

**Gotham’da Bir Sisifos: *Joker* Filmi Özelinde Hegemonik Erkekliğin İnşası**  
**A Sisyphus in Gotham: The Construction of Hegemonic Masculinities in The Joker Movie**

Ece EROL<sup>1</sup>

Mehmet TOPLU<sup>2</sup>

Başvuru Tarihi / Received: 12.04.2022

Kabul Tarihi / Accepted: 29.06.2022

Araştırma / Research

### Öz

Özellikle 1980’lerin başından itibaren, kadının toplumsal cinsiyet düzeni içerisindeki konumuna yoğunlaşan araştırmalarda, çalışmaların ihmal edilen bir boyut olarak görülen ‘erkeklikler’ üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Tarihsel süreç içerisinde, toplumsal yapıdaki değişimlere paralel olarak, “Erkeklik”, önemli değişimler geçirse de, hegemonik bir güç olarak varlığını sürdürmüştür. Bu minvalde erkekliğin tanımı ve erkeklik algısı da değişim geçirmiş, farklı toplumlarda farklı hegemonik bir yapıya bürünmüştür. Toplum tarafından erkeklerden beklenen çeşitli rol biçimleri, onların toplum içerisinde ya üst tabakalarda konumlanmasına ya da toplumda ikincil plana itilmesine neden olmaktadır. Avustralyalı sosyolog Raewyn Connell erkeklik olgusunu Gramsci’den esinlenerek ödünç aldığı hegemonya kavramı ile sentezleyerek, erkeklikler arasındaki eşitsiz güç ve iktidar ilişkilerini ‘hegemonik erkeklik’ ekseninde ele almıştır. Bu çalışmada Todd Phillips’in 2019 yılında çekmiş olduğu *Joker* filmi, R. W. Connell’in hegemonik erkeklik çerçevesinde nitel araştırma yöntemlerinden sosyolojik film analizinden yararlanılarak çözümlenmiştir. Filmden hareketle, hegemonik erkekliğin ezme/ezilme hiyerarşisi zemininde toplum içerisinde nasıl bir eşitsizlik yarattığı, bu eşitsizlikler sebebiyle karşılaşılan engeller ve bu engellerle mücadele erkeklik perspektifinden eleştirel bir bakış açısıyla incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Hegemonik Erkeklik, Erkeklik, Toplumsal Cinsiyet, *Joker* (film), Amerikan Sineması.

### Abstract

Especially since the early 1980s, it has been observed that studies focusing on the position of women in the gender order have focused on 'masculinities', which is seen as a neglected dimension. In the historical process, in parallel with the changes in the social structure, "Masculinity", although it has undergone significant changes, as a hegemonic force, has continued to exist. In this respect, the definition of masculinity and the perception of masculinity have also changed and assumed a different hegemonic structure in different societies. Various forms of roles expected by society from men cause them to be positioned in the upper strata of society or to be pushed to the secondary level in society. Australian sociologist Raewyn Connell synthesized the concept of masculinity with the concept of hegemony, inspired by Gramsci, and discussed the unequal power and sovereignty relations between masculinities on the axis of 'hegemonic masculinity'. In this study, Todd Phillips' movie *Joker*, shot in 2019, was

<sup>1</sup> eceeroll@hotmail.com | ORCID ID: 0000-0001-8436-2217

<sup>2</sup> Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Prof. Dr., mehmet.toplu@hbv.edu.tr | ORCID:0000-0002-1777-9829

analyzed by using sociological film analysis, one of the qualitative research methods, within the framework of R. W. Connell's hegemonic masculinity. Based on the movie, how hegemonic masculinity creates inequality in the society on the ground of the hierarchy of oppression, the obstacles encountered due to these inequalities and the struggle with these obstacles has been critically examined from the perspective of masculinity.

**Keywords:** Hegemonic Masculinity, Masculinity, Gender, Joker (film), American Cinema.

### **Giriş**

Başta sinema ve televizyon olmak üzere kitle iletişim araçları, toplumsal yapıda oluşan erkeklik ve kadınlık temsillerini yeniden inşa eden ve onları güçlendiren önemli araçlardır. Toplumsal cinsiyetin medyadaki temsili, bireylerin toplumsallaşma sürecinde toplumsal cinsiyet rollerini tanımada büyük bir rol oynamaktadır. Kadın kimliğinin yanı sıra erkeklik de gündelik hayatta toplumsal aksiyonlar ile inşa edilebilir bir unsurdur ve sinema aracılığıyla üretilen kurgusal karakterler izleyiciye erkeklik imajı hakkında mesajlar vermektedir. Bu bağlamda medyada, erkeklik çalışmaları üzerine yapılan çalışmalarda kayda değer bir artış gözlemlenmiş ve sinemada var olan erkeklik temsillerinin çeşitliliğini şekillendiren süreçler mercek altına alınması gereken temel unsurlar olurken aynı zamanda araştırmanın nesnesi olmuştur. Temsillerin şekillenme süreci aslen çok eski bir tarihe dayanmamakla birlikte Anglo-Amerikan Batı dünyasında ‘erkeklik’ biçimleri toplumsal cinsiyet üzerinden irdelenmiştir. 1940’ların başından 1980’lere değin Hollywood’da çekilmiş yaklaşık 6 bini aşkın filmin yalnızca 14’ü kadın yönetmenler tarafından sinemaya taşınmıştır. Bu durum erkeklik temsilleri üzerine çalışmaların temelini atan ülkelerden olan ABD’de de erkek egemen bir sinema anlayışının benimsendiğinin bir göstergesidir (Ulusay, 2004).

Bu çalışmada 2019 yılında Todd Phillips tarafından yönetilen *Joker* filmindeki hegemonik erkeklik temsilleri, erkeğin özne olma mücadelesi sınıf farklılıkları ve engellilere (*ableism*) yönelik ayrımcılık çatışması üzerinden ele alınmıştır. Filmde *Joker*’i canlandıran Arthur (Joaquin Phoenix) karakteri pek çok açıdan günümüz Hollywood sinemasındaki alışlagelmiş kalıpların sınırlarını zorlayarak, anlatıdaki erkeklik biçimlerine karşı mücadelesinde aslen iktidara karşı direncin bir sembolüdür. Filmde; yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk, köklerinden savrulmuşluk ve kimlik bunalımı gibi etkenler Arthur karakteri üzerinden erkekliğin inşası çerçevesinde şekillenmektedir. Bu biçimde Hollywood, kendini kaybederken bulan anti-kahramanın hikâyesi etrafında modern anlatıyı yeniden yorumlar. Çalışmada film içerisindeki eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerini tetikleyen unsurlar tespit edilerek, eleştirel bir bakışla filmin ana karakteri Arthur Fleck üzerinden analiz edilmiştir.

### **Yöntem**

Sinema, toplumsal cinsiyet kalıpları altında ayrımlaşan kadınlık ve erkeklik hallerini “*ideal kadın*” ve “*ideal erkek*” olarak kodlamasının yanında hegemonik çatı altında bir düzen inşa ederek kendine ideolojik bir zemin hazırlamıştır. Hegemonik kültürler, toplumsal ahengin doğası ve içinde bulunulan çağın anlamlandırılması üzerine kendilerine özgü bir görüş sunarlar. Bu tip bir perspektiften bakıldığında ikili hegemonik cinsiyet ilişkileri de toplum içerisinde “*öteki*”liğin yaratılmasında büyük önem taşımaktadır (Erol & Sadakaoğlu, 2020, ss. 100-101).

Erkeklik, toplumsal bir iktidar inşası ve kolektif bir kimlik olarak da tanımlanabilir. Bu minvalde bu mekanizmanın sürdürülebilmesi için çeşitli araçlara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu araçlardan

biri olan Çağdaş Hollywood Sineması da, Amerikan kültürünü ve kodlarını farklı erkeklik temsilleri üzerinden aktarır.

Çalışmada örneklem olarak Todd Phillips'in 2019 yılında çekmiş olduğu *Joker* filmi hegemonik erkeklik ilişkileri, ataerkillik, sınıf ve iktidar ekseninde nitel araştırma yöntemlerinden sosyolojik film analizi yöntemi ile incelenmiştir. Filmde toplumsal roller, toplumsal yapı ve toplumsal kontrolden yola çıkılarak erkeklik değerlerindeki dönüşüm ana karakter üzerinden ele alınmıştır.

### ***Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik Çalışmaları***

1980'li yıllarda feminist araştırmalar kadınlığın tek bir formda temsil edilmemesi gerektiğini savunmuş ve kadınlığın çeşitli etmenlere bağlı olarak (yaş, sınıf, etnik köken vb.) birbirinden farklı kadınlık deneyimlerine sahip olabileceğinin altını çizmiştir. Aynı dönemde modernleşme ile bağlantılı olarak hegemonik erkekliğin krize girdiği de ileri sürülmüştür (Yüksel, 2013). Bu tutum erkeklik araştırmalarının da önünün açılmasına vesile olmuştur. Tekdüze kalıplaşmış kadınlık deneyimlerinin kendine geniş bir araştırma sahası yaratması, araştırmacıları erkeklik temsilleri üzerine yapılan çalışmalarda beslemiştir. Bu yeni dönemle birlikte 'beyaz, orta sınıf, heteroseksüel, orta yaşlı, tam gün iş sahibi erkeğin' özelliklerine uyan ya da bu özellikten sapan farklı erkeklik deneyimlerinin anlamı tartışılmaya başlanmıştır. Hegemonik erkeklik kavramı zemininde araştırılan bu farklı erkeklik biçimleri, kalıplaşmış tanımlara uymayan erkeklerin nasıl yönetildiğini, denetlendiğini, tahakkümlerinin istikrarını anlama üzerine yoğunlaşmıştır. 1990'lara gelindiğindeyse eleştirel toplumsal çözümleme çatısı altında bilhassa kuramsal alanda hâkimiyetini arttıran "toplumsal inşa" yaklaşımlarının da etkisiyle araştırmalar, farklı erkeklik deneyimlerini keşfetmeye yönelmiştir. Öyle ki aynı erkeğin farklı yaş dönemlerinde, farklı erkeklik deneyimleri tecrübe ettiği kabul edilerek, yeni araştırma konuları temsil biçimlerine dâhil olmuştur (Sancar, 2009, s. 27).

