcılar yönetmenin şiddeti duyguları ifade etmenin bir yolu olarak kullandığını belirtmiş, bu duygularla özdeşleşerek kendi duyguları ile benzerlikler kurmuş ve/ya yönetmenin insanların duygularını çok iyi anladığını ve bu nedenle bunları çok başarılı bir şekilde perdeye yansıttığını ifade etmişlerdir. Sözünü ettiğimiz ‘gerçeklik’ tam da böyle bir gerçekliktir. Görüşmecilerin kendi gündelik deneyimlerinin süzgecinden geçen ve kendi ‘gerçeklikleriyle’ ilişkilenen bir gerçeklik...

SONUÇ

Akılcılık, düzen, mantık gibi hayaletlere öylesine kapıldık ki aslında tümünden delirdik. Korkuyoruz: Ölümden, kaostan, olmamaktan, kimliksizleşmekten. En çok korkanlar, korkularını patolojik ölçülere vardırırlarsa erkekler: İkili karşıtlıklar olmazsa yok sayılacaklarını sezen, kadını kendi varlıklarını kanıtlamak için kullanan, onda ötekini yaratarak “ben”i oluşturan, kurgulayan erkekler. Gözleri *phallus*’larında, erki yitirmek kaygısıyla yanıp tutuşuyorlar. Sistem sürekli *phallus*’larının hala orada olduğunu, yitirilmediğini kendi kendilerine kanıtlamak, hatırlatmak zorunda kalan, korku ve endişe dolu erkekler yaratıyor. İçinden çıkılmaz, ölümcül bir kısır döngü.

Zeynep Ergun⁴⁵

“Ancak özneler olarak konuşabiliriz” (2015 [Orj. 1989]: 33) der bell hooks *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* adlı kitabında. hooks’un siyahi kadınların özgürleşmesi ve seslerini duyurması için söylediği bu söz bugün hala hegemonik olanın ötekisi olarak konumlandırılmış tüm kadınlar, erkekler, LGBTIQ+ bireyler, etnik ve dinsel azınlıklar için geçerliliğini korumaya devam etmektedir. Ötekilik bünyesinde hem bir eşitsizliği ve tahakkümü hem de farkında olarak veya olmayarak bu eşitsizliğin kabulünü (tanınmasını) ve sürdürülmesini barındırır. Bu kabul ise hem bireyler nezdinde hem de bireylerin içinde eyledikleri ve konuştukları, var oldukları sistem nezdinde söz konusudur. Bu nedenle toplumsal cinsiyet meselesini ele alırken kadına ve erkeğe, kadınlıklara ve erkekliklere, mevcut tahakküm biçimlerine, süregelen eşitsizliklere ve bunların sürdürülmesini sağlayan koşullara bakmak ve hepsini bütüncül bir perspektiften değerlendirmek gerekmektedir. Bu nedenle erkeklik ve şiddet ilişkisinin tartışıldığı bu çalışmada çokça kadından ve kadınlıktan, kadına yönelik şiddetten ve hegemonik olan ve olmayanın ilişkisinden söz edilmektedir. Ve yine bu nedenle toplumsal cinsiyet ve şiddet bağintısından söz ederken kavramların içinde olduğu ve anlam kazandığı tarihsel, toplumsal ve politik bağlamın altını kalınca çizme ihtiyacı hissedilmektedir.

⁴⁵ Ergun, 2009: 3-4.

Türkiye’de yaşayan izleyicilerin Quentin Tarantino filmlerindeki erkeklik ve şiddet temsillerini nasıl okuyup yorumladıklarını inceleyen bu tez çalışmasının ardında da biraz erkeklik meselesine duyulan kişisel bir ilgi ve merak, biraz da günümüz Türkiye’sinin mevcut politik bağlamı çerçevesinde gündelik yaşamlarımıza her gün daha da şiddetli biçimde sirayet eden ve muhatap olmak durumunda kaldığımız eril iktidar ve eril şiddet yatmaktadır. Bu eril iktidarın ve şiddetin görüşmecilerin düşüncelerinde ve gündelik yaşamlarında karşılık bulup bulmadığı ve bunların filmlerdeki toplumsal cinsiyet ve şiddet temsilleri üzerine konuşurken çerçeveye nasıl dahil olacağı çalışmanın başında kişisel bir merakı benim için. Politik olanın son derece kişisel olması ve iktidar ilişkilerinin gündelik görünüşleri benim bu ilgimi ve merakımı doğuran noktalardı ve iktidarın bu belirleyici gücünün görüşmecilerde yorumlarında bir biçimde karşıma çıkmasını bekliyordum. Bu anlamda görüşmecilerin gündelik deneyimlerinden ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine yönelik pozisyonlarından söz ederken içinden konuştukları söylemlerin her zaman Tarantino filmleri söz konusu olduğunda sürdürülmemesi ve izleyicilerin filmler üzerinden kendi kimlikleriyle karşılaştıkları anlar heyecan verici ve ilginçti. Kimi zaman iktidarın gündeliği belirlemesine örnek olarak günümüzde fazlasıyla artan şiddet olaylarının görüşmecilerin izleme alışkanlıklarını ve beğenilerini biçimlendirerek onları eğlenceli içeriklere yönelttiğini, kimi zaman ise tam tersi bir pozisyondan izlediklerinden tam da bu nedenle haz aldıklarını gördüm. Görüşmecilerin hepsinin ortaklaştığı bazı noktalar oldu; genel olarak sinemaya gitme alışkanlıklarından ve beğenilerinden, Tarantino filmlerinden akıllarında kalan karakterlerden ve sahnelerden ve/ya kendi gündelik deneyimlerinden bahsederken, toplumsal cinsiyet ve şiddet meselelerine ilişkin özel bir farkındalığı veya duyarlılığı olsun ya da olmasın, ister istemez hepsinin bir şekilde toplumsal cinsiyet normlarından ve rollerinden söz ettiklerini ve daha da önemlisi mevcut eşitsizlikleri ve (özellikle kadına yönelik) artan şiddeti hükümetin politikalarıyla ve uygulamalarıyla ilişkilendirdiklerini gördüm. Dahası her bir görüşmecinin meseleye yönelik b/ilgisi ve pozisyonu farklılık göstermekle birlikte, ve yukarıda da görüldüğü gibi her birinin filmlerdeki toplumsal cinsiyet ve şiddet temsillerini okuyup yorumlama biçimleri değişkenlik gösterse de, bütün görüşmecilerin günümüz Türkiye’sinde süregiden bir adaletsizliğe ve hukuksuzluğa dikkat çekmesinin ve (bir çözümün olup olmadığı konusunda görüş ayrılıkları olmakla birlikte) bu koşullarda ancak kendi güvenli alanlarını oluşturarak yaşamının mümkün olduğunu vurgulamasının önemli bir bulgu olduğunu düşünmekteyim.

