

T.C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ataerkil Sistem Bağlamında Türk Sinemasında Futbol Teması

Batu Anadolu

2501111040

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Battal Odabaş

İstanbul, 2013



T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER
1982 ENSTİTÜSÜ



Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Batu ANADOLU Numarası : 2501111040
Anabilim/Bilim Dalı : Radyo TV Sinema Tez Savunma Tarihi: 08.01.2014
Danışman : Doç. Dr. Battal ODABAŞ Tez Savunma Saati : 12.30
Tez Başlığı : "Ataerkil Sistem Bağlamında Türk Sinemasında Futbol Teması."

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ÖYÇÖKLÜĞÜYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-PROF. DR. NİLÜFER TİMİSİ		Kabul
2-DOÇ. DR. BATTAL ODABAŞ		Kabul
3-DOÇ. DR. NÜKET ERGEÇ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. DR. AHSEN DENİZ MORVA KABLAMACI		
2-DOÇ. DR. MEHMET ÖZTÜRK		

“Ataerkil Sistem Bağlamında Türk Sinemasında Futbol Teması”

Batu Anadolu

ÖZ

“Ataerkil Sistem Bağlamında Türk Sinemasında Futbol Teması” başlıklı tezde öncelikle ataerkil sistemin tarihsel gelişimi ve bu sistem tarafından şekillendirilen toplumsal cinsiyet rolleri ele alınmıştır. Film anlatılarına hakim olan ataerkil ideolojiyi inceleyen “Aygıt Kuramı”ndan ve bu kurama karşı geliştirilen fikirlerden yola çıkılarak filmlerde kadına ve erkeğe atfedilen roller açıklanmıştır. Futbol ve sinema arasındaki benzerlikler göz önüne alınarak bu iki alanda görülen, ataerkil sisteme dayalı toplumsal cinsiyet rolleri arasında bağ kurulmuştur. Çalışmada; dünya ve Türk sinemasından futbol filmleri, izleyicinin özdeşleşme sağlayacağı başkarakterler çerçevesinde incelenerek kadın ve erkek rollerinin nasıl kurulduğu ele alınmıştır. Bu bağlamda Türk sinemasının tarihsel ve toplumsal gelişimi ile paralel, Türk futbol filmlerinin gelişimi doğrultusunda seçilen üç Türk filmi (Aşk Yarışı, Aşk Tutulması ve Dar Alanda Kısa Paslaşmalar), belirlenen erkeklik ve kadınlık kodlarının çözümlenmesine tabi tutularak ataerkil sistemin ve toplumsal cinsiyet rollerinin, anlatılarda yeniden yaratılıp yaratılmadığı sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ataerkil sistem, futbol, Türk Sineması.

“Football Theme in Turkish Cinema in the Context of Patriarchy”

Batu Anadolu

ABSTRACT

In “Football Theme in Turkish Cinema in The Context of Patriarchy” thesis, historical development of patriarchy and gender roles which are shaped by patriarchy are primarily discussed. Gender roles attributed to women and men are explained based on “apparatus theory” that examines patriarchal ideology that dominates narrative structures of film and counter views developed against this theory. Considering similarities between football and film, patriarchy based gender roles seen in these two fields are linked. In the study, football films from world and Turkish cinema are contextualized around main characters which spectators can identify with and construction of gender roles are reviewed. In this context, development of Turkish football films, parallel to historical and social development of Turkish cinema, is discussed and three selected films (Aşk Yarışı, Aşk Tutulması and Dar Alanda Kısa Paslaşmalar) are analysed and it is questioned whether patriarchy and gender roles are recreated in narrative structures of film.

Keywords: Patriarchy, Football, Turkish Cinema.

ÖNSÖZ

“Ataerkil Sistem Bağlamında Türk Sinemasında Futbol Teması” başlıklı bu çalışmada, ataerkil sistemin ve onun ürünü toplumsal cinsiyet rollerinin Türk sinemasındaki film anlatılarına nasıl yansıdığı ve futbol filmleri üzerinden; futbolun içerdiği cinsiyetçi rollerin, Türk sinemasındaki futbol filmleri ile benzerlikler yoluyla yeniden üretilip üretilmediği incelenmiştir.

Tezin amacı; Türkiye’de oldukça popüler bir spor olan futbolun ve onu şekillendiren unsurların, Türk sinemasına ne ölçüde yansıdığını ve ortaya çıkan film anlatılarının dilinin, ataerkil ideolojiye bağlı olup olmadığını sorgulamaktır.

Sinema ve futbolun, seyirlik olarak benzerlikler içermesi, iki alan arasındaki bağlantıyı güçlendirmektedir. Bu bağlantı; çalışmanın son bölümünde “Aşk Yarışı”, “Aşk Tutulması” ve “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar” filmleriyle ele alınmıştır.

Tezin yazımında genel tarama yöntemi kullanılarak literatür taraması yapılmış; dünya ve Türk sinemasından futbol konulu filmler izlenmiştir. Film çözümlemeleri, cinsiyet rolleri üzerinden belirlenen kodlar kullanılarak yapılmıştır.

Sinema ve futbol alanında yapılmış birçok çalışma olmasına karşın bu iki popüler alanı birlikte ele alan çalışma sayısı azdır. Bu çalışma ile iki farklı alandan yola çıkılarak ortak ve somut verilere ulaşmak hedeflenmiştir.

Bu tezin yazımında desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve her zaman yanımda olan sevgili hocam, tez danışmanım Doç. Dr. Battal ODABAŞ’a, fikirleriyle her zaman bana yol gösteren değerli hocam Doç. Dr. Nüket Elpeze ERGEÇ’e, çalışmanın her safhasında sabırla bana yardımcı olan aileme ve arkadaşlarıma, teşekkürü bir borç bilirim.

Batu Anadolu

İstanbul, 2013

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLOLAR.....	viii
GİRİŞ	1
1. ATAERKİL SİSTEM VE SİNEMA	5
1.1. Anaerkillik ve Ataerkil Sistem.....	5
1.1.1. Ataerkil Sistem Öncesi Anaerkillik	5
1.1.2. Ataerkil Sistem	8
1.1.3. Ataerkil Sistem Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Rollerine.....	15
1.1.3.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşması	15
1.1.3.2. Kadınlar için Toplumsal Cinsiyet Rollerine.....	16
1.1.3.3. Erkekler için Toplumsal Cinsiyet Rollerine.....	18
1.2. Sinema ve Ataerkil Sistem	21
1.2.1. Aygıt Kuramı ve İdeoloji: Sinemada Ataerkil Bakış Açısı	21
1.2.2. Aygıt Kuramı ve Feminist Teori Eleştirisi	27
2. FUTBOL VE ATAERKİL SİSTEM	31
2.1. Spor Kavramı	31
2.2. Futbol Kavramı	33
2.3. Türkiye’de Futbolun Doğuşu ve Gelişimi	35
2.4. Futbol, Anaerkillik ve Toplumsal Cinsiyet Rollerine.....	44
2.4.1. Futbolun Yapısı ve Anaerkillik	44
2.4.2. Futbol ve Toplumsal Cinsiyet Rollerine.....	49
3. ATAERKİL SİSTEM BAĞLAMINDA FUTBOL - SİNEMA İLİŞKİSİ VE TÜRK SİNEMASINDA FUTBOL TEMASI.....	55
3.1. Futbol – Sinema İlişkisi.....	55

3.2. Dünya Sinemasında Futbol Filmlerinin Tarihsel Gelişimi ve Türk Sinemasında Ataerkil Sistem ve Futbol Teması.....	59
3.2.1. Dünya Sinemasında Futbol Filmlerinin Tarihsel Gelişimi	59
3.2.2. Türk Sinemasında Ataerkil Sistem ve Futbol Filmleri	67
3.2.2.1. Türk Sinemasında Tarih İçinde Ataerkil Sistem ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	68
3.2.2.2. Türk Sinemasında Futbol Filmleri	74
4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ.....	88
4.1. Aşk Yarışı	90
4.1.1. Künye	90
4.1.2. Çözümleme.....	92
4.2. Aşk Tutulması.....	96
4.2.1. Künye	96
4.2.2. Çözümleme.....	98
4.3. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar	102
4.3.1. Künye	102
4.3.2. Çözümleme.....	104
SONUÇ.....	109
KAYNAKÇA.....	113

TABLÖLAR

Tablo-1: Özel ve kamusal ataerkillik.....	13
---	----

GİRİŞ

“Soyda temel olarak babayı alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden (topluluk), pederşahi, patriarkal” (TDK,2013) tanımıyla açıklanan “Ataerkillik”; kurallarını erkeklerin belirlediği toplumsal bir sistemdir. Ataerkillik, erkek ve kadın bireylere hayatın farklı alanlarında görevler yükleyerek toplumsal yaşamın devamlılığını sağlayan sağlar ve temelinde erkeklerin kadınlara karşı üstünlüğü tezi yatmaktadır. Erkek kimliğine yüklenen görevlerle erkeklere toplumsal yaşamda daha aktif roller atfedilirken kadınlara ise erkeğe bağımlılık görevi verilmiştir. Yıllar içerisinde toplum değiştikçe ataerkil sistem de kendisini yenileyerek sürekli olarak bu rolleri güncellemiş; fakat erkeğin üstünlüğü tezi her zaman korunmuştur.

Sinema, ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesi ile ilişki içerisinde. Bu ilişkinin özneyi şekillendirdiği ve ideolojik olarak yönlendirdiği iddia edilmekte (Mulvey, 1975:21); özellikle kadına yaklaşım ve cinsiyetçi söylem konusunda sinema sanatındaki anlatı yapılarının, ataerkil düzene hizmet ettiği vurgulanmaktadır. Jean Baudry bu olguyu “Aygıt kuramı” adı altında ele alır.

Bir spor dalı olarak futbolun, gerek zamanla gelişen cinsiyetçi söylemi gerekse de hakim ideolojinin bir uygulaması olarak görülmesi nedeniyle her zaman şüpheyi yaklaşılmaya ve eleştirilmeye devam edilen bir alan olduğu söylenebilir. Futbolun, özellikle ülkemizdeki etki alanı göz önüne alındığında bu cinsiyetçi söylemin, ataerkil sistemi desteklediği ve yeniden ürettiği iddiası yüksek sesle dile getirilmektedir. (Erdoğan, 1993:26-33)

Bu çalışmada, “Ataerkil sistem bağlamında Türk sinemasında futbol teması” konusu ele alınmış; seçilen filmlerin çözümlenmesi yöntemiyle Türk sinemasında futbol filmlerinin ataerkil düzeni yeniden üretip üretmediği ve karakterlerin ataerkil sistem içerisindeki cinsiyet rollerine uyup uymadıkları incelenmiştir. Söz edilen sorunsal çerçevesinde çalışmanın amacı şu soru cümleleri ile verilebilir:

- Ataerkil sistem tarihsel olarak nasıl ortaya çıkmıştır? Ataerkillik çerçevesinde

toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde etkili olan faktörler nelerdir?

- Ataerkil ideoloji, film anlatılarına nasıl hakim olmuştur? Kadın ve erkek rollerinin belirlenmesinde öne çıkan unsurlar nelerdir?
- Ataerkil sistem ve onun şekillendirdiği toplumsal cinsiyet rolleri, futbolda karşımıza nasıl çıkar? Futbol ve sinema arasındaki yapısal benzerliklerden yola çıkıldığında; bu iki alandaki hakim ataerkil ideolojinin, uygulama açısından ortaklıkları var mıdır?
- Türk sinemasında futbol konulu filmler, ataerkil sistem açısından hangi özelliklere sahiptirler?
- Türk sinemasında futbol konulu filmler ideolojik ve toplumsal açıdan ne gibi kodlar içermektedirler?
- Türk sinemasında futbol konulu filmler ataerkil sistemin yeniden üretilmesinde etkin midirler?

Sinema ve futbol, Türkiye gündeminde önemli yer tutan iki etkinlik olarak karşımıza çıkarlar. Türkiye, Avrupa kıtasında kendi sınırları içerisinde çekilmiş filmleri en çok izleyen ülkedir (USİAD, http://www.usiad.net/index.php?option=com_content&view=article&id=110:sinema-da-yerli-film-zaferi&catid=52:haberler&Itemid=71). Futbol ise ülke gündemini değiştirecek güce sahip bir spor dalı olarak algılanmaktadır (Çoban, 2008:71-76) Bu bağlamda sinema ve futbolu bir araya getiren futbol konulu Türk filmlerinin, toplumun görüş ve beklentilerinin gözlemlenmesi açısından önemli yer tutmakta olduğu söylenebilir. Ataerkil sistemi desteklediği, özdeşleşme yoluyla toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde etkili olduğu düşünülen bu filmlerin incelenmesi; toplumsal yaşamın tanımlanması açısından önemlidir.

Çalışmada bir spor dalı olarak futbol; Türkiye'deki en yaygın ve popüler spor dalı olarak kabul edilmiştir. Bu iddia gerek lisanslı sporcu sayısı (SGM:2012) gerekse yıllık stadyum izleyici oranlarıyla (Güvenir:2012) desteklenmektedir.

Bu çalışma içerisinde çözümlenmek istenen birtakım filmlerin kopyalarına ulaşılamaması, bazı görsel öğelerin sadece yazılı olarak ele alınmasına sebep

olmuştur. Çözümleme amacıyla seçilen filmler; futbolun, anlatının merkezinde yer aldığı ve baş erkek karakterin futbolcuyu, taraftarı ya da teknik direktörü canlandığı kurmaca filmler arasından belirlenmiştir. Bunun nedeni filmi izleyen seyircinin, perdede gördüğü futbolla ilgilenen karakterle özdeşleşmeye yönlendirilmesidir. Çalışmada kadın karakterlerin başrolde olduğu filmlere değinilmiş; fakat bu filmler “erkek bakışı” açısından incelenmiştir. Ayrıca çalışma içerisinde yer verilen “Aygıt Kuramı”nın sadece sinema salonu içerisinde yaşanan film izleme deneyimini ele alması nedeniyle film çözümlemelerinde sinema salonlarında ticari gösterime girmiş filmlere yer verilmiştir.

Çalışmada; genel tarama modelinde, ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet rollerinin sinema alanında yeniden üretilip üretilmediği Jean Baudry tarafından ortaya atılan “Aygıt Kuramı” açısından ele alınmıştır. Elde edilen sonuçların bir spor dalı olan futbolla olan bağlantısı araştırılmış ve bu bağlantının çözümlenmesi Dünya ve Türk sinemasında futbol filmleri üzerinden tartışılmıştır. Çalışma, iki alan araştırması içermektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde ataerkil sistem ile ilgili genel bilgilere yer verilmiştir. Anaerkillikten ataerkilliğe geçiş ve ataerkillik üzerinden belirlenen toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlara ve erkeklere getirdiği yükümlülükler açıklanmıştır. Ataerkil sistemin sinema ile olan ilişkisi ele alınarak; sinemanın hem sanatsal hem de teknik yönüyle, ataerkil ideolojiyi yeniden üretilip üretilmediği incelenmiştir. Araştırmaya konu olan filmler doğrultusunda sinemanın araçsal özellikleri, Jean Baudry tarafından temelleri atılan “Aygıt Kuramı” açısından incelenirken bu kuramın önemli bir parçası olan “bakış” (gaze) kavramı yoluyla; özellikle Laura Mulvey’nin feminist teori açısından “Aygıt Kuramı”na getirdiği eleştiriler çerçevesinde, filmlerin anlatı yapılarına hakim olan toplumsal cinsiyet rolleri değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde bir spor dalı olarak futbolun ortaya çıkışına, dünyada ve Türkiye’de gelişimine yer verilerek futbolun ataerkil ideoloji açısından incelenip incelenemeyeceği tartışılmıştır. Sinema ve futbol alanları arasında bağlantılar kurularak futbol alanında görülen toplumsal cinsiyet rolleri ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde Türk sinemasının tarihsel ve toplumsal gelişimi ışığında Türk sinemasındaki futbol temalı filmler, erkek başkarakterler merkeze alınarak ataerkil sistem ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından incelenmiş; bu filmler, dünya sinemasında yer alan benzer filmlerle birlikte ele alınmıştır.

Son bölümde; üç başlık altında üç futbol temalı Türk filminin künyelerine, sinopsislerine ve çözümlemelerine yer verilmiştir. Çözümlemeler ataerkil sistemin ortaya koyduğu toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak belirlenen, film anlatılarında karşımıza çıkan kadın ve erkek kodlarının bağlamında yapılarak futbol temalı Türk filmlerinin ataerkil ideolojiyi yeniden üretip üretmediği tartışılmıştır.