Farklı erkeklik biçimleri üzerine yapılan araştırmalar, toplumsal cinsiyet üzerine yapılan çalışmaları da destekleyen, adeta tamamlayıcı bir alan olarak görülebilir. Her ne kadar erk, erkek, erkeklik, erkeksilik gibi kavramlar gündelik yaşam içerisinde bahsi sıklıkla geçen kavramlar olsalar da, bu kavramların ideolojik ve sosyolojik anlamlarına yoğunlaşan çalışmalar az sayıdadır. Erken dönem feminist düşünür ve aktivistler erkekliği, ataerkillik kavramı üzerinden değerlendirir. Bu anlayışa göre, erkekler ve eril iktidar hiçbir farklılığın olmadığı eşit bir bakış açısıyla değerlendirilmiş ve erkekler topyekûn 'ezen/hükmeden', kadınlarsa 'ezilen/hükmedilen' konumuna yerleştirilmiştir. Ataerkillik kavramı dil, ırk, kültür ve sınıf gibi etkenlerin yarattığı farklılıkları görmezden gelir. Ancak 1980'li yıllara gelindiğinde feminist araştırmacılar, bu kavramın tek boyutlu ve indirgemeci yanını zenginleştirmek üzerine yoğunlaşmıştır. Çünkü ataerkil egemenlik ilişkileri, zaman ve mekân içinde her defasında yeniden inşa edilen karmaşık bir yapıya sahip olduğu için, basit bir şekilde "kadınlar erkekler tarafından ezilir ve ikincileştirilir" ifadesine indirgenemeyecek kadar hassas bir yapıya sahiptir (Bozok, 2009, s. 434). Çimen Günay-Erkol daha geniş bir perspektiften bakılması ve toplumsal eşitsizliklerin derinlemesine tartışılabilmesi için öncelikle bu skalanın tanınması, yalnızca kadınların değil erkeklerin de toplumsal bir konsensüs ile inşa edilen babalık, abilik, kocalık gibi ailesel roller veya asker, polis gibi kimliklerde ifadesini bulan ve "koruyucu" roller içerisindeki yerlerinin aydınlatılması ve tartışılması gerektiğinin altını çizmiştir (Günay & Erkol, 2015, s. 126). Bu doğrultuda Raewyn Connell'in (1998a, 2005b) ileri sürdüğü –aynı zamanda farklı kuramcılarının katkılarıyla da geliştirilerek günümüze kadar gelebilmiş ve bu alanın ayırt edici nosyonlarından biri haline gelen- "erkeklikler" ve "hegemonik erkeklik" görüşleri erkek egemenliğin esnek ve yoruma açık yapısını yeniden gündeme getirmiştir (Connell'dan aktaran Bozok 2009, s. 434).

### ***Erkek Kimliği***

Her insan doğumundan itibaren birtakım özelliklere sahip olarak dünyaya gelir. Fiziksel görünüşümüzden hormon dengemize kadar, bilişsel ve duygusal yönelimlerimiz, maharetlerimiz farklılık göstermektedir. Ancak bu özelliklerin, temayüllerin ve kabiliyetlerin şekillendirilmesi toplumsal ve tarihsel süreçte belirlenir. Bireye üreme niteliğinden dolayı ayrı bir rol atfeden ve erkekle dişiyi birbirinden ayıran bu yaradılış özelliği Türkçede ‘cinsiyet’ olarak ifade edilmektedir. Aynı zamanda ‘cinsiksiz’ sözcüğü de Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde ‘eşsiz’ olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlardan anlaşıldığı üzere ‘Cins’ kelimesi yalnız başına dişilik ve erkeklik belirtmez, ancak ondan türetilen kelimeler bu görevi üstlenmiştir. Bu minvalden bakıldığında ‘Cinsiyet’ kelimesinin ‘Cins’ kelimesinin görevini üstlendiğini söyleyebiliriz. Cinsiyet kelimesi anlam olarak biyolojik zeminde dişiliği ve erkekliği ifade etmesinin yanı sıra, ona biyoloji dışında özel bir anlam da yüklenmiştir (Türköne, 1995, ss. 7-8). Anthony Giddens’a göre (2012, s. 256) cinsiyet, erkek ve dişi bedenindeki biyolojik farklılıklara işaret etmektedir.

Erkek Türk Dil Kurumu’na göre ‘insan, hayvan ve bitkilerin dişiyi dölleyecek cinsten olanı, sperma oluşturan organizma, yetişkin adam, bay, er kişi’ olarak tanımlanmıştır (Özkantar, 2022, s. 65). Bu bağlamda erkek, ilk önce canlı sonra insan ardından da erişkin eril olarak sıralanabilir. Lynne Segal erkek olmayı şöyle ifade eder: “Erkek olmak ‘kadın’ olmamaktır, ‘eşcinsel olmamaktır, herhangi bir ‘ikinci sınıflık’ işaretiyle -etnik ya da farklı türlü- damgalanmamış olmaktır” (1990, s. 20). Bir başka tanımda ise erkeklik, erkeğe biçilmiş maharetlerin ve hususların, düşüncelerin ve hayat tarzlarının içerisinde buldukları dönemin tarihi, toplumsal gelişme sürecindeki tüm manevi değerlere göre değişebilen bir toplamını ifade eder (Özkantar, 2022, s. 65). Sancar (2009, s. 16) ise erkeklik denilen toplumsal konumun bir iktidar analizi çerçevesinde değerlendirilmeden anlaşılmadığının altını çizer. Aynı zamanda erkeklik, ‘sürekli başka konumların “ne olduğu” hakkında konuşma hakkını kendi elinde tutan ve bu sayede kendi bulunduğu konum sorgulama dışı kalan bir “iktidar konumu”dur (Sancar, 2009, s. 16). Camille Paglia’ya göre (2004, s. 53) erkeklik bir büyü, evrensel yaratıcılığın mükemmel kaidesidir.

Erkeklerin gelişimi ve psikolojisi insan psikolojisine eş değer olarak görülmektedir (Segal, 1990, s. 103). Erkek kimliğine veyahut erkekliğe dair ortaya atılan bulgular çoğunlukla zaman ve mekândan bağımsız bir biçimde patriyarkallığın bireylere yüklediği roller üzerinden ele alınmıştır. Eril kimliğe dair klinik çalışmalar Sigmund Freud ile başlar. Oedipus kompleksi teorisi, kendinden önceki dönemle ilintili kimi bilinçaltı tutarsızlıklar ve kültürün ataerkil kümelenişinin nesiller arasında erkekliğin kurulması aracılığıyla aktarılması, bu klinik çalışmaların tohumlarını atmıştır (Connell, 2005b, s. 9). Ancak Freud ve erken dönem Oedipus kompleksi travmatik bir süreçti. Yetişkin erkekliğin kırılmasının temelinde arzu ve kültür arasındaki çatışma yatıyordu. Fakat 1940’lardan sonra psikanalitik boyutta erkeklik eleştirisi güç kaybına uğradı ve gücünü geri kazanması uzun bir zaman aldı. Freud’un ardından öğrencisi olan Carl Gustav Jung’da erkeklik üzerine çalışmalar yapmaya devam etti. Jung, ‘anima’ ile erkeklerin kolektif bilinçaltındaki dişil özelliklere ve eğilimlere yöneldi (Connell, 2005b, s. 11).

Marksizm ile psikanalizi birbirine bağlamaya yönelik pek çok girişim erkeklik konusuna doğrudan değinmiyordu. Alfred Adler ve Wilhelm Reich, Marksist ekonomik analiz ile Freudcu cinsel bilimi sentezlemiş ve erkeklik ile sınıflı toplumun yeniden üretildiği yerin ‘otoriter aile’ olduğunu savunmuştur. Pierre Bourdieu (2015, s. 71) erkekliği ilişkisel bir kavram olarak niteler. Erkeklik, Bourdieu’ya göre diğer erkeklerin önünde ve onlar için, kadınlığa karşıt olarak ve her şeyden evvel, önce kişinin kendi içindeki bir tür dişil korkusu içerisinde inşa edilmiştir.

Gönül Demez’e göre (2005, s. 74) her erkek kusursuz, güçlü, mücadelecı ve yenilmez değildir. Bu nedenle erkeklik, bu vasıfların kazanılması adına bakıldığında uzun ve zorlu bir süreçtir. Pek çok

kez erkek kendi hem cinsi ile mücadele etmek zorundadır. Aynı zamanda erkek, yalnızca kendi cinsinden olmayana değil kendisi gibi olmayana da hegemonik bir baskı uygular. Toplamların çoğunda erkeklik kazanılması gereken bir meşale gibi toplumsal bir görevin sonucudur.

Bu minvalden bakıldığında herhangi bir tarihsel ya da toplumsal bağlamda, tek bir erkeklik tanımından söz etmek imkânsızdır. Erkeklik ve erkek kimliği toplum içerisindeki güç ilişkileri ile şekillenerek aynı zamanda birbirleri ile çatışma içerisine girerek dinamik kalmaktadır. Modernizm ve post-modernizm ile birlikte erkeklik algısı belirgin biçimde değişime uğramıştır. Bunun sonucu olarak da iktidarı simgeleyen erkekliğe sistem tarafından ötekiye dönüştürülen farklı bir erkeklik ortaya çıkmıştır. Hegemonik erkeklik olarak adlandırılan bu kavram farklı erkeklikleri ortak paydada bir araya getirerek erkeklik çalışmalarını da derinleştirmiştir.