Kimliğin toplumsal bir inşa olması ve kimlik bileşenlerinin tutarlı bir bütün oluşturmamasından hareketle, görüşmecilerin yukarıda sözünü ettiğim toplumsal ve politik düşüncelerinin ve farkındalıklarının Tarantino filmlerindeki toplumsal cinsiyet ve şiddet temsilleri söz konusu olduğunda her zaman tutarlılık göstermediğini gördüm. Filmlerdeki eşitsiz kadınlık ve erkeklik temsillerinin çoğunlukla farkında olsalar da izleyicilerin şiddeti farklı biçimlerde okuduğunu anladım. Kimi zaman eleştirel bir pozisyondan filmlerdeki kadın karakterin şiddetinin aslında eril bir şiddet olduğunu ve kadının ancak hegemonik erkeklik değerlerini ve normlarını üstlenerek ‘kahraman’ olabildiğini vurgulayan izleyiciler olsa da filmlerdeki intikam hikâyesinin her zaman onlar için şiddeti meşrulaştıran bir yanı olduğunu bulguladım. Görüşmecilerin bilhassa bu noktalarda, filmlerdeki toplumsal cinsiyet ve şiddet ilişkisinden söz ederken kendi kimlikleriyle karşılaştıkları ve zaman zaman çeliştikleri anlar oldu. Kadın görüşmeciler filmleri okuyup yorumlarken zaman zaman kadın, anne ve/ya feminist kimlikleriyle karşılaşarak özellikle filmlerdeki toplumsal cinsiyet ve şiddet temsillerini onaylama ve bunlardan haz alma noktasında gündelik deneyimlerini ve toplumda kadın oldukları için yaşadıkları sıkıntıları anımsayarak yer yer kendi düşünceleriyle ve sözleriyle çeliştiler. Benzer biçimde hem kadın hem de erkek görüşmecilerin yorumlarında karşımıza çıkan geleneksel/ideal/kutsal annelik söyleminin toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten bir işlevinin olduğunu ve görüşmecilerin toplumsal cinsiyete ilişkin özel bir duyarlılığı ve farkındalığı olsun veya olmasın özcü kadınlık ve erkeklik rollerinin onların sözlerinde yüzeye çıktığını gördüm. Bu karşılaşma anlarının düşünmeye, sorgulamaya ve söz konusu meselelerin daha fazla konuşulmasına imkân vermesi nedeniyle kıymetli olduğunu düşünmekteyim.

Bu çalışma çerçevesinde Tarantino filmlerinin alımlanmasında ilginç olan bir diğer nokta ise yönetmenin *auteur* kimliğinin izleyiciler açısından filmlere yönelik olumlu bir çerçeve çizmesi ve yönetmenin *imzası* olarak nitelendirilen görsel, sinematografik ve mizansene ilişkin karakteristik öğelerin Tarantino filmlerine yönelik eleştirilere konu olan cinsiyetçilik, ırkçılık ve şiddet gibi meselelerin üstünü örtmesidir. Şiddetin estetize edilerek sunulmasının bu tür içeriklerden hoşlanmayan görüşmeciler için dahi filmlerin eğlenceli bulunmasına ve keyifle izlenmesine neden olduğunu ve yönetmenin yarattığı sinemasal evrenin ve “görsel şölen”in şiddetin olumlanmasına ve izleyicilerin zihinlerinde meşrulaştırılmasına katkıda bulunduğunu fark ettim. Bunun yanı sıra kimi görüşmecilerin hikâyesinin ve/ya şiddetin kendilerine gerçekçi gelmediği için filmlerden

rahatsız olmadıklarını belirtmeleri, kimi görüşmecilerin ise tam tersi hikayeleri gerçekçi buldukları ve bu nedenle filmlerin etkileyici olduğunu düşünmeleri bana Ang'in "trajik duygu yapısı" kavramlaştırmasını çağrıştırdı ve Tarantino izleyicilerinin de filmlerle benzer bir ilişki kurduklarını düşündüm. Bu bağlamda izleyicilerin gündelik gerçeklikleriyle örtüşün ya da örtüşmesin, filmlerdeki şiddetten haz almaları ve bir katarsis yaşamalarını kavramsal olarak ifade etme çabasıyla "katartik duygu yapısı" kavramını önermekteyim.

Bir görüşmede yönetmenin gerek erkek olmasının gerek ise büyük, gösterişli hikayeler anlatmasının kendisinin aslında pekâlâ erkeklik olarak değerlendirilebileceği vurgusu, analiz bölümünde üzerinde durulmaya çalışılan noktaları birbirine bağlaması açısından önemli bulunmakta, yönetmenin *auteur* kimliğinin ve bununla ilişkili olarak ortaya koyduğu iddialı anlatıların ve dilinin bir büyük anlatı (*grand narrative*) olarak 'erkekliğe' işaret ettiği düşünülmektedir. Kadın ve erkek görüşmecilerin okumalarının şiddetin türüne ilişkin farklılık göstermesi görüşmelerde dikkat çeken bir diğer nokta oldu; erkek görüşmeciler şiddeti çoğunlukla doğrudan erkek olmakla ve fiziksel şiddetle ilişkilendirirken, kadın görüşmecilerin ise en az fiziksel şiddet kadar psikolojik şiddetten de söz etmesi ve kişisel deneyimlerinden örnekler vererek konuyu açıklaması anlamlı bulunmaktadır. Zira bu bulgunun yukarıda sözü edilen iktidarın gündeliği belirlemesine bir örnek olduğu ve her geçen gün bir yenisiyle karşılaştığımız kadın cinayetleri haberlerinin kadın görüşmeci düşüncelerini ve pratiklerini etkilediği, dahası psikolojik şiddetin (hegemonik değerleri benimsemiş olan) erkeklerin gündelik deneyimlerinde pek karşılık bulmazken kadınların toplumda her an maruz kaldıklarını göstermesi bakımından çarpıcı olduğu düşünülmektedir.

