



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**KRİZ, YÜZLEŞME, YENİDEN İNŞA: BEHZAT Ç.'DE ERKEKLİK
ANLATILARI**

Merve Ayşe KÖSEOĞLU

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

KRİZ, YÜZLEŞME, YENİDEN İNŞA: BEHZAT Ç.'DE ERKEKLİK ANLATILARI

Merve Ayşe KÖSEOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Merve Ayşe Köseoğlu tarafından hazırlanan "Kriz, Yüzleşme, Yeniden İnşa: Behzat Ç.'de Erkeklik Anlatıları" başlıklı bu çalışma, 19.04.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a]



[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

Doç. Dr. Tuğba Tar

[İ m z a]



[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Danışman)

Doç. Dr. Erik Feyzi Rahite

[İ m z a]



[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Dr. Öğr. Ü. Erze Orhan

[İ m z a]

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

[İ m z a]

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) 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.

Tezimin 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 yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezimin 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 tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

13.05.2019

[imza]

[Öğrencinin Adı SOYADI]

Merve Ayşe Köseoğlu


¹“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 danışmanının 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 internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının 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 vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği 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 danışmanının 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. Emek ÇAYLI RAHTE** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

 [imza]
Merve Ayşe KÖSEOĞLU

“Hükümetin çıkış noktası insanların ya erkek ya da kadın olarak doğmasıdır.”
açıklamasıyla üniversitelerdeki toplumsal cinsiyet çalışmaları programları
hükümet tarafından yasaklanan Macaristan halkına ithaf edilmiştir.

ÖZET

KÖSEOĞLU, Merve Ayşe. *Kriz, Yüzleşme, Yeniden İnşa: Behzat Ç.'de Erkeklik Anlatıları*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Ataerki, erkeklerin kadınlardan (ve 'ötekilerden') üstün olduğunu söyleyen, gündelik hayat pratiklerinde devam eden, içselleştirdiğimiz temel sosyal yapıdır. Üstünlüğe sahip görünen erkeklik, gündelik hayatlarımızın tam ortasında, bundan dolayı normalleştirilmesi kolay, tartışılması zor bir konudur. Fakat toplumdaki iktidar ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini analiz edebilmek için önemli veriler sağlar. Popüler kültür ürünleri ise, yaygın kanıda "ucuz" ve değersiz addedilmekle birlikte toplumdaki değişimleri, çatlakları ve arzuları takip etmeye imkân veren bir direniş alanı sunar. Buradan hareketle, değişimi (ya da değişmiş/öteki erkeklikleri) popüler kültür üzerinden takip etmek mümkündür.

Bu tez çalışmasında, erkeklik temsilleri açısından verimli bir alan sunan *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* incelenecektir. Hegemonik erkeklik açısından tartışmalı temsiller barındıran metnin incelenmesiyle erkeklik krizi ve antikahramanlık meselesi odağa alınarak erkek(lik)lerin nasıl temsil edildiğine, bu temsilinin neye karşılık geldiğine bakılacak, erkekliklerin yaşadığı kriz olarak adlandırılan değişimler ve erkeklik söyleminin yeniden inşası çözümlenecektir. Örneklem olarak, Behzat Ç. ile ilgili üretilen dizi, kitaplar ve filmler metinlerarasıyla ele alınacaktır. Çalışmada, söylem analizi üzerinden karakterler ve karakterlerin birbirleriyle ilişkileri tartışılarak, bir popüler kültür ürününün eleştirel okumasıyla, erkeklik çalışmaları literatürüne katkı yapılması hedeflenmektedir.

Anahtar Sözcükler

Erkeklik, hegemonik erkeklik, antikahraman, popüler kültür, Behzat Ç.

ABSTRACT

KÖSEOĞLU, Merve Ayşe. *Crisis, Confrontation, Reconstruction: Narratives of Masculinity in Behzat Ç.*, Master's Thesis, Ankara, 2019.

Patriarchy is the interiorised underlying social structure that works in our daily lives and says that men are superior to women (and others). Masculinity is right in the middle of our daily lives, so it is easy to normalize and not easy to discuss. But masculinity is important for analyzing power and gender relations in society. Popular culture is a resistance field where we can follow the changes, cracks and desires of society, despite the common, cheap and worthless feeling. From this point of view, we can follow the change (or altered / other masculinities) through the popular culture. In this thesis, Behzat Ç: An Ankara Detective Stories will be examined in terms of masculine representations within popular culture products. By examining the text that presents controversial representations in terms of hegemonic masculinity. It will be looked at what this representation corresponds to how masculinity crisis and anti-hero men are represented. In the study; characters, relations of characters with each others will be examined with discourse analysis to contribute to the literature of masculinity studies through popular culture by examining Behzat products such as serial, books and movies intertextually.

Keywords

Masculinity, hegemonic masculinity, anti-hero, popular culture, Behzat Ç.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: ERKEKLİK, HEGEMONİK ERKEKLİK VE ERKEKLİK KRİZİ.....	12
1.1. KAVRAMSAL HAT: ATAERKİ, TOPLUMSAL CİNSİYET VE HEGEMONİK ERKEKLİK	13
1. 1. 1. Ataerki.....	13
1. 1. 2. Toplumsal Cinsiyet.....	15
1. 1. 3. Eril Tahakküm	19
1. 1. 4. Hegemonik Erkeklik: Erkeklik ve Erkeklikler.....	20
i. Hegemonik Erkeklik.....	25
ii. Hegemonik Erkekliğin Eleştirileri	26
iii. Türkiye’de Hegemonik Erkeklik	30
1. 2. ERKEKLİK ÇALIŞMALARI ALANININ GELİŞİMİ	32
1. 3. FEMİNİZM	33
1. 4. ERKEKLİKLE İLGİLİ TOPLUMSAL HAREKETLER	35
1. 4. 1. Erkeklerin Kurtuluşu Hareketi	37
1. 4. 2. “Erkeklikçilik” (Masculinism).....	38
1. 4. 3. Profeminizm	38
1. 5. TÜRKİYE’DE ERKEKLİK ÇALIŞMALARI.....	40
1. 5. 1. Dergiler	42
1. 5. 2. Akademi.....	42
1. 5. 3. Toplumsal Hareketler	43
1. 6. ERKEKLİK ÇALIŞMALARINDA GÜNCEL BİR TARTIŞMA: “ERKEKLİK KRİZİ” Mİ?	44
2. BÖLÜM: MEDYA VE ERKEKLİK: HEGEMONİK ERKEKLİĞİ KAHRAMANLAR VE ANTİKAHRAMANLAR ÜZERİNDEN TARTIŞMAK	46
2. 1. POPÜLER KÜLTÜR ÜZERİNE.....	47

2. 2. MEDYA VE ERKEKLİK: HEGEMONİK ERKEKLİĞİ KAHRAMANLAR VE ANTİKAHRAMANLAR ÜZERİNDEN TARTIŞMAK	50
2. 2. 1. Kahraman ve Antikahraman	52
2. 2. 2. (Anti)kahramanlık Durumu: 2000'lerde Antikahraman Ne Söyler?	55
3. BÖLÜM: BEHZAT'I OKUMAK: KRİZ, YÜZLEŞME, YENİDEN İNŞA.....	59
3. 1. BEHZAT'I OKUMAK.....	59
3. 2. KRİZ	67
3. 2. 1. Kaygılı Erkek(lik)ler	67
i. Bilememekler.....	67
ii. İyi Ne? Kötü Ne?	69
iii. Adalet Peşinde.....	71
iv. Kırılgan ve Yalnız Erkeklikler	73
3. 2. 2. Kadınların Temsili	76
i. Bilen Kadınlar	79
ii. Öteki Kadınlar	80
iii. Kadınların Karşısında Dili Tutulan Erkekler	81
3. 3. YÜZLEŞME	83
3. 3. 1. Babalık Durumu: Ne Seninle Ne Sensiz.....	84
3. 3. 2. Yürütülemeyen İlişkiler: Kadınlarla karşılaşma	88
i. Evlilik (ve Aşk?)	88
ii. Cinsellik	90
3. 3. 3. Behzat Ercüment'e Karşı.....	92
3. 4. YENİDEN İNŞA.....	95
3. 4. 1. Metonimler: At Avrat Silah	95
3. 4. 2. Homososyalite	97
3. 4. 3. Ekip Olmak	100
i. Dışındakilerle Ekip.....	102
3. 4. 4. Meslek Olarak Polislik	104
3. 4. 5. Şiddet.....	107
i. Erkek Dili	108
3. 4. 6. Yazarın ölümü	111
i. Emrah Serbes Üzerine	112
ii. Behzat'ın Çağdaşları İle İlişkilenmeleri Üzerine.....	116
1. Suç Kahramanlığı ya da Paramiliter Kahramanlar.....	116
2. Alternatif Anlatılar	121
3. Ergen Erkeklikler Edebiyatı.....	123
GENEL DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	124

KAYNAKÇA.....	131
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU.....	153
EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....	155

GİRİŞ

Erk'in gündelik hayatımızın her alanına sirayet etmiş olduğunu bilmemize rağmen erkekliğin bu kadar az göze gelir olması konusundaki ikirciklilik onun sorgulanamaz yapısından kaynaklanmaktadır. Tam da bu sebeple gündelik hayata sirayet etmiş iktidar ilişkilerinin cinsiyetlendirilmişliğini analiz edebilmek ve şiddetin olağanlaştığı toplumsal ilişkileri tahlil edebilmek açısından erkeklik, incelikle irdelenmesi gereken bir meseledir.

1970'lerde tohumları atılan ve 2000'lerden itibaren ise yükselişe geçen erkeklik çalışmaları alanının en temel tespitlerinden biri erkeklik değil erkekliklerden bahsetmek gerektiğidir. Erkeklik; toplumsal normlarca sabitlenen bir cinsiyet kategorisi olmakla birlikte, bir yandan bu sabitliklere itirazları da içeren bir pratikler alanıdır.

Kahvehanedeki ağabeyler, uzaktan uzağa beğendiğimiz ama hayatımıza dahil etmekten kaçındığımız erkekler, yıllardır konuşmadığımız babalar gibi pek yakından bildiğimiz erkek figürler; bilmedikleri, bilmediğimiz bir şeyler yaşamakta, geleneksel erkeklik rolleri gerçek hayatta 'ideal olan'dan farklı biçimde karşımıza çıkmaktadır. O halde ideal erkeklik kurguları, içi çoğu zaman doldurulamayan tahayyüllerse erkeklere ne olmaktadır?

Popüler anlatılarda ise, erkeklik kurguları genel olarak güçlü, kahraman, ideal erkeklikleri anlatır. Erkek hikâyelerini, erkeklerin ağzından, erkeklerin gözünden izlerken, erkeklik yüceltilir ve mitleştirilir. Kahraman erkekler sonunda istediklerini alır ve erkekliklerine zeval gelmeden hikâye sonlandırılır. Şu durumda, popüler anlatılarda izlediğimiz erkeklik temsilleri etrafımızdaki erkeklerin hikâyelerine çok da karşılık gelmemektedir. Popüler kültürü toplumdaki değişimleri, çatlakları ve arzuları takip edebileceğimiz bereketli bir alan olarak ele alırsak yukarıda bahsedilen değişimi (ya da değişmiş/öteki erkeklikleri) popüler kültür üzerinden takip edebilir miyiz?

Bu çalışma, yukarıdaki soruların peşine düşerek erkeklik literatürüne naçizane bir katkı sunmayı hedeflemektedir. Buna göre, kabaca kahramanlık anlatılarından antikahramanlık anlatılarına geçişi, geçişin bağlamını ve temsillerin içeriğini ortaya koymak amacındadır.

Toplumsal cinsiyetin erkeklere göre daha az ayrıcalıklı kesimi olan kadınlara dair çalışmalar uzun zamandır yapılmakta ve görece bir doygunluğa ulaşmış görünmektedir. Erkeklik çalışmaları ise kadın çalışmalarına göre daha yeni bir alandır

(Atay, 2004). Erkeklik çalışmaları “erkekliğin tarihsel, kültürel ve toplumsal bir kurgu olduğundan hareketle eril iktidarın kaynaklarına ve farklı tezahürlerine eğilen disiplinler arası bir akademik çalışma alanı” olarak tanımlanmaktadır (Türk, 2008, s. 119). Erkeklik çalışmalarının alanı genel hatlarıyla; erkekliği ve erkeklikleri anlamak için hangi sosyal ilişkilerin bu fenomeni değişik zaman ve mekânlarda nasıl inşa ettiği, erkekliği inşa eden değişik dinamiklerin ortaya çıkışı, ataerkil toplumsal cinsiyet ilişkileri ve bu ilişkilerin erkekler tarafından nasıl inşa edildiği, erkekliklerin ideolojisi, bireysel erkeklik deneyimleri, erkeklerin duyguları ve pratikleri olarak sıralanabilir (Bozok M. , 2013).

Erkeklik çalışmalarının akademik bir alan haline gelmesi 1970’lerin ikinci yarısına denk düşer. Feminizmin kazanımlarıyla beraber erkekler de iktidarla olan ilişkileri üzerine bir sorgulamaya gark olunmuş ve erkeklikle yüzleşmek durumunda kalmışlardır (Bozok, 2009, s. 270). Son yıllarda da erkeklik çalışmaları alanında üçüncü dalga feminizmin etkileri görülmeye başlanmış; beden, söylem, maduniyet gibi temalarla erkek öznelliği postmodern bir bakışla değerlendirilmeye başlanmıştır (Bozok M. , 2013, s. 277).

“Günümüz toplumlarının, erkek egemenliğine dayalı toplumlar olması çok açıkça gözlenebilen bir gerçeklik olmakla birlikte, bu toplumsal dokunun kendi içinde çok çatışmalı, farklı farklı iktidar ilişkilerinin eklemlenmesinden oluşmuş çok katmanlı bir işleyişi olduğunu görmek gerekir. Aslında kadınların topyekûn denetim altında tutulması gibi ortak bir çıkar etrafında kalıcı biçimde eklemlenmiş bir erkek egemenliğinden bahsetmek yerine, çoğul, çatışmalı, birbiriyle uyumsuz, ya da birbiriyle ilişkisiz çok sayıda farklı erkeklik deneyimlerinin yaşanmakta olduğu bir erkek egemenliğinden bahsetmek daha doğru olabilir” (Sancar, 2009, s. 17)

Erkekliklerin çalışılmasının güçlüğü, hem hegemonyanın kendini incelemeye açmasının zor olması hem de erkekliğin ayrıcalıklı durumundan mütevellit kendine içkin eşitsizliği fark etmenin zorluğundan kaynaklanıyor olabilir (Cengiz, Tol, & Küçükural, 2004, s. 53). Zira erkekler eril kültürün hem üreticisi hem de ürünü, ataerkil ideolojinin sahibi ve kölesidirler (Edley & Wetherell, 1996, s. 109).

Toplumsal tahayyüllerin, zamanın ruhunun yansıttığı; geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin sürekli olarak kendine yeni formlar bulduğu popüler kültür alanı, erkekliklerin farklı tezahürlerinin izini sürmek için zengin bir alan sunmaktadır. Araştırma nesnesi olsa dahi, popüler olanın adı ya da ucuz hissi (Williams, 2014, s.236); değersiz ya da sadece yeniden üretim mekanizması olarak algılanması yaygın kanının aksine, anlatının tek yönüne odaklanıp temsilin kendisini doğrudan bir yansıma olarak ele almak; neyin, nasıl ve neden o zaman içinde temsil edildiğinin gözden kaçırılmasına neden olacak yanıltıcı bir tutumdur. Örneğin; tipik dizi denildiğinde akla izler kitlesi ev

kadınlarına 'indirgenen' bolca klişe, abartı, şiddet ile doldurulmuş birbirinin aynısı hikâyeler gelmektedir. Böyle olunca da diziler, içi her şeyle doldurulabilecek boş gösterenlere dönüşmektedir. Robin Nelson da (2006: 58) benzer biçimde, bir sohbet sırasında meslektaşının "The Sopranos bugüne kadar televizyondaki en iyi drama" sözlerini sorguladığında meslektaşının kendisine "Benim naçizane fikrime göre öyle..." gibi bir yanıt verdiğiinden bahsetmektedir. Oysa Pierre Bourdieu'nun (1997) Flaubert'ten aktardığı üzere "Vasatı iyi betimlemek gerekir"(Akt. Çaylı Rahte, 2009, s. 7). Anlatı; yaşamı, ilişkileri, insanı, aşkı vb. anlama ve açıklama yollarından biridir. Dolayısıyla mitlerle, masallardan bu yana anlatılar, kültürel yaşamın temel taşlarını oluşturur" (Abisel, 2005: 135). G.E. Stream, Wisconsin'e ders vermek için ilk defa gittiğinde sınıftaki delikanlıları anlayamadığını; öğrencilerle aynı zeminde buluşabilmek için onların reklam, oyun, film gibi popüler kültür ürünlerini çalışmak için acil bir ihtiyaç duyduğundan bahseder (Akt. Guins ve Cruz, 2005, s.2). Halkın ideolojik arzularını dile getiren popüler kültür, çağın ruhunu taşımaya tam da bu klişeleri göstermesiyle yüksek sanat eserlerinden daha yatkındır (Somay, 2010 s. 15).

Kültürel çalışmalar alanı; gündelik yaşam biçimlerinin, daha büyük toplumsal sistemlerin birer modeli olabileceğini varsayarak (Türkoğlu, 2004:181) popüler kültür ve yüksek kültür ayrımı yapmadan, daha önceleri ciddiye alınmayan alanlardaki kültürel ürünleri de araştırma alanına dâhil eder. Alandaki zihin açıcı çalışmalarla, kitle'nin sosyal olarak elinde tuttuğu gücün olumlu ya da potansiyel olumlu dönüşüm ihtimali, artık *kitlenin* tutarsız, ucuz, ilgisiz ve ayaktakımı imajının önüne geçmiştir (Williams, 2014, s.91- 195).

Hall'e (1980) göre; popüler kültür, ne popüler geleneklerin değişim süreçlerine direnişi ne de onların üzerine hegemonya tarafından dayatılan biçimlerdir. Popüler kültür, dönüşümlerin üzerinde işletildikleri zemin, tam da iktidar ilişkileri alanıdır (Hall, 2005; s. 64). Popüler kültür sadece popüler geleneklerin bu sürece direnişi değil, onlara eklenişini de içerir. Bu, kültürel mücadelenin diyalektikidir. Zamanımızda, sürekli olarak, kültür alanını bir çeşit sabit savaş alanı yapan karmaşık direniş ve kabul, red ve uzlaşma çizgileriyle devam eder. Önemli olan, bunu tarihsel bir süreç olarak ele almak ve sürekli olan dinamizmini gözden kaçırmamaktır (Hall, 2005; s. 64-69). Bugünün kültürel kırılmaları yarının baskın değer ve anlam sistemine bir destek olarak yeniden kazanılabilir (Hall, 2005; s. 69). Bu ilişkilerin analizi aynı zamanda hegemonyanın kültürel, ahlaki ve siyasi liderliğinin nasıl kurulduğunun ya da kurulamadığının bir analizidir. Gramsci'nin *hegemonya* kavramı, popüler kültür araştırmalarında iktidar

ilişkilerini kavramak açısından kilit bir öneme sahiptir. Zira popüler kültür; çatışan çıkarların, değerlerin ve değişen dengelerin birleşimidir (Guins ve Cruz, 2005, s.7). Kültür bir toplumdaki iktidar ilişkilerini çözümlmek için önemlidir. Kültürel alan, değişen ve dengede olmayan güç ilişkilerinin bir alanıdır. Popüler kültür değişimle şekillenir (Guins ve Cruz, 2005, s.11) ve hatta değişimler popüler kültür çalışmalarının kalbindedir (Hall, 2005; s. 64). Bu anlamıyla popüler kültür toplumsalı deşifre eder (Elmacı, 2012, s. 180); içinde hem direniş hem kabullenme öğelerini; geçmiş ve geleceğin nüvelerini; isyanı ve boyun eğmeyi; birbirleri ile çelişen, çatışan kültürel öğeleri bulabileceğimiz dinamik bir mücadele alanıdır.

Popüler kültür ürünleri, içinden çıktığı toplumu yansıtırken, ele aldığı konular, işaret ettiği sorunlar, bu sorunlara önerdiği çözüm yolları ile toplumu etkiler, biçimlendirir. Özellikle temsiller bağlamında bakıldığında, egemen/geleneksel değerlerin karşısında direnen muhalif/karşıt değerlerin mücadele taktikleri, stratejilerinden oluşmaktadır. Bu tez çalışmasında Tümay Arslan'ın (2005, s. 20) "içine düşmek" olarak ifade ettiği gibi aradaki mesafeyi ortadan kaldırmak suretiyle popüler kültür ürünlerinde erkekliklerin nasıl temsil edildiği temel sorusundan hareket edilmektedir.

Toplumun ideolojik arzularını dile getiren popüler anlatılar, toplumsal hayatta cereyan eden meselelerin, kolektif hissiyat düzeyinde nasıl yaşandığına ve muhtemelen nasıl yaşanacağına işaret eden farklı anlatılara ev sahipliği yapar, mükemmel ve bütünlüklü bir dünya sunan ideolojilerin çatlaklarını ve pek tabi bunları düzeltebilecek hayaletleri sunar. Böylece toplumsal alanda ortaya çıkan çeşitli belirtilerin yorumlanması mümkün olur, siyasi söylemlerin toplumsal arzulara işleyerek onları nasıl yönlendirdiklerini gösteren bir alan ortaya çıkarılır (Arslan, 2004: 163).

Belirli dönemlere ve türlere özgü popüler kültür ürünleri incelenerek, erkeklik tanımındaki değişimleri izlemek mümkündür. Popüler kültür ürünlerindeki erkeklik imajları erkeklikleri etkiler ve onları temsil eder. Bunu yapan temsiller bir yandan erkek mitini yeniden üretip, var olan "hegemonik erkeklik" (Connell, 1987) kalıpları içinde kalır, bir yandan da geleneksel erkeklik kodlarını aşar. Temsillerde sıklıkla karşılaştığımız antikahramanlar ise, var olan erkeklik tanımlarına tepki olarak sergilenmektedir.

Ryann ve Kellner'in (1997) Hollywood Sineması üzerine yaptıkları çalışmada 'Eril fanteziler' olarak kavramlaştırılan filmler toplumsal istikrarsızlık, güvensizlik dönemlerinde ortaya çıkan eril kimlik krizleriyle ilişkisine dikkat çeker ve ataerkil

toplumsallaşmayla bağına ortaya çıkarır. Toplumsal kriz dönemlerinde kaygının artışı, şefkate ve cemaate duyulan gereksinim, güç ve otoriteye duyulan arzu, abartılı şiddetle yaşanan hissiyat, yoğun güvensizlik, çaresizlik, mahrum bırakılmışlık ve şefkat arayışına işaret etmektedirler. Bu manzaranın önemli bir bileşeni olarak “erkeklik krizi” popüler kültür anlatılarını sıklıkla meşgul eden konulardan biri olup çok sayıda örnekte (Ergun, 2009, s. 8) karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye'nin özgül toplumsal ve kültürel kodları bağlamında saygın bir erkek olmak; sünnet, 'adam olmak'; askerliğini yapmak, iyi bir iş sahibi olmak, evli olmak, baba olmak, ailenin geçimini sağlayabilmek gibi nitelikleri gerektirir ve “delikanlılık/harbilik” kodu ile “at, avrat, silah” deyişiyile taçlandırılır. Yani “hegemonik erkeklik”; heteroseksüel, kadın ve mülk sahibi olan, sahibi olduğu kadını ve mülkü koruyacak, geleneksel değerlere bağlı aile babalarına tekabül etmektedir. Bunu bir an için kabul edersek; günümüzde popüler kültürün bazı erkek karakterleri, zaafı ve korkularıyla “hegemonik erkeklik” idealinin epey uzağında, “gerçek” karakterler olarak sunulmaktadır. Bu erkekler “hegemonik erkeklik”in erişilecek bir ideal olarak ortaya koyduğu kalıplara uymayan; hüzünleri, pişmanlıkları, yalnızlıkları ve hayal kırıklıkları ile ağlamaları olan, idealize edilmiş bir görünüme sahip bulunmayan, hayatın içinden çıkan bireyler olarak izleyiciye aktarılmaktadırlar.

Türk Sineması'na baktığımızda 1970'lerin Yeşilçam'ında popüler erkek filmlerini o dönemin toplumsal koşullarına verilmiş cevaplar olarak okursak 1970'ler Türkiye'sinin toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimi karşısında yaşanan endişe ve kaygı, sinemada güç ve otorite arzusu olarak kendini ortaya koyar (Arslan, 2005, s.165). 90'larda yükselen erkek filmleri de antikahramanların hikâyelerini anlatarak, iletişimsizlik, aidiyetsizlik, yabancılaşma, dışlanma, dışarıda kalma, kaybetme gibi ortak konuları farklı biçimlerde ele almaya başlamışlardır. Ulusay (2004, s. 149) erkek dostluğuna dayalı bu filmlerin yükselişinin erkeklerin iktidar kaybının telafisini sağlamayı amaçladığını savunur. Gürbilek (2010) popüler kültür ürünlerindeki baba arayışı ve yetimlik duygusunu irdelediği “Az Gelişmiş Babalar” makalesinde Yeşilçam'ın “size baba diyebilir miyim amca”sından Müslüm Baba'sına, Orhan Baba'sına ya da Süleyman Baba'sına, popüler kültür ürünlerine içkin bu babalık atıflarını güç ve otorite arayışına bağlar. Popüler edebiyat anlatılarına bakacak olursak Jale Parla'nın(2013, s. 146) *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* isimli çalışmasına göre; Tanzimat döneminde ortaya çıkan otoriter bir ses tonuyla kültür babalığı üstlenen tutarlı metinler, dönemin tehditkâr karmaşasını

sergilemektedir Yakın dönem popüler edebi anlatılar üzerine Zeynep Ergun'un *Erkeğin Yittiği Yer* (2009, s.xiii) isimli çalışmasında ise önder ve rol modeli bulma çabaları ile irdelenen toplumsal kimlik arayışları 2000-2006 arasında yazılan romanlardaki erkeklik temsilleri üzerinden incelenmiştir.

Diğer bir popüler anlatı olan dizilerde de benzer bir durum göze çarpmaktadır. Arslan'ın işaret ettiği üzere (2004, s. 190) *Kurtlar Vadisi, Alacakaranlık* isimli dizilerde de otorite isteğini takip edebiliriz. Keza literatürde kahramanlık dizileri olarak adlandırılan son dönemin popüler dizilerinde de 90 sonrası politik koşullara bağlı olarak ortaya çıktıkları yapılan araştırmalarla ortaya konmuştur (Yücel, 2014).

Erkeklik tanımlarının erkeğin günlük yaşamında nelere neden olduğunu ya da olabileceğini gösteren farklı erkeklik temsilleri, erkeklikle ilgili egemen söylemi yapı bozumuna uğratar. Farklılaşan bu temsiller topyekün bir değişim, dönüşüm ya da yenilikten çok, egemen temsillere sızma, karşı koyma olarak değerlendirilebilir. Popüler kültür metinleri¹ aracılığıyla erkek tedirginliği sıklıkla işlenen bir konu olsa da hegemonik erkekliğin sorgulanması, dünyada ve Türkiye'de görece yeni bir girişimdir. Gelecekte bu anlatılarının yaygınlaşmasıyla birlikte, hegemonik erkekliğin sınırlarının aşılması ve farklı erkeklikleri temsil etme biçimlerinin yaygınlaşması mümkün olabilecektir.

Bu çalışmada, 2010-2013 yılları arasında yayınlanan *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* popüler anlatısındaki erkekliklere odaklanılmaktadır. Dizide, filmde ve kitapta erkek(lik)lerin nasıl temsil edildiği, erkeklik hegemonyasının nasıl yeniden kurulduğu ve aynı zamanda kırılmalara uğradığı, "eril tahakküm"ün kodlarının deşifre edilmesi ve erkeklik krizine dair izlerin sürülmesi bağlamında irdelenmektedir. Çalışmada dizideki anlatıların kaynağı olarak Behzat Ç. karakterinin yer aldığı diğer popüler kültür ürünlerine de temas edilmektedir. Dolayısıyla; *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi Her Temas İz Bırakır* (2006), *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi Son Hafriyat* (2010) isimli iki roman, romanlardan uyarlanan *Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* dizisi, *Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm* (2011) ve *Behzat Ç. Bir Ankara Yanıyor* (2013) isimli iki film tez çalışmasının örneklemini oluşturmaktadır.

Metinler incelenirken sadece Behzat karakteri değil, bütün erkek karakterler mercek altına alınmaktadır. Erkekliği iktidar ile tanımlayan ve ağırlama, aile kuramama, askerde

¹ Metin çalışma boyunca, Fairclough'un (2003) da işaret ettiği üzere, sosyal olayların ve söylemin takip edilebileceği her türlü görsel işitsel veriyi kapsayan geniş anlamıyla kullanılmıştır.

başarılı olamama, işinde başarılı olamama eylemlerini de iktidarsızlık olarak değerlendiren kültürel anlamlandırma biçimlerini hedef alırcasına Behzat Ç. erkeklerinin hegemonik erkeklik dışında temsil edilmesi, erkeklik krizi bağlamında incelenmelerinin nedenidir.

Behzat Ç. üzerine Tülay Şeker ve Selahattin Çavuş'un (2011) "Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi Dizisinin Alımlama Analizi" adlı makalede derinlemesine mülakat tekniği ile genç ve yaşlı izleyicilerin diziyi alımlamasındaki farklar ortaya konulmuştur. Filiz Erdemir'in "Geleneksel Erkek İmgesinin Dönüşümü: Behzat Ç.'nin Erkeklik Halleri" (2011) isimli çalışmasında dizide nasıl bir erkeklik ve kahramanlık imgesi sunulduğuna ve bu imgenin kurulmasında kadın karakterlerin yeri ve önemine odaklanılmış; postmodern birey/kahraman olarak ele alınan Behzat, geleneksel erkek imgesinin dışında ve hatta ergen olarak nitelenmiştir. Selda Tuncer'in "Behzat Ç Kent, Kimlik, Yerellik Ekseninde Bir Ankara Hikâyesi" (2012) başlıklı makalesinde, dizide kentin kurucu öge olduğu öne sürülerek, senarist ve oyuncularla yapılan röportajlar Ankara odağından ele alınmıştır. "Televizyonda Nitelik Sorunu Hakkında Bir Tartışma" isimli makalede Evrim Yörük (2012), dizinin türsel ve anlatısal özellikleri üzerinde durarak diziyi nitelik sorunu etrafında tartışmıştır. Aydan Özsoy'un "Yerli Polisiye Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkek(lik)" (2011) isimli çalışmasında ise dizi; Hall'in "kodlama" ve "kod açıklama" kavramları ile hegemonik erkeklik bağlamında çözümlenmiştir.

Görüldüğü üzere çalışmaların birçoğu makaledir ve örneklem metni bir yerlerinden analiz ederek, bu çalışma için yol göstermişlerdir. Bu tez çalışmasında, burada özetlenen tüm bu önceki çalışmalardan beslenilmiş, öte yandan zaman zaman da onlarla çatışma içine giren çözümlenmeler yapılmıştır. Bu çalışmada ana karakter Behzat Ç'ye odaklanan bir erkeklik okuması yapmak amaçlamıştır. Var olan çalışmalar sadece ilk sezon dizi bölümleri üzerinden diziyi analiz ederek görece sınırlı bir örneklem ile çalışmışlardır. Bu çalışmada bir popüler kültür anlatısı olarak 97 bölüm dizinin tamamı, iki kitap ve iki sinema filmi, birbirleriyle ilişkilendirilerek metinlerarası incelenmiştir. Başta Behzat karakteri olmak üzere birbirleri ile etkileşimleri göz önünde bulundurularak diğer erkek karakterler de çözümlenmeye dâhil edilerek hegemonik erkeklik, erkeklik krizi ve farklı erkeklik pratiklerine dair bir inceleme ortaya konmak istenmektedir. Söz konusu unsurlar söylem analizi üzerinden çözümlenmektedir.

Medya üretimlerinde türsel anlatılar içerisinde her gün çok çeşitte cinsiyetçi temsille karşılaşılmaktadır. Var olan ataerkil yapıyı ve bu yapının söylemlerini destekler nitelikteki televizyon programları ve içerikleri, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl olması

ya da olmaması yönünde bir dizi fikirler söyler. Böylelikle ataerkil söylem, kadınlar ve erkekler tarafından içselleştirilmiş ve gündelik yaşam pratiklerine eklenerek yeniden üretilmiş olur. Dolayısıyla medya metinlerinde erkeklığı inşa eden temsillerin incelenmesi, bu mekanizmanın nasıl işlediğini gözleme ve ortaya koyma açısından değer taşımaktadır.

Bu metinler hem dönemin popülerleşmiş söylemlerinin ve ideolojisinin ürünüdür, hem de bunların üreticisi konumunda bir söz eylemi, yani praksistir. Hem üretim hem de eyleyen olarak popüler kültür metinleri arasındaki ilişki diyalojiktir. Foucault'ya göre, cinsellik hakkındaki söylem cinselliği üretir, cinsellik de cinsiyeti üretir. Gündelik yaşamda kadınlık veya erkeklik ile ilgili olarak gerçekleştirilen bütün telaffuzlar (utterances), cinsiyetlere dair söylemleri oluşturmakta, bu söylemler ise kadınlık ve erkeklik halleriyle ilgili toplumsal gerçekliği inşa etmektedirler (Foucault, 1990). Cinselliğin ürettiği –yapay bir mefhum olarak- cinsiyet, iktidarın nüfuz ettiği bir icat, iktidar ilişkilerini gizleyen bir strateji (bastırma)dır (Akt. Butler, 2010, s. 167-168). Erkeklik de bu noktadan hareketle söylem dolayımı bir özne, bir iktidar alanıdır. Toplumun egemen söylemi neyin nasıl yapılacağını ve neyin nasıl yapılamayacağını ataerkil deneyimlerle yeniden ve yeniden inşa eder (Yücel, 2014: 63).

Nitekim bu çalışmanın örneğini oluşturan popüler kültür metinlerinde bu türden bir adım atılmış; hegemonik erkeklığe, bir yanıyla eleştirel yaklaşan bir dil oluşturulmuş ve görsel bir anlatıyla da bütünleştirilen bu dil, izleyicilere sunulmuştur. Behzat Ç metni, ilk bakışta hegemonik erkeklığe karşı muhalif bir telaffuz imkânını görünür hale getirmiş ve adeta erkeklere, kendilerine dayatılan kalıpları yıkmaları yönünde bir çağrıda bulunmuş görünmektedir.

Çalışmada; cinselliğe dair söylemin analiz edilebilmesi eleştirel söylem analizi ile mümkün olmuştur. Eleştirel söylem analizi başta sıralanan soruların yanıtlarını bulmada yardımcı olacak, elverişli bir yöntemdir. Böylelikle popüler kültür metinlerinde erkeklığın nasıl temsil edildiğini ve yeniden üretildiğini ortaya koymak ve böylece, söylem analizi aracılığıyla medya metinlerinin yapılarının ve stratejilerinin belirlenmesi mümkün olmuştur. Niteliksel içerik analizi de elde edilen verilerin sınıflandırılmasını ve bu yolla yorumlanmasını mümkün kılmıştır.

Saussure temsil yoluyla işledikleri için bütün anlamlandırma pratiklerini dil gibi 'okunarak' analiz edilmesinin önünü açmıştır (Akt. Hall, 1997a:4; Barry 1995:47). Dil, iletişimin basit bir tanımı ya da aracı değildir aksine sosyal bir pratiktir, bir şeyleri

yaratma sürecidir. Dil sosyal yaşamın merkezindedir ve yaşamı oluşturuca bir özelliğe sahiptir. Konuşmalar sosyal dünyayı yaratır, bu açıdan dil, ne olup bittiğini anlatan basit bir yansıtıcısı değil (Wood ve Kroger, 2000); değişik fonksiyonları içeriğinde barındıran karmaşık sistemler bütünüdür (Elliot, 1996).

Söylemler, şeylerin nasıl olduğu ve ne olduğuyula birlikte hayal gücünün nasıl temsil edileceğini temsil eder (Fairclough, 2003, s.207). Van Dijk'a (1998) göre söylem; dil kullanımlarını, metinleri, konuşmaları, sözel etkileşim ve iletişimleri ifade eder. Yani söylem tüm iletişim biçimlerini kuşatır. Foucault da buna paralel olarak söylemi dil ve sosyal yapılar arasındaki ilişkiye atıfta bulunarak açıklar (Potter, 1996) ve ona göre söylem sosyaldir. Yani kelimeler ve kelimelerin anlamları nerede, kim tarafından, kimin için kullanıldığına bağlı olarak açıklanır. Söylem meta-eylemdir ve ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçlerdir. Bir söylem düzeni kapalı ya da katı bir sistem değil, gerçek etkileşimlerde olanlarla değiştirilebilen açık bir sistemdir (Fairclough, 2012, s.456). Söylemin sosyal pratik olarak tanımlanması, belirli bir söylemsel olay ile onu çerçevələndiren durum (lar), kurum (lar) ve toplumsal yapı (lar) arasında diyalektik bir ilişki anlamına gelir. Söylemsel olay onlar tarafından şekillendirilir, ama aynı zamanda onları şekillendirir. Böylece hem sosyal statükoyu sürdürmeye hem de dönüştürmeye olanak sağlar (Wodak, 2007, s.303).

Söylem; sosyal hayatın, sosyal siyasi, kültürel, ekonomi gibi, tüm yönleri ile ilişkilidir (Sözen, 1999) ve bağlamı içinde incelenir. Bu bağlamı meydana getiren parçalar: söylemin geçtiği yer ve zaman, taraflar ve bu tarafların iletişimleri ve sosyal roller, konuyla ilişkili sosyal bilgiler, normlar ve değerler, kurumsal ve örgütsel yapılar olarak sıralanabilir. Bağlam; sözün kullanıldığı fiziksel ortam olarak tanımlanabilir (Yule, 2000, s. 128). Van Dijk'a (2008) göre bağlam; gerçek hayatın içinde dünyamızı oluşturur. Özetle, bağlam; söylemin ortaya çıktığı ve devam ettiği sosyal, kültürel, psikolojik, tarihsel, dilbilimsel ve iletişimsel unsurların bütünüdür.

Post-yapısalcılar için kesin gerçek ya da doğrular, bilginin mutlak ve tek bir sonu yoktur. Ortaya konulması gereken çıkarımlar, yorumlar ve tekrar yorumlamalar vardır (Foucault, 1972; Ward, 1997, s. 86). Bu çıkarımlar ise dilsel bir ürünün üretimi, tekrar üretimi, okunması, dinlenmesi ve algılanması esnasında hem söylem üreticisi hem de paylaşımda bulunan kişilerin yaptığı yorumlamalardır ki bunlar da bağlama göre değişkenlik gösterebilir.

Teun Van Dijk'e (1994) göre, toplumsal iktidarın uygulanmasının ve korunmasının gereği olan ideoloji, söylem yoluyla kazanılır, onaylanır ya da yeniden üretilir. Böylece iktidar, 'çeşitli söylem türleri, içerikleri ve stillerine, farklı erişme derecelerine sahip olunması yoluyla, dolaylı ya da dolaysız olarak uygulanır ve meşrulaştırılır' (van Dijk, 1988, s.274-276). Söylem, iktidar ve tahakkümün belirli ilişkilerini sürdürmeye katkıda bulunduğu sürece ideolojiktir. Söylemsel pratiklerin büyük ideolojik etkileri olabilir; yani, sosyal sınıflar, kadınlar ve erkekler ile etnik/kültürel çoğunluklar ve azınlıklar arasındaki eşit olmayan iktidar ilişkilerinin, insanları temsil ediş ve insanları konumlandırış yoluyla üretmeye ve yeniden üretmeye yardımcı olabilirler (Wodak, 2007, s.303). Dominant ideolojiler, büyük ölçüde tartışmasız kalan varsayımlarla "tarafsız" görünmektedir. Mevcut sosyal durumu; olduğu bağlam, sebep ve söyleyenlerle ilişkilerini ortaya koyarak betimleyen araştırma yöntemi söylem analizidir (Gür, 2011). Söylem analizi dilin, 'fenomen'i nasıl oluşturduğunu inceleyen bir yöntem olarak söylemi, sosyal dünyanın en önemli ögesi olarak görür ve sosyal dünyanın ancak söylemin incelenmesi ile anlaşılabilirliğini savunur (Phillips ve Hardy, 2002).

Eleştirel söylem analizi araştırmacıları, söylemin toplumsal tahakkümü yeniden inşası, yani bir grubun başkalarına karşı güç tacizini ve hâkim grupların bu tür kötüye kullanımlara karşı nasıl direnebileceği konularıyla ilgilenirler (Wodak, 2007, s.306). Yöntem geliştirirken; güç ve söylem ilişkisi, sosyal olayların, bilgi ve değerlendirmelerin söylemin sonucu olduğu, söylemin toplumdaki değişmelerde etkili olduğu yolundaki düşünceleriyle söylemin ve onun çözümlenmesinin sosyal bilimler için önemini vurgulanmıştır. Özellikle çağdaş toplumsal hayatta yaşanan radikal değişimler ile söylemin değişim süreçleri içinde nasıl şekillendiği ve söylem ile uygulama ağları içindeki diğer toplumsal unsurlar arasındaki ilişkideki kaymalar ile ilgilidir (Fairclough, 2001, s.123). Eleştirel söylem analizi, söylem ve diğer sosyal pratikler arasındaki diyalektik ilişkilerin analizidir. Özetle amacı, günümüzde toplumsal hayatta meydana gelen radikal değişim süreçleri içinde söylemin nasıl gerçekleştiği ve söylemler ile daha geniş anlamdaki metinler ve pratiklerdeki kaymaları ortaya çıkarmaktır (Fairclough, 2003, s.205). Eleştirel olması; söylemsel pratik, etkinlik, olay ve metinler ile daha geniş sosyokültürel örüntü, ilişki ve süreçlerin; ideolojik olarak şekillenmiş iktidar ilişkileri ile arasındaki çoğu zaman net olmayan ilişkinin açığa çıkarılması aşamasında kendini gösterir. Bu net olmayan ilişkilerin kendisinin hegemonya ve iktidarı sağlamlaştırmaktadır (Fairclough, 2001, s.136). Eleştirel söylem analizi, düşünme ve yazma pratiklerinin kültürel yapı içinde politik ve ideolojik amaçlara nasıl hizmet ettiğini ortaya çıkarmamıza yardımcı olan bir yöntem olarak sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan

yöntemlerdendir ve eleştirel analizin kendisi, toplumsal değişime katkıda bulunabilecek bir uygulamadır. Eleştirel söylem analizi, toplumun ve kurumların dil kullanımı ve metin analizleri ile eleştirel teorileri, okumaları olarak tanımlanabilir (Mora, 2006, s. 20). Popüler kültür metinlerinin sosyal, tarihi ve ideolojik öneme sahip olduğu göz önünde bulundurularak, sosyal pratik formları olarak ele alınabilir (Mora, 2006, s. 33). Filmler, diziler ve kitaplardaki dil ve sözcükler ağırlıklı söylemi takip edebileceğimiz, o'nu işaret eden metinlerdir. Sadece sözcükler değil, metnin söylediği her şey, oyuncular da analize dâhil olur (Bateman, 2018, s. 618).

Analiz kısmında eleştirel söylem analizi tematik metin analizi ile desteklenmiştir. Buna göre dizi metni öncelikli olmak üzere film ve kitaplar beraberce ele alınmıştır. Analiz kısmı metinlerin izlenmesi/okunması, tekrar okunması, diyalogların deşifre edilmesi, deşifrelerin sınıflandırılması şeklinde yürütülmüştür. Daha sonra Behzat'ı odaklayan metin çağdaşları ve yazar, yönetmen oyuncu gibi yaratıcı kadro ile beraber ele alınmıştır. Böylelikle doyurucu bir bütün örneklem olarak okunduğunda öne çıkan temalar ışığında metinlerin söylem içindeki yeri ve bağlamında hangi koşullarda ortaya çıktığı ve nihayetinde neyi işaret ettiği incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde –feminist çalışmalardan el/feyz/ilham alarak- cinsiyetin toplumsal, çoklu ve değişken oluşu tartışılacaktır. Daha sonra bu tartışma erkeklik üzerinde derinleştirilecek ve Connell'in "hegemonik erkeklik" kavramı üzerinde durulacaktır. Erkekliği topyekûn bir kriz anlatısı olarak değerlendiren son dönem çalışmalarını anlamlandırabilmek için kriz kavramı üzerinde bir tartışma sürdürülecektir.

İkinci bölümde popüler kültürde erkeklik anlatıları kahramanlık ve antikahramanlık üzerinden tartışılacaktır. Kahraman ve antikahramanın kelime anlamından medyada temsil edilmesine uzanan tartışma 2000'ler itibariyle Türkiye'de popüler kültürde erkekliğin nasıl temsil olunduğuyla sonlandırılacaktır. Hegemonik erkeklik, geleneksel kahraman kodlarını karşılarken antikahraman, hegemonik erkeklik kriterlerini sağlamaz, sağlayamaz. Kahramanlık ve antikahramanlık, 2000'lerdeki erkeklikler hegemonik erkeklik kalıplarının dışında da temsil olduğundan eleştirel söylem analizi için daha işlevsel bir kavramlaştırma olarak kendini dayatmıştır. Ayrıca medya ve erkeklik çalışmaları çok boyutlu, geniş bir alan olduğundan, tezin zaman kısıtlılığı da göz önünde bulundurularak böyle bir sınırlamaya gidilmiştir.

Üçüncü bölümde Behzat Ç.'nin film, dizi, kitap gibi bütün popüler kültür temsilleri topyekûn ele alınacak, bütün metinler erkeklik kodları üzerinden detaylı olarak

incelenecektir. En zengin veri diziden sağlandığından, analizler dizi ağırlıklı yapılmış, romanlar ve filmlerle de desteklenmiştir. Dizinin uzunluğu, niteliği ve sürekliliği göz önünde bulundurulunca, kitapları kapsayan; filmleri derinleştiren veri özellikle dizi bölümlerinden sağlanabilmektedir.

1.BÖLÜM: ERKEKLİK, HEGEMONİK ERKEKLİK VE ERKEKLİK KRİZİ

1.1. KAVRAMSAL HAT: ATAERKİ, TOPLUMSAL CİNSİYET VE HEGEMONİK ERKEKLİK

1.1.1. Ataerki²

Türk Dil Kurumu'na göre (2017); ataerki soyda babayı temel alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden topluluk düzeni, yani erkek egemen toplumsal yapıdır. Feministler ataerkilliği kadın ve erkek arasındaki güç ilişkilerini tariflemek için kullanır. Ataerki kavramı cinsiyet eşitsizliği analizinden ayrıştırılamaz. Ataerki toplumsal yapı, kurumları vasıtasıyla kadınları, queer bireyleri ve 'öteki' erkekleri ikincilleştirir. Ataerki erkeklerin kalıtsal olarak hükmeden olduklarını, zayıf olan herkesten ve her şeyden üstün olduklarını, bunu sürdürme hakkının erkeğe ait olduğunu iddia eden politik-toplumsal bir sistemdir (hooks, 2018, s. 33). Kadınları hakimiyet altına almak aslında öyle olmasa bile erkeklere yarar sağlayacağı şeklindeki *beyin yıkama* (hooks, 2018, s. 41) ataerkinin erkekler üzerindeki yanılması olarak tariflenebilir. Ataerki anlayışa göre erkekler kadınlardan (ve 'ötekilerden') üstündürler ve kadınlar onların mülkiyetindedirler. Bu sebeple kadınların kontrol edilmesi gerekir ki bu da kadınların ikincilleştirilmesi anlamına gelir. Böylece erkek merkezilik, heteroseksizm, kadın ve queer düşmanlığı, homofobi ve transfobi ortaya çıkar. İkili ilişkilerde, siyasette, eğitimde, karar alma mekanizmalarında kendiliğinden ve ezelden hissiyatı yaratan bu sistem, erkekleri toplumun her alanında önceler, 'öteki'ler eşit görülmediklerinden ezilmelerinde bir beis yoktur.

Ataerkillik sosyal bilimciler arasında, erkeklerin 'evin direği' rolleriyle toplumu da yönettiği devlet sistemi olarak kavramsallaştırılmıştır (Walby, 1990). Bu kullanımda evin direği olmayan erkeklerin tahakküm altına alınışı en az kadınların durumu kadar önem taşır. Kavramın kullanımı özellikle radikal feministlerin çalışmalarıyla evrilerek günümüze kadar gelmiştir.

² Bu çalışmada, Türkçe'de anlamını iyi ifade ettiği gerekçesiyle patriyarka yerine ataerki kullanılmıştır. Böylece hayatlarımızda hissettiğimiz fakat ismini dahi öğrenmediğimiz, bizden sakınılan (hooks, 2018, s.39) ataerki, Türkçe söyleyişinin görece kolay anlamıyla müsemma birleşik bir kelime olması hasebiyle, daha çok kullanılması dileğiyle gündelik hayatımıza davet edilmektedir.

Kadınların evlere kapatılması, ev işlerinin kadınların sorumluluğuna verilmesi, erkeklerden daha ucuza çalıştırılması, mimarlık- mühendislik gibi üretime yönelik işlerin 'erkek işi', hemşirelik, öğretmenlik gibi bakım hizmetlerinin 'kadın işi' olarak algılanması gibi örnekler ataerkiyi ilk bakışta görebildiğimiz alanlardır. Ataerkinin analiz edilebilmesi için farklı seviyelerdeki dışlanmışlıklara eğilmek gerekir. Walby (1990) bu analiz için birbiriyle ilişki halinde bulunan üretim, ücretli emek, devlet, şiddet, cinsellik ve kültür gibi altı alt başlık belirlemiştir. Üniversite, kilise, aile gibi kurumlar kadınların tabiiyetini meşrulaştırır (Millett, 1970, s.35). Ataerki, söylem aracılığıyla kurulur ve toplumsal aktörlerle kurumlar tarafından devam ettirilir.

Ataerkillik tüm toplumu ve yapıları kapsadığı için çok çeşitli tanımlarının yapılması, çok çeşitli açılardan ele alınması mümkün ve önemlidir. Kate Millet'in (1970) ataerki değerlendirmelerinde sömürü ön plandadır, aile toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve kadın sömürüsünün en küçük toplumsal birimi olarak ele alınır. Susan Brownmiller (1975) ataerkinin erkek doğasına temellendiğini ve erkeklerin ortaklaştığı tecavüz kültürü ile ayakta kaldığını ifade eder. Sheila Rowbotham (1973) ataerkinin kapitalizmden önce de var olmasına rağmen, onunla birlikte tarihsel özgüllük kazandığını söyler ve aralarındaki ilişkiye dikkat çeker. Mitchell (1971:24), ataerkilliği erkeklerin kadınları değiş tokuş ettiği akrabalık sistemi olarak tanımlar. Walby (1990:20) ise erkeklerin kadınlara hükmettiği, onları baskıladığı ve istismar ettiği sosyal yapılar ve pratikler sistemi olarak tanımlar.

Ataerkinin kuralları kolektif bilinçaltımıza işlemiştir (hooks, 2018, s. 43). Ataerki toplumsal cinsiyet rolleri çocukken dağıtılır ve en iyi icra yöntemleri ile ilgili din, okul, aile gibi kurumlar tarafından sürekli rehberlik sağlanır (hooks, 2018, s. 33). Ataerki erkeklere zarar vermektedir (hooks, 2018, s. 45). Oğlan çocukları ataerkinin kurallarını öğrenebilmeleri için hislerini reddetmeye zorlanır (hooks, 2018, s. 37). Sonrasında duygularını ifade edemiyor oluşları kaçınılmazdır, ataerki erkeklerin duygusal olarak kusurlu insanlar olmasını ve öyle kalmasını talep eder (hooks, 2018, s. 41), özgür iradelerine tam olarak sahip olmalarına izin vermez. Erkek olabilmeleri için duygularından feragat etmeleri gerekir. Sonunda zararını gördükleri ataerkiyi içselleştirerek birer ataerki haline gelirler.

Real kadınların ve erkeklerin alışık olduğu ataerkil düşünceyi tarif etmek için *psikolojik ataerki*³der (Akt. hooks, 2018, s. 37). Daha büyük payı erkekler almasına rağmen, ataerkillik sadece erkeklere has değildir, kadınlar da *patriyarkal pay*⁴larını almak için ataerkil düşünce ve eyleme bağlı olabilirler.

Ataerkillik Feminist çalışmalar için önemli bir kavram olsa da değişen koşullar ve gelişen durumlar onun da ötesine geçilmesini gerekli kılmıştır. Pollert (1996) ataerkinin aşılması, ötesine geçilmesi gerektiğini, sade bir sistem olarak ele alındığında toplumsal cinsiyet ve sınıf kavramlarının ilişkiselliğinin gözden kaçırıldığını öne sürerek; kapitalizm ve ataerkiyle mücadelenin ancak toplumsal cinsiyet deneyimleri üzerinden olabileceğini öne sürmüştür. Bunun yanı sıra cinsiyetlendirilmiş mekanlar, bedenler ve deneyimler üzerine çalışılarak eril gücün sürdürülen hiyerarşilerdeki cinsiyetlendirme pratikleri görünür kılınabilir (Gottfried, 1998).

Erkekler bütün yapıları ve yönetimleri ele geçirmiş, kadınları ve *ötekileri* de mahrum bırakmıştır. Ama bu kadınların ve *ötekilerin* topyekün güçsüz, haksız ve kaynaksız olduğu anlamına gelmez (Lerner 1989, s.239). Kadınlar ve erkekler arasındaki dengesiz güç ilişkilerinin ortaya çıkarmak, işlevini anlamak gerekir. Öteki erkekler, kadınlar, çocuklar ve zamanla ataerkillik ile toplumsal cinsiyetler de değişiyor. Bu değişimi görmenin en iyi yöntemlerinden biri de ataerkilliğin analizinin yapılmaya devam edilmesidir.

1.1.2. Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kavramını ilk kez 1972'de Ann Oakley *Sex, Gender and Society* adlı kitabında kullanmıştır (Kundakçı, 2010, s. 495). O'na göre cinsiyet biyolojik kadın-erkek ayrımı; toplumsal cinsiyet ise kadınlık ve erkeklik arasındaki cinsiyet göndermeli yapılanma ve toplumda yarattığı eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır (Akt. Palabıyık, 2012-2013, s. 227). Cinsiyet kişinin kadın ya da erkek olarak gösterdiği

³ Kandiyoti'nin (1992) Ataerkil Pazarlık'ını akla getirir. Buna göre Kandiyoti; kadınların kendilerini sömüren sisteme boyun eğmelerini; sistemden bir şekilde güç sağlayabilmeleri ve özerklik alanı yaratabilmeleriyle açıklar.

⁴ Hegemonik erkekliğin devamlılığını sağlayan bileşenlerden biri de Connell'in *patriyarkal pay* olarak adlandırdığı; erkeklerin, kadınların boyun eğmesinden sağladığı ortak çıkar ve bundan kendilerine çıkardıkları paydır (Sancar, 2009, s. 35). Erkekler bir yandan erkekliğin küresel toplumsal cinsiyet düzenindeki hegemonyasının avantajlarından yararlanırken bir yandan da bu mitin altında ezilmektedir (Selek, Sürüne Sürüne..., 2009, s. 26). Zira idealize edilen hegemonik erkeklik hali esasen toplumun çok küçük bir kesiminin gerçekte sahip olduğu değerleri içermektedir (Cornwall & Lindisfarne, 1994, s. 19). Burada da kadınlar *patriyarkadan* zarar görüyor olsalar da kendilerine çıkardıkları pay dolayısıyla devamını sağlarlar.

genetik, fizyolojik ve biyolojik özelliklerini niteler (Beal, 1994, s. 27 / Yücel) ve böylece kadınlığın ve erkekliğin sabit birer biyolojik olgu olarak kabul edilmesinin önu açılmış olur (Berkday, 2009, s. 58). Toplumsal cinsiyet, cinsiyet farklılıklarının doğallaştırılmasına karşı geliştirilmiş bir kavramdır ki cinsiyet toplumsal ilişkiler üzerinden tartışmaya açılabilir. Toplumsal cinsiyet kadınlık ve erkekliğin tarihsel, kültürel ve siyasal olarak kurulumuna işaret eder ve onu sürekli hareket halinde olan politik bir alan, bitmeyen bir süreç olarak ele alır. Simone de Beauvoir toplumsal cinsiyet demese de *İkinci Cins*'te (1946) 'İnsan kadın doğmaz, kadın olur' diyerek bu durumun altını çizmiş; kadınlığı kültürel şartların belirlediğini göstermiştir.

1970'lerdeki çalışmalarının çoğunda Foucault iktidar ve beden üzerine yoğunlaşmıştır. Bedenin tarihsel bir kurulum ve sosyal kontrol aracı olarak nitelendirilmesi O'nun çalışmalarına temellendirilir (Bordo, 1993, s. 182). 19.Yüzyılın cinselliği yorumlanabilir kılarak bilimsel bir söylem kurduğunu söyleyen Foucault'ya göre beden bir söylem içinde belirlenir ve bu yolla doğal bir cinsiyet fikri ile donatılır ki bundan önce cinsiyetlendirilmiş değildir (2000, s. 278). Cinsellik hakkındaki söylem cinselliği üretir, cinsellik cinsiyeti üretir, cinsiyet de iktidar ilişkilerini yaygınlaştırır. Yani cinsellik söylemsel ve kurumsal oluşumdur (Megill, 2008). Beden, söylemsel olarak cinsiyetle belirlenip donatılarak cinsiyetlendirilmiş olur. Cinselliğin ürettiği –yapay bir mefhum olarak- cinsiyet, iktidarın nüfuz ettiği bir icat, iktidar ilişkilerini gizleyen bir strateji (bastırma)dir (Akt. Butler, 2010, s. 167-168). Buna göre cinsiyet(lendirilmiş bedenler) biyoiktidar düzeninin kendini inşa eden özneleridir.

Butler da cinsiyeti kültürel bir inşa olarak ele alır ve cinsiyete dair doğal görünen olguların söylemsel olarak üretildiğini vurgular (Butler, 2010, s. 21). Buna göre toplumsal cinsiyet, eril ve dişilin toplumsal cinsiyetin varsaydığı hormonal, kromozomal, ruhsal ve performatif ara formlarla birlikte üretilmesi ve normalleştirilmesinin gerçekleştiği aygıttır. Cinsiyet birinin yaptığı bir şeydir, yinelenen edimlerdir; bedenin basit bir gerçeği ya da değişmez bir unsuru değildir aksine düzenli normların tekrarıyla maddeleşir (Butler, 1993, s. 3). Cinsiyet, kişisel inşası bedende üremez, hegemonik gücün kurallarınca norm olarak bedende materyalize edilir (Butler, 2010). Yani cinsiyet, toplumsal bir performans, bir beden ideali, ideolojik kurgu, halüsinatif bir davranıştır. Buradan hareketle toplumsal cinsiyet bedenin tekrar tekrar dönüştürüldüğü, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde edinilen bir dizi edimdir ki bu edimler zamanla doğal bir varlıkmiş gibi görünmeye başlar (Butler J. , 2010, s. 89). Toplumsal cinsiyetin tekrarlar yoluyla inşa edilmesi, sabit olmaması, sürekli devinmesi onun aslında müdahaleye ve

değişikliğe ne kadar açık olduğunu da gösterir. Bu direniş alanlarında normu aşacak düzensizlikler ve çatlaklar da ortaya çıkabilir (Şenel, 2014, s. 15).