1. ATAERKİL SİSTEM VE SİNEMA

1.1. Anaerkillik ve Ataerkil Sistem

1960'lı yıllarda yükselen feminist hareket, kadın ve kadınlığın doğası üzerine yayınlanan birçok çalışmayı beraberinde getirmiştir. Kadın – erkek eşitsizliği, kadınların erkekler tarafından nasıl ezildiği ve ataerkil sistemin nasıl bir olgu olduğu üzerine açıklamalar getiren söz konusu çalışmalarda anlatılan çoğunlukla kadınlar ve onların yaşadığı sorunlardır. Demren'e göre anaerkillik; kuralları erkekler tarafından belirlenen ve erkeklerin iktidar olarak kabul görüldüğü bir sistemdir. Anaerkilliğin sadece kadınlar üzerinden incelenmesi ve nasıl üretildiğinin göz ardı edilmesi, bu araştırmaların eksik yönünü oluşturmuştur (Demren, http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/erkeklik_ataerklik.pdf).

Bu çalışmanın ilk bölümünde ataerkil sistem; özel ve kamusal alanlardaki unsurlarıyla ele alınırken, kadınların sistem içerisindeki yerinin yanı sıra sistemi oluşturan erkeklerin içinde bulunduğu duruma da yer verilmiştir. Paylaşımın hakim olduğu anaerkil dönemden üretim anlayışının değişmesine dayalı ataerkil sisteme geçiş incelenirken; kadınların pasif hale getirilmesinin yanı sıra iktidar mücadelesi veren erkeklerin de bu iktidarın neresinde oldukları sorgulanmıştır. Erkeklerin ideal iktidar düzenini gerçekleştirip gerçekleştiremedikleri ve sistem içerisinde hakim güç olarak görünmelerine karşın arka planda ne tür sorunlarla karşı karşıya kaldıkları sorularına cevap aranmıştır.

1.1.1. Ataerkil Sistem Öncesi Anaerkillik

Anaerkillik; kadınların, özellikle de annelerin toplum içerisindeki siyasi liderliğini, ahlaki otoritesini ve mülk sahipliğini ifade eden bir sistemdir. Türk Dil Kurumu sözlüğündeki karşılığı, “Kadının üstünlüğüne dayalı toplumsal örgütlenme düzeni, maderşahilik” ve “Ananın egemen olduğu aile hayatı”dır (Türk Dil Kurumu

Sözlüğü, <http://www.tdk.gov.tr/>). Türkçe'ye Fransızca'dan geçmiş olan ve batı dillerinde anaerkillik manasında kullanılan matriarka kelimesi ise Latince *mater* (anne) ve Yunanca *achein* (hükmetmek) kelimelerinden türemiştir. (Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com/>) Kadının önderliğini ifade eden bu kavram, aile hayatı üzerinden tüm yaşamı ele alan bir sistem olarak adlandırılabilir.

Anaerkil sistem, sosyal yaşamda kadına önemli siyasi ve ekonomik roller atfeder. Konuyla ilgili ilk önemli yapıt, 1861'de İsviçreli hukukçu ve bilim adamı Johann Jakob Bachofen tarafından yazılmış olan *Das Mutterrecht* (Analık Hakkı) isimli kitaptır. Bu eserle analık hakkını ahlaki ve tarihi temellere dayandırmayı amaçlayan Bachofen'a göre annenin aile ve toplum üzerindeki hakimiyeti, erkeğin kadın üzerindeki düzensiz cinsel baskısı ile meydana gelen derin tatminsizlik sonucu kadın tarafından oluşturulmuştur (Bamberger, 1974:264).

Anaerkil sistemin temellerinin bronz çağına kadar dayandığı düşünülmektedir. Bu çağda Minos medeniyetine bağlı olan Girit'in bir rahip kraliçe tarafından yönetildiğine dair inanışlar olduğunu ifade eden Rohrllich'e göre bu dönem M.Ö. 1500 yılına kadar devam etmiştir (Rohrllich, 1984:37). Yine Rohrllich'e göre Sümer medeniyetinde anaerkilliğin güçlü izlerine rastlanmaktadır. Antik Roma'da ve Amerikan yerlilerinde görülen anaerkil sistemin Avrupa'daki güçlü yansıması, kadının devlet yönetiminde otorite sahibi olması olarak açıklanabilecek "jinekokrasi" kavramı ile İngiltere'de, Kraliçe Elizabeth'in iktidarında vücut bulmuştur. Fakat Kraliçe Elizabeth'in iktidarı döneminde anaerkil sistemden ataerkil sisteme geçişin uzun zaman önce gerçekleşmesi nedeniyle jinekokrasi kavramı, anaerkillik ile karıştırılmamalıdır.

Yazılı dönemden önce kadınların toplumdaki üstünlüklerinin bir nedeni de doğurgan olmalarıdır. Bu yaratıcı özellikleri nedeniyle toplumda büyük saygı görmüşler ve aynı zamanda gizem atfedilen bu güçleri sayesinde tanrısal özelliklere sahip bireyler olarak görülmüşlerdir. Eller'a göre anaerkil sistemin temeli doğurganlık üzerinden bir kültürün yaratılmasına dayanmaktadır:

“Yazılı kayıtların olduğu dönemden önce toplum kadın merkezliydi. Kadınlar gizemli hayat verici güçleri nedeniyle saygı görmüşler; büyük tanrıçanın rahibeleri ve canlı örnekleri olarak onurlandırılmışlardır. Çocuklarını kendi çizgilerini taşıyacak şekilde yetiştirmişler, hem sanatı hem teknolojiyi yaratmışlar ve toplumları için önemli kararlar almışlardır”(Eller, 2000:3).

Toplumun en küçük birimi olan aileden yola çıkarak tüm toplumda ön planda olan kadının üstünlüğü, tarih içinde üretim ilişkilerinin şekil değiştirmesi ile bozulmaya başlamıştır. Eller (2000:3)’a göre büyük bir dönüşüm meydana gelmiş ve toplum erkekler tarafından domine edilmiştir. Bunun sonucunda bugün içinde bulunduğumuz ve ‘ataerkillik’ olarak bildiğimiz kültür ve zihniyet ortaya çıkmıştır.

Sosyalist kuram, tarihin ilk dönemlerinden günümüze kadar gelen süreçte kadın ve erkeğin toplumsal yaşamdaki rollerinin temel belirleyicisi olarak ekonomik ilişkileri görmektedir. Buna göre ilkel avcı toplayıcı toplumlarda erkek güç gerektiren avcılık işleriyle uğraşırken kadınlar evde bitki ekimi, çömlek yapımı gibi işlerle uğraşmışlardır. Bu doğrultuda kadınları ön plana çıkaran asıl özellikleri doğurganlıkları ve üretkenlikleridir. Zaman geçtikçe üretime katılan kadın modeli, avcı toplayıcı klanların yerleşik hayata geçmesiyle dönüşüme uğramıştır. Üretim araçlarının artması, yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte toprağı savunma ihtiyacı gibi zorunluluklar erkeğin fiziksel gücüne duyulan ihtiyacı artırmıştır. Buna karşın üretime katılan kadın, yerini geleneksel ev işleriyle uğraşan kadına bırakmaya başlamıştır (Çelik, 2008:86).

Ekonomik açıdan meydana gelen bu değişim, anaerkil sistemi de bozulmaya uğratmıştır. Anaerkil ailede kadın–erkek neredeyse eşitken kadının üretim zincirinden çıkışı, onun aile içerisindeki konumunu da kaybetmesine neden olur. Bunun en önemli göstergeleri evlilik, miras ve erkeklerle olan ilişkiler alanında yaşanan değişimlerdir. Doğurganlığıyla ön plana çıkan kadın, özel mülkiyette iki başlı yaşama geçişle birlikte ana soylu özelliğini, daha gözde olan erkeğe kaybetmiştir. Böylece kendi oğlu üzerindeki tahakkümünü yitirmiştir (Çelik, 2008:89). Ana hukuku içerisinde yer alan çocuklar anaya bağlı oldukları için miraslarını alabilirken babanın mirasının kendi boyu içerisinde kalması nedeniyle onun mirasından faydalanamamaya başlamışlardır. Engels’e göre (1990:34-60); erkeğin gücünün

artmasıyla ana hukuku erkek ilerlemesinin önünde bir engel teşkil etmeye başlar. Erkek çocuklarının boy içinde kalması ve kadın üyelerin çocuklarının da babaların boyuna geçmesiyle bu engel aşılır. Soy zinciri babaya göre belirlenir ve baba hukuku egemen kılınır.

Avcı-toplayıcı klanlar döneminde gelişen ana soylu düzende mülkiyetin neredeyse olmaması paylaşımcılığı getirmiştir. Buna karşın özel mülkiyetin ortaya çıkışı ile mal üzerinde hak iddia etme ihtiyacı doğmuştur. Bu bağlamda anaerkil düzendeki cinsellik anlayışı değişime uğramıştır. Özel mülkiyetin ortaya çıkışıyla oluşan miras sorununun çözülmesi için kadının kiminle ilişkiye girdiği ve çocuğun babasının kim olduğu sorunu ön plana çıkmıştır. Bunun sonucu olarak kadınlar erkeğe ait olarak görülmeye başlanmışlardır. Bu yolla mirasın aile dışına çıkışının engellenmesi hedeflenmiştir. Ama bu durum kadın üzerinde cinsel bir baskı oluştururken erkeğe bu yönde bir denetim getirilmemiştir.

Engels (1990:68), anaerkil düzenin ataerkil düzene dönüşümünün mücadeleye olmadığını ve kadının zamanla toplumdaki bu rolüne uyum sağladığını iddia eder. Erkek üstünlüğünün başlamasıyla; kadın, birliği içindeki eski yerini yitirir ve erkek, evlilikte kadını bağlılığa zorlar. Erkek kendisini bu bağlılığın dışında konumlandırır.

Eller (2000:3)’a göre anaerkil sistemden ataerkil sisteme geçisin tersine dönme ihtimali her zaman bulunmaktadır. Geleceğin belirsizliğine karşın bugünün gelişmeleri; geleceğin barışı, çevre dengesini ve cinsiyet eşitliğinin getirilmesinde önemli rol oynayacaktır.

1.1.2. Ataerkil Sistem

Ataerkillik (İngilizce: Patriarchy), “baba hakimiyeti” anlamına gelir ve kökeni Yunanca “soyun babası” ya da “soyun şefi” anlamındaki “patriarkhēs” kelimesine dayanmaktadır. “Patriarkhēs” kelimesi “soy, köken” anlamına gelen “patria” ile “yönetmek” anlamına gelen “arxō” sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır (Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com/>). Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise ataerkillik, “Soyda, temel olarak babayı alan ve ailede

çocukları baba soyuna mal eden (topluluk), pederşahi, patriarkal” olarak açıklanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, <http://www.tdk.gov.tr/>).

Tarihsel olarak ataerkillik terimi ailenin erkek reisinin otokratik hakimiyeti için kullanılmaktadır. Buna karşın modern dönemde bu kelime genellikle yetişkin erkeğin önderliğinde sürdürülen toplumsal sistemleri ifade etmektedir.

Antropolojik kanıtlar; tarih öncesi avcı toplayıcı toplumlarda cinsiyetler arası eşitliğin hakim olduğunu ve tarım, evcilleştirme gibi sosyal ve teknolojik yeniliklerin hakim olmaya başladığı Buzul Çağı sonrası döneme kadar ataerkil toplum yapılarının gelişme göstermediğini ortaya koymuştur. Ataerkil sisteme geçişin tam olarak ne zaman ya da hangi olaylar sonucu gerçekleştiği belirlenemese de genel görüş, neolitik (cilalı taş) dönemi işaret eder. Neolitik dönemden itibaren hakim üretim dizgesi değişmiştir. Mülk sahibi erkek, malını korumak için erkek temelli miras anlayışı getirmiştir. Kadınlara erkek arasındaki işbölümü, yeni tarım anlayışı ve aletlerle erkeğin hakimiyetine geçerken yeni bir el sanatları sınıfı doğmuştur. Kadın doğurganlık özelliğine indirgenmiş ve erkeğe tabi olmanın yanında ikincil statüye düşmüştür. Mülkiyeti ele geçirenler toplumlara, doğal olarak ataerki de topluma hakim olmuştur. Anaerkilliğin paylaşımcı ideolojisi döneminde küçük de olsa mülkiyet vardır ama iktidar için yetersizdir. Daha fazlasına ulaşma ihtiyacı sahiplenmeyi, paylaşımcılığın önüne geçirmiştir. Doğan çocuğun babasının kim olduğunun güvence altına alınması gerekliliği ve kadının erkek tarafından sahiplenilmesi düşüncesi sonucunda oluşan cinsel baskı anlayışı, ataerkil ahlakın çıkış noktası olmuştur (Caner, 2004:43).

M.Ö. 3100’lü yıllarda antik yakın doğuda kadının üretim kapasitesinin sınırlandırılması ve kadınların üretim alanında dışarıda bırakılmasıyla erkek hegemonyası ortaya çıkmıştır. Yahudiliğin ortaya çıkışı ise Tanrı-insanlık antlaşması ile kadının toplumsal hayatta dışarıda bırakılmasına neden olmuştur (Strozier, 2002:46).

Antik Yunan’da yaşayan Aristoteles’in eserlerinde kadınlar ahlaki, entelektüel ve fiziki açıdan erkekten daha aşağı ve erkeklerin malı olarak tanımlanmıştır. Aristoteles’e göre kadının toplumdaki rolü, ev işlerinde erkeğe

hizmet etmek ve erkeğin kendi üzerindeki tahakkümünü doğal ve erdemli bir hareket olarak görmektir. Lerner; Aristoteles'e göre kadınların, daha soğukkanlı olmalarından dolayı mükemmel olarak gördüğü erkek cinsine eşit olmadıklarını ifade eder (Lerner:1986,206).

Eski Roma'da ataerkil sistem, yazılı hukukla birlikte etkisini göstermiş ve meşrulaştırılmıştır. 12 Levha Kanunları, toplumsal cinsiyet rollerine atıfta bulunan ve cinselliği kısıtlayıcı yasalar içerir. Sınıflı toplum yapısında erkekler alt sınıftan kadınlarla birlikte olabilirler ama alt sınıftan erkekler üst sınıftan kadınlarla birlikte olamazlar. Eski Roma'da aynı şekilde erkekler mülk ve iktidar sahibidir, kadınların ise bu hakları yoktur. Ek olarak erkeklerin aile reisliği, köleliğin ortaya çıkışıyla farklı bir boyut kazanır. Aile reisi erkek, aynı zamanda kendisine hizmet eden kölelerin ve onların ailelerinin de reisliğini yapar.

Hristiyanlığın yaygınlaşmasıyla cinsel zevklerin günah olduğuna inanılsa da ataerkil bakış açısı korunur ve kadın ikinci sınıf vatandaş gibi görünür. Hz. Havva'nın, Hz. Adem'in kaburgasından yaratıldığına inanılması, teslis inancı gibi dine ait motifler de bu iktidarı meşrulaştırma görevi üstlenir. Erkeğe atfedilen cinsel özgürlükler, konu kadınlara geldiğinde yerini kısıtlamalara bırakır. Kölelik sonrası dönemde geniş aile yerini daha küçük ailelere bıraktığında bu kısıtlamalar devam eder. Mirasın aile içerisinde ve baba soyunda kalması için ailenin kendi çocuklarının evlendirilmesi hedeflenir. Çocukların baba soylu olabilmesi için kadına farklı cinsel arayışlar yasaklanmış, buna karşın erkeğe sınırsız bir özgürlük tanınmıştır. Kilisenin devreye girmesi ve evliliğin anahtarını elinde bulundurması, toplumun en küçük birimi olan ailenin şekillendirilmesini de onun ellerine teslim eder. Evliliğe iş bölümü olarak bakılması ve kadının rolünün kalın çizgilerle çizilmesi nedeniyle evlilik ticari bir nitelik kazanır. Cinsel hazların kağıt üstünde yasaklanması ile mülkiyet ve miras konuları, ataerkil sistem içerisinde aileyi mantığa dayalı bir kurum haline getirir (Çelik, 2008:100).

16. ve 17. yüzyıllarda Aristoteles'in kadınların toplumdaki yeri konusundaki görüşleri yeniden kabul görmeye başlasa da teorisyenler 17. yüzyılın sonlarına kadar ataerkil aile yapısının, siyaset alanına yansıtılması konusunda bir görüş

bildirmemişlerdir. 1653 yılında İngiliz siyaset teorisyeni Robert Filmer, “Patriarcha” isimli eserini tamamlar ve erkek kralların yönetimlerinin, ilk insanın Hz. Adem olmasından dolayı ilahi açıdan meşru olduğunu ifade eder (Honderich, 1995:280).