Görüşmelerde izleyicilerin şiddetin estetize edilmiş bir biçimde sunulmasından belirli bir haz aldığı, patriarkal bir çerçeveden erkeklik ve şiddet ilişkisini verili kabul ettiği ve özellikle intikam teması üzerinden şiddetin meşrulaştırıldığı görülmektedir. Tüm görüşmecilerin üzerinde ortaklaştığı nokta ise Türkiye'deki mevcut politik atmosferin bireylerin gündelik yaşamlarında bir güvensizlik ve huzursuzluk duygusuna yol açtığı ve hükümete duyulan güvenin zayıflaması ve iktidarın eril şiddetinin giderek artması sonucunda şiddetin yaşamın birçok alanında görünür hale gelmesidir. Görüşmecilerin yorumları, çalışmanın toplumda giderek artan (çoğunlukla kadına yönelik) şiddet olaylarının AKP Hükümetinin "hetero-patriarkal kaygılar"la (Özkazanç, 2020: 65)

güdümlenen toplumsal cinsiyete yönelik politikalarının ve uygulamalarının bir tezahürü olduğu tezini destekler niteliktedir. Gerek iktidarın şiddetinin gerekse bireysel şiddetin artmasının ardında ise erkekliğin yani iktidarın krizi yatmaktadır.

Günümüzde yalnızca Türkiye’de değil genel olarak dünyada bir aşırı sağ ve muhafazakarlaşma eğilimi görülmekte, şiddet de bunun bir uzantısı olarak artış göstermektedir. Türkiye özelinde ise bu yeni eğilim AKP hükümetinin politikaları ve uygulamaları ile görünür olmaktadır. Özkazanç’ın da vurguladığı gibi “bu yeni hareketler ve rejimler konusunda herkesin gözlediği ve farklı ülkelerde ortak özellik olarak sivrilen bir şey var[dır]: hem liderlerin şahsında hem de kitleler düzleminde tezahür eden ağır düzeyde cinsiyetçilik, homofobi, kadın düşmanlığı, hiper-erkeksilik ya da pek hafif kaçan bir ifadeyle aileci muhafazakarlık” (2020: 28). Elbette her ülkenin kendi kültürel ve toplumsal dinamiklerine göre değişkenlik gösteren özgül şartlar bulunmaktadır; Türkiye özelinde ise bu neoliberal-muhafazakâr-sağcı eğilimin yukarıda görüşmecilerin de dile getirdiği gibi İslam ve Müslümanlık baskısına ve siyasal iktidarın “eril gövde gösterisi” ile birlikte daha da pekişerek milliyetçi-muhafazakâr patriarkal toplum yapısına eklemlendiğini söylemek mümkündür. Toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik seslerin yükselmesi ve taleplerin artması, ‘aile kurumunun’ giderek çözülmesi, boşanmaların artması ve nafaka tartışmaları, doğurganlık oranlarının düşmesi, LGBTIQ+ hareketlerin ve ‘sapkınlığın’ yayılması, alkol ve müzik yasakları, her tür gösterinin ve toplu mücadelenin “terör” ve göstericinin ise “terörist” olarak damgalanması, kutuplaşmanın ve kutuplaştırıcı söylemlerin yükselişi, İstanbul Sözleşmesi’nin feshi, hukuki-siyasal-yapısal usulsüzlükler, yasamanın kararlarına uyulmaması ya da zaten adaletin hiç tecelli olmaması... Tüm bu sayılan faktörler ve ‘gelişmeler’ Türkiye’nin kabaca son 10 yılını özetler niteliktedir ve ülkenin toplumsal ve politik tarihiyle paralellik göstermektedir. Şöyle bir bakıldığında hepsinin kesişiminde ve/ya temelinde patriarkal bir endişenin, bir erkeklik krizinin yattığı görülmektedir. Bu kriz ise, özellikle 2013 Gezi Direnişi’nden sonra daha otoriter bir rejim ve onun toplumsal cinsiyete yönelik sıkılaştıran politikaları ile aşılmaya çalışılmış, aile yeniden Cumhuriyetçi modernleşme yıllarında olduğu gibi toplumun temel yapıtaşı olarak yüceltilmeye, namus kavramı yalnızca kadının değil aynı zamanda devletin ve milletin devamlılığı ve muhafazası için ön plana çıkarılmaya ve düzeni bozma tehlikesi taşıyan her tür ‘sapkınlığın’ önü kesilmeye çalışılmıştır.

İktidarın krizinin ve eril şiddetinin bireylerin gündelik yaşamlarındaki tezahürünün ise görüşmecilerin yorumlarında mevcut adaletsizlik duygusuyla ilişkili olarak değerlendirildiği ve *gerektiğinde* bireylerin “kendi adaletini sağlamak için” şiddete başvurabileceklerini düşündükleri görülmektedir. Filmlerdeki şiddet temsilleriyle ilgili olarak da benzer bir pozisyon içinden konuşan görüşmecilerin hepsi anlatının kurulduğu intikam temasıyla ilişkili olarak şiddeti haklı bulmuşlardır. Özellikle *Kill Bill* serisinin (2003-2004) başkarakteri Gelin’in intikamının çok haklı bir intikam olduğu kadın erkek tüm görüşmeciler tarafından dile getirildi ve serinin adeta yönetmenin diğer tüm filmlerini ‘temize çektiği’ görüldü. Bu ‘temize çekme’ ise bireylerin adalet duygusuyla ilişkilenebilir, adalet arayışı şiddetin meşrulaştırılmasına neden olmaktadır. Bireysel şiddetin *yeri geldiğinde* onaylanabileceğine ve meşru görülebileceğine işaret eden bu yorumların yargının bağımsız olmaması ve devletin usulsüz uygulamaları ile açıklanmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Dahası katılımcılar filmlerdeki şiddetin gündelik yaşamlarında deneyimledikleri eşitsizlikler, haksızlıklar ve şiddet karşısında kendilerine bir rahatlama imkânı sunduğunu ve filmlerde adaletin sağlanması ile bir katarsis yaşadıklarını ifade etmektedir. Görüşmecilerin ifade ettikleri bu rahatlama ve filmlerdeki şiddetten aldıkları haz bu çalışmada ‘katartik duygu yapısı’ kavramıyla ilişkilendirilmekte ve empirik gerçeklikle ilişkili olsun veya olmasın izleyicilerin filmlerin dünyasına kendi pencerelerinden baktığı ve aslında kendi ‘gerçeklikleriyle’ ilişkilenen bir gerçeklik kurdukları görülmektedir.