### ***Hegemonik Erkeklik***

‘Hegemonik erkeklik’ kavramı ilk kez Avustralyalı sosyolog Raewyn Connell (Robert William Connell) tarafından Antonio Gramsci’nin *Hapishane Defterleri* isimli eserinde geçen ‘hegemonya’ kavramından hareketle bir saha çalışması üzerinde karşımıza çıkar (Arslan, 2018). Connell kendinden önceki hegemonik erkeklik kuramlarını ortaya atıldığı yıllardan bu yana yeniden yorumlamış ve *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında erkeklik kavramını farklı bir perspektiften ele almıştır. Kitabında hegemonik erkeklik kavramının inşasını yalnızca kadınlar üzerinden değerlendirmenin eksik kalacağını ve aynı ölçüde geri plana itilmiş, görmezden gelinmiş erkeklik biçimlerinin de bu inşaya dâhil edilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Yine Connell, erkeklik biçimlerindeki değişkenlikler ve bunlar arasındaki etkileşimi ataerkil toplumsal düzenin işleyiş çarkının önemli bir unsuru olarak görür (Connell, 1998a, s. 245). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*’da Connell aslen erkeklik ve hegemonya arasındaki ilişkiyi odak noktasına alarak toplumsal cinsiyet analizinde hegemonya kavramını kullanmıştır.

Gramsci’nin hegemonyasını zeminine oturtan hegemonik erkeklik kuramı akademik anlamda ise ilk kez 1985 yılında yayımlanan Bob Connell, Tim Carrigan ve John Lee’nin *Toward a New Sociology of Masculinity* (Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisine Doğru) isimli makalesinde ele alınmıştır. Makalede kendilerinden önceki anti-feminist kuram ve hareketlere eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan Carrigan, Connell ve Lee, erkekliği sorunsallaştırmada izlenmesi gereken yolun feminizm ve queer çalışmalardan geçtiğini vurgulamışlardır (Carrigan, Connell, & Lee, 1985).

Toplumsal cinsiyet rollerini edinme ve pekiştirme süreci sosyal kurumlardan etkilenir. Bu süreç kimi zaman farkında olmadan toplumsal normlar içindeki davranışlarla, kimi zaman da toplumsal normların dışındaki davranışlarla kendini açığa vurur. Connell bu durumu şöyle açıklar: “Ana akım cinsiyet basitçe var olan bir şey değildir; aksine sürekli öğrenilen ve üretilen bir olgudur ve ‘bir nesneden çok bir süreçtir’” (Connell, 1998a, s. 191). Hegemonik erkeklik kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için erkeklik temsillerindeki farklı biçimlere bakılmalı ve tek bir erkeklik perspektifi olmadığı kabul edilmelidir. Bir diğer açıdan bakıldığında erkeklik denilen toplumsal konum, iktidar çözümlemesi yapılmadan anlaşılabilir. Bu minvalde asıl bakılması gereken nokta, erkeklerin eril iktidar konumlarını nasıl devam ettirdikleri ve tahakkümü nasıl inşa ettikleri üzerinedir. Ancak bu sayede cinsiyetlendirilmiş iktidarın doğası hakkında daha geniş ölçekli bilgiler elde edilebilir (Sancar, 2009, s. 15). Aynı zamanda çeşitli disiplinlerde kullanılan “çoklu erkeklik” ve hegemonik erkeklik tanımları, toplumsal cinsiyet araştırmaları için de verimli bir bakış açısı kazandırır (Akdoğan, 2019).

Connell, *The Big Picture: Masculinities in Recent World History* isimli makalesinde erkekliği kültürel ve entelektüel bir sorun olarak görür. 1960’ların sonunda yaşanan ikinci dalga Kadın Kurtuluş Hareketi ve feminist araştırmaların gelişimi ataerkilliğin baskısından kurtularak özgürleşmeyi amaçlar.

Buradan yola çıkan medya araştırmaları, ataerkil yapılara ve olgulara yönelir. 1970’lerde ilk kez erkeklik ve medya arasındaki ilişki belirgin bir hal almış, 1980’lerde ise kuramsallaştırılmaya devam etmiştir. Öyle ki Fred Fejes (1992) kitle iletişim araçları üzerine yaptığı ampirik çalışmada eril gerçekliği ‘bir olgu olarak erkeklik’ olarak tanımlamış ve erkeklik çalışmalarına olan ilginin kayda değer biçimde arttığını vurgulamıştır. Fejes makalesinde 1959’dan 1979’a kadar İngiliz dergi reklamlarındaki erkeklik temsillerinin nasıl yansıtıldığına dair analiz edilen verilerden yola çıkarak erkeklerin temsilinde 20 yıllık periyod içerisinde seksist olmayan bir harekete doğru küçük ve dereceli bir azalma gösterdiğini ileri sürmüştür. Yeni dönemde erkeklerin cinsel çekiciliklerinin daha az vurgulandığı, kariyerlerine ve ev dışındaki aktivitelerine daha çok dikkat çekildiği gözlemlenmiştir (Onay, 2017).

‘Küresel eril ittifak düzeni’ne de bir nevi işaret eden egemen erkeklik değerleri, bu temsilleri ayrıcalıklı hale getiren kurumsal destekler ve kültürel pratikler etrafında karşılıklı onay içerisinde işleyen bir bütünlüğe de göndermede bulunur. Her ne kadar tartışmaya açık bir pozisyonda olsa dahi, günümüz toplumlarının erkek egemenliğine dayalı toplumlar olduğu gözlemlenebilir bir gerçektir. Bu toplumsal yapı, kendi içerisinde çok çatışmalı ve çeşitli iktidar ilişkilerinin eklenmesinden oluşmuş çok katmanlı bir işleyişi de beraberinde getirmektedir. Erkek egemenliği, bir başka deyişle salt kadınların topyekûn denetim altında tutulmasından ziyade daha çoğul, girift, birbiriyle uyumsuz veyahut birbiriyle ilişkisi olmayan çok sayıda çeşitli erkeklik deneyimleri olarak da görülebilir. Öte yandan erkek egemen toplum kavramı doğrudan siyasal iktidar ilişkilerine göndermede bulunur. Farklı erkeklik biçimlerinin hiyerarşik ve iktidar mücadelelerini de kapsayan erkek egemen toplum, kurumlaşmış erkek otoritesi alanlarındaki yapılanmış erkek egemenliğinin de altını çizer (Sancar, 2009, s. 17).

Erkeklik, Tayfun Atay’a göre (2017) hem bir iktidara hem de o iktidarın taşıyıcısı olduğu öznellik konumuna işaret eder. Bir başka deyişle, bir Şeyi yapabilmeyi iktidar konumundan sağlayan erkeklik, aslında kendi çatısı altında sürekli devam eden ‘erkek olma’ savaşında öznesini ezer. Erkekliğin bu perspektiften bakıldığındaki tanımını Atay Şöyle yapmıştır: “İktidar’ın ona sahipmiş gibi görünen ‘muktedir’i de ezen bir yapısı vardır” (2017, s. 40).

### ***Amerika Birleşik Devletleri’nde Hegemonik Erkekliğin İnşası***

Erkeklik üzerine çalışmalar yapmış kimi araştırmacılar spesifik bazı davranışları erkeklikle ilişkilendirmiştir. Örneğin, David Cohen (2010) ağdaş Amerikan erkeğinin üç temel özelliğini Şu Şekilde sıralamıştır: “Heteroseksüel, feminenlikten uzak ve fiziksel olarak saldırgan.” Bu indirgemeci yaklaşım her ne kadar Amerikan erkeklik biçimlerine katkıda bulursa da tarih boyunca erkekliğin çeşitli bağlamalarda ele alınması onun toplumsal olarak inşa edildiğinin de önemli bir göstergesidir. Bu bağlamdan bakıldığında erkeklik sürekli değişir, ne durağan ne de zamansızdır.

Sosyolog Michael Scott Kimmel (2006, ss. 16-17) *Manhood in America* isimli eserinde Amerikan erkekliğinin Amerikan tarihi ile derinden bağlantılı olduğunu savunmuştur. Kimmel, Amerikan erkekliğini araştırmak için 18. Yüzyılın sonları ve 19. Yüzyılın başları arasındaki periyodu kendine başlangıç olarak Őeçmiřtir. Kimmel bu dönemi *Self-Made Man* (Kendi Kendini Yaratan Adam)’ın doğuş süreci olarak değerlendirmiştir. Kimmel *Self-Made Man*’i “Kimliği tamamen bir erkeğin kamusal alandaki faaliyetlerinden alan, birikmiş zenginlik ve statü ile ölçülen bir erkeklik modeli” olarak tanımlar. *Self-Made Man* Amerikan kültüründe erkekliğin inşası açısından önemli bir figürdür. Ancak 19. Yüzyılda meydana gelen Sanayi Devrim’i Kendi Kendini Yaratan Adam’a ve onun erkekliğine dair yeni tehditler doğurmuştur. Artık erkeklik “toprak ya da küçük ölçekli mülk sahipliği” ile ölçülebilen bir kavram değildir (Kimmel, 2006, s. 17).

Bu ağda Beyaz erkeklik “pazardaki başarı, bireysel başarı, hareketlilik ve zenginlik üzerinden tanımlanmıştır. 20. yüzyıla geldiğindeyse iki büyük savaş, bir bunalım ve banliyölere göç gibi

zorluklar Amerikan erkeklik kavramının değişiminde önemli rol oynar. Kimmel (2006, s. 173) 1960'lı yılları güçlü, kaslı ve sorumluluk sahibi eril imajın gerçek dışılığına fark edildiği yıllar olarak tanımlar. Çünkü 60'lar eşitlik hakları, eşcinselliğe yönelik hareketler, siyah ve beyazların eşit hak arayışı ve marjinal grupların isyanları gibi çeşitli ayaklanmalara şahit olmuştur. Amerikan erkeği özel hayatından kamusal hayatına kadar kendini baskı altında ve huzursuz hissetmiş, bu nedenle de kendini ifade de yetersiz kalmıştır. Tüm bunlar yerleşik erkeklik algısının kırılmasında önemli bir rol oynamıştır.