Connell'ın cinsiyet tanımı ise yukarıdakilere paralel olarak, cinsiyetin yaşanan sosyal pratiğin ürünü olduğu şeklindedir (1995: 65). O'na göre de 'dişi' ve 'eril' birer biyolojik kategori olmakla beraber kadın ve erkek arasında evrimsel açıdan dil, zeka, hayal gücü, alet yapmak gibi birçok ortak özellik bulunmaktadır. Fakat tarih boyunca bu benzerlikler bastırılmış ve farklılıklar ön plana çıkarılmıştır (Connell, 1998, s. 107-128). Beden, beden olmayı kesmeksizin denetim altına alınır ve toplumsal pratiklerle dönüştürülür (Connell, 1998, s. 121). Beden toplumsaldır, erkek bedeni ona erkekliğini vermez. Erkeklik xy kromozomlarının ya da penisin bir sonucu değildir ve erkekliğin fiziksel anlamı toplumsal pratiğin kişisel tarihi ve toplumsal yaşam çizgisi aracılığıyla gelişir. (Connell, 1998, s. 122-123). Toplumsal cinsiyet O'na göre tarihin bir ürünü olduğu kadar üreticisi; biyolojik temelinden ziyade bir üretim alanıdır (Connell, 2004, s. 34-42). Buna göre, toplumsal cinsiyet rollerini kişinin hayata geçirmesi rolün öğrenilmesi, toplumsallaşma ve içselleştirme şeklinde gerçekleşmektedir. Bu üçlü ilişkinin devamını ve yeniden üretilmesini sağlayan da anne, baba, aile, öğretmenler, arkadaş grupları ve medya (1998:79) gibi kurumlardır. Kolektivitelerin, kurumların tarihsel bir pratiği olarak nitelendirilen toplumsal cinsiyet bu şekilde sürdürülür. Connell toplumsal cinsiyet ilişkilerini *toplumsal cinsiyet düzeni* ve *toplumsal cinsiyet rejimi* olmak üzere iki kavramla tartışır. Kavramın ilk kullanımları yine 1970'lerde Avusturya'da, okullarda yaptığı çalışmalara ve bu çalışmaların sosyal eşitsizliklerin işleyişteki toplumsal cinsiyet rejimini ortaya koymasına dayanır (Connell, 2019). Toplumsal cinsiyet rejimi; kurumların, toplumsal cinsiyetle ilgili yaptığı rollerin bölüşümü, duygusal ilişkilerin kurulumu, kurumların diğerleriyle ilişkilenmeleri gibi set halindeki ayarlamalardır (Connell, 2002, s.53). Örneğin devlet dairesinde kadınların ve erkeklerin nasıl giyineceği, askerde erkekliğin nasıl kurulacağı, ailedeki rollerin paylaşımı, sivil toplum örgütlerindeki LGBTİ'lerin örgütlenmesi toplumsal cinsiyet rejimlerini yansıtır. Toplumsal cinsiyet düzeni ise, belli bir zaman ve mekanda, tüm toplumda toplumsal cinsiyet ilişkilerinin tarihsel olarak organize edilmiş haline işaret eder (Akt. Bozok, 2011, s. 34). Dar anlamıyla Türkiye'deki yerel ya da daha geniş anlamıyla küresel bir ataerkil toplumsal cinsiyet düzeninden söz edebiliriz. Rejimler ve düzen geneli itibarıyla uyuşsa da, kurumların uyguladığı rejimler toplumsal cinsiyet düzenini birebir yansıtmayabilir, ondan farklılaşabilir (Connell, 2002, p. 55). Bu rejimler toplumsal cinsiyetin kim tarafından nasıl uygulanacağına karar verileceğinin ilişkisel yapılarını kurgular (Connell, 2002, p. 55). Bu yapıların uygulanması bireysel pratiklerle

mümkün olduğundan dönüşüm ve değişim ihtimali de kuramın tam da burasında bulunur.

Etnografik çalışmalarla da desteklendiği üzere 'kadın' ve 'erkek' kategorilerinin evrensel temeli yoktur. Toplumsal cinsiyet kavramı, farklı kültürlerde, farklı coğrafyalarda kadınlara ve erkeklere toplumsal olarak yüklenen roller ve sorumlulukları ifade eder. Toplumsal cinsiyet farklılıkları yalnızca kültür içinde anlam taşırlar; cinsiyetin biyolojik niteliğinden farklı olarak kadın ve erkeğin toplum içerisindeki algılanışlarını ve o toplumun kendilerine attığı kadın ve erkek olma biçimlerini belirtir. Toplumsal cinsiyet, erkekler ve kadınlar arasında cinsel farkların anlamlarını düzenleyen bir toplumsal örgütlenme ve ilişkiler örüntüsüdür. Mead'in 1930'larda üç başka kabile üzerinde yaptığı araştırmanın sonuçları toplumsal cinsiyetin değişkenliğini gösterir niteliktedir. Arapesh toplumunda kadınlar da erkekler de modern Batı'da kadınlardan beklenen yumuşaklık, hassaslık, başkalarının isteklerine duyarlılık gibi özellikler sergilerken Mundugomor toplumundaki kadınlar ve erkekler modern Batı'da erkeklerden beklenen saldırganlık, sertlik gibi davranışlar sergilerler. Tchambuli'de ise kadınların ve erkeklerin davranışları beklentilerin tam aksi şeklinde görülmektedir (Akt. Atay, 2004, s 20).

Toplumsal cinsiyet, modern toplumda iktidarın nasıl kurulup işlediğine dair merkezi önemdedir. Oysa cinsiyet kavramı, iktidarın ötesinde ve dışında bir cinsiyet alanı yaratır ve bunu sorguya kapatır (Agacinski, 1998, s. 79). Toplumsal cinsiyet sistemleri toplumsal cinsiyet kategorilerini performatif dil ve/veya söylem oyunları ile (Butler J. , 2010, s. 68) katı ve değişmez olarak sunarlar (Connell, 2014). Bu da gündelik hayatlarımızın ortasında yer alan toplumsal cinsiyet ilişkilerini normalleştirir ve incelememizi zorlaştırır. Kadın ve erkeğin arasındaki ayrım doğal kabul edilerek tarih doğallaştırılır ve cinsiyet eşitsizliği daha da derinleştirilir. Toplumsal cinsiyet kavramı kadının ve erkeğin toplumsal inşasına bir gönderme olarak ele alındığında (Scott, 2007, s. 8-12) kadınlığın ve erkekliğin kurgusal inşalar olduğunun altını çizerek cinsiyetler arası ve içindeki kurguların ve bunların sürüp gitmelerinin tartışılmasının ve değiştirilebilmesinin önünü açmıştır. Böylece cinsiyetler arası ve bundan kaynaklanan toplumsal kurgular kültürel çalışmalar alanının inceleme konusu haline gelebilmiştir.

Toplumsal cinsiyetin bir kurgu olduğu fikri, cinsiyeti tartışma alanına dahil etmesinin yanı sıra başka sonuçlar da doğurmuştur. Öncelikle, bir kurgu olan cinsiyetin başka şekillerde de inşa edilebilir olduğu görülmüştür. Esasında çok katı görünen bu kategoriler Foucault'cu anlamda tam da direniş alanları olarak okunabilir ve Butler'ın da

belirttiği üzere performanslar arasında başka biçimlerde kurgulanabilir. Yine bu noktadan hareketle sadece cinsellik ve cinsiyete dair değil, topluma yaygın ve içkin bir iktidar okuması yapılmasının da önü açılmış olur. Çünkü toplumsal cinsiyet sadece kadın ve erkek arasındaki ilişkileri değil, tüm toplumsal ilişkileri içerir. Bunlara ek olarak halihazırda sadece kadın ve erkek olarak kurgulanan toplumsal cinsiyet her ne kadar eril ve dişil kavramlarının üretildiği mekanizma olsa da, bu terimlerin yapı sökülümünün yapılmasına olanak verici tartışma alanları sağlar ve ikili olmayan toplumsal cinsiyet permütasyonları da oyuna dahil edilebilir (Butler, 2009, s. 75).

1.1.3. Eril Tahakküm

Eril Tahakküm; erkekler ve kadınlar arası ilişkilerin eşitsizliğinin nasıl sürekli ve yeniden üretildiğini ortaya koyan Bourdieu kitabıdır. Kitapta cinsiyetler arasında tarih dışı bir kategori olarak kurulan tahakküm biçimi, tarihsel olarak analiz edilir. Okuyucu cinsiyet düzeni ve ona bağlı prensiplerin içselleştirilmesinden, doğallaşmasından ve ebedileşmesinden sorumlu tarihsel mekanizmaları Kabil toplumu üzerinden inceleme imkânı bulur (2001, s. viii). İlk iki bölümde beden ve cinsiyetlendirilmiş kimliklerin sosyal inşalar olduğu anlatılırken, son bölümde cinsiyet düzenini ve yeniden üretim mekanizmalarının sağlamlığı/güçlülüğü üzerinde durulur. Bourdieu'nun yapmak istediği cinsiyetler arasındaki eşitsiz ilişkileri doğallaştıran her türlü etkiyi açığa çıkarmak ve bu etkilerin iktidarın toplumsal temelleri üzerinde nasıl inşa edildiğini göstermektir (Maton, 2005, s. 103).

Özetle kavram olarak eril tahakküm, belirli erkek gruplarının güç ve zenginliğe nasıl sahip olduğu, tahakküm sağlayan toplumsal ilişkileri nasıl meşrulaştırdıkları ve yeniden yeniden üretime soktuklarını anlamaya yöneliktir (Carrigan vd. 2002, s. 112).

Bourdieu için fallus; eril tahakküme dayalı dünya görüşünün kurucu ögesi değildir; dünya görüşü fallusu kurumsallaştırmıştır (Bourdieu, 2001, s. 21-22). Eril tahakküm görüş kendini yansız ve doğal (Bourdieu, 2014, s.22), dünyanın düzeni buymuş gibi yansıtır gibi dayatır. Bu yolla en tahammül edilemez varoluş koşullarının çoğunlukla kabul edilebilir hatta doğal olarak görülmesi (Bourdieu, 2014, s.11) sağlanır.

Oysa dünyanın ebedî düzeni olarak görünen şey; aile, kilise, devlet, eğitim sistemi, spor, gazetecilik gibi birbirine bağlı kurumların gerçekleştirdiği bir ebedileştirme politikasıdır (Bourdieu, 2001, s. viii). Eril tahakkümü olanaklı kılan iktidar ilişkileri ekonomik düzenlemelerle işler, duygusal ilişkilere gömülüdür, dil ve anlam sistemleri ile içiçe çok boyutlu bir işleyişe sahiptir. (Sancar, 2011, s.21). Tarihsel olarak oluşturulmuş

bu kurumlar, tarihsel ve toplumsal bir kurgu olan eril tahakkümü tarihsizleştirme işlevi görmekte, cinsel eşitsizliklerin dayandığı kalıcılıkları ve sabitlikleri yeniden üretmektedirler.

Bu cinsiyet düzeni içinde kadınlar yaşamları boyunca olmaları gereken 'şey'e dönüşürler (Bourdieu, 2001, s. 30), itaat ederler (Bourdieu, 2014, s.46). Bourdieu'nun yaptığı vurgularla; eril tahakkümün sadece kadınlar üzerinde değil, erkeklerin kendi aralarında ve birbirlerine karşı da kullanıldığını görüyoruz. Buna göre; eril imtiyaz da ayrıca bir tuzaktır ve erkeklik, diğer erkeklerin önünde ve onlar için, kadınlığa karşıt olarak ve her şeyden önce kişinin kendi içindeki bir tür dişil korkusu içinde inşa edilmiştir (Bourdieu, 2014, s.69-71). Cinsellik, iş, bedensel güç gibi çeşitli performatif alanlar gerçek erkekliğin ortaya çıktığı yarışma alanlarıdır. Bu alanlarda geliştirilen ritüellerle erkeklik sürekli kazanılmalı, sürdürülmeli, elde tutulmalıdır. Erkekler arası ilişkilerde de daha az ayrıcalıklı ve hiyerarşik olarak aşağıda yer alanlar vardır.

Eril tahakküm her ne kadar feminist hareketin yoğun eleştirel çabası sayesinde artık sakınılmaya ve kınanmaya başlansa da toplumsal cinsiyet düzeninin değişime açık olduğu pek söylenemez.

1.1.4. Hegemonik Erkeklik: Erkeklik ve Erkeklikler

Misalli Büyük Türkçe Sözlük'te "erkek" kelimesi; canlı varlıkların üreme bakımından ayrıldığı iki cinsten dışısını dölleyecek şekilde yaratılmış olanı, dişinin karşıt cinsi, er, mert, korkusuz, cesur, yiğit (Ayverdi, 2011, s. 349) şeklinde tanımlanmıştır. Görüldüğü üzere erkeklik biyolojik anlamının yanı sıra kültürel ve dolayısıyla ideolojik erkeklik kavramından uzaklaşmıyor. Fransızca kökenli 'masculinité', Türkçede 'erkeksilik' anlamına gelir. Fakat literatürde bu kelimenin karşılığı olarak 'erkeklik' kavramı kullanılır. 'Erkeklik'in ne olduğu erkeklik çalışmalarının temel sorularından biridir. Erkeklik deyince erkek davranışları mı, kimlik olarak kurulmuş erkekliği mi, imge olarak sunulan erkekliği mi, söylem olarak kurulmuş bir erkekliği mi, yaşanan- gözlenen- pratik edilen erkekliğin mi kastedildiği belli değildir. Erkeklik, kavram olarak belirsiz, açıklayıcı olmayan, betimleyici bir terimdir (Sancar, 2009, s. 20). Literatürde bu kavramsal kargaşadan kaynaklanan çeşitli tanımların olduğu açıktır (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 836). 'Erkeklik'in ne olduğu ile ilgili bu kadar çok ve birbirinden farklı tanımın olması, Clatterbaugh'un da işaret ettiği üzere erkekliğin sayılamaz ve kolay sınıflandırılmaz yapısına bağlanabilir. Çünkü kavram esasında psikoloji, biyoloji,

toplumsal ve kültürel temsiller, erkek kimliği, erkeksilik, erkek rolleri gibi birbirinden farklı ama birbirini bütünleyen olgulara işaret etmektedir (Bozok, 2011, s.15).

Bu farklı erkekliklerin varlığı, kuşkusuz tanımların da farklı bakış açılarıyla yapılmasına sebep olmuştur. Connell (2005: 68-71) bunları dört başlık altında açıklamıştır: Özcü yaklaşımlar genellikle eril bir özelliği - özü - merkeze alarak erkeklği tanımlamıştır. Ancak bu özün seçilmesi keyfi olduğundan, bu yaklaşımın temeli oldukça zayıftır; zira tanımı yapan herkese göre bu “öz” değişiklik gösterecektir. Pozitivist yaklaşımlar, erkeklerin gerçekte ne olduklarını açıklamaya çalışmışlardır. Burada pozitivist sosyal bilimin gerçekleri bulmaya yönelik yaptığı vurgu dikkati çekmektedir. Normatif yaklaşımlar, erkeklği erkeklerin ne olması gerektiği şeklinde tanımlamıştır. Semiyotik yaklaşımlar ise erkeklği kadın ve erkeğin karşıt olduğu bir sembolik farklılık sistemi içerisinde tanımlamıştır; yani erkeklik kadınlık karşıtı olarak açıklanır.

Erkeklğin yukarıda kısaca değinilen; biyoloji referanslı, indirgemeci, özcü, aşırı basitleştirici cinsiyet rolü kuramı ekseninde ele alınmasına getirilen eleştiriler ve “erkeklğin gerçekçi bir sosyolojisi”ni kurmaya yönelik olarak bir araya getirilmiştir (Carrigan, Connell, Lee, 2002, s. 100-105) . 1980’li yılların ortalarından günümüze uzanan süreçte erkeklerin kadınlar üzerinde ve kendi aralarında kurduğu tahakküm ilişkilerini sorgulamaya çalışırken; spordan iş yaşamına, babalıktan erkeklğin medyadaki temsillerine uzanan bir çeşitlilikteki konular ele alınmıştır. Bunun için toplumsal kuruluşçu model ile yaşam süreci perspektifinden yararlanılmıştır. Toplumsal kuruluşçu model (the social constructionist model) erkeklğin kültürel etkileşimlerin sonucunda şekillendiğini savunur (Kimmel ve Messner, 2000, s. ix-xvii).

Beauvoir *İkinci Cins*’te (1949) erkeklik, ‘diğerleri’nin cinsiyet özelliklerinden bahsederek kendi dokunulmaz konumunu kuran toplumsal bir iktidar konumu olarak tanımlanır. Foucault’ya göre de, erkeklik söylem dolayımı bir özne, bir iktidar alanıdır. Toplumun egemen söylemi neyin nasıl yapılacağını ve neyin nasıl yapılamayacağını ataerkil deneyimlerle yeniden ve yeniden inşa eder (Yücel, 2014, s. 63). Butler’a göre ise erkeklik bir performanstır. Erkeğin hayatı, erginlemesi, inşası ve iktidar kurucu mit ve hikâyeleri arasındaki karşılıklı bir politik dönüşümde zamanla kurulmuş bir ideal performanslar bütünüdür (Butler , 2010).

Clatterbaugh’a göre (1998, s.27) erkeklik; erkeklik stereotipine, normuna uyan bir grup bireyin sahip olduğu hal, davranış, özellikler seti ve aynı zamanda bu grubun erkeksi olanın (masculine) ne olması gerektiğine dair (büyük bir oranda) paylaşılan inanç

dizgesidir. Bu dizge bedensel tecrübeler, kültür ve kişilik arasındaki ilişkileri belirleyen toplumsal cinsiyet pratiklerinin ve ilişkilerinin içinde yer almaktadır (Connell, 1995, s. 71). Erkeklik, cinsiyet ilişkilerindeki pratiklerin bir konfigürasyonu, geniş ölçekli kurumları ve ekonomik ilişkileri içeren bir yapı, ikili ilişkiler ve cinselliğin tamamıdır. Erkeklik, kimliğin ve karakterin bir parçası olmak yanında bu çerçevede kurumsallaşır (Connell R. , 2000, s. 29). O'na göre 'erkeklik'i bir nesne (doğal karakter tipi, davranış ortalaması, norm) olarak tanımlamaya çalışmaktansa kadınların ve erkeklerin cinsiyet düzenine uyumlandıran süreç ve ilişkilere odaklanmalıyız (1995, s. 71). Böylece erkekliğin birbirinden farklı hatta zaman zaman birbiriyle çelişen farklı inşalarına dikkat çekilebilir (Hearn 1992).

Erkeklik sınırları ve koşulları belirsiz, değişken ve geçişli bir inşa stratejisidir (Sancar, 19), yeknesak, genelleştirilebilir bir erkeklik kimliği söz konusu değildir. Erkeklik belirli kurumsal düzenlemelerle inşa olunur ve zamana (tarihe) ve mekâna (kültüre), toplumlara ve biyografilere göre çeşitlenir ve değişim gösterir (Hearn'den Akt. Bozok, 2013, s. 26). Erkeklik bir dizi karmaşık sosyo-kültürel etkileşimlerin ürünüdür.

Erkeklik biyoloji ve genetiğe indirgenerek sorgulama dışı tutulmaktan çıkarılan toplumsal iktidar ilişkileri içindeki bir çelişkili, çatışmalı araştırma alanıdır (Wiegman, 2002). Fakat erkek olmak tanımı yaparken de değinildiği üzere biyolojik bir temel barındırmakla birlikte, kavramsal olarak kültürel ve toplumsal bir inşadır.

Erkek bedeni, beden olmayı kesmeksizin denetim altına alınır ve toplumsal pratiklerle dönüştürülür (Connell, 1998, s. 121). Beden toplumsaldır, biyolojik olarak erkek bedeni kişiye erkekliği bahşetmez, bahşedemez (MacInnes 1998, s. 15). Erkeklik xy kromozomlarının ya da penisin bir sonucu değildir ve erkekliğin fiziksel anlamı toplumsal pratiğin kişisel tarihi ve toplumsal yaşam çizgisi aracılığıyla gelişir (Connell, 1998, s. 122-123). Erkeklikler, kadınlıklar gibi, öznenin biyolojik cinsine (eril bedene) bağlı 'doğal' ve 'değişmez' bir kategori teşkil etmez, her eril beden tıpatıp aynı erkek cinsiyet kimliğini üret(e)mez (Özbay, 2013, s.186). Bourdieu'ya göre de insan bedeni, toplumsal değerlerin anlamını üretecek bir depo işlevi görür; cinsel anlamlar sembolik olarak inşa edilir (1998, s. 10)

Toplumsal cinsiyet kategorisi olarak erkeklik; biyolojik ve/ya fiziksel başlamakla birlikte toplumsal ve kültürel olarak inşa olunur. Erkek olmanın, erkek doğmakla ilgisi yoktur. Erkeklik toplum tarafından makul kabul edilen normlar, davranışlar, jargonlar, beğenilerle ilgilidir. Bunlar erkekliğin biyolojik temellerinin bizzat kendisiymiş gibi dile

getirilse de, toplumsal ve kültürel dir. Toplumsal ve kültürel yan; biyolojik ve fiziksel yönlerden beslenir ve onları etkiler. Çeşitli kültürlerde erkeklerin acı çekmekten kaçınmamaları, sakal bırakmaları, dövme yaptırılmaları, kaslı olmaları, sünnet olmaları bu kültürel/toplumsal inşaların bedendeki tezahürleri olarak karşımıza çıkar.

Bedenin temsili ile toplumsal temsiller birbirine bağlanır (Sancar, 2009, s. 191). Erkeklik; eril roller ve statüler (performanslar) toplumsal ritüel ve sorumlulukların girift bir bütünüdür. Erkeklik bir habitus olarak işler (Bourdieu, 1991, s. 12). Erkeklerin bedenlerine kazınan davranışlar, yaşamlarının her alanında tekrarlanır. Bu düzenli eğilimler kümesi; algının, pratiğin ana kaynağıdır. Nasıl yürüyecekleri, nasıl baba / ağabey / sevgili / oğul /işveren olacakları pratikler dizisi şeklinde işler.

Kültür, teknoloji, ekonomiyle ilintili olan toplumsal cinsiyetin yapısı zamana da bağlıdır, tarihin farklı anlarında farklı şekillerde tezahür edebilir. Erkek kimliği üzerine yapılan araştırmalar, erkeklikten anlaşılmanın ve anlamının tarihsel süreç içinde farklı dönemlerde de değişebileceğini ortaya koymuştur (Cornwall & Lindisfarne, 1994, s. 12; Connell, 1995, s. 67), tarih aşırı bir kategori değildir. Toplumsal alanda meydana gelen değişimler cinsiyet düzenini etkilemektedir. Örneğin, Rönesans Avrupa'sında bir erkeğin bir erkek çocuğa cinsel arzu duyması dönemin hegemonik erkeklik değerlerinden sayılabilmektedir (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s.54). Hatta *yaşam süreci perspektifine (the life course perspective)* göre; Erkekliğe atfedilen anlam bireylerin yaşamı boyunca dahi farklılık gösterebilir (Kimmel ve Messner, 2000, s. ix-xvii). Yani erkek olmanın anlamı sürekli müzakere edilen ve yeniden üretilen süreçlerdir.

Erkeklik, tanımlanıp bitmiş sabit bir kategori değildir, sürekli hareket halinde olmasının yanı sıra kazanılması ve hatta pekiştirilmesi gereken bir kendini gerçekleştirme sürecidir. Bir kimlik olarak erkeklik kendini gerçekleştirme mücadelesidir (Segal, 2007; Beasley, 2005). Cinsel organının 'iş yaparlığından', tuttuğu takımın başarısına kadar her şey erkekler için bir sınanmadır (Atay, 2004, s. 26).

İkili toplumsal cinsiyet düzenini bütünlüklü bir biçimde kavrayabilmek için kadını ve erkeği beraberce ele almak gerekir; erkeklik ve kadınlık ilişkisel olarak var olabilmektedir. Erkeklik Bourdieu'ya göre eril bir tahakkümle icra edilen, öteki erkeklerin şahitliğinde, dişilere ve dişillığe karşı, dişil olma korkusuyla şiddet üzerinden kurulan erkeklik alışkanlıkları kalıbıdır (habitus) (Bourdieu, 2001, s. 50-55). Hegemonik kimlikler kendilerini öncelikli ve bütün halde tanımlayabilmek için 'Kurucu öteki'ne

ihtiyaç duyarlar (Hanke, 1992, s. 197). Connell erkeklerin erkek hegemonyasını ve erkekliklerini kadınlar, queer ve 'daha az' erkekler üzerinden nasıl inşa ettiklerine dair açıklamalar getirmiştir. Buna göre erkeklik kadınlığın zıddı olmak dışında, kadınlığı dışlamanın haricinde var olamaz (Connell, 2004, s. 31). Erkeklik basitçe genetik kodların ürünü ya da biyolojik eğilimler değildir; erkeklerle ilişkilendirilmiş, feminen olmayan kültürel ve örgütsel konumlarda görülen davranışlar, diller, pratiklerin bütünüdür (Whitehead & Barrett, 2004, s. 16). Erkek olmamak kadın olmamanın yanı sıra eşcinsellik ya da herhangi başka bir 'ikinci sınıflık' işaretiyle damgalanmamış olmayı gerektirir (Segal, 1992, s. 20).

Öte yandan Hearn'e göre erkeklige fazlaca yapılan vurgu, kadın ve erkek arasındaki ilişkilerin göz ardı edilmesi erkeklerin bağlı olduğu tarihsel, kültürel ve cinsiyet düzeni süreçlerinde erkekleri kurban olarak görme tehlikesine yol açabilir (1996, s. 203). Bu dışlayıcı eğilim kadınların ve erkeklerin söylemler, süreçler ve inşalarda görünmez olmasına yol açabilir. Bu sebeple de erkeklik ve kadınlığın ayrılmaz ve sabit olmayan ilişki kategoriler olduğunu vurgulamak önemlidir (Weedon, 1987, s.73).

Ne kadar erkek varsa o kadar erkeklik vardır demek, özel olanın politik olduğunu gözden kaçırmamıza neden olabilir. Öbür yandan genellemeler, özcü yaklaşımı tetikleyerek, erkekliklerin tektipleştirilmesine de yol açabilir. Zamanla farklı erkeklik deneyimlerinin varlığı tektipleştirici erkeklik tanımlarına karşı çıkılmasına neden olmuştur (Sancar, 2011, s. 28-29) ve evrensel bir erkeklik tanımı olup olamayacağı sorusu tartışılmaya başlanmıştır.

Erkeklikler kavramı, erkeklığın farklı inşaları olduğuna işaret eder. Yukarıda değinildiği üzere erkeklik, evrensel olmadığı gibi değişmez de değildir. Erkeklik tek tip bir biçimde değil, farklı coğrafi, tarihsel, ekonomik, toplumsal, kültürel koşullar sonucunda farklı şekillerde deneyimlenir ve böylece farklı "erkeklikler" ortaya çıkar.

1980'lerde erkeklığın yeknesak bir grup oluşturmadığı düşüncesi yaygınlaşmıştır (Renkmen, 2012, s. 18; Onur vd., 2004, s. 34). Connell'in teorisine göre bu farklılıklar ataerkil güce erişimin farklılığından kaynaklanır (Connell, 1987; 2000; 2005). Erkeklikler farklı yöntemlerle kadınlar ve queer bireyler üzerinde hegemonya kurarlar.

Son olarak, farklı "erkeklikler" bulunduğundan hareketle, ataerkil erkekliklerin kader olmadığını, değişebileceklerini ve değişmeleri gerektiğini vurgulamak için karmaşık ve derin bir kavram olarak tekil bir erkeklik'ten değil, erkekliklerden bahsedilmesi zorunlu hale gelmiştir.

i. Hegemonik Erkeklik

Connell'ın ataerkil iktidara erişimdeki farklılıklarına odaklandığı 'hegemonik erkeklik' ve 'erkeklikler' yaklaşımları (kavramları) alanın belirleyicileri olmuştur. Erkeklik çalışmaları literatürü erkeği ve erkeklığı toplumsal, tarihsel ve kültürel kurgular olarak sunmuş ve erkeklığı yekpare ve tekdüze ele almaktansa bağlayıcısı ataerkillik olan bir çoğul kimlik olarak ele almıştır. Artık tek bir erkeklikten söz etmek yerine 'erkeklik-ler'den söz etme noktasına gelinmiştir ve bu erkeklikler değişken, dinamik ve çeşitlenen nitelikler gösterirler. Tarihsel, kültürel, toplumsal ve sembolik olarak inşa edilen farklı erkeklikler herhangi yer ve zamanda, aynı kültür içinde bir arada var olabilirler. Bu kadar farklı erkekliklerin bir arada olması erkeklerin homojen bir grup olmamasına, hiyerarşi, mücadele ve eşitsizliklere yol açmıştır. Connell'ın farklı erkeklikler arasındaki iktidar ilişkilerini aydınlatan hegemonik erkeklik kavramı, ilk olarak 1982 yılında Avusturalya'daki liselerde yürütülen saha çalışmalarının sonucunda hazırlanan raporda geçmiş ve daha sonra "Towards a New Sociology of Masculinity" isimli makalede geliştirilmiştir (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 830). Kavram çoklu erkeklikleri bir arada ele alıp araştırma konusu yapma olanağı sağlamıştır.

Connell'ın Gramsci'den aldığı hegemonya kavramı fiziksel güçle değil, rızaya bağlı ideolojiyle kurulur. Toplumsal güçler oyununda kazanılan bir üstünlük (Connell, 1998, s. 246) olarak hegemonya fikir birliği ürünü olmayı gerektirmez, çıkarların belirli bir noktada birleşimine, itaat ve rızaya işaret eder. Hegemonik erkeklik belli erkek gruplarının güç ve zenginliği nasıl ellerinde tuttıklarını, ataerkil ilişkileri nasıl meşrulaştırdıklarını ve yeniden ürettiklerini anlamaya yönelik oluşturulmuştur (Carrigan, Connell, & Lee, 1985). Hegemonyayı kurma sürecinde, rıza oluşturmada, sıradan insanlardan ziyade entelektüel din adamları, gazeteciler, siyasetçiler, akademisyenler, aktörler, reklamcılar, sporcular belirleyicidir (Donaldson, what is Hegemonic Masculinity, 1993, s. 646). İdealize edilen hegemonik erkeklik hali esasen toplumun çok küçük bir kesiminin gerçekte sahip olduğu değerleri içermektedir (Cornwall & Lindisfarne, 1994, s. 19). Buna rağmen hegemonik erkeklik, erkeklik inşasında kurucu bir öneme sahiptir, erkeklikler hegemonik olanla ilişkili biçimde kurulurlar.

Hegemonik erkeklik sadece erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu tahakküm ilişkilerini değil ikincil konuma itilmiş öteki konumundaki erkeklik biçimleriyle de ilgili olarak inşa edilmektedir (Connell, 1998, s. 245). Kavram çerçevesinde işbirlikçi, marjinal, madun erkeklikler gibi farklı erkeklik talepleri ataerkil sosyal düzenin politik tekniklerini kavramak için irdelenmiştir (Connell, 2002, s. 114). İşbirlikçi (suç ortağı) erkeklikler,

hegemonik erkeklik kadar aktif rol üstlenmemelerine rağmen ataerkiye onay vererek kadınların ikincil durumda olmasına ve ezilmesine onay verirler. Böylelikle hegemonik erkekliği destekleyerek onu meşru gören ve ataerkil paydan yararlanan en geniş grubu oluştururlar. (Connell, 1995, s. 79). Marjinal erkeklikler, erkeklik ve sosyo-ekonomik durum, etno-kültürel arka plan gibi faktörlerin toplumsal cinsiyetle kesişiminden ortaya çıkmasından ötürü karmaşık bir yapı ve etkileşim sergiler. Irk/etnisite ve/ya sınıflarından ötürü azınlık olan erkekliklerdir. (Connell, 1995, s. 80). Ataerkil iktidar karşısında en dezavantajlı grup olan madun erkeklikler heteroseksüellik dışındaki cinsel yönelimli ve feminenlikle bağdaştırılan erkekliklerdir. Kendi baskınlığını (dominance) en az destekleyen bu grup erkekliklerdir.

Bahsi geçen bu erkeklikler arasında, altı çizilen, özenilen, alkışlanan; nitelik, değer ve kurallarıyla kurulan hegemonik erkeklik, egemen olmayan bütün erkeklerin tabiyet çatısıdır (Connell, 2005, s.846) olarak genelde ulaşılmaz bir imge, hayal edilebilen bir bütün olarak karşımıza çıkar (Özbay, 2011, s. 183).

Hegemonik erkeklik ve cinsiyet rejimlerinin izlenmesinde kilise, okul, medya ve ordu gibi süreklilik arz eden kurumlar önem sahibidir (Yücel, 2014, s. 46). Yine de hegemonya da sürekli inşa halinde olduğundan hegemonik konum değişebilir ya da değişim potansiyeli taşır (Carrigan vd., 1985, s. 594).

Erkeklikler söylemsel ve materyal düzeylerde bulunabilirler. Söylemsel düzeyde erkeklikler dilde, anlatılarda ve erkeklik temsillerinde görülür. Gramsci'nin de işaret ettiği üzere hegemonya sürekli inşa edilmeye ihtiyaç duyar. Şarkılar, filmler, öyküler, reklamlar ve medyadaki kahramanlarla doğallaştırılıp meşruluk kazandırılır (Bozok, 2009, s. 275).

ii. Hegemonik Erkekliğin Eleştirileri

Hegemonik erkeklik kavramı erkeklik çalışmaları alanında yapılan araştırmalarda yaygın olarak kullanıldığı kadar da eleştirilmiştir. Connell ve Messeschmidt kavramı "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept" (2005) isimli makalelerinde yapılan eleştiriler ışığında tekrar ele alıp revize etmişlerdir.

Bahsi geçen makalede eleştiriler 5 başlık altında incelenmiştir. Bunlar;

- Erkeklik Kavramı ile İlgili Eleştiriler
- Hegemonik Erkekliğin Belirsizliği ile İlgili Eleştiriler

- Eril Gücün Şeyleştirilmesi ile İlgili Eleştiriler
- Erkek Özne ile İlgili Eleştiriler
- Toplumsal Cinsiyet İlişkilerinin Örüntüsü ile İlgili Eleştiriler şeklinde sıralanabilir.

Daha sonra hegemonik erkeklik kavramına bu eleştiriler ışığında gerekli görülen eklemeler yapılmıştır.

Erkeklik kavramı ile ilgili eleştiriler 'erkeklik' kavramının anlamının belirsiz olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin Collinson ve Hearn'ın (1994) eleştirilerinde kavramın anlamının açık olmayışı, belirsizliği ile iktidar ve otorite meselelerini önemsizleştirme eğilimine değinilmiştir (Connell & Messeschmidt, 2005, s. 836).Connell ve Messerschmidt bu eleştirileri erkeklik literatürünün kendisinin bulanık olduğu şeklinde cevaplamışlardır. Erkeklikler belirlenmiş kategoriler değil, sosyal eylem halinde oluşmuş pratik biçimleridir. Bu sebeple de toplumdan topluma, zamandan zamana değişiklik gösterebilirler. Çoklu erkeklikler de bu sebeple tekli kimliklere dönüşmek yerine farklı erkeklik kategorileriyle kesişerek ilişkisel ve sürekli olarak inşa halindedir. Hatta erkeklikler genellikle ana kategorilerle tanımlanamamakta, bu kategorilerin birbirleriyle karmaşık ilişkileri ve hatta inkârlarıyla şekillenen erkekliklerde ifade bulabilmektedirler (Connell & Messeschmidt, 2005, s. 837).

Peterson (2003), Collier (1998) ve MacInnes (1998) ise kavramı özcü olmakla eleştirmiştir. Whitehead (2002) de benzer şekilde erkeklığı, kadın erkek farklarını özcü bir biçimde açıklamasından ötürü heteronormatif olmakla eleştirmiştir. 20 yıl boyunca gelişen erkeklik literatürü de göstermektedir ki kavram özcü ya da indirgemeci olmadığından yaygın bir biçimde kullanılagelmiştir. Heteronormativiteyle ilgili olan eleştiriler de özellikle hegemonik erkeklik kavramsallaştırması sırasında homoseksüel erkeklerin dışlanması ve ikincil plana itilmesi üzerinden kurulduğundan ve bu mesele hegemonik erkeklığın ana teması olduğundan eleştiri geçersiz kalmıştır (Connell & Messeschmidt, 2005, s. 837).

Hegemonik erkeklığın belirsizliği ile ilgili eleştirilere baktığımızda ise Martin (1998) kavramı bazen belirli bir tip erkeklığe bazen de belli bir zaman ve mekândaki baskın olan erkeklığe refere ettiği ve tutarsız uygulamalara yönlendirdiği için eleştirmektedir. Bununla paralel olarak Edley (1999) de kavramın hegemonik erkeklığe pratikte uyum sağlayacak özelliklerin belirsizliği konusunda eleştirmiştir. Connell ve Messerschmidt kavramın belirsizliği ile ilgili eleştirilere hak vermişlerdir. Hegemonik erkeklığın belirli bir tarihler üstü tanımının olmasının arzu edilebilir olduğunun ve fakat bu sabitleyici

durumun kavramın tarihselliğini ihlal ederek erkekliğin uğradığı değişimleri görmezden geleceğini vurgulamışlardır. Ayrıca bu belirsizliğin toplumsal cinsiyet süreçlerindeki hegemonya mekanizmasını da görünür kılabileceğini belirtmişlerdir (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 838). Donaldson'ın (1993) eleştirisi hegemonik erkekliği kimin ya da hangi grubun elinde tuttuğunun belirsiz olduğu yönündedir. Connell ve Messerschmidt bu eleştiriye toplumsal cinsiyet ilişkilerinin doğaları gereği belirsiz olduğu ve hegemonik erkekliğin somut bir erkeklikten ziyade bir temsil, bir ideal olduğu şeklinde cevaplamışlardır. Hegemonik erkeklik tarihler üstü ya da durağan değil aksine zamandan zamana ve mekândan mekâna değişiklik göstermektedir (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 838-839)

Eril gücün şeyleştirilmesi ile ilgili eleştiriye göre hegemonik erkeklik kavramı pratikte iktidarın cisimleştirilmesine neden olmuştur. Holter'a (1993, 2003) göre kadınların uzun vadede ikincil konuma itilmesi olan ataerki ile modern kapitalizm bağlamında bir değişim sistemi olan toplumsal cinsiyetin ayrımları yapılmalıdır. Erkekliklerin, hiyerarşilerini toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde yapılandırıldığını varsaymak bir hatadır ve mantıksal olarak kadınların ataerki ile ikincilleştirilmesinin bir devamı niteliğindedir. Collier (1998) hegemonik erkeklik kavramını şiddet ve suçun kavramın tipik bir özelliği olması üzerinden eleştirmiştir. O'na göre suç davranışının nedenleri duygusal olmama, bağımsızlık, bakıma muhtaç olmama, agresiflik ve tutkusuzluk gibi erkekliklerle ilişkilendirilen negatif karakteristiklerdir. Benzer şekilde McMahan (1993) da erkeklerin davranışlarının belli bir erkeklik kavramıyla cisimleşmesinin kısır döngüye sebebiyet vereceğini, böylece kavramın erkeklerin davranışlarının açıklaması ve mazereti olacağını ileri sürmüştür. Bu eleştirilere verilen cevap hegemonik erkeklik tanımının her zaman aynı olmadığı ve bu ilişkilerin daha fazla araştırmayla derinden incelenmesi gerektiği yönünde olmuştur. Kavramda bahsi geçen şiddet ve diğer zararlı (muzır) pratikler hegemonyanın birden çok içeriği olduğundan her zaman mutlak değildir. Yani şiddet, hegemonik erkekliğin ayrıtırlamaz bileşeni değildir.

Erkek özne ile ilgili eleştirilerde, Wehterell ve Edley (1999) Connell'in teorisini hegemonik erkekliğin hiçbir erkek grubunun belirlenmiş özelliği olmaması dolayısıyla eleştirmişlerdir. Kimse bu ideale sahip olamamışken erkeklerin kendilerini bu erkekliğe dönüştürmelerinin nasıl ve neden olduğunun belirlenmesi gerektiğini belirtmişlerdir (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 841). Bahsi geçen hegemonik normlar söylem içinde nesne konumundaki erkekler tarafından belirli ve arzu edilebilir şekillerde alıp uyarlanmaktadır. Arzulanamaz kullanımlar kendilerinden uzağa konumlandırılır. Bu

kullanım stratejik bir kullanımdır ki erkekler bu hegemonyanın içini istedikleri gibi doldurur. Erkeklik söylemsel pratiklerle kendilerini konumlandırma yoludur. (Akt. Connell & Messeschmidt, 2005, s. 841)

Whithead'e (2002) göre hegemonik erkeklik kavramı kadınlar ve diğer erkekler arasında sosyal bir azınlık olan bazı heteroseksüel erkeklerin meşrulaşma, yeniden üretim ve egemenliklerini sağlayabilmeleri gibi konularda nasıl ve neden uzmanlaştığını açıklayamamaktadır. O'na göre erkeklerin kimliklenmesinde söyleme yoğunlaşmak daha makuldür (Connell & Messeschmidt, 2005, s. 841). Jefferson (2002) da bununla bağlantılı bir şekilde erkek öznenin sosyal yönüne fazlasıyla ağırlık verildiğini ve bunun erkeklerin hegemonik erkeklikle psikolojik olarak nasıl bağlantılandığının gözden kaçırılmasına neden olduğunu belirtmiştir. Asıl sorulması gereken, erkeklerin kendi tek/biricik biyografileri ve kendilerine has fizik yapılarıyla bu farklı erkekliklerle nasıl ilişkilendikleridir (Jefferson, 2004, s.73). Çünkü O'na göre, erkekler bu söylemsel erkeklik pozisyonlarını/duruşlarını endişelerini önlemek ve güçsüzlük duygularını uzaklaştırmak için seçmektedirler (2002, s. 23). Whitehead'ın eleştirilerini Connell ve Messeschmidt, insanların sosyal pratiklerinin tarihteki toplumsal cinsiyet ilişkilerini yarattığı ve hegemonik erkeğin de toplumsal cinsiyetin tarihsel dinamiklerini içerdiği göz önünde bulundurulursa özneyi yok etmeyeceği şeklinde cevaplamıştır (Connell & Messeschmidt, 2005, s. 843). Hegemonik erkeklik kavramı kişinin karakterinin katmanlı ve çelişkili yapısıyla ilgili psikanalitik tartışmaların farkında olarak geliştirilmiştir. Ve fakat, sıklıkla basitleşmiş şekillerde kullanılmış olmasına rağmen özneyi basitleştirmesiyle eleştirilmesi ironiktir. Hegemonik erkeklik çok boyutlu olmasına rağmen bahsi geçen eleştiriler hegemonik erkeğin sadece sembolik boyutuyla ilgilidir. Oysaki Connell'in kavramında hegemonik erkeklik çok boyutlu olarak sunulmaktadır. Hegemonik erkeklik sadece söylem ya da kültürel bir norm değildir; ücretli emek, şiddet, cinsellik, yerel işgücü, çocuk bakımı gibi söylemsel olmayan pratiklerle kurulur/ inşa edilir. Bu düşünmeden yapılan (unreflective) rutin hareketlerle de bize söylemsel esnekliğin sınırlarını gösterirler (Connell & Messeschmidt, 2005, s. 842).

Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin örüntüsü ile ilgili eleştirilere baktığımızda, her ne olursa olsun, hegemonik erkeklik, erkeklerin baskın ve kadınların ikincil konuma itildiği tarihsel sürecin devamı için erkeklerin işbaşında/nöbette olmasına ve kadınların da dışlanması ya da gözden düşürülmesine ihtiyaç duyar, kendi kendini üreten bir sistem değildir (Connell & Messeschmidt, 2005, s. 844).Demetriou (2001) hegemonik erkeği içsel

hegemonya (erkekler arasındaki iktidar ilişkileri) ve dışsal hegemonya(erkekler ve kadınlar arasındaki iktidar ilişkileri) olmak üzere ikiye ayırmıştır. İçsel hegemonya daha elitist bir biçimde algılanarak işbirlikçi veya marjinal erkekliklerle hegemonik erkeklikler arasında bir gerilim olmasına rağmen birbirlerini hiç etkilemediği varsayılmıştır. Demetriou'nun savına göre bu durumda, pragmatik olarak kullanışlı olan her şeyi alıp bünyesine ekleyen hegemonik erkekliğin *dialektik pragmatizmi* gözden kaçırılmıştır. Dışsal hegemonyanın devamı için en iyi stratejinin oluşumunu sağlayan bu yöntemle erkeklikler de melezleşmektedir. Yani hegemonik erkeklik tarihsel değişimleri basitçe görüp buna adapte olmamakta; el koyma, uzlaşma ve yeniden şekillendirme gibi yöntemlerle tarihsel bir hegemonik blok yaratmaktadır (Demetriou, 2001, s. 355).

Connel ve Messerschmidt bu ikili ayrımı faydalı bulduklarını belirtmişler ve melezleşme eleştirisine de dünyadaki hegemonik erkeklerin çok fazla olmasına rağmen hiyerarşi piramidinin tepesinde tek bir hegemonik erkeklik olduğunu belirterek karşılık vermişlerdir (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 845).

iii. Türkiye'de Hegemonik Erkeklik

Tüm erkekliklerde hegemonik olandan kimi izler var olsa da, hegemonik erkeklik bir ideal olduğundan, hiçbir hegemonik erkek yoktur. Erkeklikle ilgili bazı dinamikleri, cinsiyet sisteminin en temel, sınırlayıcı ve kurucu öğelerini tespit etmek mümkün olsa dahi, Türkiye'de ya da dünyada hegemonik erkekliği aramak ve bulmak pek mümkün değildir. Hegemonik erkeklik müzakereye ve değişime açık, genellenmiş ve birbirleriyle uyumsuz parçalardan oluşur. Dolayısıyla detayları bulanıktır (Özbay, 2013, s.201).

Türkçe'de *erkeklik kitabı* olarak karşılık bulan *erkeklik kodları* makul erkeği betimler. *Erkek adam*'ın psikolojinin, genel ahlakının, beğenilerinin, duygu ve davranışlarının nasıl olması gerektiği bu kodlarla taşınır. Bu kurgular ataerkiyi pekiştirir ve yeniden üretir. Bu yolla erkekliğin sözde teklifi ve doğallığını sağlamış olur. Türkiye'de bir erkeğin erkeklik inşasını başarılı bir şekilde tamamlayabilmesi için gereken bedensel ve toplumsal bu kodlar norm haline gelmiştir. Pratikte çok ve derinden bildiğimiz bu kodlar, yapılan çalışmaların sonucu ortaya konan bazı normlar şeklinde işaret edilebilir. Bu normlar, toplumsal cinsiyet rolleri düşünüldüğünde, erkeğin karşısına neredeyse bir görev olarak çıkmaktadır:

“İlk erkeklik sınavını verirken ‘erkek adam gibi’ ağlamadan sünnet olmayı; milli olurken ‘ter dökmeden kaleye gol atmayı’ –ve sonrasında bu başarıyı hep gururla sürdürmeyi; askerlik çağı geldiğinde ‘vatan borcunu’ geri ödemeyi ve askerlik sonrası çekirdek aileyi kurarken hem ekmeğini taştan

çıkartan 'güçlü erkek' hem de 'vefakâr' baba olmayı gerektirir" (Biricik 2008: 234).

Türkiye'de hegemonik erkekliğin en başat unsuru ailevi sorumluluklar ve evin reisi olarak gösterilir ve bunu askerlik, iş sahibi olmak, cinsellik ve güç kontrolü takip eder (Boratav v.d, 2017, s.6; Sancar, 2009; Cengiz, Tol Ve Küçükkural 2004; Özbay ve Baliç, 2004). Özbay da paralel biçimde hegemonik erkekliğin izini aramak için askerlik ve orduya, bedene, yaşa, mekâna, sınıfa, popüler kültüre, din ve mezhebe, siyasete, spora ve heteroseksüellik kodlarına bakmamızı söyler. Sancar hegemonik erkeklik için genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı iş sahibi, makul ölçülerde dindar, bir spor alanında başarılı olacak kadar aktif erkekleri işaret eder (Sancar, 2009, s. 30).

Türkiye'de erkek prototipinin tıpkı bir kahraman gibi; başarılı, fiziksel, cinsel ve ruhsal olarak yenilmez, güçlü, yıkılmaz, koruyucu, iktidar ve yetki sahibi, her alanda başarılı ve hep kazanan, her sorunu çözen, duygularını belli etmeyecek kadar irade sahibi (Boratav v.d, 2017, s.65) olması beklenir. Gürbüz'ün toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ile ilgili yaptığı araştırmaya göre de erkeklik; girişken, hakkını arayan, olayları tahlil eden, hırslı, atak, güçlü, kıskanç, başına buyruk ve hükmedendir.

Boratav, Fişek ve Ziya'nın 2017 tarihli, yeni bir çalışmasında, Türkiye'de sosyo-politik değişimlerin hegemonik erkeklik söyleminin çerçevesini oluşturduğu iddia edilmektedir. Son dönemde yapılan tez çalışmalarına da bakacak olursak bir değişimin varlığından söz etmek kaçınılmaz olacaktır⁵. Şimşek ve Öner'in (2015) çalışmasında da, katılımcıların askerlikle ilgili olumsuz görüş bildirdikleri ifade edilmiştir⁶. Devamında katılımcılar, ailede reislik gibi bir konumun bulunmaması gerektiğini ifade etmişlerdir.

Sancar da kitabında (2009) modernleşmeyle, alışlagelen yaş kriterinin hegemonyasını kaybettiğini, oğulların iktidarının babalarından fazla olduğundan bahseder. İş piyasasının dönüşümüne de bağlanan değişimle beraber erkekliklerin kırılmalar ve süreksizliklerle mücadele etmek zorunda kaldığını, bu mücadelelerin de erkeklik kaybı krizlerine neden olduğunu ve bu değişimin egemen cinsiyet rejiminin sorunlu kıldığı, ikincilleştirdiği, dışladığı ya da reddettiği kesimler tarafından geldiğini söyler (s. 301-309) .

1. 2. ERKEKLİK ÇALIŞMALARI ALANININ GELİŞİMİ

⁵ Naz Hıdır (2015) *Erkeklik Kimliğindeki Değişimlerin Sorgulanması*, Yüksek lisans tezi

⁶ Çalışmanın devamında katılımcıların 'Devletlerin çizdiği sınırlar var, bize burası denk geldi; şans eseri burada doğmuşuz, Türklük diye bir şey yok, Türk vatandaşlığı ise hukuki bir durum" gibi ifadeler de alışlageldik milliyetçilik koduyla gelişmektedir.

Erkeklik teriminin; erkeklği tanımlanma çabalarıyla beraber 19. yüzyıl ortalarına tarihlendiği belirtilir (Petersen, 1998, s. 42). Buna rağmen erkeklik çalışmalarının akademik bir alan haline gelmesi 1980'lerin ikinci yarısına denk düşer. Feminizmin kazanımlarıyla beraber erkekler de iktidarla olan ilişkileri üzerine bir sorgulamaya sevk olunmuş ve erkekle yüzleşmek durumunda kalmışlardır (Bozok, 2009, s. 270).

Erkeklik çalışmaları, özellikle ikinci dalga Amerikan feminizmine cevap olarak 1960'ların sonu ve 1970'lerde Amerika'da ortaya çıkmıştır. İlk çalışmalar, toplumsal cinsiyet farklılıklarına ve erkeklerin kurtuluşuna (Adams ve Savran, 2002) odaklanarak erkeklğin sahip olunan ya da yitirilen özelliğinden yola çıkarak erkeklik denince ne anlaşıldığını (Carrigan vd. 1985, s. 551), hangi özelliklerin kastedildiğini anlamaya çalışırken tek ve genel geçer bir erkeklik olmadığını da ortaya koydu. Bu dönem çalışmaları daha çok kısıtlılıklar, dezavantajlar, erkek olmakla ilintili cezalarla ilgilieniyordu (Connell 2001; 2005; Kimmel vd., 2005). Bu dönemin toplumsal cinsiyet çalışmaları genelde geleneksel erkeklik değerleri sistemini eleştirdiler. Geleneksel sistemin erkekleri nasıl kurbanlaştırdığını ya da başka bir deyişle, yüklenen roller altında nasıl baskılandıklarını araştırmaya açtılar. Cinsiyet farklarının 'doğal' olmadığını, 'bazı' erkeklerin de erkeklikten muzdarip olabileceğini söyledi (Sancar, 2009, s.26). Victor Seidler'a göre erkekler, erkeklerin kendileri ile ilgili neler hissettiklerini ciddiyetle ele almalıydı (1997, s.3). Bu ilk çalışmalar deneyimlerini kendi terminolojisiyle ortaya koyma çağrısı olarak da adlandırılabilir.

1980'lerden itibaren, yapılan çalışmalarla, erkeklğin hâkim ve değişmez bir modeli olmadığı düşüncesi yaygınlaştı. 1990'larda ise genel ve tarih aşırı olmadığı, toplumsal ve bağlamsal olduğu ortaya konuldu (Clatterbaugh, 199, s. 8, s. 25'ten aktaran Türk, 2008, s. 120-121).

1981'de Joseph Pleck'in, *Myth of Masculinity*, kitabı cinsiyet rolleri teorisini eleştirdi. Buna göre; cinsiyet rollerinin kurucu öğelerinin ve bazı belli başlı dolaylı varsayımların bilimsel ve popüler düşünüşü uzundur baskı altında tuttuğunu ve bu rollerin insanları zorladığını ortaya koydu (Pleck, 1981). O'na göre erkek cinsiyet rol modeli erkeklerin deneyimlerini açıklamaktan çok uzaktı (Kimmel ve Aronson, 2003). Bu çalışma cinsiyet rolü teorisine karşı ilk adım olarak nitelendirilebilir. Böylece teori davranış, süreç ve içselleştirmelere bakmaya başladı.

Bu dönemde erkeklğin hâkim ve tek bir model ile değişmez olduğu fikri yerini erkeklğin; çoğul, değişken ve toplumsal bir inşa olduğu fikrine bırakmış ve farklı

erkeklik pratikleri gündeme gelmeye başladı. Erkekliğin baskın modelinin en az kadınlar kadar rengi, tercihi, sınıfı gibi sebeplerle marjinalize edilen erkekliklerle ilişkisel olarak kurulduğu da ortaya konuldu (Connell, 1987, s. 183). 1982'de Avustralya liselerindeki saha çalışmalarının raporunda, erkeklik çalışmaları alanına damgasını vuran 'hegemonik erkeklik' tanımı yapıldı. Connell'in 1987'de basılan *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* kitabı alandaki köşe taşlarındandır. Alandaki diğer önemli çalışmalar da Harry Brod'un *The Making of Masculinities* (1987) kitabı, Michael Kimmel'in *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity* (1987) kitabı, Tim Carrigan, R.W.Connell, John Lee'nin "Toward A New Sociology of Masculinity" (1985) makalesi sayılabilir. Bu makalenin hegemonik erkeklik, erkeklikler gibi alanın bazı önemli kavramlarını tartışmaya açması açısından önceki erkeklik çalışmalarından farklı bir alana geçişin kırılma noktası olduğu söylenebilir.

Üçüncü dalga erkeklik çalışmaları ise feminist yapısalcı ve postmodern düşünceden etkilenmiş ve erkeklerin kendi kimliğini nasıl algıladığı üzerine odaklanmıştır (Whitehead'den Akt. Avşar 2017). Yeni çalışmalar ayrıca erkeklerin erkekliklerini yaşama ve ifade etme süreçlerinin ve buna ilişkin deneyimlerinin birbirinden farklı olabileceğine, bireysel yaşamlara önem atfetmektedir (Boratav vd., 2017, s.57). Moore da bu durumu 'öznellikler içinde öznellikler söz konusudur' diyerek tarif eder (2004). Üçüncü dalga erkeklik çalışmaları içinde gösterilen; Anderson'un, önceki nesillerde erkeklerin reddettiği özellikleri son dönem erkeklerinin içselleştirip hayatlarına taşıdığını söylediği çalışmadır. Buna göre, erkekliğin katı sınırları yumuşatılmaktadır; artık çeşitliliğe saygı vardır, dişiliğin reddine ve homofobiye yer yoktur. Fakat bu görüş, teorinin dünyanın küçük bir kısmındaki erkeklikleri açıklayabildiği iddiasıyla reddedilmektedir (Günay-Erkol, 2018, s.11). Erkol üçüncü dalga için Hearn'ü takip ederek cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarını birleştiren 'gex' kavramından, beden ile ilgili yeni tartışmalara işaret eder. Ama görünen o ki, Üçüncü Dalgayı tarihlendirmek/isimlendirmek için henüz zaman gelmemiştir.

1.3. FEMİNİZM

Feminizm toplumsal cinsiyet eşitliğini savunur. Radikal feminizm dışında feminizmin çalışma alanı birey olarak erkekler değil, eril tahakküm ve pratikleridir. Feminizm erkek egemenliğinin eleştirisini ikincilleştirilen kadınlar üzerinden yapar. Pozitivist bilim anlayışının aksine, kadın öznelliğinin bilimsel bilginin nesnesi olabileceğini politik gerekçelerle ortaya koyar. Feminist hareketin öncelikli amacı kadınları güçlendirerek erkek egemenliğine karşı durmaktır; erkek egemen toplumsal yapıda görmezden

gelinen kadın öznelliği ve kadınlık deneyimleri ön plana çıkartılmış ve kadınların kendi cümlelerini kurup, kendi olabilecekleri alanlar oluşturulmuştur. Bu durum eril tahakküme karşı olsalar da, erkeklerin feminizmin dışında tutulmasına neden olmuştur. Erkeklik ve erkeklikler yakın zamana kadar feministler tarafından gündeme getirilmemiştir. Kadını merkezine alan feminist hareket için bu gayet anlaşılır bir tavidir. Feminizm, erkeklerin içinde bulunduğu durumu tarif etmenin tek yoludur (hooks, 2018, s. 15). Öte yandan Feminist hareket ilerledikçe, erkeklerin bu direnişe dâhil olmadan cinsiyetçiliğin değişmeyeceği ortaya çıkmıştır (hooks, 2018, s. 11).

1960 yılında, ikinci dalga feminizmin kazanımlarına dek sosyal bilimler, cinsiyet ilişkilerindeki ataerkil karaktere eleştirel yaklaşmıyordu, cinsiyet körlüğü ve kadınların üzerindeki baskı ve ikincil plana yerleştirilmiş olmaları görmezden geliniyordu. Kadınların ikincilleştirilmesi ve ezilmesi pek tabii feminizmin kendini siyasi bir aktivizm olarak ortaya koymasından da temellenmekteydi. Yani feminizm kadın hareketinin yapmak istedikleri ile bilimsel teori ve metodolojileri birleştirdi (Abbott, Wallace ve Tyler, 2005). Feminizmin bu denli güçlü bir hareket olmasının sebebi; sosyal bilimcilerin teorik dinamik çalışmaları ve alanın gerçek aktörlerinin kendi sosyalliklerinde tecrübe ettiği ihtiyaçlarından beraberce beslenmesi gösterilebilir. Gücü bu organik ilişkiden gelmektedir denilebilir.

İkinci dalga feminizmin bu denli güçlenmesi, erkeklerin elinde bulundurduğu iktidar konumlarının sarsılmasına neden olmuştur. Feminizm toplumsal cinsiyeti hem sorgulamış hem de bu cinsiyet düzenini dönüştürmeye çabalamıştır. Kadınların özgürleşmesi ve güçlenmesi, erkeklerin üstün pozisyonlarını tehdit etmiştir. Bunun için erkekler de destekleyici olmaktan ziyade görmezden gelme, küçümseme, reddetme gibi tepkilerle karşı koymuşlardır. Tepkilerin pek çoğu antifeminist ve kadın düşmanırken, bir kısmı da partiyarka eleştirisi yaparken kadınların nesneleştirilmesini eleştirmemiş, bir kısmı da kadınların konumunu, ataerkil erkeklik ve erkeklikleri eleştirmiştir.

Üçüncü dalga feminizm ise 1990'larda ortaya çıkmış ve vurguyu tek ve evrensel bir kadın kategorisine değil kadınların farklı ırk, millet ve dinlere ait olduklarına dikkat çekerek çok kültürlülüğe yapmıştır (Tong, 2009, s. 285). Son yıllarda erkeklik çalışmaları alanında üçüncü dalga feminizmin etkileri görülmeye başlanmış; beden, söylem, maduniyet gibi temalarla erkek öznelliği postmodern bir bakışla değerlendirilmeye başlanmıştır (Bozok, 2013, s. 277). Bunda postyapısalcılığın

gelişimiyle birlikte özneye dair mutlak ve bütüncül tanımlamaların geçersizleşmesi de etkili olmuş (Yüksel, 2013, s. 16),

“Günümüz toplumlarının, erkek egemenliğine dayalı toplumlar olması çok açıkça gözlenebilen bir gerçeklik olmakla birlikte, bu toplumsal dokunun kendi içinde çok çatışmalı, farklı farklı iktidar ilişkilerinin eklemlenmesinden oluşmuş çok katmanlı bir işleyişi olduğunu görmek gerekir. Aslında kadınların topyekûn denetim altında tutulması gibi ortak bir çıkar etrafında kalıcı biçimde eklemlenmiş bir erkek egemenliğinden bahsetmek yerine, çoğul, çatışmalı, birbiriyle uyumsuz, ya da birbiriyle ilişkisiz çok sayıda farklı erkeklik deneyimlerinin yaşanmakta olduğu bir erkek egemenliğinden bahsetmek daha doğru olabilir” (Sancar, 2009, s. 17)

şeklindeki yaklaşım yaygınlık kazanmıştır.

Erkeklik; belirli, evrensel, genel, sınırları tanımlanmış ya da bir erkek grubuna özgü bir olgu değildir (Clatterbaugh, 1998: 25). 1990'lardan başlayıp günümüze gelen bu çalışmalara göre, erkeklik genel ve tarih aşırı(transhistorical) bir kategori olarak, tikellikler üzerinden giden ve belirli bağlamlar içinde biçimlenen bir toplumsal kategoridir. Yahudi, siyah, Latin, işadami, gay, işçi sınıfı, orta sınıf, sporcu, öğrenci erkeklik kimliklerinin hepsi birbirinden farklıdır ama hepsi iktidarla ilişkilenmeleri üzerinden ele alınabilirler.

Görüldüğü üzere erkeklik çalışmalarıyla feminizm arasında sıkı bir bağ vardır. Erkeklik çalışmalarının önemi ve ayırt ediciliği de yine feminizm üzerinden ele alınabilir. Alanda feminist kuram, erkeklik(ler) tarafından desteklenmiş ve doğrudan erkeklik ve erkekler hakkında ayrıntılı çalışmalar yapılmıştır. Feminizmin önceliğinin kadınlar olması gayet anlaşılır olmakla beraber erkekler hakkındaki kuramsal boşluğun doldurulması amaçlanmıştır. Ayrıca alanda LGBTİ çalışmalarından farklı olarak heteroseksüel erkekler inceleme odağı olmuştur.