19. yüzyılda birçok kadın, toplumda kabul gören ataerkil yapıyı sorgulamaya başlamıştır. Bunun en önemli nedeni; İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi’nin kadını çalışma yaşamına katması ve ekonomik bir gelir karşılığı başkası hesabına çalışmasına neden olmasıdır. Bu nedenle Sanayi Devrimi, ilk kez ve bugünkü anlamı ile ücretli kadın işgücü kavramının doğmasına yol açan en önemli tarihsel gelişme olarak değerlendirilmektedir (Çelik,2008:119). Bu dönemde önde gelen eleştirilerden biri önyargısız olarak cinsiyet rollerinin erkekler tarafından dönüştürüldüğü konusunda şüpheli bir yaklaşımı olan Sarah Grimke’den gelmiştir. Grimke, özellikle ataerkil uygulamaların temeli olarak gösterilen dini öğretilere alternatif yorumlar getirilmesini önermiş; bu öğretilerin kendi dönemleri içerisinde incelenmelerini ve evrensel emirler olarak algılanmamaları gerektiğini ifade etmiştir. Grimke’nin görüşleri, birçoklarına göre feminist düşüncenin temellerini oluşturmuştur (Durso, 2003:138).

20. yüzyılın ortalarına doğru kadınlar üzerindeki cinsel baskı konusu, artık kadınların diğer hakları ile birlikte savunmak için mücadele verdikleri bir meseleye dönüşür. Kadınlar eşit ücret, eşit eğitim gibi haklar yanında cinsel özgürlüklerini de istemeye başlarlar. Kadınlar artık kendilerine uygulanan ayrımcılıktan, ikincil varlık olmaktan ve öteki olmaktan kurtulmak isterler. Bunun için toplumsal alanlarda mücadele etmeye başlarlar.

Bu düşüncelere karşın ataerkil sistem, kendisini ekonomik açıdan yenileme yoluna gitmiştir. Bu bağlamda aile reisinin baskısının yerini erkeğin işgücünün abartılı büyütülmesi almıştır. Geçimi sağlama rolünü üstlenen erkeğin; bu sorumluluğun kadınların başaramayacağı ağır bir çalışmayı gerektirdiğini ifade etmesi, cinsiyetçi işbölümünü kuvvetlendirir (Carrigan’dan aktaran Sancar, 2008:123). Kadın çalışıyor olsa bile sırtına ev işi üretimi yüklenerek boyunduruk altına alınmaya çalışılır.

Bu noktada karşımıza yeniden ataerkil sistem bağlamında meydana getirilen ailedeki iş bölümü çıkar:

“Kadınlar, ataerkil ağ içerisinde genelde belirli alanlar içerisinde tanımlanmıştır. Bu alanların en yaygın olanı ev içi alandır. Kadınların tanımlandığı roller de genelde bu ev içi yaşamın içerdiği rollerdir. Başlıcaları annelik ve karılıktır. Bu roller bir kadının neredeyse tüm yaşamı boyunca devam eder. Çalışan bir kadın bile; toplumda daha çok yaptığı işle değil, yukarıda sayılan rollere göre yer alır” (Demren, http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/erkeklik_ataerklik.pdf).

Kadınlara verilen bu rolün karşılığında erkeklik de kendini yeniden inşa ederek kapitalist düzende emek üreten ve görece özgürlüklerini kazanan erkek bireyler meydana getirir.

20. yüzyılın sonlarına doğru kadınların iş hayatında önemli bir yer edinmeleri sonucunda ataerkil sistem yeni bir üretim tarzı geliştirir. Kadınların ev içi üretimine dayanan emeklerinin sömürülmesine ek olarak ev dışında yarattıkları değer sonucu kazandıkları maaş da erkek hegemonyası altında sömürülmektedir. Walby’nin (1990:20-21) “Ataerkil Üretim Tarzı” olarak adlandırdığı bu üretim yapısına göre kocalar emeğe müdahale ederken, ev kadınları da emeği üreten sınıftır. Ev haricinde ise bu müdahale, kadının kazandığı maaşa el koymak suretiyle gerçekleşir. Çoğu zaman geleneksel erkek tipleri kadının kendi başına para kazanmasına karşı çıkar ancak kadın parasını erkeğe getiriyorsa buna izin verilebilir. Bu denetim alanı sayesinde ataerkil sistem, hem kazanç sağlamanın peşinde hem de iktidarını pekiştirmenin gayretindedir.

Bu sömürü düzenine karşın Walby’e göre ataerkil sistemde hem derece hem de şekil itibariyle değişiklikler yaşanmıştır. Derece konusundaki değişiklikler erkek ve kadınlar arasındaki maaş farklılıklarının azalması ile genç erkek ve kadınlar arasındaki eğitim seviyesinin birbirine yaklaşması konularını içermektedir. Ataerkillik derecesindeki bu değişimler, bazı yorumcuların ataerkil sistemin ortadan kalktığı konusunda görüş bildirmelerine neden olmuştur. Buna karşın ataerkilliğin diğer boyutları daha da şiddetlenmiştir. 20. yüzyılda özel ataerkillikten kamusal ataerkilliğe geçişe tanık olunmuştur (Walby, 1990:23).

Tablo-1’de görüldüğü üzere Walby, ataerkilliği özel ve kamusal olmak üzere iki başlık altında inceler. Özel ataerkillikte ev işi üretimi, kadının boyunduruk altına alındığı temel noktadır. Kamusal ataerkillik ise iş hayatına ve devletin kamusal alanlarına dayanmaktadır. Ev işi üretimi, kamusal formda ataerkil bir yapının parçası olmasına karşın artık ana organ değildir. Özel ataerkillikte birincil ataerkil strateji kadını dışlayıcıdır; kamusal ataerkillik ise kadına karşı ayrımcıdır ve onu ikinci plana atar. Her iki başlıkta da geriye kalan ataerkil yapılar aynıdır; sadece hangilerinin hakim olduğu konusunda değişiklikler vardır.

Ataerkillik çeşitleri	Özel	Kamusal
Hakim Yapı	Ev işi üretimi	İş / devlet
Geniş Ataerkil Yapıları	İş Devlet Cinsellik Şiddet Kültür	Ev işi üretimi Cinsellik Şiddet Kültür
Dönem	19. yüzyıl	20. yüzyıl
Kamulaştırma Yöntemi	Kişisel	Müşterek
Ataerkillik Stratejisi	Dışlayıcı	Ayrımcı

Tablo-1: Özel ve kamusal ataerkillik (Walby, 1990:24).

Özel ataerkillikten kamusal ataerkilliğe geçiş, ataerkil yapıların hem kendi aralarında hem de kendi içlerinde değişimlere neden olmuştur. Özel ataerkillikte ev işi üretimi hakim yapıdır; kamusal ataerkillikte onun yerini iş ve devlet almıştır (Walby, 1990:24). Böylece haneye dayalı erkek hegemonyası, kadının iş hayatına atılması ve kamusal alana çıkmasıyla bu yönde kendisini yeniden üretmiştir.

21. yüzyıla dek birçok toplumda etkili olan ataerkil sistemin, bilgi toplumu çağında parçalanmaya başladığı konusunda görüşler mevcuttur. Aile ilişkilerinin ve cinselliğin örgütlenmesinde farklı biçimlerin ortaya çıktığına; kurumsal olarak

desteklenen, yasalar ve otoritelerin baskısıyla kabul ettirilen, kadınlar ve çocuklar üzerinde erkek otoritesi olarak görülen ataerkilliğin sona erdiğini ya da giderek ortadan kalkmaya başladığını gösteren çok sayıda veri bulunmaktadır (Sancar, 2008:113).

Bu verilerin en önemlisi, toprağa dayalı üretim anlayışının yerini endüstriyel üretime bırakmasıyla ailenin yapısında yaşanan değişimlerdir. Ev kavramının üretimin dışında kalması, önceden ona reislik eden erkeklik hegemonyasında da farklılıklara neden olur.

Yeni modern aileyle birlikte otorite kurmaya şartlandırılmış erkeklerin de ataerkil sistemin kendileri üzerinde oluşturduğu baskıya karşı koyma çabaları ortaya çıkar. Bu karşı koyma süreci zaman zaman erkeğin kendisine yüklenen rolleri yeniden kabulüyle kırılmaya uğrar:

“Ataerkil sistem kendisini öyle bir kurar ki, bu sistem içerisinde yer alan erkek hiçbir zaman tam anlamıyla o idealize edilmiş hegemonik erkeklığe ulaşamaz. Bu tatminsizlik ortamında hegemonik erkeklığe en yakın duranlar veya onu en çok içselleştirdiği düşünülenler toplumda hükmedenlerdir. Hiyerarşik bir sistem içerisinde erkekler bir yaşamsal rekabetin içerisine sürüklenirler. Bu rekabetin içerisinde var olmak zorundadırlar; çünkü ancak bu yolla erkekliklerini ve buna bağlı olan iktidarlarını sürdürebilirler” (Demren, http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/erkeklik_ataerklik.pdf).

Ülkemizde de şehirleşmeyle birlikte aile reisine dayalı ataerkillik sarsılmaya başlamıştır. Toprağa ve kana dayalı yaşam biçiminin önemini kaybetmesi nedeniyle aile içi otoritenin sonraki kuşağa aktarımı sekteye uğramaktadır (Sancar, 2008:111).

Ataerkil sistemin yarattığı sömürü düzeni ve buna karşı oluşan tepkilere karşı sistem her dönem olduğu gibi kendini yeniden üretmeye çalışmaktadır. Erkeğin kendini kadının üstünde konumlandırmasının temellerinin dayanaksız olması, bu üstünlüğün “icat edilmesi” ile sonuçlanır. Dönemler değiştikçe erkekliğin üstünlüğünün kaybolması düşüncesi, erkeklik içinde korkuyla karşılanır.

1.1.3. Ataerkil Sistem Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Roller

1.1.3.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşması

Toplumsal cinsiyet kavramının anlaşılabilmesi için ilk olarak “cinsiyet” kavramının tanımını yapmak önemlidir. Cinsiyet (sex) terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder ve biyolojik bir yapıya karşılık gelir. Cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir (Dökmen, 2012:20). Cinsiyet, biyolojik bir kavramdır ve insanın doğumuyla ortaya çıkar. Doğumdan önce değiştirilemez ve kişi doğduktan sonra cinsiyeti ile içinde bulunduğu nüfus yapısının bir parçası olur. Buna karşın kişi, kendi özgür iradesiyle cinsiyetini değiştirebileceği gibi sadece kadın ya da erkek olarak tanımlanamaz. Cinsiyetin baskın yönlerini vurgulayan araştırmalara göre cinsiyet beş kategoride incelenebilir: Kadın ve erkeğin dışında hem erkek hem kadın, baskın olarak kadın olan ve erkek özellikleri taşıyanlar ile baskın olarak erkek olan ve kadın özellikleri taşıyanlar (Fausto-Sterling’den aktaran Dökmen, 2012:21).

“Toplumsal cinsiyet (gender) terimi ise kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder; kültürel bir yapıyı karşılar ve genellikle bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içerir” (Dökmen, 2012:20).

Toplumdaki erkekler ve kadınlar, yaşamları ilerledikçe farklı özelliklere ve davranışlara sahip olurlar ve dönüşürler. Bu dönüşüm aynı zamanda sahip oldukları cinsiyet kimliklerinin toplumsal cinsiyet rollerini oluşturmasını da içermektedir. Cinsiyet kimliğiyle toplumda yer alan kişi, doğumundan itibaren o kimliğe göre çevresel faktörlere maruz kalır. Zamanla içselleştirilen bu kimlikle kişi toplum içerisindeki cinsiyet kimliğini benimsemek durumundadır. Biyolojik özelliklerine dayanan cinsiyet kimliği ile kişinin normal hayatını sürdürmesi için birtakım kurallara uyması gerekmektedir. Bu biyolojik özelliklere dayalı kurallar aynı zamanda toplumun kültürel özelliklerinden ayrı düşünülemez. Her toplumun kendi kültürel yaşamı, insanlara belirli roller yüklemektedir:

“Rol kavramı bireyin belirli bir yapı içinde belirli kalıplara göre hareket etmesini ifade eder. Toplum bireylere farklı roller öğretir ve sosyal yapı içinde çok sayıda insan bu çeşitli rollere uygun yaşar. Örneğin; babalık, askerlik, öğretmenlik, kardeşlik gibi pek çok rol vardır. Toplumsal cinsiyet rolleri de tıpkı diğer roller gibi toplumsallaşma sürecinde kazanılan rollerdir. Toplum kadına kadınsılık-kadınlık, erkeğe erkeklik-erkeksilik rollerini bebeklikten başlayarak öğretmeye başlar” (Çelik, 2008:17).

Toplumsal cinsiyet rolü, toplumca tanımı yapılan ve bireylerce yerine getirilmesi beklenen, cinsiyetle alakalı bir grup beklentidir (Dökmen, 2012:29). Kişilerin cinsiyet kimliklerinden yola çıkarak toplumda üzerlerine düşen görevleri yapmaları beklenir. Görev tanımı, beraberinde yükümlülükleri ve sorumlulukları getirir. Toplumsal cinsiyet rolleri, cinsiyetin dar tanımı içerisinde dağıtılırken insanların bu kimliklerde sıkışıp kalmalarına neden olur. Sadece bir cinsiyetten beklenen davranış biçimi, zamanla o cinsiyetle ilgili kalıpyargılara, önyargılara ve ayrımcılığa yol açmaktadır.

1.1.3.2. Kadınlar için Toplumsal Cinsiyet Roller

Dökmen’e (2012:104) göre; toplumun bir grup olarak kadınlardan ve bir grup olarak erkeklerden beklediği bazı davranışlar ve özellikler vardır. Bu beklentiler, cinsiyet kalıpyargıları olarak adlandırılırlar. Kadınsı ve erkeksi olarak yarı biçimlerde tanımlanan kalıpyargılara göre kadınsılık; ev içinde bakım verici, ilgi gösterici olmayla ilgili özellikleri; erkeksilik ise, iş dünyasında yarışmacı ve başarı yönelimli olmayla ilgili özellikleri içerir.

Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının özellikleri; zamanla pek az değişimleri, dünyanın çeşitli kültürlerinde de büyük benzerlikler göstermelerine karşın bazı kültürlerde farklı özelliklere sahip olmaları, insanlara ilişkin algıları etkilemeleri, kişinin ırkına, sosyal sınıfına ve yaşına göre de farklılık göstermeleridir. Kalıpyargıların uygulama yolu ile bir grubun üyelerine yönelik olumsuz tutum ve

davranışlara dönüşmesi, önyargı kavramını doğurmaktadır (Brown'dan aktaran Dökmen, 2012:98).

Ayrımcılık ise önyargıların ve kalıp yargıların tutum ve hareketlere yansımış şeklidir. Cinsiyetle ilgili önyargılar hem kadınları hem de erkekleri eklemektedir. Önyargılar genel olarak “yapılamayacak” şeyler üzerinden sınıflandırılırlar. Kadınların erkeklerin yapabildiği bir şeyi yapamayacak olmasına duyulan inanç ile bir erkeğin, bir kadının yaptığı işi yapamayacağına duyulan inanç cinsiyetle ilgili önyargılara girer. Sağlık, aile planlaması, eğitim ve kalkınma alanlarında yapılan araştırmalar dünyanın birçok yerinde yaşayan kadınların, erkekleri önemli bir engel olarak gördüklerini ortaya koymaktadır. Özellikle kadınlar; iş hayatına katılım gösterdiklerinde ve erkeklerle ortak projelerde çalıştıklarında, o projenin başarıya ulaşmasının ana unsuru olarak erkeklerin daha ön plana çıkarıldığına inanmaktadırlar. Bu durum erkeklerin yarattıkları problemlerin göz ardı edilmesine neden olmaktadır (De Keijzer, 2004:28). Bu gibi önyargılar, cinsiyet ayrımcılığına neden olmaktadır:

“Önyargılı olunan gruba ve bireylere yönelik davranışsal eğilim ve niyetler açık davranışa, eylemlere dönüşerek ayrımcılık biçimini alabilir, onların aleyhlerinde olan ya da en azından lehlerinde olmayan uygulamalarda bulunulabilir. Ayrımcılık, önyargıların ve kalıpyargıların davranışsal ifadeleridir” (Dökmen, 2012:101).

Cinsiyet ayrımcılığı için cinsiyetçilik (sexism) ifadesi de kullanılır ve erkek egemen toplumda kadınlara karşı olumsuz tutumların hayata ayrımcılık olarak yansımalarıyla kadının sosyal, kültürel, politik ve ekonomik alanlarda erkeğe göre daha aşağı konumlarda yer alması olarak ifade edilir (Uğurlu, 2012:48).

Cinsiyet ayrımcılığı, doğrudan eylemler biçiminde olabileceği gibi dolaylı biçimlerde de gerçekleşebilir. Özellikle günümüzde, cinsiyet önyargıları ve ayrımcılığı daha karmaşık bir görünüm almıştır. Toplum, artık bu tür davranışları hoş görmediği için, insanlar belki çoğu zaman kendilerinin de farkında olmadıkları dolaylı biçimlerde ayrımcılık yapmaktadırlar.