### ***Hollywood Sineması'nda Ataerkillik ve Erkeklik Krizi***

Her ulusal kültürde olduğu gibi Amerikan kültüründe de eril meseleler ve arayışlar filmlerde kadınlarınkinden çok daha fazla mercek altına alınmıştır. Bu minvalden bakıldığında erkekler ve erkeklik meseleleri yeterince temsil imkânına sahiptir. Ancak Amerikan sinemasındaki erkeklik tasvirleri çoğunlukla belirli unsurlar üzerinden ele alınmaktadır. Sosyal kimlikler, cinsellik, cinsel tercih, güç ve güç ile ilgili normlara meydan okuma gibi yönleri ağır basan erkek karakterler, doksanlardan itibaren uzun metrajlı filmlerde kendini daha fazla hissettirmeye başlamıştır. Büyük Buhran yıllarına kadar Hollywood sinemasında erkekler bastırılmış stoacı doğalarına rağmen birbirlerine duygusal olarak bir bağlılık sergilemekteydi. Ancak İkinci Dünya Savaşı ve Vietnam Savaşı'nın ardından popüler olan aksiyon filmleri ve Western türünün kaba kovboy tiplerinin çoğalması, geçmişte temsil edilen 'yakın erkek arkadaşı' kavramından uzaklaşmaya zemin hazırlamıştır. *Bromance* olarak adlandırılan bu erkekler arasındaki kuvvetli ve güvenilir bağ, Vietnam Savaşı sonrasında belirgin biçimde kırılmaya uğramış, yerini tekinsiz bir ilişki ağına bırakmıştır (Shary, 2013, ss. 1-7).

1970'li yıllar Amerika Birleşik Devletleri'nde 'meşruiyet krizinin' yaşandığı dönem olarak anılmaktadır. Temel kurumlar Amerikan halkının güvenini kaybetmiş, hükümete ve liderlere duyulan güven azalmıştır. Amerikan toplumunda yaşanan bu toplumsal, politik ve ekonomik kriz döneminin etkileri toplumsal cinsiyet yaklaşımlarında da gözle görülür bir dönüşüme yol açmıştır. Bu dönemde çekilen 'kriz filmleri' geleneksel ve toplumsal modellerin yeniden cilalanmasına yöneliktir. Amerikan toplumunu adeta kuşatmış olan hoşnutsuzluk dalgası, kriz filmleri aracılığı ile dile getirilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda kurtarıcı liderliğin yeniden inşası için telafi edici liderlik modelleri yaratılmaktaydı. Kriz filmleri, bu zorlu sürecin üstesinden gelmek amacı ile katı bir paternalist erkek temsiline yöneldi. 1970'lerin ilerleyen dönemlerinde ekonominin düşüşe geçmesi, toplumun güvensizlik duygusunu daha da arttırdı. Hollywood, kriz filmleri ile az sayıda ancak gişe hasılatı çok olan filmlere felaket filmlerini de ekledi. Yetmişlerin toplumsal ve kültürel sorunlarını güçlü erkek liderliğinin temsili ile meşrulaştıran Amerikan Sineması, geleneksel manevi değerlerin şifalanması ve tazelenmesi için ataerkil aile yapısını öne çıkardı. Vietnam Savaşı'nın ardından yaşanan ulusal itibar kaybı, ekonomik dengesizliğin toplumda yol açtığı psikososyal travmalar, toplumsal ayrışmalar, geleneksel ataerkil ailenin ve cinsel ahlakın tehdidi, devlet ve iş dünyasında gün yüzüne çıkan yolsuzluklar, çevresel kirlilik ve nükleer savaş kaygısı bu dönemde çekilen Hollywood filmlerinde sıklıkla kendini göstermektedir (Ryan & Kellner, 2010, ss. 26-88).

1980'li yıllarda Amerikan kültürünün simasını değiştiren önemli hareketlerden biri feminist harekettir. Erkek hegemonyasına karşı radikal bir duruş sergileyen ve isyankâr tavırları ile diğer hareketler içerisinde kendini belli eden bu akım, en yalın hali ile erkekliğin her türünü cinselliği sömürücü olarak görmekteydi. Erkek hâkimiyetindeki Hollywood film endüstrisinin feminizme karşı ilk tepkisi onu görmezden gelmek ve yadsımak oldu. Nitekim erkek hegemonyası feminizm karşısında büyük bir darbe almıştı. Çünkü Hollywood biçim ve öz olarak genel anlamda ataerkil bir yapıya sahipti (Ryan & Kellner, 2010, ss. 216-218). Yetmişli yılların mücadeleleri bilhassa Vietnam'dan çekilme gibi unsurlar Amerikan erkekliğini tehdit etti. Başkan Ronal Reagon dönemindeki Hollywood, 1950'lerdeki erkeklik mitlerini yeniden canlandırma yolunu seçti. 1950'lerdeki erkeklik mitleri geleneksel ailenin

üstünlüğünü vurgularken, Amerika'nın da süper güç olduğunun altını çizmekteydi. Ancak sonraki yirmi yıl boyunca gelişen toplumsal cinsiyet rollerindeki dönüşüm ve Vietnam Savaşı'ndaki başarısızlık bu mitlerin yanılabilir olduğunu kanıtladı. Seksenli yılların ortalarına değin Hollywood ekonomik krizin yaşattığı güvensizlik ortamından yorgun düşmüş ve güçlü erkek tasvirlerine yönelmişti. Her ne kadar sert-erkek temsilleri Reagan döneminde revaçta olsa da kimi yönetmenler bu kurallara uymayarak alternatif bir erkeklik ideali sunan ve toplumsal cinsiyeti daha geniş perspektifte ele alan filmler çektiler<sup>ii</sup>.

Öyle ki 90'lı yıllara gelindiğinde geçmiş on yıl boyunca sert erkekliğin tasvirleri kendilerini 'hassas erkeği' canlandırırken buldular. Ataerkillik, neoliberal dünyanın kapitalist sunağında güç kaybediyordu. İlkel kaba kuvveti temsil eden *Fight Club* (David Fincher, 1999)'dan, *Payback* (Brian Helgend, 1999), *American Psycho* (Mary Harron, 2000)'ya, modern beyaz-yakalı erkeğin diğer erkekler üzerindeki hegemonik tahakkümünü konu edinen *Office Space* (Mike Judge, 1999)'den *American Beauty* (Sam Mendes, 1999)'ye, kırılğan erkekliği temsil eden *Boys Don't Cry* (Kimberley Pierce, 1999), *Beign John Malkovich* (Spike Jonze, 1999), *Flawless* (Joel Schumacher, 1999) ve *The Talented Mr. Ripley* (Anthony Minghella, 1999)'e kadar erkeklik krizi tüm Hollywood'da gözle görülür biçimde artmıştı. Endüstriyel ve politik değişim, tek boyutlu erkeklik temsilini yeniden gözden geçirmeye ve tasavvur etmeye davet ediyordu. Geleneksel erkek temsilinin kültürel kodları giderek yaygınlaşan feminist söylemin de etkisi ile değişimi mecbur kılmıştı. Ancak her ne kadar aynı gibi görünse dahi sosyo-kültürel ve tarihsel anlamda 'deneyimlenen erkeklik' ile sinemada ele alınan 'temsil edilen erkeklik' birbirinden farklıydı (Deakin, 2019, s. 7).

2000'li yılların başında kültürel ve toplumsal cinsiyet yorumcuları Amerikan Sineması'nda erkeklik krizinin kendini göstermeye başladığının ve 'erkeklik' olgusunun ciddi anlamda erozyona uğradığının sinyallerini verdiler. Ancak son on yılda toplumsal ve kültürel erkeklik temsilleri üzerine yapılan araştırmalar, erkeklik temsilinin asla istikrarlı bir yön çizmediği üzerine hemfikirdir. 90'ların sonu ve 2000'lerin başında Hollywood artan erkek temsillerinin çeşitliliğine rağmen 'baba' figürünün kalıcı oluşuna dikkat çeker. Amacını ve kurtuluşunu arayan erkekler için baba figürü bu dönemde tekrarlanan bir mihenk taşıdır. Milenyum sonrasında erkekliğin bir ifadesi olarak 'babalık', Hollywood için kârlı bir tema haline gelmiştir.

Amerikan erkeği Hollywood'da tarih boyunca çoğunlukla hem iktidara ve tahakküme karşı durabilen hem de kuşatma altındaki baskıya direnç gösterebilen bir temsildi. Hollywood bu yıllarda da rutin olarak sinemadaki erkeklik temsillerini güçlendirmek amacıyla yaptığı gibi kurban ya da mazoşist erkeklikler üretmeye devam etti. Bunu yapmadaki en büyük amacı, algılanan kültürel ideali yeniden tesis edebilmektir. Böylece baskın ve hegemonik erkekliklerin temsilini düzenleyebilme imkânına sahip oluyordu. Milenyum sonrasında da endüstriyel kaygının ötesinde çekilen devam filmlerinin yaygınlığı, erkeklik krizine dikkat çekmek ve onu çözümlenmek ihtiyacı ile eril temsilini güçlendirmeye hizmet etmeye devam etti.

### **'Joker' Filmi Özelinde Hegemonik Erkeklik Olgusu**

Günümüze kadar gelebilmiş yüzlerce çizgi roman ve ondan uyarlanmış film ve televizyon programlarında Joker, ağırlıklı olarak Batman'in zıtlıklar dünyasının tamamlayıcı bir parçası olarak hikâyede yerini almıştır. Böylelikle suça karşı adalet, düzene karşı kaos ve iyiye karşı kötülük gibi zıtlıklar kahraman ve anti-kahraman üzerinden karşılaştırılabilir bir formda seyirciye sunulur. Batman, ahlaki olarak yozlaşmış Gotham'da statükonun koruyucusudur, kontrol ve düzene hizmet eder. Amerikan sınıf sistemi ve onun kapitalist ekonomisinde Roberta E. Pearson ve William Uricchio'ya göre Batman, mülkiyetin koruyuculuğunu yaparken, Thomas Wayne'den miras kalan varyeti ve



yatırımları aynı hegemonya tarafından etkin bir şekilde finanse edilmektedir (Pearson & Uricchio, 1991, 202-203). Matthew Wolf-Meyer'a göre Batman'ın temel amacı içinde bulunduğu "hegemonik istikrarı ve Bruce'un da parçası olduğu üst sınıfın konumunu korumaktır (Wolf & Meyer, 2006, s. 193).