Erkeklik çalışmalarına ve alımlama çalışmalarına katkı sağlamasını umduğum bu çalışmamda, henüz yeterince tartışılmadığını düşündüğüm erkeklik deneyimine de yer vermenin, kadına yönelik şiddetin çözümlenebilmesi için diğer şiddet türlerinin de anlaşılmasının gerekliliğinin ve hepsinin temelinde yatan eril şiddetin erkeklik ve patriarkal iktidar ilişkilerini anlamak için önemini vurgulamak istemekteyim. Mevcut kutuplaştırma siyasetinin sonucunda birbirinden giderek uzaklaşan ve görüşmecilerin yorumlarında da görüldüğü üzere bu toplumsal düzen içinde ancak kendi kabuklarına çekilerek var olabilen bireylerin *ötekine* yönelik giderek daha da ayırıştırıcı bir pozisyon almalarının ve *ötekini* anlamaya yönelik çabanın ve umutlu bir beraberliğe duyulan inancın giderek azalmasının önemli ve üzerinde durulması gereken meseleler olduğunu düşünmekteyim. Elbette tüm dünyada yaşanan birçok olumsuz gelişmenin, felaketlerin ve savaşların da bireylerin hissettiği çaresizliğe, öfkeye ve umutsuzluğa etkisi olduğu gerçeğini göz ardı etmeden, dünya genelinde süregiden bazı eşitsizliklerin ve politikaların

temelinde sözü edilen eril iktidarın ve eril şiddetin yattığını da fark etmek ve nedenlerini anlamak durumundayız. Bu nedenle daha fazla araştırmanın erkeklik ve şiddet ilişkisini iktidar ve eril şiddet çerçevesinde anlamaya ve açıklamaya çalışması gerekmektedir. İster istemez içinde yaşadığımız toplumsal ve kültürel değerlerle ve koşullarla kanıksadığımız toplumsal cinsiyet normlarının ve rollerinin bu meseleler üzerine konuşurken çatlaklardan yüzeye çıkmasının da işaret ettiği gibi hem kadınların hem de erkeklerin bu konular hakkında daha fazla konuşmasına ve tartışmasına ihtiyacımız var. Zira erkeklerin bitmek bilmeyen öfkesini ve sıkışmışlığını ve eril şiddetin yıkıcılığını bertaraf etmek ve krizi aşmak ancak böylelikle mümkün olabilir.

Çalışmaya katılan görüşmeciler her ne kadar yaş, toplumsal cinsiyet, sınıf, sosyo-ekonomik arka plan ve çalışma durumları bakımından birbirinden ayrılrsa da, çalışma kapsamında ulaşılabilen izleyicilerin genellikle lisans-yüksek lisans eğitim düzeyine sahip olması bu çalışmanın sınırlılığı olarak değerlendirilebilir. Ne var ki sınırlılıklar aslında bir yandan da ‘Bundan sonraki çalışmalarda neler yapılabilir? Bu çalışma nasıl geliştirilebilir?’ sorularını da beraberinde getirmektedir. Mevcut çalışmamın odağı sosyo-kültürel farklılıklar olmamakla birlikte odağına bunu alan bir çalışma alana anlamlı veriler sağlayabilir. Aynı şekilde izleyicilerin hazzına odaklanarak yapılacak olan bir alımlama çalışmasının kıymetli veriler sunabileceğini düşünmekteyim. Zira bu çalışmamda da değindiğim üzere izleyicilerin filmler üzerinden kendi kimlikleriyle karşılaştıkları ve kendileriyle çeliştikleri kıymetli anlar, aslında kimliğin tutarlı bir bütün olmaması nedeniyle hazzın her zaman kimlikle paralel bir şekilde deneyimlenmemesinin bir sonucudur. Bu nedenle ileride yapılacak olan çalışmalar için izleyici araştırmaları ve alımlama çalışmaları çerçevesinde haz meselesini tartışmaya açmalarını önermek isterim.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Açar, M. (2004, Şubat). Sinemada "Sinema" Fetişizmi: Kill Bill. *Sinema*(2), s. 94-101.
- Akbulut, H. (2010). Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek. S. Büker, ve Y. G. Topçu içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (s. 324-336). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Akbulut, H., Öztürk, S. R., Uçar İlbuğa, E., ve Gürer, M. (2014). *Kültürel ve Toplumsal Bir Pratik Olarak Sinemaya Gitmek: Türkiye'de Seyirci Deneyimleri Üzerine Bir Sözlü Tarih Çalışması*. TÜBİTAK Projesi, TÜBİTAK.
- Allen, R. C. (1990). From exhibition to reception: reflections on the audience in film history. *Screen*, 31(4), 347-356.
- Altınay, A. G. (2013). "Askerlik Yapmayana Adam Denmez": Zorunlu Askerlik, Erkeklik ve Vatandaşlık. N. Y. Sünbuloğlu içinde, *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler* (s. 205-260). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen ve Co.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, U. T. (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. *kültür ve iletişim*, 12(1), 9-38.
- Astruc, A. (2016). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Caméra-stylo). A. Karadoğan içinde, *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 29-34). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik" En Çok Erkeği Ezer! *Toplum ve Bilim*(101), 11-30.
- Atay, T. (2012). *Çin İşi Japon İşi: Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atayman, V. (1997, Ekim-Aralık). Tarantino Şiddet Koltuğunda Oturuyor Mu? Quentin Tarantino ya da Şiddetin Traji-Komik Yorumu. 25. *Kare*(21), s. 3-7.
- Ayça, E. (1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu Dergisi*(11), 117-133.