1.4. ERKEKLİKLE İLGİLİ TOPLUMSAL HAREKETLER

Erkekliklerle ilgili akademik araştırmaların gelişimi feminizmde olduğu gibi toplumsal hareketlerle yakından ilişkilidir. Erkeklikle ilgili toplumsal hareketlerin sınıflandırması ile ilgili çeşitli sınıflandırmalar mevcuttur. Konuyla ilgili en kapsamlı çalışmalardan biri olan *Erkeklik Siyasetleri* kitabının yazarı Messner'e (1997) göre dört ana başlıkta incelenebilir.

- 1- Erkeklığın özünü canlandırmak isteyen mitos inşacılar ve Hristiyan Promise Keepers

- 2- Feminizm nedeniyle erkeklerin yitirdiklerini iddia ettikleri hakları hukuk mücadelesi vererek almaya çalışan Erkek Hakları Hareketi ve Erkek Özgürlük Hareketi
- 3- Irk ve cinsel kimlik siyasetleri
- 4- Sosyalist feminist erkekler

Clatterbaugh ise *Erkeklik Hakkında Çağdaş Perspektifler (1990)* adlı eserinde muhafazakâr gelenek, profeministler, erkek hakları hareketi, mistik gelişim arayışında olanlar, sosyalist erkekler, geyler ve siyah erkekler olarak daha karışık bir sınıflama önerir (Akt. Bozok, 2009, s.271)

Bozok(2009, s. 273) ise bu hareketlere ataerkiyle ilişkileri yönünden üçlü bir sınıflama önerir:

- 1- Erkeklikçi, ataerkil ve antifeminist erkek hakları hareket
- 2- Erkek özgürlükçü/kurtuluşçu hareket (Bu harekete göre erkekler de ataerkiden zarar görür, kadınlar kadar mağdurdur ama çalışmalar erkek iktidarı ve kadının ikincilleştirilmesi gibi konularından uzak durur)
- 3- Profeminist hareket (Feminizmle aynı saflarda olan erkekler; ezilmelerden, ikincilleştirmelere tüm ataerkiye karşı duran erkeklerin oluşturduğu hareket. Erkekler ve erkeklikler üzerine eleştirel incelemeler adını alan bu hareket daha sonra 'Erkeklik İncelemeleri'ne evrilerek akademide diğer hareketlere nazaran daha etkili bir konuma yükselmiştir.

Sancar (2009) *Erkeklik İmkansız İktidar* adlı kitabında bu hareketlerden birinci ve ikinci dalga olarak bahseder. Buna göre;

1. Dalga erkek hareketi 1970'lerde ortaya çıkarak içinde Pleck, Fasteu, Sawyer gibi öncülerin ışığında profeminist eleştiri alanını yaratmıştır.
2. Dalga erkek hareketi ise 1990'ların ortalarında oluşmuş ve erkeklere yitirdiklerini iddia ettikleri iktidarlarına yeniden kavuşmayı önermiştir (2009, s. 28). Bu hareketin savunucularına örnek olarak *Demir John: Erkeklerle Dair Bir Kitap*'ın yazarı Robert Bly gösterilebilir.

Burada tarihsel çizgide birbirleri ve feminizmle ilişkileri bağlamında öne çıkan birkaç erkeklik hareketine daha detaylıca değinmek istiyorum.

1.4.1. Erkeklerin Kurtuluşu Hareketi

Özellikle toplumsal erkeklik değerlerine uyum sağlamaya çalışmanın erkeklerin yaşamlarında yarattığı olumsuzluklar ve erkeklere ödettiği bedeller hakkındaki çalışmalar⁷ yer alır.

Erkeklik meselesinin bir çalışma alanı olarak yükselmeye başlamasında feminizmin yanı sıra Vietnam Savaşı, 2. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş'ın da tetikleyici olduğu düşünülmektedir (Kidder, 2003: 304). Savaşların yarattığı hayal kırıklığı ve sinizm teşvik edilen geleneksel erkeklik rollerinin sorgulanmasına neden oldu. Bazı araştırmacılar, kadın ve gey hakları hareketi, ekonomik gerileme gibi sosyal faktörlerin sabit bir erkeklik tanımını sallantıya uğratması sebebiyle savaşın geleneksel erkekligi tekrar canlandıracağı düşüncesiyle savaşların teşvik edildiğini ileri sürmektedir. (Winter, 2003: 475). Karner'a (2004) göre; Amerika'nın Vietnam Savaşı'na girdiği 1950'ler ve askeri birliklerin geri çekildiği 1970'ler arasında iki farklı çeşit erkeklik performansı sergilenmişti. Pleck'in (1981) "geleneksel" olarak tanımladığı erkeklik için şiddet ve savaş temel bir sosyal deneyim olarak görülmekte ve bir çeşit erkeklik testi olarak algılanmaktadır. Buna göre savaş "toplumsal cinsiyetler arasındaki sınırları belirler ve erkeksi olanı erkeksi olmayandan ayırt eder"ken, savaş erkeklığın kazanıldığı bir yol olarak görülür (Karner, 2004, s. 808-9). Buna karşın savaş karşıtı protestoların arasında, homoseksüel ya da zihinsel engelliymiş gibi yaparak askerden kaçmak daha erkeksi olarak görüldü ve askerlerin başarısız oldukları düşüncesi ortaya çıktı (Karner, age.).

Bu olaylar ve İkinci dalga feminizmin de etkisiyle erkeklik ve erkeklığe yüklenen anlamlar sorgulanmaya başlandı. "*Erkeklerin Kurtuluşu*" (Men's Liberation) hareketi; feminizmin erkeklığe eleştirilerine karşı gelişse de ataerkil sistemde erkeklığe yüklenen rollerden duyulan rahatsızlığı da dillendirdi (Kimmel, 2003, s. 524). Buna göre erkekler de ataerkiden kadınlar kadar mağdur olurlar. Erkekleri ataerkilliğin zararlı sonuçlarından kurtararak özgürleştirmek gerekir.

⁷ İleri okumalar için alanın önemli eserleri olarak Herb Goldberg 1976 yılında yayımlanan *Erkek Olmanın Tehlikeleri: Erkek Üstünlüğü Mitini Yaşatmak* (The Hazards of Being Male: Surviving the Myth of Masculine Privilege), Warren Farrell'in *Why Men Are the Way They Are* (1986) ve *The Myth of Male Power* (1993); Andrew Kimbrell'in *The Masculine Mystique* (1995) adlı kitaplar sayılabilir. Kitaplar, erkeklerden beklenenlerin oldukça ağır bir yük oluşturduğunu, erkeklerin de erkeklikten en az kadınlar kadar zarar gördüğünü söylemesiyle ortaklaşıyorlardı. Eseler erkekliklerin sorgulanması ve geleneksel cinsiyetçi rollerin erkekleri de rahatsız ettiğini fark ettirmesi açısından önemlidir. Bu çalışmalar profeminist bir eleştiri alanının doğmasına altlık oluşturmuşlardır.

Ataerki; erkeklerin fizyolojik ve psikolojik bütünlüklerine zarar verir. Erkekler ataerki "erkek adamlar" olmak adına savaşa gider, kavgalara karışır, aşırı alkol tüketir, spor karşılaşmalarında yaralanır, aşırı hızdan kaynaklanan trafik kazalarında ölür, duygularını ifade edemez, mutsuz cinsel ilişkiler yaşar, kendine dönük, narsist, homofobik ve özyıkıcı bireyler haline gelir, baba olmak, ailenin maddi gelirini tek başlarına kazanmak ve kahraman olmak zorunda kalırlar. Onlara göre; bu zorlu durumlar, erkekliğin ataerki olmayan sağlıklı aslına dönülerek çözülebilir. Ama bunu yaparken erkek iktidarı ve kadının ikincilleştirilmesi gibi konulara mesafeli yaklaşarak sadece erkeklere odaklanırlar.

1.4.2. "Erkeklikçilik" (Masculinism)

Ataerki ideolojinin erkekler tarafından yapılan ve antifeminist savunusu olarak ortaya çıktı.

Antifeministler, erkeklerin doğası gereği dini kuramları da kaynak göstererek, toplumsal üstünlüğe sahip olması gerektiğini savunur. Feminist hareket kendileri için tehdit oluşturmaktadır. Erkeklikçilere göre bu hareketler erkeklerin çalışma haklarını ellerinden almakta, onları daha düşük ücretlerle çalışmak zorunda bırakmakta, erkekleri eve hapsedip özerkliklerini sınırlayarak erkekliğin özünü tehlikeye atmakta, erkeklerin yaşam sürelerini ve yaşam kalitelerini kısıtlamakta, kadınları yasalar karşısında koruyarak erkekleri kurban haline getirmekte ve çıkarılan yasalarla çocuklarını ellerinden almaktadır. Bahsedilen tehditlerden ötürü erkek egemenliğinin gerçekte hiçbir zaman gerçekleşmediğini iddia ederler. Onlara göre insanlığı mutlu edecek ataerkillik için mücadele edilmelidir.

Bu hareket Men's Studies (Erkek Çalışmaları) alanını geliştirdi ve bu alan tek başına bir çalışma alanına dönüşmeyip bazı psilokog ve psikanalistler tarafından kabul gören bir düşünce biçimi olarak varlığını sürdürmekte (Bozok, 2009, s. 272). Ayrıca eleştirel erkellik incelemeleri alanının gelişimini sağladı.

1.4.3. Profeminizm

Feminizmle aynı saflarda olan, ezilmelerden, ikincilleştirmelere tüm ataerkiye karşı duran erkeklerin oluşturduğu harekettir. Erkeklik incelemeleri; kadın düşmanlığı, homofobi ve transfobiye karşıdır. 1970'lerde Erkek Özgürlük Hareketi içinde ortaya çıkan profeminizm (Sancar, 2009, s. 29), 1980'lerden itibaren yükselişe geçmiş, ataerki erkekliklerin feminist eleştirisini yapmayı hedeflemiştir. Erkekler ve erkeklikler

üzerine eleştirel incelemeler adını alan bu hareket daha sonra ‘Erkeklik İncelemeleri’ne evrilerek akademide diğer hareketlere nazaran daha etkili bir konuma yükselmiştir. (Bozok, 2009, s. 273). Feminist çalışmaların deneyimlerinden ilham alan ve öğrenen profeminist araştırmacılar, erkeklerin ataerkil ilişkileri nasıl kurguladığını, erkeklik ideolojisini, erkek kimliklerinin inşasını, öznel erkeklik deneyimlerini, erkeklik uygulamalarını ve pratiklerini eleştirel biçimde ele alır ve inceler.

Erkeklik incelemelerini feminist çalışmaları egemenlik altına almaya ve/ya feminist çalışmaların rakibi olmaya çalışan bir alan olarak görmek hatalı olacaktır. Bu alanı feminist tartışmaları ve gündemleri destekleyen ve erkekleri de dahil ederek feminist çalışmaları zenginleştirmeye ve çok boyutlu hale getirmeye çalışan bir alan olarak görmek gerekir. Öte yandan erkeklikleri anlamak ve eleştirisini yapmak, ataerkillikle mücadeleye katkıda bulunacaktır. Feminist ve queer hareketleri destekleyen -ve onlardan beslenen- bu yaklaşım, hem erkeklerin ataerkilliğin işleyişi içindeki konumlarını ortaya koymaya, hem de homofobik/transfobik olmayan ve gerçek anlamda eşitlikçi bir erkekliğin ortaya çıkmasının koşullarını tartışmaya açmaya çalışmaktadır. Erkeklerin ataerkilliğin ortadan kalkması için başvurabilecekleri en makul yol (pro)feminizmdir.

Ryan Connell’in 1970’lerin sonlarında yazdığı toplumsal cinsiyet yazıları ve Tim Carrigan ve John Lee ile birlikte kaleme aldığı “*Toward a New Sociology of Masculinity*” (Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisine Doğru) (1985) isimli makale alanın ilk çalışmaları olarak sayılabilir. Buna göre, önceki erkeklik çalışmaları değerlendirilerek alana yeni bir bakış açısı ve ‘hegemonik erkeklik’ gibi ufuk açıcı ve bereketli bir kavram kazandırılmıştır. Connell’in *Erkeklikler* (1995) kitabı da farklı erkekliklere, farklı sivil toplum örgütleri üzerinden feminist erkek politikası yapmaya davet etmiştir (Bozok, 2009, s. 276).

Erkekler, profeminist tutumlarla cinsiyet ayrımcılığı ve kadına yönelik şiddet karşısında çeşitli oluşumlar ve kampanyalar da geliştirmiştir. 1990’larda ortaya çıkan White Ribbon, Men Engage, Profeministimiehet (Profeminist Erkekler)⁸ isimli gruplar; kadına ve kız çocuklarına yönelik şiddeti sonlandırmak, toplumsal cinsiyet eşitliği ve farklı erkekliklerin inşa edilmesine katkı sağlamak, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine

⁸ Hareketlere resmi sayfaları olan <https://www.whiteribbon.ca/about.html> , <http://menengage.org/> , <http://www.profeministimiehet.net/> linklerinden erişilebilir.

erkekleri de dâhil etmek, erkeklerin farkındalığını arttırmak gibi hedefleri olan uluslararası hareketlerdir (Kepekçi, 2012, s. 68).

Günümüzde bu damarın temsilcileri arasında Avustralyalı sosyolog Michael Flood; erkekler ve erkeklığe odaklanan, toplumsal cinsiyet ve cinsellik politikaları üzerine araştırma ve tartışma ortamı yaratan ve bu konularda makalelerin bulunduğu XY adlı çevrimiçi site ile gösterilebilir.

1.5. TÜRKİYE'DE ERKEKLİK ÇALIŞMALARI

Türkiye’de de Erkeklik Çalışmaları alanındaki eserler 80 ve 90’larda belirmeye başlamış, 2010 sonrası da alan bir hayli popüler olmuştur. Çalışmalar öncelerde literatür taramaları, dergi ya da editöryal kitaplarda yayımlanan makalelerden oluşmaktayken (Yücel, 2014, s. 71) artık aşağıda değinileceği üzere daha geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Özellikle son dönemde yapılan araştırmalarda erkeklik; ülkenin sosyal ve kültürel şartları bağlamında ele alınmakta, bu şartlarla beraber değerlendirilmektedir. Alanda yapılan çalışmaların bibliyografyası için Yücel’in *Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması* (2014) isimli kitabına ve Erkek Muhabbeti adlı sivil insiyatifin “Erkeklik Çalışmaları Kaynakçası”na (2013) bakılabilir. En son ve güncel kaynak *Toplum ve Bilim Dergisi*’nin 145. Sayısındaki Şenol Topçu’nun “Erkeklik Çalışmaları Kaynakçası”dır (2018). Burada, alanda kapsamlı olduğu düşünülen kaynaklar üzerinden Türkiye’de alanın gelişimi tarihsel bir çizgi üzerinden takip edilmeye çalışılacaktır.

80’ler ve 90’larda alanın temel taşları oluşturulmuştur. Kandiyoti’nin 80’lerin sonunda yaptığı çalışmalar, doğrudan erkeklikle ilgili olmasa da, alanın başlangıcı olarak işaretlenebilir. “Ataerkil Pazarlık”(1992) makalesinde Türkiye’deki erkekliklere ve ataerkinin dinamiklerine kadınların yetişkin çocukları ile olan ilişkileri üzerinden bir açıklama getirmiştir. Makale kadınların bu örüntüdeki pazarlık payını/gücünü tartışır ve bu konudaki takas ve uzlaşmayı konu edinir. 1998’de Connell’in *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* kitabının Türkçe’ye çevrilmesi alanın mihenk taşlarından biri olmuş ve alanın gelişimi bu noktadan sonra hızlanmaya başlamıştır.

2000’lerdeki çalışmalar, temel kaynakların açtığı yolda erkekliklerin inşa ve temsillerine odaklanmıştır. *Bu Kabuslar Neden Cemil’de* (2005), Aslan dört popüler Yeşilçam filmi üzerinden kurtarıcı kahraman figürünün, baba, oğul, koca, sevgili gibi çeşitli rollerdeki erkeklerin korkularıyla ilişkisini, Türkiye’deki siyasi, kültürel ve toplumsal hareketlenmenin izdüşümü olarak nasıl görüldüğünü analiz etmektedir. *Erkeklik:*

İmkansız İktidar (2009) kitabında Sancar, erkekliğin ailede, ekonomide, askerlikte ve sokaktaki görünümünü görüşmeler yaparak aktarır. Birbirinden farklı erkeklerin, erkekliklerinin inşasını ekonomik, politik ve sosyolojik bağlamlarla ilişkilendirir. Selek, *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* (2009) isimli çalışmasında erkeklik inşasını erkeklerle görüşmeler yaparak, bir 'erkeklik laboratuvarı' olan esasen askerlik deneyimi üzerinden ele alır. Erkekliği; sünnet, iş, evlilik gibi pekiştirmelerle, zorla yürütülmesi gereken bir süreç olarak analiz eder ve politik ve mekânsal erkeklik basamaklarını saptar. Zeynep Ergun, *Erkeğin Yittiği Yerde* (2009) kitabında siyasi hayat ve erkeklikler arasındaki bağlantıyı 2000-2006 yılları arasında yayımlanan popüler edebiyat ürünleri üzerinden kurar. Kadınların dışarıda bırakıldığı bu iklimde erkeklerin de bu durumdan zarar gördüğünü, romanları psikanalitik çözümleyerek ortaya koyar.

2010 sonrasında ise daha detaylı analizlerin yolu açılmış, özellikle popüler kültür ürünlerine yoğunlaşmıştır. Çin İşçi Japon İşçi: Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değiniler (2012) Atay'ın popüler kültürdeki erkeklikler üzerine yazdığı makalelerinin seçkisi olarak, erkeklik rolü dayatmalarının erkeklerde yol açtığı acıklı ve acıtıcı hali eski ve yeni erkeklik rolleri üzerinden tartışır. *Hayali Kahramanlar Hakiki Erkekler Çizgi Roman ve Fotoromanda Erkeklik Temsilleri Üzerine Denemeler* (2013); Türk fotoromanlardaki erkekliğin peşine düşerek, popüler kültür üzerinden hem yaklaşık yarım asır öncesinin hem de 2010 sonrasında erkeklik temsillerini karşılaştırmalı olarak analiz eder. *Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması* (2014); 2000'lerde izlediğimiz dizi ve filmleri örneklem olarak kurtarıcı erkek rolünü, erkeklik temsillerini, yüceltilen mitik erkekliği inceler ve bunu 2000'lerin toplumsal ve siyasal ortamında biçimlenen yeni değerleri, değişen söylem eğilimleri ile açıklar. Böylece toplumsal olanın, dönüşen ortamla nasıl bir bağ kurarak yoluna devam ettiğini gösterir. *Nihayetinde Erkekliğin Türkiye Hali* (2017) erkekleri babalarıyla, anneleriyle, eşleri, çocukları, işleri ve kendileriyle olan ilişkileri açısından çok boyutlu ele alarak, gündelik hayatlarından yola çıkarak erkeklerin yaşamakta olduğu değişim ve dönüşüme odaklanır.

Böylece, Türkiye'de erkeklik çalışmalarının kadınlarla ilişkiler üzerinden çalışılmaya başlanarak, devlet, zaman, mekân gibi çeşitli boyutlarda tartışıldığı, bu tartışmanın mecrası olarak da filmler, diziler, romanların yanı sıra gerçek kişilerle yapılan görüşmeler olduğu; son dönemde de çalışmaların değişim ve dönüşümlere odaklandığı söylenebilir.

1.5.1. Dergiler

Prestijli sosyal bilim dergisi *Toplum ve Bilim* 114. (2004) sayısı konu ile ilgili referans alınan literatürdeki en kıymetli kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkar. Dergide erkekliğin ne olduğu, erkeklikten ne anlaşıldığı, erkeklerin erk ile arada kalma hali, inşası, temsili üzerine bereketli makaleler yer almaktadır. Öyle ki dergi henüz detaylı alan araştırmalarının kitap olarak yayımlanmadığı zamanlarda oluşacak literatürün zeminini oluşturmuş ve bir ön çalışma olarak kendinden sonra gelen tüm çalışmalarda referans gösterilmiştir.

2013'te kurulmuş Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnsiyatifi, *Masculinities Journal* isimli Türkiye merkezli uluslararası bir erkeklik dergisi çıkarmaktadır. 2018 sonunda çıkacağı duyurulmuş başka bir dergi de *Erkeklik ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*'dir. Makale çağrısında yazıldığı üzere dergi; Erkeklik(ler) ile toplumsal cinsiyet tartışmaları yürüten eleştirel çalışmaları destekleyen bir platform sunmayı amaçlamaktadır.

1.5.2. Akademi

Son dönemde erkeklik konusunun akademideki popülaritesi tez sayılarındaki artış üzerinden de takip edilebilir. Ekim 2018'de Ulusal Tez Arşivi internet sayfasında⁹ yapılan sorgulamaya göre adında 'erkeklik' geçen 77 kayda ulaşılmıştır. Bu kayıtlardan 19'u 2010 öncesi iken geri kalan 58'i 2010 sonrasına ait çalışmalardır.

Çalışmalar erkekliklerin inşası, temsiliyeti, farklı erkeklikler, cinsellik, LGBTİ, mekân, edebiyat, gündelik hayat, kriz, beden şeklinde geniş bir yelpazede yayılım göstermektedir. Yine de yoğunluğun özellikle temsil ve inşa konularında olduğu söylenebilir. Selin Akyüz, *2000'lerin Türkiye'sinde Siyasi Erkeklik: Siyasetteki Farklı Erkek Temsilleri* (2012) isimli doktora tezinde, Türk siyasetindeki farklı erkeklik kurgularını, parti liderlerinin cinsiyetlendirilmiş söylemlerini analizi ile incelemektedir. Mehmet Bozok *Erkekliklerin Yereldeki İnşası: Trabzon, Türkiye Örneği* (2013) isimli doktora tezinde erkekliklerin yerel dinamiklere dayanarak toplumsal olarak kurulduğunu, Trabzon'daki erkeklerle yaptığı görüşmelerle ortaya koymaktadır. Atilla Barutçu 2013, Türkiye'de *Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları* isimli yüksek lisans tezinde erkekliğin hegemonik olabilmek için geçirdiği sünnet, cinsellik, askerlik, iş sahibi olma ve evlilik aşamaları ve buralardaki varlık mücadeleleri incelenmiştir. Naz Hıdır 2015'te yazdığı *Erkeklik Kimliğindeki Değişimlerin Sorgulanması* isimli yüksek lisans tezinde, egemen erkeklik kimliğini reddeden

⁹ Sorgulama <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> adresinde yapılmıştır.

erkeklerin kendi kimliklerini kurgulayış süreçleri; babalarla ilişkiler, sünnet, cinsellik, askerlik, çalışma/iş- güç sahibi olma ve yuva kurma deneyimleri üzerinden, derinlemesine görüşmeler yoluyla incelenmiştir.

Üniversitelerde toplumsal cinsiyet ve kadın araştırmaları dersleri¹⁰ ve yüksek lisans programları olmasına rağmen, erkeklik çalışmaları henüz gelişmekte olan bir alan olduğundan, Kasım 2018 itibariyle yapılan internet araştırmasına göre herhangi bir yüksek lisans programına rastlanamamıştır. Hearn, bir söyleşisinde (Akşit ve Varışlı, 2014, s.81) bağımsız bir erkeklik incelemeleri bölümüne, neredeyse bütün akademik araştırma ve çalışmaların açıkça olmasa da erkekler üzerine/üzerinden olması sebebiyle karşı çıktığını belirtmiştir. Yine de erkeklik meselelerinin tartışabileceği, eleştirel erkeklik incelemelerine bir alan açılması amacıyla en azından derslerin açılması gerekliliği de gözden kaçırılmamalıdır.

1.5.3. Toplumsal Hareketler

Türkiye’de gerek akademide, gerekse çeşitli oluşumlar şeklinde kadın mücadelesini destekleyen; ataerkiye ve cinsiyetçiliğe karşı örgütlenen erkek gruplarını, alanın toplumsal hareketleri olarak değerlendirebiliriz. Bu hareketler büyük, yaygın ve dönüştürücü olmaktan ziyade varlık göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Bu başlık altında *Biz Erkek Değiliz İnisyatifi*, 2008’de İtalyan sanatçı Pippa Bacca’nın tecavüz edilerek öldürülmesini protesto ettikten sonra toplumsal cinsiyet konusunda hem sokağa yönelik hem de daha geniş çalışmalar yapmayı hedeflemiş bir grup erkek tarafından kurulmuştur. *Rahatsız Erkekler ise* “Toplumsal cinsiyetin, heteroseksizmin ve hegemonik erkeğin, kısaca eril tahakkümün tartışıldığı” bir başka oluşumdur. *Erkek Muhabbeti ise* “erkeklerin, ataerkilliği ve kendi erkekliklerini feminist ve LGBTİ+ hareketin deneyimlerinden beslenen bir perspektifle sorgulamasına katkıda bulunacak bir platform oluşturmayı” amaçlamıştır. Son olarak Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisyatifi, en fazla üretim yapan, en akademik grup olarak gösterilebilir. Stony Brook Üniversitesi Erkek ve Erkeklik Araştırmaları Merkezi, Ankara Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi (KASAUM) ve İzmir Üniversitesi Kadın Çalışmaları Araştırma ve Uygulama Merkezi işbirliğiyle Eylül 2014’te “1. Uluslararası

¹⁰ Ankara Üniversite’nde açılan Sinema ve Erkeklik dersi, Hacettepe Üniversitesi’nde Erkeklik Kültürleri adlı dersler bulunmaktadır. Bu konuda yapılmış en kapsamlı çalışma Bilhan Gözcü ve Tebessüm Yılmaz’ın Temmuz 2015 itibariyle hazırladığı kronolojik listedir. Fakat maalesef çalışma daha sonra güncellenmemiştir. Çalışmaya https://www.academia.edu/12619283/Erkeklik_%C3%9Czerine_Derslerin_Kronolojik_Listesi linkinden erişilebilir.

Erkekler ve Erkeklikler Sempozyumu” düzenlendi. Sempozyum bilim insanlarını, aktivistleri ve STK mensuplarını bir araya getirmesi, gündem oluşturmaları ve erkeklikle ilgili tartışmaların ele alınacağı özgül bir platform olması açılarından önemliydi. Sempozyumun ikincisi, Türkiye genelinde ilan edilen olağanüstü hal ve bunun etkileri sebebiyle iptal edildi ve sempozyum 2017 ya da 2018 yıllarında devam edemedi. 2. Uluslararası Erkekler ve Erkeklikler Sempozyumu’nun 12-14 Eylül 2019’da İstanbul’da yapılması planlanıyor. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisyatifi’nin çalışmaları <http://masculinitiesjournal.org/> adresinden takip edilebileceği üzere çalıştay, atölye ve dergi şeklinde devam etmektedir. Yukarıda sayılan gruplar içinde aktif olarak faaliyetlerini devam ettiren sadece *Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisyatifi* kalmıştır.

Sonuç olarak; Türkiye erkeklik üzerine yapılan çalışmalar, alan henüz gelişmekte olduğundan oldukça az sayıda ve yeni analizlere muhtaçtır.

1.6. ERKEKLİK ÇALIŞMALARINDA GÜNCEL BİR TARTIŞMA: “ERKEKLİK KRİZİ” Mİ?

Günümüzde temel yönelimin erkek kimliğini bir kriz anlatısı olarak değerlendirmek şeklinde olduğu söylenebilir (Cook ve Bernink, 2006: 105). Yapılan literatür taramasında erkeklik krizinin; imkansız iktidar, yitim, erkeklik kaybı, dönüşüm gibi çeşitli şekillerde adlandırıldığı görülmüştür. Beynon, krizin iki kaynağı olduğunu söyler: birincisi erkekliğin feminist eleştirisi ile kaybedildiği düşünülen “erkek hakları”, ikincisi ise erkeklerin çalışma yaşamındaki değişimler (2002, s. 83). Ekonomik krizler, teknolojinin emek gücünün yerini alması, kısa dönemli kontratlar, esnek zamanlı çalışma (Whannle, 2002, s. 21) ile kapitalizmin yeni ruhu kadınlara atfedilen nitelikleri çağırılmaktadır. Kadının iş yaşamında daha aktif olması, ev işleri ve çocuk bakımı gibi yeni sorumluluklar ile yeni düzende beklenen empati, uzlaşım gibi kadınsı değerlere ayak uydurma çabası görünür olmuştur. Para kazanma tekelinin yıkılmasıyla beraber ataerkil erkek kurgusunun dayanak noktası olan ekonomik güç tehditlere açık hale gelmiştir. Bunların yanı sıra –ve bunlara paralel olarak- yükselen kadın ve LGBTİ hareketi, çeşitliliğin ve çokluğun, farklılığın bir arada var olduğu dünya imgeleri de küresel düzenin görmezden gelinmeyecek derinlikteki yükselen kavramlarıdır. “Artık erkeklerin kadınlardan daha üstün ve önde olmasını meşrulaştıracak biyolojik, kültürel, ekonomik ya da ideolojik kökenli bir neden söz konusu olmaktan çıkmıştır” (Sancar, 2009, s. 111).

Erkeklik krizine yönelik iki temel kabul vardır. Bunlardan ilki kriz kavramının son otuz yıl içinde ortaya çıktığıdır. Faludi (1999), Clare (2000), Harrocks (1999), Bly (1990) gibi yazarlara göre erkeklik eskiden gördüğü itibarı kaybetmiştir, değeri düşmüştür. Bunun nedeni de tüketim toplumu, feminist hareketlerin yükselişi ile geleneksel erkeklik modellerinin kabul görmemesidir. Buna göre, artık egemen erkeklik tezi geçerli değildir, bunun yerine imgeler, reklam, süs ve tüketim kültürünün etkisinde bir erkeklik vardır. Erkeklerin kendi elleriyle oluşturdukları bir erkeklikten uzaklaşma sürecine girdikleri belirtilir. Teknolojik gelişmelerin yükselişiyle, onu oluşturan erkekler kendi elleriyle hedef tahtası haline gelmiştir (Hollstein, 1988). Babalardan öğrenilecek bir şey kalmamıştır, her erkek kendi yolunu kendi bulmak durumundadır ve boy gösteren hegemonik bir erkeklikten ziyade erkeklik krizi vardır. Bugüne kadar erkeklik hakkında oluşturulan resim “çatlamaya, bulanıklaşmaya başlamış ve erkek savunmacı” bir pozisyona dönüşmüştür (Hollstein, 1988, s. 27). Lea ve Schoene (2013, s.12) da modern erkeğin krizini geleneksel kodların uygulanması beklentisi ile süper baba/koca beklentisi arasında kalmış olmakla, beklentiler arasındaki belirsizlik ile tanımlarlar.

Krizle ilgili ikinci görüşe göreyse; yapılan çalışmalar ışığında değişen erkeklikleri görmek önemli olmakla beraber, pek çok çalışmada ortaya konulduğu üzere erkeklikler değişime tabidir (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 835). Segal (2004), Wood ve Jewkes (2004), Barrett(2004), Messner (2004) 'nin çalışmalarında görüldüğü üzere erkekliğin çoklu ve birbirinden farklı dışavurumları olsa da geleneksel erkeklik ve ona bağlı değerler birçok kültürel kodda hüküm sürmeye devam etmektedir. Günümüzde hayat boyu devam eden kariyerler kalmamış, erkek egemen endüstriler daha çok kadın odaklı servis endüstrilerine dönüşmüş, kadınlar ilişkilerinde, boşanmalarda, çocuk yetiştirmede ve cinsel ifadelerinde kararlarını verip bunları uygular hale gelmiştir. Geleneksel aile yapısında ve dolayısıyla toplumda meydana gelen bu gibi değişimlere bakılınca toplumsal cinsiyet ilişkilerinde bir krizin olduğunu gözlemlemek şaşırtıcı değildir (Whitehead & Barrett, 2004, s. 8-9). Selek'in tabiriyle geçmiş ve şu an arasında kalan, yarın için ise rolleri karmaşıklaşan, değişen erkeklikler ve kadınlıklar “sürekli bir ikirciklik” yaşamalarına (2009, s. 27) rağmen Connell (2004, s. 45) toplumsal cinsiyet düzenini tehdit eden bir krizin varlığından söz edilemeyeceğini ileri sürer. O'na göre, Faludi ve Mac an Ghail'in çalışmaları erkekliğin değiştiğini görünür kılmaları açısından değerli olmakla beraber, yaşanan sürecin ani bir krizden ziyade değişim olduğunu vurgular. Onun için bu tezler erkeklerin iktidar mülkiyetlerini korumaya devam ettiklerini gözden kaçırmaktadırlar. Oysaki toplumsal cinsiyet kimliği daima hareket halindedir ve aktif olarak inşa edilebilir, değişebilir. Kadın hakları mücadelesinin yükselişi, gey

mücadelesi gibi toplumsal hareketlilikler toplumsal cinsiyetin değişebileceğine dair farkındalık yaratmaktadır (Connell, 2000, s.201). Ama bütün bu eşitleyici değişimlerin tuzağına düşüp de erkeklik krizine biraz mesafeli durmak gerekmektedir zira kriz eğilimleri de egemen erkekliği restore etme eğilimlerini kışkırtır ve erkeklikler kriz eğilimlerinin etrafında yeniden şekillenir (Connell, 2004, s. 45). Erkekler hayatları boyunca yeni stratejilere adapte olurlar (Whitehead & Barrett, 2004, s. 9) ve hakim hegemonik kalıpların devamlılığını sağlarlar.

Erkeklikler sabit olmadığı, zamanla değiştiği ve tek bir erkeklikten söz edilemediği için toptan bir krizin varlığı erkekliği tek, değişmez ve katı bir kategori olarak sunmaktadır (Whitehead & Barrett, 2004, s. 8). Değişen rollerden dolayı erkekliği bir krizin içinde tarif etmek erkekliğin kırılgan, belirsiz olduğunu, günümüzle bağlantılı olmadığını iddia etmektir ki bu erkekliğin üzerinde konuşulamayacak kadar kırılgan bir şekilde tanımlandığını gösterir (Brittan, 2004, s. 53). Kriz, cinsiyetçi iş bölümü, aile, askerlik, babalık, gibi erkeklik rollerinin geçmiş veya mevcut durumları ile yeniden üretilmemelerinin ve gelecekte farklı inşa edilebileceklerinin de bir işaretidir. Sonuç iktidarın kurumsal düzeninin otomatik olarak yıkılması olmasa da meydan okumalara karşı artan bir zayıflama söz konusu olacaktır (Connell, 2000, s. 216).

Erkeklik krizinin topyekûn bir hakimiyet kaybı anlamına gelmediği bu çalışma kriz olarak adlandırılanın aslında toplumsal cinsiyetin toplumun genelini etkileyen toplumsal olaylar sonucu geçirdiği olağan değişimler olduğu ve bu değişimlerin hegemonik erkekliğin yeniden üretimin bir parçası olduğu kabulüyle yazılmıştır. Bahsedilen kriz ancak erkekler tarafından otoritenin garanti olmayışına bağlı meşruiyet krizi (Brittan, 1989, s. 184) ya da ataerkinin krizi (hooks, 2018, s. 46) olarak adlandırılabilir. Özyeğin'in deyimiyile 'kırılgan erkeklik' deneyimi yeni bir yaşam dünyası ile erkeklerin ailelerinden devraldıkları tanıdık imge, değer ve sembollere duyulan bağlılık arasında bocalamalarına neden olmaktadır (Özyeğin, 2011, s. 161). Ve fakat erkeklikler sonunda geliştirdikleri yeni stratejilerle kendi düzenlerinin devamını sağlamaktadırlar. Walsh (2010), krizi geçici olarak sarsılan heteroseksüel erkeklik normunun, Butler'cı bir biçimde yeniden kurulduğu performatif bir süreci olarak tanımlar (2009, s. 8-9). Erkekliklerin krizde olduğu algısı gerçekçi değildir (Atkinson, 2001, s.12) , ataerki hala çok güçlüdür (Savran, 2019).

2.BÖLÜM: POPÜLER KÜLTÜRDE ERKEKLİK ANLATILARI

2.1. POPÜLER KÜLTÜR ÜZERİNE

Hayat şeklinin bütünü olarak kültür, doğal olarak insan merkezli her şeyi kapsar (Williams, 1993, s. 10). Kültürün tek bir tanımı yoktur; iki antropoloğun yaptığı bir antolojide, birbirinden farklı 164 kültür tanımı sıralanmıştır (Güvenç, 1994, s.94). Öte yandan Williams'a göre (2014, s.80) kültürün temel olarak üç anlamı vardır:

1. Entelektüel, ruhsal ve estetik gelişme
2. Güzel Sanatların eşanlamlısı
3. Belirli bir zamanda, belirli bir topluluğun ya da belirli bir dönemin yaşam tarzı

Kültür; toplumu oluşturan kişileri, onları bir arada tutan, birbirine bağlayan dil ve haberleşme süreçlerini, sanatlarını, inançlarını, törelerini, hukuk ve yönetim kurumlarını, üretim ve tüketim düzenlerini de içine alır; toplumsal ve ekonomik dünyadan bağımsız değildir (Williams, 1980, s. 190).

Popüler ise Latince '*halka ait*' anlamına gelen hukuki ve siyasi bir terim olan 'popülaris'ten türemiştir (Williams'tan akt. Özbek, 2003, s. 82). Popüler kavramının sıradan, düşük, temel gibi hisleri vardır (Williams, 2014, s. 236). Hall'e göre; popüler kavramı yaygın olarak beğenilen, tüketilen anlamına geldiğinde 'ticari'; halka ait, halkın yaptığı her şey anlamına geldiğinde ise 'betimleyici' olarak tanımlanmış olur (Akt. Özbek, 2003: 81).

Popüler kültür aslen insanların kendi için yaptığı kültürdür (Williams, 2014, s. 236). Williams (2014) popüler kültürün dört ögesini; çok sayıda insan tarafından kabul görmesi; sıradan olması; insanların beğenisi için bilinçli tasarlanması ve insanlar tarafından kendileri için yapılması olarak belirtir. Sürekli sıradanlığına ve basitliğine yapılan vurgularla popüler kültür, tâbiler ve güçsüzlerin kültürüdür. İçinde toplumsal sistemin egemenlik altına alma ve tâbi kılma ilişkilerinin izlerini taşır. (Fiske, 1999, s. 15). Popüler kültür gündelik yaşamın kültürüdür (Oktay, 2002, s.18-19).

Popüler kültüre yönelik üç temel yaklaşım vardır (Fiske, 1999, s.32-33).

İlkin, *Frankfurt Okulu*¹¹; sinema, müzik, moda, yeme içme gibi popüler kültür formlarını halka dayatılan, halkın manipüle edilmesi ve uyuşturulmasına hizmet eden ürünler olarak kuramsallaştırır (Edgar ve Sedgwick, s.269). Popüler kültür üretilmiş ve şeyleştirilmiştir; ideolojiktir (Jay, 2005, s.312). Bu formlar egemenlerin istekleri doğrultusunda metalaştırıldığından, Frankfurt Okulu popüler kültür ile kitle kültürünü eş kabul eder. Kitle kültürü kavramı, ilkin 1944'te *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde geçer, daha sonra *kültür endüstrisi*'ne dönüştürülür (Adorno, 1997, s. 109). Endüstriyel bir ürün olan popüler kültür, sistemin çıkarları doğrultusunda şekillendirilmekte ve alt kültürlerin muhalif yanlarını edilginleştirerek onları da sisteme dâhil etmektedir (Arık, 2004, s.27). İnsanların ürettikleri bir kültür değil, aksine kitleler için kitlesel bir şekilde ve kültür endüstrisi tarafından ticari kaygılarla üretilen ve kitlesel düzeyde tüketilen kültürdür. Kültürün kapitalist ilişkilerle endüstriyellemesine ve ticarileşmesine dikkat çekmek için geliştirilen kültür endüstrisi kavramı, içinden türediği kapitalist toplumun meşrulaşmasını sağlar ve bireyleri bu hayat tarzına yönlendirir. Bütün dünya bu endüstrinin filtresinden geçmek durumundadır (Adorno ve Horkheimer, 1944).

İkinci yönelim popüler kültürü toplumsal farklılıkların uzlaşımına dayalı yönetim biçimi olarak görür (Fiske, 1999, s.32-33). Buna göre popüler kültür; kültür üretimi, hegemonik ilişki ve mülkiyet ilişkileri açısından incelenmelidir çünkü popüler kültür ideolojileri üretir. Bu alanda en yaygın görüşlerden bir tanesi Antonio Gramsci'nin *hegemonya*

¹¹ Frankfurt Okulu'nun hem kendi ürettiği hem de üzerine yazılan çok sayıda kaynak vardır. Fakat bu, tezin konusu olmadığından kısaca değinilecektir. Frankfurt Okulu 1923'te bir mekân değil fikir sistemi olarak kurulmuştur. 1930'larda Naziler'in gelmesiyle kurucu üyeler Almanya'yı terk ederek Amerika'ya gitmek zorunda kalmış, ancak 1953'te Frankfurt'a tekrar toplanabilmişlerdir. Enstitü üyeleri Almanya'da medyanın iktidar lehine nasıl kullanıldığına ve Amerika'da tüketim toplumunun doğuşuna tanık olmuşlardır. Eleştirel teori olarak da bilinen Okul, felsefe ve gündelik hayat pratiklerini bir arada ele alarak çok disiplinli bir anlayış benimsemiştir. Kurucu ve öne çıkan isimleri Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Erich Fromm olarak sayılsa da Pierre Bourdieu, Louis Althusser gibi isimleri de etkilemiştir. Eleştirel tezinin amacı; insanları, kendilerini köleleştiren koşullardan özgürleştirmektir (Horkheimer 1982, 244). Çalışma alanları kitle kültürü, iletişim, kültürel üretim, politik ekonomi, medya metinlerinin politikası, izleyici algısı olarak özetlenebilir (Kellner 1989 ve 1995).

kavramına vurgu yapılarak tasarlanan hegemonik ilişkidir. İktidar sahiplerinin amaçlarına hizmet için tasarlanan popüler kültür ürünlerini bireyler pasif bir şekilde almakta ve böylelikle iktidarların hegemonik güçleri meşrulaştırılmaktadır (Mattelart ve Mattelart, s.86). Gramsci, kültür sorununu özellikle de popüler kültür sorununu devletin etkinlik alanının merkezine yerleştirir (Hall, 1999, s.98). Gramsci, popüler kültür üzerine çalışırken, edilgen halk ve egemen ticari çıkar ikiliğini aşmaya çalışmış; yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki ayrımın hiyerarşik toplumu ifade eden siyasi bir söylem olduğunu vurgulamıştır (Swingewood, a.g.e., s. 20.). O'na göre kültürel üretim ile onu üreten ve onun katkıda bulunduğu tarihsel süreç arasında organik bir ilişki vardır, halkın beğenisi ile ticari çıkarların kesişmesi keyfi ve tesadüfi değildir (Gramsci, a.g.e., s. 376-377). Popüler olan iktidarla ilişki içinde kurulmuştur, hegemonik olanın kültürü ve halkın gelenekleri bu alanda içiçe geçmiştir. Hegemonya esasen bir rıza üretim sürecidir, popüler kültür de bu rızanın üretimine hizmet eder.

*Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmaları*¹², üçüncü yaklaşım olarak popüler kültürü direnişin olduğu bir mücadele alanı olarak görür. Gramsci'de hareketle medyayı yönetenlerin hegemonyası olarak ele alarak, tahakküm sistemlerini sürdürmekteki yapısını çözümlenmeye odaklanmışlardır. Kültürel anlamlar 'toplumsal yapı' ve 'güç ilişkileri' ile beraber açıklanırsa anlaşılabilir (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s.304-305). Fakat daha öncekilerden farklı olarak burada daha olumlu bir yaklaşımla, izleyiciler de aktif olarak konumlandırılmıştır.

Kültürel çalışmaların temellerinden biri olarak görülen Richard Hoggart'ın *The Uses of Literacy* (Edebiyatı Kullanmak-1998) adlı kitabı (Smith, 2001: 210) işçi sınıfı kültüründeki değişimleri ve dönüşümleri, egemen kültüre karşı nasıl karşıt kültür geliştirdiklerini, medyadan nasıl etkilendiklerini ve medya metinlerine karşı nasıl bir değişimle karşılık verdiklerini inceleyerek işçi sınıfının gündelik kültürünü akademik gündeme taşımıştır (Dağtaş, 1999). Bu ekolün diğer bir önemli kaynağı ise Raymond Williams'ın *Culture and Society* (Kültür ve Toplum-1983) adlı kitabıdır. Williams bu kitapta kültürü, değişen insanlık koşullarının bir yansıması olarak okur.

¹² Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi (Centre for Contemporary Cultural Studies, kısaca CCCS), Birmingham Üniversitesi'nde 1964 yılında Richard Hoggart tarafından kurulmuştur. Merkezi Richard Hoggart, Raymond Williams, Raymond Leavis ve Stuart Hall'in çalışmaları ile bilinir. Disiplinlerarası çalışır, tarih, felsefe, sosyoloji ve edebiyat eleştirisi alanlarından beslenir (Hoggart, 1970, s.255). İngiliz Kültürel çalışmaları kültürel pratikleri geniş anlamda ele alarak, savaş sonrası İngiltere'sinde iletişim, endüstri, demokrasi ve sınıf arasındaki ilişkiler, medya içerikleri, popüler kültür ürünleri ve edebi metinler üzerine çalışmıştır.

Stuart Hall, İngiliz Kültürel Okulu'nun en önemli temsilcilerinden biridir. Hall, kültürel olanın politik olduğuna vurgu yapar, politik olan, popüler kültürden ayrılamaz ve popüler kültür de politik tartışmalarda ikincil değil, merkezi konumdadır (Hall, 1981, s. 233). Popüler kültür ürünleri ideolojiden ve ideolojik yeniden üretim sürecinden bağımsız değildir. Bu bakış açısıyla politik olan sıradan insanın gündelik deneyimini kapsayacak şekilde genişlemiş olur.

Gramsci'nin *hegemonyasından* etkilenen Hall, kavramın kapsamını geliştirmiştir. Buna göre egemen güçler kitleler üzerinde sosyal, kültürel ve ekonomik tahakküm kurar, fakat

“Farklı toplumsal kesimler hayat tarzlarını, zevklerini, beğenilerini kısacası ideolojilerini popüler kültür formları aracılığıyla dışa vururlar. Bu açıdan popüler kültür ürünleri çeşitli toplumsal kesimlerin kendilerini ifade ettikleri mücadele alanları ve araçlarıdır.” (Hall, 1981).

Yani, popüler kültür bu güce direnmenin ve güçten sıyrılmanın bir aracı olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla kültür toplumdaki iktidar ilişkilerinin analizi için önemli ve ciddi bir kaynaktır. İçinde hem direniş hem kabullenme öğelerini; geçmişi ve geleceğin nüvelerini; isyanı ve boyun eğmeyi; birbirleri ile çelişen, çatışan kültürel öğeleri bulabileceğimiz dinamik bir mücadele alanıdır (Akbal, 2009). İngiliz Kültürel Çalışmaları'na göre; bu aktif durumdaki izleyiciler, popüler kültürün anlamını ve işlevini kültürel müdahalelerle müzakere edebilir. İzleyiciler medya metinlerinin anlam ve etkilerinin dayatıldığı pasif bir konumda değildir.

İletinin kendisi; üretim pratiklerine ilişkin kullanılan bilgiler, tarihsel olarak tanımlanan teknik beceriler, profesyonel ideolojiler, kurumsal bilgi, tanım ve varsayımlar ile şekillenir (Hall, 1999, s.508-509). Olayların kendisi tek başına anlam üretmez ve iletmez, tüm toplumsal bileşenler, tarihsel bağlamı ile kültür, kurum ve pratikleriyle analiz edilmelidir çünkü olaylar kodlanmıştır. Kodlama (encoding) 'olaylara anlamlar yükleyen kodları seçmek, olayları kendilerine anlam yükleyen kodları seçmek, olayları kendilerine anlam yükleyen göndergesel bir bağlama yerleştirmek' anlamına gelir (Hall, 1994, s.204). Kod açımı (decoding) ise kabaca bu kodların okunmasıdır. İzleyici, bu okumayı istediği biçimde yapabilir ve metni egemen/hâkim, tartışmalı/müzakereci ve eleştirel/karşıt biçimlerde okuyabilir (Hall, 2005, s. 125-127). Buna göre izleyici aktiftir ve mesaj sabit değildir. Toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen anlam hem metnin sadece üretiminde hem de izleyicisiyle bulunduğu anda kurulur. Her ne kadar medya ideolojiye hizmet ediyor olsa izleyiciye de rol düşmektedir. Popüler kültür, iktidar

ilişkilerinin bir parçası olarak mücadele ve müzakere alanı haline gelir (Hall, 2005, s. 67). Popüler kültürün önemli olması bu nedenledir.

Bu noktada, popüler kültür, toplumsal grupların kendi varoluşsal özelliklerini, beğenilerini ya da ideolojilerini açığa çıkardıkları bir form olarak değerlendirilebilir. Aynı şekilde, popüler kültür ürünlerinin de farklı toplumsal grupların kendilerini ifade ettikleri bir mücadele aracı haline geldiği söylenebilir (Halifeoğlu, 2015, s.255). Toplumsal ihtiyaçların bir tatmin aracı olarak popüler kültür, toplumsal olanı deşifre eder (Elmacı, 2012, s. 180). Popüler olanlar, kültürel ürünler üzerinden halkın ideolojik arzularını da dile getirir ve toplumsalı yansıtır; toplumsal bilinçdışını taşıyabilirler (Somay, 2010, s.15). Bu tez çalışmasında da İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolünü takiben Stuart Hall'in popüler kültür anlayışı benimsenmiş, popüler kültür mücadele ve münazaranın zemini olarak ele alınmıştır.

Kültürel değişimlere cevaben erkekliğin kodlarıyla değişen kahraman temsilleri toplumsal yapılarla beslenirler. Kahramanlar ve antikahramanlar hep var olagelmelerine rağmen zamana ve mekâna bağlı kurgularından ötürü tam olarak tanımlarının yapılması zorlaşmaktadır. Terimin kullanımı görece yeni olsa da antikahramanlar hem edebiyatta hem de gerçek hayatta uzun zamandır varlıklarını sürdürmektedir.

2.2. MEDYA VE ERKEKLİK: HEGEMONİK ERKEKLİĞİ KAHRAMANLAR VE ANTİKAHRAMANLAR ÜZERİNDEN TARTIŞMAK

Bu bölümde Behzat Ç. ile bağlantılı olan çağdaşları ile metinlerarası bir okuması yapılarak çeşitli bağlamlardaki benzer ve farklı yönleri analiz edilerek 2000'lerdeki erkeklik temsilleri ile ilgili genel bir tablo oluşturulmaya çalışılacaktır. Böylece hem tez metni diğer popüler ürünlerle ilgili yapılan çalışmalarla ilişkilenecek hem de Behzat çağdaşlarıyla ilişkilendirilecek ve oluşturulan anlatı mozaïği ile zamanın ruhu kavranmaya çalışılacaktır.

2000'lerin dizi ve filmleri, içinde buldukları söylemlere eklenerek birer söylemsel mücadele alanı yaratmışlardır. Ekonomik kriz sinyalleri öncesinde, ulusal korku ve şüphe ve kaygılarla şekillenen politik bir sahnede (Volkan, 2014, s.104) belirsizliğe son verme çabaları içerir. Dönemin siyasetindeki kontrolsüz, karmaşık ve total söylemler erkek karakterlerde toplumsal aidiyetsizliğin, yasaların yetersizliğinin, çeteleşmenin ve gücün yasa haline geldiği bir dönemin yansımalarına karşılık gelir (Kabadayı, 2009, s. 170). Bu erkekler bireysel hikâyeleriyle ön plana çıkıyor gibi görünseler de militarizm,

görev bilinci, şüphe, istikrar, intikam ve tutku taşıyan delikanlılık politik bir tavır olarak Türk erkeğinin ideali olmuştur. Liberal-muhafazakâr iktidar değerleri, dünyayla birleşip birleşmeme kaygısı, ulus-devletin zarar görmesi ve güvenlik sorunları (anti)kahramanları görev başına çağırmıştır.

2.2.1. Kahraman ve Antikahraman

Kahraman Tdk'ya (2016) göre; savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren (kimse), alp, yiğit; bir olayda önemli yeri olan kimse ya da roman, hikâye, tiyatro vb. edebiyat türlerinde en önemli kişi olarak geçmektedir. İngilizce 'protagonist' kelimesinin karşılığı olarak bir oyunun gelişmesinde, seyirciyi kendiyile özdeşleştiren, en önemli oyun kişisi anlamına gelirken; 'hero' kelimesinin karşılığı olarak bir edebiyat eserinde, olayların merkezi durumunda olan kimse anlamında kullanılır (TDK, 2016). Kahraman (Hero) sözcüğünün Yunanca anlamı 'korumak' ve 'hizmet'tir (Vogler, 2009, s. 71). Aristo'nun Poetika'daki tanımlamasına göre insanlar karakterlerini eylemleriyle elde ederler (Aristo, 2005, s. 27) ve kahraman, sıradan birine göre daha iyi olandır (2005, s. 15). Aristo'nun bıraktığı yerden, kahraman sıradan insanı aşar, güven ve cesaret taşır, başarı, mükemmeliyetçilik ve daha iyi biri olmak peşinde koşar (Henderson'dan ak. Yücel, 2014, s. 18). Tarihteki ilk kahraman M.Ö 7. Yüzyıla tarihlenen Sümerlilerin Tanrı-Kral'ı Gilgamiş'tir. Mezopotamya'daki en büyük iksir arayışı macerası – ölümsüzlük veren su teresi- için yola düşer Gilgamiş. Tepeleri koruyan aslanlar, göğü taşıyan dağları bekleyen akrep adamlar geçilir ve dağların ardındaki çiçekli, meyveli, değerli taşlı cennet bahçesine ulaşır (Campell, 2000, s. 213). Batı tarihindeki en eski kahraman anlatısı ise Truva Savaşı'ndan bir bölüm anlatılan İlyada'dadır (Miller, 2000, s. 87).

Antikahraman kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüklerinde bulunmamaktadır. Buna rağmen konuyla ilgili birçok akademik çalışma vardır. Çalışmalarda 'antikahraman', 'anti-kahraman', 'karşit kahraman' gibi farklı kullanımları olan kavram bu çalışmada 'antihero'nun Türkçe karşılığı olarak; 'antikahraman' şeklinde kullanılacaktır.

Merriam-Webster ve Oxford sözlüklerine göre terimin ilk kullanımı 1715'e tarihlendirilmiştir. Oxford sözlüğe göre Sir Richard Steele The Lover adlı eserinde antikahraman kelimesini kullanmıştır (Kadiroğlu, s. 2). Fakat bundan önce de Antik Yunan'dan beri kahraman gibi antikahraman özelliği taşıyan karakterler karşımıza çıkmaktadır. Zaten Bowra'ya göre de kahraman ve antikahraman algılarımız Antik

Yunan'a temellenmektedir (Akt. Kadiroğlu, s. 8). Antikahramanın yabancı sözlüklerdeki tanımı; kahramanın karşıtı ya da tersi, geleneksel kahraman gibi olmayan başkarakter (Oxford English Dictionary, 2016), bir kahramandan beklenen özellikleri taşımayan başkişi (Antihero, 2016) ve akıl ve ruh asaleti, eylem ve amaçla yönlendirilmiş bir hayat ya da tutum gibi kahraman figürünü oluşturan özellikleri taşımayan başkişi (Antihero, 2016), kahraman olmayan ya da geleneksel kahramanın antitezi başkişi (Antihero, 2016) gibi örneklendirilebilir.

Antikahraman anlam ve işlev bakımından kahramana ait olmayan özellikler sergilese de teknik olarak anlatıdaki başkarakterdir. Bu karakter günümüz terimiyle kaybedendir ki okuyucu/izleyici için bu hikâyenin takip etmeye değil deşmeyeceğı tartışma konusudur. Yine de antikahraman her ne kadar klasik kahraman özelliklerini taşımasa da onun dürtüleriyle hareket eder, verilen görevleri yerine getirir ama yöntemleri başkadır (Elmacı, 2012, s. 171). Kötülüğü aklından geçirip bulaşacak (Elmacı, 2012, s. 175) kadar insani zaafırlara yatkın olsa da özel bir ahlaki kod geliştiren ve kimi zaman kendini toplumla çatışmaya zorlayan bireyci bir dürüstlük sergileyen, yabancılaşmış ve dışlanmış karakterdir (Kanisberg'den akt. Ulusay, 2011, s. 90). Antikahraman bütün toplumla özellikle iktidarla çelişir. Toplum, antikahramana uygun değildir, ya da antikahraman topluma. Çünkü toplum O'na istediklerini, belediklerini ver(e)mez. Buna rağmen antikahraman adalet için savaşır. Kendisi olmak da bu savaşa dahildir. Çünkü anti olsa da kahramanlar 'olmak'nın peşindedirler ve bunun için bilinmeyene, tanınmayana atılmaktan korkmaz, yolculuklarına başlarlar (Fromm'dan akt. Erdemir, 2009, s. 28).

Antikahraman ilk olarak Dostoyevski'nin Yeraltından Notlarında 1864'te bir kahraman ya da başkişi şeklinde kullanılmıştır (Broombert, 1999, s. 1). Yer altı adamı, romanın finalinde, kendi çürümüş, çevreden ve yaşamdan kopmuş, kine boğulmuş hayatını yazmanın bir hata olduğunu, romanın bir kahramana ihtiyaç duyduğunu ve burada - orada- bir kahramanın karşıtı olan bütün özelliklerin toplandığını itiraf etmiştir (Dostoyevski, 2013, s. 152). Böylece Dostoyevski okuyucuyu tatmin etmeyen ama yine de anlatıdaki baskın antikahraman olan başkişiyi ortaya koymuştur (Kadiroğlu, s. 2).

Kahraman aşkı bulmak, başarı kazanmak, hayatı düzeltmek, adaleti getirmek gibi dürtülere hitap eder (Yücel, 2014, s. 19). Kahramanın bu değişimini ve dönüşümünü sağlayan evrensel aşamalar aslında bir arayış macerasıdır. Kahraman bunun için bir yolculuğa çıkar, bu yolculukla kendini kur(tar)mak ister. Kahraman ne kadar fiziki yolculuk yapıyor gibi görünse de aynı anda bir iç mücadeleyle psikolojik problemlerini

aşmakta ve erkekleşmektedir. Bu iyileşme sadece kahraman için değil, izleyici için de geçerlidir (Yücel, 2014, s. 27), çünkü kahraman kendisini onun yerine koyan seyircinin cesaretini arttırmak için kurgulanmıştır (Armstrong, 2005, s. 29). Çağdaş anlatı analizlerinde birden fazla kahramanın yolculuğu modellemesi bulunmaktadır. Propp'a göre kahramanın yolculuğu ıslah, problem, aktarma, dönüş ve bilinme başlıklarında incelenebilir. Campbell ise bu başlıkları ayrılış, erginleme ve dönüş şeklinde sıralamıştır. Vogler'de ise yol başlangıç, ilk eşik, imtihan ve dönüş şeklindedir (Akt. Yücel, 2014, s. 29).

Kahraman ve antikahraman sosyolojik, tarihsel, siyasi, etik ve psikolojik açılardan incelenebilir (Kadiroğlu, s. 12). Kahraman yaratımında kültürel pratikler temel belirleyenlerdir. Kültürel temsilin bir parçası olarak kahramanlara bakıldığında anlatılara iktidara içkin bir 'kahraman erkek' kurgusu hâkimdir (Yücel, 2014, s. 12). Kahraman Tdk'nın isimler sözlüğünde geçtiği üzere yiğit, cesur anlamlarına gelen erkek ismidir. Yani kahraman, erkektir.

Toplumsal cinsiyet daha önce de değinildiği üzere toplumun koşullarına göre popüler kültür, sokak, din vb. kurumlarla dilsel pratiklerde söylemsel olarak inşa edilen ve dolaşıma sokulan bir düzendir (Davis, 1997, s. 9). Toplumsal cinsiyetin popüler kültür ve diğer kurumlarla olan bu ilişkisine atıfla, erkeklik çalışmaları medyada temsil edilme biçimlerinin de dâhil olduğu geniş bir alanı kapsamaktadır (Macnamara 2006, s. 7). Temsil şeylerin anlamını inşa eder ve gerçekliği(ni) kurgular. Buna paralel olarak medya çalışmalarında erkekliğin hem temsilin ürünü hem de süreci olduğu anlayışı yaygınlaşmıştır (Lauretis'ten akt. Hanke, 1992, s. 183). Toplumsal cinsiyet rolleri de bu temsillerle üretilen anlamlardan nasibini alırlar ve medyadaki temsiller erkekliği sosyal normlara uygun olarak yeniden üretmektedir (Hanke, 1992, s. 187). Bu üretimle iletilen mesajlar, erkekler için belirlenen ideal rolleri de gösterir. Üretilen temsillerle erkeksi karakterlerin özelliklerini tanımlama açısından oluşturulan sembolik dille (Schrock ve Schwalbe, 2009, s. 183) hegemonik erkeklik imgesi üretilmekte, desteklenmekte ve ona ulaşılmaya çalışılmakta; kısacası erkeklerin sosyal davranışları bu temsillerden etkilenmektedir.