Tam da bu noktada Todd Phillips'in 2019 yılında çektiği '*Joker*' kendinden önceki DC filmlerinin hiçbirisiyle bağlantısı olmayan ve kendi evreninde 'Gotham'ın silik yüzü Arthur Fleck'in Joker'e dönüşümünün' başlangıç hikâyesini ele alır. Film dünya çapında gişede bir milyar doları aşan hasılatıyla ilk R-Rated prodüksiyon olarak sorunlu erkeklik ve toplumsal eşitsizliği sinema perdesine taşır. Filmin açılış sahnesinde radyoda Gotham'daki çöp grevi ve metro bölgesindeki kiracıları zor günlerin beklediğini duyulmaktadır. Arka planda ise anti-kahramanımız Arthur Fleck (Joaquin Phoenix) yüzünü palyaço şeklinde boyamakta ve eliyle ağzında büyük bir gülümseme oluşturmaktadır. Boyalı yüzünden akan ilk gözyaşı, onun trajedi ve komedi arasındaki ince çizgiye sığdırmaya çalıştığı erkeklik mücadelesinin ilk sinyalıdır. Böylece sınıf çatışması filmin açılış sahnesiyle başlamıştır 'sahipler' ve 'sahip olmayanlar'. Arthur izleyiciyi Gotham şehrinde erkekliğin 'ötekileştirilmiş' kasvetli havasında parti palyaçosuna dönüştüğü salonda gözünden akan yaşla karşılar. Phillips, bu kırılma erkeklik tasviri ile izleyiciyi istemeden de olsa popülist bir hareketin ilham kaynağı haline gelen ve kilit bir aracı olan anti-kahramanın dünyasını anlamaya ve onunla empati kurmaya davet eder. Ancak Arthur, '*Live with Murray Franklin*' programında olduğu gibi kendini popülist bir lider değil çağdaş bir demagog olarak konumlandırarak suçluluk duygusundan yararlanır.

Gotham'ın nezaketsizliğini Arthur'un iflas eden 'Kenny'nin Müzik Dükkânı' önünde elinde ters tuttuğu tabelanın (Everything Must Go – Batan Geminin Malları/ Eldeki Her Şeyi Çıkarıyoruz/ Her Şey Gitmeli) beş genç erkek tarafından elinden alınmasının ardından sokak arasında dövülmesiyle görülür. Gençlerden biri Arthur'u döverken onu 'zayıf' olarak niteler. Buradan hareketle, Gotham'ın en ücra köşesinde dahi Arthur hem sözel hem fiziksel şiddete maruz kalır ve uğradığı hegemonik erkeklik kuşatmasına karşı başarısız olur. Arthur, elinde "*Her şey gitmeli*" yazan tabela ile aslen; yolsuzluğun kontrol altına alınmadığı, kaldırım kenarlarında kokuşmuş çöplerin yığılı olduğu ve sokakta koşuşan genç holiganları barındıran şehre göndermede bulunmaktadır. Holiganlar tarafından dayak yediği sahnede Arthur, erkek gücünün kırılma anını sergileyerek erkeksiliği ateş hattına yerleştirir.

Arthur başlangıçta annesi Penny (Frances Conroy) ile geçimini sağlamanın ve kendi kimliği ile toplumda var olmanın mücadelesi içindedir. Her akşam iş dönüşünde adeta bir Sisifos<sup>iii</sup>'un her gün dağın tepesine çıktığı gibi Arthur'da azap içerisinde evine giden yüksek merdivenlerden çıkar. Gotham onun cehennemidir. Tıpkı Olimpos efendileri gibi seçkinler de Arthur'u görünmez olmakla cezalandırmıştır. Bu doğrultuda Arthur'un hayatına giren art niyetli ve kaba insanların (ki hepsi erkek) ona yönelttiği sözel ve fiziksel şiddet kişiliğini adım adım griye, ardından da siyaha dönüştürür. İş tabelasını çalan ve ona kaba kuvvet uygulayan gençler, merhametsiz patronu, ona saygı duymayan iş arkadaşları ve müşteriler... Tüm bunlar saldırgan olmaktan uzak olan Arthur'u, karşıt hegemonyasına misillemeyle cevap veren bir lider konumuna getirir.

Bu minvalde palyaçonun toplum içerisindeki yeri önem taşır. Marianna Keisalo-Galvan "*Clowns in Anthropology: A Review of Literatur*" isimli makalesinde palyaçoları "Konuşmadan önce bile grotesk, uygunsuz ve komik" olarak tanımlar (2008). Palyaçolar çelişkili ve marjinaldir. Her ne kadar mutlu ve eğlenceli görünseler de adeta insanoğlunun umutsuz doğasının ters yüz edilmiş ve abartılmış tezahürleridir. Normal ve kabul edilebilir olan her şeyi tersine çevirirler. Bu ters yüz efekti toplumun içerisinde bir şeylerin ters gittiğine dair işarettir. Arthur'un soyadı olan Fleck, İngilizce 'leke' anlamına gelmektedir (Cambridge, 2009, s. 286). Gotham'ın yıpranan dokusunda bir lekedir Arthur. Görmezden gelinen lekeli bir anti-kahramandır ta ki kırılma anlarıyla yüzleşene dek.

Arthur eve döndüğünde genellikle annesi Penny'i '*Live with Murray Franklin*' programını izlerken bulur. Kendisi için de bu şov onun kaçış noktalarından biridir. Murray Franklin, Arthur'a olmak

istediği, baba özlemini dindirdiği ve dış dünyadan kendini uzaklaştırıp içindeki kırılğan çocuğa erişebildiği bir rahatlama alanı yaratmaktadır. Şovu izlerken Arthur Murray'e olan sevgisini haykırır ve birden kendini hayal âleminde onun yanında bulur. Annesiyle ilgilendiğini, kendini bildiğinden bu yana evin erkeği olduğundan bahseder Murray'e. Adeta bir baba-oğul gibi birbirlerine sarılırlar. Murray, buna karşılık, Arthur gibi bir oğul olması için tüm bu şatafatlı hayattan vazgeçebileceğini söyler ve ardından Arthur'u tekrar annesiyle televizyon izlediği koltukta görünür. Nancy J. Chodorow (Chodorow'dan aktaran Kepekçi, 2012) *The Reproduction of Mothering* isimli eserinde oğlan çocuğu yalnızca annesi tarafından büyütüldüğünde, babanın yokluğu ya da daha az görülmesinden mütevellit erkekliği daha az ulaşılabilir olarak görür. Bu duruma binaen geniş toplumsal düzende baskınlığından dolayı babayı aynı minvalde erkekliği daha üstün bir konuma yerleştirerek onu yüceltir ve daha arzulanabilir bir olgu olarak kabul eder. Murray de Arthur'un gözünde yıllardır özlemini çektiği, sığınabileceği ve kendini korkusuzca emanet edebileceği bir baba figürüdür. Ancak buna karşın varlığını yanında sürekli hissettiği anne (kadın) figürü otorite eksikliğini ve gerilemeyi temsil etmektedir. Chodorow'a göre erkek çocuk bunu kendi toplumsal cinsiyet belirlemesiyle de bağdaştırır (Chodorow'dan aktaran Kepekçi, 2012). Yine Chodorow'a göre, ayrı bir birey olabilmek için, erkek çocuğu önemli bir mesleğe sahip olmalıdır. Bir dizi sınavdan geçmeli ve annesiyle bağlarını koparmalıdır. Ancak bu şekilde toplumsal bir statüye erişebilir (Kepekçi, 2012). Tam da bu perspektiften bakıldığında Arthur parti palyaçoluğu yapmaktan hoşnut değildir. O, ünlü bir stand-up komedyeni olmak ister ve bunun için hem günlük olarak kullandığı hem de şakalarını not ettiği bir defteri vardır. *'Pogo's Comedy Club'*a vakti olduğunca gider ve orada şansını dener. Bu aslında bilinçaltı olarak Arthur'a Penny tarafından işlenmiştir. Penny, Arthur'a *'happy'* diye hitap eder, Murray Show'daki hayalinde Penny Arthur'a hep neşe ve kahkaha yaymasını, hep gülmesini istediğini söyler.

Penny karakteri Arthur'un Joker'e dönüşmesinde kilit bir role sahiptir. Çünkü Penny, Arthur'un iyi yanını ortaya çıkarmasında bir araçtır. Arthur kasvetli küçük dairelerinde oturan hasta annesini özenle besler, yıkar ve onunla ilgilenir. Filmin başlangıcında Penny'nin geçmişine dair pek bir bilgi verilmez. Dağınık bir banliyö evinde, yarı sefalet içinde geçinmek için oğluna güvenen yaşlı bir kadın olarak karşımıza çıkar. Arthur'un her eve geldiğinde Penny, Thomas Wayne'den mektup beklemektedir. David D. Gilmore (1990, s. 28) erkeklerin erkeklik sınavının onaylanması için birtakım zorluk, stres ve acıdan başarıyla geçmeleri gerektiğinden bahseder. 'Gerçek' erkeklik, uğrunda mücadele gereken, eziyetli bir dolu test akabinde ancak kazanılabilecek bir "ödül"dür. Gilmore bu minvaldeki erkeklik pratiklerini 'erkekliğe erme' olarak tanımlar ve hemen hemen ister barışçı ister savaştı olsun, tüm toplumlarda evrensel olarak aynı pratiklerden geçildiğini iddia eder. Yine Gilmore'a göre, anne ile erkek çocuk arasındaki başlangıçtan itibaren mevcut bulunan biyolojik nitelikli "simbiyosis" in (beraber-bağımlı yaşama ilişkisinin) psikolojik olarak süreklilik kazanması riski, "erkeklik" açısından bakıldığında ölümcül bir tehdittir (Atay, 2017, ss. 36-37). Bu bağlamdan bakıldığında Penny karakteri aynı zamanda Arthur'un kötü yönlerini açığa çıkarmadaki anahtarları elinde tutan bir figürdür. Arthur için hayatındaki en istikrarlı ve normal görünen tek şey annesidir. Penny bir anlamda içinde yaşadığı trajediye boyun eğmesinin ve kötülüğe karşı sessiz kalışının müsebbibidir.