- Aydın, S. (2021). Popüler Kültür ve Milliyetçilik: Sokağın Hissi. S. Coşar, ve A. Özman içinde, *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset* (2. b., s. 19-76). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baker, B. (2006). *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000*. London: Continuum.
- Barker, M. J. (2005). The Lord of the Rings and 'Identification': A Critical Encounter. *European Journal of Communication*, 353-378.
- Barker, M., ve Mathijs, E. (2012). Researching World Audiences: The Experience of A Complex Methodology. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 664-689.
- Barutçu, A. (2015). "Ucundan Azıcık"la Atılan Sağlam Temel: Türkiye'de Sünnet Ritüeli ve Erkeklik İlişkisi. *Masculinities*, 3, 129-155.
- Baştürk Akca, E., ve Tönel, E. (2011). Erkek(lik) Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe. İ. Erdoğan (Dü.) içinde, *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (s. 11-39). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Beauvoir, S. d. (1993). *Kadın "İkinci Cins" I - Genç Kızlık Çağı* (7. b.). (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Benshoff, H. M., ve Griffin, S. (2009). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality At The Movies* (2. b.). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis.
- Berktaş, F. (2015). *Tarihin Cinsiyeti* (5. b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernard, J. (1995). *quentin tarantino: the man and his movies*. London: HarperCollinsPublishers.
- Bilteyst, D., Lotze, K., ve Meers, P. (2012). Triangulation in historical audience research: Reflections and experiences from a multi-methodological research project on cinema audiences in Flanders. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, 9(2), 690-715.
- Bilteyst, D., ve Meers, P. (2018). Film, Cinema and Reception Studies: Revisiting Research on Audience's Filmic and Cinematic Experiences. E. D. Giovanni, ve Y. Gambier içinde, *Reception Studies and Audiovisual Translation* (s. 21-41). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Bird, S. R. (1996). Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity. *Gender and Society*, 10(2), 120-132.

- Bora, A. (1995). *Kadınlar ve Erkekler Hakkında Bildiğiniz Birkaç Şey*. Ankara: T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü.
- Bora, A. (2021). *Feminizm Kendi Arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2013). Futbolda Erkeklik, Militarizm, Milliyetçilik: Tek Kale. N. Y. Sünbuloğlu içinde, *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler* (s. 487-512). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, H. B., Fişek, G. O., ve Ziya, H. E. (2017). *Erkekliğin Türkiye Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bordwell, D., ve Thompson, K. (2011). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz, ve E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Bourdieu, P. (2016). *Eril Tahakküm* (3. b.). (B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bozok, M. (2009, Bahar). Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklikler Üzerine Eleştirel İncelemeler. *Cogito: Feminizm*(58), s. 269-284.
- Brooker, P., ve Brooker, W. (2004). Pulpmodernism: Tarantino's affirmative action. P. Simpson, A. Utterson, ve K. J. Shepherdson içinde, *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies Volume IV* (s. 229-241). London: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2009, Bahar). Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri. *Cogito: Feminizm*(58), s. 73-92.
- Butler, J. (2018). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (6. b.). (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Carrigan, T., Connell, B., ve Lee, J. (2002). Toward A New Sociology of Masculinity. R. Adams, ve D. Savran içinde, *The Masculinity Studies Reader* (s. 99-118). Massachusetts: Blackwell Publishing.
- Cavallero, J. J. (2011). *Hollywood's Italian American Filmmakers: Capra, Scorsese, Savoca, Coppola, and Tarantino*. Champaign: University of Illinois Press.
- Cengiz, K., ve Küçükural, Ö. (2018). Sabitleyici Bir Tartışma (Argümantasyon) Pratiği Olarak Erkeklik. *Toplum ve Bilim*(145), 32-53.

- Ciment, M., ve Niogret, H. (2010). "Başıma Gelen Her Şey, Bir Yolunu Bulup Çektiğim Sahnelere Sızır". G. Peary (Dü.) içinde, *Quentin Tarantino* (N. Dereli, Çev., s. 100-110). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Cohan, S., ve Hark, I. R. (Dü.). (1993). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı .
- Connell, R. W. (2002). On Hegemonic Masculinity and Violence: Response to Jefferson and Hall. *Theoretical Criminology*, 6(1), 89-99.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2. b.). California: University of California Press.
- Connell, R. W., ve Messerschmidt, J. W. (2005, Aralık). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859.
- Cook, P. (1982). Masculinity in Crisis? *Screen*, 23(3-4), 39-46.
- Corrigan, T. (2004). Auteurs and the New Hollywood. P. Simpson, A. Utterson, ve K. J. Shepherdson içinde, *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies Volume II* (s. 82-102). London: Routledge.
- Coşar, S., ve Yücesan-Özdemir, G. (2014). *İktidarın Şiddeti: AKP'li Yıllar, Neoliberalizm ve İslamcı Politikalar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Crook, S. (2007, Şubat). Quentin Tarantino. *Empire*(3), s. 126-129.
- Çam, A., ve Şanlıer Yüksel, İ. (2020). Seyir ve Seyirci Çalışmalarında Yöntem Sorunu- Adana Şehir Merkezi ve Toros Yayla Köylerinden Yansıyanlar. A. Özsoy içinde, *Sinema, Seyir ve Seyirci* (s. 143-165). Konya: Literatürk Academia.
- Demetriou, D. Z. (2001, Haziran). Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique. *Theory and Society*, 30(3), 337-361.
- Diken Yücel, D. (2020). Türk Sinemasında "Seyir ve Seyirci" Çalışmalarında Akademik Alanyazına Bakış. A. Özsoy içinde, *Sinema, Seyir ve Seyirci: Türkiye'de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri* (s. 29-52). Konya: Literatürk Academia.
- Donovan, J. (2015). *Feminist Teori: Entelektüel Gelenekler* (10. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dyer, R. (1982). Don't Look Now. *Screen*, 23(3-4), 61-73.

- Edwards, T. (2005). Queering the Pitch? Gay Masculinities. M. S. Kimmel, J. Hearn, ve R. W. Connell (Dü) içinde, *Handbook of Studies on Men & Masculinities* (s. 51-68). California: Sage Publications.
- Eisenstein, Z. (2022). Kapitalist Patriyarka İlişkileri Üzerine Bazı Notlar. E. DuBois, H. Hartmann, L. Gordon, M. Davies, N. Chodorow, N. Hartsock, ve Z. Eisenstein içinde, *Patriyarka ve Kapitalizm* (s. 7-22). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Erdoğan, İ. (Dü.). (2011). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Ergun, Z. (2009). *Erkeğin Yittiği Yerde: 21. Yüzyıl Türk Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Erkol, Ç. G. (2019). *Yaralı Erkeklikler: 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke*. Ankara: Ayizi Yayınları.
- Ertürk, Y. (2015). *Sınır Tanımayan Şiddet: Paradigma, Politika ve Pratikteki Yönleriyle Kadına Şiddet Olgusu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fleishman, I. (2018). *An Aesthetics of Injury: The Narrative Wound from Baudelaire to Tarantino*. Illinois: Northwestern University Press.
- Fraiman, S. (2003). *Cool Men and the Second Sex*. New York: Columbia University Press.
- Friedan, B. (2001). *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton and Company.
- Fuller, G. (2010). Önce Cevaplar, Sonra Sorular. G. Peary içinde, *Quentin Tarantino* (s. 62-82). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gençoğlu Onbaşı, F. (2021). Zorunlu-Gönüllü Milliyetçilikler ve Toplumsal Cinsiyet: Erilliğin Bedeli. S. Coşar, ve A. Özman içinde, *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset* (s. 143-174). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gledhill, C. (2010). Tür Kavramını Yeniden Düşünmek. S. Büker, ve Y. G. Topçu içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (H. Akbulut, Çev., s. 337-376). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Gramsci, A. (2011). *Hapishane Defterleri*. (E. Ekici, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Günay Erkol, Ç. (2019). *Yaralı Erkeklikler: 12 Mart Romanlarında Yalnızlık, Yabancılaşma ve Öfke*. Ankara: Ayizi Yayınları.
- Hall, S. (1999). Encoding/Decoding. S. During (Dü.) içinde, *The Cultural Studies Reader* (2. b., s. 507-517). New York: Routledge.

- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. (İ. Dündar, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hatty, S. E. (2000). *Masculinities, Violence, and Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Hearn, J. (1994). The Organization(s) of Violence: Men, Gender Relations, Organizations, and Violences. *Human Relations*, 47(6), 731-754.
- Hearn, J. (1998). *The Violences of Men: How Men Talk About and How Agencies Respond to Men's Violence to Women*. London: Sage Publications.
- Hearn, J. (2004a). From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men. *Feminist Theory*, V(1), 49-72.
- Hearn, J. (2004b). Is Masculinity Dead? A Critique of the Concept of Masculinity/Masculinities. M. M. Ghail (Dü.) içinde, *Understanding Masculinities* (s. 202-217). Buckingham: Open University Press.
- Hearn, J., Oleksy, E. H., Kazik, J., Pringle, K., Müller, U., ve Lattu, E. (2006). Media and Newspaper Representations. J. Hearn, ve K. Pringle (Dü.) içinde, *European Perspectives on Men and Masculinities: National and Transnational Approaches* (s. 96-114). New York: Palgrave Macmillan.
- Hearn, J. ve diğerleri. (2011). Erkekler ve Erkek(lik)ler Üzerine Avrupalı Perspektifler: Ulusal ve Uluslararası Yaklaşımlar (Medya ve Gazete Temsilleri). İ. Erdoğan (Dü.) içinde, *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (F. Yıldız, Çev., s. 401-427). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Hobson, B. (Dü.). (2002). *Making Men into Fathers: Men, Masculinities and the Social Politics of Fatherhood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollinger, K. (2012). *Feminist Film Studies*. London: Routledge.
- Holm, D. K. (2004). *Quentin Tarantino*. Hertfordshire: Pocket Essentials.
- Holmes, M. (2009). *Gender and Everyday Life*. London: Routledge.
- hooks, b. (1996). *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. New York: Routledge.
- hooks, b. (2015). *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. New York: Routledge.
- Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jagose, A. (2017). *Queer Teori: Bir Giriş* (2. b.). İstanbul: NotaBene Yayınları.

- Jeffords, S. (1994). *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacular, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (5. b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karabağ Sarı, Ç. (2012). *12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alımlanması*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Karabağ Sarı, Ç. (2018). Sinema İzleyicisi Araştırmalarında Etnografik Yaklaşımlar: Jackie Stacey ve Lakshmi Srinivas'ın Çalışmaları. *Kültür ve İletişim*, 21(41), 34-59.
- Karadoğan, A. (2016). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. A. Karadoğan (Dü.) içinde, *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 7-27). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kaufman, M. (1987). The Construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence. M. Kaufman içinde, *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power, and Change* (s. 1-29). Toronto: Oxford University Press.
- Kaya Mutlu, D. (2002). *Yeşilçam in Letters: A Cinema Event in 1960s Turkey from the Perspective of An Audience Discourse*. Doktora Tezi, Bilkent University Institute of Economics and Social Sciences, Ankara.
- Kaya Mutlu, D. (2010). *the Midnight Express Phenomenon: The International Reception of the Film Midnight Express (1978-2004)*. İstanbul: The Isis Press.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. İstanbul : Metis Yayınları.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2. b.). İstanbul: İthaki.
- Kimbrell, A. (1995). *The Masculine Mystique: The Politics of Masculinity*. New York: Ballantine Books.
- Kimmel, M. S. (1993). Invisible Masculinity. *Society*, 30(6), 28-35.
- Kimmel, M. S. (2013). Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik 5 No. 2 (2013), 92-107. *Fe Dergi*, V(2), 92-107.
- Kimmel, M. S., Hearn, J., ve Connell, R. W. (Dü.). (2005). *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. California: Sage Publications.

- Kimmel, M., ve Aronson, A. (Dü). (2004). *Men and Masculinities: A Social, Cultural and Historical Encyclopedia*. California: ABC-CLIO Inc.
- Kirsch, S. (2002). Spectacular Violence, Hypergeography, and the Question of Alienation in Pulp Fiction . T. Cresswell, ve D. Dixon içinde, *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity* (s. 32-46). Lanham: Rowman ve Littlefield Publishers.
- Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris.
- Kural, N. (2013, Şubat 1). *Yıldız Yönetmen: Quentin Tarantino*. Kasım 2018 tarihinde Milliyet Sanat: <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/nil-kural/yildiz-yonetmen--quentin-tarantino/1301> adresinden alındı
- Kurkxim, P., ve Thumim, J. (Dü). (1993). *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. New York: St. Martin's Press.
- Kurkxim, P., ve Thumim, J. (Dü). (1995). *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*. London: Lawrence ve Wishart.
- Kuruoğlu, H. (Dü.). (2016). *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri* (2. b.). İstanbul: Nobel Yaşam.
- 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.
- Madianou, M. (2011). Beyond the Presumption of Identity? Ethnicities, Cultures, and Transnational Audiences. V. Nightingale içinde, *The Handbook of Media Audiences* (s. 444-458). Blackwell Publishing Ltd.
- Maltby, R., Biltereyst, D., ve Meers, P. (2011). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Matthews, C. R., ve Channon, A. (2020). The 'male preserve' thesis, sporting culture, and men's power. L. Gottzén, U. Mellström, ve T. Shefer içinde, *Routledge International Handbook of Masculinity Studies* (s. 373-383). London: Routledge.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge.
- Meral, P. S. (2011). Erkek Hegemonyasının (Yeniden) Üretimi. İ. Erdoğan (Dü.) içinde, *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (s. 297-323). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Messerschmidt, J. W. (2019). *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme*. İstanbul: Özyeğin Üniversitesi Yayınları.