Cinsiyet kalıpyargıları nedeniyle de dolaylı cinsiyet ayrımcılığının gözlemlenmesi mümkündür. Kadının ve erkeğin farklı özelliklere sahip oldukları inancıyla bazı rol ya da pozisyonların erkeklere ya da kadınlara uygun bulunmaması da cinsiyet ayrımcısı uygulamalarla sonuçlanabilir.

Kadınlarla erkeklerin eşit yasal haklara sahip olmalarına ve cinsiyet ayrımcılığı yasalarla yasaklanmış olmasına karşın, ayrımcı uygulamalar sürmektedir. Söz konusu durumun oluşmasında açık engellerin kaldırılmış olmasına karşın gizli engellerin var olması da rol oynamaktadır.

1.1.3.3. Erkekler için Toplumsal Cinsiyet Roller

Erkeklerin yaşadıkları sınırlılıklar, erkek cinsiyet rolüyle ilişkili normlara bağlanarak üç başlık altında incelenebilir: (1) Başarı/statü normu, (2) güçlü olma normu, (3) kadınsı olmama normu (Burn'den aktaran Dökmen, 2012:219).

Başarı/statü normuna göre erkekler hayatın her alanında en üst mevkilere ulaşmalı ve o mevkide kalıcı olmalıdır. Bulunduğu mevkiye bağlı olarak ekonomik anlamda güç kazanan erkek, evin geçimini sağlamakla yükümlüdür. Bu yükümlülük onun dışarıda çalışmasına ve ailesiyle manevi anlamda ilgilenememesine yol açar. Erkek kendi olmak istediği kişi olamadığı gibi toplumdaki bu normlar dolayısıyla kendisine yüklenen “başarılı olma” niteliğini yerine getirmek durumundadır. Başarılı olma normu yerine getirilse de getirilmese de mevcut hal, psikolojik sorunlara yol açabilmektedir. Erkek; başarı normunu yerine getirdiği takdirde kendini gerçekleştirememiş, kendini gerçekleştirdiği durumdaysa başarı normunu yerine getirememiş tehlikesiyle karşı karşıya kalır. (Dökmen, 2012:220)

Güçlülük normuna göre toplum, erkeklerin özellikle üç konuda güçlü olmalarını bekler: (1) Fiziksel olarak güçlü olma, (2) zihinsel olarak güçlü olma, (3) duygusal olarak güçlü olma (Dökmen, 2012:221).

Fiziksel olarak güçlü olma, erkeğin dış görünüşünü kapsar. Erkeğin çelimsiz olmaması ve bu nedenle çalışması gerekmektedir. Bu çalışmanın sağlık sorunlarını

ve ilaç risklerini artırma ihtimali vardır. Fiziksel güce verilen önem, erkeğin kendi sorunlarını görmezden gelmesine ya da bunları dışarıya yansıtmamasına neden olur. Bu gerginlik ve fiziksel gücün artışı, saldırgan tutumları da tetiklemektedir. Erkeklerin duygularını kontrol etmeye çalışmaları, sıklıkla öfke duygusunu da beraberinde getirmektedir. Özellikle kadına gösterilen şiddet yoluyla kurulan hegemonik erkekliğin; sağlık, cinsellik ve aile yaşamı alanlarında zararlara yol açtığı gözlemlenmektedir. (De Keijzer, 2004:29).

Zihinsel olarak güçlü olma normuna göre; toplum içerisindeki erkekler akıllı, bilgili ve yol gösterici olmalıdırlar. Ataerkil sistem içerisinde evin reisi olan erkek, lider özelliklerine sahip olarak nitelenir. Lider özellikleri, kişinin yönetme ve aileye yönelik tehlikeleri sezme becerisini içerir. Bu bağlamda erkekler doğru kararları alan, her konuda bilgi sahibi olan kişiler olma zorunluluğunu hissederler. Bu normun eksikliği ise erkekte panik yaratabilir. Bilmediği bir şeyin başkası tarafından aktarılması durumunda bu doğru bilginin reddine ya da ikna olmama yoluna gidebilirler. (Dökmen, 2012:222)

Duygusal olarak güçlü olma normuna göre, erkekler duygularını açık bir şekilde belli etmemek durumundadırlar. Duyguların dışavurumu zayıflık olarak algılanır. Buna bağlı olarak erkekler dışarıdan küçümsenme, reddedilme davranışlarıyla karşı karşıya kalmaktan korkarlar. Bu nedenle erkekler duygu paylaşımının yaşandığı ortamlardan kaçarak rekabet ve mücadeleye dayalı alanlarda yer almaya çalışırlar. Duygularını belli etmeyen erkekler, kendine güveni olan ve karizmatik erkek olarak nitelenirler. Bu nitelenme, onaylandıkça pekiştirilir ve toplumda kabul görür. (Dökmen, 2012:223)

Ataerkil sistem içerisinde erkeğin üstünlüğünün onaylanması, erkeğe kadının üstünde bir statü kazandırır. Bundan dolayı kadına ait özellikler de alt statüde görülür. Kadına ait özelliklere ve davranışlara sahip olduğuna inanılan erkekler, hiyerarşide aşağıda görüldüklerine inanırlar. Kadınlara atfedilen duygusal olmak, ağlamak, sıkıntısını anlatmak gibi özelliklerin yanı sıra toplumsal rol dağılımında kadına düşen ev işleriyle uğraşma, çocuk bakma gibi görevlerin erkekler tarafından yerine getirilmesi erkeklik için sorun teşkil etmektedir. Connell

(<http://www.un.org/womenwatch/daw/egm/men-boys2003/Connell-bp.pdf>), ev işleriyle uğraşan, çocukların ya da yaşlıların bakımıyla ilgilenen erkeklerin daha az saygı görmekten korktuklarını ifade eder.

Kadınsı olmama normunun bir diğer parçası ise homofobidir. Erkeklik, reddedilme korkusunu da içinde barındırır. Ataerkil sistemin kendilerinden beklediği biçimlere uymayan, bu biçimler üzerinden erkekliklerini kanıtlamaya gerek görmeyen ve “kadınsı” oldukları düşünülen “travesti ve “homoseksüeller”, hegemonik erkeklik içerisinde “dönüşmüş” ya da “üçüncü ve muğlak bir cins” olarak ele alınırlar.

(Demren,http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/erkeklik_ataerklik.pdf)

Erkeklik öznel bir kavram olsa da özneliğin, paylaşım ve ortak deneyimi gerektiren ikili bir konumu olduğu söylenebilir. İnsanın oluşturduğu öznelik, daima ötekilere ihtiyaç duyar. Yaşamını sürdürmesi için başkalarının onayına, paylaşıma ve yeniden üretilmeye ihtiyaç duymakla birlikte bu unsurlar sağlandığında bile oluşturulan iktidar, idealize edilmiş olan iktidardan oldukça uzaktır. Bu durum, erkek özneliğinin kırılmasını ortaya koymaktadır. Günlük yaşamın çatışmalarla dolu olması, özneler arası farklılıklara ve tepkilere neden olmaktadır. Bu nedenle erkeklerin iktidar mücadelesi de bunalımlı bir yapıya bürünmektedir. ‘Erkeklikler’ ile ikili bir yapı oluşturan ‘kadınlıklar’ da bu bunalımın bir parçasını oluşturmaktadır. Erkeklerin bakış açısından kadınlık, iktidar mücadelesinin hem somut bir parçasını hem de fantezi alanını oluşturmaktadır. Sonuç olarak toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden baktığımız erkeklik ve kadınlık ikili konumu; duyguların, kızgınlıkların, beklentilerin, cinselliğin ve şiddetin karıştığı karmaşık bir oluşum olmayı sürdürmektedir. (Demren, 2008:91)

1.2. Sinema ve Ataerkil Sistem

Sinema ve ideoloji üzerine tartışmalar, 1968 Mayıs'ında Fransa'da yaşanan politik olaylar sonucunda Cahiers du Cinéma dergisinin yazarlarının öncülüğünde yeni bir yola girer. Jean Louis Baudry isimli Fransız teorisyen, 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başlarında Lacancı psikanalizden ve Althusser'in teorilerinden etkilenecek sinema üzerine ideolojik teoriler geliştirir. 1968'in Mayıs ve Haziran aylarında; Fransa'da tutucu De Gaulle iktidarına karşı Sorbonne Üniversitesi'nde başlayan öğrenci hareketi giderek büyür ve işçi kesimin desteğini alarak ülke çapında ayaklanmaların, fabrika işgallerinin ve genel grevin yaşanmasına yol açar. 1968'de Fransa'da ortaya çıkan politik-toplumsal canlanma, film çalışmaları konusunda yeni yönelimlere gidilmesi açısından öncü olur. Auteur¹ kavramı ve sinemanın estetik işlevi/özü etrafında temellenen eleştiri tarzı, film çalışmalarının politikleşmesiyle adeta gündem dışı kalır. Politik-kavramsal repertuarını Althusser'den ödünç alan yeni film kuramında, kameranın nötr değil, ideolojik bir aygıt olduğu ifade edilir. (Umut Tümay Arslan, 2009:16)

1.2.1. Aygıt Kuramı ve İdeoloji: Sinemada Ataerkil Bakış Açısı

Aygıt kuramı; Jean Louis Baudry tarafından yazılmış olan, “Sinema Aygıtının İdeolojik Etkileri” (Cinéma: Effets Idéologiques Produits par l'Appareil de Base, 1970) ve “Aygıt: Sinemadaki Gerçekliğin Etkilerine Metapsikolojik Yaklaşımlar” (Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité, 1975) isimli makalelerde ele alınır. Baudry, Marksist yazar Louis Althusser tarafından ortaya konulan ideoloji ve devletin ideolojik aygıtları (DİA'lar) düşüncesi ile Jacques Lacan tarafından ortaya konulan ve bireyin kimliğin oluşmasında rol oynayan “Ayna Evresi Teorisi”ni birleştirerek filmsel metinler ile onun izleyicileri arasındaki ilişkiyi açıklama yoluna gider.

¹ Auteur: Auteur kuramı, yönetmenin kişisel yaratıcı vizyonundan ortaya çıkan “bir yönetmenin filmi” düşüncesine karşılık gelmektedir. Bir filmin prodüksiyonu, endüstriyel bir üretimin parçası olduğu halde yönetmenin yaratıcı sesi, tüm bu stüdyo katkısının ve kolektif üretimin üstünde yer alabilmektedir.

Baudry'nin teorisi tek bir filmin ya da özel tür filmlerinin analiziyle ilgili değildir. Bunun yerine Althusser'in DİA'larından biri olarak fonksiyon gösteren film izleme sosyal aktivitesinin gözlemlenmesini kapsar:

“Aygıt kuramının merkezi önermesi şudur: Hem sinemaya yönelik arzumuz hem de onun (yanılsamalı) gerçeklik etkisi için bilinçdışı esastır; sinemanın rüya durumuna benzer bir sahne yaratan biricik potansiyeli, sinemanın harekete geçirdiği arzu ve gerçeklik etkisi için bilinçdışını zorunlu kılar” (Umut Tümay Arslan, 2009:17).

Baudry (1975:41) filmlerin ideolojik etkilerini eleştirenlerin filmlere bitmiş ürünler şeklinde bakarak sadece efektlerine odaklandıklarını fakat bu efektlerin dayandığı teknik dayanakların görmezden gelindiğini belirtir. En basit ifadeyle sinematik aygıt; gerçekçi görüntü ve seslerin, gözlerin ve kulakların alabileceği biçimde izleyiciye sunulmasını sağlar. Buna karşın teknoloji, gerçeğin çerçeveden çerçeveye yer almasını gizler ve derinlik verilmiş alan yanılsaması sağlar. Bu çifte yanılsama; anlam üretimini gizler ve bunu yaparken ideolojinin inşasında idealize edilmiş gerçekliği, doğalmış gibi yansıtır.

Baudry'nin “Aygıt kuramı”nı oluştururken etkilendiği teorisyenlerden ilki Louis Althusser'dir. Althusser, “İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları” isimli eserinde ideolojiyi, bireylerin hayali ilişkilerinin gerçek varoluş koşullarına sunumu olarak tanımlar. Althusser için ideoloji, sıradan insanları içine alarak günlük yaşamın resmini oluşturan bir işlemdir. İdeoloji, yoktan var olmaz ve DİA'lar tarafından yaratılır. Althusser ideolojinin daima var olduğunu ve bu var oluşun maddi bir yapıya sahip olduğunu iddia eder (Bielecki, 2007:11-12).

Aygıt kuramı ortaya çıkışından itibaren psikanaliz ile yakın ilişki içerisinde olmuştur. Sinemanın psikanaliz ile ilişkisi konusundaki ilk görüşler 1920'li yıllarda Barbara Low ve Hanna Sachs tarafından ele alınmıştır. Barbara Low, sinema perdesinde insanın mutlak iktidar isteğinin yansımaları görür. Yaşamın erken dönemlerine ait bu istek, yetişkinliğe geçişle geride bırakılmalı, başarı ve kazancın sadece emek ve gayretle elde edilebileceği gerçeği öğrenilmeli, insanı kendi

kaderiyle baş başa bırakan ıstırap verici yalnızlık kabul edilmelidir. Beklenen bu olsa da, mutlak iktidar isteği bütünüyle geride bırakılamaz; arta kalan, yaşam boyunca korunmaya devam eder (Low'dan aktaran Umut Tümay Arslan, 2009:10). İktidar isteğinin temeli ise bireyin bebeklik dönemine kadar dayanmaktadır: “Haz ilkesinde temellenen ve gerçeklikle çatışma içinde olan bu çocuksu artık; Low’a göre, sinemanın cazibesinin kaynağıdır” (Umut Tümay Arslan, 2009:10).

Bu kaynak, zaman içerisinde sinemanın ideolojik yapısının temelini oluşturan ve giderek hakim iktidar bazında toplumsal cinsiyet rollerinin perdeye yansması konusunda etkili olan bir yapıya kavuşur.

“Sinema Teorileri” isimli eserinde Francesco Casetti, sinema çalışmalarında psikanalitik yaklaşımın iki aşamadan oluştuğunu ifade eder: Birincisi, filmin gizli içeriğini ortaya çıkarmaya eğilimlidir; filmi semptom ya da rüya olarak okur ve filmin yaratıcısının bilinçaltını analiz etmeye çalışır. İkincisi, izleme sürecine etki eden psikolojik mekanizmaları incelemek için filmin ve sinematik aygıtın belli noktalarını psikanalitik araştırmaya tabi tutulmasıdır” (Casetti'den aktaran Rascaroli, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=141>). Baudry, sinemayı ikinci izleme süreci üzerinden ele alarak psikanalitik açıdan bireyin kimliğinin oluşması ile sinemada film izleyen bireyin kimliği arasında bağlantı kurmak istemiştir.

Baudry'nin etkilendiği bir başka teorisyen ise Jacques Lacan'dır. Psikanaliz konusunda önemli çalışmaları olan Lacan'ın ortaya koyduğu “Ayna Evresi”, Baudry için de önemli bir çıkış noktasıdır. “Ayna Evresi” bebekliğin altıncı ayında başlayan ve bir çocuğun ebeveynlerinden bağımsız kendi kimliğinin oluştuğu dönemi ifade eder. Çocuğun aynaya yansıyan kendi imajını tanımasıyla motor yetenekleri ya da vücut koordinasyonu tam gelişmemekle birlikte kimliğiyle ilgili bir fikir oluşturmaya başlar. Bu evre aynı zamanda çocuğun egosunun gelişmeye başladığı dönemi kapsar (Bielecki, 2007:16).

Egonun gelişmeye başladığı bu dönem aynı zamanda bireyin kendi farkındalığını sağlayıp anneden koparak efendiliğini ilan etmesine rastlar. Bu çocuksu artık, film izleyen öznedede karşımıza çıkmaktadır:

“Film seyretmeden alınan haz, öznenin kendisi ve öteki, onu çevreleyen dünya üzerinde efendi olma duygusundan, öznenin aynada kendisini tanıdığı ilksel narsistik hazdan beslenmektedir” (Umut Tümay Arslan, 2009:19).

Sinema ve psikanalizin ilişkisinde öne çıkan özne boyutu, perdeye yansıyan hikayenin karakterlerine de ayrı bir önem katar. Metz’in “İzleyiciyi incelemek istediğiniz anda psikanalizden kurtuluş yok gibi görünmektedir.” Sözü de öznenin önemini kanıtlar niteliktedir

(Yenilmez,<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/christianmetz2.html>).

Efendiliğini ilan eden özne, “gerçekmiş gibi” davranan karakterlerin perdedeki temsili ile bir bağ kurar ve hazzın devamını sağlar. Sinemanın psikanalitik boyutunun izini; hikaye anlatımının kendi ritüelinden çok, olaylar dizisi ve karakterlerin temsiliyetinde sürmek mümkündür. Bunun ötesinde psikanalizin izleyicinin standart bir filmin olağan dışı cazibesine ve hazzına ayrıcalıklı yoldan dahil olmasını sağlayarak “film işi” nin, sinema tekniğinin tekrar tanımlanmasını sağladığı görülebilir (Andrew, 1984:149).