Arthur ve Penny arasındaki bir başka önemli detay da Penny'nin yatağının üstünde asılı olan 1503 yılında Rönesans ressamı İtalyan Raffaello Sanzio tarafından yapılmış *'Madonna ve Çocuk'* tablosudur. Tablo anne ve oğulun insani ve ilahi açıdan mükemmel bağını tasvir etmektedir. İlahi çocuk ve Kutsal Anne arasında anlayış ve rıza vardır. Dünyadaki ıstırapın sorumluluğunu üstlenmeye istekli bir razı oluş. Başkalarının acıları ve sevinçlerini paylaşmaya istekli bir anne ve oğul. Tıpkı palyaçonun var olanı tersine çevirmesi gibi *Madonna ve Çocuk* tablosunun da ters yüzü Arthur ve annesidir. İkisi de birbirini anlamaktan uzaktır. Penny asla Arthur'un gerçek acısının nedenini bilmek istemez bu sebeple ona sadece ya yemesi gerektiğini ya da kendine mutlu bir yüz takınması gerektiğini söyler. *Madonna ve Çocuk* anlayışı ve gerçek kimliği ne kadar tasvir ettiyse Arthur ve Penny de bir o kadar karışıklığı ve ait

olmayan kimlikleri temsil ederler. Ataerkil ağ, her ne kadar erkekler tarafından değerlerin belirlendiği bir alan olsa dahi, kadınların da bu alan içerisindeki yaşamda yadsınamaz bir rolü vardır. Kültürleme sürecinde kadın anne olarak başat bir yere sahiptir. Kimi önemli noktalarda en güçlü ve geçerli ataerkil kodlarla donanarak erkekler üzerinde baskı kurabilir, verilen kararları etkileme gücünü elinde tutabilirler. Ancak bu durum ataerkilliğin esas sahiplerinin hegemonik erkekler olduğu gerçeğini değiştirmez (Kandiyoti, 1997, s. 144).

Filmde öne çıkan bir diğer unsur kimlik parçalanması ve bunun akabinde gelişen adeta domino taşı gibi nükseden ve Arthur üzerinden görülen ayaklanmalardır. Arthur'un istemsizce gülüşünün ardında yatan nörolojik bir rahatsızlıktır. Psödobulbar efekti (PBA) adı verilen bu hastalık bireyin sinir sistemini etkilemektedir (Brooks ve ark., 2004). Tıbbi olarak psödobulbar etkisi olarak adlandırılan bu durum, birey tarafından kontrol edilemez ve hasta önünü alamayacağı bir gülme ya da ağlama krizi ile karşı karşıya gelir. Duygusal düzensizlik ve duygusal yetersizlik halinde kendini gösteren bu istemsiz ağlama ya da patolojik gülme durumu bireyin ruh hali ve eylemleri ile bir bağlantı taşımaz. Arthur da bu hastalığını dizginleyebilmek amacıyla sosyal hizmetlerden yardım alarak ilaç kullanmaktadır. Tıpkı iş arkadaşları, sevgilisi, otobüste karşılaştığı kadın gibi patronu da onu bu hastalığından dolayı 'garip' bulmaktadır. Hegemonik erkeklik bir kez daha devreye girmiştir. Zihinsel rahatsızlığı ilaçlarını karşılamaya dahi parası yetmeyen, rahatsızlığından dolayı toplum dışına itilen ve görmezden gelinen Arthur'u şiddetin merkezi haline getirmiştir. Merkezde ve görünürde Thomas Wayne gibi oligark ve seçkinler durur. Kenarda ise Joker gibi kimlik dengesi bozulma eğilimine uğrayanlar, zihinsel/bedensel engelliler, haklarından mahrum edilenler ve daha fazla bu içten çürümeye göz yumamayanlar. Bireyin hayattaki en zorlu mücadelelerinden biri de bir kimliğe sahip olabilme çabasıdır. Kimliğin inşası bireyin doğumuyla birlikte başlar ve sosyalleştiği ölçüde bu kişilik beslenir. Laura Kramer *The Sociology of Gender* isimli kitabında sosyalleşmeyi şu şekilde açıklar: "Sosyalleşme ile kişi cinsiyet rollerini öğrenir. Kişinin kendi rolünü öğrenmesinin yanı sıra başkalarının rollerindeki uygun davranışları, tutumları ve motivasyonları da sosyalleşme aracılığıyla gözleme imkânı bulur" (Kramer, 2010, s. 56). Arthur'un tıkanıp nokta zihinsel engeli sebebiyle sosyalleşememesi, yalnızlaştırılması ve bu inşayı besleyememesidir. Toplum içerisinde kimlik inşasını gerçekleştiremeyen birey toplumdan dışlanır ve ikincil bir konuma itilir.

Gotham'da yolsuzluk şehri içten içe yemektedir, şehri farelerin basması da buna ironik bir gönderme olarak karşımıza çıkar. Kokan ve kokuşmuş olan yalnızca şehrin sokakları değil, aynı zamanda sistemdir. Ancak klasik Batman anlatılarının aksine Todd Phillips'in *Joker*'inde baştan sona bu kaosu başlatan anti-kahramanın hikâyesini izleriz. Arthur'un hikâyesinde eskiden marjinal olan şey şimdi geçersizdir, kaos bir normdur. Kenar, merkeze galip gelmiştir.

Arthur'un Joker'e dönüşmesindeki ilk kırılma anı iş arkadaşı Randall (Glenn Fleshler)'in ona kendisini koruması için verdiği silahla başlar. Bu zamana kadar toplumun onu aşağı çekme çabalarına sessiz kalan Arthur, akşam eve döndüğünde eline silahı alır ve atış provaları yapar. Kendi söylemiyle 'sahip olduğu tek şeyin olumsuz düşünceler' olan sıradan biriyken, artık bu olumsuzlukları fiiliyata dökebileceği bir araca sahip olmuştur. Bu durum Arthur'un şiddet yanlısı bir suçlu olan Joker'e dönüşümünün ve kendindeki şiddet potansiyelini görüşünün ilk adımıdır. Yalnızca insanın insana değil aynı zamanda insanın eşyaya veya bir hayvana karşı yönelttiği fiziki saldırı da şiddet terminolojisi ile karşılık bulur. Fiziksel şiddetin gelip dayandığı son nokta ise öldürmektir. Öldürmek şiddetin gelebileceği son noktadır (Youssof & Özben, 2019). Michael Kaufman, *Beyond Patriarchy* isimli kitabının "The Construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence" isimli bölümünde, erkeğin uyguladığı şiddet biçimlerini üçe ayırır: "Erkeklerin kadınlara karşı uyguladığı şiddet, erkeklerin diğer erkeklere karşı uyguladıkları şiddet ve erkeğin kendine karşı uyguladığı şiddet" (1987, ss. 8-12). Erkeğin kendine yönelttiği şiddette Kaufman, bir dizi insani duygunun (örneğin ağlama, korkma, incinme vb.) yaşanmasına ket vurulduğunda bu durumun daha da kötüleştiğinden bahseder. Çünkü bu acı verici

duygular bilinçli olarak bastırılmazsa devam eder. Bu da erkeği adeta her an patlamaya hazır saatli bir bombaya dönüştürür. Duygusal ifade ve deşarjın sağlanacağı bir yol bulamayan bireyde bu durum bir dizi öfke ve düşmanlığa yol açar. Öfkenin bir kısmı da suçluk, kendinden nefret ve çeşitli fizyolojik ve psikolojik belirtiler şeklinde kendini gösterir (Kaufman, 1987, s. 12).

Arthur'un bir diğer kırılma anı ise hastanede gösteri yaptığı sırada silahın yere düşmesi sonucu Ha-Ha's Talent Agency'den kovulması ve dönüş yolunda metroda üç Wayne çalışanının bir kadını tacizine tanık olmasıyla başlar. Metro vagonunda yalnızca takım elbiseli Wayne çalışanı, taciz ettikleri kadın ve Arthur bulunmaktadır. Kadın Arthur'dan yardım etmesini ister ancak Arthur'da bu durum histerik gülme krizine yol açar. Wayne çalışanları bu kahkahaların nörolojik sebebinin bile dinlemek istemez ve Arthur'a hakaret ederler. Kadından uzaklaşarak Arthur'u dövmeye başlarlar. Gösteride kullandığı yeşil peruğu alarak onu tekmelerler. Arthur bu esnada Randall'ın ona verdiği silahı kullanarak adamlara ateş eder ve ikisini öldürür. Metro çıkışında kaçmaya çalışan son Wayne çalışanını da arkasından vurur ve koşarak kaçmaya başlar. Arthur, silahı kullanarak yalnızca erkeksi özlemlerini gerçekleştirmemiş aynı zamanda hegemonik erkeklığe karşı kendini savunabilecek (geçici de olsa) cesareti gösterebilmiştir. Arthur, bir gece önce *'Pogo's Comedy Club'*da sergilediği stand-up gösterisinde basmakalıp esprileri nedeniyle seyirciyle duygusal bir bağ kuramamıştır. Ancak silahını birini öldürmek için kullandığında gösterinin kendisi haline gelir. İlk kez varlığının gerçekleriyle yüzleşir ve ona karşı durur. Wayne çalışanları gibi mesleğinde saygı duyulan, hayatındaki kadın tarafından hürmet edilen başarılı ve çekici seçkinlerle ilk doğrudan etkileşimini onları yok etmekten yana kullanır.

Thomas Wayne'in çalışanları bir nevi Wall Street erkeğinin sembolleridir. Bu bağlamda "zenginler" sınıfını temsil ederler. Aynı zamanda aksiyon sinemasında yaygın olarak görülen hiper-erillğin de bir sembolüdür. Aksiyon sinemasında 'sıkı vücutlu beden' ifadeleri uzun zamandır gücü, dayanıklılığı vurgulayan idealize edilmiş bir erkeklik modunu güçlendirmek ve yaymak için kullanılmaktadır (Jeffords, 1994, s. 13). İyi giyimli ve sıkı vücutlu bu Wall Street üçlüsü ataerkil hegemonyanın, beyaz erkek ayrıcalığının ve heteronormativitenin adeta bir temsilidir. Arthur hiper-eril üstünlükleri ile Wayne üçlüsüne karşı fiziksel olarak rekabet edemeyeceğini anlayınca, üçünü de öldürerek hegemonyaya misilleme yapar. Tıpkı patronu Hoyt Vaughn (Josh Pais)'la yüzleştiği gibi haklı olduğu davasında savaşıyor iç çatışmasını yeniden dengeler. Ancak bu dönüşüm tıpkı Hoyt'la olan yüzleşmesi gibi geçicidir. Arthur metrodan çıktığında kendini çöp yığınlarının olduğu sokağın ortasında bulur. Eski ve bakımsız binaların arasında bir araya toplanmış evsizlerin arasından geçerken az önce öldürdüğü seçkinlerden kopuşu adeta pekiştirilir.