- Meuser, M. (2004). Homosociality. M. Kimmel, ve A. Aronson (Dü) içinde, *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia Volume I: A-J* (s. 396-398). California: ABC Clio, Inc.
- Moore, S. (1995). *Interpreting Audiences: The Ethnography of Media Consumption*. London: Sage Publications.
- Morley, D. (1980). *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. London: British Film Institute.
- Morley, D. (2005). *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Routledge.
- Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. S. Büker, ve Y. G. Topçu (Dü) içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (N. Abisel, Çev., s. 211-229). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Mutluer, N. (2008). Türkiye'de Cinsiyet Hallerinin Sınırları. N. Mutluer içinde, *Cinsiyet Halleri: Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları* (s. 14-30). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Neale, S. (1983). Masculinity as Spectacle. *Screen*, 24(6), 2-17.
- Nochlin, L. (2014). Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok? A. Antmen içinde, *sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, ve A. Antmen, Çev., s. 119-159). İstanbul: İletişim.
- Onur, H., ve Koyuncu, B. (2004). "Hegemonik" Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler. *Toplum ve Bilim*(101), 31-49.
- Öktem, K., ve Akkoyunlu, K. (2016). Exit from Democracy: Illiberal Governance in Turkey and Beyond. *Southeastern European and Black Sea Studies*, 16(4), 469-480.
- Örs, H. B. (Dü.). (2010). *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* (4. b.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özbay, C. (2015, Mart). Türkiye'de Erkeklik ve İktidar. *Evrensel Kültür*(279), 76-78.
- Özkazanç, A. (2020). *Bir Musibet: yeni Türkiye'de Erillik, Şiddet ve Feminist Siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özsoy, A. (Dü.). (2020). *Sinema Seyir ve Seyirci: Türkiye'de 2000 Sonrası Değişen Seyir Kültürü ve Yeni Seyir Deneyimleri*. Konya: Literatürk Academia.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Page, E. (2005). *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publishers.
- Parker, A. (1996). Sporting Masculinities: Gender Relations and the Body. M. M. Ghail içinde, *Understanding Masculinities* (s. 126-138). Buckingham: Open University Press.
- Peary, G. (Dü.). (2008). *Quentin Tarantino*. (N. Dereli, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Penley, C., ve Willis, S. (Dü.). (1993). *Male Trouble*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Powrie, P., Davies, A., ve Babington, B. (Dü.). (2004). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. New York: Wallflower Press.
- Radway, J. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Roche, D. (2018). *Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- Ryan, M., ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler* (3. b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* (4. b.). İstanbul: İletişim.
- Sarris, A. (2009). Notes on the Auteur Theory in 1962. L. Braudy, ve M. Cohen içinde, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (s. 451-454). New York: Oxford University Press.
- Sedgwick, E. K. (2016). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (30. b.). New York: Columbia University Press.
- Selek, P. (2014). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* (7. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Srinivas, L. (1998). Active Viewing: An Ethnography of the Indian Film Audience. *Visual Anthropology*, 11(4), 323-353.
- Srinivas, L. (2002). The Active Audience: Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India. *Media, Culture & Society*, 24(2), 155-173.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. New York: Routledge.

- Staiger, J. (1986). 'The Handmaiden of Villainy: Methods and Problems in Studying the Historical Reception of Film'. *Wide Angle*, 8(1), 19-28.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press.
- Stam, R. (2000a). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stam, R. (2000b). *Film Theory: An Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Stevenson, N. (2015). *Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi (2. b.)*. (G. Orhon, ve B. E. Aksoy, Çev.) Ankara: Ütopya.
- Sünbuloğlu, N. Y. (Dü.). (2013). *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Talimciler, A. (2016). Türkiye'de Erkek Kimliğinin Oluşumunda Göz Ardı Edilen Alan: Spor/Futbol. H. Kuruoğlu içinde, *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Hâlleri* (s. 43-65). İstanbul: Nobel Yaşam.
- Tarantino, Q. (Yöneten). (1992). *Rezervuar Köpekleri* [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (1994). *Ucuz Roman* [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (1997). *Jackie Brown* [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (2003). *Kill Bill Vol. 1* [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (2004). *Kill Bill Vol. 2* [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (2007). *Ölüm Geçirmez* [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (2009). *Soysuzlar Çetesi* [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (2012). *Zincirsiz* [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (2015). *The Hateful Eight* [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (2019). *Bir Zamanlar... Hollywood'da* [Sinema Filmi].
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.

- Taşkın, Y. (2019). *AKP Devri: Türkiye Siyaseti, İslâmcılık, Arap Baharı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taylor, H. (1989). *Scarlett's Women: Gone with the Wind and Its Female Fans*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Thompson, K., ve Bordwell, D. (2019). *Film History: An Introduction* (4. b.). New York: McGraw-Hill Education.
- Thomson, D. (2015). *Filmler Hayatımızı Nasıl Etkiler?* İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Thornham, S. (2006). Second Wave Feminism. S. Gamble içinde, *The Routledge companion to Feminism and Postfeminism* (s. 25-35). London: Routledge.
- Tokdoğan, N. (2018). *Yeni Osmanlıcılık: Hınç, Nostalji, Narsisizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tomasulo, F. P. (1995). Review: Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era by Susan Jeffords. *Film Quarterly*, 49(1), s. 47-49.
- Townsend, N. W. (2002). *The Package Deal: Marriage, Work and Fatherhood in Men's Lives*. Philadelphia: Temple University Press.
- Truffaut, F. (2016). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim. A. Karadoğan içinde, *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 35-49). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Türk, H. B. (2015). "Şiddete Meyyalım Vallahi Dertten": Hegemonik Erkeklik ve Şiddet. B. Yarar (Dü.) içinde, *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* (s. 85-111). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Türk, H. B. (2024). *AKP-101*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türker, Y. (2004). Erk ile Erkek. *Toplum ve Bilim*(101), 8-10.
- Türker, Y. (2009, Şubat 14). Birlikte Gittiler. *Radikal Gazetesi*. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/yildirim-turker/birlikte-gittiler-921610/> adresinden alındı
- Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında "Erkek Filmleri"nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, 144-161.
- Vijver, L. V., ve Biltereyst, D. (2012). Cinemagoing As A Conditioning Part of Everyday Life. *Cultural Studies*, 1-24.