Baudry (1975:39-46), “Temel Sinema Aygıtının İdeolojik Etkileri” isimli makalesinde sinemanın ideolojik fonksiyonunu anlamak için onun teknik temellerine bakmamız gerektiğini iddia eder. Bu iddia, filmin ve film izleme deneyiminin üç teknolojik aşamasını meydana getirir:

Projeksiyon; sinematik aygıttan kesintisiz, tek yönde ve devamlı harekette görüntü aktarımı yapar.

Kamera gözle birlikte hareket ederek hareket ve anlamı kabullenen bir özne yaratır. Göz, hareketin özgürce akması ve dolayısıyla öznenin özgürlüğü konusunda özneyi yanıltır.

Sinema salonu, film izleyen kitleyi bir araya getirir ve filmin ideolojik işlevini gerçekleştirmesi için elverişli bir ortam sağlar. Baudry için büyüü yaratan şey filmin gerçekliğin taklidi olması değil, sinematik aygıtın kendi işleyişidir. İzleyiciler Platon’un mağarasındaki tutsaklar gibidirler. Benzer şekilde, rüyada

hissedilen “gerçek gibi” etkisi sinemada da tecrübe edilir. Baudry ayrıca sinematik aygıtın yarattığı sanrı etkisinin nedenleri arasında sinemadaki temel faktörlerin (izleyicinin pasifliği ve hareketsizliği, gerçeklik kanıtının azlığı ve salonun karanlık olması) önemine inanmaktadır. Bunun da ötesinde Baudry, sinematik aygıtın uykuyu meydana getiren şartları yeniden ürettiğini iddia eder (Rascaroli, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=141>).

Filmin karanlık bir odada ve dikizlenmeye açık bir şekilde sahnelenmesi; ayna evresinin, ikinci kez özneyi yanıltıcı bir biçimde meydana gelmesine neden olur. Sinematik aygıtın tüm çalışması, izleyicinin sinematik aygıtın varlığını unutmaması içindir ve izleyici ancak sinematik aygıt durduğu zaman onun farkına varabilir (Baudry, 1975:42).

Daha önce de belirtildiği gibi özne, sinemanın ideolojik amacının aktarılmasında kilit görevi üstlenmektedir:

“Kurama göre öznenin, sinematik aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen yapay bir inşa olarak ele alınması; seyircinin, aygıtlı ilişki içerisinde (rüya çalışmasında ya da diğer bilinçdışı fantezilerin üretiminde olduğu gibi) üretilen (herhangi birinin işgal edebileceği) ‘boş’ bir yer olarak düşünülmesinin önünü açar” (Umut Tümay Arslan, 2009:17).

Buna karşın Baudry izleyicinin her şeyi bilen özne pozisyonunda olduğunu ifade eder çünkü izleyici, ideolojinin üretim sürecinden habersiz bir durumda olsa dahi perdede her şeyi görmeye muktedir bir pozisyonadadır. Bu nedenle her şeyi bilen izleyici özne pozisyonunun üretilmesi, filmsel metnin etkisiyle gerçekleştirilmektedir. Bitişik, eş zamanlı bir etki de izleyicinin sinema salonundaki pozisyonu sonucu ortaya çıkmaktadır. (Karanlık bir salonda gözler ekrana odaklanırken film, izleyicinin başının arkasından perdeye yansıtılmaktadır.) Bu pozisyonun dolaylı kamerayı temel alan bir tanımlama ortaya çıkar. Kameranın yansıtıklarına bakan izleyici, kameranın gizlenmesi ile kendisini kamera pozisyonunda bulur. İzleyici, filmsel metin tarafından sorgulanır ve özne, filmsel metnin bir etkisine dönüşür. Böylece özne olarak izleyici, filmsel metnin anlamları

tarafından inşa edilir. Kendisini bakışla kimliklendiren izleyici, baktığı şeyi daha önce gören ve onun birleşme noktasını saptayarak karşısına getiren kamera ile kendi kimliğini oluşturabilir. Gösterim esnasında kamera görünmemektedir fakat onun yerine “projektor” dediğimiz başka bir aygıt tarafından temsil edilir. İzleyicinin kafasının arkasında yer alan bu aygıt, ‘her görüntünün odağı’ olarak konumlandırılmıştır (Baudry, 1975:39-46).

1975 yılı sonrasında aygıt kuramı üzerindeki tartışmalar, etki altındaki özne olarak izleyicinin okunması boyutundan bu izleyicinin erkek olarak varsayılması boyutuna taşınmıştır. Anlamın aktif bir üreticisi olarak görünmeye başlanan özne, filmsel metnin ajanı haline gelmiştir. Perdede baktığı şeydeki tek bakışa, tek hazzı (ya da hazzın başka bir çeşidi olan korkuya) dönüştür. Bu durumda özne, metni çözümler ve yargılar. Bu pozisyonun olumsuz tarafı; izleyicinin kameraya dönüşmesi ile aynı zamanda röntgenci bir kimlik kazanarak film endüstrisinin başlıca hedeflerinden olan haz üretimine ortak hale getirilmesidir.

Röntgenci pozisyonun ekonomik sürdürülebilirliği, filmsel metnin ajanına dönüşen izleyicinin hazzının tatmin edilmesine göre değişir. Bu bağlamda sinema, haz ve sermaye kazancına dayanan bir değil tokuş aracı haline gelir. Olumlu açıdan bakılırsa ajan olarak izleyici, röntgenci olarak konumlandırılmasına tepki göstererek bir filmi eleştirel açıdan yargılayabilir.

Buna karşın sinemada hazzın tatmin edilmesi, özellikle hakim olan ideolojinin gücünün güven altına alınmasını sağlamaktadır. Bu güvenliğin sağlanması ise sürekli arzu üretimine bağlıdır. Arzu üretimi, özellikle ataerkil toplumlarda belirlenen toplumsal cinsiyet rolleri ile sıkı bir ilişki içerisinde. İzleyici, kendisiyle saf algı edimi, algılananın mümkünliğünün koşulu ve her şeyin önünde (burada) olduğunu aşkın özne olarak özdeşleşir: “Projektorüm ve perdeyim!” (Umut Tümay Arslan, 2009:21). Söz konusu üstünlük, ataerkil toplumlarda özellikle eril bir iktidarın ürünüdür. Aşkın özne, bu bağlamda “erkek özne” olarak tanımlanabilir.

1.2.2. Aygıt Kuramı ve Feminist Teori Eleştirisi

“Aygıt Kuramı”nın iki iddiası, kuramın uzun vadede eleştirilmesine neden olmuştur. Kuram, ilk olarak izleyicileri pasif kurbanlar olarak görür ve yöneten sınıfın ideolojisinin öznelere olarak filmin dünyası ile izleyicinin günlük yaşamını sürdürdüğü gerçek dünyayı birbirlerinden ayırt edemediklerini iddia eder. İkinci olarak ise; film izleyicileri, kimliklerini ekrandaki karakterlerin kimlikleri ile karıştırır. Böylelikle, filmlerin yapısında doğuştan bulunan ideolojik yerleştirme karşısında izleyicinin korunmasız hale geldiği vurgulanır.

Baudry; film izleme sürecini DİA olarak adlandırmak istese de Althusser’in DİA’yı tanımlarken kullandığı sosyal organizasyon grupları (aile ya da kilise üyeleri gibi) tanımı, sinema izleyen kitleden farklıdır. Sosyal organizasyon gruplarını oluşturan bireyler; kendilerini ait oldukları grup üzerinden tanımlarlarken, sinemada toplanan kitlenin böyle bir aidiyet duygusu bulunmamaktadır. Film izleme son derece yaygın ve popüler bir sosyal aktivite olabilir fakat film izleme aktivitelerinin bir ailenin ya da kilisenin parçası olmakla aynı şey olduğunu söylemek mümkün değildir. Gerçekte film izleme aktivitesi oldukça yeni tarihlidir (Lumiere Kardeşler’in 1895’teki ilk halka açık gösterimini ele alırsak yüz yıldan biraz uzun bir süre) ve henüz Althusser’in DİA’ları arasında sayılacak kadar sosyal açıdan uzun ömürlü değildir (Bielecki, 2007:12-13).

İzleyicilerin ideolojinin nasıl kurulduğunun farkında olmaması konusu ise tartışmalara neden olmuştur. Allen’a göre izleyicinin, görüntüdeki ideolojik etkiyi tanımlayarak ona karşı direnecek kapasitede olması gerekmektedir. Sinematik aygıt, gerçekliğin yeniden sunumunun inşasını işaret etse de bu durum; sunumu algılayabilen, süreci tanımlayabilen ve onu eleştirebilen özneye göre değişebilir. Bu nedenle teori; izleyicinin, anlatıcı sinemada meydana gelen standart yansıtılmış görüntüyü tecrübe ediliyle ilgili herhangi bir temel bilgiyi bize sunmamaktadır. İzleyici görüntüyü eşit olarak hem hayali ve bundan dolayı ‘ideolojik’ olarak hem de hayali olmadan ve bundan dolayı ‘ideolojinin eleştirisi’ şeklinde tecrübe edebilir (Allen, 1995:23).

Allen'ın düşünceleri, Baudry'nin teorisinin en önemli sorunlarından birini ortaya koymaktadır. Eğer film izleme etkinliği, Althusser'in önerdiği gibi DİA'lerden biri olarak anlaşılıyorsa artık ideolojik bir iş olarak tanımlanamaz. Film izleyicileri bir işi doğuştan ideolojik olarak algılayabilecek kapasiteye sahip olduğundan bu yana Baudry'nin filmin fonksiyonlarını DİA olarak adlandırma konusundaki görüşleri yoruma açıktır.

Film izleyicilerinin, filmlerdeki ideolojik çağrışımları tanımlamaları ve buna karşı seslerini çıkarmalarının ayrımı önemlidir. Eğer izleyici özel bir filmin ideolojik içeriğini tanımlayabiliyorsa, perdede karşısına çıkan görüntüler tarafından ideolojik olarak yeniden inşa edilmelerinin mümkün görünmediği söylenmektedir. Bu nedenle Baudry'nin belirttiği, film izleme aktivitesinin gerçek bir DİA olduğu görüşü sorgulanabilir.

“Aygıt Kuramı”nın ataerkil sistem ve toplumsal cinsiyet açısından eleştirisinde Laura Mulvey'in 1975'te kaleme aldığı “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (Visual Pleasure and Narrative Cinema) makalesi büyük önem taşımaktadır. Psikanalitik sinema kuramı ile ilişki içerisindeki aygıt kuramına aynı pencereden bakan Mulvey, izleyici olarak yansıtılan öznenin aslında eril bir kişilik olarak inşa edildiğini ve projektörden yansıyan görüntü ile inşa edilen ideolojiyle, hakim iktidarın eril bireyi yapılandırılmayı hedeflediğini ifade eder. Bu açıdan Mulvey'in, aygıt kuramını reddetmek ya da eksik yönlerini ortaya çıkarmak yerine onun üzerinden sinema endüstrisini ele aldığı söylenebilir. Aygıtın ataerkil bilinçdışı ile olan ilişkisi incelenirken kurgusal cinsiyet rollerine göre belirlenen temsiller yoluyla sinematik aygıtın röntgencilik ve fetişizm gibi ilksel hazları ürettiği belirtilir (Umut Tümay Arslan, 2009:18).

Psikanalitik kuram, ataerkil toplumun bilinçdışının film tarafından işlendiğini ortaya koyar. Özellikle erkeklere ve kadınlara biçilen roller, bu görüşü desteklemektedir. Kadın, temsili itibariyle bir tehdit unsuru olarak yansıtılır ve tehdidin ana boyutu, erkeğin hadım edilme tehlikesidir.

Mulvey (1975:19); aygıt kuramının unsurlarının, bu bilinçdışının işlenmesi açısından kolaylıklar sağladığını iddia eder. Salonun karanlığı ile perdede değişen

ışık ve gölge kalıpları, aynı salonda film izleyen öznelere birbirlerinden yalıtır. Film gösterilmekte ve izleyiciler bu amaçla salonda bulunsalar da projeksiyon koşulları, izleyici için özel bir dünya yaratır. Bu sayede gerçek dünyada teşhirciliğini ve arzularını bastıran öznelere, bu özel dünyada kendi arzularını oyunculara yansıtmaya fırsatını elde ederler.

Öznelere kendi arzularını yansıtmaya fırsatı, erkeklere tanınan bir fırsattır. Perdeden yansıyan cinsiyet farklılıkları, ataerkil sistemin işleyişini destekler bir biçimdedir. Hakim erkek bakışı, kendi bakışı için özel şekillendirilmiş olan dışı karaktere kendi fantezisini aktarmaktadır. Mulvey'e göre bu özdeşleşmenin oluşmasındaki kilit nokta bakıştır. Aygıt kuramı doğrultusunda bakışın garanti altına alınması önemlidir. Sinemayla bağlantılı üç bakıştan söz edilebilir: Filme yatkın olayları kaydeden kameranın, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ve perdede karakterlerin birbirlerine olan bakışları. Üçüncü bakış, diğer ikisini ortadan kaldırarak izleyicinin farkındalığını yok eder. Perdedeki görüntü, doğrudan izleyiciye ulaşarak onun imgeden kopuşunu engeller. (Mulvey, 1975:24).

Mulvey'in psikanalitik kuram ışığındaki incelemesinin perdeye yansıması da ideolojinin yeniden üretiminin parçasıdır. Gösterilen filmler sıklıkla hakim ataerkil sistemi ve ona bağlı toplumsal cinsiyet rollerini meşru kılmayı amaçlarlar. İktidarın bir parçası olarak kültürel temsiller, özneyi idealize ederek toplumu bir araya getirirler. İçselleştirilmeleriyle de düşünce ve davranışı yönlendirirler. Bu yolla eril kahramanlık temsilleri; erkek iktidarın politik, ekonomik ve aile içi alanda yeniden üretimine yol açarlar (Ryan&Kellner, 2010:335).

Erkek kahramanlar sık sık ataerkil ve kadınlar üzerinde hakimiyet kuran kişiler olarak yansıtılmaktadır. Bu yolla kadınların geleneksel toplumsal rollerine itilmeleri ve kadın cinselliği üzerindeki eril disiplin ve denetimin sağlanması hedeflenir (Ryan&Kellner, 2010:339). Erkeğin toplum hayatındaki tahakkümü, kadının onayına bağlıdır. Görünürde toplumsallaşmayı sağlayan bu iki cinsiyet, kendi rollerine hapsedildiğinde eşitsiz yapıları bürünmektedirler:

“Erkeklerin muhafazakar eril toplumsallaşma ile –pazarda, orduya ve politikaya ilişkin konularda- saldırganlık ve rekabetçiliğe yöneltilmesi, buna eşlik edecek itaatkar dişil toplumsallaşma biçimlerini gerekli kılıyordu. Feminizm, piyasayı, orduyu ve eril toplumsallaşma kalıplarına bağımlı olan diğer birçok babaerkil kamusal kurumu yöneten ilkelerin temelinde eril muhafazakar cinsel toplumsallaşmanın yer aldığını ortaya koymuştu” (Ryan&Kellner, 2010:259).

Kültürel temsillerde kadınlar, erkeğe bağımlı uyruklar olarak inşa edilir ve eve bağılı olarak konumlandırılırlar. Bu bağımlılık aynı zamanda erkek iktidarını doğrulamayı da kolaylaştırır. Kadınlar erkek arzularının fetişi olarak resmedilirken erkek iktidarını da doğrulayıcı bir görev üstlenirler. Kadınların özgürleşmesi bile erkek iktidarın onayına bağılıdır. Erkeğe ait olan alanlara giriş, ancak erkeklerin koydukları sınırlar çerçevesinde gerçekleşebilir. Örneğin; kadınlar aileye bağılı ve erkeğe muhtaç olduğu sürece sınırlı kazanımlar elde edebilir. Bu durum bağımsız filmlerde farklı şekillerde karşımıza çıkar. Aile filmlerinin aksine güçlü kadın imgesi, yuva yıkıcılık ile bir tutulmaktadır. Ortaya çıkan sonuç ise iktidar ve itaate dayalı, muhafazakar bir aile yapısının oluşturularak eril kahraman yoluyla hakim ataerkil sistem ve toplumsal cinsiyet rollerinin onaylanmasıdır.