Wall Street üçlüsü, tıpkı Wayne ailesi gibi, Arthur'un bir antitezini oluşturan 'seçkinlerin' temsilidir. Cas Mudde (2017a, s. 32) teorik olarak popülizmi halkı ve seçkinleri 'ahlak' boyutunda ayırır. Ahlak Mudde'e göre saf insanları yozlaşmış seçkinlerle karşı karşıya getirmektedir. Daha Maniheizt bir terimle 'kötü seçkinlere karşı, iyi insanlar'. Filmde bu ahlaki ikiliğin bir ucunda Arthur ve Penny'i diğer ucundaysa Thomas Wayne ve çalışanlarını görürüz. Öyle ki metroda işlenen cinayete ilgili haberde Wayne kendi çalışanlarını halktan ayırarak 'İyi, ahlaklı ve eğitilmiş' olarak tanımlar. Onun gibi olanların dışında herkes maskenin arkasına saklanan bir korkaktır. Halkın katilin tarafında olmasından şikâyet eder ve kendini diğer insanlardan şanslı olarak konumlandırır.

Arthur'un işten eve geldiğinde bir akşam Penny'nin Wayne yazdığı mektubu okur. Penny, Wayne ile geçmişte bir ilişkisi olduğunu ve Arthur'un onun oğlu olduğunu ima eden bir mektup yazmıştır. Wayne, Penny'e bu konuda sessiz kalması için bir evrak imzalatmıştır. Arthur (sözde) babası Wayne'le yüzleşmek amacıyla yola çıkar ve Wayne Mâlikanesi'ne gider. Ardından Gotham şehrinin silüeti yeşillikler arasında kaybolurken Arthur'u hepsi beyaz ve düzgün giyimli erkeklerin olduğu bir vagonda görürüz. Malikâneye geldiğinde Arthur Bruce'u eğlendirmek için sihirbazlık numaraları yapar

ancak Alfred'in gelmesiyle bu durum engellenir. Arthur bu esnada kendini Alfred'e 'saf biri' olarak tanımlar. Alfred hiper-eril davranışları ile Arthur'u Wayne'in oğlu olma düşüncesinden dolayı aşağılar ve alay eder. Alfred iri cüsseli ve yapılı bir erkek olarak hiper-erili temsil eder. Arthur ve Alfred'in arasında duran demir parmaklıklar da ikisi arasındaki erkeklik ayırımına adeta set çeker. Arthur'un trende karşılaştığı diğer yolcular, Wayne Mâlikanesi'ndeki büyük duvarlar ve yüksek demirli kapılar Cas Mudde ve Cristobal R. Kaltwasser'in *Populism: A Very Short Introduction* isimli kitabında yer alan 'yozlaşmış elit' ve 'saf halk'ın ikili karşıtlığının da bir sembolü olarak görülebilir (Mudde & Kaltwasser, 2017b, s. 68).

Filmdeki üçüncü ve son kırılma anı hegemonik erkekliğin belirgin bir biçimde seyirciye sunulduğu Thomas Wayne ve Arthur yüzleşmesidir. Gürültülü ve isyankâr bir palyaço protestosunun arasından geçen Arthur, (sözde) babası Wayne ile yüzleşmek amacıyla yalnızca elitlerin davetli olduğu galaya teşrifatçı kılığında girer. Dışarıda sokaklar çöple doludur. Öfkeli halk ve polis memurları kaosu ortasında 'yoksulluğun' ve 'eşitsizliğin' vurgusunu yaparken, galanın yapıldığı tiyatro salonunda görkemli dekorun içerisinde en iyi gece kıyafetlerini giyinmiş 'zenginler'in sakinliği hüküm sürmektedir. Popülistlerin çoğu siyasi bir yapı veya organizasyonu kontrol eden dominant grup ya da elitlerden hoşlanmamakla kalmaz, aynı zamanda ekonomik seçkinleri, kültürel seçkinleri ve medya seçkinlerini de eleştirirler. Tüm bunlar halkın 'genel iradesine' karşı çalışan homojen bir yozlaşmış grubun tasviridir. Wayne'in de içerisinde bulunduğu bu kalabalık da 'kültürel elitler' olarak konumlandırılmıştır (Mudde & Kaltwasser, 2017b, s. 26).

Arthur sözde babası Thomas Wayne ile lavaboda bir araya gelir ve kendini tanıtır. Ancak Thomas Wayne, Penny'nin bir akıl hastası olduğunu ve Arthur'un evlatlık alındığını söyler. Arthur kabullenemez ve Thomas'a şefkat ve babalık göstermesi için adeta yalvarır. Thomas Wayne, bu esnada beklenmedik bir hamle yaparak Arthur'un yüzüne yumruk atar ve onu tekrar oğlunun yanında görürse öldüreceğini söyler. Toplumsal cinsiyet normlarını simgeleyen süper cinsiyetin ideal biçimini bu kez Thomas Wayne üstlenmiştir. Connell'a göre şiddet, her erkek açısından maddi bir getirdir. Şiddet ve egemen erkeklik arasında kaçınılmaz bir ilişki vardır (Sancar, 2009, s. 225).

Arthur Arkham Hastanesi'ne giderek kayıtları inceler ve Penny'nin gerçek annesi olmadığını, çocukken Penny'nin sevgilisi tarafından cinsel istismara ve şiddete uğradığını öğrenir. Çocukken yaşadığı istismar, aslında rahatsız edici gülme nöbetlerinin de kökenidir. Annesi ve çocukluğu ile ilgili tüm detaylar Arthur'u tamamen çığırından çıkarır. Böylece legal olandan illegal olana keskin geçişi onu Joker'e dönüştürür. Son olarak, Arthur'u Murray cinayetini işlerken görürüz. Murray önce Arthur'u küçümseyen bir videosunu yayınlar, ardından onu stand-up gösterisine davet eder. Umutları ve hayalleri yeterince kırılmış olan Arthur'un öfkesi filmin bu noktasında ömür boyu zorba erkekliğe karşı olan tutumunu yapı bozuma uğratar. Roger Horrocks (1994, s. 25) erkekliği şöyle tanımlar "...erkekliğin taleplerine itaat eden erkek yalnızca yarı insan olmuştur". Bu minvalde Arthur kendi erkekliğini tam anlamıyla inşa edebilmek için, Arthur Fleck'i yok ederek Joker olarak kendini yeniden var eder. Bundan sonra maruz kaldığı zorbalığa karşı daha fazla zorbalık ve şiddet de onun hegemonik erkekliğe olan cevabıdır.

### **Sonuç**

Hegemonik erkeklik ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleri ile ilgili olarak inşa edilebilir (Connell, 1998a, s. 245). Bu bağlamdan bakıldığında, toplum tarafından ikincil konuma itilmiş erkeklik tarzları sorgulanmaya açık bir hale gelir ve çeşitli erkek kategorilerinin marjinalleşme ve damgalanma tecrübelerini de gün yüzüne çıkarır. Aynı zamanda hegemonik erkeklik, belirli bir yer ve zamanda, en yaygın erkeklik türüne işaret etmeyebilir. Ancak sadece az sayıdaki erkek tarafından

uygulandığında bile normatif ve örnek oluşturan bir yapıya sahiptir. Bir yandan erkek olmanın en değerli, onurlu yönünü işaret ederken, aynı zamanda hem söz konusu erkekleri daha üst bir yapıda konumlandırır, hem de onların diğer erkekler ve kadınlar üzerindeki birincil konumunu meşrulaştırır. Bu noktadan bakıldığında hegemonik erkeklik ya da kültürel erkeklik idealleri, film karakterleri gibi hayal ürünü kişilerle veya günlük yaşamdaki gerçeklerden uzakta ulaşılması imkânsız modellerle de temsil edilebilir (Pehlivan, 2020, s. 88).

Hegemonik erkekliğin bir diğer boyutu ataerkil ilişkilerin üretimi, sürdürülmesi, şekil değiştirmesi veya yıkılmasına zemin hazırlayışıdır. Çünkü her ataerkil toplum erkeklik değerlerini kendi kültürüne göre belirlemesinin yanı sıra, hegemonik erkeklik anlayışını da beraberinde getirir. Erkek egemen bir toplumda erkeklere yüklenen anlamların değiştirilebilmesi ancak toplumsal sistemin değişimi ile mümkündür. Hegemonik erkeklik Gotham’da eşitsiz cinsiyet ilişkilerinin sürdürülmesine katkıda bulunur. Arthur bir bakıma toplumsal ilişkilerin eşitsiz eril düzenlemesine de karşı çıkmaktadır. Filmin genelinde ana karakter/anti-kahraman üzerinden irdelenmesi gereken asıl problem insan kimliğinin geri plana atılıp eril kimliğin belirli ölçütlere göre kabul görmesidir. Ancak insan kimliği, herhangi bir cinsiyetten bağımsız olarak üzerine atfedilen rollerden fazlasıdır. Bu nedenle asıl değer verilmesi ve ölçüt kabul edilmesi gereken husus bireyin kendisidir.

*Joker* filminde ana karakter olan Arthur Fleck’in erkekliği, başlangıçta ‘anne figürü’ temellidir. Babasız büyümesi ve Penny’nin soyadına sahip olması Arthur’a hem evlat hem de aile reisi olmayı zorunlu kılar. Duygularını saklayan bir eril değil aksine şefkatli, merhametli ve kırılığandır. Ancak çevresindeki “erkeklik ve güç” ilişkileri Arthur’un erkeksi tutum ve eylemlerinde sapmalara yol açar. Filmin başlangıcında soyut olan şiddetin sunumu, ilerleyen süreçte somut bir biçimde kontrolünü ve hâkimiyetini kaybeder. Bu nedenle anti-kahramanın ‘incelikli erkeklik’ temsili hegemonik erkeklik aracılığı ile yapıbozuma uğrar. *Joker* eril bir bakış açısıyla bakıldığında, deformasyona uğramış erkekliğin, alışılmadık erkeklik tasvirleri ile imtihanıdır. Arthur’un mahrem düşünce ve arzularının dışavurumu sonucunda karşılaştığı geri dönüş, o ana kadar ki erkeklik ideolojisini ters yüz eder. Arthur, acıdan haz duyarak duygusal rahatlığa erişir. Fakat bu rahatlama narsistik özdeşleşme ile birleşince eril kimlik tehlikeli bir hal alır. Joker, konformist bir kas erkekliğine boyun eğmez. Aksine, Wayne ailesinin sahip olduğu ataerkil ağa Thomas Wayne’den başlayarak tüm ataerkil sistemin denetleme ve sınırlandırmalarına karşı başkaldırır.