Medyadaki temsiller erkekliği toplumun sosyal normlarına uygun üretilir/hale getirir, çünkü toplumsal cinsiyet toplumdan, kültürden ve zamandan bağımsız değildir. Öyle ki toplumsal ilişkiler, toplumun geçirdiği değişimlere bağlı olarak erkekliğin ve kadınlığın anlamlarının değişimi, popüler kültür ürünlerindeki karakterlerinden de takip edilebilir. Bir medya olarak popüler kültür anlatılarındaki temsiller de toplumsal cinsiyetin yeniden

üretildiği ve temsil edildiği kültürel pratikler olarak erkekliğin anlamına ilişkin, çağın ruhunu taşıyan kurgular barındırır.

Kültürel değişimlere cevaben erkekliğin kodları da –onunla etkileşim halinde- değişir. Daha önce değinildiği üzere erkeklik ve hegemonik erkeklik birer kültürel inşadır. Kahramanlık da kültürel bir inşa olarak karşımıza çıkar. Hegemonik erkeklik ve kahramanlık arasında gelişen karşılıklı kurgusal ilişki bir yolculuktur ve yolculuklar ne şekilde olursa olsun kahraman ya da anti-kahraman hegemonik erkekliğin kurulumunu desteklemiş olur. Böylece erkekliğin, erkin tahtı sağlamaştırılmış olur.

2.2.2. (Anti)kahramanlık Durumu: 2000’lerde Antikahraman Ne Söyler?

Kahramanlar ve antikahramanlar hep var olagelmelerine rağmen zamana ve mekâna bağlı kurgularından ötürü tam olarak tanımlarının yapılması zorlaşmaktadır. Terimin kullanımı görece yeni olsa da antikahramanlar hem edebiyatta hem de gerçek hayatta uzun zamandır varlıklarını sürdürmektedir. Antikahraman zamanın ruhuna bağlı olarak kendi bağlamında ele alındığında 20.yy’da genel olarak -Dostoyevski’ye temellendirilerek- izole, yabancılaşmış ve pasif karakterli olarak temsil edilir (Kadiroğlu, s. 11).

1990 sonu ve 2000 temsillerinde, 80’lerde apolitikleştirilen, duyarsızlaştırılan ve bastırma politikalarıyla meselesiz bırakılan insanlar sersemletici, kaygılı ama kayıtsız bir dönüşüm ve derin travmayla suskunluk içinde kalıp geri çekilmiştir. Kırık dökük bir toplumsal deneyimden kendini muaf tutmaya çalışırken bu kırılma, dönüşümün izlerini kaçınılmaz olarak öykü anlatımında barındıran, öfkeli, tepkisel erkek duyarlılıkları yeni bir tür erkek melodramlarını yaramıştır (Akbal, 2009, s. 2-3). Gürbilek’in ‘Türkiye yeni popüler kahramanlarını toplumun yeni korku nesnelere karşı savaş açan, şehri pislik ve kargaşadan korumak için her yola başvuran, suça ve hınca kitlenmiş güçlü Türkler’den, artık kendini masum olmak zorunda hissetmeyen yeni bir delikanlı tipinden alacak’ (Gürbilek, 2010, s. 51) antikahraman tanımlaması 2000’lere gelindiğinde yerini bulmuştur.

2000’ler Türkiye sinemasına bakıldığında filmlerdeki toplumsal hayatın iktisadi, toplumsal ve siyasi olarak yeniden düzenlenmesi; işsizlik, yersiz yurtsuzluk, deneyimin kısıtlanmasıyla köşeye sıkışan (Akbal, 2009, s. 6) erkek karakterlerin yoğunluğundan söz edilebilir. Bu karakterlerin kendi dünyalarında pek kontrolleri olmayan, çaresiz sosyal serseriler olarak genellikle acınacak, garip, iğrenç, pasif kişilikler olmalarının dışında en temel özellikleri başarısız ve kusurlu olmalarıdır. Birer antikahraman olarak

iyi ve kötü arasındaki çizgileri net değildir, basitçe ‘kötü adamlar’ olarak ele alınamazlar. Kötülük yapabilir, acımasız, vahşi, kaba olabilir fakat normal bir kahramandan daha duygusal ve geleneksel de olabilirler (Begley’den akt.Elmacı, 2012, s. 171-172).

Antikahraman anlatılarının birçok batı ülkesinde 90’ların ikinci yarısında –Türkiye’de ise 2000’den sonra arttığını söyleyebiliriz (Yücel, 2013, s. 362). Bu antikahramanların dizilerdeki ilk örnekleri; Alacakaranlık’ın Ferit Çağlayan’ı (2003), Acı Hayat’ın Mehmet Kosovalı’sı (2005), Sağır Oda’nın Aras Dağlı’sı (2006), Köprü’nün Faruk Yazıcı’sı (2006) ve Derdest’in Mehmet Kandemir’i (2008) hakkında maalesef bir çalışma bulunmamaktadır –ki bu da bize antikahraman ve diziler üzerine ne kadar az araştırma yapıldığını bir kez daha gösterir. Oysa Türkiye’de de özellikle son on yılda diziler, sektörde güçlenerek önemli bir popüler kültür ürünü haline gelmiştir. Diziler televizyonların içeriğini dolduran temel tür olarak karşımıza çıkarak geniş bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır. Radyo Televizyon Üst Kurulu’nun 2012’de yaptığı “Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması ”na göre yerli diziler izlenme tercihlerinde %76.7’lik oranla birinci sırada yer alırlar. Bugün televizyonlarda en çok izlenen zaman diliminin yüzde 80’ini diziler kapsar (Sönmez, 2010: 23, 80-81).

Çağdaş Türkiye Sinemasına baktığımızda ise, 2000’lerde üretilen anti-kahraman anlatısı filmler arasında Yazgı (Demirkubuz, 2001), Üç Maymun (Ceylan, 2008), Bornova Bornova (Temelkuran, 2009), Vavien (Taylan & Taylan, 2009), Sen Aydınlatırsın Geceyi (Ünlü, 2013), Polis (Ünlü, 2007), Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi (Ünlü, 2011) dikkatleri çeker. Fakat, çalışmanın konusu gereği Üç Maymun’un kadın anti-kahramanı Hacer nadir örneklerden biri olsa da örneklem dışı tutulmuştur.

Yazgı’da Musa devlet dairesinde memur olarak çalışmaktadır. Eylemsizliği ile dikkat çeken Musa topluma ayak uyduramaz, beklenen tepkilerin dışında tepkiler verir. Çok sevdiği annesinin ölümüne aldırmaz, iş yerinden Sinem’in evlilik teklifine kayıtsızca evet der, Tanrı’ya inanmaz, dört yıl haksız yere hapis yatmasına da idamdan kurtulmasına da bir tepki vermez. O’nun için, toplumsal değerlerin, ahlaki sorunların, bir insanı amaçsızca öldürmenin önemi yoktur. Yazgı’da, örneğin; patronu evli olmasına rağmen Musa’nın karısıyla birlikte olur ve sonra ailesini öldürür. Yazgı’da da bütün anlatı anti-kahramanlık hikâyeleriyle örülmüştür. Komşusu Necati de kötü olmamakla beraber sert biridir ve kavgalara karışır, ağzı bozuktur.

Vavien’de Celal oğlundan, karısından, yaşadığı yerden, işinden kısacası yaşamının tamamından mutsuzdur. Erkekliğe yüklenen görevler, erkekliğin tamamlayıcısı olarak görülen sertlik, netlik gibi özelliklerle kendileri olmak arasında çelişkide kalan erkeklerin hikâyesi olarak da görülebilecek bir hikâyesi vardır. Zayıf ve onursuz bir adamdır, toplumun kendine dayattıklarından sıyrılabilmek için ahlaksız taktikler geliştirir. Örneğin karısını kaza süsü vererek öldürmeye çalışır, karısının parasını çalıp pavyonda yer. Yağmur Taylan da bu çalışmadakine benzer bir biçimde filmde sadece Celal’in değil, bütün erkeklerin anti-kahraman olduğunu söyler (Taşçıyan, 2009).

Bornova Bornova’daki Hakan ise 20’li yaşlarında, yerel bir futbol takımında profesyonel kariyerine başlamak için liseyi bırakmış ancak yaşadığı sakatlık nedeniyle futbola da devam edememiştir. İş bulmak, evlenmek gibi planları olan saf, cahil, naif bir gençtir, babası ölmüştür. Torbacı Salih TRT’deki görevinden atılması üzerine sokakların efendisi bir psikopata dönüşmüştür. Yalan söyler, kendisi hakkında abartılı hikâyeler anlatır, taşkınlıktan haz alır ve bunu prestij olarak görür ama cinsel açıdan iktidarsızdır. Murat ise 30’lu yaşlarında, felsefe doktorası olmasına rağmen porno hikâyeler yazarak geçinmeye çalışan evli bir adamdır. Özlem, Hakan’dan kendisine tecavüz eden Salih’i öldürmesini ister. Bunun üzerine Hakan babasının yerine koyduğu Salih’i öldürür. Murat Hakan’ın Salih’i öldürdüğünü görür ve bunun için şantaj yapar. Murat idealist bir tip olmasına rağmen gündelik hayatını kurtaran ucuz taktiklere yönelir. Toplumsal uyuşmanın, ahlaki değerlerin bir önemi yoktur.

Onur Ünlü, kahramanlarının genelde kaybeden karakterler olduğunu söyler (Özbek, 2014). Polis filminin başkahramanı Musa Rami, polislik mesleğinde başarılıdır ve ailesine karşı sevecen bir karakterdir. Şiddetle beslenen Musa Rami film boyu sürekli bir çöküş yaşar. Kanseri olduğunu ve yakında öleceğini öğrenir. Kendi ölümünü beklerken sevdiği herkesi de kaybeder; aşık olduğu genç kadın O’nu reddeder; ailesini tek başına mafyaya karşı korumaya çalışır ama başarılı olamaz, hepsi ölür. Polis olmanın avantajlarını ve imkanlarını kullanır, silah önemli bir gösteren olarak karşımıza çıkar. Fakat hataları yüzünden masum polisler ölür, çocuklar çatışma ortasında kalır, yaptığı kurtarma planları işe yaramaz.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi’nde Anayasa profesörü Celal Tan genç karısını boğarak öldürür ve ölmek üzere olan bir arkadaşından cinayeti üstlenmesini ister. Akıl sağlığı zedelenir, trafik ışıklarıyla konuşmaya başlar, aile birliği bozulur. Oğlu işsizdir, kızı ise eşinden ayrılmıştır. Celal Tan’ın bir tek yaşlı annesi vardır, O da intihar etmeyi dahi beceremez. Celal elindeki gücü ve bilgisini kötüye kullanmaya meyillidir.

Bu cinayete filmde başka cinayetler de eşlik eder ama nüfuslu bir aile olduklarından olayların üzeri bir biçimde kapanır ve aile yaşantısına devam eder.

Sen Aydınlatırsın Geceyi filminde Cemal köyde babasıyla yaşamaktadır, çok mutsuzdur, bir gün durduk yere bileklerini keser. Sonra Yasemin'i görür ve değişiklik olsun diye evlenmeye karar verir. Kıskaçlıkla karısını döver, af dilemek için O'na şiirler okur, serenatlar yapar. Yasemin'le işlerin daha da karışması üzerine Cemal masum insanları öldürmekten, ilkokul öğretmenin ölümüne neden olmaktan kaçınmaz.

Onur Ünlü de Behzat Ç. dizisi yayındayken benzer bir erkeklik hikâyesini kendi üslubunda dizileştirmiştir. Leyla ile Mecnun 2011-2013 arasında TRT'de yayınlanan ve bu çalışmanın örneklem metni Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi'ne çok benzeyen bir dizidir. Dizide aynı mahallede yaşayan erkeklerin hikâyesi anlatılır. Mecnun Leyla'ya aşiktir, açık öğretim fakültesinde okur, işsizdir. Babası İskender taksicidir fakat arabası sürekli arıza yapar, yemek yapmaktan hoşlanır. Aksakallı dede masalsi bir kahramandır, bilge olması gereken bu karakterin sözü dinlenmez. İsmail Abi sürekli iş arar ve parlak kıyafetler giyer. Hırsız Yavuz, hırsızlık yapar ama sürekli öyle bir insan olmadığını belirtir. Bakkal Erdal kimsenin ciddiye almadığı, ikiyüzlü, yalancı, oyunbaz, beceriksiz bir mahalle bakkalıdır. Kaan ise ilkokul öğrencisi olarak bütün bu erkeklerden daha iş bitirici, akıllı ve zengindir. Anlatıda kadın karakterler neredeyse yok gibidir, sadece erkeklerle ilişkili biçimde kurulurlar. Erkekler de kadınlarla ilişki kurmak konusunda pek iyi değildir, kadınlar karşısında dilleri tutulur. Hiçbirinin düzgün bir ilişkisi olmaz. Mecnun'un sevgilisi ölür, ardından başka iki sevgilisi olur, son sezon tekrar sevgilisi değişir. İsmail Abi Şekerpare'nin ardından İzmir'e gider ama O'nu bulamaz. Yavuz önce mahalledeki görme engelli Zeynep'le beraberdir sonra da öğretmen Eylül ile beraber olurlar. Mecnun'un annesi babasını terk eder, Bakkal Erdal'ın karısı gotiktir, yeğeninine ise konuşmasına rağmen sesi çıkmaz. Babaları olmayan bu erkekler arasında hikâyesi en baskın olanı İsmail Abi'nin sürekli deniz kenarında babasını beklemesidir. Mecnun'un babası vardır ama O da eksik olarak tasvir edilir, gerçek bir otorite değildir. Dizide erkeklerin kırılabilirlikleri sadece manevi değildir; Onları defalarca hastanede, yaralanmış izleriz ama hiçbiri ölmez. Anlatı yekpare olarak beklenen erkeklik kodlarını yerine getiremeyen ve birbirini destekleyen bir grubu anlatan antikahraman dizisidir.

Yukarıda incelendiği üzere 2000'ler sonrası temsil olunan antikahramanlar genel olarak metanet, cesaret gibi temel kahramanlık özelliklerinden yoksundur. Kendi dünyalarında pek kontrolleri olmamasının yanı sıra topluma ayak uyduramazlar, uydurmak da

istemezler. Kadınlarla ilişki kurmakta zorlanırlar, iyi bir baba ya da koca olamazlar. Hikâyelerinde kadınların daha baskın olduğunu hisseder ama hikâyeleri erkek tarafından dinlemeye devam ederiz. Bunu gizlemeye çalışırcasına antikahraman küfrederek kadınları aşağılayıcı eril bir dil kullanır (Elmacı, 171). Sosyal serseriler olarak var olma konusunda da rahatsız değillerdir. Türkes'e göre kendini köşeye sıkışmış hisseden insanlar isyan eder ve yükselen şiddet, adaletin ve yasaların temelini oluşturur. Bu kahramanlar adaletlerini kendileri arar (2009, s. 844), basitçe kötü adamlar değillerdir. Doğru nedenler için iyi ile kötü arasındaki grilikte sıkışmış, mümkünse kanunsuz ama kendi ahlaki kodlarıyla kahramanca işler yapmaya çalışırlar. Sempati kazandıracak özellikleri de vardır.

Dizinin yönetmeni Serdar Akar'ın sinematografisine kabaca baktığımızda 1990'ların ikinci yarısından günümüze kadar filmlerde erkek temsili göze çarpar, hatta bu filmler erkek filmleri olarak nitelendirilebilir. Kısaca değinilecek olursa; *Gemide*'de(1998) kaptan ve üç tayfadan oluşan yersiz yurtsuz erkeklerin arkadaşlıkları ve bunalımları anlatılmaktadır. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da (2000) ise küçük bir kasabanın futbol takımının oyuncularını ve yöneticilerinden oluşan bir grup erkeğin, takım ruhuyla zorluklarla nasıl mücadele ettikleri, futbol ve yaşam arasında bağlar kurularak anlatılmaktadır. *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) intikam, onur gibi erkek olmakla ilgili imgelerle bezeli bir milliyetçi atmosferle birleşmekte ve bunları taşıyan ana karakter üzerinde aşırı erkeksi ve mitsel bir kimliğe kavuşmaktadır. *Barda* (2006) filminde kendini sert ve tam bir iktidar sahibi olmak üzerinden kuran beş erkeğin, kendisi gibi olmayana yönelik tepkileri ve sadistçe bir şiddet gösterisi aktarılmaktadır.

Zor durumlarla baş etmek mecburiyetinde kalan erkekler için hayatta kalmanın tek yolu önceden belirlenmiş kurallara uymak, düzeni sağlamak ve birlik olmak gibi görünür. Örneğin; *Gemide* (1998) kaptanın dış sesiyle başlar:

“Bir memleket gibidir gemi... Her şey düzenli ve kontrol altında olmalıdır, kaidelere uyulmalıdır, kanunlara, nizamla... Ben de bu memleketin baş şeyi gibiyim, başbakanı gibiyim mesala. Her şey benden sorulur! Denize çıktım mıydı, bu küçücük gemi bir memleket olur. Aslında bir başbakandan daha çok görevim var, çünkü onun adamları var, bakanları var, falanı var filanı var, benim yok. Bu gemide güvenlik de, eğitim de, sağlık da, eğlence de benden sorulur. Kamil de başbakanın en kıyak yardımcısı. Siz de vatandaş, aynı zamanda memur gibisiniz. Bu yüzden çok kıyak, çok disiplinli ve çakı gibi olmalıyız. Sürekli kendimizi ve birbirimizi kollamalıyız.”

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2000) da benzer bir açılış sekansıyla başlar; semtin amatör futbol takımı Esnafspor'un kaptanı Hacı, oyuncularına taktik verirken, futbolu hayatla özdeşleştirir:

“Hayat fena halde futbola benzer. Futbol şahsi beceri gerektirir ama aslında topla oynanan, yani insanların bir takım halinde oynadıkları bir oyundur. Hayat da öyle değil mi? İstediyin kadar yetenekli ol, iyi bir takımın yoksa kaybedersin. Evet kaybedersin...”

Filmlerde, yerine konulamayan erkeklik yitimleri ya da kanıtlanamayan erkeklikler, bu eksikliğin telafisi için abartılı erkeklik temsilleri, kabalık, şiddet, küfür, darlık imgesi sıkça göze çarpmaktadır. Bu filmlerde roller erkekler içindir. Ulusay, erkek dostluğuna dayalı bu filmlerin yükselişinin erkeklerin iktidar kaybının telafisini sağlamayı amaçladığını savunur (2004, s. 149).

3. BÖLÜM: BEHZAT Ç.'Yİ OKUMAK: KRİZ, YÜZLEŞME, YENİDEN İNŞA

3.1. BEHZAT'I OKUMAK

Temsil, bir şey söylemek ya da dünyayı anlatabilmek için dilin anlamlı kullanımıdır (Hall, 1997, s.16). Temsil sosyal bilginin üretilmesi için sosyal uygulamalar ve güç sorunuyla yakından ilişkili bir kaynaktır (Hall, 1997, s.42). Hall'a göre üzerinde durulması gereken önemli nokta Foucault'nun “dil”den “söylem”e doğru gerçekleşen odak kaymasıdır; Foucault dili değil, söylemi bir temsil sistemi olarak incelemiştir (Akt. Demirbaş, 2003-2004, s.26). Foucault *söylem* ile bilgiyi temsil etmek için dil kullanımını sağlayan ifade biçimlerini kastetmektedir. Söylem dil aracılığıyla bilginin üretilmesidir ve kapsayıcıdır. Söylem iktidara göre şekillenir ve her dönem kendine has bilgi, özne, nesne ve davranış biçimleri üretir. Tarihsel olarak inşa edilmesi anlayışı, temsili sadece biçimsel incelemelere maruz kalmaktan kurtarmış ve ona tarihi, pratik, dünyevi bir uygulama ve (dolayısıyla incelenibilme) imkânı kazandırmıştır (Hall, 1997, s.47).

Popüler kültür hâkim ve muhalif söylemlerin birbirleriyle karşı karşıya geldiği, çatıştığı, birbirlerini dönüştürdüğü (Mutlu, 2001, s. 41) bir söylemsel mücadele alanıdır. Dolayısıyla söylemin takip edilebileceği alanlardan biri de popüler kültür metinleridir. Popüler kültür metinleri ile ilgili çalışmalar uzun zamandır yapılmaktadır.

Bu çalışmada önemli temsil araçlarından olan popüler kültür ürünlerinde erkekliğin temsiline odaklanılarak erkekliğin toplumsal inşası anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Sürekli ve sistematik bir biçimde üretilen erkek egemen değerlerin ve uygulanan

erkekliklerin medyadaki temsili, erkekliklerin toplumsal inşa sürecine dair önemli veriler sağlamaktadır. Örneğin kurmacaya dayalı dizilerde çoğunlukla hegemonik erkekliklerin temsili söz konusudur. Medyada baskın olan eril bakışın ¹³inşası söylem analizi ile mümkündür.

Söylem analizinde ana amaç, anlamlandırma ya da yorumlamadır. Kesin yanıtlar bulmaktan ziyade bağlama bağlı söylemler yoluyla var olan bilginin genişletilmesi hedeflenir (Mora, 2008, s.23). Söylem analizi, söylemi üreten ve devamını sağlayan kural, yapı ve durumları ortaya koymayı amaçlar. Söylem analizi, söylem üzerine düşünme ve söylemi datalaştırma biçimidir. Söylem analizinde yazılı hale getirilmiş her türlü malzeme ya da metin araştırma konusu olabilir (Elliot, 1996). Dijk'inde (1997) işaret ettiği gibi söylem analizi, söylem ya da dil kullanımının sadece fonolojik ya da sözdizimsel yönü ile ilgilenmez, sosyal ve kültürel bağlam içinde iletişim kuran dil kullanıcılarının oluşturduğu sosyal olaylarla da ilgilidir (Barker ve Galasinski, 2001).

Söylem analizi için tek bir söylem çözümlemesi yöntemi yoktur (Foucault'tan Akt: Sözen, 1999, s. 55), yöntemler araştırmacının amaçlarına ve söylemin özelliklerine göre değiştirilebilir (Gee, 2005). Söylem analizi bu açıdan bütünleşmiş tek bir teori, metot ve uygulama değildir; farklı disiplinler, farklı araştırma gelenekleri içinde yürütülen, araştırmacıların ihtiyaç ve bakış açılarına göre çeşitli teknikleri içinde barındıran nitel bir araştırma yöntemidir (Tonkiss, 2006). Bu çalışmada da yöntem olarak verilerin bir anlamda kendi dayattığı tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Tematik analiz, veri içindeki kategorilerin veya temaların tanımlama, analiz etme ve

¹³ Eril bakış; toplumsal cinsiyetin somutlaştığı bir alan olarak, erkin gördüğü, görmek istediği, ataerkil bilincin yarattığı ve dayattığı, erkeğin üstün kadınların ve *diğerlerinin* tabi kılındığı görme biçimi, bakış açısidir. Eril bakış toplumsal cinsiyet rejimi ve ataerkil sistemle yakinen ilişkilidir, onlardan bağımsız değildir. Örneğin kadının erkeğe itaat etmediği durumlarda cezalandırılması (ya da talihsiz bir olayla karşılaşması) eril bakışa bir örnektir. Feminist hareket, kadınların kendilerini algılama ve erkeklerin ve diğer kadınlar tarafından algılanmalarına izin verme şeklindeki *eril bakışın* gücüne dikkat çekmiştir (Goddard, 2000, s.23). Bakış, her cinsiyetin öteki ve kendi için tuttuğu idealin ifadesi haline gelir (Goddard, 2000, s.25).

Eril bakış kavramını ilk olarak Laura Mulvey 1975'te "Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı makalesinde kullanmıştır. Buna göre kadınlar güçlü görsel ve erotik imgeler olarak bakılan ve erkekler dikizci bakışlarıyla iktidar sahipleridir (Mulvey, 1975, s.11-13). Mulvey, teorisinde bakıştaki toplumsal cinsiyet ilişkilenmelerine, heteroseksüelliğe ve dikizcilikteki hazza dikkat çeker (Akt. Manlove, 2007, s. 85). Mulvey, sinemada izlediğimiz şeyin hep eril bakış olduğunu, erk'in kontrolünde olduğunu ve izleyicileri erkek kahramanın gözünden olayları seyretmeye davet ederek kadınları nesneleştirdiğini söyler. Kameraman (kamera operatörü olan erkek) bakışıyla kendiliğindenmiş gibi erkek karakterlerin bakış açısından izlediğimiz temsillerde Mulvey'in de işaret ettiği üzere izleyicinin bakışının taşıyıcısı olarak erkek kahraman, düşlemeyi kontrol eder ve iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkarken kadının rolleri kalıplaşır (1975, s. 838).

raporlama yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Braun & Clarke, 2006: 79). Verilerin içindeki kategorilerin veya temaların tanımını oluşturmak, bunları birbirinden ayırtmak, alanlarını netleştirmek için aşamalı sınıflandırma, karşılaştırma, gruplandırma işlemlerini içerir. Araştırma konularının eğilimlerini ortaya koymak ve öncelikli alanları tanımlamak bu şekilde mümkün olur (Çalık ve Sözbilir, 2014). Kısaca metnin organizasyonu ve örüntülerinin analizi olarak tanımlanabilir. Boyatzis (1998) bunu özel bir yöntem olarak değil, farklı yöntemler içinde kullanmak için yeterince esnek bir araç olarak nitelendirir.

Bunun yanı sıra analiz kısmının derinleştirebilmesi için örneklem metni kapsayan dizi, film ve kitap gibi birçok metni beraber ele almam gerekti ve bu da metinlerarası bir okuma yapmayı gerektirdi. Metinlerarasılık kuramında *alıntılar mozaiği* olarak tanımlanan her metin kendinden önceki ve dönemindeki metinlerle ilişkilidir. Kavramı ilk olarak Julia "Word, Dialogue and Novel" (1966) ve ardından "The Bounded Text" (1966-1967) adlı makalelerinde kullanmıştır. Metinlerarasılık kuramının temeli Bakhtin'in söyleşimcilik kuramına dayanır. Bakhtin'e göre söyleşim, bir sözcenin bir metinden öteki metne yer değiştirmesi ile iki sözce arasında kurulan her türlü söyleşimsel ilişkidir (Gümüş, 2006). Bakhtin metinlerarasılığı, tarihsel ve toplumsal değişimler ve şartlarla ilişkilendirerek inceler (Kristeva, 1980, s. 65). Kristeva'ya göre ise bir metin bir başka metnin parçalarını kendi içinde/içine kaynaştırarak yeniden yazar. Metinler kendinden önce yazılanlardan bağımsız yazılamaz, çünkü her şey önceden söylenmiştir. Kristeva gibi düşünen La Bruyère', yedi bin yılı aşkın bir süredir insanlar kendilerini ifade ettiğinden söylenebilecek yeni bir şey kalmadığını, ancak eskilerin ve şimdiki yeni usta kişilerin kalıntılarını topladığımızı belirterek yazılan ya da yazılacak olan yapıtların önceki yapıtlardan aldıklarını yinelemekten başka bir şey yapmadığını söyler (Akt. Aktulum, 2007, s. 263). Daha sonra analiz kısmında da görüleceği üzere bu metinlerarasılık söylem analizinin ruhuna da uygun olarak birçok metinde zamanın ruhunu aynı şekillerde yansıtan söylem parçalarını görmeye yol açtı.

Emrah Serbes'in *Her Temas İz Bırakır Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi* isimli romanı Ekim 2006'da 297 sayfa olarak İletişim yayınlarından çıkmıştır¹⁴. Behzat Ç. Polis Akademisi'nden mezun, cinayet büroda görev yapmakta olan bir polis memuru; aldığı cezalar nedeniyle mesleğinde yükselememiş, baş komiser olarak kalmıştır. Ekibi;

¹⁴ Kitaplardaki duruma bakacak olursak; Her Temas İz Bırakır Bir Ankara Polisiyesi ilk baskısını Ekim 2006'da yapmıştır. Ekim 2017 itibarıyla de kitabın 19. Baskısı yapılmıştır (<https://www.iletisim.com.tr/kitap/her-temas-iz-birakir/8007#.XFkumVwzZPY>).

Harun, Hayalet, Akbaba ve Eda'dan oluşmaktadır. Ankara'da yaşanan cinayet davaları üzerine birlikte çalışırlar.

Kitabın devamı olan Son Hafriyat Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi ise Şubat 2008'de 291 sayfa uzunluğunda yine İletişim Yayınları tarafından basılmıştır¹⁵. Red Kit takma isimli katil, öldürdüğü insanları her yeri şantiye sahasına dönmüş olan Ankara'nın başka başka yerlerine gömmektedir. Behzat ve ekibi, işlenen ve sürekli cinayet büroya haber verilen seri cinayetlerin peşine düşer.

Senaristliğini Ercan M. Erdem'in yaptığı Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi isimli dizi ise, 19 Eylül 2010 tarihinde Star TV'de yayınlanmaya başlamıştır¹⁶. Dizinin genel yayın yönetmeni Serdar Akar; yönetmenleri ise dönüşümlü olarak Doğan Ümit Karaca, Zekeriya Kurtuluş, Mustafa Altıoklar, Sadullah Şentürk, Oğulcan Çetin'dir. Adam Film'in yapımını üstlendiği dizi üç sezon - 96 bölüm sonunda Mayıs 2013'te yayından kaldırılır. Dizinin başrollerinde Erdal Beşikçioğlu, Fatih Artman, İnanç Konukçu, Berkan Şal, Ayça Varlıer, Canan Ergüder ve Ege Aydan yer alır. Daha sonra belirli bölümlerde Nejat İşler, Güven Kıraç, Mine Tugay, Ahmet Uğurlu da konuk oyuncu olarak diziyeye dâhil olur. Dizinin ilk sezonunda Behzat'ın kişisel hikâyesi anlatılır; eski eşiyile yaşadığı problemler ve kızına karşı ilgisiz bir baba olmasıyla kızının ölümü konu edilir. Bu ölümle ilişkili kişiler ve önemli bağlantılar her bir bölümde anlatılan cinayet hikâyesine eşlik eder. İkinci sezonda, Behzat bilmediği bir başka kızı olduğunu öğrenir ve seri halde işlenen kesik parmak cinayetleri üzerine çalışır. Bu arada Savcı Esra ile evlenir; fakat sezon finalinde Esra öldürülür (Bölüm 69). Son sezonda ise Behzat, Esra'nın katilini arar, bunun yanı sıra Barbaros ve Muzaffer adlı iki seri katil de hikâyeye katılır.

Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm adlı filmin senaryosu Emrah Serbes'in Son Hafriyat adlı romanından esinlenilerek yazılmıştır¹⁷. 28 Ekim 2011'de gösterime giren filmin senaryosunu Emrah Serbes ve Serdar Akar beraber yazmıştır. Yönetmeni ise Serdar

¹⁵ Son Hafriyat Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi ise ilk baskısını Şubat 2008'de yapmıştır. Kasım 2018'de ise kitabın 14. Baskısı yapılmıştır (<https://www.iletisim.com.tr/kitap/son-hafriyat/8120#.XJCzXCgzZPY>).

¹⁶ Dizinin ilk bölümü reytinglerde toplam izlenme oranlarında 6. sırada yer alırken A/B grubunda 2. sırada yer almıştır (<https://www.ucankus.com/ratingler/19-9-2010-rating-sonuclari>). İlk sezonun final bölümü toplam izlenmede 2., A/B grubunda ilk sırada yer almıştır (<https://www.ucankus.com/ratingler/26-6-2011-rating-sonuclari>). İkinci sezonun final bölümü toplam izlenme oranlarında 16. sırada yer alırken A/B grubunda 7. sırada yer almıştır (<https://www.tvaktuel.com/6949-17-haziran-2012-pazar-sbt-reyting-sonuclari/>). Dizinin final bölümü ise bölümü toplam izlenme oranlarında 22. sırada yer alırken A/B grubunda 8. sırada yer almıştır (<https://www.ucankus.com/ratingler/17-5-2013-rating-sonuclari>).

¹⁷ Seni Kalbime Gömdüm 12 haftada 528.421 seyirci tarafından izlenerek 5.069.982,00 TL hasılat elde etmiştir (<https://boxofficeturkiye.com/film/behzat-c-seni-kalbime-gomdum-2011082>).

Akar'dır. 110 dakika uzunluğundaki filmin yapımcılığını Adam Film üstlenmiştir. Filmin başrollerinde Erdal Beşikçioğlu, Fatih Artman, İnanç Konukçu, Berkan Şal, Cansu Dere, Canan Ergüder, Tardu Flordun, Rıza Kocaoğlu ve Tolga Tekin yer alır. Filmde Behzat ve ekibi işlenen ve sürekli cinayet büroya haber verilen seri cinayetlerin peşine düşer. Ekibe Olay Yeri İnceleme biriminde Songül de yardım eder.

Behzat Ç. Ankara Yanıyor filmi ise dizi yayından kaldırıldıktan sonra, 1 Kasım 2013'te gösterime girer¹⁸. Dizideki karakterlerin kullanıldığı filmin senaryosunu dizinin senaristi Ercan Mehmet Erdem yazmış, yönetmenliğini Serdar Akar yapmıştır. 106 dakika uzunluğundaki filmin yapımcılığını Adam Film üstlenmiştir. Filmin başrollerinde Erdal Beşikçioğlu, Fatih Artman, İnanç Konukçu, Berkan Şal, Sanem Çelik ve Nejat İşler yer alır. Dizi finalinin devamı olarak hikâyelendirilen filmde ekip, bir bakan, bir bakkal ve bir konsolosluk görevlisinin seri biçimde öldürülmesi davasını çözmeye çalışır. Behzat'ın bürodan ayrılmasından sonra atanan Himmet isimli yeni bir başkomiser işleri karıştırırsa da Behzat ve ekibi cinayetleri büro dışından takip eder. Ayrıca filmin fonunda sebebi filmde tam olarak verilmeyen Ankara'nın direniş hikâyesini izleriz.

Romanlar, dizi ve filmler arasında hayli karmaşık bir ilişki vardır¹⁹. İlk romanlar yayımlanmıştır. Daha sonra Her Temas İz Bırakır kitabı dizinin ilk bölümü olarak çekilmiştir. Dizinin ilk sezonunun sonunda ise Son Hafriyat adlı devam romanı filmleştirilmiştir. En son çekilen Ankara Yanıyor filmi ise tamamen özgün bir hikâyedir. Ana karakterlerin yaratıcısı ve hikâye sahibi kitabın yazarı Emrah Serbes bazı bölümlerde dizinin senaristliğini de üstlenmiştir. Dizi, kitabın uyarlaması şeklinde başladıysa da her bölümde ana hikâyeye yan cinayetler dâhil edilmiştir. Ayrıca kitaplar ve dizi arasında da çeşitli farklılıklar vardır. Örneğin savcı kitapta erkek iken, dizide kadındır. Ya da kitapta Hayalet daha yaşlı ve sessizken, Eda isimli kadın polis kitapta daha bıçkın tavırlara sahiptir. Son Hafriyat romanında Behzat konuşmazken, kitabın uyarlaması olan Seni Kalbime Gömdüm filminde konuşmaktadır. Son olarak diziye ve kitaba hikâyenin gidişine göre önemli bazı karakterler de eklenmiştir. En zengin veri diziden sağlandığından, analiz dizi önceliklendirilerek yapılmış, romanlar ve filmlerle de desteklenmiştir.

Behzat Ç. başlı başına bir anti-kahraman olsa da anlatı bir bütün olarak ele alınmış ve anti-kahramanlarla yüklü bir erkeklik metni olarak okunmuştur. Behzat, yaşadığı

¹⁸ Ankara Yanıyor ise 12 haftada 404.100 seyirci tarafından izlenerek 4.277.646,95 TL hasılat elde etmiştir (<https://boxofficeturkiye.com/film/behzat-c-ankara-yaniyor-2011378>).

¹⁹ Bu karmaşık ilişkiye tezin sınırlılıklarından dolayı çok değinilememiştir. Bu kısım daha sonraki çalışmalara yol gösterebilmesi temennisiyle derinlikli analizlere muhtaç biçimde bırakılmıştır.

toplumsal çevreden bağımsız bir karakter olarak görülmemelidir. Anlatıda var olan diğer erkek karakterleri tanımak ve onlarla olan ilişkisine yakından bakmak bu bağlamda Behzat'ın temsil ettiği erkeklik anlatımında tamamlayıcı öneme sahiptir.

Kurallara uymamasıyla tanınan baş komiser Behzat Ç. askeri liseden atıldıktan sonra babasının yardımı ile polis akademisine girmiştir (Serbes, 2017, s. 80). Dönem arkadaşları yükselse de O, otoriteye karşı zıt tavrı nedeniyle terfi alamamıştır fakat bunu umursamaz. İlk eşi Ceyda'dan boşanmıştır, düzensiz bir hayatı vardır. Kızları Berna'nın ölümünden kendini sorumlu tutan Behzat evde geçirdiği zamanlarda sık sık aslan belgeseli izler ve içki içer. Daha sonra, Şule adlı bir kızı daha olduğunu öğrenir. Şule için Behzat "Baba yarısı, süper adamdır... Meslek gereği sert olmasına rağmen bayağı yumuşak yanları vardır. Baş komiser, cinayet aydınlatıcı, mütevazı kişiliktir..." (Bölüm 12). İkinci sezona gelindiğinde Behzat, Savcı Esra ile evlenir. Esra'ya göreyse, O "çekilmez, sinir bozucu, vurdumduymaz, işkolik, takıntılı" bir adamdır (Bölüm 30). Behzat'ın abisi Şevket'e baktığımızda kendini O'ndan sorumlu hissettiğini görürüz. Bir alışveriş merkezinde müdürlük yapar. Evlidir, ergenlik sorunları ile boğuşan bir oğlu vardır. Dizinin başında 'ideal aile' babası olan Şevket ilerleyen bölümlerde boşanır; sevgilileri olur. "Yüksek yerler"de tanıdıkları vardır ve gerektiğinde Behzat'a yardımcı olmaya devam eder.

Harun (Sinanoğlu) Behzat'ın sağ kolu ve ekipteki komik karakterdir. Polis olmasıyla birlikte ciddiye alınır bir özne olduğunun farkındadır ve mesleği bu nedenle fazla önemser. Harun kendi tabiriyle de 'kaba, yakışıklı olmayan, küfür eden' (Bölüm 16) ve dizide babası olan tek karakterdir. Harun'un babası emekli belediye otobüsü şoförüdür. Zayıf bir baba figürü olarak dizide sürekli Harun'a söz geçirmeye çalışır. Esas baba-oğul atışmalarını dizide yalnızca Harun ve babası arasında görürüz. Diğer ekip üyelerine baktığımızda, gerçek adı Sabri olan Hayalet, solcu olan babasını küçük yaşta kaybetmiştir. Ekipteki en politik karakter olarak karşımıza çıkar; anlatı boyu çeşitli eylemlere katılır. Hayalet ve Akbaba beraber yaşar. Akbaba'nın gerçek adı İsmet'tir. Annesi eski adli tıp hemşiresidir; Akbaba'nın cesetlerden olağanüstü ipucu toplama yeteneği bu sayede gelişir. Olay yeri incelemelerindeki tahminleri otopsi sonucunda doğru çıkar. Cinayet Büro çalışanı Cevdet, Polis Akademi'sinden mezun değildir; ziraat mühendisiyken işsiz kalınca polis olmuştur. Bu nedenle ekibin geri kalanı ile bir doku uyumsuzluğu olduğunu görürüz. Onlar gibi maço tavırlar içine girerek kendini kabul ettirmeye çalışır. Selim Cinayet büroya sonradan gelen, ekiple her zaman sorunu olan bir karakterdir. Yakışıklılığı ve çapkınlığıyla dikkat çeker. Ekipteki Eda ile olan duygusal

ilişkisi yüzünden Harun ile pek anlaşamaz. Emniyet Müdürü Tahsin, Behzat'ın hem amiri hem de polis akademisinden arkadaşıdır. Behzat'ın aksine düzene itaat ederek yükselmiş ancak liderlik özelliklerinden yoksun bir karakter olarak çıkar karşımıza.

Ercüment Çözer dizide ve filmde hegemonyayı temsil eder, çünkü zengin, yakışıklı, çapkın, başına buyruktur ve kendisine saygısızlık ettiğini düşündüğü herkesi öldürebilir. Behzat ile ilk karşılaşmaları trafik ekiplerinin kontrolü sırasında olur; alkollü olan Ercüment olay çıkarır (Bölüm 38). Behzat olaya şahit olur ve Ercüment'e kafa atar. Ercüment karşılık veremez ve intikam duygusuyla Behzat'a düşman olur. Memduh Başgan Ercüment'in gayriresmi işlerinde sorun çözücü/iş bitirici bir karakterdir. Eski komandodur ve derin devlet ile devam eden ilişkileri vardır. Diziye son sezonda katılan Barbaros, adli tıp doktorudur ve dizideki seri katillerden biridir. Savcı olan babasıyla sorunları vardır ve bunları çözmek için planlı cinayetler işler. Muzo da adli tıpta hademedir ve cinayetler sırasında Barbaros'a yardım eder.

Metindeki çok sayıda erkeği ve onların erkekliklerini bir arada ele alıp incelemeyi kolaylaştırması açısından Connell'in "hegemonik erkeklik" kavramı zihin açıcı olmuştur. Kavram sadece erkeklerin ikincil konuma itilmiş öteki konumundaki erkeklik biçimleriyle de ilgili olarak (Connell, 1998, s. 245) değil; daha sonraki bölümlerde değinileceği üzere erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu tahakküm ilişkilerini anlamamız için de yol göstericidir.

3.2. KRİZ

Bu bölümde krizi işaret eden erkeklik temsili temalarına odaklanılacaktır. Değişen durumlara eklenme süreçlerinde erkekliklerin, iç çatışmalar ve hayal kırıklıklarıyla hemhal erkek kahraman temsilleri aracılığıyla, nerelerde tökezledikleri, nelerin peşinde kaybolma hissi yaşadıkları ve hangi noktalarda, nasıl bir "erkeklik krizi" anlatısı kurdukları incelenecektir.

3.2.1. Kaygılı Erkek(lik)ler

i. Bilememekler

Olabilecek olumsuz değişikliklerden duyulan endişe, belirsizlik, korku ve kaygı olarak tanımlanan gelecek kaygısı (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s.38) tüm anlatıya sirayet etmiştir. Anlatı boyunca erkekler belirsizlik içinde adalet peşinde koşarken görülürler, çünkü dünyanın ve ailelerin ağırlık merkezi olmaya çalışmış erkekler bu belirsizlik ve değişim karşısında tedirgindirler. Bu tedirginlik ise erkeklerin hem gündelik hayat

pratiklerini hem de temsiliyet sistemindeki yer ve biçimlerini kaçınılmaz şekilde etkiler (Cengiz, Tol, & Küçükural, 2004, s. 89). Behzat'ın ağzından "Biz n'apıyoruz la hayatta? (Bölüm 10) Ben yapmadan önce, hep benden önce olan olmuş, biten bitmiş, yapılacak bi'şi' yok" (Bölüm 78) diyen bu erkekler artık çaresizdirler; elleri kolları bağlıdır ve bütün hikâyeyi "kendilerinden daha büyük güçler" (Bölüm 1,34) yönlendirmektedir. "İş içinde iş olan tuhaf zamanlar" (Bölüm 13, Serbes, 2017, s. 64-72-102) yaşadıklarını sıklıkla belirtirler, bilmedikleri çok şey vardır (Bölüm 59).

"Songül: Bu polislerin arkasında kim var?

Behzat: Bilmiyorum.

Songül: Bu insanları neden gömüyor?

Behzat: Bilmiyorum.

Songül: Niye cinayeti arıyor?

Behzat: Bilmiyorum.

Songül: Bilmediğin bir sürü şey var.

Behzat: Biliyorum."

(Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm, Akar, 2011)

"Holdingle, devletler... kime çalışıyoruz? Ben bi'sey bilmiyorum abi. Ben ner'deyim bilmiyorum, n'apıyorum bilmiyorum, niye yapıyorum bilmiyorum...²⁰" diyen Behzat (Bölüm 15, 30, 58, 82), kimin için çalıştığını bile kestiremez, neye hizmet ettiğinden emin olmaksızın ağabeyine yakınır (Bölüm 10). Çözmek istediği meseleler vardır. Zaten bir cinayet büroda olmak bunu gerektirir²¹ ama diğer yanda kızının ve karısının katilini bulmak gibi gayet özel, özel olduğu kadar da varoluşsal bir sebebi, bir amaç edinme çabası vardır. Behzat'ın ekibi ise bu olayın çözülmesinin bir işe yaramayacağını düşünür.

Harun'un "İlla biz mi çözücez abi? Çözdük de boynumuza gazozdan madalya mı takacaklar? Yoo.. Sana ne abi? Ya da bana ne? Bize ne abi?! Niye burdayız abi biz?"

²⁰ Bu bölüm içerisinde tırnak içinde yazılanlar dizide, filmde geçen orijinal replikler ya da kitapta kullanılan cümlelerdir. Cümleler, dizide kullanıldığı şekliyle, imla ve üslupları değiştirilmeden aktarılmıştır.

²¹Örneklemin türü olan polisiye tam da bu çözme isteği noktasında işlevseldir. Polisyelerde cinayet işlenip bittikten sonra delillerden katile gidebilirsiniz. Olay meydana gelir ama bilinmezler vardır ve çözülmesi gerekir. İnsanları sorgulamanız ve gizli gerçeğe ulaşmanız gerekir. Polisiye katili bulma, cinayetin ardındaki nedeni ortaya çıkarma, cinayet anının öyküsünü eksiksiz yazma sanatı olarak gizli çekirdeğe nüfus etmemizi sağlar. Böylece katil yakalanabilir ve cezalandırılabilir. Polisyeler eldeki ipuçlarından yola çıkarak çağın ruhunu ortaya çıkarma yoludur. Katili bulma, cinayetin arkasındaki saiki bulma, gizli çekirdeğe nüfus etmek demektir (Somay, 2010, s.17). Polisyeler içinden çıkılmaz gibi görünen cinayetlerin çözümünü sunması nedeniyle mantığa güveni ve inancı dile getiren bir anlatı türüdür (Özsoy, 2011, s. 135).

(Bölüm 10) çıkışındaki gibi bilinmez olanın sorgulanması ya da olayların çözülmesinin işlevsizliğine olan inanç –ya da inanç kaybı– sürekli dile getirilir dizide, çünkü çözüm artık adaleti getirmez. Bilinmezlik, adaletsizliği idame ettirdiği gibi olayların aydınlatılması da bu durumu değiştirmemeye başlamıştır. Sanki bilirlerse adaletsizliğin giderileceğini düşünmek de artık işlevsiz görünmektedir. Adalet için bilmenin dahi yetmediği bu adamlar bilmekten dahi yoksunken varlık gösterme, var olma gayretindedirler. Memduh'un "Her şeyden haberim olacak, her şeyi gelip bana söyleyeceksin!" (Bölüm 69) deyişinde görünür olan bilme isteği, endişe de barındırmaktadır.

Akbaba'nın "Neden çözmek istiyosun, abi? Öğrenip n'apıcan? Kafasına sıkısan, sıkıyam diyon. Adalet versen zaten alan yok. E n'apıcan?" (Bölüm 91) diyerek sorguladığı üzere erkekler artık "kim kimi düzüyor belli olmayan" (Bölüm 13), belli olsa dahi bir türlü ispatlaya-bilemedikleri (Bölüm 13) bu yerde sadece; "hep bekliyoruz biz, biz sadece bekliyoruz zaten" (Bölüm 11) diye diye neredeyse Godot'yu beklemek kadar sonuçsuz bir eylemlilik içinde neler olduğunu asla öğrenemeyeceklerdir. Çünkü buna Behzat'ın konumu manidir (Bölüm 51). Ara sıra cılız bir şekilde "Ben biliyom" diye başlayan cümleler "da n'oluyo? Hiç bi b.k anladığım yok" (Bölüm 55), "Dışarıda ne fırladıklar dönüyor, bizim bi' olayımız yok" diye devam eder (Bölüm 58). Elleri kolları bağlı bu erkekler "Bi' s.kim yiyemez"ler; hak, hukuk, adalet onları aşar (Bölüm 90). Çünkü onlarla dalga geçen adamlar, devlet olmuşlardır. Öte yandan, bahsi geçen devlet olan adamlardan (Serbes, 2017, s. 195), her şeyi bilen ve hiçbir şey bilmemenin ne kadar güzel olduğundan bahseden Ercüment, bilmenin iktidarı ile Behzat'a "bi' rakı masasına oturalım, ben sana her şeyi anlaticam" der (Bölüm 38). Gerçekten de Ankara Yanıyor (Akar, 2013) filminde Ercüment ve Behzat baş başa kaldıklarında, Ercüment Behzat'a destek olacağını söyleyerek olayların iç yüzünü anlatır. Ama ısrarla gücünün durumu çözmeye yetmeyeceğini de belirtir. Bilgi, iktidardır ve Ercüment de bilgilere sahiptir. Ercüment ısrarla Behzat'ın gücünün olayları çözmeye yetmeyeceğini söyleyerek kendini hegemonik olarak daha üstün konumlandırır. Bu Ercüment'in hegemonik erkekliğini perçinleme üslubudur. Benzer şekilde Behzat'a kızının cinayeti ile ilgili bilgileri de sağlar ve bu hegemonik konumunu sağlamlaştırır. Behzat ise kızının ölümüyle ilgili bu bilgiler karşısında Ercüment'in iş bitirici adamı Memduh'a "bana bilmiyorum demiştin" diye hesap sorar. Memduh'un cevabı "sen saf mısın?" olur, çünkü hegemonik erkeklik iktidarı gereği tüm bilgilere haizdir (Bölüm 51).

ii. İyi Ne? Kötü Ne?

Kahramanlar iyidir, ne yaptıklarını bilirler ve hem yasalara hem de vicdanlara uyarlar. Fakat antikahramanlar iyi ile kötü arasında belirsiz bir yerdedirler ki kendi kafaları da karışıktır. Bazen kahraman özelliklerine bürünseler de ‘anti’ olmaktan vazgeçmez ya da bundan kaçamazlar. Kahramanlar haklı (ve güçlü) olduklarının bilincinde, ceza almayacakları garantisizlikle bütün kahramanlıkları yaparken, antikahraman dünyasında kötülükler cezasız kalmaz. Bu sebeple, antikahramanları, her fırsatta kendilerini iyi olarak tanımlama, iyiliklerini teyit etme ihtiyacı içinde görürüz. Bu şekilde bir nevi doğru yolda olup olmadıklarını kontrol ederler. Bahsedilen iyilik/kötülük sorgulamaları hem insan ilişkilerinde iyi olup olmadıklarına hem de rollerini layıkıyla yerine getirip getirmediğine dairdir. Yanlışlıkla bir cinayetin üzerine kalmasıyla Şevket, Behzat’a “ Bak gördün mü iyi adam olmak da işe yaramıyormuş.” der, çünkü Şevket hayatı boyunca tam tabiri ile her şeyi kitabına uygun yapıp “suya sabuna dokunmayan” biri olsa da ceza almaktan, işlemediği bir suçun iftirasından kurtulamaz, çünkü sadece “iyi adam” olmak yetersizdir (Bölüm 33).

Behzat lise aşkı Bahar’ın evlilik teklifini kabul etmemesi üzerine “Ben kötü bi’ adam mıyım?” diye sorar (Bölüm 10). Bahar’a göre Behzat, “kötü bi’ adam değildir, kötü adam taklidi yapa yapa kötü olmuş, kötü adamların arasında kalmış kötü adam olmuş biridir” (Bölüm 10). Harun ise Eda’nın kendisinden hoşlanmamasının ya da Facebook’taki arkadaşlık isteğini kabul etmemesinin nedenini kendisinin kötü biri olup olmamasında arar. Ancak durumun bununla hiçbir ilgisi yoktur. Bu sorular sadece sevilen kadınlara yöneltilmez, ev içi ilişkilerde de görülür. Harun “Anlayışsız bi’ adam mıyım? Korkulacak? Kötü bi’ abi miyim?” diye kız kardeşine sorduğunda “Yok da, alıngan adamın tekisin” cevabını alır (Bölüm 37). İkinci sezonda kesik parmak cinayetlerini aydınlatmak üzere ortaya çıkan Aziz Komiser, Komiser Suna’ya “Ben kötü bi’ polisim di’ mi? Zamanında olayı çözmüş olsam bütün bunları yaşamazdık. Bu dava benim namusum oldu kızım” der (Bölüm 50). Behzat’ın akademiden neredeyse kardeşi saydığı Tekin Komiser’in kızının da Memduh Başgan tarafından kaçırıldığında babasına ve dünyaya dair bir sorgulaması vardır. Memduh’un “Çok iyi polisti senin baban. Çok iyi bir polis olmasa genç yaşta öldürmezlerdi.” demesi üzerine küçük kız “Yaşlanmak için kötü bi’ adam mı olmak gerekiyor?” sorusuyla karşılık verir (Bölüm 51).

Erkekler sürekli bu iyilik-kötülük sorgulamasıyla beraber yaşarlar. Bunun sonucunda ulaşacakları hükmün, erk altında mutsuzken yollarına bir ışık tutmasına ihtiyaç duyarlar, çünkü “iyi olmak”, “iyi tarafta olmak”, bütün bu antikahramanlık hikâyesinde

gerçek bir kahraman olmaya dair de bir umuttur. Kahramanlık ve erkeklik kavramlarının birbirine dolandığı popüler anlatıda öyle bir düzen çizilir ki; elbette erk bunu gerektirdiği için hegemonik erkekler kötü kahramanlar oluverir. Oysa onlar da kötü kahraman olmak istemezler; “iyi olmak” gayesi kahramanlık makamında ortak şiardır. Bu iyilik-kötülük sorgulaması, kendi (benlik) ile olan bir sorun olarak da okunabilir. Kaybeden iyiler ve kazanan kötüler gibi tüm alışıldık genel yargıların da sarsıldığı antikahraman erkeklik dünyasında iyilik-kötülük sorgulaması, bir zayıflık göstergesi ya da kendinden emin olmama halini de dışa vurur. Erkekler “Kahraman erkek mi? Gerçek bir erkek olduğu için mi kahraman? Güçlü olduğu için mi kahraman? Yoksa haklı olduğu için mi kahraman?” soruları arasında hem kendini bulmaya hem de dışarıdan nasıl göründüklerini anlamaya çalışırlar. Erk, erillik ve erkeklik arasında “erkek olma/olamama” kafa karışıklıkları beraberinde yeni tanım ve özellikleri de getirmektedir.

Behzat Esra için “Benim karım iyi bi’ insandı la, iyi bi’ savcıydı. Her şey kötüydü bi’ o iyiydi. Öldürdüler onu. Adalet için uğraşıyordu. Adaletin a.ına koydular.” (Bölüm 78) derken bu sorgulamalar, sayıklamalar sırasında iyi insan olmak, verilen rolleri layıkıyla yerine getirmek ve adalet kurguları da iç içe geçer. Belki de bu yüzden kendisine yönelen bütün “İyi misin?’lere Behzat’ın cevabı ‘Saçma sapan konuşma la’ olur.

iii. Adalet Peşinde

Adalet kişilerin temel haklarının korunması ve gerekliliklerin yerine getirilmesi talebi olarak bir arayıştır (Kuçuradi’den Akt. Elibüyük, 2015). “Yukarıda birileri tepişiyor, biz kimin için çalıştığımızı bilmiyoruz!” diye yakınan bu erkekler “Adalet için...” denilerek susturular (Bölüm 10, 67). Mesela, ekibin amiri olmasına rağmen Behzat’a “Rütbeni bil, burnunu sokma, tepeden emir geldi” denilerek rütbesi ve bu rütbede yapabilecekleri hatırlatılır (Bölüm 13, 30, 44, 45, 79, 90) ya da “Yukarıdan çok büyük baskı var, soruşturmadan alındın” (Bölüm 6), denilir ve oyunun dışına çıkarılır. Çünkü sorgu müfettişinin de dediği gibi “Behzat’ın işi onlar ne diyorsa onu yapmak”tır (Bölüm 10). Daha fazlasını merak etmek, çözmeye çalışmak mümkün değildir, sınırlar belirlidir. Behzat’ın üstleri karşısında elini kolunu bağlayan bu durum, töre karşısında ezilen ve cinayet işlemek zorunda bırakılan amcaoğlunda da kendinden büyük güç karşısında ortadaki çaresizliği aynı biçimde hissettirir (Bölüm 35, 37, 48, 73, 74). Adalet peşinde çaresizce koşan, ama adaleti sağlayamayan, bu durumdan dertli olan ve bunun altında ezilen erkek kimliği ile zavallılaştıran bu erkekler kendi başka hikâyelerinin neredeyse aynı anti-kahramanlarıdır.

Behzat ve ekibi görevleri olduğu için “sadece adaleti sağlamaya çalışırlarken” (Bölüm 6) etrafta sürekli “Hangi adalet?” cümlesi yankılanır (Bölüm 13, 37, 51). Behzat, kızının sevgilisine “Kızım senin yüzünden öldü, adalet mi lan bu ?” diye sorarken de (Bölüm 22); açılan davalarda yanlış kararlarla verilen beraatlere “Bu mu adalet?” diye sorarken de (Bölüm 60); artık her yer, herkes, her şey adaletsizdir. Zaten “Adalet olmuş olsaydı, Esra yaşıyor olurdu. Beni kurallara uymadığım için eleştiriyordu. Kitap ne derse o olurdu, gördü kitabı” (Bölüm 78). Artık adalet yoktur. Behzat, “Hukuka saygı? O hukuk bitti, onların hukuku var artık...” (Bölüm 68) diye isyan ederken Büyük Abi'nin açık açık “Tamam burası hukuk devleti değil” dediğini duyarız (Bölüm 34).

Gerçek dünyanın kurmaca dünyada yer bulduğu anlatı evreninde bu çınılamaların nedeni çok da anlaşılabilir değildir. Örneklem metinde yoğun bir biçimde hissedilen adaletsizlik gerçek hayata temellenmektedir. Bu his, bazı çalışmalarla somutlaştırılmıştır. Örneğin; ABD’li sivil toplum kuruluşu Dünya Adalet Projesi’nin 2012 Hukuk Düzeni Endeksi’nde Türkiye, temel hakların korunmasında 97 ülke arasında 76. sırada yer aldı ve Türkiye’nin geri kalmasına neden olarak hukuk sistemine yapılan siyasi müdahaleler ve ifade özgürlüğünün kısıtlanması gösterildi. Türkiye yasaların uygulanması konusunda 39. sırada yer aldı (World Justice Project, 2016). Konuyla ilgili bir diğer çalışma olarak Kadir Has Üniversitesi tarafından 2013 yılında hazırlanan Türkiye Sosyal-Siyasal Eğilimler Araştırması Raporu’na²² göre ise “yargıya güvenmiyorum” ya da “kesinlikle güvenmiyorum” diyen insanların oranı %49,4 olarak belirlenmiştir. Muğla Barosu Başkanı Cumhur Uzun’un ifade ettiği üzere adalet, devletin temeli ve insanın vazgeçilmezidir. Adaletin olmadığı yerde toplumsal huzurdan, bireysel mutluluktan ve insanın insan olduğu için sahip olduğu haklarının güvenliğinden bahsedilemez (Gündem Gazetesi, 2016).

Anlatıda kendi adaletini sağlama teması baskın bir biçimde işlenir. Behzat, Suna’ya “Sen mi sağlıklıca adaleti?” diye sorduğunda “Kâğıt üzerinde yazılan adalete inanıyomusun?” (Bölüm 67) cevabını alır. Seri katil Muzo “Biz hem adalete güvenmiyoruz hem de tutup adamı adalete teslim ediyoz. Bunun neresi mantıklı?” (Bölüm 79) diye sorgularken Barbaros tarafından “Bazen adaletin terazisi şaşıyor, biz de kendi çapımızda bir şeyler yapmaya çalışıyoruz.” (Bölüm 90) şeklinde teskin edilir.

Örneklem metinlerinden olan Son Hafriyat (Serbes, 2011) kitabı ve Ankara Yanıyor (Akar, 2013) adlı uyarılma filmde de kimsesizler mezarlığına gömülen ailelerin

²² <http://ctrs.khas.edu.tr/sources/turkiye/tssea-2013.pdf>

çocuklarının adaleti sağlama gayretlerini izleriz. Son Hafriyat'ta devlet baba tarafından adaletsizliğe uğradığını düşünen Red Kit takma isimli erkeğin hikâyesi anlatılır. Çocuk Esirgeme Kurumu'nda büyüyen bu çocuğun, yurttan arkadaşları Pembo ve Gorbaçov'la kendi oluşturduğu bir ekibi vardır. Red Kit; babasını, annesini, kız kardeşini ve hatta köpeklerini öldüren ve fakat işlediği suçlardan ötürü ceza almayan, hatta devletin farklı birimlerince korunan dört polisin sırayla köpeğini, annesini, babasını ve kız kardeşini tabut içinde farklı yerlere gömer ve her seferinde cinayet büroya haber verir. Hepsini gömdükten sonra da teslim olur. Kendi adaletinin peşindeki bu antikahraman anlatı boyu, kendisine kötü davranan yurt müdürüne de, komutana da benzer biçimlerde kötü davranarak kendince adaletin tecellisine çalışır. Yalnız bir kovboyun hikâyesi, birkaç erkek yoldaşın katılımıyla, Ulusay'ın (2004, s.144) deyimiyile *erkeklik filmi* olarak izleyiciyle buluşur.