- Watson, E., ve Shaw, M. E. (Dü). (2011). *Performing American Masculinities: The 21st Century Man in Popular Culture*. Indiana: Indiana University Press.
- Whitehead, S. M. (1999, January). Hegemonic Masculinity Revisited. *Gender, Work and Organization*, 6(1), 58-62.
- Whitehead, S. M. (2002). *Men and Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Wojcik, P. R. (2007). Spectatorship and Audience Research. P. Cook (Dü.) içinde, *The Cinema Book* (s. 538-545). London: British Film Institute.
- Yeğenoğlu, M., ve Coşar, S. (2014). AKP ve Toplumsal Cinsiyet Meselesi: Neoliberalizm ve Patriyarka Arasında Mekik Dokumak. S. Coşar, ve G. Yücesan-Özdemir içinde, *İktidarın Şiddeti: AKP'li Yıllar, Neoliberalizm ve İslamcı Politikalar* (s. 158-181). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yüksel, E. (2013a). *2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüksel, E. (2013b). Bir Savaş Anlatısı Olarak Nefes: Vatan Sağolsun ve Hegemonik Erkekliğin Krizi. *Fe Dergi*, 5(1), 15-31.
- Yüksel, E. (2023). 2010 Sonrası Türkiye Sinemasında Eril Şiddetin Temsilleri. *sinecine*, 14(2), 239-271.

EK 1. GÖRÜŞMECİ ÇİZELGESİ

Çalışmadaki Adı	Yaşı	T. Cinsiyeti	Eğitim Durumu	Mesleği (varsa)
Nil	33	Kadın	YL	Akademisyen
Sezin	30	Kadın	YL	Akademisyen
Ahmet	55	Erkek	L terk	Emekli editör
Umut	31	Erkek	YL	Grafik tasarımcı
Berk	31	Erkek	YL	Makine mühendisi
Sevgi	55	Kadın	Lisans	Pratisyen hekim
Murat	22	Erkek	Lisans	Öğrenci
Duru	21	Kadın	Lisans	Öğrenci
Su	24	Kadın	YL	Yarı zamanlı okutman
Semih	32	Erkek	YL	Öğrenci
Emel	44	Kadın	Lisans	Yoga eğitmeni
Sinan	54	Erkek	Lisans	Direktör
Emre	31	Erkek	YL	Mühendis
Ece	50	Kadın	Lisans	Sınıf öğretmeni

EK 2. YARI-YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME SORULARI

Sinemaya gitme alışkanlıklarına ilişkin genel sorular:

1. Sinema sizin için ne ifade ediyor? Filmleri sinemada mı izlersiniz yoksa başka ortamlarda mı?
2. Ne sıklıkla sinemaya gidersiniz? Yalnız mı gitmeyi tercih edersiniz yoksa başkalarıyla mı?
3. Ne tür filmlerden hoşlanırsınız? Özellikle takip ettiğiniz yönetmenler/oyuncular var mı?
4. Film izledikten sonra başkalarıyla üzerine konuşup tartışır mısınız?

Tarantino sinemasına ilişkin genel sorular:

1. Tarantino'yu sever misiniz, neden? Genel olarak filmleri hakkında ne düşünüyorsunuz?
2. Hangi filmlerini seversiniz veya sevmezsiniz, neden?
3. Filmlerden aklınızda kalan, sizi etkileyen sahneler/karakterler var mı? Filmlere dair neler hatırlıyorsunuz/düşünüyorsunuz?

Filmler özelinde konuşmak isterlerse:

1. Filmi beğendiniz mi? Neden?
2. Sizce film ne anlatıyor, konusu ne?
3. Filmde özellikle sevdiğiniz/sevmediğiniz sahneler/karakterler oldu mu? Herhangi bir karakterle özdeşleştiniz mi?
4. Filmi başkalarıyla izlediyseniz izledikten sonra üzerine konuştunuz mu? Onlar neler düşünüyor?
5. Filmdeki şiddet sahneleri hakkında neler düşünüyorsunuz?

Toplumsal cinsiyete ilişkin genel sorular:

1. Türkiye'de kadın/erkek olmaya dair neler söylersiniz? Deneyimleriniz neler?

EK 3. ORJİNALLİK RAPORU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 26/07/2024

Tez Başlığı: Quentin Tarantino Filmlerindeki Erkeklik ve Şiddet Temsillerinin Türkiye'deki İzleyiciler Tarafından Alınması

Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:.....

Yukarıda başlığı verilen tezin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 136 sayfalık kısmına ilişkin, 26/07/2024 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 2'dir.

Uygulanan filtrelemeler**:

- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- Kaynakça hariç
- Alıntılar hariç
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ezgi Bugey

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Ezgi Bugey	
	Öğrenci No		
	Enstitü Anabilim Dalı	İletişim Bilimleri	
	Programı	İletişim Bilimleri Doktora Programı	
	Statüsü	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>	Lisans Derecesi ile (Bütünleşik) Dr <input type="checkbox"/>

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Çağla Karabağ

*Tez Almanca veya Fransızca yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-DR-21
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.01.2023
	FRM-DR-21 Doktora Tezi Orijinallik Raporu <i>PhD Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF COMMUNICATION SCIENCES	
Date: 26/07/2024	
Thesis Title (In English): Reception of the Representations of Masculinity and Violence in Quentin Tarantino's Films Among Audiences in Turkey	
According to the originality report obtained by my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 26/07/2024 for the total of 136 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 2%.	
Filtering options applied**:	
1. <input checked="" type="checkbox"/> Approval and Declaration sections excluded	
2. <input checked="" type="checkbox"/> References cited excluded	
3. <input checked="" type="checkbox"/> Quotes excluded	
4. <input type="checkbox"/> Quotes included	
5. <input checked="" type="checkbox"/> Match size up to 5 words excluded	
I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.	
I respectfully submit this for approval.	
Ezgi Bugey	

Student Information	Name-Surname	Ezgi Bugey	
	Student Number		
	Department	Communication Sciences	
	Programme	Communication Sciences PhD Programme	
	Status	PhD <input checked="" type="checkbox"/>	Combined MA/MSc-PhD <input type="checkbox"/>

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Dr. Çağla Karabağ

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding reference, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