2. FUTBOL VE ATAERKİL SİSTEM

2.1. Spor Kavramı

Spor sözcüğünün kökeni Latince “eğlenmek, hoşça vakit geçirmek ve oyalanmak anlamına gelen “desportare” ve “isportus” sözcüklerine dayanmaktadır. 15. yüzyılda Fransızcadan İngilizceye geçen “desport” kelimesi, zamanla “zaman öldürme, eğlendirme, oyalama” gibi anlamları karşılayan “sport” kelimesine dönüşmüştür. (Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com/>)

Tarih içinde sporun tanımı konusundan birçok çalışma yapılmış ve farklı bakışlar ortaya çıkmıştır. Sporun tanımı yapılırken; onun toplumsal ve ideolojik yapısı ile fiziksel efora dayanan bir aktivite olması gibi unsurlar dışarıda bırakılamaz. Bu bağlamda sporla ilgili kapsayıcı bir tanım, Kurthan Fişek tarafından yapılmıştır:

“İnsanın doğayla ilk ya da toplumla işbirliği-iş bölümüne dayalı ileri ilişkilerinin bir benzetim modeli olarak, doğayla savaşım sırasında edinilen bedensel beceri ve geliştirilen araçlı araçsız yöntemleri, sonuçları açısından barışçıl, yapan açısından tam güncü, izleyen açısından eğlendirici biçimde bireysel ya da toplu boş zamana uygulayan: oyun, oyalanma ve işten uzaklaşmanın araçlarını giderek ‘işin kendisi’ yaparken kendi bağımsız ekonomik aygıtını da geliştiren estetik, teknik, fizik, yarışmacı, mesleki ve toplumsal bir süreçtir” (Fişek,2003:38).

Spor temelinde oyun anlayışına dayanır. Gündelik hayattan uzaklaşma, dış unsurlardan etkilense de kurallar belirleme ve o kurallar içerisinde davranış gösterme; oyunun parçalarıdır. Oyunun kendi içinde bir kolu olan sporun dönüşümü de toplumsal yapılara göre farklılıklar göstermiştir. Oyun ve spor aynı zeminde değerlendirilse de ikisini ayırt etmemize yarayan nitelikler vardır. Sporun kurallı düzenlilikler ve tekrarlara dayalı bir süreç oluşu bunların bir sonucudur (Pala, 2005:23).

Spor ile boş zaman kavramı yakın ilişki içerisinde. Bilinen ilk spor müsabakalarının Antik Yunan’da gerçekleşmesi de, bu uygarlığın köleci anlayışı nedeniyle özgür bireylerin boş zamanlarını değerlendirmelerine dayanır. Bu

toplumun erkeklere ayrıcalıklı davranması, sporun ortaya çıkışındaki ayrımcılığı vurgular. Sporun eğlence amacı dışında bireylerin güçlenmesi ve savaşçı kişiliklerini korumaları gibi amaçlara hizmet ettiği söylenebilir. Antik Yunan döneminde yapılmaya başlanan Olimpiyat organizasyonu da bunun bir parçasıdır. Olimpiyatlar hem kültürel açıdan Yunan site devletlerini bir araya getirmeyi hem de bireyler arasındaki rekabet dolayısıyla gücün korunmasını sağlar. Olimpiyatların rekabetçi, dayanışmacı ve kültürel bir yapısı olduğu söylenebilir. Fakat bu yapı kendi içerisinde bir hiyerarşi oluştururken erkeğin kadınlığa karşı üstünlüğü tezini de savunmaktadır (Rowe,1996:220).

Roma uygarlığında ise Yunan site devletlerinin aksine spor, üst sınıflar için bir eğlence amacına dönerken alt sınıftan bireyler sporun parçası olurlar. Buradaki temel ayrım sporun izlencelik bir eğlence olarak algılanması ve toplumsal katmanlar arasındaki farkları belirgin hale getirmesidir.

Feodalitenin hakim olduğu Orta Çağ'da spor, alt ve üst sınıflardan insanlar tarafından ayrı biçimlerde yapılır. Üst sınıftan kişiler; “şövalyelik ülküsü” çerçevesinde çeşitli spor faaliyetlerini sürdürürken, onların hizmetindeki alt sınıftan bireyler ise sporu boş zaman değerlendirme amacıyla yaparlar. Bu iki anlayış arasındaki fark üst sınıfın kuralları dayalı sporu benimserken, alt sınıfın ise her türlü hareket serbestliğinin olduğu, kurallarla sınırlandırılmamış aktivitelerin içinde yer almasıdır (Talimciler, 2010:25).

Aydınlanma döneminde topluma olan olumlu etkileri (sağlıklı bireyler yetiştirmek ve onları disipline etmek) ön plana çıkarılan sporun kurumsallaşması ve evrensel kurallara sahip olması, modern sanayi kapitalizmi ve emperyalizmin yükselişiyle ilgilidir. (Bamberry'den aktaran Talimciler, 2010:29). Sanayi devrimi döneminde egemen üst sınıf, spor yapma tekelini elinden çıkarmış fakat ona olan hakimiyetini elinde tutarak oluşan sermayeden aslan payını kapmıştır. Belirli sporlar egemen sınıfın kendi kapalı dünyalarında yapılmaya devam edilirken (binicilik, kriket), kitlesel sporlar (futbol) işçi sınıfının hakimiyetine girmiştir. Ama bu hakimiyette bile yöneten egemen sınıf sporu yönlendiren, alt sınıftan bireylerin bu sporları yapabilmesi için gerekli kuralları koyan ve onları profesyonel sözleşmelerle

bağlayan özelliğini kaybetmemiştir. Kurallı modern spor anlayışının en büyük organizasyonu, Antik Yunan'daki olimpiyatların yeniden diriltilmesiyle başlayan Modern Olimpiyatlardır. Dört yılda bir farklı ülkelerde düzenlenen bu organizasyonlar ile spor ve sermaye işbirliğinin devamlılığı sağlanmakta, bu birlikteliğin dışavurumu ise insanın sınırlarını zorlaması, rekorlar kırması ve farklı ülkelerin eşit kurallar altında yarışma imkanı bulması olarak sınırlandırılmaktadır. Buna karşın Antik Yunan ve Roma'da karşımıza çıkan spordaki erkek egemenliğinin, modern Olimpiyatlarda kırılması bile oldukça uzun bir zaman almış; birçok spor dalında kadınların katılımı çeşitli bahanelerle engellenmiştir.

2.2. Futbol Kavramı

Futbolun tarihi M.Ö. 2. binyıla kadar uzanır. Bu dönemde Çin topraklarında futbola benzer bir oyun oynandığı bilinmektedir. Zu (ayakla vurmak) ve Qiu (top) kelimelerinden oluşan Zu-Qiu isimli bu oyun Çin'de özellikle M.Ö. 621-618 yılları arasında popülerlik kazanır (Elsner, 2012:27). Temelinde askerlere çeviklik talimi yaptıрма amacı taşıyan bu sporun bir benzeri Orta Asya'da tepük adıyla oynanır. Moğol İmparatoru Timur'un çeviklik talimi amacıyla yaptırdığı bu spor, Türklerin futbolla ilk ilişkisi olarak nitelendirilebilir (Talimciler, 2010:100-101).

Ortaçağ'da ise topla oynanan bu oyun, halkın ilgisini çekmeye başlar. İtalya'da "calcio" ismi verilen oyun soylular tarafından oynanırken, Fransa'da "La Soule" ismi verilen toplu oyun ise halkın ilgisini çeker. Fakat iki oyun da kuralları çok net belirtilmediği için sert bir şekilde oynanır. İngiltere Kralı II. Edward, neden olduğu şiddet dolayısıyla 13 Nisan 1314 tarihli bir ferman ile bu oyunu yasaklar (Talimciler, 2010:101).

Bugün bildiğimiz şekliyle futbol ise 19. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Bu durumun oluşmasında Sanayi Devrimi ile birlikte geniş halk kitlelerinin köyden şehirlere akın etmesi ve işten arda kalan zamanları doldurmak amacıyla bir boş zaman aktivitesi bulma arayışına girmeleri etkili olmuştur. 1848 yılında Cambridge Üniversitesi öğrencileri tarafından ilk kurallar konulmuş, İngiliz devletinin bu sporun

önemini kavramasıyla birlikte 1862’de kurallar yeniden gözden geçirilerek sahadaki futbolcu sayısı, hakem, saha boyutları ve oyun süresi gibi konularda değişiklikler yapılmıştır. 26 Ekim 1863’te İngiliz Futbol Birliği kurulur. Bundan dolayı futbolun anavatanı, geniş kitlelerce İngiltere olarak kabul edilir (Talimciler, 2010:102). 19. yüzyılda birçok Avrupa ülkesi bu spor dalını benimseyerek kulüpler ve birlikler oluşturmaya başlar. Bunun sonucunda 1904’te Dünya Futbol Birliği (FIFA), 1954’te Avrupa Futbol Birliği (UEFA) kurulur (Elsner, 2012:28).

Futbol kuralları yıllar içinde değişim göstererek bu sporun gelişimindeki kırılmaları da yaratır. 1870’de takımların on bir oyuncuyla sahada yer almalarına, 1871’de topa sadece kaleyi korumakla görevli kalecilerin elle dokunabileceğine karar verilir. 1925’te getirilen ofsayt kuralı ile topun son oynandığı anda hücumda bulunan oyuncular ile kale arasında, karşı rakipten bulunması gereken oyuncu sayısı üçten ikiye düşürülür. Bu kural sonucu, ofsayta düşmemek isteyen takımlar çeşitli taktikler geliştirmeye başlarlar ve böylece günümüze kadar ulaşan futbol teknik ve taktik düşüncesinin temelleri atılır (Elsner, 2012:28).

Sporun ideolojik ve toplumsal açıdan incelenmesinde düşünürler Louis Althusser’in ve Norbert Elias’ın görüşleri, bir spor dalı olarak futbola da uyarlanabilir. Althusser, sporu kültürel DİA’lar arasında tanımlar. (Hargreaves, 1994:19) İdeolojik aygıtların, baskı aygıtlarının aksine zor kullanmak yerine rıza üretimine yöneldiğini ifade eden Althusser, devletin modern kapitalist üretiminin sürdürülmesi amacıyla sporun kullanıldığını söyler. Bu bağlamda, birçok ülkede ön planda olan bir spor dalı olarak futbol, ideolojik hedefler için önemli bir alandır (Talimciler, 2010:98).

Norbert Elias ise sporla toplumun yakın ilişki içerisinde olduğunu söyleyerek toplumları tanımak için spora bakmak gerektiğini işaret eder. Elias’a göre spor fiziksel bir güç gerektirir ama bu gücün kullanımını kurallara bağlar (Talimciler, 2010:98-99). Futbol da fiziksel gücün kurallarla sınırlandırıldığı bir spor dalıdır. İki takımın karşılıklı mücadelesi neredeyse “savaş” izlenimi bırakır. Futbolun da savaşlar gibi kazananı, kaybedeni, komutanı, askerleri ve taraftarları vardır. Bu

açından özellikle futbol, şiddetin ehlileştirilmesi konusunda ön plana çıkmaktadır ve bir erkek sporu olduğuna vurgu yapılarak askerliğin yerine geçtiği belirtilmektedir:

“Sporun, özellikle futbolun medenileşme ve şiddetin ehlileştirilmesi sürecindeki rolü üzerine düşünen sosyolog Norbert Elias, bu oyunun kontrollü güç kullanma ve şiddeti 'ayarlama' maharetini geliştiren etkisini önemser. Erkek çocuklar futbol oynarken, bir bakıma, insanlığın bu medenileşme ve şiddeti ehlileştirme sürecini bireysel deneyimlerinde yeniden yaşarlar.” (Elias’tan aktaran Bora, <http://www.bianet.org/bianet/diger/115037-erkeklik-ve-futbol-beslik-yeme-kaygisi>)

2.3. Türkiye’de Futbolun Doğuşu ve Gelişimi

Türkiye’de futbolun ilk ortaya çıktığı şehir İzmir’dir. Bunun nedenleri arasında şehrin konumu ve demografik yapısı gösterilebilir. Bir liman şehri olarak İzmir, İngiltere’den gelen tüccarlarla yakın ilişkilerin kurulabileceği bir yerdir. Bundan dolayı İngiltere’den futbol kültürünü taşıyan tüccarlar, şehrin halkıyla iletişime geçerek futbolun tanınmasına yardımcı olmuşlardır. İkinci neden ise İzmir’deki Hristiyan azınlığın varlığıdır. Tarımla uğraşan Türk halkın aksine ticaretle ilgili olan Rum azınlık liman bölgesinde daha etkindir. Ayrıca dönemin diplomatik gelişmeleri de azınlıkların sporla olan ilgilerini belirler. 1826’da kurulan Yunan Krallığı ile Türk topraklarındaki Rum azınlık, kendilerini kültürel açıdan yeniden keşfetmeye başlamış; kültür ve spor alanlarında yeniden yapılanmışlardır. 1870’li yılların başından bu yana kesin kuralları belirlenmeden İzmir’de oynanan futbol, 1890’da kurulan Orfeas isimli kültür kulübünün bünyesinden çıkan Apollon ve Gymnasio kulüpleriyle kültürel bir kimliğe kavuşur (Irak, 2013:31).

Genelde Levanten aileler çevresinde gelişme gösteren futbol, İkinci Abdülhamit hükümdarlığındaki istibdat yönetimi nedeniyle Türk halkına yasaklanmıştır. Futbolun azınlıklar arasında yaygınlaşması iki şekilde olur: Azınlık ve yabancı okullarındaki sportif faaliyetler ile yeni kurulan kulüpler arasındaki turnuvalar. İzmir’de, İzmir Amerikan Koleji bu konuda öncülük yaparken 1894’te “Football Club Smyrna” (İzmir Futbol Kulübü) kurulur. Futbolun yaygınlaşma

hareketlerine rağmen asıl popülerlik kazanması ancak İstanbul'da oynanmaya başladığında gerçekleşir (Talimciler, 2010:122).

Futbolun İzmir'deki öncülerinden James Lafontaine, 1900'lerin başında İstanbul'a geçerek Horace Armitage ile organize bir lig kurmayı başarır. Bu lige Kadıköy civarında kurulan takımlar dahil olur: Cadi-Keu (Kadıköy), Moda, Elips ve Imogene. Bu dönem, Türklerden oluşan ilk takımın da kuruluşuna tanıklık eder. Fuat Hüsnü ve Reşat Bey tarafından kurulan "Black Stockings" (Siyah Çoraplılar) kulübünün oyuncuları tamamen Türklerden oluşur. Fakat takım oyuncuları henüz ilk maçlarından sonra gözaltına alınırlar ve bir süre sonra kulüp kapatılır. Fuat Hüsnü Bey, güçlü bağlantıları sayesinde ceza almaktan kurtulur ve ilerleyen yıllarda "Bobby" lakabıyla Imogene takımının formasını giyerek ilk kez düzenlenen ligde şampiyonluk yaşamayı başarır.

Türk kulüplerin ortaya çıkışı için birkaç yıl daha beklenir. İkinci Abdülhamit'in istibdat döneminin sona doğru yaklaşması ve görece özgürlük ortamı, Fransız eğitim sistemine dayalı Mekteb-i Sultani'nin girişimiyle Galatasaray takımının 1905'te kurulmasını sağlar. Futbolun azınlık ve yabancıların tekelinde olduğu bu dönemde İttihat ve Terakki hareketinin milliyetçi düşünceleri güçlendirmesi, Türk ve Müslüman bir ekip olarak görülen Galatasaray'ın varlığını meşrulaştırmıştır (Irak, 2013:40).

İki yıl sonra kurulan Fenerbahçe kulübü ise Galatasaray'ın saray elitine bağlı görüntüsüne karşın halkın takımı iddiasıyla ortaya çıkmıştır. Buna karşın kulüp aslında toplumdaki elit tabaka tarafından kurulmuş ve herhangi bir halk örgütü tarafından oluşturulmamıştır. Önemli bir gerçek de kulüplerin halkla bağlantılı olmak yerine üst sınıf kimseler tarafından kurulmuş olmaları ve politikayla içli dışlı olmalarıdır. İkinci Abdülhamit'i tahttan indirme noktasına varan İkinci Meşrutiyet ile güçlenen İttihat ve Terakki Partisi, toplumda milliyetçilik duygusunu güçlü kılmak amacıyla bu takımlarla yakın ilişki içerisinde bulunur.

Beşiktaş'ın futbol şubesinin kurulmasıyla düzenlenen İstanbul Ligi, ilk yıllarda daha tecrübeli olan Galatasaray'ın üstünlüğüyle sonuçlansa da zamanla denge kurulur. Bu dönemde lige kısa süre varlık gösteren Altınordu takımı da katılır.

Ama Birinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki Kurtuluş Savaşı dönemlerinde futbolu popüler yapan gelişme, işgal kuvvetlerine karşı düzenlenen maçlar olur. Genellikle gemi mürettebatlarından oluşan ve düzenli futbol oynamayan oyunculardan kurulan işgal kuvvetleri takımları ile İstanbul ekipleri arasındaki maçlar hem dönemin olumsuz siyasi gelişmelerini unutturarak milliyetçi duyguları güçlendirmesini hem de futbolun kitleler tarafından sevilerek yayılmasını sağlar:

“Özellikle İstanbul’da, işgal kuvvetlerine mensup askeri takımlarla yapılan maçlarda Türk takımlarının kazandıkları galibiyetler futbolu bir ‘milli dava’ haline getirmiş ve milletin kırık gururunu okşayan olaylar olmuştur”(Türkiye Futbol Federasyonu, 1992:16).