Gotham aslen 1980’li yıllardaki New York’un yozlaşmışlığından ilham alır. Todd Phillips seyirciye Arthur Fleck’in geçmişini 80’lerin sorunları üzerinden ele alırken eşzamanlı olarak neo-liberalizme dair eleştirel bir okuma da sunar. Filmde, kimlik arayışında olan Arthur bir grup ergen çocuk başta olmak üzere palyaçuluk yaparak geçimini sağlamaya çalıştığı hemcinsleri, kolluk kuvvetleri, beyaz yakalı Wayne çalışanları ve ayrıcalıklı sınıfa ait takım elbiseli seçkinler tarafından hegemonik erkekliğin şiddetine uğrar. Bu fiziksel ve psikolojik şiddet, annesi Penny’nin de gerçek annesi olmadığını öğrenmesi ile Arthur’u o naif ve kırılğan adamdan bir psikopata dönüştürür. Hemcinsleri bir anlamda onun şefkatli duygularını yağmalamıştır, bu da onun kendini özgür ve bağımsız bir biçimde var edebilme yöntemini değiştirmesine sebep olur.

Sistem içerisinde hegemonik erkekliğin uygulayıcıları toplumda ‘sahip olanlar’ ya da ‘seçkinler’dir. Bu grup hem hegemonik baskınlığının bekasını sağlayabilmek, hem de iktidarlarını sürdürebilmek amacıyla toplum üzerinde güçlerini doğru yoldan ya da dolaylı yoldan kullanmaktan çekinmez. Rekabet içerisindeki varoluş mücadelesi onları bu tutuma zorunlu kılar. Çünkü ancak bu şekilde ataerkilliğin onlara yüklediği erkeklik imajını sürdürebilir ve yeniden üretebilirler. Filmde görülmüştür ki ataerkil ağ içerisindeki hegemonik erkeklik hiyerarşisinde ezen/ezilen arasındaki ilişki krize girdiğinde, kimi zaman zayıfın inşa etmeye çalıştığı erkekliği, kendini yok etme yolundaki

erkekliğe dönüştürebilir. Bu da sistemin içerisinde sistem sarsabilecek marjinal bir anti-kahramanın doğuşunu beraberinde getirir.

Joker filminde de olduğu gibi, görsel kültürün bir parçası olan sinema, bir yönüyle toplumsal yapı içerisindeki sorunları ele alırken, bir yanıyla da var olan hegemonik kültürün sürdürülmesine neden olur. Bu da sinema gibi toplumsal kurumların aynı zamanda toplumsal yapının sürdürülmesindeki işlevlerinden biridir. Bir yanı ile eleştirel olabilirken, bir yanıyla sistemin sürdürülmesinin bir parçası konumundadır.

<sup>i</sup> Laurel ve Hardy (1920'ler ve 1930'lar), Abbott ve Costello (1940'lar ve 1950'ler), Martin ve Lewis (1950'ler) gibi komedi ikilileri (Shary, 2013, s. 7).

<sup>ii</sup> David Lynch *The Elephant Man* (1980), Steve Gordon *Arthur* (1981), Richard Attenborough *Gandhi* (1982).

<sup>iii</sup> Homeros'un Odyseia destanında ismi geçen mitolojik karakter. Sisifos, Olimpos efendileri tarafından her gün büyük bir kayayı dik bir dağın tepesine çıkarmakla cezalandırılmıştır. Günün sonunda kayayı tepenin üzerine azap içerisinde çıkaran Sisifos, kayanın ağırlığını taşıyamaz hale gelir ve kaya tekrar avuçlarından kayarak eski yerine yuvarlanır (Homeros, 2014, s. 257).

### Kaynakça

- Akdoğan, Ö. G. (2019). Comedy and women: the problem of gender in Hokkabaz. *Sinecine*, 7(2), 171-197.
- Arslan, A. D. (2018). Murathan Mungan'ın öykülerinde hegemonik erkekliğin tezahür alanı olarak beden: "Ökkeş ile Cengaver" ve "Ensar ile Civan" örnekleri. *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 10, 24-46.
- Atay, T. (2017). *Çin işi Japon işi: cinsiyet ve cinsellik üzerine antropolojik değiniler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bozok, M. (2009). Erkeklik incelemeleri alanındaki başlıca kuram ve yaklaşımların Sosyalist Feminist bir eleştirisine doğru. *VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiri Kitabı* içinde (s. 431-445) Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi.
- Brooks, B. R., Thisted, R. A., Appel, S. H., Bradley, W. G., Olney, R. K., Berg, J. E., Pope, L. E., & Smith, R. A. (2004). Treatment of Pseudobulbar affect in ALS with dextromethorphan/quinidine: A randomized trial. *Neurology*, 63(8), s. 1364-1370.
- Cambridge Learner's dictionary. (2009). Melbourne: Cambridge University Press.
- Carrigan, T., Connell, B., & Lee, J. (1985). Toward a new sociology of masculinity. *Theory and Society*, 14(5), 551-604.
- Cohen, D. S. (2010). Keeping men men and women down: Sex segregation, Anti-Essentialism, and masculinity. *Harvard Journal of Law and Gender*, (Research Paper No. 2010-A-10).
- Connell, R. (1998a). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (2005b [1995]). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Deakin, P. (2019). *White masculinity in crisis in Hollywood's fin de millennium Cinema*. London: Lexington Books.

- Erol, E. G. & Sadakaoğlu, M. C. (2020). *Türk sinemasını yeniden okumak: Değişen öykü karakter ve mekan anlayışları üzerine*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Fejes, F. (1992). Masculinity as fact: A re-view of empirical mass communication research on masculinity. Steve Craig (Ed.), *Men, masculinity and the media* içinde (s. 9-22). Newbury Park, CA: Sage.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (C. Güzel, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gilmore, D. (1990). *Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity*. New Haven: Yale University Press.
- Günay-Erkol, Ç. (2015). Hegemonik erkeklik ve Şafak'ın erkekleri. Seval Şahin ve İpek Şahbenderoğlu (Ed.), *İsyankâr neşe: Sevgi Soysal Kitabı* içinde (s. 125-144). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Homeros. (2014). *Odyseia*. (A. C. Emre, Çev.). İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Horrocks, R. (1994). *Masculinity in crisis: Myths, fantasies and realities*. (First Edition), Great Britain: The Macmillan Press LTD.
- Jeffords, S. (1994). *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan Era*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Kandiyoti, D. (1997), *Cariyeler, bacular, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. (A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç, F. Özbay, Çev.). Metis Yayınları: İstanbul.
- Kaufman, M. (1987). *Beyond patriarchy: Essays by men on pleasure, power, and change*. Oxford University Press: New York.
- Keisalo-Galvan, M. P. (2008). Clowns in anthropology. *Suomen Antropologi Journal*, 33 (3), 39-48.
- Kepekçi, E. (2012). (Hegemonik) Erkeklik eleştirisi ve feminizm birlikteliği mümkün mü?. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 11, 59-86.
- Kimmel, M. (2006). *Manhood in America*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kramer, L. (2010). *The Sociology of gender: A brief introduction*. USA: Oxford University Press.
- Mudde, C. (2017a). *Populism: An ideational approach*. Cristobal Rovira Kaltwasser, Paul Taggart, Paulina Ochoa Espejo, Pierre Ostiguy (Ed.), *The Oxford Handbook of Populism* içinde (s. 27-47), Oxford University Press: New York.
- Mudde, C. & Kaltwasser, C. R. (2017b). *Populism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press: New York.
- Onay, A. (2017). Türkiye'de değişen erkekler ve dergi reklamlarındaki erkek imajı. *İstanbul Üniversitesi İletişim fakültesi Dergisi*, 53, 165-188.
- Özkantar, M. Ö. (2022). *Eril bakışın gölgesinde David Lynch sineması ve kadın: Göstergebilimsel ve Psikanalitik bir yaklaşım*. İstanbul: Efe Akademik Yayıncılık.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a sanat ve çöküş*. (A. Hazaryan, F. Demirci, Çev.). Ankara: Epos Yayınları.
- Pearson, R. & Uricchio, W. (1991). *The many lives of the Batman: Critical approaches to a superhero and his media*. (1 Edition), UK: Routledge.
- Pehlivan, B. M. (2020). *Medya ve toplumsal cinsiyet üzerine tartışmalar*. (1. Baskı), Hiperyayın: İstanbul.



- Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: imkansız iktidar ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. (Birinci Basım), İstanbul: Metis Yayınları.
- Segal, L. (1990). *Ağır çekim değişen erkeklikler değişen erkekler*. (V. Ersoy, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Shary, T. (2013). *Millennial masculinity: Men in contemporary American cinema*. Michigan: Wayne State University Press.
- Türköne, M. (1995). *Eski Türk toplumunda cinsiyet kültürü*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk sinemasında ‘Erkek Filmleri’ nin yükselişi ve erkeklik krizi. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 101, 144-161.
- Wolf-Meyer, M. J. (2006). Batman and Robin in the nude, or class and its exceptions, *Extrapolation*, 47 (2), 187-206.
- Youssouf, M. M. & Özben, M. (2019). Hegemonik erkekliğin uzantısı olan onur kodları ve şiddet: Otomatik Portakal örneği, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23 (1), 103-112.
- Yüksel, E. (2013). Bir savaş anlatısı olarak Nefes: Vatan Sağolsun ve hegemonik erkekliğin krizi. *Fe Dergi*, 5(1), 15-31.