Mağduriyetlerinin haklılaştırılması antikahramanlara hegemonik bir güç getirmez. Oysa kahramanlar adaleti sağlamak için bir şehri yıkar ama cezalandırılmazlar, bir tür dokunulmazlıkları vardır. Haklı olmak ve güçlü olmak kavramları antikahramanlarda örtüşmez; onlar adaleti sağlarken ne devlet korur onları ne de toplum, çünkü ne katıksız iyi, ne de katıksız kötüdürler. Doğru bildikleri yolda yürürken yalnızdırlar.

iv. Kırılğan ve Yalnız Erkeklikler

Kahramanlar hegemonik erkekler olarak tanımlanırken anti-kahramanların bu durumun altını doldurmalarına gerek yoktur. Bu sebeple anlatılarda hegemonik erkeklığe ya da kahramanlığa yakışmayacak şekillerde de temsil edilebilirler. Esasen erkeklik kazanılması gereken ve kaybedilme ihtimali olan kırılğan bir sosyal konumdur (Seidler, 2003). Erkeklik tanımlanıp bitmiş sabit bir kategorinin aksine, sürekli hareket halinde, hak edilmesi ve hatta pekiştirilmesi gereken bir kendini gerçekleştirme sürecidir. Kısaca, bir kimlik olarak erkeklik kendini gerçekleştirme mücadelesidir. Cinsel organının "iş yaparlığından" tuttuğu takımın başarısına kadar her şey erkekler için bir sınanmadır (Atay, 2004, s. 26). Bu başlık altında anti-kahraman erkeklerin kırılğanlıklarına, yalnızlıklarına, babasızlıklarına bakılarak bu durumların onları nasıl güçsüzleştirdiğine odaklanılacak ve günümüzde kadınların kamusal alanda varlık göstermeleri ve güçlenmeleriyle arasındaki ilişkiye değinilecektir.

Bedensel kapasite cinsiyetler arasında hiyerarşik sınırlar çizmek, iktidar ilişkileri inşa etmek ve meşrulaştırmak açısından geniş imkânlar sunar (Köse, 2015, s. 197). Erkeklik de beden bütünlüğü, sağlamlık, dayanıklılık gibi değerlerle kurulur. Fakat ekibi sürekli

yaralı, bandajlı, hastanede yatarken izleriz. Erkeklerin bedensel bütünlükleri yoktur, erkek olmaya yakışmayacak kadar kırılındırlar. Her ne kadar dizide ve filmdeki Harun karakteri iri kıyım olsa da Behzat ve Hayalet cılızdır, kitapta bu durum özellikle belirtilmiş, görsel anlatılarda da bu şekilde temsil edilmiştir. Öyle ki dizinin 4. bölümünde Behzat'ı üç defa yaralanmış biçimde hastanede izleriz. Kafası kanayan, beş dikiş atılan Behzat, Bahar'ın 15 yaşındaki ergen oğlu tarafından dahi yaralanabilecek kadar kırılındır. Hastanede doktor, abisi Şevket'e Behzat için "Kardeşinizin bünyesi zayıf düşmüş." dediğinde Şevket "Yok ya, kardeşimin bünyesi çok güçlüdür doktor bey. Her türlü kötü maddeye karşı mukavemetlidir yani" dese de yatakta, uyuyan güzel gibi Behzat'ı görürüz. Fiziken yaralanabilen sadece Behzat değildir; Harun açlıktan bayılır (Bölüm 52), tenhada kısıtılır ve dayak yer (Bölüm 64). Başka bir zaman Akbaba'ya araba çarpar (Bölüm 17).

Dizideki erkeklerin kırılmalıkları sadece fiziki değildir, ruhsal olarak da sağlıklı temsil olunmazlar. Histeri ve akıl hastalıkları feminen olarak değerlendirilmesine rağmen Behzat akıl hastanesine girer (Bölüm 2), halüsinasyonlar görür (Bölüm 21,40,64,81) kitap boyu uyku probleminden bahsedilir (Serbes, 2017), filmde ise etrafta olmayan tavşana bakıcılık yapar (Akar, 2011), gerçekte var olmayan bir kadının (Eylül) peşine düşer (Bölüm 81). Ayrıca zaman zaman birbiriyle konuşan beş Behzat'a tanıklık ederiz (Bölüm 61,70). Üstelik doktora bünyesinin güçlü olduğunu söyleyen ağabeyi, O'nu defalarca psikoloğa götürmeye çalışır.

Artık koruyan kollayan, evin reisi erkekler yoktur. Onun yerine kendini ve kendi bedensel mukavemetini dahi koruyamayan, koruması kabul olunmayan erkekleri izleriz. Çünkü tam da "Korkma ben yanıdayım" (Bölüm 55) diyen erkekte korkulması gerekir; anlatıdaki antikahramanlar da yaklaştıkları kadınları kurtarmak yerine hem kendi hem de kadınların başlarını daha da belaya sokarlar. Anlatıda kızlarını ölmekten, ailelerini dağılmaktan koruyamayan erkekleri izleriz. Kitapta yalnız yaşayan Behzat kapıcıdan yeter diye 2'li tuvalet kâğıdı ister ama kapıcı fiyatı daha uygun olduğu için 32'li kâğıdı getirince yalnızlığı yüzüne vurulur (Serbes, 2017, s.196). Kendi yalnızlıkları erkeklere yetmez gibi, koruma sundukları ²³kadınlar da erkekleri bu korumaya ihtiyaçları olmadığı yönünde geri çevirirler ve nihayetinde bu erkekler yalnız kalırlar.

²³ Erkekler kadınları koruyamıyor demek, Behzat'ın gözünden, dilinden bir cümle olurdu. Oysa zaman zaman içselleştirdiğimiz bu eril bakışın dışından bir eleştiri olarak, örneklem metinde de sistemin ve izleyicinin gözünde kadınlar yine 90'lar erkeklik hikâyelerindeki gibi (Ulusay, 2014) susturuluyor ve dışarı atılıyor ya da cezalandırılıyor. Dizinin final sekansında Behzat'ı arabasını uzaklara sürerken, anti de olsa kahramanlığı devam ederken izlediğimiz üzere (Bölüm 92), sonuç olarak erkeklik hikâyelerinin baskın örüntülerinde değişen bir şey yoktur.

Oysa erkekler, kadınların kurtarıcı erkekleri hayal ettiğini düşünür (Bölüm 60). Behzat'ın kızı Berna'nın ilk sezon boyunca intihar ettiği yönünde sürdürülen anlatı, Behzat'ın suçluluk duymasına neden olur. İlk sevgilisi Bahar defalarca gözaltına alınır ve bütün "yenge" ayrıcalıklarını "Ben böyle bir şey istedim mi?" diyerek reddeder (Bölüm 9,21), Behzat yüzünden kaçırılır (Bölüm 24, 25). Savcı Esra Behzat'ın gözü önünde suikasta kurban gider. Behzat, Şule'ye "Bu gece nerde kalıyorsun? Eve gel, tanımadığın adamların evine gitmeyeceksin" dese de babalığa dair bu naif koruma hali işe yaramaz ve Şule eve gelmez (Bölüm 12). Kardeşi Berna'nın katili olduğu anlaşılan Şule dizinin finalinde hapse girer (Bölüm 96). Behzat kızının hapse girmesine engel olamaz, yine yalnız kalır. Pavyonda şarkıcılık yapan Gönül hayatını değiştirmek için dükkân açmak isteyince ona kol kanat germek isteyen Behzat'a "Olmaz Behzat, olmaz, Bu benim kendi kararım. Bugüne kadar nasıl yaptysam öyle, ben hep tek başıyım" der (Bölüm 36). "Kurtarayım mı seni bu hayattan?" diyen Harun "Çık, sen kendini kurtar" diyen Larissa'ya "Sen beni kurtar, olmaz mı?" diyerek cevap verir (Bölüm 42). Harun sonunda Larissa'yı koruyamaz ve kendisine tokat atan adamı öldürüp ceza evine girmesine engel olamaz (Bölüm 57). Harun'un bu korumacı tavrını nişanlısı Meliha üzerinden de tekrar görürüz. Sinemada Kemalist kadınların türbanlı Meliha'nın üzerine çullanması üzerine Harun "Seni benim yanımda kimse ezemez." dese de Meliha "Benim böyle bir isteğim yok!" diyerek O'nu durdurur (Bölüm 30). Hayalet için de durum farklı değildir. Feride kocasını öldürdükten sonra eskiden oturdukları gecekondu bahçesine gömmüştür (Bölüm 15). Kısa bir süre sonra kentsel dönüşüm ekiplerinin mahalleyi yıkarken cesedi bulmalarından endişelenen Hayalet de ekibiyle birlikte işgüzarlık yaparak Feride'nin isteği dışında cesedin yerini değiştirir. Bu sebeple ekip soruşturma geçirir, nihayetinde Feride yine hapse girer (Bölüm 17-20). Böylece koruma işe yaramamış olur. Hayalet başka bir örnekte de hoşlandığı gazeteci Ilgın'ın askerlerle ilgili yürüttüğü yazı dizisi yüzünden hapse girmesine mani olamaz (Bölüm 30).

Erkekler sonunda hep yalnız kalırlar. Behzat bu yalnızlığında, kendisiyle baş başa kaldığında sürekli belgesel izler (Serbes, 2017, s. 136; Serbes, 2011, s.107, Bölüm 93, 88, 87, 81, 66). Belgeseller gerçeği anlamanın, öğrenmenin peşinde olan bu erkekler için bilinçdışı bir erişim yöntemidir. Özellikle altı çizilen aslan belgeselleriyle, Behzat hayvanlarla ekip olmak ve güçlü olmak gibi açılardan özdeşim kurabilmektedir. Behzat'ın yalnızlığını belki de aslanların sürü halinde ve güçlü oluşu sağaltabilir. Artık erkekler erkek olmanın gerekliliklerini yerine getirebilseler bile bunu kutlayacak, takdir edecek bir kadından ve çocuklardan yani aileden mahrumdurlar. Kahraman olsalar

dahi egemen söylemdeki evde onları bekleyen bir kadın, sıcak bir yuva ve eğleşen çocuklar artık yoktur. Fakat hegemonik olmasa da erkeklikleri ileriki bölümlerde değinilecek olan stratejilerle baki kalmaktadır. Anti kahramanlık erkek olamamak için yeterli değildir. Nihayetinde antikahramanlar, erkeklik kurgularının etkin bir biçimde temsil olunduğu ve yeniden üretildiği bir uygulama alanıdır. İlk bakışta geleneksel erkeklik rollerine aykırı gibi görünerek cazibe yaratsalar da kendilerini hegemonik erkeklik üzerinden kurguladıkları için erkekliklerle ilgili söylemleri yeniden dolaşıma sokmaktadırlar.

3.2.2. Kadınların Temsili

İkili toplumsal cinsiyet düzenini bütünlüklü bir biçimde kavrayabilmek için kadınlığı ve erkekliği birlikte ele almak gerekir; erkeklik ve kadınlık ilişkisel olarak var olabilmektedir. Erkeklik Bourdieu'ya göre eril bir tahakkümle icra edilen, öteki erkeklerin şahitliğinde, dişilere ve dişil olana karşı, dişil olma korkusuyla şiddet üzerinden kurulan erkeklik alışkanlıkları kalıbıdır (habitus) (Bourdieu, 2001, s. 50-55), çünkü hegemonik kimlikler kendilerini öncelikli ve bütüncül halde tanımlayabilmek için bir 'kurucu öteki'ne ihtiyaç duyarlar (Hanke, 1992).

Erkek egemenliğinde süren yazım ve yaratım süreci sonucu izlediğimiz bu erkeklik dizisinde Ulusay'ın 'erkek filmleri'yle ilgili yaptığı değerlendirmeye paralel olarak kadınların bir biçimde dışarıda bırakıldığı, erkekler arası yoldaşlık ve baba-oğul ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Kadınların değil, erkeklerin hikâyelerini derinlikli bir biçimde izleriz, kadınlar erkek hikâyelerinin bir parçası olarak, yüzeysel temsil edilirler. Anlatıda kadınların sesi, sözü kenarda, ötede duyulmasına rağmen güçlü kadın temsillerini de barındırması açısından dikkate alınmalıdır. 90'lardaki filmlerin dilsiz ve sözsüz kadınlarından sonra meydana gelen bu dönüşümün nedenleri arasında feminist hareketin kazanımları sayılabilir. Bunlarla, kadınların kamusal alana daha fazla açılmalarıyla gündelik hayat pratiklerinde de gözle görülür değişimler olmuştur. Ayrıca kapitalizmin yeni ruhuyla beraber neoliberal öznenin başlıca taşıyıcısı addedilen niteliklerin kadınlığa atfedilen nitelikler olması (Özyeğin, 2011, s. 152) sonucu, kadınların piyasaya dâhil edilmeleri ve başarılı entegrasyonları, çalışma ilişkilerinde erkeğe rakip haline gelmelerine neden olmuştur. Behzat "Şule, Esra; sizin bıyıklarınız mı var? Sizin bıyıklarınız var ha!" (Bölüm 34) derken bıyık metonimisiyle erkekliğe atfedilen güçlerden pay aldıklarını işaret eder. Bu değişimler sonucunda ev işlerinde ve çocuk bakımında erkeklere de görevler düşmüştür. Ayrıca kadınların kendi bedenleri

üzerinde söz sahibi olmaya başlamasıyla; yeni aile biçimlerinin gelişmesi (tek ebeveynli aile gibi) de daha önce değinildiği üzere söz konusu olmuştur.

Anlatıdaki kadınların hepsi çalışırlar, hatta Behzat savcı olan eşine bağlı olarak, hiyerarşik olarak O'nun altında çalışır. Kadınlar ne istediklerini bilirler, hislerini açıkça ifade etmekten kaçınmazlar. Erkeğin ne istediğini ve neye ihtiyacı olduğunu bilen olarak, anksiyetelerini ve belirsizliklerini saklayan bir nitelikte kurulduğu kabul edilse (Cengiz, Tol, & Küçükkural, 2004, s. 55) de dizide temsil edilen erkeklerden çok kadınlar bu tanıma uyar. Erkeklerse bu rol değişiminden memnun görünmezler. Harun sorgu için gittikleri evde bulaşık makinası boşaltan, çay servisi yapan kocaya “Yazık abi, bi’ de durumu kabullenmiş’ diyerek tepkisini dile getirir (Bölüm 47). Ya da aynı memnuniyetsiz tavrı iki soyadı kullanarak geleneksel kadın imajını yıkmaya çalışan kadınlar için de izleriz; “Kocasının soyadını beğenmeyip kendininkini alan kadınlar, n’apıcan Meksikalı mısın 10 tane soy ismi?” diyen Harun, Akbaba tarafından da onaylanır (Bölüm 21).

Behzat’ın lise aşkı Bahar, iki çocuğuyla beraber bekar bir annedir, dershanede hocalık yapmaktadır. Bunun yanı sıra özel ders de vermektedir. Kendi ayakları üzerinde bir hayat sürdüren bu kadının sol geçmişi ve eğilimleri vardır. Behzat’ın evlilik teklifini “Sen kötü bi’ adam değilsin, kötü adam taklidi yapa yapa kötü olmuş birisin, kötü adamların arasında kalmış kötü adam olmuş birisin” diyerek (Bölüm 10), polis olduğu için reddeder. Behzat’a göre “Sessiz sakın köşene çekilip sessizce biranı içemedin Bahar. Sen hep konuşmak zorunda hissettin kendini, bıdır bıdır bıdır konuştun”. Bahar da “Peki konuşmam” diyerek kalkmaya yeltense de Behzat onu kolundan tutup gitmesine izin vermez (Bölüm 21). Bahar’ın konuşmasından rahatsız olsa da Behzat’ın gitmesine izin vermediği bu gerilimli ilişkide Bahar defalarca gözaltına alınır. Kurtarıcısı olarak Behzat’a haber verilir fakat Bahar bunu reddeder ve arkadaşlarıyla birlikte kalır. Sonunda Bahar’ın eski eşi, Ercüment tarafından kaçırılır. Bahar da ailesinin güvenliğini sağlayabilmek için hep sevdiği (Bölüm 31) Behzat’ı bırakarak İstanbul’a gider.

Dizinin diğer önemli kadın karakteri de Savcı Esra’dır. “Bugün ne asker, ne polis arkanda savcı varsa işler değişir” (Bölüm 55) cümlesini duyduğumuz dizide Esra yasanın gücünü ardına alıp, onunla yol gösterir. O’nun için “Kitap ne derse o!”dur (Bölüm 3 ve sonrası). Mesleği gereği cinayet işlenen tüm mekânlarda O’nu görürüz, her şeyi bilir ve her yerde gözü, kulağı vardır. Türk kültüründe hoş karşılanmamasına rağmen Esra’yı defalarca içerken ve hatta sarhoş izleriz (Sancar, 2009). Bu geleneksel rollere uymayan kadın boşanmış ve babasının evine dönmek yerine, tıpkı Behzat’ın ve

Şevket'in eski eşleri tarafından evden 'sürülmesi' gibi eski eşini evden göndermiştir. Esra, Behzat'a "Ağladım çünkü seni seviyorum" (Bölüm 30) diyecek kadar duygularından konuşmaktan korkmaz, onlardan emindir ve ilişkilerini başlatır. İkinci sezonda senaristler toplumsal baskılara dayanamazlar ve Esra ile Behzat sıra dışı evlilik teklifiyle evlendirilirler (Bölüm 61). Düğün tarihini de Esra "Benimle gelecek haftaya evlenir misin Behzat" diyerek belirler (Bölüm 60). Babasından Esra'nın istenmesi gerektiğini duyunca;

"Behzat: Verdim gitti demezse alamam ama seni

Esra: Verdim gitti ne? Meta mıyım ben?

Behzat: Meta? Ne?" (Bölüm 60) diyalogu yaşanır.

Bu diyalogdan da anlaşılacağı üzere Esra geleneksel rolleri kıran bir kadındır. Fakat evlilikleri anlatıda erkeklerin bu kadar bilmediği dünyada her şeyi bilen güçlü kadının fethedilmesine de hizmet etmiş olur. Behzat'ın en çok erkek olduğu, güçlendiği ve seviştiği zamanlar Esra'yla evlendikten sonraki zamanlar olarak sunulur. Esra ikinci sezonun sonunda "yukarıdan" birilerinin verdiği bir kararla suikastte öldürülür.

Behzat'ın annesi de diziyeye ikinci sezonda katılmıştır. Bu adını bilmediğimiz 'Hanımefendi' dizide gördüğümüz en güçlü karakterdir. Eşinden devraldığı gücü devam ettirmektedir ve erkekler dünyasının en yüksekindeki Ercüment ile başa çıkabilen tek karakterdir (Bölüm 66). Daha güçlü bir adamla, babalarının komutanıyla evlenmiştir. Behzat'ın babasından öğrendikleri işe yaramayan bir dünyanın içine atılması gibi cinsiyet farklılıkları rejimine dayalı eril tahakküm ilişkileri değişim içindedir, artık sözü geçen annedir. Erkek çocuk için anne bir yandan tüm ihtiyaçları karşılayan, her şeye gücü yeten bir yandan da boşucu, kontrolcü bir figürdür (Boratav, Fişek, Ziya, 2007, s.33). Erkek sıfatını almak anneye ilişkili olan dünyaya ait her şeyden arınmak demektir (Ryan & Kellner, 1997, s. 346). Chodorow'a (1978: 181) göre, ayrı bir insan olabilmek için oğlan çocuğu önemli bir iş yaparak annesiyle bağını koparmalıdır. Böylece oğlanın erkekliği, bağımsız bir toplumsal statüye girişini temsil eder. Anneye bağımlılık erkeksi olmayı temsil edeceğinden (Chodorow, 1978: 181), Behzat da bu bağımlılığı reddeder. Bu sebeple Behzat'ı sürekli olarak annesiyle mücadele ederken, erkek olmaya çalışırken görür, 'Seni bitircem!' nidalarını duyarız (Bölüm 85) . 68. bölümde annesinin cenazesini izlememize rağmen, annesi ölmemiştir.²⁴ Ölümsüzlük

²⁴ Düşmanlarından saklanabilme strateji gereği annesi kendisini öldü göstererek kendisi adına sahte bir cenaze töreni düzenlenmesini sağlamıştır. Durumu gerçekçi kılmak için gerçeği kendi oğullarından dahi saklamıştır.

özelliği annenin hâlihazırda savaşılamayan gücüne güç katmıştır. Annesiyle olan bu gerilimli ilişkisine rağmen Behzat final bölümünde annesini seri katil Barbaros'un elinden ve patlamadan kurtarır.

Kadınlar artık güçlüdürler. *Ankara Yanıyor*'da (Akar, 2013), Ercüment'in yanında O'nu sakinleştiren, sağ kolu olan Melisa'yı izleriz. Bu kadın çatışmaya girmekten de gerektiğinde birilerini öldürmekten de geri durmadığı gibi yeri geldiğinde Ercüment'i de korur. Fakat sonunda bütün kadınlar hapse girmek, gönderilmek, gitmek, öldürülmek gibi yöntemlerle susturulurlar.

i. Bilen Kadınlar

Günümüzde bilgiye sahip olmak/olmamak büyük önem taşır ve erkeklerin statüsünü belirler bir hal almıştır (Boratav, Fişek, Ziya, 2007, s.261). Ama anlatı boyu kadınlar bilirler, akıl verirler ve yol gösterirler. Bütün bu belirsizlik içinde sanki bilmek ve liderlik etmek kadınların kendiliğinden yaptığı iştir. Kadınlar, zaman zaman istihbarat müdürü Zeynep Direk (Bölüm 91) ya da Savcı Esra gibi bu bilgilere meslekleri üzerinden ulaşırlar. Savcı Esra her an her yerde, gece gündüz fark etmeksizin olay yerine intikal eder ve yasalara hâkimdir. Mesleği üzerinden bilen kadınlara örnek olarak Hayalet'in hoşlandığı iki gazeteci kadın Ilgın ve Elif'e de değinmek gerekir. "Sabri sen misin? Beni arıyormuşsun?" diye çıkıp gelen ve Hayalet'in "başını döndüren" Ilgın (Bölüm 30) üst düzey emekli bir komutanla yaptığı röportaj yüzünden hapse girer. Ilgın'ın İstanbul'dan arkadaşı olan Elif de gazetecidir. Hayalet'in "Senin de bilmediğin yok ha" dediği bu kadın da gayet cevvaldir ve söz sahibidir (Bölüm 63).

Kadınların bilme ve yol gösterme hali en çok teknoloji konusunda kendini gösterir. Eda ofiste bilgisayar kullanmayı en iyi bilen elemandır. Bu sayede erişebildiği bilgilerle ekibe yardım eder. Kendisini ziyarete gelen kuzenini Behzat'ın gereksiz yere tokatlaması üzerine ofisi terk eder ve bilgi işlem dairesine geçer (Bölüm 22). Bu dönemde ofiste Eda'nın yürüttüğü işleri kimse yürütemez, işler karışır, ofis, çığırından çıkar. Telefonunun melodisini dahi değiştiremeyen Behzat da telefon bankacılığı, kısa mesaj yazmak gibi teknolojik konularda Şule'den yardım ister (Bölüm 20). Memduh'a "Günümüzün trendi öldürmek değil, ortam dinlemek. Enformasyon en büyük güç" diyen Büyük Abi'den hareketle dizideki kadınlar bu sayede bayağı güçlenmekte

görünmektedirler (Bölüm 51). ‘Allah bu internet teknolojisinin de belasını versin’ şeklinde yakarıları olan Harun’un sesinde ise çağa ayak uyduramamak ve iktidar kaybı somutlaşır (Bölüm 12). Bilgisayar ve internet teknolojilerinin, ekonomi ve toplumsal yaşam üzerindeki etkilerinin toplumsal cinsiyeti de özgürlükçü ve eşitlikçi biçimde dönüştürebileceği tartışılmaktadır. Bu teknolojilerin üretimi ve dağıtımında cinsiyet rolünün anlamını yitirmesi, bilgi akışının hızlanması daha eşitlikçi bir toplumsal cinsiyet düzeni oluşumuna, kadınların güçlenmesine destek olur (Öztürk, 2018, s.141). Öte yandan fail olamayan, araç gereç kullanamayan muhtaç erkeklerin kadınları kullanarak bu ihtiyaçlarını gideriyor oldukları ve güçlerinde bir eksilme olmaksızın toplumsal cinsiyet düzenini aynen devam ettirdikleri de bir gerçektir.

Kadınlar gelenekler, ilişkiler ve ilişkilerin yürütülebilmesi konularında da bilgi sahibidirler. Örneğin Behzat Şule’ye ‘Medeni insanlar ne yapar Şule?’ diyerek akıl danışır (Serbes, 2011, s. 110). Ya da Bahar konusunda Şule Behzat’a akıl verir, “Git bi yüzük al” der ve Behzat alır (Bölüm 10). Evlilik teklifinin kabul edilmemesi üzerine “Benim hayatıma nasıl karışırırsın sen?” diye durdurulmaya çalışılsa da Şule’yi özellikle duygular konusunda akıl verirken izlemeye devam ederiz (Bölüm 10). Şevket’in boşanmaya karar vermesi üzerine, yine Şule “Ailenin düzgün adamısın sen, boşanırsan bütün imajını kaybedersin” (Bölüm 9) diyerek Şevket’i durdurur. Şule ayrıca ipuçlarını okuyarak ve onları birbirine bağlayarak olanları ve olacakları bilmek konusunda da mahirdir. Kendisi polis olan Behzat bile çoğu zaman bundan etkilenmektedir. Şule, babası Behzat’ın hayatını toparlayacak güce sahiptir.

ii. Öteki Kadınlar

Anlatıda kadınların başka başka seslerini, taleplerini duyarız, var oluşlarını izleriz. Örneğin, evlilik dışı cinsel ilişki erkekler için deneyim olarak algılanırken, kadınlar için erkeğin yasadışı ihlaldir (Sancar 2011, s. 200). Oysa *Ankara Yanıyor*’da (Akar, 2013) Eda evlilik dışı hamile kalmıştır. Harun’la yaşadığını öğrenip “Ne haltlar karıştırıyorsunuz siz bu evde?” diye soran ev sahibine Eda, “Siz kim oluyorsunuz da beni yargılıyorsunuz, ahlakımı sorguluyorsunuz?” diye çıkışır (Bölüm 71). Kitapta, kızının Alp’ten hamile olma ihtimaline deliren Behzat eski eşi Ceyda’nın hamile kaldığında henüz nişanlı bile olmadıklarını hatırlar (Serbes, 2017, s. 121). Artık sadece anne ya da eş gibi alışlageldik roller ve tavırlar dışında var olan kadınları görürüz.

“Nesibe: Beni seviyor musun?”

Şevket: Evet, tabi, en azından çocuğumun annesisin.

Nesibe: Ya, çocuğu karıştırma, beni ben olduğum için seviyor musun?” (Bölüm 28) diyerek annelik dışında var olmanın peşindeki kadınları temsil eder.

Anlatıda kadınlar da erkekler gibi kendi adaletlerinin peşinde temsil olunur. Artık kadınlar adalet getirmesi için erkeği bekleyen pasif sözsüzlükte, kabullenişte değil, aktif biçimde sahnededirler. *Ankara Yanıyor*'da (Akar, 2013) babası işçi grevi sırasında sözcü olduğu için küçük kardeşi ile birlikte öldürülen Ulrike takma isimli Zeynep'in hikâyesini izleriz. Babasının ölümünün ardından Zeynep yurtdışına gitmiş, iyi bir eğitim almıştır. Türkiye'ye babasını vuran ve sonradan bakanlığa yükselen polis memurundan, babasının çalıştığı fabrikanın sahibinden, olay günü ailenin yerini polise söyleyen mahalle bakkalından intikam almak için döner ve onları öldürür. Ayrıca çalıştığı konsoloslukta kendini taciz eden konsolosluk görevlisini de öldürür. Görevli gerekli yerlere şikâyet edilmiş ama taciz kanıtlanamadığından ceza almamıştır.

Kadınların tacizcilerinden intikam alması teması anlatıda baskın biçimde işlenmiştir. Dizinin ikinci sezonu tümüyle kesik parmak cinayeti üzerine kurgulanmıştır. Buna göre bir seri katil tacizci, tecavüzcü, pornocu erkekleri öldürmektedir. Kadının temsilini yaşadıklarını kendi ağızlarından dinleyerek izleriz. Sezon boyu 'adam, herif' diye çağırılan katilin, erkek zannetmemize rağmen narkotik komiseri Suna çıkmasıyla kadınlar için savaşı bir kadını izleriz (Bölüm 50). Suna kardeşinin tecavüz mağduru olmasının öcünü tecavüzcü, pornocu erkekleri öldürerek almıştır (Bölüm 60). Suna'nın kendini öldürmeden önceki "Son yedi yılda kadın cinayetleri %1500 arttı" şeklindeki son sözleri adaletsizliğin yalnızca bir istatistiğidir (Bölüm 67).

Akbaba'nın lisedeki sevgilisi Nazlı da Akbaba'nın amcasının tecavüzüne maruz kalmıştır (Bölüm 60). Mahkemede amca Nazlı'yı sevdiğini söyleyerek cezadan kurtulmuş ve akabinde de Nazlı ile evlenmiştir. Evlenmelerinden bir süre sonra amca Nazlı'yı satmaya başlamış, bunun üzerine de Nazlı amca ve birlikte olmak zorunda kaldığı bütün adamları öldürmüştür.

Dizinin en sessiz, en sözsüz karakterlerden olan Feride, Hayalet'in hayalindeki ailenin kadınıdır. Bu kadın geleneksel roller içinde tasvir edilen neredeyse tek karakterdir. Kahvaltı hazırlar, sofralar kurar, yataklar toplar, babasız oğluna analık eder (Bölüm 11). Bunun yanı sıra "Ben size bakarım, temizliğe gitmesen?" diyen Hayalet'e "Olmaz" der ve çalışmaya devam etmek ister (Bölüm 11). Bu en 'güçsüz' tasvir edilen kadın da kocasını öldürüp gömmüştür. Karakola şikâyet etmesine rağmen barıştırıp eve yollamalarının üzerine içtikten sonra kendisini döven adamın yanına yanaşmadığı bir

gece kocasını istemeden öldürüvermiştir. Yasanın işlevsizliği, mağduriyet, güçlülük, şiddet hikâyeleri Feride için iç içe geçer.

iii. Kadınların Karşısında Dili Tutulan Erkekler

Dizide erkeklerin kadın görünce dilleri tutulur, ne diyeceklerini bilemezler. Duygularını da kendilerini de ifade edemeyen erkekler kadınlar karşısında sessiz, sözsüz ve beceriksiz temsil olunurlar. Son Hafriyat kitabı boyunca Behzat konuşmaz, sadece düşüncelerini takip ederiz. Erkeklerin kendileri de kadınlarla iletişimlerinin başarısızlığını bilir ve bunu dillendirirler. Örneğin Hayalet “Ben pek beceremem böyle şeyleri. Yani nasıl başlar, nasıl devam eder sonrasında. Zaten Ilgın’la da bi’ şey olmadı. Hiç şu kızı nasıl tavlarım diye düşünmedim. Yok, bize gelmez öyle şeyler.” der (Bölüm 55). Konuşabilmek için saçma sapan şeyler yaparlar. İçip içip kapılara dayanmak bunlar arasında en popüler olanıdır. Cevdet’i Harun’un kız kardeşinin kapısında, Harun’u Eda’nın kapısında (Bölüm 30), Behzat’ı Esra’nın kapısında, Hayalet’i Elif’in kapısında defalarca izleriz. O kadar sözsüzdürler ki; Eda ilişkilerine ara verip, Harun’u evden kovunca Harun kendi duygularını ifade edemez ve Eda’ya barışmak için bir kadın tarafından seslendirilen şiir cd’si hazırlatır (Bölüm 91). Ya da hastanenin arşiv görevlisi Şule O’nu görsün, kendisiyle sohbet etsin diye Şule’yi kaçırap eve kapatır (Bölüm 41).

Erkekler evlilik tekliflerini de nasıl yapacaklarını bilemezler. Behzat şık bir restaurantta masaya silahı koyup teklifini yapar ve Bahar bunu tehdit olarak algılar “Hayır deme şansım var mı?” diye sorar ve sonradan teklifi reddeder (Bölüm 10). Bahar şehri terk ederken “Ben seni hep sevdim” der fakat Behzat ağzını açamaz (Bölüm 31). Behzat ikinci defa şansını Esra’da dener. Sabaha karşı bir saatte sarhoş sarhoş Esra’nın kapısına dayanan Behzat önce hemfikir oldukları vurdumduymazlık, çekilmezlik gibi kendi kötü özelliklerini sıralar, sonra da evlenme teklifi eder:

“Behzat: Evlensen ya benle?

Esra: Ne?

Behzat: Evlencen mi?

Esra: A, evet.” (Bölüm 58) şeklinde evlilik teklifi yapar. Harun da benzer şekilde “Sen sevgili olsan benle? Kız arkadaşım olsan benim? Sen benimle çıkar mısın?” teklifinde bulunur (Bölüm 61).

Kadınlar karşısında bu kadar dili dönmeyen ve kendini ifade edemeyen erkekler hala anlaşılmamaktan muzdariptir. “Sen beni yanlış anladın’ diyen Savcı’ya Behzat ‘Ben mi

seni yanlış anladım?” diye sitem eder (Bölüm 15). Eda’dan karşılık bulamayan Harun telsizle anons geçer,

“Harun: Seviyorum merkez!

Merkez: Anlaşılmadı tekrar et!

Harun: Biriniz de anlayın be!” (Bölüm 16)

Bütün bu konuşamamazlık karşısında iktidar, söz sahibi yine de kadınlarımı gibi durur. Kadınlar kendilerini en cesur biçimlerde ifade etmek konusunda gayet başarılı görünürler.

“Esra: Behzat sen akıllı bi’ adamsın ama konu kadınlara gelince biraz salaklaşıyorsun galiba?

Behzat: Heaa?

Esra: Ağladım çünkü sen beni görmüyorsun ve ben seni seviyorum.

Behzat: Ama ben bunu bilmiyordum.

Esra: Bilmiyorsun, tabi nerden bileceksin? Sen ancak birisi öldüğünde duygusal yaklaşıyorsun. Senin duygu radarına girmek için illa ölmek mi lazım Behzat?

Behzat: Yok, hayır, yapamam ben.

Esra: Haklısın, yapamazsın, cesaretin olmadan ne yapacaksın ki? Hayatımda tanıdığım en korkak adamsın. Herkese meydan okuyorsun ama kendi duygularından korkuyorsun, geçmişe saplanıp kalmışsın. Dünyanın eksenini kaydı Behzat 12 santim yerinden oynadı, sen bana 1 santim yaklaşmadın. Saplantılısın.” (Bölüm 30)

diyoloğu üzerine Behzat ve Esra’nın ilişkisi başlar. Kendinden emin ve ne istediğini bilen, duygularını ifade eden kadın istediğine ulaşmıştır ve erkek de hikâyenin nesnesi konumundadır. Benzeri bir durum Meliha’yla evlenmek üzere tanışmaya giden Harun için de geçerlidir:

“Harun: Ya da içki konusunda birasından rakısına, rakısından şarabına, şarabından tekilasına kadar hepsini denedim, sevdiğim bazı içkiler var. Onları hep içtim ama yani artık içmiyorum, içkiyi bıraktığımı söyleyebilirim. Sen bunları bil diye ş’aptım. Harun Sinanoğlu bu. Bunların üstüne bi sünger çektik. Şimdi yeni bi’ hayat, yeni bi’ düzen işte.

Meliha: Ben evde içilmesinden hoşlanmam.

Harun: Tamam evde içmem o zaman. Ama dolabı açtık mesela, çevir aç kapak çıktı şansısma?

Meliha: Olmasa daha iyi, ben pek hoşlanmam.

Harun: Tamam o zaman içkiyi bıraktım ben! ” (Bölüm 26)

Kadınlar ilişkilerinde söz sahibidirler ve fail olmaktan çekinen erkeklerin hayatını şekillendirirler.

3.3. YÜZLEŞME

Bu bölümde erkeklerin değişim ihtimalleriyle karşılaşma anları ve ötekilerle ilişkilene hallerine kendilerinden babalarıyla, kadınlarla ve hegemonik erkeklerle ilişkileri üzerinden değinilecektir.

3.3.1. Babalık Durumu: Ne Seninle Ne Sensiz

Babalık, erkeğin aile içerisindeki temel rollerinden belki de en önemlisidir. Geleneksel babalık; çocuğun hayatındaki rolü anneye göre daha dışarıda ve ikincil olan, para kazanma, evi koruma ve disiplin sağlama işlevlerini yürüten, otoriter, asgari duygusal ve fiziksel varlık gösteren erkeği işaret eder (Freeman, 2008; Seidler, 2003; Silverstain vd. 2002). Erkeğin temel olarak nitelendirilen bu otoritesi, çocuklarını kendi bildiği doğrularla donatmasından kaynaklanır. Fakat artık egemen erkeklik değerlerini oğullara aktarmak giderek sorunlu hale gelmiştir. Erkeklerin nasıl baba olacağına dair en temel şekillendirici bilgi kendi babalarından gelse de (Boratav vd., 2017, s.11) babaların, kendi babalarından öğrendikleri artık işe yaramaz. Yapılan çalışmalar²⁵ babalık rolünün nasıl değiştiğini ve sosyal, ekonomik, kültürel değişimlerden nasıl etkilendiğini ortaya koyar. Zamanın ruhuna uygun yeni doğrular çoğunlukla ailenin dışındaki mekân ve bağlamlarda üretilip inşa edilir ve aktarılır (Sancar, 2011, s. 149). Buna rağmen toplum içinde saygın bir yere sahip olmanın ve kendini başarılı görmenin önemli bir yolu hala aile reisliğidir (Boratav vd, 2007, s.49). Baba olmak başlı başına kendini kanıtlama, sosyal dünyada varlık gösterme ve yetişkin olma anlamı taşır (Delaney, 1991). Çocukların zihninde otoriter bir konumda olmak, babalar ve çocukları arasındaki duygusal yakınlığı da etkiler (Leupnitz, 1988; Pleck, 2004; Larossa 2007). Yani diğer bir deyişle, babaların oğullarının hayatı üzerinde kurmaya çalıştığı otorite, oğulun beklediği sıcak, rahatlatıcı, kabullenici, açık, dürüst ve yakın ilişki kurulmadığında çoğu zaman gerilimli, sevgisiz ve mutsuz bir ilişkiye (Sancar, 2009, s. 126-130) (d)evrilir. Dizide bunu babası olan tek karakter Harun ve babasının diyalogları üzerinden izleyebiliriz:

“Harun: Sen benden nefret mi ediyosun baba?”

²⁵ Uluslararası literatürdeki çalışmalar için Bozett ve Hanson, 1991; Marsiglio, 1995; Mintz, 1998; Pleck, 2004 bakılabilir.

Babası: Niye nefret ediyim ki?

Harun: Baba benle ne alıp veremediğin var, ben onu öğrenmeye çalışıyorum.

Babası: Bak sen önce babanla düzgün konuşmayı öğren. Yani gelip elimi öpüp affet beni baba diyeceğin yerde hesap soruyorsun.

Harun: Elimden geleni yaptım senin için. İşe gireyim dedim, faydam dokunur dedim, yok olmuyor. Kızlar vardır ya hani evlensem de kurtulsam şu evden derler, aynı bazen öyle.

Babası: Yani benden kurtulmak istiyorsun, öyle mi? Bütün mesele bu mu? 'Ben kötü bi' baba mıyım?

Harun: Ne alakası var baba?

Babası: O zaman niye benden kaçmaya çalışıyorsun, senin iyiliğini düşündüğüm için mi? Kardeşinle seni, dişimi tırnağıma takıp okutmaya çalıştığım için mi? Akşamları şu sofrada birlikte iki lokma bi' şey yiyelim istediğim için mi? Adam olmanı istediğim için mi?

Harun: Ben adamım, ben adam gibi adamım emin ol!" (Bölüm 21)

Harun ne yaparsa yapsın (ki para kazanmak da bir güç göstergesidir) babasının gözüne girememiştir. Bu yüzden de kendine alan yaratmak istemektedir. Babası da bunu kendine; babalığına bir tehdit olarak algılayıp iyi bir baba olup olmadığını sorgulamaya koyulmuştur. Çünkü emekli olduğundan beri babalığı eksiktir; ailede geçim sağlayan, piyasada çalışan ve devlet karşısında aile reisi olarak konumlanan bir toplumsal pratik olarak babalık imajı sarsılmıştır.

"Harun: Ben zaten çocukluğumdan beri babamla aynı evde olmaktan mutlu olmadım. Bi' günden bi' güne iyi bir şey söyle, aferin oğlum de ne bileyim, hiç gurur duymadı.

Hayalet: Bizim peder de aynıydı. Sen babanla konuşmuyon mu bunları?

Harun: Konuşsam da babam beni anlamaz ki (Bölüm 21)" diyalogunda da görüldüğü üzere Harun anlaşılabilirlik gayretindeyken, babası otoritesinin peşindedir. İletişim kopukluğu, onaylanmamak bütün ilişkilerin temel belirleyicidir. Çocukların zihninde otoriter bir konuma sahip olmak babalar ve çocuklar arasındaki duygusal yakınlığı engeller, baba ilişkide dışarıda ötede konumlanır (Leupnitz, 1998; Pleck, 2004; Larossa, 2007).

Babanın olmadığı, ikame edildiği durumlarda da benzer hikâyelerle karşılaşırız. Behzat'ın ağabeyi Şevket babalarının yokluğunda Behzat'a ikame babalık yapmıştır. Şevket kardeşiyle sürekli "Oğlum bak" diye konuşur. Behzat da abisinden "Babamın çok konuşan ya da çok gülen haline benziyor." (Bölüm 65) diye bahseder. Şevket'in Behzat'ın hayatını sürekli kontrol altında tutması, Behzat'a alışveriş merkezinde iş önermesi, diğer insanlarla yürüttüğü ikili ilişkilerini gözetmesi, Bahar'la telefonlaşmasına kadar karışması bir babaya yaraşır hareketlerdir. Bahar'a gidip

öğretmene durum sormaya giden veli gibi Behzat'la ilişkileri hakkında bilgi almaktan dahi çekinmez. Behzat'ın dövdüğü narkotikçi bile sanki babaya gider gibi şikâyet etmek için Şevket'e gider (Bölüm 20). '5 yaşından beri Behzat'la ilgili her konu beni yakından ilgilendiriyor' diyerek Şevket de bu durumu kabul eder. Ama Bahar "Şevket Bey, artık 5 yaşında değiliz" diyerek gerçeği yüzüne vurur (Bölüm 11).

Türkiye'de baba olmak, otoritenin korunması ve devamlılığı için, duygusal ve fiziksel olarak belli bir mesafede durmayı ve çocuklarla ilişkide paylaşımdan kaçınmayı içerir (Sancar, 2009). Oğullar babalarıyla olan ilişkilerinde beklediklerini alamadıklarında ortaya çıkan yakınlık kurma ihtiyacını da bir biçimde karşılamaya çalışırlar. Yine Harun'un "Sen bana hiç aferin oğlum dedin mi? Sen sürekli adam ol Harun, adam ol Harun. Adam olmak benim s.kimde değil. Hiçbir şey bilmiyorsun baba, benim hayatımda yaşadığım hiçbir şey bilmiyorsun. Neden pavyonda karırlarla kızrlarla yedin bu parayı diye sordun mu?" diyerek belirttiği üzere yakınlık kurma eksikliğini kadınlarla telafi edilmek ister (Bölüm 21). Benzer biçimde Behzat'ı da sürekli etrafındaki kadınlar tarafından kafası okşanırken görürüz. Babasının başını okşayan Berna, sorgusuz sualsiz hep orada olan Gönül, evlendikten sonra Behzat'ı dizine yatıran Esra, Esra öldükten sonra gelen Eylül hep aynı amaca hizmet eder. "Biri beni sevsin istedim" diyen Harun'un çağrısı (Bölüm 20) Larissa'da "Harun sadece mutlu olmak istiyor, sevmek istiyor. Sanki daha önce hiç sevlmemiş gibi." şeklinde karşılık bulur (Bölüm 57).

Son sezonda beliren seri katil Barbaros da babasından aynı sebeple intikam almak ister. Sert, kuralcı ve sevgisiz görünen, mesleği hâkimlik olan baba oğlunu anlamaz, onun bireysel olarak varlığını kabul etmez, başarılarını görmezden gelir ve sevgiden yoksun bırakır (Bölüm 75). Babasının gözünde Barbaros'un pek bir değeri yoktur, yeterince erkek değildir. O kadar ki torununa oğlu Barbaros'un koyduğu Barış ismini kabul etmez, küçük çocuğu başka bir isimle çağırır. Ailecek gittikleri yemekte küçümseyen tavırlarla hesabı ödemesine izin vermez (Bölüm 94). Ömrü boyunca babasına hiç sarılmamış Barbaros, babasından intikamını almak için onu öldürmeden önce babasına ilk ve son kez sarılır ve "Sana sarılmak çok güzelmiş" (Bölüm 96) der. Barbaros babasının mesafeli ilişkisine ancak babasının ellerini kollarını bağlayarak, ona sarılarak karşı gelebilir.

Babalık çoğu zaman eksikliklerle kurulu, başarısız, kırılğan ve sorunlu bir biçimde inşa edilmesine rağmen babasız erkekler özgürlük ve kimsesizlik arasında sıkışıp kalırlar (Sancar, 2009, s. 120-137). Çünkü babanın otoritesinden azad olmak özgürlük

anlamına gelse de baba, yaşamın ve erkek olmanın öğrenildiği temel kaynaklardan biridir. Dizide derinlemesine işlenen kurucu temalardan babasızlık, çeşitli şekillerde ve defalarca karşımıza çıkar. Dizide izlediğimiz erkeklerin babaları yoktur. Hayalet'in babasının da küçükken öldüğünü öğreniriz. Akbaba'nın da babasıyla görüşmediğini, dahi onu öldürmek istediğini izleriz fakat babasından nefret etmesine rağmen öldürememiştir (Bölüm 78). Harun "Dert yok, tasa yok, baba yok, en güzeli seninki" diyerek Akbaba'nın durumunu güzeller (Bölüm 21). Behzat da rahmetli "Rahmet Albay'ın küçük oğlu"dur (Bölüm 23). Babalı temsil olunan tek karakter Harun'un babası ise emeklidir ve eski otoritesine sahip olabilmek için çeşitli yöntemler dener²⁶.

47. bölümde bütün ekibi Hamlet tiyatrosunu izlerken görürüz. Sahnede "Ben babanın ruhuyum, bu cinayetin intikamını al. Görüyorum ki hazırsın soylu oğlum." diyen Hayalet Baba tam da cinayet büro ekibini, soylu oğul Behzat'ı vurgulayarak göreve çağırmaktadır (Bölüm 47) Hamlet; -yok olan/olmayan- hayalet babasının çağrısıyla intikamını almak isteyen veliahdın, erkeklik hikâyesiyken anlatı da yine varlık göstermeye çalışan anti-kahraman erkeklerin hikâyesidir, anlatıda bu iki hikâye örtüşür. Kendi babasını 'Benim babam dünyadaki en güçlü adamdı' diyerek (Bölüm 67) savunmak zorunda kalan Behzat'ın kendisi de tam anlamıyla baba olamaz. Dizideki erkeklerin babalık ilişkilerinde yokluk önemli bir varlık gösterir. 'Sen terk ettin bizi, çekip gittin, yalnız bıraktın bizi' diyen Berna (Bölüm 11), öldükten sonra görüldüğü bütün hayallerde babasına 'Babacık' diye hitap eder (Bölüm 18, 20, 21, 35, 36, Serbes, 2017, s.286). Behzat açıkça baba mertebesine ulaşamamış, -cık ekiyle küçültülmüştür. Diğer kızı Şule için de durum çok farklı değildir. Gençken birlikte olduğu Mine'nin kendinden hamile kaldığından bile haberi olmayan Behzat, bu kızına da babalık yapmamış, yapamamıştır. Dizinin ilk sezonu boyunca Şule ve Behzat'ı ev arkadaşlığı ilişkisi içinde izleriz. İkinci sezonun büyük kısmı da Behzat'ın Şule'yi kabullenme sancılarıyla bezelidir. Yan hikâyelerdeki babalık anlatısı da farklı değildir. Kızının ölüm haberini alan anne, babaya "Kızım senin yüzünden öldü. Yalnız bıraktın, bir kerecik bile yanında olmadın. Bir günden bir güne yanında oldun mu? Yalnız bıraktın çocuğumu, ağlamaya da hakkın yok şimdi" diyerek saldırır (Bölüm 11). Babalar artık yoktur, olmaları gereken konumu terk etmiştir.

Behzat Türkçe'de soylu adam anlamına gelir fakat dizi boyunca baş komiserin soy ismi ironik biçimde açıklanmaz. Behzat'ın makam odasındaki masasında isimliği ancak

²⁶ Bu konu ile ilgili detaylı bilgi örnekler ve açıklamalar şeklinde çalışmanın ilerleyen kısımlarında paylaşılacaktır.

soyadının ilk harfi olan Ç harfine kadar görülebilir (Bölüm 3). Soyadının geriye kalan kısmının üzerine Gençlerbirliği rozeti (Bölüm 1) yapıştırılmıştır. Ayrıca Berna'nın mezarında (Bölüm 64), telefon rehberi kayıtlarında (Bölüm 2) ve imzalarda da Ç.'nin gerisi görünmez. İmza atarken, isim yazarken hep kalem biter bir aksilik olur. Kredi kartını görsek de soy ismini tam olarak okuyamayız ya da kart kırılır (Bölüm 3). Eylem sonunda gözaltına alındığında Behzat'ı araması için polislerle konuşan Şule 'Soy ismimiz Ç. bizim' der (Bölüm 9). İsim ile toplumsal statü ve toplumsal kabul arasında bir ilişki vardır. Behzat, babanın adının yok sayılmasıyla soysuzlaştırılmıştır. Ama özgürdür. Babanın ismi güç ve otorite sağlar. Adlandırılma; özgürlük ve kimsesizlik arasında sıkışmış erkekler için bir var olabilme ihtimalidir. Anlatı boyu Behzat'ın soy ismine dair, Ercüment'in işlediği cinayetler de dâhil olmak üzere bütün karmaşık işleri müdürünün deyişiyle, "Çözse çözse Behzat çözer!" göndermesi yapılır (Bölüm 34). Fakat ne var ki babasından ötürü saygı duyulan ve soy ismi olan Ercüment Çözer'dir. Behzat'ın soy isimsizliğinin yanı sıra dizideki iki karakterin daha ismi yoktur. Babaları olmayan bu karakterler ekibin üyelerinden Hayalet ve Akbaba'dır. Hayalet'in babasının da küçükken öldüğünü öğreniriz. Akbaba'nın da babasıyla görüşmediğini izleriz. Hayalet ve Akbaba'nın isimlerinin Sabri ve İsmet olduğunu müfettişler tarafından Behzat için yürütülen bir soruşturma esnasında devlet baba ile olan karşılaşmada öğreniriz (Bölüm 8), çünkü devletle kurulan ilişki çağrılmayı, varlığı gerektirir.

3.3.2. Yürütülemeyen İlişkiler: Kadınlarla karşılaşma

i. Evlilik (ve Aşk?)

Erkeklik iktidarını korumanın temel yöntemlerinden biri de aile sahibi olmak ve toplumun en küçük birimi olan aileyi toplumda iyi temsil etmek ve toplumun değerlerini de aile içinde sürdürmektir. Özellikle, sosyal ve ekonomik imkânları azaldığında erkeklerin toplum içinde saygı görmelerinin ve kendilerini başarılı hissetmelerinin yolu evlenmek olur (Sancar, 2009). Düzgün bir aile hayatına sahip olmak egemen erkeklik değerlerinden biri olarak karşımıza çıkar, sorunsuz bir aile hayatı başarının değişmez koşuludur (Sancar, 2009, s. 85). Oysa Behzat'ın "Ben bu aile işlerinde pek iyi değilim." (Bölüm 62) dediği üzere dizideki aile anlatıları parçalanmış, kırıklı ve Türk aile yapısına kesinlikle uygun ol(a)mayan, antikahramana yakışan temsillerdir. O kadar ki erkekler zaman zaman bir ilişkinin nasıl başlayacağını bile bilemezler, Behzat bir kadının ne zaman aranacağını, telefonu kaç kere çaldıracağını dahi kestiremez. İlişkinin nasıl yürütülebileceğini bilemezler. Bahar'ın serzenişindeki gibi onlarla beraber olunmaz, onlara maruz kalınır (Serbes, 2017, s.199).

Evlenmek erkeklerin erkek olduklarını gösterebilecekleri en önemli testlerden biridir, adam olmaktır. Babasının Harun'a 'Büyüdün de evleniyorsun, koçum benim' deyişinde (Bölüm 27) görürüz. Erkekliğin kodları evlilik kurumu üzerinden yürür. Bir sorgu sırasında Harun'un zanlıyı "İnsan kızın sevgilisini dövünce delikanlı mı oluyor?" diyerek sıkıştırdığında zanlı, Harun'un nikâh masasında terk ettiği kadını hatırlatır ve racon üzerinden kurguladığı erkekliği zedelenen Harun, bozularak sorguyu terk eder (Bölüm 46).

Evlilik düzendir (Serbes, 2011, s.196), düzenin bir parçası olabilmektir ve iyidir. Evliliklerinde dahi evlilik başlatmada başarısız olan bunca adamın düzene, yalnız olmama ve şefkat ihtiyaçlarına dair bir ihtimalidir evlenmek. Harun arkadaşlarına "Senin evlilik müessesesinin ne kadar iyi bi' şey olduğundan haberin var mı, yok? Evlenmek çok iyi bir şey!" diye çektiği söylevin içi boştur, en başta buna kendisi inanmaz (Bölüm 34). Bunun en basit göstergesi olarak Meliha'yı nikâh masasında bırakıp gitmiştir (Bölüm 38). Behzat, Bahar için "Evlensen, bi' düzene girsen yeniden, fena mı' diyen yengesine 'Ben deliyim yenge, yazık değil mi kıza?" (Bölüm 10) dedikten bir süre sonra "Biz n'apıyoruz? Bu kafayla nereye gidiyoruz?" demiş ve "Düzen, düzen şart!" diyerek (Bölüm 58) Esra'yla evlenmiştir (Bölüm 61). Behzat'la Esra'nın evlilik kararlarını açıkladığı arkadaş toplantısında Şevket'in yaptığı konuşma da dizideki erkeklerin evlilik hakkındaki fikirlerinin özeti gibidir:

"Şevket: Evlilik, çok özel bi' kurumdur arkadaşlar. Bazı arkadaşlarımız kötü davranmış, başarısız olmuş olsa da. Ben, sen (Behzat'a), Savcı hanım, sen. Biz bu kurumu batırdık arkadaşlar ama sanmayın ki bu böyle kalacak. Bu demek değil ki evlilik kurumu kötü bi' kurumdur. İnsan istiyor, evde bi' kap çorba, başını koyacak bi' diz. Misal kombi evde yansa, ikide yansa yeter. Sonra kakara kikiri yaparsın, televizyon izlersin. Yalnızlık kötü bir şey arkadaşlar." (Bölüm 58)

Yine de anlatıdaki erkekleri evliliğe inanmazken izleriz. Evlilikleri başlasa dahi evli kalamazlar. Esra'yla nikâhının öncesi gecesi beş Behzat'ı birbiriyle konuşurken görürüz,

"Behzat: Evlilik kurumuna inanıyor mu lan?

Behzat: İnanmıyorum.

Behzat: Madem inanmıyor niye evleniyon?

Behzat: Evlenmek için illa inanmak mı lazım?

Behzat: Doğru söylüyor herif.

Behzat: Sanki üstünde toplum baskısı var

Behzat: Sen neden korkuyon onu söyle” (Bölüm 61)

Konuşmanın nihayetinde Behzatlar evlilik teklifini yine de yapıp yapmayacaklarını, Esra'yla gerçekten evlenmek isteyip istemediklerini sorgular ve tüm korkulara, toplum baskısına, gelgitlere rağmen evlilik teklif edileceği sonucuna varırlar.

Behzat'ı geleneksel aile babası, aile olmak temsiline en yakın gördüğümüz sahne eski eşi ve Behzat'ın kızı Şule ile oturdukları akşam yemeği masasıdır (Bölüm 48). İzlediğimiz gerçekten bir aile değildir. Eski eş ve gayri meşru çocukla oturulmuş sofrada, geleneksel sıcak yemek yerine sadece tost vardır. Üstelik eski eş psikolojik olarak rahatsızdır ve Şule'yi kendi kızı Berna sanmaktadır. Behzat da sofraya oturduktan kısa süre sonra histerik biçimde gülmeye başlar ve sonra zaten kusar. Aile temsiline yakın gördüğümüz diğer sahne de Hayalet'in Feride'nin evine yemeğe gittiği akşamdır. Eve elleri kolları dolu gelen, evi geçindirme kudretine sahip temsil edilen Hayalet akşam yemeğinde soğan kıracak kadar iktidar sahibidir (Bölüm 11). Fakat aslında Feride'nin hala ne zaman döneceği belli olmayan bir kocası vardır, üstelik bu mutlu tablodaki oğlan çocuğu da adamın oğludur. Oysa Hayalet, “Ben sizden önce Hayalet'tim, sizinle Sabri oldum” diyerek bu sahte tablodaki kendini bulma meselesinin, mutluluğunun altını çizmektedir (Bölüm 15).

Dizide bir tane dahi geleneksel olarak nitelendirilebilecek Türk aile yapısına uygun aile temsili bulunmamaktadır. “Evlenirsen bi' gün bi' yerde patlamak zorunda değil” (Bölüm 74) sesleri cılız kalır, çünkü elde aksine inandıracak veriler yoktur. Şevket, boşanmış (Bölüm 59) olmasına rağmen “Evlilik iyidir aslında, becerbilirsen iyidir. Ben beceremedim” der, (Bölüm 25). Behzat da, Behzat'ın anne babası da, Behzat'ın ilk karısı ikinci eşinden, Savcı Esra ilk eşinden boşanmıştır. Behzat'ın yeğeni Reşat'ın “Normal bi' insan olmamı istiyorsanız boşanmayın annemle!” serzenişine (Bölüm 42) binaen, artık normal biri olma ihtimalleri de kalmamıştır; artık “Ben ailemi kaybettim, hayatta bi' dolu hata yaptım” (Bölüm 20) diyen erkeklerin zamanıdır. Nihayetinde evlenmek, parçalanmamış bir aile sahibi olmak bu adamların kalemi değildir.

ii. Cinsellik

Erkekliğin hissedildiği, elle tutulur gözle görülür olduğu, erkek adam olduğu noktalardan bir diğeri de cinselliktir (Boratav, Fişek, Ziya, 2007, s.260). Selek'in (2009, s.153) deyimiyle; cinsellik, erkeğin ana damarıdır ve bu damar kesilirse geriye hiçbir şey kalmaz. Butler'ı takiben, toplumsal cinsiyet bedensel ve sözel performanslar bütünüyse, cinsellik de erkekliği kuran etkili ve etkin eylem alanlarından biridir.

Kendilerini ifade edemeyen ve dilleri tutulan erkekler kadınlarla ilişkilerini yürütemez. Bir ilişki biçimi olarak cinselliklerini de yürütemezler ve cinsellik dizide genelde güldürü ögesi olarak kullanılır. Erkeklerin güç gösterisi olabilecek –ve hatta lafta, gösteride olan- bu alan gerçekte başarısız hikâyelerle örülüdür. Cinsel yetersizliğin iktidarsızlık olarak adlandırılması da tesadüfi değildir. Yine de cinsellikten kolektif olarak bu kadar çok bahsedilmesi erkeklği pekiştirmeye yarar (Segal, 1992, s. 259). Örneğin bir akşam Akbaba'nın evinde ekip olarak içip muhabbet ederken konu nasıl olursa Hayalet'in ilk meme elleme hikâyesine gelir ve komşu kızı için travma olabilecek, aileler arasında gerginlik yaratan hikâye erkekler arasında gülüşmelere sebep olur (Bölüm 71). Cinayete kurban giden ikizlerden birinin sorgusunda edinilen bilgiye göre, "İkizlerin ikisini birlikte idare eden" sevgili gülüşmelere yol açar (Bölüm 8), ne de olsa kadınların ikisini de idare ederek erkeklik gücünü sergilemiştir. Konu sevişmek olunca başlayan gülüşmeler cinayet mahallinin ciddiyetinde dahi durdurulamaz (Bölüm 13, 50). Yatakta çıplak bir şekilde, elleri bağlı bulunan cesedin yanındaki kırbacı gören Harun "Indiana Jones, son macera" diyerek herkesi güldürür (Bölüm 9), cinselliğin nihayete erdirilememesi bir güldürü unsurudur. Zira erkekler arasındaki cinsel üstünlük dayanışması bu yolla güçlenmektedir. Ayrıca bu yüceltilik kadınları da dışlamanın bir yöntemidir.