Buna karşın takımlara milliyetçi sempatiyle yaklaşan izleyiciler, zamanla bir kulübün taraftarı haline gelerek o takımlar üzerinden kendilerini kimliklendirmeye başlarlar.

Cumhuriyetin ilanı ile futbola bakış değişir. Genç Türkiye Cumhuriyeti için öncelik olimpiik sporlara verilir. Bunun nedeni sağlıklı ve güçlü bir nesil yaratmak olarak belirlense de bu yeni spor politikası, İttihat ve Terakki dönemiyle benzerlikler taşır. Futbol, yeni kurulan Cumhuriyet için çok gözde bir spor olarak görülme de yeni yönetim bu popüler sporun nimetlerinden faydalanma yolunu seçer. Cumhuriyet öncesi dönemde İttihat ve Terakki kadrolarının hakim olduğu kulüpler affedilir ve “aynı semtte kurulmuş olan ve faaliyet gösteren spor kulüplerinin sayısı birden fazla ise, o semtte üye sayısı daha fazla olan kulüp faaliyetine devam eder” kararıyla güçlü kulüpler korunur (Irak, 2013:48). Böylece siyaset-futbol ilişkisi canlı tutulur.

Yeni Cumhuriyet, özellikle Milli Takım’ı ön plana çıkarmaya çalışır. 13 Nisan 1923’te Türkiye Futbol Federasyonu (TFF) kurulur ve ilk milli maç 26 Ekim 1923’te Romanya’ya karşı oynanır. O dönem yakın siyasi ilişki içerisinde bulunan Sovyetler Birliği ile maçlar düzenlenerek ilişkiler spor boyutuna da taşınmış olur. Bir yandan da ülke içinde takımların kendi aralarında yarattığı rekabetin dozu, tek parti hükümeti döneminde düşürülmeye çalışılır. Bu hedefle yurt dışı ekipleriyle oynanan

maçlara önem verilirken bir yandan da Atatürk'ün emriyle kurulan Ateş-Güneş takımı lige dahil edilir. Hükümet eliyle 1935 yılında kurulan bu takım, bir şampiyonluk yaşasa da uzun ömürlü olamayarak 1940 yılında kapanır (Hoş, <http://yenisafak.com.tr/pazar-haber/ataturk-olunce-gunes-batti-23.11.2013-580466>).

İkinci Dünya Savaşı sırasında ülke futbolunda büyük değişimler yaşanır. Futbolun siyaset sahnesindeki rolü dışında ekonomik açıdan getirileri de fark edilir. Bu bağlamda kulüp yöneticileri gözlerini iyi futbolculara ve yurt dışından takımlarla yapacakları maçlara çevirirken tek parti hükümeti, bir futbol piyasasının oluşmasının önünde engel olarak görülür. Profesyonelliğin tanımı yapılmadığı için futbolculara gizlice ödemelerde bulunulduğu herkesçe bilinse de bu duruma göz yumulur. Sonuç olarak Beden Terbiyesi Genel Müdürlüğü 1941 yılında Amatörlük Talimatnamesi'ni çıkarır. Buna göre futbolculara aylık 30 liradan fazla ödeme yapılamayacaktır. Talimatnameye rağmen ödemeler, belirtilen rakamdan daha yüksek ücretlerde yapılmaya devam edilir. Yine bu dönem içerisinde İstanbul kulüpleri birbirleriyle ve yurt dışından rakiplerle oynayarak futbola olan ilginin canlı tutulmasını sağlarlar (Irak, 2013:53).

Balkan ülkeleriyle ve özellikle Yunan takımlarıyla yapılan maçlar, daha sonra atılacak diplomatik adımların bir parçası haline gelirler. İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın çökmesi, Sovyetler Birliği'nin güçlenerek iki kutuplu dünyaya geçilmesi, futbol diplomasisini de etkiler. Savaş sonrası, çevre ülkelerden takımlarla yapılan maçlar ligin de önüne geçer. Bu ülkeler arasında Mısır, İsrail, Lübnan, Yunanistan, Çekoslovakya ve Macaristan sayılabilir. Türkiye'ye turne için gelen yurt dışı takımlar gibi Beşiktaş da Amerika Birleşik Devletleri'ne gider. Bütün bu çabalar, savaş sonrası yeniden kurulan dünyada Türkiye'nin almak istediği pozisyonla ilgilidir. Henüz Demir Perde düzeninde yer almayan Çekoslovakya ve Macaristan takımlarıyla yapılan maçlar, NATO üyeliğine hazırlanan Yunanistan ve Türkiye'nin karşılaşmaları ve Marshall yardımından faydalanmak için batı demokrasisine uyum sağlamaya çalıştığımız bir dönemde yapılan Beşiktaş'ın Amerika Birleşik Devletleri ziyareti, siyaset sahnesinden ayrı düşünülemez.

21 Eylül 1951’de TFF’nin kademeli olarak profesyonelliğe geçişle ilgili talimatname yayınlaması ve yurt dışından takımlarla oynanan maçların ligleri aksatması sonucu, kulüplerin ilgisi tekrar yerel liglere döner. Profesyonelliğe geçiş özellikle futbolcuları ve taraftarları etkiler. Girişimci yapıların oluşması ve kapitalist eylemlerin meydana getirilmesi sporu dönüştürmeye başlar; bu yapılarla birlikte oyuncu ve spor takımları arasındaki ilişkiler değişir. Futbolcuların transfer olanakları ve maaşları artınca spor, endüstriye tamamen eklenir ve böylelikle önemli bir ekonomik değer ortaya çıkar (Whitson’dan aktaran Talimciler, 2010:160).

6-7 Eylül 1955’te İstanbul’da yaşanan ve azınlıkların büyük bir kısmının Türkiye’yi terk etmesiyle sonuçlanan 6-7 Eylül olayları nedeniyle de Yunanistan’la kurulan diplomatik ve sportif bağlar kopma aşamasına gelir. 1959’da Ulusal Lig’in kurulması ve UEFA (Avrupa Futbol Federasyonları Birliği)’nin Avrupa Kupaları’nı düzenlemesiyle futbol amacıyla düzenlenen turneler sona erer.

1960’lı yıllar, Türk futbolundaki Anadolu devriminin başlangıç dönemidir. 27 Mayıs 1960 müdahalesinden sonra futbol, halkın oyalanması ve kendisine bir kimlik bulabilmesi için bir araç haline getirilir. Bu nedenle özellikle Anadolu kentleri, lige dahil edilmeye başlanır. Ulusal Lig’in ilk yıllarında takımların büyük çoğunluğunu İstanbul kulüpleri oluştururken 1963’te İkinci Lig’in kurulması ile Anadolu sermayesinin futbol havuzuna akışı sağlanır. Taşrada aynı şehirlerin takımları, tek bir çatı altında güçlerini birleştirirken semt ve azınlık kulüpleri futbol sahnesinde alt liglere düşmeye başlarlar. Dağhan Irak, futboldaki bu gelişmenin sermaye ile olan ilgisine vurgu yapar:

“Uzun yıllar küçük ama sadık bir taraftar kitlesine sahip semt kulüplerinin var olabildiği elit futbolda artık profesyonelliği popülerliği sayesinde kaldırabilmiş büyük kulüpler ve burjuvazi-devlet iş birliğiyle yoktan var edilen taşra kulüpleri barınabiliyordu. Bir şekilde sermaye devşiremeyen kulübün artık futbolda yeri yoktu. Taraftarlık algısı da bunun üzerinden şekillenmeye başlamıştı” (Irak, 2013:64).

Sermaye devşirebilen kulüplerin varlığını sürdürebildiği ligde, taşra kulüplerinin taraftarları da bir noktadan sonra takım ve şehir üzerinden oluşturulan bir çekişmenin parçası haline gelirler. Bu rekabetin ortaya çıkardığı gerilimin en acı örneği 17 Eylül 1967 tarihinde oynanan Kayserispor-Sivasspor maçında ortaya çıkar. Kayseri'nin ekonomik gelişme açısından Sivas'ın önünde olmasının yanında iki şehir arasındaki Alevi-Sünni gerginliği, çıkan arbede sonucu kırk bir taraftarın hayatını kaybetmesine yol açar. Olayın büyüklüğü nedeniyle İkinci Lig'in kaldırılması gündeme gelse de gerek devlet-sermaye işbirliğine dayanan kurulu düzen gerekse şiddet olaylarının normalleşmesi bu önerinin kabul edilmemesine neden olur (Irak, 2013:123). Daha önemlisi birkaç yıl arayla yaşanan saha içi ve dışı olaylarla futbol, iktidar tarafından toplumsal enerjinin boşaltıldığı ve ülkede yaşanan sorunların ikame edildiği bir alan haline getirilir.

31 Ocak 1968'de Türkiye Radyo Televizyonu (TRT) ilk canlı yayını gerçekleştirir. Bu teknolojik gelişme, futboldan ayrı düşünülemez. 1970'de Meksika'da düzenlenen Dünya Kupası, özet görüntülerle maçtan bir gün sonra yayınlansa da Türk halkı ilk kez yabancı takımların maçlarını izleme imkanı bulur. 25 Nisan 1971'de oynanan Türkiye – Federal Almanya maçı, televizyondan canlı yayınlanan ilk milli maç olur. 3 Ekim 1971'de oynanan Karşıyaka – İstanbulspor maçı, televizyondan canlı yayınlanan ilk lig maç olur. Televizyondan verilen futbol yayınları, futbol izleyicisinde bir kırılmayı işaret eder. O güne kadar oynanan maçlar konusunda yazılı basına mahkum olan ve bu alanda özellikle milliyetçi ve popülist söylemlere maruz kalan izleyici, maçları izleme imkanına kavuşunca hakim söylemin geçersizliğini fark eder.

Özellikle 1970'li yıllar Türk futbolunun ve Milli Takım'ın bir düşüş içerisine girdiği yıllardır. Bu düşüşün sebebinin, Türkiye'de futbolun geçiş döneminde olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Geçiş döneminin en önemli iki unsuru Anadolu'daki futbol devriminin meyvelerini vermeye başlaması ve futbol kulüplerinin iktidarın elinden sermayenin eline geçişidir. Futbol kulüplerinde sermayenin hakimiyeti arttıkça forma reklamları da dönüşür. Daha önce takım armalarının ya da bayrağın yer almadığı formalarda reklamlara yer verilmeye

başlanır. Talimciler, futbolcuların da sermayenin bayraktarı olarak görüldüğünü ve bir bakıma kitleleri etkileme konusunda kullanıldıklarını ifade eder:

“Oyuncuların adeta bir reklam panosu haline geldiği bu süreçte özellikle yıldız sporcular, kitlenin yönlendirmesi için büyük bir misyon yüklenmiştir. Sistemin devamlılığı ve kitlelerin etkilenmesi için yıldız sporcular devreye sokulurlar. Medya sportif idollerin yaratılmasında ve sportif alanın dışında da kitlelerin tüketim anlayışına hitap edecek biçimde ekranlara getirilmesini sağlamaktadır” (Talimciler, 2010:161).

1960’larda taşraya yayılan futbol ile birlikte Eskişehirspor, Bursaspor gibi takımlar ligde zirveye oynamaya başlasalar da en büyük başarıyı 1970’lerin ortasından itibaren Trabzonspor elde eder. Öz kaynak sistemi ile kendi oyuncularını yetiştiren bu kulüp, ülkenin içinde bulunduğu kriz ortamında bütçeleri daralan üç büyüklerin önünde şampiyonluklar kazanmaya başlar. Başarının el değiştirmesi, temeli üç büyüklere dayanan Milli Takım’ı da etkiler:

“Milli maçlardaki başarısızlık, büyük ihtimalle değişen güç dengelerindeki bu geçişle de alakalıydı. İstanbul takımları, klasik oyuncu depoları olan semt takımları ve azınlık ekiplerinin alt liglere inmesiyle gözünü Anadolu’daki yetenekli gençlere çevirmiş ama karşısında şehir burjuvazilerinin hamiliğini yaptığı profesyonel taşra kulüplerini bulmuştu” (Irak, 2013:123).

27 Mayıs darbesi sonrası kulüplerin siyasetle yaşadıkları sıkıntılar ve sonrasında 12 Mart 1971 muhtırası, kulüplerin siyasi iktidarla içinde bulundukları ilişkiyi gözden geçirmelerine neden olur. Darbelere kaynaklanan güvensiz ortam, siyasi gücü bir yana bırakmadan asıl temellerin ekonomik olarak kurulmasını amaçlayan kulüp yapılarını ortaya çıkarır. Üç büyük takımdan Fenerbahçe ve Galatasaray; iş adamı olan başkanlarıyla bu değişimi gerçekleştirirken, bunun dışında kalan Beşiktaş uzun bir dönem başarıdan uzak kalır.

Ülkede tırmanan şiddet; 12 Eylül 1980 darbesinin bahanesi olurken, o dönemde dünyanın birçok bölgesinde ortaya çıkan neo-liberal politikaların

Ülkemizde uygulanması için ortam yaratılmış olur. Bu politikaların hedefinde futbol da vardır. 1981’de İkinci Lig’de mücadele eden Ankaragücü, Birinci Lig’de başkent takımı olmadığı gerekçesiyle bir üst lige alınır. nc Lig’deki takım sayısı yüzleri bulur. Böylece futbolu taşraya yayma düşüncesi artarak devam eder. Darbe sonrası yapılan ilk seçimlerde iktidara gelen Turgut zal’ın liderliğindeki Anavatan Partisi, futboldaki iktidar-sermaye işbirliğini daha ileri bir noktaya taşır. Darbe döneminde konulan transfer yasakları kalkarken takımların transfer edecekleri yabancı oyuncuların kalitesine göre vergi kolaylıkları getirilir. Sahaların düzenlenmesi ile alt yapı çalışmalarına hız verilirken uygulanan ekonomi politikalarla kulüp yönetimleri tamamen sermayenin hizmetine girer. Milli Takım’ın ağır hezimetler aldığı bu dönemde özellikle Galatasaray’da önemli atılımlar gerçekleştirilir. Federal Almanya Milli Takımı’nın eski teknik direktörü Jupp Derwall takımın başına getirilerek teknik ve taktik açıdan Avrupa ile açılan fark kapatılmaya başlanır. 1992’de TFF zerk yapıya kavuşturulur.

1990’lı yılların başından itibaren spor – televizyon ilişkisinin ikinci büyük adımı atılır. Televizyon yayınlarının devlet tekelinde olduğu bu dönemde Turgut zal’ın oğlu Ahmet zal’ın Magic Box (Star 1) kanalı, ma yayınları için TFF’ye teklifte bulunur. O günkü yasal prosedürün dışında bulunarak korsan yayın yapan bu kanal, siyaset ortamında da desteklenerek diğer özel kanalların açılışına da öncülük eder. 1993’te kurulan ve şifreli yayın sistemini Türkiye’ye getiren Cine 5 ile sermaye-futbol ilişkisinin, televizyon yayınları ile ilgili olan kısmı da neo-liberal politikalarla şekillenir. Yayın gelirleri, takımların performanslarına göre dağıtıldıka  büyüklerin hegemonyası yeniden kurulurken 70’li ve 80’li yıllarda futbolda bir güç haline gelmeye başlayan Anadolu kulüpleri ile olan gelir uçurumu artmaya başlar. Devlet eliyle ülkenin  büyük kulübünün gelirleri garanti altına alınır. 1990’lı yılların başından bu yana  büyükler dışında şampiyonluk kazanabilen tek ekip, 2009 yılında bu başarıya ulaşan Bursaspor olur. Ancak mevcut düzende bu başarının tekrarlanması pek mümkün görünmemektedir (Irak, 2013:136-137).

 büyüklerin gelirlerinin artması ve futboldaki rekabetçilik ortamı, 1980’ler sonrası Türk futbolunun gelişmesini tetikler. 1996’da Milli Takım, tarihinde ilk kez Avrupa şampiyonası’na katılırken Türk takımları UEFA’nın kulüpler bazındaki en

önemli organizasyonu olan Şampiyonlar Ligi'nde yer almaya başlarlar. Bunu 2000 yılında Galatasaray'ın Avrupa'nın en önemli kupalarından ikisi olan UEFA Kupası ile Süper Kupa'yı kazanması ve Milli Takım'ın Avrupa Şampiyonası'nda çeyrek final oynaması izler. 2002 Dünya Kupası'nda üçüncü olan ve 2008 Avrupa Şampiyonası'nda yarı finale çıkan Milli Takım'ın bu başarıları göz önüne alındığında bir potansiyelin var olduğu fakat istikrarlı bir başarının sağlanamadığı görülmektedir. İstikrarsızlığın yanı sıra mevcut futbol ortamı; milliyetçilik yaralarını sürekli kaşımakta ve siyaset ortamında sağlanamayan Avrupalılaşıma hedefini, futbol üzerinden yakalamaya çalışmaktadır. Bora'ya göre:

“Batı'ya kendini kanıtlama kaygısı, Batı tarafından kabul görme isteği Türk futbolunun bariz bir ‘milli’ karakteristiğidir. Futbol, Batılılaşmanın başarısının en sağlam ölçülerinden biridir; Türkiye'nin Batı'ya nispetinin en açık-seçik, en göz önünde ölçülebilir olduğu sahalardan biri futbol sahasıdır” (Bora,2012:231).