Erkek, parçası olduğu gruptan dışlanmamak için heteroseksüel cinsel yaşamını gösterişli ve sorunsuz sürdürmelidir (Barutçu, 2013, s.52). Bu kadar üstten ve gösterişli kurgulanmasına rağmen erkeklik/cinsellik gerçekte o kadar da görkemli bir performans alanı olmayabilir. Örneğin, Harun prezervatif almak üzere eczaneye girdiğinde kadın tezgâhtarı görünce çıkar, başka bir eczaneye girip ancak öksürük şurubuyla beraber alabilir (Bölüm 20). Daha sonra bu prezervatifi görünce gülüşen polisler 'Çalışan adamız, her türlü yani' (Bölüm 20) diyerek erkekler arasında gücünü gösterse de Eda'yla ilk beraberlik denemelerinde 14. saniyede boşalarak hakiki iktidarsızlığını gösterir (Bölüm 74). İktidarsızlık, kelime anlamı ile güçsüzlük demektir. Tanım, erkeği savunma konumuna iter ve güçsüz gözükmemek için elinden gelen her şeyi yapmasını buyurur (Goldberg, 2010, s. 43).

Erkeklik genel kabulde her kadınla cinsel ilişkiye girmeye hazır olacak kadar duygusuz olmayı gerektirir (Sancar, 2011, s. 196). Behzat'ı da defalarca Gönül'ün evine giderken görmemize rağmen ikisini beraber olurken görmeyiz. Çoğu zaman Behzat'ı Gönül'ün dizinde başı okşanırken izleriz. Yani duygusuzluğun çok ötesinde şefkate ve ilgiye muhtaç bir erkek temsili olarak karşımıza çıkar. Fakat Behzat'ı sık sık Esra'yla

öpüşürken görür, hatta evlendikten sonra tutkulu sahnelerle neredeyse Behzat'ın erkek oluşunu izleriz. Buna rağmen cinsellik dizinin hegemonik erkeği Ercüment'te kristalize olur. Kadınlarla ilişkileri genel olarak iyidir. "Reddedilmek alışık olduğum bir durum değil, o yüzden kabullenmem zaman alıyor" diyecek kadar bunun farkında olan Ercüment'i sürekli kadınlarla beraber olurken görürüz (Bölüm 13).

3.3.3. Behzat Ercüment'e Karşı

Polisiye türü için mekân belirleyicidir. Mekân, yani olayın geçtiği yer suçun işleniş şekline, araştırmanın nasıl yapılacağına, yazarın üslubuna ve kurguya etki eder. Dizide doyasıya Ankara izleriz. Filmlerin ve kitabın da mekânı Ankara'dır, dahası tamamı Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi olan eserin isminden de mekânın ne kadar önemli olduğunu görebiliriz. Behzat Ç.'nin Ankara'sı sıradanlığıyla, çirkinliğiyle ama en çok da kurduğu "gerçeklik" imgesiyle benzerlerinden ayrılmakta ve tam da bu ayrıldığı noktada Ankara/lılık kimliğini yeniden kurmaktadır (Tuncer, 2011, s. 571). Ulus-devleti sembolize eden başkent, iktidarın göstergesi olarak kullanılır.

Ankara başkent olması dolayısıyla/avantajıyla dizide bolca Atatürk göstereni bulunur. Türklerin atası, babası olan Atatürk'ün kabri, Anıtkabir dizinin her bölümündeki geçişlerde, fallik bir gösteren olarak da okunabilecek Atakule ile dönüşümlü biçimde görülür. Atatürk fotoğrafı ise; doktor odasında (Bölüm 2), memur masaları üzerlerinde (Bölüm 2), Adalet Sarayı'nda (Bölüm 1, 6), Savcı'nın odasında (Bölüm 12) Bahar'ın evinde (Bölüm 7), çocuk esirgeme kurumunda (Bölüm 7), sorgulanan insanların arkasında (Bölüm 9, 10), kahvehanede (Bölüm 12,14), otomobil tamirciyanesinde (Bölüm 12), Şevket'in AVM'deki müdür odasında (Bölüm 13), müdür Tahsin'in odasında 2 tane (Bölüm 14), kantinde (Bölüm 16), dönercide (Bölüm 18), spor salonunda (Bölüm 19), havaalanında (Bölüm 36), terzide (Bölüm 40), polis evi'nde (Bölüm 40), direniş ofisinde (Bölüm 62) karşımıza çıkar. Türk bayrağı ise doğrudan devlet dairelerinde ve/veya memur odalarında (Bölüm 1, 2) görünmesinin yanı sıra, sıradışı alanlarda da görünür. Örneğin, şahin model beyaz bir arabada (Bölüm 16), buzdolabında (Bölüm 19), spor salonunda (Bölüm 19), kiraathanede (Bölüm 57) karşımıza çıkabilir.

Ankara- İstanbul çekişmesi dizide önemli bir alt metin olarak karşımıza çıkar. Bu çekişmenin tarihi, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti tarihine dayanır. Cumhuriyet elitlerinin hemen hepsi Ankara- İstanbul karşılaştırmasına girişirler (Yılmaz, 2006: 212). Ankara, İstanbul'un temsil ettiği her şeyin karşıtı olarak Kemalist rejim tarafından

titizlikle ve yeni baştan yaratılmalıdır (Duru, 2012: 198). Osmanlı'nın redd-i mirası doğrultusunda, imparatorluk rejiminin dayattığı toplumsal düzeni, teslimiyeti ve kaosu imleyen İstanbul Cumhuriyet'in kurucu elitlerince gözden çıkarılmış, Ankara, İstanbul'a bir alternatif mekân olmuş ve İstanbul O'nun ötekisi olarak varlık sebebi haline gelmiştir (Cantek, 2011: 43). İstanbul ve Ankara arasındaki bu gerilimli ilişki iki şehre atfedilen eski/yeni, ahlaklı/entrikacı, Anadolu/Bizans, sorumlu/hazcı gibi kurgulanarak mücadele semboller düzeyinde yürütülmüştür (Cantek, 2011: 77).

Behzat sanki Ankara'nın, dolayısıyla kocaman bir ulus devlet mitinin ve O'nun yarattığı hegemonik erkek idealinin bütün bu ağırlığını sırtında taşımaktadır. Ama babasından, babasının kuşağından ve onların algılarından farklıdır. Fakat İstanbul da O'nun için uygun değildir. İstanbul, Ercüment'in yeridir, bütün diğer dizi *kahramanlarının* mekânıdır.

“İstanbul'u bıraktım geldim senin için bu köy gibi yer'e (Bölüm 9) serzenişlerine “Sen Ankara'ya taşra mı diyorsun?” (Bölüm 14) cevapları gecikmez. Ercüment'in Ankara tabelasına iki kurşun sıkmasının (Bölüm 14) karşılığı ise yukarıda anlatılan diyalektiği örnekler biçimde, Behzat ve ekibinin “Bizans'a gidiyoruz biz” (Bölüm 19) diyerek Savcı Esra'nın koruma yazısıyla (Bölüm 19) İstanbul'a girişidir. Çıkış ise kurşun sıkma kadar şiddet içermese de içgüdüsel bir koku bırakma yöntemidir, cinayet masa ekibi Ankara'ya dönüşte İstanbul tabelasında ihtiyaç molası verirler (Bölüm 19). İstanbul'da kendilerini hiç rahat hissetmezler, yemek dahi yiyemezler, oraya ait değillerdir. Yapabilecekleri her şey, devletin iznine tabidir. Bu kadar eli kolu bağıllık içinde “Sen beni bi' de Ankara'da gör!” (Bölüm 19) deseler de “Bu Ankara'da çürümüş bir şeyler var” (Bölüm 47) sesleri bastırılamaz.

Yapılan çalışmalarla (Durakbaşa, 1998; Yumul, 2000; Alemdaroğlu ve Demirtaş, 2004; Kandyoti 1998; Berktaş, 1998; Demez, 2005), Türkiye'de hegemonik erkeklik pratiğinin sosyal ve politik değişimlere bağlı olarak değiştiği görülmüş, modernizasyon süreci ile hegemonik erkeklik söyleminin ilişkisi ortaya konulmuştur. Bunlara göre modernist söylem mesafeli, korumacı, otoriter, geleneksel erkek modelini az gelişmişlik işareti olarak okurken popülist söylem bunu idealize eder ve yerel kültürün yansıması olarak okur. Berktaş'a göre(1998), Cumhuriyet dönemi erkekleri geleneksel değerleri sahiplenme ve alaturka görünme kaygısı arasındaki gerilimle var olagelmışlerdir. 2000'li yıllarda ise kaybedilen geleneksel erkeklik modeline duyulan özlem; modern ağalar, eğitilmiş, güçlü, koruyucu erkek tipinde tezahür etmiştir (Demez, 2005), değişim kaçınılmazdır.

Behzat'ın varoluşunda Ankara büyük önem taşımaktadır. Behzat ve Ankara neredeyse bir ve aynıdır. Öyle ki Behzat'ın gelenekselliği, kuralcılığı, düzeni, belki biraz 'demode'liği, zamanı geçmişliği, öğrendiği düzenden şaşmayışı, devlet memurluğu Ankara'ya hastır. Ankara, devletin kalbidir. Cumhuriyet'in kuruluşundan gelen, çoğu asker olan kurucu elitlerin ve Atatürk'ün mekânıdır. Dizide geçen Atatürk imgeleri; Türklerin atasına, babasına özlem ve bir nevi saygı duruşu ile açıklanabilir.

Burn ve Ward'ın (2005) çalışmasında geleneksel erkeklik rolleri; kazanma, duyguları kontrol etme, şiddet, baskınlık, cinsellik, iş yaşamını inceleme, kadınlar üzerinde güç uygulama, homoseksüelliği küçümseme ve statü sahibi olma kriterleri ile araştırılmıştır. Türkiye için bu kriterler 'ideal erkek prototipi' olarak; başarı, fiziksel, cinsel ve ruhsal güçlülük, yenilmezlik- yıkılmazlık, koruyuculuk, güç sahipliği, her alanda başarılı ve hep kazanan, her sorunu çözen, duygularını ifade etmeyecek kadar iradeli olmak (Demez, 2005) şeklinde sıralanabilir.

Metnin ana (ve anti) kahramanı Behzat'ın zıddı olarak konumlanan Ercüment karakteri bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Öte yandan Ercüment İstanbul'dur. Kaotik, zengin (Bölüm 14) bir işadamıdır, kural tanımaz. Merkez artık İstanbul'a kaymıştır, İstanbul; ticaretin başkentidir. Ercüment, her şeyi bilir (Bölüm 31,37,38), her şeye ve herkese hükmeder (Bölüm 19). Ercüment Behzat'ın müdürleri ile iletişim halinde olan bir iş adamıdır, işlerini yukarıdan halleder; statü sahibidir. Hep bir adım önde (Bölüm 72), kimsenin herhangi bir konuda reddetmediği (Bölüm 14) iyi aile çocuğudur (Bölüm 24). *Aslında kıl olunan* (Bölüm 14) bu erkek; cinayet masa ekibi çay diye tuttururken kahve içer (Bölüm 14), piyano çalar, tango yapar, smokin ve papyon kullanır (Bölüm 14). Cinayet masa yeni arabalar gelsin diye müdüre yalvarırken her seferinde başka spor arabalara biner (Bölüm 19). Ercüment'in cinselliği, erkekliğinin altı çizilmek istenircesine baskın biçimde sunulur (Bölüm 19, 68), aynı anda birçok kadınla birlikte olmak O'nun için sıradandır (Bölüm 14).

Bütün bunların yanı sıra, Ercüment'i defalarca keyif için mutfakta yemek yaparken (Bölüm 19,68, 72) izleriz, bu O'nu (görece) feminenleştirir. Ayrıca kadınlara fütursuzca şiddet uygular (Bölüm 14), Bahar'ı kaçıır (Bölüm 24). Hayatını silah kaçakçılığı, para ve bomba sağlayıcılığı (Bölüm 34,66; Akar, 2013) gibi yasa dışı yollardan kazanır. Evli değildir, düzenli bir aile hayatı yoktur. Bu performanslarıyla Ercüment kahraman nitelikleri taşımaz, kötüdür. Ercüment'e karşı çıkabilen tek kişi, ironik bir biçimde Behzat'ın annesi Hanımefendi'dir (Bölüm 66).

Ercüment'in 'adamı' olan Memduh, eski asker, gerilla, komandodur (Bölüm 68), "Bu memleket için kurşun da sıkıştır, kurşun da yemiştir" (Bölüm 24).

Ercüment cinayetleri işler, Memduh gizler, Behzat çözer. Ama soy ismi çözer olan Ercüment'tir, Behzat'ın ise bir soy ismi yoktur (Bölüm 34). Yine de dalga geçilmek ve küçük düşürmek için zaman zaman "Bunu sen çözemezsin, ancak Ercüment Çözer" (Bölüm 38) nidalarını duyarız. Ercüment ve Memduh, ekibin olamadığı her şeyin ve fazlasının ideali olarak sunulur. Behzat ve ekibinin elde edemediği her şeye sahiptirler. Behzat, Ercüment'e göre erkeklığın taşrasında ²⁷kalır.

Erkeklik, kimlik olarak kamusal alana ve bu alanın performatif kullanımına ihtiyaç duyar (Butler, 1993). Mekânın, (bu örnekte Ankara'nın) erkeklik inşasında ve performansında önemi bundan kaynaklanmaktadır.

Taşra; merkez ile çevre arasında mesafe üzerinden kurgulanmış bir iktidar ilişkisi ve tarihsel sosyal süreçte oluşturulmuş öznellik ile bu özneliği oluşturan mekânlardır (Özarlan, 2016, s. 32). Türk Dil Kurumu'na göre (2018) "Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık" olarak tanımlanır. Ankara başkent olması dolayısıyla tam olarak bir taşra sayılmasa da İstanbul ile kıyaslandığında, yukarıda gösterildiği üzere dizide de zaman zaman taşra olarak konumlandırılmıştır. Esasen taşralı varoluşu, taşranın havasına, suyuna sinen sıkışma, kısıtlılık hissidir (Gürbilek, 2010). Mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, sadece köy ya da kasabada değil şehirde de yaşanabilen dışta kalma deneyimini ifade eder (Gürbilek, 2005, s.55). Taşra, merkezdeki bencillik, sahtelik, yapaylık ve kirlenmişliğin karşı kutbu olarak diğerkâm, sahi, doğal ve saf; bazen de medenilik, incelik, olgunluk ve görmüş geçirmişliğin karşıtı olarak barbar, kaba, çocuksu ve görmemiştir (Argın, 2006, s.281). Bu açıklamalar Behzat ve Ercüment arasındaki gerilimli ilişkiyi açıklamak ve onları erkeklik performanslarına göre ilişkilendirebilmek için hayli yardımcı olur.

3.4. YENİDEN İNŞA

Bu bölümde erkeklerin, erkekliklerini nerelerde ve nasıl yeniden inşa ettiği, daha önce bahsedilen "kriz"e hangi çıkış yollarını önerdikleri ve/veya önermedikleri değerlendirilecektir. Diğer bir deyişle önceki bölüm olan yüzleşmelerden sonra kırılğanlıklarını nerelerde/nelerle tamir edip yollarına devam ettiklerine bakılacaktır.

²⁷ Taşra ve erkeklik konusunda yapılmış ufuk açan bir çalışma olarak Burçin Kalkın'ın 'Yeni Türkiye Sineması'nda Kenar Mahalle ve Erkeklik' isimli tezi önerilebilir.

3.4.1. Metonimler: At Avrat Silah

Metonimi işaret edilen üzerinden ona yakın anlam taşıyan başka bir anlam ifade eder ve başlangıçtaki şeyi ikame ederek bütünü bağlantıyla çağırır (Chandler'dan akt. Yücel, 2013, s. 145). Bağlı olunan; takılar, kostümler ve aksesuarlarla gösterilir. Diğer bir deyişle, metonimi bir şeyi başka bir şeyle ifade eder; içki yerine şişe, krallık yerine taç gösterilerek soyut olanı somutta temsil eder. Behzat Ç.'ye baktığımız zaman, karakterler yüzük, tesbih, saat gibi aksesuarlar kullanır ve silahsız dolaşmazlar. Bunlar metonimik anlamlarla yüklüdür. Bu imajlar çağrışım üzerine bir ilişki kurduktur. Böylece görünen görünmeyenin yerini alır. Bu anlatım bağlı bulunduğu soyut kavramı nesnelere sembolize etmek için kullanılır.

Bir önceki bölümde de değinildiği üzere kadınlar üzerindeki egemenliğini yitirmiş görünen erkeklerin "At, avrat silah" üçlüsüyle hakimiyetlerini güçlendirme gayreti gözlenir. Anlatıda, "araba" metonimik anlamı olan, iktidarı simgeleyen öğelerden biri olarak karşımıza çıkar. Kitapta Megane marka yeni arabalar ve kullanılagelen Toros'lar karşılaştırılır (Serbes, 2011, s.103). Arzu nesnesi olarak Megane'lar; daha yeni, emniyetin diğer ekiplerine de verilmiş olan, daha teknolojik araçlardır. Dizi ve filmlerde Harun'un araba sevdası bir güldürü öğesi olarak kullanılmasına rağmen içinde iktidar nüveleri taşır (Bölüm 8, 55,64,65). Ekibe yeni arabalar geldiğinde oyuncaklarını deneyen meraklı çocuklar gibi heyecanlanır ve sevinirler (Bölüm 64). Bir sorgu için oto galeriye gittikleri sahnede mağazanın sahibinin gelmesini satılık son model arabanın içinde beklerler (Bölüm 48). O sırada bir yandan viski içmeleri görev icabı uygunsuz olmasına rağmen onları eğlendirir. Seri katil Muzo'nun öldürdüğü adamdan çaldığı parayla araba satın alışında da aynı heyecanı görürüz. Ercüment'in sürekli pahalı spor arabalarla görünmesi; iktidarını arabalarla sağladığını göstermektedir. Erkek çocuklar küçük yaşlardan itibaren toplumsal cinsiyeti sağladığı biçimde özellikle, önemli bir güç göstergesi olan arabalara yönlendirilir, arabalarla oynayarak, arabaların türlü özelliklerini bilerek büyürler. Türk edebiyatının ilk realist romanında, burjuva genç Bihruz Bey'in öyküsünün isminin "Araba Sevdası" olması tesadüfi değildir. Amiyane tabirle, "erkek adamın iyi arabası olur"; araba kullanmak özgürlük, yetkinlik, güçlülük, sosyal içerilme hissettirir. Yapılan bir araştırmaya göre de araba; kişisel kimlik, korunma, gurur, güç, kendini tanımlama ve tam bağımsızlık isteklerinin tamamlayıcısıdır (Sheller, 2004, s.12).

Erkeklik görüntüleri ya da fallik semboller; kuleleri, roketleri, silahları, ok, kılıç ve benzerlerini içerebilir. Araştırmalar erkeklerin silahları, cinsellik ve şiddetle

bağdaştırdığını ortaya koymaktadır (Mechling, 2008:199). Silah ve penis arasındaki ilişki, doğrudan şekilsel olarak bile kurulabilir. Örneğin, Stanley Kubrick'in *Full Metal Jacket* (1987) filminde apışarasını kavrayan denizci "Benim silahım bu!" der (Akt. Mazali, 2015). Vurmak-vuruşmak gibi içi/anlamı/altı cinsellikle doldurulan fiillerden, at avrat silah üçlemesine; gündelik hayattaki anlatılarda da silahlar erkeklik gücünün belirgin bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Silah, hem bir makine hem de bir sembol olarak, militarizasyon süreçleri ile beslenen ve sağlamlaşan iktidar yapılarında önemli bir rol oynar (Mazali, 2015). Silah ve erkeklik bağlantısı artık sır değildir, silahlar eril gücü simgeler ve erkekliğin dayanak noktalarındandır. Örneğimiz bir polis anlatısı olduğundan, doğal olarak silahlar vardır, sık sık da kullanılır. Bu; devletin şiddet kullanma tekelinden polisler – ve dolayısıyla anlatıdaki erkeklere- bahşedilmiş gücünden bir damladır. Dizide "Elin silahıyla gerdeğe girilmez" (Bölüm 58) repliğinde de açıkça görüldüğü üzere silah fallik bir gösterendir (Yücel, 2014, s. 56). Erkeklik krizini izlediğimiz anlatıda, eksik erkekliğin telafisi olarak okunabilir. Karşıt görüşler "Polissiniz diye vurmak zorunda mısınız ?" diye soran teyzeninki kadar cılız kalır (Bölüm 10). Dizide araba ve silahın yanı sıra başka metonimler da kullanılır. Örneğin, Behzat'ın elinde sürekli tespih görürüz (Bölüm 6, 7, 11). Akademiden arkadaşları Tekin ve Tahsin'de de aynı tespihten vardır. Tespih, delikanlılığın bir simgesi ve tamamlayıcısıdır (Uluyağcı, 2009, s. 158). Özellikle sorgularda, çözülmesi gereken meselelerde, tespih ön plandadır. Behzat tespihini kaybettiğinde, Selim ve Cevdet'e hemen onu bulmalarını söyler (Bölüm 19), ama bulamazlar ve tek çare olarak Tahsin Müdür'ün tespihini Behzat'a getirirler. Bu durumu anlayan Behzat ile aralarında geçen diyalogda tespihin anlamına dair önemli ipuçları bulunur:

"Cevdet: Amirimin tespihini bulmak namus borcumuz oldu.

Selim: Alayların sancağı bir, amirimin tespihi iki, bunlar kayboldu mu, çek vur kendini!"

Aynı şekilde Behzat'ın parmağından hiç çıkarmadığı bir de yüzüğü vardır. Yüzüğe sık sık yakın çekimlerle bir güç simgesi olarak vurgu yapılır. Evlendikten sonra Behzat'ın alyans takamamasına rağmen, bu yüzüğü neden çıkarmadığını soran Esra'ya yanıt olarak Behzat, "Bu yüzükle büyüdüm ben. Bu yüzük de benle büyüdü" der. Yüzük hakkındaki alt hikâyeye ise dizi boyunca değinilmez ama yüzük, belli ki Behzat'ı büyütücü, güçlendirici etkiye sahiptir.

3.4.2. Homososyalite

Mekân; bir yer ile oradaki ve oranın dışındaki varlıklar arasındaki diyalektik etkileşimlerin ürünüdür (Akt. Açıklan ve Kineşçi, 2018, s. 107). Cinsiyetlenme süreci de sadece faille dayanmaz, mekânlar da bu süreçte etkilidir. Toplumsal cinsiyet düzenlemeleri için de mekân kullanımına ilişkin kurallar yaratılır ve bunlara dayanarak cinsiyet düzeni devam ettirilir (Açıklan ve Kineşçi, 2018, s. 107). Jean Lipman-Blumen'in cinsiyet araştırmalarına kattığı homososyalite kavramı, kadınlığın ve erkekliğin ifade ediliş ve yeniden üretilişinin alanlarını diğer cinsiyete kapatılmasıyla desteklenmesini ifade etmektedir (Akt. Polat, 2008:152). Homososyalite, cinsiyetlere göre ayrılmış ve diğer cinsiyetin girişinin engellendiği alanlarda ifadesini bulur. Bu alanlar kadın ve erkek olmanın bir görev haline geldiği, kadınlığın ve erkekliğin hem kendi hemcinsleri arasında hem de karşı cinse karşı yeniden kurulduğu alanlar olarak işlev görür (Lipman ve Blumen, 1976, s. 13-19).

Dizide cinayet büro, homososyal mekânların başında gelir, ekibi yoğun bir biçimde burada izleriz. Çalışma ortamlarında erkek egemen hal, agresiflik ve aşağılayıcı şakalar (Collinson ve Hearn, 2004) sıklıkla göze çarpar. Aslında kadınlara kapalı olan bu ortamda Eda vardır ama zaten Behzat da bu durumun farkındadır. Eda ve Selim'in ofiste birbirlerine kur yapmasına Harun'un gerilmesi üzerine "Cinayete kadın mı alınır!" (Bölüm 1) serzenişiyle dillendirilir. Küfrün ve şiddetin yoğun olarak kullanıldığı bu mekânda durumdan sadece Eda şikâyetçi olur, ama onun için de yapılacak bir şey yoktur. Şiddete ve küfre çok maruz kaldığı bir anda ofisi bırakır. Behzat'ın ofiste şiddet ve küfür olmayacağına dair kendine söz vermesi üzerine döner. Fakat bu çok mümkün olmaz (Bölüm 22).

Cinayet mahalli de her seferinde değişmesine rağmen homososyal bir mekân olarak kurgulanır. Ceset başında, şiddet ve kan içinde yapılan şakalar, kullanılan dil ve hatta yapılan cinsiyetçi şakalarla kadınlara kapanan bu mekân da erkekliğin kurulumuna ve güçlendirilmesine katkı sağlar. Burada da etrafta Savcı Esra olmasına rağmen, görev başında giydiği takım elbiseler, takındığı sert tavır ve iktidarıyla erkek gibi görünmektedir.

Akbaba'nın evi anlatıdaki bir diğer önemli homososyal ortamlardan biridir. Hayalet, evi kentsel dönüşüm için yıkıldığından beri Akbaba'nın yanında kalmaktadır. Harun da babasıyla kavga ettiği zamanlarda buraya gelir. Hatta Larissa'yla yaşamaya başladığında Cevdet'in evine el koyması üzerine Cevdet de burada yaşamaya başlar (Bölüm 70). Erkekliğin kurulumuna dair ipuçlarını edindiğimiz konuşmaların çoğu bu evde geçer; erkekler kâbuslarını bu evde görür, birbirilerine erkek şakaları yapar,

acılarını, mutluluklarını bu evde paylaşırlar. Bu erkeklerin bütün hayatları birbirleridir. “Gece uzun, mevzu derin” denilerek, bolca alkol stoklanarak 78. bölümün tamamı evde geçer. Eda ne kadar ekibin bir parçası da olsa homososyal alan kadınlara kapalıdır. “Küfürse, sorun olmaz” demesine rağmen “Yok, biz rahat edemeyiz” denir ve Eda eve yollanır.

Metinde sıkça kullanılan homososyal mekânların tamamında alkol yoğun şekilde tüketilir. İlk iki sezonda sıkıntı olmamasına rağmen, son sezonda alkol sansürlenerek izleyiciyle buluşturulabilmiştir. Hüseyin’in meyhanesi ekibin en favori mekânlarından, ekip meyhanenin müdavimidir. Öyle ki burada bir hesapları vardır, ödemeyi aydan aya yaparlar. Akbaba’nın evinde her akşam bira içilir, özel akşamlarda ya da sadece moraller bozulduğunda da rakı içilir (Bölüm 36). Kutlama yaparken ya da üzülürken, işsizken (Bölüm 36), dostluk pekiştirirken (Bölüm 49), cinayeti çözerken (Bölüm 60) hep alkol vardır. Behzat da ofiste polis kupasından bütün gün içki içer. Akşamları ise eve gelince televizyon karşısında bira içmeye devam eder. Ama bu içmelerin mekânlarla ya da durumlarla pek ilgisi yoktur. Gazeteye sarıp sokakta, pekişen dostluğa, kafalar bozulunca, evlenme teklifi reddedilince, evlilik teklif etmeye giderken, cinayeti çözemeyince, cinayeti çözünce, nikâhtan kaçınca, hiç neden yokken, arkadaş ‘free-shop’tan getirince, akıl hastanesinde bile depresyona çare olarak içilir. Behzat Esra’ya sarhoşken evlilik teklif eder (Bölüm 58). Esra’yı istemeye gittiklerinde bunun bahsi;

“Esra’nın babası: Gece hayatı, içki gibi alışkanlıklar?

Şevket: Yok içmez, yoktur öyle alışkanlıkları, arada sırada iki bira filan.

Behzat: Ben içerim ya, aralarda sık sık içerim.” (Bölüm 61) şeklinde geçer.

Alkol; erkeklığı destekleyen bir alan açar, bu erkekler de sık sık bu alanı kullanırlar.

Başka bir homososyal mekân olarak; toplumsallaşma sürecinde en iyi ve en güçlü olduklarına inandırılan, bu çerçevede şiddet eğilimleri desteklenen, çeşitli vesilelerle erkeklığını kanıtlamaya zorlanan erkeklerin kahraman, yiğit, cesur ve güçlü olma hayallerinin gerçek yaşam dünyasıyla çeliştiği durumlarda spor, bu hayallerin yaşanabileceği bir mecra olur (Selek’ten akt. Köse, 2015, s. 197). Spor toplumsal yaşamı yansıtır (Hargreaves’ten akt. . Bulgu, 2012, s. 208). Futbol; erkeklığı tanımlayan, erkeklerin yapılandığı ve erkek iktidarının egemenliğinin sürdürüldüğü (Smith, Parker, Hars Burgess ve diğ. Akt. Bulgu, 2012, s. 208) erkek sporu olarak

tanımlanır (Mean, 2001; Fitzclarence ve Hickey, 2001). Metinde futbol da homososyal bir alan olarak karşımıza çıkar. Behzat Gençlerbirliği taraftarıdır. Gençliğinde stoperlik yapmıştır (Serbes, 2017, s.197) ve emekli olması halinde Cebecispor'u çalıştırmaya yönelik teklif almıştır. *Ankara Yanıyor* (Akar, 2013) ve *Seni Kalbime Gömdüm*'de işten uzaklaştırıldığı dönemde çocuklara futbol antrenörlüğü yapmıştır (Serbes, 2017, s.165). "Konuşabildiğin tek konu cinayet mi?" diye soran Savcı'ya "Yok futbol da var"(Bölüm 7) der, 12. Bölümde beraber Gençlerbirliği maçına giderler. Behzat'ın mesleği olmadığı zamanlarda da bir şekilde erkekliğini sürdürmesi için futbol bir araçtır. Spor ve futbol erkeklik kurulumunda önemli bir yere sahiptir; erkeklikle özdeşleştirilir. Behzat antrenörken hem ekip liderliği yapmaya devam etmekte, kendi ekibini toparlamakta hem de kızının ölümünü bir şekilde bu genç oğlanlarla ikame etmektedir. Ayrıca sıkı ve güçlü bağları ile dışa fazla açık olmayan, benzer görüşlerin ve ilişkilerin hakim olduğu bu alan (Pringle ve Rowe'dan akt. Bulgu, 2012, s.208) , egemen erkek kültüründe erkeklikle özdeşleştirilen dayanışmanın ve dostluğun (Connell, 1995) da takip edilebileceği bir alan sunar.

Bu noktada Gençlerbirliği'nin özel durumuna da değinmek gerekecektir. Gençlerbirliği Ankara'ya has, sevgi emeğine tutulan bir ayna gibidir (Bora, 2012, s. 535-536). 'Ne küfürbaz ne arsız, ne torpilli ne yüzsüzüz, işte bizim tek farkımız, biz centilmen Gençlerliyiz' sloganının özetlediği üzere efendilik, centilmenlik gibi özellikleriyle Gençlerbirliği taraftarı hegemonik futbola karşı geleneksel kodları kırmaktadır. Futbolu erkeklikler arasındaki hiyerarşik ilişkilermeleri gözler önüne seren bir alegori olarak aldığımızda; metinde Behzat'ın bulunduğu pozisyon (gelen darbeleri durdurmak üzere "stoperlik"), tuttuğu takımın ideolojik duruşu; antikahraman özellikleri taşıyan erkekliğini açıkça işaret etmektedir. Zira futbol, hegemonik ve ikincil erkeklik ayrımını belirginleştirirken üstünlüğü hegemonik erkeklığe tanımlayan, erkeklik değerlerini barındıran ve sürdüren bir alandır (Elias'tan akt. Bulgu, 2012, s.208). Buna rağmen Gençlerbirliği –ve taraftarları- hegemonik erkeklik kodlarının dışında; holiganlık değil efendilikle, entelektüellikle, şampiyonluklarıyla değil *fair-play* duruşuyla anılmaktadır.

3.4.3. Ekip Olmak

90'lar Türk sinemasındaki dostluk filmlerinde erkekler tehlikeli durumlarda kötü adamlara karşı silahlarıyla karşı koyarken ve arkadaşlıkları sürekli sınanırken görülmektedirler (Ulusay, 2004). Homososyal bir mekân olarak ekip olmak, erkekliği güçlendirmek için birkaç işlevi birden yerine getirmektedir; erkekler ekip olarak belirsizlik içindeyken bile birbirini desteklerler. Böylece ait olmak, birlikte olmak gibi

güçlendirici –hatta zaman zaman ailesizliklerini ve babasızlıklarını ikame edecek- özellikleri de bulunmaktadır. Ekiplik dış dünyada kırılanaşan erkekliklerin bir araya gelmesine ve birbirlerini destekleyerek güçlenmelerine yardımcı bir homososyal alan olarak karşımıza çıkar. Ayrıca kültürleme işlevi de vardır; ekibe dahil olanlar “erkek” yanlarını birbirlerine baka baka parlatırken ekibe dahil olamayanlar için de belirli kodlar vasıtasıyla racon oluştururlar. Ekip olmak neredeyse erkek olmakla eşdeğerdir.

Metinde Behzat ve ekibi; cinayetleri çözenin yanı sıra, kötü adamlarla da birlikte mücadele ederler. Birbirlerinden gizlileri saklıları olmayan bu adamlar “Hangi özel hayat, özel hayatımız mı var? 24 saat kış kışayız” diyerek (Bölüm 51) özel alanları olmadığından şikâyeti gibi görünseler de sürülmek ihtimali üzerine “Çemişgezek de olur, Şereflikoçhisar da olur, beraber olalım da” diyerek her zaman birlikte olmak istediklerini dillendirirler (Bölüm 15). Ekip olmak sadece görev başında değil, özel meselelerde de önemlidir. Berna’nın katilinin peşinde Behzat için birleşirler (Bölüm 2,3), Larissa meselesinde Harun için para toplanılır (Bölüm 19), Feride meselesinde Hayalet için ceset taşınır (Bölüm 19), Nazlı meselesinde Akbaba için cinayet örtbas edilir (Bölüm 78), çünkü gerçek bir ekip olmak bunu gerektirir; birbirlerini korurlar, birbirlerine sonsuz güvenirler. Behzat kızının ölümü üzerine ruh sağlığını koruyamamış ve bir operasyonda gereksiz yere birini vurmuştur. Bunun üzerine ekip soruşturma geçirir. Sorguda kimse gerçeği olduğu gibi anlatmaz ve amirlerini korurlar. Fakat Akbaba, diğerleri gibi akademili olmadığı için tehditlere yenilerek olayı itiraf eder. Bunu öğrenen Harun “Ben yapmadım de. İyi kız ama kadın sonuçta, Eda mı? Yediğimiz içtiğimiz ayrı mı gitti? Anamdan babamdan çok gördüm seni!” (Bölüm 4) diyerek tepkisini dile getirir. Eda kadın “öteki” olarak ekibin dışındadır ve güvenilmez olandır, hemen gözden çıkarılabilir. Çünkü esas olan erkekliklerini güçlendirmeye devam edecekleri ekiplerinin bekasıdır. Başka bir sefer de Hayalet’in sevdiği kadın kocasını öldürüp gömünce ekip olarak Hayalet’e yardım ederler ve başları belaya girer, ekibi gözaltında izleriz (Bölüm 20). Önemli olan hep beraber olmaktır.

Ekibe kimin dâhil edildiği, kimin lider ilan edildiği gibi dinamikler önemlidir. Behzat kendi ekibi içindeki hegemonik erkektir. Onları dinler, koruyup kollar, yol gösterir, öğretir, bunun karşılığında da sözünü dinlettirir. Bir başka deyişle, ekibin ikame babası olarak da görülebilir. Babada toplanan saygı, sevgi, otorite ona atfedilir. Cevdet çay getirdiğinde, ilk önce Amir’e verilmesi için eller O’nu gösterir (Bölüm 7). Babalığı “Sen benim her şeyim; babam, abim, amirim” (Bölüm 10), “Konuşalım Abi zaten, babamdan çok seninle konuşuyorum” cümlelerinde parıldar (Bölüm 27). Korumacılığını Selim’in

Eda'yı aldatıp aldatmadığını kontrol etmek için Hayalet'i peşine takışında görürüz (Bölüm 30). Babası olmayan Eda da bu hissin karşılığı olarak Selim'le nişanlanırken "Ben sizi babam gibi görüyorum, yüzükleri sizin takmanızı istiyorum" der (Bölüm 24). Şiddetini ise "Ben seni evladım yerine koydum, sen beni dinlemedin" deyip Harun'u beyzbol sopasıyla dövdüğünde (Bölüm 20) ve Meliha'yı nikah masasında bırakıp gittiğinde attığı dayakta görürüz (Bölüm 38). Behzat'ın bir adamı yok yere vurması üzerine ekipçe geçirdikleri soruşturmada Akbaba'nın müfettişin sıkıştırmalarına dayanamayıp olayı itiraf etmesine hiç bozulmaz, anlayışla karşılar ve O'na sarılarak affettiğini gösterir (Bölüm 4). Feride'nin davası için teşhise girdiklerinde şaşırان polis memuruna "Hee, bu çetenin başı benim" der (Bölüm 20). Feride kendilerini ele verdiği de "Neye şaşırdınız la? Hayat işte hayat, hayat. Daha neler gösterecek bize" (Bölüm 20) diyerek ekibini babacan bir tavırla toparlar, onlara hayata dair yol gösterir. Böylece hem Behzat kendi kız(lar)ına gösteremediği babalığı ekibi üzerinden tatmin etmiş olur hem de ekibinin babasızlığına merhem olur.

i. Dışındakilerle Ekip

Grup dinamikleri ve homososyalitenin detaylı incelenebilmesi için ekibe kimlerin dâhil edilmediğine de yakından bakmak gerekir. Behzat'ın ekibi beş erkek ve sürekli ofiste çalışan bir kadından oluşmaktadır. Bu beş erkeğin ikisi ekibe yeni katılmışlardır. Yeni üyelerle ekibe dâhil olma süreçlerinde bolca dalga geçilmiş ve kendileri ekibin parçası olabilmek için test edilmiş, kadınsılaştırılarak ekip dışında bırakılmak istenmişlerdir. Gruptaki kutuplaşma Selim'in "Kimsenin umurunda değilim büroda. Sen de zaten onlardansın. Eda'yla nişanlandığımdan beri daha da dışlıyorsunuz büroda" diye sitem ettiği de, Hayalet "Sen derdini paylaşmıyorsun ki benim arkadaşlarımı bana şikâyet ediyorsun" deyişinde kendini gösterir (Bölüm 29). Harun'un Eda'ya olan ilgisinden ötürü, Eda ve Selim'in sevgili olmaları Selim'in daha da dışlanmasına neden olmuştur. Ne de olsa erkeklik de ekip olmak da belli bir racon üzerinden kurulur. Harun Selim'e "Malsın, mal. Ağır malsın.", "Selim polis olduktan sonra herkes olur", "Kompleksli misin sen?" gibi tahriklerine dayanamadığı bir zamanda "Ya, uğraşmayın benle yeter ya!" demesi üzerine "Tamam, ağlama hemen, Eda, arkadaşı tuvalete götür de yüzünü yıkasın" diyerek çocuklaştırılmış, kadınlıştırılmıştır (Bölüm 11). Selim ekibin gözünde o kadar polis değildir ki, afiş için kendisinin seçilmesi üzerine "Selim mi? O mu temsil edecek Türk polisini temiz yüzüyle" (Bölüm 8) diye dalga geçilir. Afişler çıktığında bizzat Behzat kaş bıyık çizer (Bölüm 9). Selim de cinayet büroda çalışmasına rağmen Behzat'ın odasındaki toplantılara genelde sadece Harun, Hayalet ve Akbaba dahil olur.

Selim ve Cevdet ekibe sonradan geldikleri için ikisi ekip gibi takılırlar. Selim ve Cevdet defalarca dışarı çıksa da sorgu için birilerini ofise getirmek konusunda hep başarısız görünürler, operasyona çıktıklarında vurulmaktan giydikleri çelik yeleklerle kurtulurlar ama Harun'un "*Cinayetçi çelik yelek mi giyer?*" (Bölüm 6) tepkisinden de anlaşıldığı üzere yine yeterince erkek olamamışlardır.

Cevdet ise ziraat mühendisi olmasına rağmen işten çıkarılınca polis olmaya karar vermiştir. Cevdet'e Harun'un hoş geldin konuşması "Lahana mühendisinden polis olur mu? Saksıyı sula, üç beş poğaça al. Sonra da Eda sana n'apıcağını anlatsın." (Bölüm 4) şeklinde olur. Cevdet'i sürekli ofise çay taşıırken görürüz. Cevdet'in ziraat mühendisi geçmişine dayandırılarak çiçek bakımı işi üzerine kalmıştır. Cevdet'i ofiste kahvaltı hazırlarken bile görürüz (Bölüm 23). Kadınlara ait bir alanda becerilerini sergiler, internetten ve bilgisayardan da anlamaktadır. "Cevdet cinayet büroyu temsil eder mi? Etmez."ler havalarda uçuşur (Bölüm 41). "Bi' iş arkadaşın varmış senin bürodan, kız?" diye soran babasına Harun "Cevdet mi?" diye cevap verir (Bölüm 64) Hatta kendisi de tehdit alması üzerine Behzat'a "Amirim, komiserlerimin yanında söyleyemedim ama ben korkuyorum" der (Bölüm 42). Sevgilisini kaçıran adamı vuruncaya kadar işler böyle devam eder (Bölüm 84). Erkekliğini kanıtlaması üzerine kıyafeti ve konuşması değişir. Hatta son sezon "ekibin" bir parçası olarak, sıkça Akbaba'nın evinde görülür.

Ofiste, dışarıdaki cinayetlerden fiziki olarak uzakta olmanın şüphesiz ki dişi olmakla ilgisi vardır. Selim ekiple dışarı çıkmak ister, isteği kabul olduğunda Hayalet'e emanet edilip ofisten çıkarken yumruğunu havaya kaldırıp zaferini kutlarken görürüz. Büroya yeni gelen Cevdet'in üzerinde otorite kurmak isteyen Selim'in "Cinayetçi adam büroda durmaz çok" demesi üzerine Eda dahi onunla dalga geçerek "Bunu sen mi söylüyorsun?" der (Bölüm 4). 4.bölümde Eda dışarıda çalışmak istediğini belirtmiştir, "Amirim bana da dışarda bi' iş versen?" sorusuna "Olur, hava al gel. Sen burda lazımsın, burda." diyerek Eda'yı ofise kapatmıştır (Bölüm 13). Ya da "Sen bayan polissin gelemezsin!" denilerek geride bırakılmaya çalışılır (Bölüm 65). Sonra çıksa da kadının "kaldırabileceği" işlere, kadınlarla, çocuklarla konuşmaya, huzurevlerine ya da okullara çıkar. Cinayet çözülürken cinayet büronun erkek elemanlarını bir çember şeklinde görürüz ve Eda bu çemberin dışında bırakılır. Eda zaman zaman kendini, ekibin bir parçası olduğunu hatırlatmak zorunda kalır.

Metinde ekip olmak; kadınlara ve ötekilere bir alanı kapatarak, kendi erkekliğini kurup, güçlendirecek bir alan işleviyle karşımıza çıkıyor. Lider olan, ekibe dahil olanlar ve olamayanlar, erkeklik kodları, racon ve dilin toplamıyla bir ekibe makul bir erkeklik

temsili oluşturulur. Erkekler kendi ekiplerine sonsuz güvenirlere, birbirlerini korurlar ve hep beraberdirler. Bu alanda ekibin amiri, lideri, babası Behzat'ın kurduğu antikahraman erkeklik metni, ekibin erkeklik kurgusu olur ve üretilmeye devam eder.

3.4.4. Meslek Olarak Polislik

Ücretli çalışma eril kimliğin temel kaynaklarından biridir ve bireye statü, güç, sembolik faydalar, yetenek ve beceriler kazandırır. Çalışmak, kimsenin yardımına muhtaç olmadan para kazanmak, erkeğin erkek olarak kabul görmesinde, başarılı bir erkek olmakta ön koşul olarak karşımıza çıkar (Sancar, 2009, s. 64).

Para, iktidara sahip olabilmek için önemli bir semboldür. Evlenmek üzere olan Harun annesinin bulduğu gelin adayı Meliha'nın beğendiği gelinliği almak ister. Meliha için gelinliğin fiyatı çok fazladır ve almak gereksizdir, kiralamayı teklif eder ama Harun "Sen beğendin alıcaz." diyerek son noktayı koyar (Bölüm 36). Böylece evlilik kurumlarında para/parasızlık yüzünden yaşanabilecek muhtemel bir iktidar sarsıntısını baştan engellemiş olur. Harun başka bir bölümde (65), bakiyesi yetersiz kaldığından Eda'ya yemeği ismarlayamaz, parayı ertesi gün getirmeyi teklif eder ve açıklamasını "Bayanın yanında utandırılıyorsunuz." şeklinde yapar. Behzat ise "Bıktım sefaletten" diye bağıran eski eşine "Ben ailemi geçindiremiyor muyum?" (Bölüm 4) diye cevap verirken O'nun iktidarı karısını sefaletten kurtaracak paradan yoksun oluşuyla sarsılmıştır. Evliliklerinin bitmesinde para önemli bir rol oynamıştır. Behzat sevgilisi Savcı Esra'ya "Bu ülkede cebinde parası olan herkes her istediğini yapabilir, öyle mi?" diyerek paranın iktidarını sorgular (Bölüm 13). Dizide karşı safta yer alan kötü adam, hegemonik erkek olarak temsil edilmiş Ercüment ise çok zengindir. Gerektiği zaman silah, bomba alınması için fon sağlayabilecek yeterli bütçeye sahiptir. Pek çok iş yeri vardır. 15.000 dolarlık kral dairelerinde rahatça kalabilir. Dizide bürokratik ve gayri resmi bağlantılarıyla kötü adamlarla ve Behzat'ın annesiyle iş yapan Bahri de zengindir. Bir trafik kazası sırasında parasını çaldırır. Hırsızları bulduğunda aşağıdaki diyalog yaşanır:

"Bahri: Bi' fakir bu kadar parayla ne yapar?"

Çocuk: Parayı vereyim git.

Bahri: Ben zaten parayı alıcam, bi' fakirin en büyük hayali ne? Onu öğrenmek istiyorum.

Çocuk: Bi' lokantaya girdiğimde fiyat listesine bakmadan en sevdiğim yemeği yemek istiyorum.

Bahri: Ne yemeyi seversin?

Çocuk: İskender.

Bahri: En büyük hayali İskender yemek olan biri zengin olmasın zaten.” (Bölüm 56)

Bunun ötesinde erkekliğin önemli boyutlarının bir kısmı iş yerinde kurulur. Çalışma ilişkileri, ev, aile, iş yeri, kamusal dünya, devlet gibi çeşitli alanların iç içe geçtiği ilişkiler ağıdır. Polislik mesleği de ideal bir iş alanı ve muhteşem bir erkeklik sembolü sunmaktadır (Sancar, 2009). Polisliğin bazı avantajları vardır; ücretli meslek sahipliğinin devamlılığı ve güvencesi açısından devlet memurluğu olarak polislik ‘Sırtı devlete dayalı, güzel iş’tir (Bölüm 26). Öte yandan devletin şiddet kullanma tekeli hayata geçirdiği kolluk kuvvetidir. “Sonuçta polistir, malımız canımız ona emanettir.” Bunun sonucunda da meslek erkeklere iktidar alanı açmaktadır. Polisseniz elinizde silahla sokaklarda koşabilirsiniz. “Polis misin?” diye soran birine Harun’un “N’oldu pıstın?” (Bölüm 52) diyebileceği özgüvenin kaynağı da, “Senin karşında polis var, otur” (Bölüm 9) diyen Cevdet’in özgüven kaynağı da işte bu iktidar alanıdır.

Metinde erkekler polisliğin onlara sağlayacağı iktidarın farkında olarak ya da olmayarak bu mesleği seçmişlerdir. Selim neden polis olduğunu “Benimle t.şak geçiyorlardı sen ne biçim erkeksin diye, ben de inadına polis oldum.” (Bölüm 4) diye açıklar. Harun ise “Liseye kadar derslerim çok kötüydü, diyordum ki ben geri zekalıyım herhalde. Sonra polis kolejinde de matematiğim filan kötüydü ama cinayetleri çözebiliyordum, dedim ki ben geri zekalı değilim heralde.” şeklinde yaptığı açıklama polisliğin, erkekliğin iade-i itibarı olduğunu gösterir.

“Halk için emniyet, adalet için hizmet” anlayışıyla hizmet veren polislik mesleği, özellikle cinayet büro, hiçbir şeyin belli olmadığı, bu kadar belirsizlik içinde gizemleri çözmek için tam da biçilmiş kaftandır. Dizide bir şeyleri bilmek peşinde koşan bu erkekler ellerinden telsizlerini düşürmezler. Akbaba’ysa telsiz dinleme işinin uzmanı olarak evde yüksek sesle müzik dinlenilmesine dahi karşı çıkar. Radyo yerine telsiz dinleyen bu erkekleri (Bölüm 18), hamama gittiklerinde bile poşetler içinde korunmaya alınmış telsizleriyle (Bölüm 27) birlikte görürüz. Bilmenin iktidar olduğu zamanlarda hiçbir şey bilmemekten muzdarip olan bu erkeklere polislik mesleği teknik alt yapı desteğiyle de avantaj sunmakta, onların bu açığını desteklemektedir.

Connell’a göre; devlet eril bir kurumdur (Connell R. W., 2004) ve Behzat ve ekibi de bu eril kurum için çalışmaktadır. “Ya polis ya asker olacaktım.” (Bölüm 1) diyen Behzat, “Cinayetten önemli iş mi olur lan dangalak?” (Bölüm 8) seslerinin yükseldiği ekip için bunca desteklenip, güçlendikleri ve erkekliklerini yaşayabildikleri meslekleri her

şeyleridir, bu erkekler meslekleriyle var olurlar, en yakın arkadaşları iş arkadaşlarıdır. Akbaba, sorgu sırasında müfettiş, “Seni meslekten atarım, doğruları söyle” (Bölüm 4) dediği için Behzat’ın birini yok yere vurduğunu itiraf etmiştir. Çünkü meslekten atılmak hayatının bitmesi anlamına gelir. Öyle ki, Hayalet’in sevgilisi Feride de ekibi ele verdiğinde gözaltına alınırlar. O sırada ‘polis olmasaydık ne olurduk?’ konulu hayalde Akbaba sessiz bir karanlığa gömülür (Bölüm 20). Meslekleri diğer erkeklerle hiyerarşik olarak ilişkilendikleri, erkekliklerini güçlendirebildikleri, kadınlara kapalı homososyal bir alandır. Bu alanda erkekler önceki bölümlerde değinildiği üzere ekipteki tek kadın Eda’yı ve ‘öteki’ erkekleri dışlayarak kendilerini polislik mesleğiyle, mesleğin getirdiği silah ve şiddet kullanımı, güç gösterileriyle örerek güçlü kılmaktadırlar.

Türkiye’de Fransa modeliyle şekillenen polis teşkilatının gözetim ve denetim altında tuttuğu gruplar; hayat kadınları, serseriler, işçiler ve dernek kuranlar, gösteri yapanlardır (Ergut’tan Akt. Elibüyük, 2015) Ama metindeki polisler bu tanımın aksine hayat kadınlarına, serserilere, işçilere, dernek kuranlara ve gösteri yapanlara kol kanat gererler, zaman zaman destek olurlar. Her ne kadar mesleklerinin tanımını tam olarak yerine getiremeseler de bu erkekler ironi olarak meslekleriyle çok özdeşleşmişlerdir ve neredeyse meslekleri dışında var olamazlar.

Meslekle bağlantılı olarak, mesleğin olmaması hali olan emeklilik de metinde değinilen öğelerdendir. Ekipte babası olan tek erkek olan Harun’n babasında görünür olmuştur. Emeklilik işsizlik ve paranın azlığı olarak bir güç eksikliği demektir. Evin geçimini sağlayabilecekleri bir iş sahibi olmak, baba olmanın temel sorumluluğudur (Boratav vd., 2018, s. 14). Cooper’ın (2000) araştırmasında da ortaya koyduğu üzere çalışmak, para kazanmanın yanı sıra bir erkeklik ideali haline gelmiştir. Bu sebeple emekli olup da işi biten, eve dönen, eskisi kadar para kazanamayan babaların otoritesi sarsılır; eve dönerek anneye ait özel alana müdahil olurlar ve eski güçlerini kaybederler. Bu kaybediş hem yıllarca kendini işine adanmanın getirdiği eve sığmama ve yersiz yurtsuzluk hem de emekli olunca eve çalışanlardan (kendi çalıştığı zamanlardan ve hali hazırda çalışmaya devam eden çocuklardan) daha az para getirememek şeklinde kendini gösterir. Harun’un babası emekli olduğunda boşluğa düşer, huysuzlaşır, evde elektronik eşyaların tamirıyla ilgilenmeye başlar (Bölüm 50). Her şeye karışan baba, en çok Harun’a yüklenir. O’nu sık sık beceriksizlikle suçlar. Ailesine verdiği rahatsızlığı fark etmez. Huysuzluğuna dair uyarılara “Yük olmaya başladık” (Bölüm 4) diyerek tepki verir. Çalıştığı günlerin özlemiyle bir belediye otobüsü bile kaçırır. Peşine düşen polislerce yakalanır. Babasını otobüsten çıkarmakta zorlanan Harun “Hayatımın içine

s.çtın, a.ına koydun, beni rezil ettin!” (Bölüm 4) diyerek babasına bağıırır. Olay üzerine 8000 lira para cezası alır. Harun bunu ödemek için kredi çeker. Babasının bu tür davranışları yine de çözülmez. Harun’un annesinin ısrarı üzerine Emekli Baba adında bir hocaya dahi gidilir (Bölüm 7). Dizideki bir diğđer emekli karakter de cinayet komiseri Aziz’dir. Aziz kesik parmak cinayetlerine dahil olabilmek için kendi serçe parmağını keser (Bölüm 48). Bu sayede işe yarar olmak duygusunu yaşar. Cinayetin aydınlatılmasına katkı sağlamak için serçe parmağını vermeye razıdır.

3.4.5. Şiddet

Metindeki erkekler; erkeksiliklerini, adaleti temsil edişlerinin etkisini ve bu etkinin gerçekçiliğini arttırmak için suçlulara ve kadınlara karşı kullandıkları aşırı şiddet ve argoyu kullandıkları ölçüde erkektirler (Yücel, Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması, 2014, s. 166) bu şekilde kendilerini kanıtlar, erkeklığı olumlarlar. Şiddet, toplumda erkeklik eylemi olarak tanımlanır (Connell, 1995; Hearn, 1998). Öte yandan erkekleri yalnızca kadın ve çocukların maruz kaldığı eril şiddet üzerinden tanımlamak kısmi kalır (hooks, 2018, s. 9). Dizideki şiddet üç başka eksen de ele alınmıştır. İlki polislik mesleğinin bir getirisi olarak şiddet, ikincisi ekip içinde kullanılan şiddet ve üçüncüsü kadına yönelik şiddettir. Şiddet; yaralanan erkeklığı onarmanın, adaleti tahsis etmenin, güç göstermenin ve haklılık belirtmenin el altındaki tek mümkün yoludur. Güç yakından bakıldığında paradoksal olarak kırılgan ve yıkılabilir (Bourdieu, 2014). Şiddet ve iktidar birbirinin karşıtıdır. Birinin mutlak hâkimiyet kurduğu yerde diğđeri barınamaz. Şiddet iktidarın tehlikeye girdiği yerde ortaya çıkar (Arendt, 1970, 2011:70). Bir güç iktidardan yoksun olduğunda, güçsüzlüğünü güce çevirmek için şiddete başvurur (Chul Han, 2016).

Dizide şiddet –polislik mesleğinin de bir çıktısı olarak- yoğun biçimde kullanılmaktadır. Ekranaya gelen tokat görüntüleri, çatışma sahneleri, cesetler, kan sürekli tekrar eden görüntüler olarak karşımıza çıkar, ses yükseltmeler ve bağıırmalar normalleşir. Hatta zaman zaman aleni dövüş, boks sahneleri dahi izler, şiddete doyarız (Bölüm 28). Polislik mesleğinin sağladığı ayrıcalıkla dizide yoğun bir biçimde meşru silah ve şiddet görürüz. Şiddet meslekle ilgili sorgulama ve suçluyu kovalama gibi durumlarda daha da artar (Serbes, 2017, s.120-133). Behzat defalarca sorguda şiddet uygulamaması için uyarı almıştır. Selim’in başlarda “Amirim birini dövüyor!” hezeyanı Harun’un “He, n’olcak? Döver de sever de O.” (Bölüm 11) yanıtını alır. “Bilmiyorum, bilmiyorum karımın nerede olduğunu” diyen adama tokat atılmasıyla “Arkadaşına gitmiş olabilir” cevabı alınınca şiddet işe yarar görünür ve meşrulaştırılmış olur (Bölüm 21). Meslek

dolayısıyla kullanılan şiddetin zaman zaman keyfiyete kaçan uygulamalar olduğu da söylenebilir.

Çalışmalarla²⁸ alt sınıf erkekliğinde kadınlar ve diğer erkekler üzerinde iktidar kurmada şiddetin rolünün devam ettiği, orta ve üst sınıfta ise geri plana düştüğü ve yerini zeka, mesleki uzmanlığa bıraktığı ortaya konulmuştur. Yani orta ve üst sınıf erkeklikte kaba şiddet artık bir iktidar kurma rolünden arkaik bir ataerkil kod'a dönüşmektedir (Öztürk, 2018, s.139). Kadına yönelik şiddet; dayak yiyen ya da evden kaçan kadınlar şeklinde yan hikâyecikler olarak işlenir. Örneğin 85. Bölümde Behzat kıskançlık krizine girip sevgilisini öldüren erkeğe "Böyle sevilmez" diye şiddet uygular. Bir de Ercüment kadına karşı parmak kırmak, dövme, öldürmek gibi biçimlerde şiddet kullanır. Behzat; sosyal adalet dağıtıcısı olarak kadına karşı şiddet gösterenlere şiddet gösterir. Sonuç olarak dizide yoğun şiddet görüntüleri olmasına karşın kadına yönelik fiziki şiddet olumlanmamakta ve karşıt temsil edilmektedir. Fakat fiziki şiddet uygulanmaması sembolik şiddetin ve yükselen seslerin olmadığı anlamına da gelmez. Dizinin gündelik hayatına yerleşmiş eril dil, kadınları aşağılayarak türlü küfürlerle sembolik şiddete maruz bırakılır. Ekip üyeleri buna dikkat etmese de Behzat bu şiddete de karşı çıkar.

Şiddet heteroseksüel erkekler arası ilişkilerde erkekliğe ilişkin performansların gerçekleştiği başlıca alanlardan biridir. Erkekler tarafından uygulanan şiddet, diğer erkekler üzerinde gerçekleştirilen erkeklik performanslarından birine dönüşmekte ve böylece de erkek egemenliğinin yeniden üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Ekip kendi içinde de yumrukların şiddetiyle kurulur. Behzat'ın Harun'a sözünü dinlemediğinde, yalan söylediğinde, Meliha'yı nikâh masasında bıraktığında vurduğunu görürüz; Akbaba sarhoş olup üzerine geldiğinde Harun'a yumruk atar (Bölüm 17); Hayalet, Selim'e Eda'yı aldattığı için tokat atar. Şiddet erkek homososyal mekânında racon kurmanın bir yöntemi olarak da karşımıza çıkar.

i. Erkek Dili

Anti kahramanları kuran ve temsillerinde kullanılan önemli bir unsur da dildir (Özsoy, 2011, s. 148). Kültürleşmenin en belirgin işareti; ait olunan toplumun/topluluğun dilinin öğrenilmesidir (Bourdieu, 1991). Dil, toplumdaki da toplumsal cinsiyetten de azade değildir. Bourdieu'a (1990, s. 45) göre eril tahakküm, doğrudan şiddetin dışında, gönüllü itaatin sağlandığı sembolik şiddetle de kurulur. Buradan hareketle dilin içerdiği

²⁸ Bahsi geçen çalışmalara (Mansley, 2009; Anderson ve Umberson, 2001; Sancar, 2009; Messerschmidt, 2007; Cengiz vd. 2004) örnek olarak gösterilebilir.

sembolik şiddet can alıcı önemdedir. Dil sadece seçilen kelimeler ve söyleyiş biçimi ile bile söyleyenin otoritesini ve bu otoritenin dayandığı inancını işaret eder (Bourdieu, 1991, s. 76). Benzer biçimde Fairclough ve Chouliaraki de verili olanın, alışlagelenin meşru kılınması işlevi olduğunu söylerler (1999:102). Bu bölümde dil bir mekân olarak ele alınıp metinde erkekler arasındaki homososyaliteye nasıl hizmet ettiği incelenecektir. Homososyal mekân olarak dil, toplumsal cinsiyetin yaratılmasında ve sürdürülmesinde önemli rol oynamaktadır. Erkekler arasında dil erkek birliğini sağlar ve baskın ataerkil kültürün kodlarıyla, gündelik etkileşimler vasıtasıyla mutabık kalınabilir (Kiesling, 2005).

Örneklem metinde sıkça kadınlığı aşağılayan eril bir dil kullanılır. Öteki üzerinden kendini var etme gayretiyle kullanılan, gündelik hayatta da sıkça karşılaştığımız klişe cümleler, genellikle emir kipinde kurulur. “Karı gibi gülme” (Bölüm 2), ‘Karı gibi zırlamak’ (Serbes, 2017, s. 121), “Karı gibi saç uzatmak’ (Serbes, 2011, s.22) “Delikanlı ol”, “Delikanlı gibi cevap ver” (Bölüm 1), “As kendini, adam gibi as” (Bölüm 10) bu cümlelerin en sık geçenleridir. Bir sorgu sırasında kıraathanedeki erkeklerin küpe takıp saçlarını uzatan gençleri dövdüklerini duyan küpeli ve uzun saçlı Akbaba olaya tepkisini “Alayınıza etek giyip gezdiririm, uzat bu saçlarını” diyerek dile getirir (Bölüm 50). Bu durumda küpe ve uzun saç Akbaba’nın öfkesi ve polislik iktidarıyla kadınsılaştırılma kriterlerinden çıkarılsa da erkekler birbirlerini hala kadınlığa mahsus etek üzerinden aşağılamaya devam etmektedir. Aslanan adam olmak, delikanlı olmaktır. Kendisinden bir türlü hoşlanmayan yeterince delikanlı Harun olayı anlayamaz ve sorar, “Adam gibi sevdiğim, delikanlı olduğum için mi hoşlanmıyorsun benden Eda?” (Bölüm 3). Kadın olmak aşağılık ve kötüdür. Behzat’tan duyduğumuz “Karı gibi arkamdan dedikodu mu yapıyorsunuz la?” (Bölüm 12), “Sen ne kadar konuşuyon karı gibi bıdır bıdır” (Bölüm 21) cümleleri ve Harun’un gazeteden okuduğu “Adamın biri lezbiyen olmuş” (Bölüm 6) haberi üzerine çok eğlenmeleri bunun bir göstergesi olarak okunabilir. Kadınları aşağılama hali erkek egemen cinsel cümlelerle de devam ettirilir. “O bileklere ben bi’ takıyım” (Bölüm 20), “Ben üstlerime hep takarım” (Bölüm 21), “Benimki kalktı mı şarjörü boşalmadan inmez” (Bölüm 51) cümlelerindeki gibi yoğun cinsellikle erkek iktidarının sağlamaştırılmaya çalışılmasını görürüz. Argo ve küfürler, eril olanın ve heteroseksüel erkekliğin hikâyesi kadınları nesneleştirerek ve diğer erkekleri kadınsılaştırarak sürdürülür ve böylece kendinden başka herkes hâkimiyet kurulacak alanlara çevrilmiş olur (Gedik, 2016, s. 53).

Metinde erkeklik homososyal alanı zaman zaman da alttan alta verilen racon bilgisiyle kurulur. “Arkadaşının eski sevgilisine mi yazdın la?” (Bölüm 11), “Selim’le Eda nişanlandı. Eda’ya yan gözle bakma devri kapandı bitti. Ters bi hareket yaparsan karşında beni bulursun” (Bölüm 25), “Masadaki karıya içki gönderilir mi?” (Bölüm 14), “Yengeye şampanya patlattı. Racona ters! Neyse amirim gelsin O da O’nun g.tünde patlatır!” (Bölüm 3) cümlelerinde olduğu gibi racon da yoğun olarak kadınlar üzerinden yürür. Raconun şüphesiz iktidar olmakla ilgisi vardır. Eda ve Selim’in ofiste yakınlaşmaları üzerine Harun “Tamam da abi burası da devlet dairesi. Her şeyin bi’ raconu var.” dese de ‘Sen mi kesicen lan buranın raconunu?’ diyen Behzat tarafından durdurulur (Bölüm 28). Öte yandan kardeşi Aslı ve Cevdet’in ilişkisini öğrendiğinde abilik iktidarı gereği rocan kesme sırası O’na gelmiştir, artık rahatlıkla “Biraz kural koydum, uymazsa dövücez tabi!” diyebilir (Bölüm 37). Mekânına gelen polisler karşısında saygılı tavırlarıyla dikkat çeken kıraathane sahibi ekip kapıdan çıkar çıkmaz iktidarını geri alabilir, hatta almak için “Adamlara bak, bizim mekânımızda bize racon kesiyorlar.” der (Bölüm 12).

Dildeki erkeklik homososyal alanın bir başka kuruluş biçimi de bilmeme halinde, köşeye sıkışmış hissettiğinde erkeklerin, erkeklik güçlerini ikame metodu olarak tezahür eder. Küfür, bir yandan içerdiği otorite hissi ve şiddet aracılığıyla erkeksiliği arttırırken, erkekler arasındaki bağı da pekiştiren bir araç olarak varlık göstermektedir (Oktan, 2008, s. 164).

“Hayalet: Şasi ne?

Akbaba: Ebenin .mı (Bölüm 47)

Harun: Nereye?

Behzat: Ebenin a.ına

Harun: Gelirim, oraya da gelirim.” (Bölüm 10)

Behzat’ın küfretmesine sinirlenen Memduh’a Ercüment “*Küfretmekten başka ne yapabilir, biraz empati kursana*” der (Bölüm 68). Küfür, erkeklerin otorite kaybının ikamesi gibidir, Aziz Komiser’in torununa “*Si... et, küfür öğrenme, iyi bir şey değil*” deyişindeki kadar ironiktir (Bölüm 61). Eril şiddetin görece masum kabul edilebilecek bu dile gelişi otoritelerinin yeniden inşasına hizmet eder. Fakat özellikle anti-kahraman karakterlerin sisteme, haksızlığa, düşmana karşı takındıkları duruşu sergilemek için sinir hallerinde ortaya dökülen küfürlerin gösterilme biçimleri egemen geleneksel erkeklik hallerini normalleştirir (Gedik, 2016, s. 53).

Erkeklerin bu küfür yoğun dilinden erkeklerin etrafında en çok bulunan iki kadın olarak Eda ve Esra hem özel hayatlarında hem de iş hayatlarında rahatsız olurlar. Esra Harun'a "Sana kaç kere diyeceğim, benim karşımda la'lı lu'lu konuşma diye!" çıkarır. Ofisteki şiddet ve küfür yoğun ortamdan bir tek Eda şikâyetçidir, bu eril ortamda, erkeklerin açık ve küfürlü muhabbetlerinde sıkıldığını da her fırsatta dile getirir. En nihayetinde "...bıktım ben artık! Ben bütün gün burada küfür dinlemekten, bütün gün birilerini itip kakmanızdan bıktım." diyerek patlar ve büroyu terk eder (Bölüm 22). Behzat gelip Eda'yı konuşarak büroya dönmesi için ikna etmeye çalışır, Eda "Sürekli küfür, bağrıış, çağrıış. Selim'le Cevdet hariç herkes öyle. Sürekli bağrıış çağrıış. Her şeyi küfür ve dayakla yapmaya çalışıyorsunuz. Bu nasıl bir adalet anlayışı? Sizi çok seviyorum ama katlanamıyorum artık." der ve ofise dönmek için tek şartını "Cinayet büroda küfür duymak istemiyorum. Argo da dâhil. Argo derken a, la, şş." olarak sunar (Bölüm 22). Erkek yoğun ortamlarda bulunmalarına rağmen kadınların homososyal dille ilişkisi metinde bu şekilde verilmiştir. Kadınların kullandığı küfürsüz dil erkekler için incedir ve onlar bu alanda yetkin olamamaktadır. Dilin; bu küfürlü biçimiyle kurgulanmasının sebebi erkeklerin kendilerini ve dertlerini rahatça ifade edememeleridir. Dil, nihayetinde homososyal bir alan olarak erkeklere aittir. Kadınlara kapalı bir alan olarak dil erkeklik kodlarıyla bezelidir. Böylece kendilerinin varlık gösterebilecekleri, fazla ve başka göstergelere gerek kalmadan iletişim kurabilecekleri bir mekânları olur.

3.4.6. Yazarın ölümü

Barthes 1960'ların sonunda kaleme aldığı "Yazarın Ölümü" adlı makalesinde herhangi bir metnin tek bir teleolojik anlamının olamayacağını, metne bir yazar belirlemenin, onu sınırlamak anlamına geleceğini öne sürmektedir (2017: 4,5). Buna karşı çıkış ancak metni yazarından bağımsızlaştırarak, O'nu öldürerek mümkün olabilir. Yazar ölür ve metin sahihsizleştirilir, söz yazarın olmaktan çıkar ve okuyucu doğar. Yazar, Barthes'a göre modern toplumun ürettiği yeni bir figürdür. Oysa ilkel topluluklarda öyküyü anlatan onu sahiplenmez, sadece bir aracıdır. Her söz daha önceden söylenmiş, her metin daha önceden yazılmıştır, metnin dışında bir şey yoktur (Barthes, 1989, s.52). Foucault da *Kelimeler ve Şeyler*'de "...gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmek istenen şeyler istediği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tamamlandığı yerdir." (Foucault 2001: 36) der.

Beckett'ten ödünç alınan "Kimin konuştuğunun ne önemi var?" sorusuyla (Foucault, 2014, s. 228) Foucault da Barthes'a benzer bir biçimde "Yazar Kimdir?" adlı çalışmasında yazının karşısında yazarın ölümünün kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır (Foucault 1998: 206). Foucault yazarı, dilin kendisini ifade etmesine olanak sağlayan *söylemin bir fonksiyonu* olarak ele almayı önermiştir, yazar ve metin artık birbirine karşılıklı olarak sıkıca bağlıdır. Söylemlerle örülü dünyada (Foucault, 2014, s. 370), artık her şey birbirinin içine geçmiştir. Bir metinle ilgilenirken, söylemin içindeki olaylar topluluğunun incelenmesi gerekir (Foucault, 2011b, s. 40). Böylece yazarın yaşam öyküsü özel bir ayrıcalığı olmayan başka bir metin olmuştur (Eagleton, 2004, s. 172).

i. Emrah Serbes Üzerine

Behzat karakterinin yaratıcısı, 1981 Yalova doğumlu Emrah Serbes, Akdeniz Üniversitesi Turizm İşletmeciliği ve Otelcilik Yüksekokulu'nu yarım bırakarak Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nü bitirmiştir. Yazar, çeşitli gazeteler için söyleşi, eleştiri yazıları yazmış, muhabirlik yapmıştır. Kitapları *Her Temas İz Bırakır* (roman, 2006), *Son Hafriyat* (roman, 2008), *Erken Kaybedenler* (hikâye, 2009), *Hikâyem Paramparça* (seçki, 2012), *Deliduman* (roman, 2014), *Müptezeller* (roman, 2016) şeklinde sıralanabilir.

Serbes, kitapları dışında iki olayla medyanın ilgisini çekmiştir. İlk 2015'te Feminist Edebiyatçılar Platformu ile yaşadığı polemikle gündeme gelmiştir. Buna göre Emrah Serbes, 19 Ağustos 2015'te Kanaltürk'te yayınlanan "Bunu Konuşalım" programında²⁹, *Deliduman*'ı eleştirenlere "Ben ne Elif Şafak'a benzerim, ne de Orhan Pamuk'a benzerim. Eğer beni hırpalarsanız, ben de sizi hırpalarım. Asla arkanızdan konuşmam, asla yazı yazmam, asla polemiğe girmem ama sizi gerçekten hırpalarım. Ondan sonra her aynaya baktıklarında beni hatırlarlar" şeklinde çıktı. Bunun üzerine Feminist Edebiyatçılar Platformu bir açıklama³⁰ yaparak yazarın ataerkil ve şiddetli diline dikkat çekerek;

"*Deliduman* üzerine kadın eleştirmenler tarafından yazılan eleştirilerde, romanın özellikle maço diline vurgu yapılırken, boksör yazarı tarafından hırpalanmakla tehdit edilmek ironiden öte bir şeydir. (...) Emrah'ın dili,

²⁹Programın tamamına https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=SyRzPjQHMfE linkinden erişilebilir. Bahsi geçen bölüm 28-32. Dakikalar arasındadır.

³⁰ Açıklamanın tamamına <http://m.bianet.org/bianet/kadin/167260-sizi-hirpalarim-diyen-emrah-serbes-e-feminist-edebiyatcılardan-acik-mektup> adresinden erişilebilir

memlekette akademide de uzantılarını bulacağımız, edebiyat dünyasının bir temsilidir. Aynada kendini hırpalayan biçare erkekliğin biyografisidir. (...)Türkiye'deki edebiyat dünyasında ataerkil iktidar çarkına eleştirel bakan, özgürlükçü kadın, gay, trans, queer yazarlar, geçmişten bu yana hegemonik erkekliği benimseyen erkekler ve bunların işbirlikçileri kadın, gay yazarlar, eleştirmenler ve okurlar tarafından maddi manevi hırpalanıyor zaten. (...) İlişkileri girift, mafyatik ve oldukça kirlili bu dünyanın temizlenmesi ve özgürlükçü bir dilin güçlenmesi gerektiğini düşünüyoruz. Piyasa yazarlığını, despotik kurallarını kabul etmiyoruz, her türlü Faşizmle kanımızın son damlasına kadar mücadele edeceğiz diye haykırınlar, cinsiyetçi dili ve mekanizmayı sorgulamadan içselleştirip, içinde konumlananlar, davalarının içtenliğine, bütüncülüğüne hakikaten inanıyorlar mı? Yaratıcı öfkenin adresi hegemonya ve tahakküm ilişkileridir. (...) Tüm romanları, eleştirmenleri, ödül jürilerini, yayinevi ve dergi editörlüklerini, dergi kadrolarını, dergi kapaklarına taşınan isimleri, köşeleri kapmış yazarları, sempozyumları, panel konuşmacılarını, soruşturmaları, röportajları mercek altına alıyoruz. Cinsiyetçi, şiddet içeren, egemen erkek zihniyetin ötekilerine düşman, maço dili ifşa ediyoruz. Hırpalayın da görelim bakalım.” (Bianet, 2015)

şeklinde bir açıklamayla karşılık vermişlerdir. Bunun üzerine Serbes de

“19 Ağustos 2015'te Kanaltürk'te yayımlanan programda 'Beni hırpalarsanız ben de sizi hırpalarım' sözünü, arkadaşım bildiğim ama ilk fırsatta arkamdan konuşan yazarlar için sarf ettim. Video kayıtları açıktır, o sözler 28. dakika ile 32. dakika arasında sarf edilmiştir. Kitaplarımı eleştirenlere, kadınlara, kadın hareketi için mücadele eden feministlere herhangi bir söz etmedim. Söylediğim sözün arkasındayım. Çünkü muhatapları çok açıktır. Bu sözün niçin bu kadar yanlış yorumlandığını anlayabilmiş değilim. Sevdiğilerimle. Emrah Serbes” (T24, 2015)

açıklamasını yapmıştır. Feminist Edebiyatçılar Platformu yazarın cinsiyetçi, ataerkil ve şiddetli diline vurgu yapmış, bunun ne kadar yaygın olduğundan bahsederek hegemonya ve tahakküm ilişkilerini işaret etmişlerdir. Bu noktada Serbes'in itham edildiği tavrı ile genel durum bir ve aynı görünmektedir. Hatta bunu bir adım öteye taşıyarak, bahsedilen ataerkillik, şiddet önceki bölümlerde değinildiği üzere Behzat'a dahi atfedilebilir. Metnin, yazarın ve karakterin aynışması Halavut'un “Behzat Ç: Yanlış Hayatın Doğru Kahramanı” makalesinde (2011) de dikkat çektiği bir konudur.

İkinci olayda ise Serbes, 22 Eylül 2017'de İzmir-Aydın otoyolunun Torbalı kavşağında meydana gelen kazada 3 kişinin ölümüne sebebiyet vermiş ve 28 Eylül'de itirafını twitter sayfasından paylaştıktan sonra teslim olmuştur. İtiraf mektubunda olayı

“Kendimi kaybettim ve olay yerinde şok nedeniyle kazayı üstlenemedim. Ben bu olayı üstlenecek ruh halinde değilim. (...) Kazayı yanımda oturan arkadaşım Kenan Doğru üstlendi. Kenan'ı Beşiktaş tribününden tanırım, senelerce birbirimizi kolladık. (...) Hayatı boyunca haktan, hukuktan,

adaletten bahsetmiş biri olarak bundan sonra her doğan gün benim için azap olacak.” (Serbes, 2017)

şeklinde açıklamıştır. Erkeklik kodları, birbirini korumak ve kollamak, ekip olmak en zor anında başkasının yerine kendini feda etmeyi de gerektirir. Üstelik bu ekiplik hali Behzat için de büyük önem taşıyan futbol üzerinden kurgulanmıştır. Saymaz'ın haberine göre teslim olmasındaki gecikmeyi

“Savcılığa teslim olduğumda Savcı Bey bana teşekkür etti, hakkımda bir soruşturma yürüttüğünü de o gün öğrendim. Hakkımda ne bir tebligat vardı, ne de yurt dışına çıkış yasağı. Beş yıllık Schengen vizem vardı, isteseydim yurt dışına çıkabilirdim ve hiçbir ülke de beni Türkiye'ye iade etmezdi. Ama ben bu memleketin yazarıyım ve memleketimi seviyorum. İsviçre'de, Fransa'da ya da Almanya'da ölmek istemiyorum. Ben bir kahraman değilim ama bahsettikleri gibi bir canavar da değilim. Ben sadece insanım. Benim yüzümden üç kişi hayatını kaybetti. Vicdan azabı ve utanç içindeyim. Suçluyum, pişmanım ve üzgünüm. Cezamı çekmek istiyorum. Cezaevinde olmak bana iyi geliyor. Demir kapılar sertçe kapandığında, infaz memurları adımı bağırdığında, ayakkabılarımı çıkararak üst aramamı yaptıklarında, bütün bunları cezamın bir parçası olarak görüyorum.”

şeklinde açıklamış, ailenin avukatı da “Yaptığı kahramanlık gibi algılsın istemiyoruz.” cevabını vermiştir (Hürriyet, 2017). Serbes'in cezaevinden yaptığı bu açıklama, bu toprakların bir evladı olarak kendi adaleti, vicdanı olduğunu bağıyor ve gitmek isteseydi gidebilecek imkânlarla sahip olan ama gitmeyen, usulünce cezasını çekmeye razı gelen, ısrarla kahraman olmadığını vurgulayan hikâyenin başkişisini, antikahramanını akıllara getiriyor. Olaylarla ilgili Gözay'ın (2019) makalesi ise *yazarın ölümüne dair başka tespitleri ortaya koyuyor:*

“Ait olduğu bir dünyadan mı sesleniyordu yazar, yoksa yazdıklarından fazlaca etkilenmiş halde miydi? (...) Polis arabasına binerken bile “Emrah Serbes, sonunda ‘T’ yok” diye bağırان kişiye baktığımda, hâlâ kendi imajına katkı sağlamayı uman birini gördüm. Bu normal değildi. Bu kişi gerçekten de yazdığı kahramanlardan biri sanıyordu belki de kendini. (...) O anda 112'yi aramayan kişi her kim olursa olsun bütün kimliklerinden âzâde bir korkaktır. Bencil ve korkak. Olay bundan ibaret. İyi düşünülmüş vicdan soslu bir metinle kendini kahramanlaştırmaya çalışma sebebi de buydu herhalde. Korkaklığını saklamak. (...) Son olarak, ilk konduğu cezaevinden alınıp T Tipi bir cezaevine nakledilmiş Emrah Serbes. Yaşamın “sözcük oyunu” yazarı yaya bırakabiliyormuş, bunu da gördük.”

Bu *normalik ve kahramanlık* sorgulamaları, bencillik ve korkaklık ithamları tam da alıntıda geçen “Ait olduğu bir dünyadan mı sesleniyordu yazar, yoksa yazdıklarından fazlaca etkilenmiş halde miydi?” sorusunun bizi ulaştırdığı nokta Foucault'nun *yazana* işaret ediyor. “Korkaksın sen! Senin duygu radarına girmek için illa ölmek mi

gerekiyor?” (Bölüm 30) diye soran Esra'nın karşısındaki Behzat ve Emrah Serbes bir ve aynı kişi oluyor.

Serbes'in Behzat ile özdeşimini bunların yanı sıra medyaya düşen şiddet³¹, alkol³² haberleri üzerinden de kurgulayabiliriz. Ayrıca bir röportajında

“(Behzat erkeklere) Arzularını hatırlatıyor. Sistemin içinde savrulup giderken yapamadıklarını. Herkes dosdoğru bir adam olmak ister, öte yandan bu zor bir şeydir, sınırsız tavizler verilir. Behzat'ta, taviz vermemenin mümkün olduğunu görüyoruz. Ben de onu örnek alıyorum bazen. İçimden “keşke onun gibi kimseye eyvallah etmeyen biri olabilseydim” diye geçiriyorum. (...) Behzat, yaralarının peşinden koşan bir adam. Ben de yazarken öyleyim. Hepimizin yaptığı şey, aslında bu. Ama şu hayatta bir kez yaralanmışsan, bir daha iyileşemezsin. Ne yaparsan yap, yaralarla yaşamaya mecbursun. Bizi hayatta tutan şey de sadece bu. (...) Kimse katil doğmuyor, şartlar onu katil yapıyor” diyor (Habertürk, 2011).³³

şeklinde anlattığı üzere Behzat'ı yaratmanın ötesinde onunla benzerlik kuruyor, O'nu seviyor ve örnek alıyor.

Erdal Beşikçioğlu röportajlarında Behzat'ın kendisine hiç uzak olmadığını, çoğu zaman Behzat gibi hissettiğini, Behzat'tan sonra başka bir karakteri canlandırmanın zor olacağını ifade etmiştir³⁴. 2014 yılında yayımlanmaya başlayan Reaksiyon adlı dizide Behzat'ın aksine kötü, vicdansız bir istihbaratçıyı canlandırarak Atay'ın deyimiyle (2014a) Behzat'ın ölümünü ilan etmiştir. Dizi, özel hareketçilerin, emniyetçilerin, siyasi otoritelerin yer aldığı derin devletin anlatıldığı bir kurgu olarak, içeriksel olarak müttefik ve mutabık olduğu Kurtlar Vadisi gibi (Atay, 2014b) paramiliter kahraman anlatısına daha yakın bir çizgide yer almaktayken 13. Bölümünde yayından kaldırıldı. Atay'a göre bu yeni dizinin yayın hayatının kısa sürmesinin nedenlerinden biri de tam da Beşikçioğlu'nun yukarıda ifade ettiği üzere, Behzat'ın hayaleti oluyor³⁵.

Söylemin büyüüne kapılıp, zamanın ruhuna uygun karakterler canlandırıp, demeçler vererek oyuncu Erdal Beşikçioğlu da Behzat'ın çağdaşı olarak söylem içinde kalmaya özen göstermiştir. 2013 yılında dizideki 'ekibiyle' Gezi protestolarında yer alan

³¹ <https://www.ntv.com.tr/sanat/emrah-serbes-sevenlerini-ikiye-boldu,mmfijKNAI0SHJ7Hf6wvuw>

³² Kazada alkol sorunu olduğu anlaşılınca geriye dönük yapılan araştırmalarda da kayıtlara göre son iki yılda 4 kez alkol tedavisi görmüş. İlgili haber için adres:

<https://www.cnnturk.com/turkiye/emrah-serbes-4-kez-alkol-tedavisi-gormus>

³³ Röportajın tamamına <http://www.haberturk.com/medya/haber/670552-behzat-cnin-gercek-yuzu-galerivideo> adresinden erişilebilir.

³⁴ <https://www.haberturk.com/medya/haber/670552-behzat-cnin-gercek-yuzu-galerivideo>

³⁵ <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/amirim-kendini-ezdirmedireaksiyon-bitti-1243162/>

oyuncu³⁶, değişen gündeme uyum göstererek son dönemde ‘Devletim bana bu vatan için öl deseydi ölürdüm, askerliğimi Güneydoğu’da her an ölümlle burun buruna yaptım’ minvalinde militer açıklamalarda bulunmuş³⁷ ve bir tartişmaya neden olarak takipçilerini ikiye bölse de desteklenmeye³⁸ devam etmiştir.

Örnekleme metin, diziler, kitaplar, filmler, yazarın hayatı ve oyuncunun kendisiyle beraber metinler arası okunduğunda oyuncu, yazar ve yazılan metnin bir ve aynı söylemin parçaları olduğu görülüyor. Yazarın ve oyuncunun röportajlarında söyledikleri, yaşadıkları ve hakkında yaşananlar hakim toplumsal cinsiyet söyleminin parçalı bütünlüğünü oluşturuyor.

ii. Behzat’ın Çağdaşları İle İlişkilenmeleri Üzerine

1. Suç kahramanlığı ya da Paramiliter kahramanlar

2010 sonrası dizi ve filmlerde yükselen bir erkeklik kurgusundan söz edilebilir. Yücel’in (2014) *suç kahramanlığı* dediği; adalet peşinde koşan ve açıkça suç işleyen erkek kahramanlar (Yücel, 2014,s.115) olarak tanımlanabilir. İlk suç kahramanı olarak *Deli Yürek* (1998-2002) ortaya çıkmıştır. Bu anlatılar 2000 öncesinde de var olmalarına rağmen, temsillerdeki belirgin artış 90’ların sonunda başlamış ve 2000’lerde (Yücel, 2014,s.116) devam etmiştir. Başarılı örnekler olarak 1998’de Yusuf Miroğlu (*Deli Yürek* 1998-2002) ile başlayan, 2003 ‘te Polat Alemdar (*Kurtlar Vadisi* 2003-2016), Boran Genco (*Sıla*2006-2008), *Yardım Ali* (*Son Osmanlı Yardım Ali-* 2007), Ali Osman (*Kabadayı-* 2007), Yiğit Sancaktar (*Sessiz Fırtına-*2007-2008), Maraz Ali (*Adanalı-* 2008-2109), Murat şahin (*Aynadaki Düşman: Teşkilat-* 2009), Ezel şahin (*Ezel-*2009-2011) sayılabilir. Çetin’in (2015) *paramiliter kahraman* kavramı ile işaret ettiği ise Polat Alemdar’ın eşkıyalık ve kabadayılığına temellenen; kahramanlık, agresiflik, şiddet, cesaret ve vatanseverilik gibi nitelikleriyle milliyetçi/erkeklik söylemleri ile bezeli kahraman olarak verilir (Çetin, 2015, s. 5). “Bu bir mafya dizisidir” sloganıyla başlayarak aksiyon, mafya, politik dizi şeklinde tanımlanan³⁹ Kurtlar Vadisi’ndeki militer

³⁶ <https://www.mynet.com/behzat-c-ekibinden-geziye-destek-25217-mymagazin>

³⁷ <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/tuba-kalcik/2018/11/12/hepimiz-ayni-gemideyiz-once-bunu-fark-edelim>

³⁸ Tartışmanın detaylarına, farklı iki kaynaktan

<https://www.sabah.com.tr/gundem/2018/11/13/sosyal-medyada-erdal-besikciogluna-linc-kampanyasi> ve <http://haber.sol.org.tr/turkiye/erdal-besikcioglu-da-kervana-katildi-hepimiz-ayni-gemideyiz-250656> adreslerinden ulaşılabilir.

³⁹ [http://www.wikiwand.com/tr/Kurtlar_Vadisi_\(dizi\)](http://www.wikiwand.com/tr/Kurtlar_Vadisi_(dizi))

ve milliyetçi Türk erkeklikleri paramiliter ⁴⁰erkekliklerin öncül nitelikleri olarak tanımlanabilir.

Kurtlar Vadisi ilk olarak dizi metin olarak Ocak 2003'de Show TV'de yayınlanmaya başlamıştır. Yapımcılığını Osman Sınav, senaryo yazarlığını Raci Şaşmaz, Bahadır Özdener ve Ahmet Yurdakul; yönetmenliğini önce Osman Sınav sonra Serdar Akar, Sadullah Şentürk, Onur Tan, Doğan Ümit Karaca; proje danışmalığını ise Soner Yalçın yapmıştır. Daha sonra seri *Kurtlar Vadisi: Irak* (Film/2006), *Kurtlar Vadisi: Terör* (Film/2007), *Kurtlar Vadisi: Pusu* (Dizi/2007-2013), *Kurtlar Vadisi: Gladio* (Film/2009) ile devam etmiştir. Metin toplam olarak 13 sene ve 397 bölüm dizi ve 3 film sürmüştür⁴¹. Dizinin ismi olan "Kurtlar Vadisi" büyük bir şebekenin çökertilmesi için yapılan operasyonun adıdır. Polat KGT (Kamu Güvenlik Teşkilatı) tarafından kaçırılarak Kurtlar Konseyi'nin başına geçmek için eğitilen bir başkahramandır. Ali Candan estetik ameliyat geçirerek hayatından vazgeçer ve mafyaya sızar. Polat'ın kişisel hikâyesini Avrupa Birliği ile müzakereler, Kıbrıs Sorunu, Kürt Sorunu, Irak Savaşı gibi güncel iç ve dış siyasi krizlerle iç içe geçmiş kurgular şeklinde izleriz. Yaratıcılarından Bahadır Özdener Polat Alemdar'ı "Çizgisi çok belli bir başkahraman... Halk kahramanı ve süper kahramandır. Üçü iç içedir. Polat Alemdar devlet tarafından yetiştirilmiş ve mafyanın içerisine, çökertmek için yerleştirilmiş ve bu görevini -ki bu operasyonun adı *Kurtlar Vadisi*'dir- başarıyla tamamlamış bir halk kahramanıdır. Polat Alemdar'ın devlet görevi biter, vatan görevi başlar."⁴² şeklinde tanımlayarak kahramanlığının aynı anda halktan ve süper oluşunu vurgulamıştır. Öte yandan Polat'ın kahramanlığının temeli görevin ötesine geçen vatan sevgisi ile kuvvetlendirilmiştir.

Anlatıda milliyetçilik, Türk-İslam sentezi baskın temalar olarak sunulur. Kahramanımız Polat, bütün iyi şeyler gibi net bir biçimde 'bizim' taraftadır. Biz ve bizden olanlar iyi; onlar ise kötüdür. Biz'in içi Türklük'ün yanı sıra Müslümanlıkla da doldurulur. Polat, düzen savunucu ve koruyucusu olarak muhafazakâr bir karakterdir. Polat; onurlu, namuslu, vatanını her şeyin üstünde tutan, ahlaklı, büyüğünü sayan, cesur, mert,

⁴⁰ Yunanca harici anlamına gelen para ve asker anlamına gelen militer sözcüklerinden türeyen paramiliter kelimesi, işlev ve örgütlenme olarak askeri niteliği olan ama sivil ve gönüllülerden oluşan, devlet tarafından destek verilen silahlı bir tür yapı olarak tanımlanabilir Sözcüğün Türk Dil Kurumu sözlüğünde karşılığı bulunmamaktadır.

⁴¹ Detaylı bilgiye Kurtlar Vadisi (2003-2005) için

[http://www.wikiwand.com/tr/Kurtlar_Vadisi_\(dizi\)](http://www.wikiwand.com/tr/Kurtlar_Vadisi_(dizi)) adresinden, Kurtlar Vadisi: Pusu (2007-2013) için https://ipfs.io/ipfs/QmT5NvUtoM5nWFfrQdVrFtvGfKFmG7AHE8P34isapyhCxX/wiki/Kurtlar_Vadisi_Pusu_b%C3%B6l%C3%BCmleri_listesi.html adresinden erişilebilir.

⁴² <http://kurtlar.wordpress.com/bahadir-ozdenerin-zaman-gazetesindeki-roportaji/>

vefalı, iyi, adaletli bir kabadaydır. Polat bir kahraman olarak Campell'in "*Kahramanın Yolculuğu*" tipolojisindeki adımları takip eder (Yücel, 2014, s. 153). Bunların yanı sıra adaletin şiddetle sağlanması, babanın öldürülememesi, eril dil, erkeklik raconu gibi farklar da içerir. Metinde milliyetçilik temaları baskındır, önemli olan millet, milliyet ve vatandır. Bu yolda, kendinden vazgeçerek kimliğini değiştirmek de ölmek de mubahtır⁴³. Örneklem metinle en büyük farklılığı bu noktada ortaya konabilir. Zira Bahzat bir antikahraman anlatısı olarak tanımlanır ve milliyetçilik, din gibi ana akım anlatıların karşısında bir *alternatif* metin olarak okunabilir. Benzer erkeklik kodları işlenmesine rağmen *Behzat* ve *Kurtlar Vadisi* birkaç temel noktada birbirinden farklılaşmaktadır. *Behzat* antikahraman bir erkeklik anlatısıyken *Kurtlar Vadisi* kahramanlık hatta süper kahramanlık anlatısıdır. *Behzat* vicdanı ve adalet duygusu ile hareket ederken Polat'ın temel motivasyonu vatan sevgisidir. *Behzat* devlet memuru olarak, kanunlara sıkı sıkıya bağlı olmasa da, devletin içindeki çetelere karşı kendi adalet anlayışı çerçevesinde mücadele ederken, Polat devlet memuru kökenli olmasına rağmen açıkça suç kahramanlığı yaparak kendi çetesini yönetir.

Benzerlik olarak iki dizinin de toplumsal gerçekliğe yakın olması gösterilebilir. *Kurtlar Vadisi*'nin temel amaçlarından biri zaten görünmeyeni göstermek ve deşifre etmektir. Osman Sınav dizinin varlık sebebini görünenin ardındaki bilinmeyeni açık etme saiki olduğunu, röportajlarında "Türkiye'nin milli gelirin yarısı mafyadan, bu karanlık ve puslu vadiden geçiyor, vergilendirilmiyor. Bu para, Türkiye'deki masum her vatandaştan kesilmiş toplumsal bir haraçtır. Bu durumu diziye aktarmaya çalıştık⁴⁴", "Türkiye'nin böyle bir diziye ihtiyacı var çünkü ülke aslında coğrafyasıyla, Batı'dan, Avrupa'dan Ortadoğu'ya, Kafkaslar'a kadar giden bir vadi şeklinde. Türkiye, dünyanın Kurtlar Vadisi'nde yer alan bir ülke. Burada olanları deşifre etmek gerekir⁴⁵" şeklinde röportajlarında ifade etmiştir. Proje danışmanı Yalçın da benzer biçimde, 1980'lerin başından itibaren uluslararası konjonktüre bağlı olarak Türkiye'de mafyanın ciddi yapılar olarak ortaya çıktığını; organizasyonun elde ettiği ekonomik güç ve kurumlar nezdinde söz sahibi olma çabasıyla devleti ele geçirmeye çalıştığını; dizinin de bunları kendisine konu edindiğini belirtmektedir⁴⁶. Dizinin yaratıcı kadrosunun bu gerçeği gösterme gayesi izleyicilerde de kültürel gerçekliğe yakınlık olarak karşılığını bulmuştur. Örneğin, dizide Çakır karakterinin ölmesi üzerine gerçek dünyada cenaze

⁴³ Filmin sloganı "Sonunu düşünen kahraman olamaz"dır.

⁴⁴ Uskan, A. (2004). Devrimci, ülkücü hepimizin düşmanı ortakmış aslında. Haftalık, 79: 16.

⁴⁵ Çapa, Ebru (2003). Sağ ve sol ortada buluşuyor. Aktüel, 602: 29-31.

⁴⁶ Çapa, Ebru (2003). Sağ ve sol ortada buluşuyor. Aktüel, 602: 29-31.

namazı kılınmıştır⁴⁷. Örnekleme metin Betzat Ç.'de dizinin her bölümü 'Gerçek olaylarla ilgisi yoktur' yazı/uyarıyla başlasa da yapılan tüm araştırmalar dizinin kültürel gerçekliğe yakınlığına vurgu yapmıştır. Bazı çalışmalarda dizinin benzerlerinden farkının bu yakınlık olduğu belirtilmiştir. Örneğin dizinin başarılı oluşu çalışmalarda sıkça örneklemin kültürel ve türsel gerçekliğe benzerliği (Özsoy, 2011, s. 147) ile açıklanmıştır. Hikâyenin yaratıcısı Serbes, bu verileri destekler biçimde bir röportajında 'Behzat derdi olan samimi bir adam, gerçek bir polis. İnanırlar ona bence' diyerek kahramanın ve hikâyenin gerçekliğine bizzat değinmiştir (Cengiz, 2010, star). Behzat için kültürel gerçekliğe yakınlık birkaç şekilde; gerçek kişi ya da olaylara yapılan göndermeler, etnisite, din ve geleneklerle kurulan bağlantılar ve kurgunun dünya siyaseti, basın ve halkla etkileşimi gibi -şekillerle- sağlanmaktadır. Örneğin Hrant Dink cinayeti, Festus Okey cinayeti, tutuklanan gazeteciler gibi güncel olaylar ile kurgunun kahramanının hayatı bir şekilde örtüştüğünde gerçeklik duygusu katlanmaktadır (Tekelioğlu, 2011). Dizide geçen mekânların gerçekçi kullanımı da kültürel gerçekliğe yaklaşma nedenleri arasında sayılabilir (Erdemir, 2011, s. 134). Behzat Ç.'sinin Ankara'sı sıradanlığıyla, çirkinliğiyle ama en çok da kurduğu "gerçeklik" imgesiyle benzerlerinden ayrılmakta ve tam da bu ayrıldığı noktada Ankara/lılık kimliğini yeniden kurmakta, canlandırmakta ve temsili düzeyde ideolojik olarak diriltmektedir. Kültürel gerçekliğe yakınlığa katkı sağlayan bir diğer unsur da dildir. Ulusay (2004, s 156) 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren erkek filmlerinde de yükselişe geçen argo ve küfürli konuşmaların filmlerin 'gerçekmişgibilik' izlenimini arttırmak, filmleri gerçek hayata yaklaştırmak için işlevsel olduğunu söyler. Polisiye/suç dizilerinde gerçek dünya anlatılmalı ve olaylar toplumsal gerçekliklere uygun olmalıdır (Özsoy, 2011, s. 135). Oyuncu Necati Şaşmaz ile canlandığı karakter Polat Alemdar arasındaki birlik/geçişlilik (Elmacı, 2018); Behzat ve ekibinin Gezi Olayları'nda ekipçe hareket etmelerini⁴⁸ ve Emrah Serbes'in, Behzat'ın Ç.sini Çapulcu olabileceğini⁴⁹, Behzat'ın rozetini bırakıp eylemlere gidebilecek bir polis olduğunu açıklaması⁵⁰, Behzat karakteri ile yaratıcısı Emrah Serbes arasındaki söylemsel bütünlükle benzeşmektedir. Oyuncular da bu devamlılığı gerçek hayata taşımak konusunda çekingen davranmamakta, canlandırdıkları karakterleri hayatlarına davet etmektedirler. Temsil olunan erkek(lik)ler, oyuncular, yönetmenler ve (karakterlerin) yaratıcılar aynı erkeklik

⁴⁷ Haberin detayları için <https://www.mynet.com/kurtlar-vadisine-protesto-110100117558>

⁴⁸ <http://www.milliyet.com.tr/ankara-daki-gezi-eylemine-behzat/gundem/detay/1717496/default.htm>

⁴⁹ İlgili videoya <https://www.youtube.com/watch?v=gEP7gNf0GaU> adresinden ulaşılabilir.

⁵⁰ <http://everywheretaksim.net/tr/behzat-c-rozetini-birakip-gezi-parkina-giderdi/>

idealinin benzer vehçeleri gibi görünmektedir. Hepsi aynı erkeklik kurgusunun inşaları olarak okunabilir.

Kurtlar Vadisi'nde her türlü şiddet gündelik hayatın bir parçası olarak sunulur. Polat Alemdar düzeni tehdit eden mafyayı yok edebilmek, mafya liderleri güçlerini devam ettirebilmek, Süleyman Çakır mafya liderleri arasına girmek için şiddete başvururlar, sık sık kavga eder ya da birbirlerini öldürürler. Erkekler arasındaki bu şiddet kadar kadına yönelik şiddet de anlatının rutinidir. Şiddet; tokattan tecavüze, kaçırmadan aşağılamaya dek çeşitli biçimlerde uygulanır. Düzenin devam etmesi, erkekler arası birliğin korunması, erkeğin yasalarının dışına çıkılması şeref ve namus temizliği bu biçimde gösterilir. Yoğun şiddet kullanımı, racon ve dayılanmalar ve gurur kurtarma telaşı, erkekliğe ilişkin kaygıları ortadan kaldırmaz; çocuklar kaybolmaya, en yakın adamlar ihanet etmeye, babalardan eski düşmanlıklar ve kayıp kimlikler miras kalmaya devam eder (Bora ve Bora, 2010). Örnekleme metinde de şiddet yoğun kullanıldığından bu nokta üzerinden de bir benzerlik kurmak mümkündür. Şiddet erkeklerin yoğunlukla başvurduğu bir biçimdir.

Kurtlar Vadisi'nde Polat'ın babasıyla ilgili karmaşık ve katmanlı bir temsil söz konusudur. İlk, Aslan Bey Polat'ın devletin çekirdeğindeki "ihtiyarlar"la bağına kuran ve Polat'ı örgüt için yetiştiren, (devlet) baba figürüne en yakın ikame baba kişidir. Ali, Polat olarak yeniden doğduktan sonra, Polat'ın ihtiyacı olan bilgi, lojistik gibi ihtiyaçlarını karşılamasına rağmen kontrol merakı ve Polat'ın hareketlerini sınırlama isteği çatışmalarına neden olur. Nihayetinde ortadan kaybolarak hikâyeden çıkar. Polat'ın biyolojik babası Mehmet Karahanlı, operasyona konu olan Konsey'in başkanıdır. Osmanlı dışındaki birkaç aristokratik aileden birinden gelen bu baba, kontrollü, muktedir, her şeyi bilen ve her şeyden haberdar bisidir. Polat'ın gerçek babasının kim olduğunu bilen tek kişi Aslan Bey'dir. Bu babanın kırılma anına, yıllar sonra izini bulduğu oğlu Ali'nin ölmüş olduğunu sanarak onu yetiştiren aileye giderek oğlunun yatağında Ali'nin çocukken yaptığı resimlere baktığında tanık oluruz. Mehmet (baba) oğlunu düşmanına kaptırmıştır, kızını da uzaklara göndermiştir, babalığı eksikliklerle kurulur. Polat'ı büyüten baba ise Ömer Candan, sadece Polat değil, herkes için Ömer Baba'dır. Mahalle camii'nin imamiyken oğlunun ölümüyle emekli olur ve küçük dükkânında ebru yaparak, ney üfleyerek yaşamaya devam eder. Dindar, sabırlı, diğerkâm, bilge bir adamdır. Ali'nin ölümü üzerine Polat Ömer'le ilişkisini bütün aksiyonun içinde kurtarılmış bir huzur vahası olarak devam ettirir. Babalarla ilişkiler örnekleme metinde de derinlemesine analiz edilen bölümlerden biri olarak yukarıda yer

almaktadır. Buna göre; erkeklerin babalarından devraldıkları ve kendi iletmeye çalıştıkları arasında parçalanmalar mevcuttur. Babalarla ilişkiler bu erkeklikler için sorunlu temsil olunmaktadır.

Örnekleme metin ile Kurtlar Vadisi kadınların ikincilleştirilmesi ve homososyal mekânların dışında tutulması açılarından da benzerlik gösterir. *Kurtlar Vadisi*'nde kadınlar, ikincilleştirilmelerinin yanı sıra inatçı, dik kafalı ama romantik, aileden, kötü kadın ve fahişe olarak temsil olunmuştur (Yücel, 2014, s.153-156, Bora.). Son olarak mekânları, erkeklerin üsleridir; homososyalite, *erkek* dizisi olması nedeniyle anlatıda önemli bir yere sahiptir. Erkek meclislerinin uzun oturuları ve konuşmaları, erkeklik kurulumu açısından önemli ve anlamlı aksiyonlardır (Bora ve Bora, 2010).

2. Alternatif Anlatılar

Alternatif anlatı örneği, antikahraman olarak Poyraz Karayel gösterilebilir.

2015'de yayına başlayan Poyraz Karayel 3 sezon sürmüştü; yapımcılığını Limon Film'in üstlendiği dizinin yönetmenliğini sırayla Çağrı Vila Lostuvalı ve Osman Taşçı yapmış, senaryosunu Ethem Özışık yazmıştır. Poyraz Karayel, başarısız bir evliliğe rağmen iyi niyetli bir babadır. Aslında şefkatli, entelektüel, mütevazı, çekici ve haklı bir adam olarak tasvir edilir (Akınerdem ve Sirman, 2017, s. 226). Özetle dizide ailesini, mesleğini, karısını ve oğlunu kaybeden Poyraz Karayel; oğlunu, kayınpederi Ünsal'dan almak için eski amiri Mümtaz'ın teklifini kabul eder. Buna göre Bahri Umman adlı bir mafya babasının yanına girecek ve polise bilgi sağlayacaktır. Poyraz, bu teklifi kabul eder ve tesadüfen, sevdiği kadın Ayşegül, ajanı olduğu Bahri Umman'ın kızıdır. Poyraz bunu babasının işinden haz etmeyen Ayşegül'den saklarken başlarından geçen olayları izleriz. İki metinde de antikahraman polis anlatısını bir erkeklik hikâyesi üzerinden izleriz. Metinlerdeki benzerlik birkaç tema üzerinden takip edilebilir. İlk Poyraz Karayel karakteri ve dizideki Sefer, Taş Kafa ve Zülfikar karakterlerinin homososyal ortamları örnekleme metin ile çokça benzeşir. Örneğin, Poyraz, Taş Kafa, Zülfikar ve Sefer meyhanede buluşup rakı içerler, Bahri Baba'nın evinde müştemilatta beraber takılırlar. Ekip, tez örnekleminde olduğu gibi burada da dışındakilerle güçlendirilir. Tavır ve hareketlerinden dolayı Avrupalı bir erkek sayılan Avukat Mete Durukan gruba dahil edilmez. Ekibin suç işlediğini bilmesine rağmen arkadaşı olan erkekleri satmadığında gruba dahil edilir. Sonra da silahlı bir saldırıda sevdiği kadını korumaya çalışırken ölür.

İkinci olarak bu dizide de yoğun olarak babalık meselesini izleriz. Behzat ile en çok benzeştiği noktalardan biri de burasıdır. Poyraz'ın başı babalık halleriyle derttedir. Eşi

alkol tedavisi için ailesi tarafından yurt dışına gönderilmiştir. Oğlunun velayeti eşinin babasındadır. Poyraz, kayınpederinin kızına layık olmayan bir damat, bir üvey “oğul”dur. Oğlu için de itibarını, mesleğini yitiren, oğlunu doğru dürüst görme hakkı bile olmayan “eksik” bir babadır. Ama zaten (erkeklik ve) babalık eksiklikleriyle kurulur. Bu durumdan kurtulmak için ağabeyi gibi sevdiği eski amirinin söylediğini yapar, mesleğe döner ve mafya babası Bahri Umman ile kızının arasındaki başka bir babalık krizinin ortasına düşer. Ayşegül, Poyraz’ın eksikliğini giderecek, hem de mafya babasının oğlu olmasını sağlayacak kilit kadındır. Babası Bahri Umman, Ayşegül için evlatlık yapılacak bir baba değildir, yasa dışı bir babadır. Öte yandan Ayşegül’ün kardeşi, Bahri’nin oğlu Sadri, babasının mirasını taşıyabilecek zekâ, yöneticilik gibi vasıflardan ve insanlık erdemlerinden yoksundur.

Bu dizide de bir erkeklik(ler) hikâyesi izlediğimizden, kadınlar sevgili, eş gibi yardımcı karakterler olarak yer alırlar” (2011, s. 145).

İkinci alternatif anlatı olarak Kayıp Şehir dizisine baktığımızda; 2012-2013 yayın döneminde senaryosunu Yıldırım Türker, Murat Uyrkulak, Seray Şahiner, Tuğrul Eryılmaz ve Yelda Eroğlu yazdığı, Cevdet Mercan ile Ayşe Durmaz’ın yönettiği Kanal D’de yayınlanan dizi İstanbul’un tam ortası olmasına rağmen Beyoğlu’nun arka sokaklarında, Tarlabası’ndaki “öteki”lerin hikâyesini anlatır. Toptaş ailesinin annesi Meryem Hanım, Trabzon’daki evleri yıkılınca 5 çocuğu ve kayınpederi ile beraber İstanbul’daki oğlu İsmail’in yanına gelir. Dizi, özellikle aynı apartmanda komşu olan Mardinli bir aile, Trabzon’dan göç eden bir aile ve bir hayat kadınının hikâyesine odaklanır. hooks’un (2018) erkeklerin değişme mümkünatını aşka bağlayışını anımsatır biçimde, Meryem’in üç çocuğu, aşk ilişkileri ile ötekilerle yakın temas sağlar ve biz de böylece hikâyelerini yakından izleyebiliriz. İrfan’ın Zehra’ya aşkı ile doğulu göçmen ailenin hikâyesine; Kadir’in Aysel’e aşkı ile hayat kadınlarının ve transların hikâyesine; Seher’in Daniel’a aşkı ile Afrikalı kaçak mültecilerin hikâyesine yakın tanıklık ederiz ve başka türlü okumalara davet edilirdik. Kadınların popüler kültür ürünlerinde (özellikle erkeklik hikâyelerinde) kötü, suskun ve öteki temsillerine rağmen bu alternatif anlatıda hayat kadını olan Aysel ise Seher intihara teşebbüs ettiğinde hayatını kurtarıırken, Kadir’i yurtdışına kaçırmaktan vazgeçirirken, dede kalp krizi geçirdiğinde hastaneye yetiştirirken, kocasından şiddet gören kadını evine alırken, yetim kalan bir kız çocuğunu evlat edinirken mert, namuslu ve yardımsever temsil edilir.

Kayıp Şehir ve Behzat’ın alternatif kimlikleri ekrana taşınmaları, eleştirelilikleri ve sorgulayıcılıkları üzerinden bir bağ kurmak mümkündür. Toplumsal sorunları temsil

çabasıyla iki dizide de gösterilmeyenler kendine yer bulurlar. Behzat'ta da Cumartesi Anneleri ile ilgili 44. Bölümde, cinayetle ilgili bir baskın peşindeyken kot kumlama işçilerine ulaşan ekip kaçak çalışan göçmenleri merkeze götürmek yerine salıverir (Bölüm 22). Bir diğer bölümde, Behzat Ç. ve ekibi 30 yıllık faili meçhulün kemiklerini bulur ve bir devlet kurumu yerine Cumartesi Annesi'ne teslim eder (Bölüm 44). Başka bir bölümde ise, meslekten ihraç edilmiş bir polisin LGBTi+ bireylere şiddet uyguladığı görülür. Buna karşılık Behzat ve ekibi adaleti aynı şiddeti polisin kendisine uygulayarak kendilerince adaleti sağlar (Bölüm 48). Polis olmasaydık... diye hayallere dalan Hayalet, kendini belediye başkanı olarak hayal eder ve her seferinde gecekonduları yıkan belediye görevlileri bu sefer Ankara Büyükşehir Belediye binasını yıkarlar (Bölüm 20).

Ayrıca iki dizi arasında alternatifliklerine tepki olarak gerçek hayatta aldıkları tepkiler üzerinden de bir bağ kurulabilir. Trabzonlu bir kız ile siyahi bir gencin ilişkisinden rahatsızlık duyulmuş, dizinin senaristinden ve yönetmeninden bu aşkı sonlandırmaları talep edilmiştir. Bu müdahalelerden rahatsız olan yönetmen Cevdet Mercan, dizinin yönetmenliğinden istifa etmiştir. İstifasının ardından yayınlanan bölümde Seher Daniel için imza kampanyası başlatmış ve imzacılar arasında Cevdet Mercan ismi de yer almıştır⁵¹. Behzat da benzer müdahalelere konu olmuştur. Özellikle Esra ile ilişkisi eleştirilmiş, evlendirilmeleri gerekmiştir. Ayrıca dizi mecliste dahi tartışmaya açılmıştır⁵². Fakat öte yandan en büyük farklılık olarak; Behzat tam bir erkek hikâyesi anlatırken, Kayıp Şehir daha odaksız ve bütüncül bir hikâye anlatır.

3. Ergen Erkeklikler Edebiyatı

Ergen erkeklikler edebiyatı son 15 yılın genç (genellikle) erkek yazarları tarafından kurgulanan, hafif atarlı, ergen enerjili ergen erkekliklerin arada kalmışlıklarını konu eden alt tür olarak tarif edebiliriz (Cantek, 2016). Alper Canıgüz, Emrah Serbes, Murat Menten, Aylin Balboabu türün temsilcileri arasında sayılabilir. Ergen erkeklikler edebiyatında takip ettiklerimiz erkek hikâyeleri olduğundan kadın karakterler yapay ve sığ kalıyor bu edebiyatta. Temelkuran, bu durumu "Kadınlara yaklaşmayan, yaklaşmaya çekinen bir edebiyat bu. Tıpkı "Sevgilin var mı len?" diye sorulunca "Ben kızlara sinir oluyorum" diye bağırın on yaşındaki oğlan çocukları gibi." şeklinde açıklar. Sadece edebiyatta değil, Yeni Türkiye Sineması'nda da bu edebiyattaki kadar görünür haliyle ergen olmasalar da "çocuksu ruh"un yetişkinliğe sarkan sorunlarıyla takip

⁵¹ Habertürk, 22 Ocak 2013

⁵² <https://www.haberler.com/mecliste-behzat-c-elestirisi-3427871-haberi/>

edilebilir (Suner, 2006, s.73-83). Eşkıya (1996, Yön: Yavuz Turgul), Komser Şekspir (2001, Yön: Sinan Çetin), Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (2000, Yön: Serdar Akar) ve Vizontele (2001, Yön: Yılmaz Erdoğan) bu türe örnekler olarak gösterilebilir. Bahsi geçen filmler şimdiki zamanda geçiyor olsalar da çocukluğun masumiyetine duyulan özlemi anlatırlar (Düzcan, 2017).

Emrah Serbes'in diğer kitabındaki karakterler kadar aşikar olmasa da Behzat karakteri de ergen tasvir edilir. Temelkuran'ın anlatımıyla⁵³

“Birincisi Behzat Ç. ergen bir erkek. Aslında tam bir erkek değil yani. Hiç değilse henüz adam olamamış bir oğlan çocuğu... Behzat Ç., kadınlar tarafından ele geçirilme korkusuyla, yalnızlığın ruhta yarattığı berduşluk arasında sıkışıp kalmış bir oğlan çocuğudur. İsteddiği kadar tespih sallasın, istediği kadar dövsün, sövsün, vursun, ağır abi sessizliklerine bürünsün... Hazin bir çocuktur Behzat Ç. Konuşmayı beceremediği için küfreden, özür dilemeyi beceremediği için sevimlilik yapmaya çalışan, bir kadın/bir ilişki için herhangi bir çaba harcamamasına rağmen reddedilmesine/terk edilmesine şaşırarak, karşısındakinin ne hissettiği, ne istediği konusunda bir fikri olmamasını umursamayan bir şımarık velettir! Behzat Ç. bu durumu olumlayan, onaylayan ve hatta taçlandıran bir karakter olarak yan karakterlerini de kendi “veletliğine” çağırır. Yardımcılarının tamamı da aynı hırtlığın, beceriksizliğin ve kabalığın bir parçasıdır. Bir kadınla konuşamamanın aslında hiçbir sevimli tarafı olmamasına rağmen karakterlerin neredeyse tamamı aynı yolun yolcusudur. Bir kadınla konuşmayı becerebilen, kadına çiçek almak gibi, Behzat ve çevresi için akıl almaz derecede saçma bir şey yapabilen yakışıklı genç polis ise sadece alay konusudur. Onun nezdinde bakımlı olmak da yerin dibine sokulur ve ergen oğlan çocuğu pejmürdeliği bir kez daha yüceltilir.”

2000'deki anti-kahraman anlatılarına örnek olarak gösterilebilecek Emrah Serbes'in Ankara polisileri serisi dışında kaleme aldığı *Erken Kaybedenler*'de erkek çocukların hikâyelerini anlatmaktadır. Arka kapağından alıntıyla kitap şöyle anlatır kendini;

“Ankara polisileriyle tanıdığımız Emrah Serbes, bu defa direksiyonu kırıyor ve edebiyatımızda pek de işlenmemiş bir başka meseleye el atıyor. Erkek çocukların enerjik, hüznü, alengirli dünyasına giriyoruz... Baba çalışıyor, anne ev hanımı, muhafazakârlığın kalesi... İşçiler, yoksullar, teyzeler, abiler... Kolay ağlayan sert adamlar... Taşra seyrekliği, mahallenin kalabalığı... Kiskanç, gururlu, saf ergenler... Emrah Serbes, çabuk öfkelenen, kolay vazgeçen, baştan çıkmış erkek çocukları konuşturuyor...

⁵³ <https://www.haberturk.com/yazarlar/ece-temelkuran/587539-behzat-c>

Kederli, insana dokunan komik hikâyeler bunlar... Erken Kaybedenler...
Yoldan çıkmış bir neslin manifestosu...”

Erkek çocuklarını ele alış, kaybetme vurgusu, eksiklik halleri, bolca küfür ve taşra fonu Serbes'in eserlerinde tekrar eden örüntüler olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak, tezin örneklem metni çağdaşları ile beraber ele alındığında görünmeyenin ardındaki deşifre etme, babalık meselelerine yoğunlukla işaret etme, yetişkin sorumluluklarından kaçınma/bunlarda başarısız olma, homososyal erkek mekânları kurma, yoğun eril dil ve yaygın şiddet kullanımı, nihayetinde kadınların ikincilleştirilmesi gibi temalar göze çarpmaktadır. Nihayetinde örneklem metnin yukarıdaki karşılaştırmalar ışığında kabaca alternatif bir antikahraman metni olduğu söylenebilir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Söze başlamaktansa sözün beni sarıp sarmalamasını ve beni her türlü olası başlangıcın çok ötelere taşımasını isterdim. Konuşacağım sırada kimliği bulunmayan bir sesin benden epey önce söze başlamış olduğunu fark edivermek ne hoş olurdu... Böylece, başlangıç olmayacaktı; ve söylemin kendisinden kaynaklandığı kişi olacak yerde, onun uzayıp gidişinin rastlantısallığında, zayıf bir boşluk, olası eriyişindeki bitiş noktası olacaktım.

Foucault, Ders özetleri, s.9

Karakterin yaratıcısı Serbes'in "Behzat Ç. bir antikahramandır. O'na tokat atabilirsiniz. Ağladığını görebilirsiniz. Kestiniz mi kanı akar, canı yanar. Adamları için suç işler, cesetlerin yerini değiştirir. Alkol sorunu vardır. Pişmanlıkları vardır. Kendinden emin değildir, tereddüt içindedir." şeklinde vurguladığı üzere Behzat bir antikahramandır. Ekibin amiri, babası olması, abisini birkaç defa beladan kurtarması gibi kahramanlık özellikleri gösterse de analiz boyunca incelendiği üzere genel olarak antikahraman özellikleri taşır. Belirsizlik içinde yolunu bulmaya çalışan bu adam boşanmıştır, kızı intihar etmiş, karısı öldürülmüştür. Mesleğinde yükselmek gibi bir gayesi yoktur. Sözde cesur eylemlerinden ötürü bir madalya talep etmeye teşebbüs etse dahi, ya bunu gerçekte hak etmemiştir ya da basitçe buna ulaşamaz (Kadiroğlu, s. 3). Plaket aldığı anda önce "Nesine sevinicem ben bu valilik plaketinin" der. Plaketi almaya çıktığında da

"Behzat: Hayatımda hiç ödül alamadım. Genelde kıdem tenzili aldım hep. Bugün buraya gelmemin tek nedeni o da içimden geçenleri söylemek iyi bir adam olmadım ama kimsenin de adamı olmadım. Hep doğru bildiğim yolda yürüdüm. Ama bugün siz beni yoldan çıkardınız kendi yolunuza soktunuz, bana kendimden utanmayı öğrettiniz, vicdanımı kirlettiniz. Bu ödülü bana o çeteyi çökerttiğim için vermediniz. Ödülü katili serbest bıraktığım için verdiniz. Tabak iyi ama çekin a.ına koyayım. (Bölüm 30)"

der. Devletle, babayla kısaca otoriteyle arası hiç iyi olmamıştır. Behzat adaletin uygulanmasını sağlaması gerekirken kendi adaletini kendi dağıtmayı tercih eder. Yaptığı konuşma antikahraman nüveleri taşısa da hala alkış alacak kadar kahramandır.

Örneklem metin Behzat'ın hikâyesi olsa da metin boyu krizdeki erkeklikleri izleriz. Metnin başkahramanı hegemonik erkek olarak gösterilen Ercüment olsaydı dahi türlü karanlık bağlantıları, kadınlara uyguladığı şiddet, yasa tanımazlığı üzerinden yine antikahramanlık hikâyesi takip ediyor olurduk. Metinde bütün erkekler içki içer, kirli eril bir dil kullanır ve küfür eder. Kötülüğe teşne olsalar da kötü adamdan farklıdır.

Metinde şiddetin yoğun bir biçimde kullanıldığına daha önce değinilmişti. Parla'ya göre (2013, s.75) belirsizlik ve güvensizliğin kaygıları ancak şiddetle giderilebilir. Metinde içinde buldukları durumu biraz olsun rahatlatılmak için mesleğin sağladığı şiddet alanını sonuna kadar kullanan erkekleri izleriz. Behzat, sorgu sırasında zanlıya şiddet uygulandığını görüp bundan rahatsız olan Bahar'a "Nasıl düzelecek şiddet olmadan? Daha iyi bir fikrin var mı?" diye sorar (Bölüm 9). Popüler kültür metinlerinde hegemonik erkekliklerin yerine yaygın olarak izlediğimiz bu krizdeki erkeklikler, antikahramanlar, aşklarında dahi başarılı değildir. Erkeğin esas oğlan olması ve çekip çevirmesi yerine kadınların belirlediği ve erkeklerin maruz kaldığı bir evreni görürüz. Erkeklerin ataerkilliklerinden geçmelerinin yolu olarak hooks (2018) sevmeyi ve sevilmeyi işaret eder (hooks, 2018). Bu sebeple erkeklerin kadınlarla kurduğu ilişkilenmeler ve onların kendilerini çekip çevirmelerine izin vermeleri değişme isteğinin ve değişebilirliğin bir işareti olarak okunabilir. Hikâyeyi kadın karakterler üzerinden takip ederiz ama yine de kadınlar sonunda bir biçimde susturulur.

İyi örüntülenmiş, birbirini içine alarak kurgulanan metinde; militarizmden bahsederken silah dışarıda kalmaz, homososyalite derken futbol devreye girer. Güçlü bir metonim olan silah, polislik mesleği gereği kullanılırken aynı biçimde şiddet de erkeğe özgü görünse de meslekte kristalize olur. Alkol ve cinsellik erkekliği güçlendirme pratikleri içinde yer alırken sonunda tamamı aslan belgeselindeki ekip olma meselesine bağlanır. Metin boyu erkeklerin 'benden önce her şeye karar verilmiş' hissiyatının sebebi işte bu muhteşem kurgulu sistemdir. Fakat görünen o ki; sistem her ne kadar kendini kusursuz gibi göstermeye çabalasa da çeşitli çatlakları vardır ve bu tezin amacı tam da erkeklik üzerinden bir söylem analizi yapmaktır. Öte yandan ana akımın biraz dışına çıkınca bu çatlakları görmemek neredeyse imkânsızdır. Erkekliklerin farklı bir temsili olan örneklem metinde, erkekler açıkça ağır aksak bir düzenin görece faydalanıcı sürdürücüleri olarak izlenir.

Yeni Türk Sineması'nın en kötü hali, Türkiye'deki erkek egemen sistemi yeniden üretirken en iyi hali de bu üretim sürecine dair bir rahatsızlık, tedirginlik ortaya koyar (Suner, 2006, 292). Buna uygun olarak; örneklem metnin tamamı bu savı destekler

içerikler ortaya koyar. Hayalet'in İlgin'a yazıp da gönderemediği mektupta, erkeklerin söylemin normaliyile araya sıkışma halleri gözler önüne serilir.

“Hayalet: Biz çok normal adamlar değiliz, sizin de çok normal olduğunuz söylenemez. Dünyada herkes anormal sanki. Belki de hepimiz normaliz. Ben pek anlamam bu işlerden. Sana o kadar çok mektup yazmayı denedim ki. Bi' yerden sonra hep yırttım ...Burası da çok boktan sanki herkes katil ya da yalnız. Ordan çok fazla farkımız yok. Aslında var. Biz daha geniş alanlarda daha uzun görüşme saatlerine sahibiz. En büyük farkımız bu herhalde. Beni burda ayakta tutan dostlarım. Seni de umarım bir şeyler ayakta tutuyordur. Ben mücadele etmeyi senin kadar bilmiyorum, biz mücadele edenlerin peşindeyiz çoğu zaman. Ben senden hoşlandım. Çok iyi vakit geçirdim seninle Çok güzelsin. Ya gerçekten sevmeyi bilmiyorum ben ya da ne biliyim tuhaf oluyorum. Sen içerde ben dışarda. Siz içerde biz dışarda. Yani öyle işte. Yine yazamadım. Kim normal ?” (Bölüm 56)

Normalliğin, anormalliğin sorgulandığı bu mektupta söylemin erkekler üzerinde yarattığı baskı açıkça görülmektedir. İlgin'in hapiste oluşu, içerisi diye bir yerin varlığında sonra kimin içeride, kimin dışarıda olduğunun fark etmediği, hapishanenin doğuşunu akla getirir. Ekip olmak, dostları olmak ve bu adamların hep birlikte mücadelesinin nedeni bu mektupla anlam kazanır. Normal olana dair dizide başka örnekler de verilir. Behzat'ı akıl hastanesinde gördüğümüz zamanlar, büyük kapatılmaya atıf gibidir. Aslında Behzat'ın akli melekelerinin yerinde olduğunu biliriz, buna inanırız ama o akıl hastanesindedir.

Dizi gösterimde olduğu dönemde sıkça devlet müdahalesine maruz kalmıştır. Bunların başında RTÜK tarafından aldığı yoğun küfür ve alkol kullanımına yönelik cezalar gelir. Müdahaleler bununla da sınırlı kalmaz, Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun Tasarısı'nın meclisteki görüşmelerinde MHP Milletvekili Bülent Belen, dizide devletin temsil olduğu polis rolündeki Behzat'ın görev esnasında alkol aldığını, Türk aile ve sosyal yaşam kurallarına uymayan davranışlarda bulunduğunu, bir emniyet görevlisinin savcıyla nikâhsız beraber yaşadığını ve dolayısıyla Türk ailesini olumsuz etkilediğini, savcıya çok sert davrandığını; Ercüment'in de dizide Esra'yı kaçırdığında “Türk aile yapısındaki koca modeli bu mudur yani terbiyesiz küfürler filan eden?” (Bölüm 68) şeklinde dillendirdiğine yakın olarak hatırlatmıştır. Dönemin Aile ve Sosyal Politikalar Bakanı Fatma Şahin⁵⁴, Başbakan Yardımcısı Bülent Arınç⁵⁵ ve Yeşilay Başkanı Muzaffer Balcı⁵⁶ da daha sonra dizideki aile yapısı, şiddet ve alkol kullanımı konularında duydukları endişe ve çekinceleri dile getirdikleri açıklamalarda bulunmuştur.

⁵⁴ <http://www.radikal.com.tr/turkiye/bakan-sahin-behzat-c-ye-karsi-1081036/>

⁵⁵ <http://www.radikal.com.tr/eglenme/amirim-simdi-yandi-1089080/>

⁵⁶ <http://www.radikal.com.tr/turkiye/canlar-behzat-c-icin-caliyor-1086642/>

Temsil, pratiklerin toplumsal inşa sürecidir (Fairclough, 2001, s.123). Devlet; Foucault'nun Hapishanenin Doğuşu'nda (2000) şekillendiği ve Cinselliğin Tarihi'nde somutlaştırdığı örneğe benzer şekilde popüler kültür ürünlerini ve dolayısıyla onları izleyenleri zapturapt almaya çalışır (Tekelioğlu, 2016). Tam da Foucault'nun 'normalleştirme' pratikleri diye bilinen "hükümet etme/hükmetme(governmentality)" açısından bakılınca evlilik dışı ilişki yaşamaya, sürekli bira içmeye, konsomatristen dost tutmaya, bolca küfre, amirle uygunsuz üslupla konuşmaya yapılan müdahaleler neyin normal olduğunu gösterir. Söylem; Behzat'ın ağzından "Biz n'apıyoruz la hayatta? Ben yapmadan önce, hep benden önce olan olmuş, biten bitmiş, yapılacak bi şey yok" (Bölüm 78) gibi, orada durmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmada altı çizilmek istenenler şunlardır: 1) Erkeklik topyekûn bir kriz halinde değildir, zamanın ruhuna uygun olarak dönüşümler geçirmektedir. Tarihsel değişim, eleştirel söylem analizinin birincil odağıdır (Fairclough, 1993, s.138). Kültürel bağlamda da hegemonik erkeklik, cinsiyet rejimleri ve düzeni ile birlikte, kimi zaman onları tetikleyerek, değişir. Connell bu süreci, Habermas'tan ödünç aldığı bir kavram olan 'kriz eğilimleri' ile açıklamaktadır. Bu eğilimler, cinsiyet düzeninin 'dışından' (teknolojideki değişimler, ekonomik dönüşüm) veya 'içinden' (feminist söylemlerin genel kabulü, gay haklarının ortaya çıkması) gelebilir. Son dönemdeki yazılarında, Connell (2002: 71) cinsel kimliğin ve cinsiyet ilişkilerinin kırılganlığına, kurgusallığına, değişebilirliğine katıldığını not etmiştir. Erkeklik krizinin topyekûn bir hakimiyet kaybı anlamına gelmediği bu çalışmada kriz olarak adlandırılanın aslında toplumsal cinsiyetin toplumun genelini etkileyen sosyal olaylar sonucu geçirdiği olağan değişimler olduğu ve bu değişimlerin hegemonik erkeğin yeniden üretiminin bir parçası olduğu kabulüyle yazılmıştır. Buna göre; erkekler toplumsal kurumlardaki ayrıcalıklı konumlarını kaybetmişlerdir (Edwards'tan (2006, s.8-10) alıntıyla dıştaki kriz) ve babadan kalan bilgilerin işe yaramadığı bir dönemden geçmektedirler zira neoliberal öznenin başlıca taşıyıcısı addedilen nitelikler kadınlığa atfedilen niteliklerdir. Özyeğin'in (2011, s. 152-161) deyimiyle 'kırılgan erkeklik' deneyimi yeni bir yaşam dünyası ile erkeklerin ailelerinden devraldıkları tanıdık imge, değer ve sembollere duyulan bağlılık arasında bocalamalarına neden olmaktadır. Fakat erkeklikler sonunda geliştirdikleri yeni stratejilerle kendi düzenlerinin devamını sağlamaktadırlar. 2) Erkekler yine iktidardır ve kadınlar yine ikincil konumdadır. Fakat bu dönüşüm ve değişim sürecinde erkekler de Erk'ten, ataerkiden muztarıptır. 3) Popüler kültür ise bir yandan toplumun şifrelenmiş arzularını gözler önüne seren –ve bir yandan da toplumsal cinsiyet kalıplarını kurgulayan – mücadele ve münazara alanıdır. Ryan ve Kellner (1997), Hollywood

Sineması üzerine yaptıkları çalışmada 'Eril fanteziler' olarak kavramsallaştırılan filmlerin, toplumsal istikrarsızlık, güvensizlik dönemlerinde ortaya çıkan eril kimlik krizleri ile olan ilişkisine dikkat çeker ve bunların ataerkil toplumsallaşmayla olan bağına gözler önüne serer. Toplumsal kriz dönemlerinde kaygı artışı, şefkate ve cemaate duyulan gereksinim, güç ve otoriteye duyulan arzu, abartılı şiddetle yaşanan hissiyat, yoğun güvensizlik, çaresizlik, mahrum bırakılmışlık ve şefkat arayışına işaret etmektedirler. Hollywood Sineması örneklemini üzerinden de görülebileceği üzere 2000 sonrasında has bir durum olmayan erkek tedirginliği çok sayıda metinde (Ergun, 2009, s. 8) karşımıza çıkmaktadır. Türk Sineması'na baktığımızda da 1970'lerin Yeşilçam'ında popüler erkek filmlerini o dönemin toplumsal koşullarına verilmiş cevaplar olarak okursak, 1970'ler Türkiye'sinin toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimi karşısında yaşanan endişe ve kaygı, sinemada güç ve otorite arzusu olarak kendini ortaya koyar (Arslan, 2005, s.165). Keza literatürde kahramanlık dizileri olarak adlandırılan 'Kurtlar Vadisi' ve 'Alacakaranlık' gibi son dönemin popüler dizilerinde de '90 sonrası politik koşullara bağlı olarak ortaya çıktıkları, yapılan araştırmalarla ortaya konan (Yücel, 2014), Arslan'ın işaret ettiği o otorite arzusunu takip edebiliriz (2004, s. 190). 1990'larda sayısı giderek artan erkek filmleri; antikahramanların hikâyelerini anlatarak, iletişimsizlik, aidiyetsizlik, yabancılaşma, dışlanma, dışarıda kalma, kaybetme gibi ortak konuları farklı biçimlerde ele almaya başlamıştır. Ulusay da erkek dostluğuna dayalı bu filmlerin yükselişinin erkeklerin iktidar kaybının telafisini sağlamayı amaçladığını savunur (2004, s. 149). 4) Nihayetinde; Behzat Ç.; bu zamanın ruhunu yansıtan; erkekliklerin de erkten muztarip olduğunu söyleyen ve bir dönüşüm yaşadığını gösteren; hegemonik erkeklik kriterlerini sağla(ya)mayan bir antikahraman metnidir.

Tez metninin amacı Behzat karakterini ataerkiden muztarip göstererek O'nu temize çıkarmak değildir. Bu bir hayli maksadını aşmak olurdu. Tezin amacı, bu kadar çok yanyana gelen, üst üste binen, iç içe geçen erkeklik(ler) hikâyelerinin içinden bir erkeklik okuması yapmak, mümkün olduğunca zamanın ruhunu, literatürde ilgi çekici olan 'kriz' kavramı vasıtasıyla anlamaya çalışmaktır. Tez çalışmasından önce dizi metni ve sinema filmlerini 'içine düşmek' marifetiyle izledim, kitapları tek solukta okudum. Bunları, erkekliklerin farklı temsil edildiklerini düşünerek alternatif metinler olduğunu, Behzat'ın geleneksel hegemonik erkeklik temsilleri dışında kurgular barındırdığını düşünerek keyifle⁵⁷ takip ettim. Tez konusu olarak da bu metinlerin peşine düştüm.

⁵⁷ Haz'dan bahsedince Aristoteles'in mimesis ve katharsis kavramlarına da değinmek gerekir. Kavramların dini biçimlerden estetik biçimlere uygulanması ve bu anlamdaki ilk kullanımı Aristoteles'e dayanmaktadır. O'na göre, tragedyanın amacı acıma ve korku duygularını

Lakin araştırmanın sonuna geldiğimde, başladığım hipotezin doğru olmadığını, metinlerin alternatif olmaktan ziyade yerleşik söylemin bir parçası olduklarını ortaya koydum. Sonunda ne kadar değişimler, kırılmalar yaşasalar da ataerkinin hala güçlü olduğunu, erkeklerin zaman zaman durumdan muztarip olsalar a bu erkin avantajlarını kullanmaya ve oyunu bildikleri dünyada kurgulayarak devamını sağladıklarını okudum. Sadece yazarın yarattığı metinler değil, yazarın kendi, dizi ve filmin yönetmeni ile oyuncunun dahi aynı söylemin parçaları olduğunu okudum. Buna göre, erkeklerin 'pay'landıkları erkeklik, hegemonik olamasalar da baki kalıyor. Fakat öte yandan anti-kahramanlık erkek ol(a)mamak için yeterli gelmez. Anti de olsa erkekler, kahramanlıklarıyla, hikâyede başrol oluşlarıyla (bunun bir erkek hikâyesi olduğu özellikle göz önünde bulundurularak) ataerkinin devamını sağlıyorlar ve kadınları ikincilleştirmeye devam ediyorlar. Değişim olsa da, farklı sesler duyulsa da hikâye hep en başında bildiğimiz gibi eril bakışla kurulan tam bir erkek hikâyesi olarak sürdürülüyor.

Metni diğer metinlerden farklı kılan ve güçlü yönleri örtüşmektir. Kitap, film, dizi ve hatta yazar, yönetmen ve oyuncuyu beraber metinlerarası bir biçimde ele alınış metni diğerlerinden ayıran ve güçlü kılan yönü olarak gösterilebilir. Metnin diğer bir güçlü yönü de kuramsal çerçevesidir. Buna göre; toplumsal cinsiyetin bir kurgu oluşu, erkeklerin tek ve bir bütün halinde değil erkeklikler biçiminde ele alınabilmesi ve bunların hegemonik erkeklikle ilişkileri kendiliğinden güçlü bir sav olarak metne dahil olunmuştur. Bu güçlü sav, metinde kavramsal tartişmalar, kavramların kullanımı ve net bir biçimde neyi imlediğinin belirtilmesi ile kendini ifade yeteneği güçlü bir metin ortaya konulmuştur. Son olarak, izleyici olarak haz aldığım bir metne analiz için tekrar bakmış olmam, kendimden yola çıkmam da güçlü bir yön olarak gösterilebilir. Böylece metinle daha derin bir bağ kurulmasına olanak sağlanmıştır.

Metnin zayıf yönü olarak ortaya yeni bir şey koymaması gösterilebilir. Fakat bu da yöntemi olan metinlerarasılığını destekler ve bir alıntılar mozaiği olarak okunabilir. Bir diğer zayıflığı, metni yazmanın uzun sürmesi olarak görülebilir. Bu uzun süreçte metnin ilk yazım heyecanının belki biraz söndüğu söylenebilir. Fakat böylece metin hem daha

harekete geçirek, ruhu kendi tutkularından arındırmaktır (2017: 44). Kısaca mimesis bir şeyi taklit yoluyla yaratma; katarsis ise seyircinin bu taklit üzerinden duygularının boşaltımını ifade eder. Mimesis ne kadar kültürel öğelerle gerçeğe yakın kurulursa katarsis de o kadar artar. Amaç; mimesis yolu ile katharsis'e ulaşmaktır. Bunu günümüz popüler kültür ürünlerine uyarlırsak, seyirci metin boyunca kendi yaşamından uzaklaşarak başka bir yaşantının içerisine girmekte ve kendi yaşantısını unutarak, filmin kahramanı ile katharsise ulaşmaktadır (Bağır, 2018, s.45).

oturaklı oldu hem de literatüre katılan yeni kaynaklarla daha da zenginleşti. Tezin bir diğer eksikliği de örneklem dizi, film ve kitap metinlerinin detaylıca karşılaştırılmamış, bir bütün örneklem olarak ele alınmış olması olarak belirtilebilir. Fakat bu durum da metnin yüksek lisans tezi oluşu ve zaman kısıtıyla açıklanabilir. Bu durumda araştırmacılara ileri düzey araştırmalar için yol gösterici olduğu söylenebilir.

Son olarak tezin literatürdeki yeri erkeklerin krizde değil de değişimlere tepki vermede olduğunu, hegemonik erkeklik krizi olabileceği ama nihayetinde patriyarkanin hala çok güçlü olduğunu söyleyen feminist bir noktada, kendinden öncekileri doğrular bir yerde, erkeklik literatürüne yerel bir popüler metin okuması katkısı olarak belirlenebilir.

KAYNAKÇA

- (2014, 9 23). Sol Haber Sitesi: <http://haber.sol.org.tr/devlet-ve-siyaset/aile-bakanligindan-yalniz-yasayan-insan-afisi-haberi-97101> adresinden alındı
- (2016, 11 25). Gündem Gazetesi: <http://www.gundemgazetesi.net/uzun-adaletin-olmadigi-yerde-huzurdan-bahsedilemez-67271h.htm> adresinden alındı
- (2016, 12 21). World Justice Project: <http://worldjusticeproject.org/> adresinden alındı
- (2016, 10 13). NTV Haber: <http://www.ntv.com.tr/turkiye/ruzgar-cetinin-yargilandigi-davanin-gerekceli-karari-aciklandi,ehhb4BH66EOf76ymuON7VA> adresinden alındı
- (2016, 12 14). ALJAZERA Türk: <http://www.aljazeera.com.tr/haber/ruzgar-cetin-yeniden-yargilanacak> adresinden alındı
- (2016, 01 20). Oxford English Dictionary:
http://www.oxforddictionaries.com/definition/american_english/antihero
adresinden alındı
- Abisel, N. (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Phoenix yayınevi.
- Açıklan, O. ; Kineşçi, E. (2018). ‘ Bakıcı erkekler: Karaman’da güvercin yetiştiricileri’. *Toplum ve Bilim (145)*. 102-130.
- Adorno T. W.(1997- 1951), *Minima Moralia* çev. Orhan Koçak/ Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis
- Adorno, T. W. (2007). ‘Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış’. çev. Mustafa Tüzel, *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi* içinde, İstanbul: 1997, s. 109- 119.
- Adorno T. W. , Horkheimer M. (2010-1944), *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, çev. Nihat Ülner/Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalıcı
- Agacinski, S. (1998). *Cinsiyetler siyaseti*. Dost Kitabevi.
- Altınay, A. G. (2004) *The Myth of the Military Nation: Militarism, Gender, and Education in Turkey*, Palgrave Macmillan, New York.
- Akar, S. (Yönetmen)& Karlıdağ, T. (Yapımcı). 2011. Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm. Türkiye: Adam Film.

- Akar, S. (Yönetmen)& Karlıdağ, T. (Yapımcı). 2013. Behzat Ç. Behzat Ç. Ankara Yanıyor. Türkiye: Adam Film.
- Akbal, Z. T. (2009). Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen 'Hiçlik' Kutsamaları : Seyrelmiş Toplumsallık ve Yükselen Faşizan Hallerin 'Postlar' Zamanı. Z. Bayraktar içinde, *Türk Sinema Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8: Sinema ve Politika*. İstanbul: Bağlam.
- Akdoğan, Y. (2004), Ak Parti ve Muhafazakâr Demokrasi, İstanbul: Alfa.
- Akgül, Ç. (2011), Militarizmin Cinsiyetçi Suretleri (İstanbul: İletişim Yayınları).
- Akgülgil, N. G. (2017). *Onur Ünlü Sinemasında Anti-Kahramanlar*. https://www.academia.edu/25914280/Onur_%C3%9Cnl%C3%BC_Sinemas%C4%B1nda_Anti-Kahramanlar. adresinden alındı
- Akınerdem, F. & Sirman, N. (2017). Melodram ve oyun: Tehlikeli Oyunlar ve Poyraz Karayel'de bir temsiliyet rejimi sorunsalı. Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi, 7: 212-245
- Aktulum, K. (2007). Metinlerarası ilişkiler. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Alemdaroğlu, A., & Demirtaş, N. Biz Türk erkeklerini böyle bilmezdik!: Mynet'te erkeklik halleri. *Toplum ve Bilim*. 101, 206-224.
- Anderson K. L. Ve Umberson, D. (2001) 'Gendering Violence: Masculinity and power in men's accounts of domestic violence, *Gender and Society*, 15(3):358-380
- Antihero*. (2016, 01 20). Merriem Webster Dicitonary: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/antihero> adresinden alındı
- Antihero*. (2016, 01 20). Dictionary Reference: <http://dictionary.reference.com/browse/antihero> adresinden alındı
- Antihero*. (2016, 01 20). Literary Terms and Definitions: https://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_A.html adresinden alındı
- Arık, B. (2004). 'Medya Ve Kültür' Çalışmaları Kapsamında Kültürel Çalışmalar Ekolüne Bir Bakış Edt. M.İsık, *Medyada Yeni Yaklaşımlar Dergisi*, Konya: Eğitim Kitabevi.

- Aristo. (2005). *Poetika*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Arendt, H. (1970) *Şiddet Üzerine*, İletişim, İstanbul.
- Argın, Ş. (2006). Taşraya içeriden bakmak mümkün müdür?. içinde T. Bora (Der.), Taşraya bakmak (s. 271-296). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Armstrong, K. (2005). *Mitlerin Kısa Tarihi*. İstanbul: Merkez.
- Arslan, U. T. (2004). "Onu kaybettin Tahsin hem de yıllar önce": Yeşilçam'ın erkekleri ne istiyor? *Toplum ve Bilim*(101), 162-192.
- Aslan, U. T. (2005). Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk. *Metis Yayınları, İstanbul*.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik" en çok erkeği ezer! *Toplum ve Bilim*(101), 11-31.
- Atay, T. (2014, Ocak 5). *Emmy'nin Estirip Çağrıştırdıkları*. Radikal Gazetesi: http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun_atay/emmynin_estirip_cagristirdiklari-1152241 adresinden alındı
- Atay, T. (2014a). <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/behzat-c-ye-cenazetoreni-reaksiyon-1215224/> Erişim 15.01.2019
- Atay, T. (2014b). <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/amirim-kendini-ezdirmedireaksiyon-bitti-1243162/> Erişim 15.01.2019
- Atkinson, M. (2011). *Deconstructing men & masculinities*. Oxford University Press.
- Aytaç, Ö. (2004). Kapitalizm Ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:28, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Rektörlük Basımevi.
- Barker, C.& Galasinski, D. (2001). *Cultural studies and discourse analysis: a dialogue on Inaguage and identity*. London: Sage
- Barthes, R. (1987). *Yazı nedir* (ed. Enis Batur), İstanbul: Hil Yayınları.
- Barthes, R. (2017). *The Death of the Author*. <http://sites.tufts.edu/english292b/files/2012/01/Barthes-The-Death-of-the-Author.pdf>

- Barutçu, A. (2013). Türkiye'de Erkeklik İnşasının Bedensel ve Toplumsal Aşamaları. *Basılmamış Yüksek Lisan Tezi*.
- Bateman, J. A. (2018). Critical Discourse Analysis and Film. J. Flowerdew ve J. E. Richardson (Ed) içinde, *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies* (61626). New York: Routhledge.
- Beasley, C. (2008). Rethinking hegemonic masculinity in a globalizing world. *Men and masculinities*, 11(1), 86-103.
- Beauvoir, S. d. (1989). *The Second Sex*. (H. Parshley, Çev.) New York: Vintage Books.
- Behzat Ç. (2014, Şubat 28). Ekşi Sözlük: <https://eksisozluk.com/?q=> adresinden alındı
- Behzat Ç. *Bir Ankara Polisiyesi bölümleri listesi*. (2014, Şubat 28). Wikipedia.org: http://tr.wikipedia.org/wiki/Behzat_%C3%87._Bir_Ankara_Polisiyesi_b%C3%B6l%C3%BCmleri_listesi adresinden alındı
- Benlisoy, F. (2008). Savaş Karşıtı Hareket: Yeniden Vietnam Sendromu. Y. D. Çetinkaya içinde, *Toplumsal Hareketler*. İstanbul: İletişim.
- Berktaş, F. (1998). Cumhuriyet'in 75 yıllık serüvenine kadınlar açısından bakmak. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, 1-11.
- Berktaş, F. (2009). Feminist teorinin önemli bir alanı: cinsellik. *Cogito*, 58, 58-72.
- Bozok, M. (2009). Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı. *Cogito*, 269-285.
- Beynon, J (2002) *Masculinities and Culture*. Open University Press.
- Bianet. (2015). <http://m.bianet.org/bianet/kadin/167260-sizi-hirpalarim-diyen-emrah-serbes-e-feminist-edebiyatcılardan-acik-mektup>
- Bly, R. (1991). *Iron John: A Book About Men*. Great Britain: Element.
- Bora, A., Bora, T. (2010). "Kurtlar Vadisi ve Erkeklik Krizi: "Neden İskender'i Öldürmüyoruz Usta?" Birikim (256-257), 28-37.
- Bora, T. (2017). Gençlerbirliği. F. Ş. Cantek içinde, *İcad Edilmiş Şehir Ankara*. İstanbul: İletişim.
- Boratav, H. B., Fişek, G. O., & Eslen-Ziya, H. (2017). *Erkekliğin Türkiye halleri*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Bordo, S. (1993). Feminism, Foucault and the politics of the body. *Up against Foucault: Explorations of some tensions between Foucault and feminism*, 179.
- Bozok, M. (2009). Erkeklik incelemeleri alanındaki başlıca kuram ve yaklaşımların sosyalist feminist bir eleştirisine doğru. VI. Ulusal sosyoloji kongresi bildiriler kitabı içinde, (s. 431-445)
- Bozok, M. (2011). Soru ve cevaplarla erkeklikler. *Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları*. Bozok, M. (2013). Constructing Masculinities in Trabzon. Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. Stanford university press.
- Bourdieu, P. (1991). Language and Symbolic Power. John B. Thompson, ed. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- Bourdieu, P. (2001). *Masculine Domination*. Stanford.
- Bourdieu, P. (2014) *Eril Tahakküm*, Bağlam, Ankara.
- Bozett, F. W., & Hanson, S. M. (1991). 'Cultural change and the future of fatherhood and families'. (ed. Bozett, F. W., & Hanson, *Fatherhood and families in cultural context*. Springer Publishing Co.
- Bulgu, N. (2012). Futbolda Şiddetin Erkeklik Anlamları. *Spor Bilimleri Dergisi*, 23(4), 207-219.
- Burn, S. M., & Ward, A. Z. (2005). Men's Conformity to Traditional Masculinity and Relationship Satisfaction. *Psychology of Men & Masculinity*, 6(4), 254-263.
- Brittan, A. (1989). Masculinity and power. Oxford: Blackwell.
- Brittan, A. (2004). Masculinities and Masculinism. S. M. Whitehead, & F. J. Barrett (Dü) içinde, *The Social Organisation of Masculinity* (s. 51-56). Maldon, USA: Polity Press.
- Broombert, V. (1999). *A Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- Braun, V, Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qual. Res. Psych.* 3: 77– 101.

- Brownmiller, S. (1975) *Against Our Will*, Simon&Schuster, New York
- Butler, J. (1993). *Boddies That Matter*. New York: Routledge New York&London.
- Butler, J. (2009). Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri. *Cogito*, 73-93.
- Butler, J. (2010). Cinsiyet Belası, Çev. *Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları*.
- Hale Bolak Boratav, G. O. (2007). *Erkekliğin Türkiye Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Campell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalıcı.
- Cantek, F. Ş. (2011), *Yabanlar ve Yerliler Başkent Olma Sürecinde Ankara*, İletişim, İstanbul.
- Cantek, F. Ş. (2017). *İcad Edilmiş Şehir Ankara*. İstanbul: İletişim.
- Cantek, L. (2016). <https://t24.com.tr/k24/yazi/editorler-anlatiyor,770>, Erişim 02.03.2019.
- Carrigan, T., Connell, R., & Lee, J. (1985). Toward a new sociology of masculinity. *Theory and Society*, 551-604.
- Cengiz, E. (2014, Şubat 28). 'Behzat Ç. Alfabeye İsyanıdır'. haber 365: http://www.haber365.com/Haber/Behzat_C_Alfabeye_Isyanimidir/ adresinden alındı
- Cengiz, K., Tol, U. U., & Küçükural, Ö. (2004). Hegemonik erkekliğin peşinden. *Toplum ve Bilim*(101), 50-71.
- Chodorow, N. (1978). Mothering, object-relations, and the female oedipal configuration. *Feminist Studies*, 4(1), 137-158.
- Chul Han, B. (2016) *Şiddetin Topolojisi*, Metis, İstanbul.
- Clare, A. (2000). *On Men: Masculinity in Crisis*. London: Chatto and Windus.
- Collinson, D., & Hearn, J. (2004). Naming Men as Men. S. M. Whitehead, & F. J. Barrett (Dü) içinde, *The Social Organisation of Masculinity* (s. 144-170). Maldon, USA: Polity Press.
- Connell, R. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Connell, R. (2014, 1 5). *Politics of Changing Men*. Australian Humanities Review: <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-Dec-1996/connell.html> adresinden alındı
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. (2000). *The Men and The Boys*. Maryborough, Vic: Australian Print Group.
- Connell, R. W. (2001). Masculinities and Men's Health. B. ed. Baron, & H. Kothhoff içinde, *Gender in Interaction: Perspectives on Femininity and Masculinity in Ethnography and Discourse* (s. 141- 142). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Connell, R.W. (2002). *Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. (2004). The Social Organisation of Masculinity. In S. M. Whitehead, & F. J. Barrett (Eds.), *Masculinities Reader* (pp. 30-51). Maldon, USA: Polity.
- Connell, R. W. (2019). <http://www.raewynconnell.net/p/gender-sexuality.html>
- Connell, R., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender Society*(19), 829-859.
- Cook, P., & Bernink, M. (2006). *The Cinema Book*. London: BFI.
- Cooper, M. (2000). Being the "go-to guy": Fatherhood, masculinity, and the organization of work in Silicon Valley. *Qualitative Sociology*, 23(4), 379-405.
- Cornwall, A., & Lindisfarne, N. (1994). Dislocating masculinity - Gender, power and anthropology. A. Cornwall, & N. Lindisfarne (Dü) içinde, *Dislocating Masculinity - Comparative Ethnographies*. Londra: Routledge.
- Çelik, G. (2016). " Erkekler (de) ağlar!": Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkeklik inşası ve şiddet döngüsü. *Fe Dergi*, 8(2), 1.
- Dağtaş, B. (1999). 'İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji'. *Kurgu Dergisi* S: 16,335-357.
- Demez, G. (2005). *Kabadaydan sanal delikanlıya: Değişen erkek imgesi*. Babil. İstanbul, 2005.

- Demirbaş, E. (2003-2004). Etnik Azınlıklar, Kültürel Entegrasyon ve Medyada Temsil: Nusayri Topluluğu Örneği. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Durakbaşı, A. (1998). Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver Erkekler'. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, 29-50.
- Duru, B. (2012), 'Mustafa Kemal Döneminde Ankara'nın İmarı', *Cumhuriyet'in Ütopyası: Ankara*, Der. F. Ş. Cantek, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Düzcan, E. (2017). Yeni Türkiye Sinemasında Yetişkinliğe Geçiş: Sivas ve Hayat Var Filmlerinde Cinsiyet, Güç ve Oyun. *Akdeniz İletişim Akdeniz Üniversitesi İletişim Dergisi*.
- Donaldson, M. (1993). What is Hegemonic Masculinity. *Theory and Society*, 22(5), 643-657.
- Dostoyevski, F. M. (2013). *Yeraltından Notlar* (22 b.). (M. Özgül, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı*. (Tuncay Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Edley, N., & Wetherell, M. (1996). Masculinity, power and identity. M. M. Ghail (Dü.) içinde, *Understanding Masculinities- Social Relations and Cultural Arenas*. Buchingham: Open University Press.
- Edwards, T. (2006). *Cultures of Masculinity*. New York: Routledge.
- Elibüyük, H. D. (2015). Adaletin Peşinde: Bugünün Filmlerinden Zihniyet Tarihine Yolculuk Deneyimi. *İletişim Kuram ve Araştırma Gazi Üniversitesi Dergisi*(41), 102-118.
- Elliott, R. (1996). Discourse analysis: exploring action, function and conflict in social texts. *Marketing Intelligence & Planning*. 14, 6, 65.
- Elmacı, T. (2012). Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sinemasında Antikahramanın Yükselişi. *Selçuk İletişim*, 168-181.

- Elmacı, T. (2018). Fantastik Eril Özne.
https://www.academia.edu/7731701/T%C3%BCrkiye_Sinemas%C4%B1nda_Fantastik_Eril_%C3%96zne. Erişim 01.04.2019.
- Emre Cetin, K. B. (2015). The paramilitary hero on Turkish television: A case study on valley of the wolves. Cambridge Scholars Publishing.
- Emre Cetin, K. B. (2016). Pushing the limits of the family on Turkish television: Lost City, an alternative voice?, *European Journal of Communication* , Vol. 31(6), 694–706. *Fakültesi Dergisi*, (28), 142-161.
- Erdemir, F. (2011). Geleneksel Erkek İmgesinin Dönüşümü: Behzat Ç.'nin Erkeklik Halleri. İ. Erdoğan içinde, *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon.
- Ergun, Z. (2009). *Erkeğin Yittiği Yerde*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Eyüboğlu, A. (2014, Şubat 28). 'Behzat Ç. İçin Tek Yol Final' Milliyet Gazetesi: <http://www.sinemamuzik.com/HaberDetay.aspx?HaberID=12783> adresinden alındı
- Fairclough, N. (1993). Critical Discourse Analysis and the Marketization of Public Discourse: The Universities . *Discourse Society* , 133-169.
- Fairclough, N. (2001). Methods of Critical Discourse Analysis. R. W. Meyer içinde, *Critical Discourse Analysis as a Method in Social Scientific Research* (s. 121-139). London: Sage.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge.
- Fairclough, N. (2012). Critical discourse analysis. *International Scientific Researchers* , 452-488.
- Fairclough, N.; Chouliaraki, L. (1999): *Discourse in Late Modernity. Rethinking Critical Discourse Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fairclough ve Wodak (1997). Fairclough, N. and Wodak, R. (1997) "Critical Discourse Analysis," in T.A. van Dijk (ed.) *Discourse as Social Interaction*, 1st edn, London: Sage, pp. 258–84.

- Faludi, S. (1999). *Stiffed: The Betrayal of the Modern Man*. London: Chatto & Windus.
- Fiske, J. (1999), *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev.S. İrvan, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.
- Fitzclarence L, Hickey C. (2001). Real footballers don't eat quiche: Old narratives in new times. *Men and Masculinities*, 4, 118-139
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge*. Londra: Tavistock Publications
- Foucault, M. (1977). *Language, Counter-memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca: Cornell UP.
- Foucault, Michel.(1980). "What Is an Author?" *Textual Strategies*. Ed. Josué V. Harari. Ithaca, NY: Cornell UP. 141-60.
- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality: Volume 1 An Introduction*. New York: Vintage Books
- Foucault, M. (1993). *Michel Foucault Ders Özetleri 1970-1982*, çev. *Selahattin Hilav*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Foucault, M. (1998). *Aesthetics Method and Epistemology, Essentials Works of Foucault, 1954-1984, Volume 2*, ed. James D. Faubion, trans. by Robert Hurley and Others, New York: The New Press.
- Foucault, M. (2000). *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2000). *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. (Mehmet Ali Kılıçbay, çev.) Ankara: İmge Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Sonsuza Giden Dil*. (Işık Ergüden, Çev.). (2. Bs). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Cinselliğin tarihi*, İstanbul: Ayrıntı.

- Freeman, T. (2008). Psychoanalytic concepts of fatherhood: Patriarchal paradoxes and the presence of an absent authority. *Studies in Gender and Sexuality*, 9(2), 113-139.
- Gee, P. J. (1999). An introduction to discourse analysis: theory and method. (1st ed.). London: Routledge.
- Goldberg, H. (2010). *Erkek olmanın tehlikeleri: Erkek üstünlüğü mitini yaşatmak*. (S. Budak, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gramsci A. (1978). (1978 [1921–1926]) Selections from the Political Writings (edited by Q. Hoare), London: Lawrence and Wishart.
- Guins, R., & Cruz, O. Z. (Eds.). (2005). *Popular culture: A reader*. London: Sage.
- Günay- Erkol, Ç. (2018). 'İllet, zillet, erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye'deki seyri'. *Toplum ve Bilim* (145). 6-32.
- Gottfried, H. (1998). Beyond patriarchy? Theorising gender and class. *Sociology*, 32(3), 451-468.
- Gümüş, E. O. (2006). Tuncer Cücenolu'nun oyunlarına genel bir bakış ve oyunlarında metinlerarası izler. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Gür, T. (2011). Türkçe Öğretmen Adaylarının Dil Tutumları ve Kullanımlarının Söylem Çözümlemesi Yöntemi ile Betimlenmesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Gür, T. (2013). Post-modern bir araştırma yöntemi olarak söylem çözümlemesi. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 5(1), 185-202.
- Gürbilek, N. (2005). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2010). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Güvenç, B. (1994). *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Gözay'ın (2019) <https://journo.com.tr/emrah-serbes-ve-en-kotu-senaryo>
- Habertürk. (2011). <http://www.haberturk.com/medya/haber/670552-behzat-cnin-gercek-yuzu-galerivideo>
- Halavut, H. (2011). <http://www.5harfliler.com/behzat-c-yanlis-hayatin-dogru-kahramani/>
- Hall, S. (Ed.). (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices (Vol. 2). Sage.
- Hall, S. (1999). Encoding, Decoding. Simon During (Der.), içinde, *Cultural Studies Reader* (s. 508-517). London: Routledge.
- Hall, S. (2005). Notes on Deconstructing "The Popular". R. & Guins içinde, *Popular culture: A reader* (s. 64-72). London: Sage.
- Hanke, R. (1992). Redesigning men: Hegemonic masculinity in transition. *Men, masculinity, and the media*, 185-198.
- Hearn, J. (2004). From Hegemonic Masculinity to Hegemony of Men. *Feminist Theory*(5:49), 49-72.
- Heartfield, J. (2002). There is no masculinity crisis. *Genders*, 35(2).
- Hilal Çelik, H. E. (2017). *Söylem Analizi*.
<http://dspace.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/1193/1642-2956-1-SM.pdf?sequence=1> adresinden alındı
- Hürriyet .(2017). <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/behzat-c-lik-itiraf-40593896>
- hook:s, b. (2018). *Değişme İsteği Erkekler, Erkeklik ve Sevgi*.(Çev. Kutluata, Zeynep). İstanbul: bgst
- Hollstein, W., 1988: Nicht Herrscher, aber kräftig - Die Zukunft der Männer . Hamburg
- Horrocks, R. (1996). *Masculinity in Crisis*. London: MacMillan.
- Jay, M. (2005). Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün Tarihi 1923-1950 5Ünsal Oskay (çev.), 2. Basım, İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık.
- Kadiroğlu, M. (tarih yok). A Geneology of Antihero.

- Kandiyoti, D. (1998). 'Gender, Power and Contestation', Jackson, C., & Pearson, R. (Eds.). (2005). *Feminist visions of development: gender analysis and policy*. Routledge.
- Kandiyoti, D., (2011), *Cariyeler, Bacılar, Yurттаşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, 3. Basım.
- Karakaş, B. (2016, 10 15). Diken : <http://www.diken.com.tr/cocuk-oykulerinden-al-haberi-hayat-adaletsiz-yargiclar-rusvet-aliyor/> adresinden alındı
- Kellner, D. (2013). Kültür Endüstrisi. Çev. Muharrem Açıkğöz, *Felsefelogos* :2013/2
- Kimmel, M. (2004). Masculinity as Homophobia. S. M. Whitehead, & F. J. Barrett (Dü) içinde, *Masculinities Reader* (s. 266-288). Maldon, USA: Polity Press.
- Kiesling, S. F. (2005). Homosocial desire in men's talk: Balancing and re-creating cultural discourses of masculinity. *Language in Society*, 34(5), 695-726.
- Kundakçı, F. S. (2010). Feminizm'de Yeni Yaklaşımlar: Judith Butler. H. O. İnce içinde, *Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar* (s. 476-523). Ankara: DoğuBatı .
- Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis: An Introduction To Its Methodology*. New York: Sage Publication
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language*. (Çev. Thomas Gora). Columbia University Press.
- Köse, A. (2015). Egemen Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İnşasında Spor Basını. (Der: Şahinde Yavuz). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri*. İstanbul: Heyemola Yayınları, 197-225.
- Lea, D. & Schoene, B. (2003). Masculinity in transition: an introduction. In D. Lea & B. Schoene (Eds.), *Posting the male: masculinities in postwar and contemporary British literature* (pp. 1-6). Amsterdam: Rodopi.
- LaRossa, R. (2007). The Culture and Conduct of Fatherhood in America, 1800 to 1960. *Japanese Journal of Family Sociology*, 19, 87-98.
- Lerner, G. (1989). *The Creation of Patriarchy*. Oxford University Press, New York.

- Leupnitz, D. A. (1988). *The family interpreted: Feminist theory in clinical practice*. New York, Basic Books.
- Lipman-Blumen, J. (1976). Toward a homosocial theory of sex roles: An explanation of the sex segregation of social institutions. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1(3, Part 2), 15-31.
- MacInnes, J. (2004). The Crises of Masculinity. S. M. Whitehead, & F. J. Barrett (Dü) içinde, *Masculinities Reader* (s. 311-330). Maldon, USA: Polity Press.
- Macnamara, J. (2006). "Dissing" Men: The New Gender War.
- Marsiglio, W. (Ed.). (1995). *Fatherhood* (Vol. 7). Sage.
- Mansley, E.A (2009) Intimate partner violence: Race, social class and masculinity, LFB Scholarly Publisher, USA
- Mazali, R. (2015). Silahlardan Söz Etmışken: Militarize Bir Toplumda Silah Denetimi Söylemini Dolaşıma Sokmak ve Güvenlik Güçlerini Silahsızlandırmak. https://www.researchgate.net/profile/Rela_Mazali/publication/274952892_Silahlardan_Soz_Etmisken_Militarize_Bir_Toplumda_Silah_Denetimi_Soylemini_Dolasima_Sokmak_ve_Guvenlik_Guclerini_Silahsizlandirmak/links/552cecd0cf21acb092107b6/Silahlardan-Soz-Etmiske adresinden alındı
- Masserschmidt, J.W: (2007) 'Varieties of 'real men' M. Kimmel ve M. Messner (ed.) Men's lives içinde Pearson Education, USA, 3-20
- Mean L. (2001). Identity and discursive practice: Doing gender on the football pitch. *Discourse & Society*, 12, 789-815
- Mechling, J. (2008). Gun Play. *American journal of play*, 1(2), 192-209.
- Medin, B. (2016). Kahramanın Ç hali: Temsil ve özdeşlik bağlamında Behzat Ç. üzerine bir alımlama çalışması. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(1).
- Megill, A. (2008). *Aşırılığın Peygamberleri*. Ankara : Ayraç.
- Messner, M. A. (2004). On patriarchs and losers: Rethinking men's interests. *Berkeley Journal of Sociology*, 48, 74-88.
- Miller, D. A. (2000). *Epic Hero*. Baltimore: J. Hopkins University Press.

- Millett, K. (1970) *Sexual Politics*, Doubleday, New York
- Mintz, S. (1998). From patriarchy to androgyny and other myths: Placing men's family roles in historical perspective.
- Mitchell, J. (1971). *Women's Estate*. Harmondsworth, Penguin.
- Mutlu, E. (2001). Popüler Kültürü Eleştirmek. *Doğu Batı*, 15, 9-39.
- Mora N. (2011, 26 Mart) Haber Söylem Çözümlemesinde van Dijk Yöntemi, <http://www.neclamora.com/?p:64>. (Erişim: 15 Mayıs 2011)
- Mora, R. A. (2006). A Critical Look at the Discourse of Popular Television: The Case of Friends.
https://www.academia.edu/298471/A_Critical_Look_at_the_Discourse_of_Popular_Television_The_Case_of_Friends. Erişim 01.03.2019
- Nelson, R. (2006). Quality Television': 'The Sopranos is the best television drama ever... in my humble opinion.... *Critical Studies in Television*, 1(1), 58-71.
- NTV Haber. (2016, 12 21). <http://www.ntv.com.tr/turkiye/hemsire-aysegul-terziye-tekme-atan-saldirgan-icin-yeni-karar,bDN9tHyWlkeNhZxkzabEZw> adresinden alındı
- Oktan, A. (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura Ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk İletişim*, 5, 2, s. 152-166. Özsoy, A. (2011). "Yerli Polisiye Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkek(lik): Bir Ankara Polisiyesi Behzat Ç Örneği" içinde İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada Hegemonik Erkek(Lik) Ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon Yayınları. s. 125-160.
- Oktay, A. (2002). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Onur, H., & Koyuncu, B. (2004). "Hegemonik" erkekliğin görünmeyen yüzü: Sosyalizasyon sürecinde erkeklik oluşumları ve krizleri üzerine düşünceler. *Toplum ve Bilim*(101), 31-50.
- Özarlan, O. (2016). *Hovarda Alemi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbay, C. (2012-2013). Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak. *Doğu Batı*(63), 185-205.

- Özbek, M. (2003). *Popüler Kültür Ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 6.Baskı
- Özkul, İ. (2012, 7 17). Habertürk: <http://www.haberturk.com/yazarlar/ismet-ozkul/769097-aile-kurumu-eriyor-yalniz-yasayan-sayisi-patlama-yapti> adresinden alındı
- Özsoy Aydan (2005), "Popüler Kültür Ürünü Olarak Durum Komedileri: Çocuklar Duymasını Örneğinde Aile Söylemi", Doktora Tezi, Ankara Üni. Sosyal Bil. Enstitüsü.
- Özsoy, A. (2011). "Yerli Polisiye Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkek(lik): Bir Ankara Polisiyesi Behzat Ç Örneği" içinde İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada Hegemonik Erkek(Lik) Ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon Yayınları. s. 125-160
- Öztürk, A. (2018). ' Risk toplumunda erkeklik ve şiddet: Düşünümselliğin izinde erkeğin dönüşümü'. *Toplum ve Bilim (145)*. 138-161.
- Özyeğin, G. (2011). Arzunun Nesnesi Olmak Romans, Kırılgan Erkeklik ve Neoliberal Özne. C. Özbay, A. Terzioğlu, & Y. Yasin (Dü) içinde, *Neoliberalizm ve Mahremiyet* (s. 151-178). İstanbul: Metis.
- Parla, J. (2013). *Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (Vol. 118). İletişim Yayınları.Petersen,
- Palabıyık, A. "Toplumsal Cinsiyete Sosyolojik Bir Yaklaşım: Ortadoğu'nun Halleri", *Doğubatı Üç Aylık Düşünce Dergisi*. 63, 2013, 225-257.
- Phillips, N., & Hardy, C. (2002). *Discourse Analysis* Londra: Sage Publications.
- Pleck, E. H. (2004). Two Dimensions of Fatherhood: A History of the Good Dad–Bad Dad Complex. In M.E Lamb (Ed.) *The role of the father in child development* (222-271). New Jersey: John Willey & Sons.
- Polat, N. (2008) Cinsiyet ve mekân: erkek kahveleri. *Toplum ve Bilim*, 112, s.147-157.
- Pollert, A., 1996. "Gender and Class Revisited: or the Poverty of Patriarchy", *Sociology*, Vol. 30, No. 4, pp. 639-659.

- Posta (2017). <https://www.posta.com.tr/emrah-serbes-ten-mektup-var-cezaevinde-olmak-ruhuma-iyi-geliyor-haber-fotograf-1348819>
- Potter, J. (1996). *Representing reality: Discourse, rhetoric and social construction*. Sage.
- Rahte,. E. Ç. (2010). Kamusalılık, Toplumsal Katılım ve Medya: Kadın Programları Etnografisi. *İLETİ-Ş-İM*, 13(13).
- Rowbotham, S (1973) *Womemen's Consciousness, Men's World*, Penuin, New York
- Ryan, M., & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera. E. Özsayar, Çev.*. İstanbul: *Ayrıntı*.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis.
- Savran, G. (2019). <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/02/09/gulnur-acar-savran-erkeklik-krizi-yok-patriarka-hala-cok-guclu/> , Erişim 01.02.2019.
- Sayan, İ. Ö. (2008). Türkiye'de Yargı Bağımsızlığı Sorunu. *Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* (Cilt: 4 Sayı:2), 44-73.
- Schrock, D., & Schwalbe, M. (2009). Men, masculinity, and manhood acts. *Annual review of sociology*, 35, 277-295.
- Scott, J. W. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi, çev. Aykut Tunç Kılıç, İstanbul: *Agora Kitaplığı*.
- Seidler, V. J. (2003). *Rediscovering masculinity: Reason, language and sexuality*. Routledge.
- Segal, L. (1992). *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. London: Virago.
- Selek, P. (2009). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Selek, P. (2009). Sürüne Sürüne... Derleme içinde, *Kadın Olma Halleri* (s. 19-27). Ankara: Kaos Gl.
- Selek, P. (2018). 'Şiddetin öznesini kurmak ya da erkek yapmak'. *Toplum ve Bilim* (145). 130-138.
- Serbes, E. (2016). *Son Hafriyat: Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi*. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Somay, B. (2010). *Şarkı okuma kitabı*.İstanbul: Metis

- Serbes, E. (2016). *Her temas iz bırakır: bir AnKara polisiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sheller, M. (2004). Automotive emotions: Feeling the car. *Theory, culture & society*, 21(4-5), 221-242.
- Silverstein, L. B., Auerbach, C. F., & Levant, R. F. (2002). Contemporary fathers reconstructing masculinity: Clinical implications of gender role strain. *Professional Psychology: Research and Practice*, 33(4), 361.
- Somay, B. (2010). *Tarihin bilinçdışı: popüler kültür üzerine denemeler*. İstanbul: Metis.
- Sönmez, M. (2010). *Medya, kültür, para ve İstanbul iktidarı* (Vol. 116). Yordam.
- Sözen, E. (1999). *Söylem: belirsizlik, mübadele, bilgi/güç ve refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis.
- Şeker, T., & Çavuş, S. (2011). 'Behzat Ç. Bir Ankara Polisiyesi Dizisinin Alımlama Analizi. *Global Media Journal Turkish Edition, Güz Sayısı*.
- Segal, L. (2007). Look back in anger: Men in the fifties. In *Slow Motion* (pp. 1-20). Palgrave Macmillan, London.
- Şenel, B. (2014). Cinsel yönelim ayrımcılığının gündelik hayat yansımaları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Serbes, E. (2017). <https://twitter.com/emrahserbes/status/913333128885923840>
- T24. (2015). <http://t24.com.tr/haber/emrah-serbes-soyledigim-sozun-arkasindayim-cunku-muhataplari-cok-aciktir,308358>
- Ta, L. M. (2006). Hurt So Good: Fight Club, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism. , , . *The Journal of American Culture*(29:3), 265-277.
- Taşçıyan, A. (2009). Vavien'deki Bütün Karakterler Antikahraman.
- TDK. (2016, 01 20). http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=177629 adresinden alındı

TDK.(2017,01 15)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=ATAERK%C4%B0

TDK.(2018,01 01)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=TA%C5%9ERA

Tekelioğlu, O. (2014, Şubat 28). *Normalite atakta, Amirim siperde*. Radikal Gazetesi:

http://www.radikal.com.tr/radikal2/normalite_atakta_amirim_siperde-1087272

adresinden alındı

Tekelioğlu, O. (2012, Nisan 8). Hayrola Amirim. Radikal Gazetesi:

<http://www.radikal.com.tr/radikal2/hayrola-amirim-1084419/> adresinden alındı.

Tellan, D. (2016). Mekân, Eğlence ve Popüler Kültür İlişkisini Değerlendirmek. *TRT*

Akademi (1), 136-154

Tonkiss, K. (2006). Analysis text and speech: content and discourse analysis. C. Seale,

(2nd ed.). In. *Researching Society and Culture*. (367-383). London:Sage

Tuncer, S. (2012). Behzat Ç Kent, Kimlik, Yerellik Ekseninde Bir Ankara Hikâyesi. F. Ş.

Cantek içinde, *Cumhuriyet'in Ütopyası: Ankara*. Ankara: Ankara Üniversitesi

Yayınları .

Türk, H. B. (2008). Erkeklik çalışmaları için bir imkan olarak Pierre Bourdieu. *Toplum*

ve Bilim(112), 119-147.

Türkoğlu, N. (2004). İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim

Tanımlar. *Kavramlar, Tartışmalar, İstanbul: Babil Yayınları*.

Türközü, S. E. (2013). AKP ve İnsan Hakları. İçinde İ Uzgel ve B Duru (der), AKP

Kitabı: Bir Dönüşümün Bilançosu (2002-2009). 3. Baskı, Ankara: Phoenix

Yayınevi.

Uludağ, F. (2016, 12 22). Türkyapı: [https://www.xing.com/communities/posts/konutta-](https://www.xing.com/communities/posts/konutta-yeni-trend-1-plus-1-evler-1006995945)

[yeni-trend-1-plus-1-evler-1006995945](https://www.xing.com/communities/posts/konutta-yeni-trend-1-plus-1-evler-1006995945) adresinden alındı


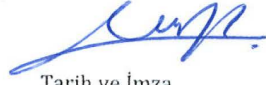
Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk sinemasında "erkek filmleri". *Toplum ve Bilim*(101),

144-162.

- van Dijk, Tuen A. (1988). *News as Discourse*. Hillsdale, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum, Associates Publishers
- Vogler, C. (2009). *Yazarın Yolculuğu*. İstanbul: Okuyan Us.
- van Dijk T. A. (1991). Media Contents The Interdisciplinary Study of News as Discourse, in K. Bruhn-Jensen & N. Jankowski (Eds.), *Handbook of Qualitative Methods in Mass Communication Research*, London: Routledge, pp. 108-120.
- van Dijk T. A. (1995) Aim of Critical Discourse Analysis, *Japanese Discourse*, (1), s. 17- 27
- Van Dijk, T. (1997). *Discourse as Structure and process* (Vol. 1). Londra: Sage.
- Van Dijk, T. (2008). *Society and Discourse. How social contexts control text and talk*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vogler, C. (2009). *Yazarın Yolculuğu*. İstanbul: Okuyan Us.
- Walby, S. (1990). *Theorizing Patriarchy*. Blackwell Publishers Ltd., Oxford, UK and Cambridge USA.
- Walsh, F. (2010). *Masculinity and the performance of crisis*. London: Palgrave MacMillan.
- Ward, G. (1997). *Postmodernism*. Illinois: Teach Yourself Books.
- Weber, M.(1990). *Basic content analysis*. Beverly Hills, CA; Sage.
- Wedgwood, N. (2009). Connell's theory of masculinity - its origins and influences on the study of gender. *Journal of Gender Studies*(18), 329-339.
- Whannel, G. (2002) *Media Sport Stars: Masculinities and Moralities*. London: Routledge.
- Whitehead, S. M., & Barrett, F. J. (2004). The Sociology of Masculinity. S. M. Whitehead, & F. J. Barrett (Dü) içinde, *The Masculinities Reader* (s. 1-27). Maldon, USA: Polity Press.
- Williams, R. (1980). *Problems in Materialism and Culture*. London: Fontana.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. Ankara: İmge Kitabevi

- Williams, R. (2014). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.
- Wodak, R. (2007). Critical Discourse Analysis. G. & Weiss içinde, *Critical discourse analysis*. (s. 302-317). Newyork: Palgrave Macmillan.
- Wood, L. A., & Kroger, R. O. (2000). *Doing discourse analysis: Methods for studying action in talk and text*. Sage. Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Wood, K., & Jewkes, R. (2001). 'Dangerous' love. Reflections on violence among Xhosa township youth. In R. Morrell (Ed.), *Changing men in southern Africa* (pp. 317–336). London: Zed Books. Yule, G. (2000). *Pragmatics*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Yetkin, B. (2017). *HABER SÖYLEMİNDE EGEMEN İDEOLOJİNİN YENİDEN ÜRETİMİ: MAGAZİNLEŞME BAĞLAMINDA BİR ANALİZ*. https://www.academia.edu/1648042/HABER_S%C3%96YLEM%C4%B0NDE_EGEMEN_%C4%B0DEOLOJ%C4%B0N%C4%B0N_YEN%C4%B0DEN_%C3%9CRET%C4%B0M%C4%B0_MAGAZ%C4%B0NLE%C5%9EME_BA%C4%9ELAMINDA_B%C4%B0R_ANAL%C4%B0Z adresinden alındı
- Yılmaz, B. (2006), "Bozkırdaki Cennet: Gençlik Parkı", *Sanki Viran Ankara*, Der. F. Ş. Cantek, İletişim, İstanbul.
- Yumul, A. (2000). Bitmemiş bir proje olarak beden. *Toplum ve Bilim*, 84, 37-50.
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın yolculuğu: mitik erkeklik ve suç draması*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yüksel, E. (2013). Bir Savaş Anlatısı Olarak Nefes: Vatan Sağolsun ve Hegemonik Erkekliğin Krizi. *Fe Dergi*, 15-31.
- Yörük, E. (2012). Televizyonda nitelik sorunu hakkında bir tartışma: Behzat Ç. örneği. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 67(03), 219-263.

EK 1: Orjinallik raporu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 13/05/2019</p> <p>Tez Başlığı: <u>Kriz, Nijleşme, Yeniden İnşa: Behzat G. de Etkelik</u></p> <p><u>Anabildi</u></p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 167 sayfalık kısmına ilişkin, 13/05/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 22 'dir</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- <input type="checkbox"/> Kaynakça hariç 3- <input type="checkbox"/> Alıntılar hariç 4- <input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar dâhil 5- <input type="checkbox"/> 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç <p>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 tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">  Tarih ve İmza 13.05.2019 </p> <p>Adı Soyadı: <u>Merve Ayşe Köseoğlu</u></p> <p>Öğrenci No: <u>N10126091</u></p> <p>Anabilim Dalı: <u>İletişim Bilimleri</u></p> <p>Programı: <u>İletişim Bilimleri</u></p>
<p>DANIŞMAN ONAYI</p> <p style="text-align: center;">UYGUNDUR.</p> <p style="text-align: center;">  Doç. Dr. <u>Zevce Çaylı Rahtcı</u> (Unvan, Ad Soyad, İmza) </p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT**

Date: 13.05.2019

Thesis Title : Crisis, Confrontation, Reconstruction: Narratives of Masculinity
in Beirut G.

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 13.05.2019 for the total of 167 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 22 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I 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.

Date and Signature

Name Surname: Merve Ayşe Köseoğlu

13.05.2019

Student No: H10126091

Department: Communication Sciences

Program: Communication Sciences

ADVISOR APPROVAL


APPROVED.

Doç. Dr. Evet Gayrı Rahter
(Title, Name Surname, Signature)

Ek 2: Etik Komisyon Muafiyet Formu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 13/05/2019</p> <p>Tez Başlığı: Kriz, Yüzleşme, Yeniden İnşa: Behzat Ç.'de Erkeklik Anlatıları</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <div style="text-align: right;">  13.05.2019 </div> <p>Adı Soyadı: Merve Ayşe Köseoğlu</p> <p>Öğrenci No: N10126091</p> <p>Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri</p> <p>Programı: İletişim Bilimleri</p> <p>Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Doktora</p>
<p><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></p> <p style="text-align: center;"><i>Etik kurul izni gerekmemektedir.</i></p> <div style="text-align: center;">  (Doç. Dr. Emek Çaylı Rahte) </div> <p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr</p> <p>Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT

Date: 13/05/2019

Thesis Title: Crisis, Confrontation, Reconstruction: Narratives of Masculinity in Behzat Ç

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

13.05.2019

Name Surname: Merve Ayşe Köseoğlu

Student No: N10126091

Department: Communication Sciences

Program: Communication Sciences

Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Permission from the Ethics Commission is not needed.

(Doç. Dr. Emek Çaylı Rahte)