Bu durumun oluşmasında futbolun aktörlerinin kişisel çıkarlarını ve sermaye akışını ön planda tutmaları önemli bir neden olarak karşımıza çıkar. Özellikle bilinçsiz para harcamaları ve devlet tarafından sürekli olarak vergi aflarına tabi tutulmaları sonucunda kulüpler, alt yapılara ve sosyal futbol anlayışına fazla önem vermeyerek günlük başarılarla günü kurtarma politikalarına ve popülist söylemlerden kaynaklanan rekabet ortamının yarattığı gerilime güvenmektedirler. Bunun Milli Takım'a yansıması da olumsuz olmaktadır. Özerk görünümü altında mevcut hükümetlerin oyuncağı durumuna gelen Türkiye Futbol Federasyonu, futbol – sermaye-devlet üçgeninde geleceğe yönelik kararlar alma yeteneğini gösterememektedir. Bu bağlamda Türkiye'de futbolun, çıkar odaklarının hakimiyetinde olduğu ve “sadece bir oyun” olmaktan uzaklaştığı söylenebilir.

2.4. Futbol, Ataerkillik ve Toplumsal Cinsiyet Roller

Ağustos 2010 tarihinde Türkiye Futbol Federasyonu'ndan yapılan açıklamaya göre Türkiye'deki lisanslı futbolcu sayısı 466.445'tir (Türkiye Futbol Federasyonu, <http://www.tff.org/default.aspx?pageID=204&ftxtID=10581>). Haziran 2013 tarihli Türkiye Futbol Federasyonu'ndan yapılan açıklamaya göre Türkiye'deki "faal" lisanslı futbolcu sayısı 273.382'dir (Türkiye Futbol Federasyonu, <http://www.tff.org/default.aspx?pageID=470&ftxtID=18363>). Almanya'da lisanslı futbolcu sayısının yedi milyona yakın olduğu (Kunz, http://www.fifa.com/mm/document/fifafacts/bcoffsurv/emaga_9384_10704.pdf) düşünülürse bu sayının düşüklüğü açık bir şekilde görülmektedir. Buna karşın Türkiye içerisinde bu sayıya en çok yaklaşabilen satranç, tekvando ve basketbol gibi sporlarla arasında yüzbinlerce kişilik bir fark olması (Spor Genel Müdürlüğü, <https://www.sgm.gov.tr/Sayfalar/rapor.aspx?RaporID=1>) futbolun popülerliği hakkında bir fikir vermektedir. Futbol tüm popülerliğine rağmen faal futbolcular içerisindeki kadın-erkek ayrımı göze çarpmaktadır. "Faal" lisanslı kadın futbolcu sayısının 2013 verileriyle 3.377 olması, ülkemizde futbolun ataerkil düzene eklemlenmiş olduğunun göstergesidir. (Spor Genel Müdürlüğü, <https://www.sgm.gov.tr/>)

2.4.1. Futbolun Yapısı ve Ataerkillik

Ülkemizde popüler bir spor olan futbolun, ataerkil sistem ile olan bağları çeşitli başlıklar altında incelenebilir. Oyunun genel kuralları ve yapısı kadar son yıllarda çokça dillendirilmeye başlanan "futbol endüstrisi" kavramı da ataerkil sistem ile yakın ilişki içerisinde.

Futbol her şey bir tarafa bırakıldığında temelde bir oyundur. Oyunlar, fantezilerin gerçekmiş gibi yaşanmasını sağlarlar. İnsanın bilinçdışında yer alan duygularını ön plana çıkarabildiği, eylemleriyle bu durumu desteklediği ve arzuların

tatmin edildiği bu fanteziler, verdikleri “gerçekmişgibilik” hissiyle yeni bir alan meydana getirirler (Candansayar, 2010:75).

Futbol ise bu fantezileri, ataerkil sistem bağlamı içerisinde yeniden üretir. Özellikle erkeklik ile ilişkilendirilen bu sporu oluşturan temel yapı da erkek iktidarının yeniden üretilmesine katkıda bulunur. Futbol yarışmacı bir spor dalı olarak üstünlük mücadelesini içerir ve mücadele ister istemez hakim iktidar alanlarıyla bir bağa sahiptir. Başarıya dayalı mücadele, küçük yaşlardan itibaren hayatımızın bir parçası olurken içinde bulunduğumuz düzen bu mücadeleyi olumlayan araçları karşımıza çıkarır. Bir araç olarak futbol, spordan çok bir bedensel eylem modeli haline gelerek yetenek ve erkeklikle özdeşleştirilir. Erkekliğin baz alınması, erkek egemen sistemin korunmasını sağlamaktadır (Sert, 2010:110). Oyuna ait olan araçlar ve oyunla ilişkilendirilen bireyler incelendiğinde bu egemenlik karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin futbolun vazgeçilmez bir unsuru olan top, vurulan ve şiddet uygulanan bir cisimdir. Zaman zaman savaşla ilişkilendirilen futbolun içerisindeki top, bir silahtır. Hedeflenen alanın kale olması ve hedefin ancak şiddet uygulanan bir topa fethedilmesi, oyunun güç ve eylemle olan bağını ifade eder. Güce dayalı oyunların erkeklerle özdeşleştirilmesi sonucunda topa cinsel bir anlam yüklenir. Sadece bir silah değil aynı zamanda şiddete uğrayan bir yapı olarak “erkek-dışı”dır. Köşeli olmayan, nereye gideceği bilinemeyen kısacası huzursuzluk yaratan top ya “dışı” olarak ya da “gey” olarak ifade edilir. Taraftarların ya da futbolcuların, başarısız geçen maçlardan sonra yaptıkları “top bizi sevmedi” açıklamaları da topun güvenilir olmadığını; “öteki” olduğunu gösterir. Ötekileştirme, futbolun sadece “erkek oyunu” olarak görülmesine kadar gider. Kadınlara düşen ise bu oyunun dışında kalmak ya da en fazla seyirci olmaktır. Kadınların ataerkil sistem tarafından üretilmiş olan “kurgusal edilgenlikleri” futbola uygun değildir (Candansayar, 2010:75).

Futbolun yapısal özelliklerinin yanı sıra onu oynayan ve izleyenler de ataerkil sistem içerisindeki erkekliğin önemli bir parçasıdır. Tanıl Bora’ya göre salt oyunun kendisi, fantezileri ve erkek kimliğini dikte etmez. Futbol endüstrisi ve onun

alt kültürlerinin biçimlendirdiği futbol ortamı, bahsi geçen kimliği dikte eden ana aygıttır (Bora, <http://www.bianet.org/bianet/diger/115037-erkeklik-ve-futbol-beslik-yeme-kaygisi>).

Futbolcu, futbol endüstrisinin ağır işçisi ve futbolun bir numaralı unsurudur. Bu nedenle futbolcunun ataerkil sistemin sahada üretilmesinde rolü büyüktür. Futbolun kabaca “erkek oyunu” olarak tanımlanmasının en önemli nedeni mücadeleye dayalı olmasıdır. Erkek çocuklar, küçük yaşlardan itibaren top oynamaya başladıkça, bu mücadeleden doğan şiddetin meşrulaştırılması ile karşı karşıya kalırlar. Oyunun doğasıyla ilişkilendirilen şiddet ile Norbert Elias’ın futbolun “kontrollü güç” kullanımına izin vererek şiddeti ehlileştirdiğiyle ilgili görüşleri arasında bağlantı kurmak mümkündür. Futbol, bir oyun olarak hem şiddeti meşru kılar hem de olgunlaşmayan, toplum içinde erkekliğini kanıtlama ihtiyacı hisseden erkekler için bir kendini gösterme sahası haline gelir:

“İki erkek grubunun sert, erkekçe boy ölçüştüğü bir spor olması, makalenin ilk bölümünde ele alınan maçist² boyutla militarizmi milliyetçilik zemininde iyice hararetli biçimde kaynaştırır. Askerce tavır, milliyetçiliğin ajitasyonu, erkekçe tavrın şahikası olur” (Bora, 2013:492).

Aynanın öteki yüzünde ise futboldaki kendini kanıtlama şansı, tersine dönerek erkekliğe de darbe vurabilir. Örneğin futbolda “beşlik yemek” olarak adlandırılan topun bacak arasından geçişi, erkekliğin kaybıyla neredeyse eşdeğer olarak algılanmaktadır. Bacak arası kavramıyla kişinin cinsel kimliği ön plana çıkarılmaktadır. Nasıl kalecinin korumakla yükümlü olduğu kale onun “namus”u olarak algılanıyorsa bacak arasından top geçmesi de kişinin cinsel kimliğine vurulan bir darbe olarak adlandırılır. Sonuç olarak erkekliği kanıtlama sahası olan futbol aynı zamanda erkekliğin sürekli tehdit altında olduğu bir alanı kapsar (Bora, <http://www.bianet.org/bianet/diger/115037-erkeklik-ve-futbol-beslik-yeme-kaygisi>).

² Maçist: Ataerkillik çerçevesinde erkek hakimiyetine ait olan.

Futbolun saha içindeki unsurlarından bir diğeri ise hakemdir. Hakemler ataerkil sistemdeki “ata”nın karşılığıdır. Tabunun koruyucusu ve düzenin garantisi olarak futbolcunun hal ve hareketlerini takip ederler, yeri gelince onu cezalandırırlar. Sahada koşan 22 kişinin kontrolünü ellerinde tutmaları nedeniyle gerek sahada, gerekse tribünde yer alan topluluğun nefretini çekerler. Bir bakıma her baba gibi haksızdırlar ve oyuncularla aralarında tatlı-sert bir ilişki vardır. Verilecek olumlu bir karar onları baba şefkatiyle donatırken olumsuz bir karar, oğullarını baba katili yapmaya yetecektir. Hakeme bakış açısı genelde objektif değildir, bundan dolayı sürekli düşmana iltimas geçmekle ve hakim kurallara ihanet etmekle suçlanır. Bundan dolayı hakemler de ötekileştirilir. Tribünlere hakim olan ‘ibne hakem’ söyleminin temelinde de bahsi geçen ötekileştirme yatmaktadır (Candansayar, 2010:76).

Futbolcu erkeklik mücadelesini sadece kendisi için vermez, aynı zamanda tribünde kendisini destekleyen taraftara karşı da yükümlüdür. Tribünde yerini alan taraftar, takımından mutlak galibiyet beklerken bunun mücadele sonucunda ve hatta rakip takımı küçük düşürücü şekilde gerçekleşmesini ister. Tanıl Bora’nın (Bora, <http://www.bianet.org/bianet/diger/115037-erkeklik-ve-futbol-beslik-yeme-kaygisi>) bahsettiği futbol endüstrisi kavramı içerisinde müşteri pozisyonunda olan taraftar iki biçimde karşımıza çıkar: Tribünde maçı izleyen taraftar ve televizyonda izleyen taraftar.

Tribünde yer alan taraftarların sloganlarında cinsiyetçiliğe rastlamak mümkündür. Taraftar kendi üstünlüğünü “erkek” olmaya bağlarken rakip oyuncuları, taraftarları ve maçın hakemini “erkek olmamakla” itham eder. Düşmanlar “orospu” ya da “ibne” olarak tanımlanırken, sahada sergilenen oyun da cinsiyetçi yaklaşımdan nasibini alır. Gol atma ve galip gelme “sokma”, “koyma”, “girme” sözcükleriyle ifade edilirken erkek cinselliği sloganlar yoluyla varlığını korumaya çalışır:

“Futbol ortamı, erkeklere geniş bir kendini koyverme, azma sahası açar. Hiçbir şeyi takmadan içinden geldiği gibi davranma hissini okşar. Böylece, (güya) olgun erkeklerin, ‘içindeki çocuğu serbest bırakma’ romantizmiyle ergenliğin empatiye kapalı kudret fantezilerini meşrulaştırmasına zemin hazırlar-bir tür ebedi ergenlik simülatörü gibi” (Bora, 2013:506-507).

Maçı televizyondan takip eden taraftar ise erkek homososyalliğinin en güçlü kalelerinden birini oluşturur. Erkek erkeğe takılmak, erkek otarşisini yeniden kurarken ülkemizde maçların paralı yayınlarla izleyiciye ulaşması nedeniyle bu otarşi farklı biçimler almıştır. Modern ve şehirli orta-üst sınıf erkek evlerde toplanarak bu birleşmeyi sağlarken daha alt sınıfta yer alan kişiler ise kamuya açık alanlarda toplanarak bu kalenin oluşmasını sağlarlar. İki şekilde de toplanarak maç izleme geleneği, erkek homososyalliğini oluşturarak bir birey olarak erkeğin, ancak diğer erkeklerle bir araya geldiği zaman rüştünü ispat edebildiğini göstermek açısından önemlidir (Bora, <http://www.bianet.org/bianet/diger/115037-erkeklik-ve-futbol-beslik-yeme-kaygisi>).

Tribünlerdeki erkek egemen ortama karşın son on beş – yirmi yıl içerisinde futbolun bir endüstri haline gelmesi, kadınları da tribüne çekmeye başlamıştır. Stadyum şartlarının iyileştirilmesi, konforun artırılması ve kulüplerin bir marka gibi pazarlanmaları taraftarları müşteriye dönüştürerek futbolu bir tüketim nesnesi haline getirmiştir (Bora, <http://www.bianet.org/bianet/diger/115037-erkeklik-ve-futbol-beslik-yeme-kaygisi>).

Futbola giren sermayenin oyunun çocuksu yönünü yok ettiği ama buna rağmen kadınların da futbol ortamına girmesine ön ayak olduğu söylenebilir. Fakat kadınların tribüne girişi, tribündeki cinsiyetçi kurgunun içerisinde var olabilmektedir. Kadınların varlığı, görece cinsiyetçi yaklaşımları azaltmış gibi görünse de onların da var olan tribün kültürü içerisinde erilleştikleri gözlemlenmektedir. Irak, bu duruma neden olan seyirci kodlarının 12 Eylül 1980 darbesinin bir sonucu olarak üretildiğini ifade eder:

“12 Eylül’ün resmi ideolojisinin toplum hayatındaki temsilciliği ideolojinin doğası gereği sünni-Türk-hetero-erkek ‘çoğunluk’a teslim edilmiştir. Bu ideolojinin kültürel kodlarını içselleştiren bu kitle, aileden başlayarak toplum hayatının her basamağında düzenin devamını sağlar ve savunur. Futbol, bu kitleye gökten indirilen bir hediye gibidir. Devlet ve sermayenin araçları, başta da spor medyası, futbolun bu kitleye münhasır olmasını sağlamakla mesuldür” (Irak, <http://www.daghanirak.com/futbolda-irkciligi-ve-kadin-dusmanligini-ne-yaratiyor/>, 2013).

Cinsiyetçi söylemden asıl zarar gören kişilerin LGBT (lezbiyen-gey-biseksüel-

transcinsel) bireyler oldukları söylenebilir. Kadınların tribüne hakim erkek homososyal yapı içerisinde erilleşmeleri ve hatta cinsiyetsizleştirilmelerine karşın yer almaları mümkün gözükse de LGBT bireyler için bu çok da kolay görünmemektedir. Toplumsal cinsiyet kurgularından yola çıkılarak oluşturulan hiyerarşi içerisinde LGBT bireylere yer verilmemektedir. Ayrımcılık sadece tribünde değil, sahada da kendisini göstermektedir. Türkiye şartlarında bir futbolcunun ya da hakemin eşcinsel kimliğini dışa vurmasının pek mümkün olmadığı söylenebilir. Böyle bir durumda hakim kültürel yapıya karşı bir tehdit olarak algılanmaları ve gerekli görülen cezanın kendilerine kesilmesi kaçınılmaz bir sonuç olarak ortaya çıkabilir. Geçtiğimiz yıllarda eşcinsel olması nedeniyle hakemlikten uzaklaştırılan Halil İbrahim Dinçdağ'ın yaşadıkları sadece bir örnektir (Karaca, <http://bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/128434-bir-hakemin-hayatini-karartan-klise-escinsellik-hastaliktir>). Hakim kültürel yapının meydana getirdiği erkek kimliğinin dışında kalan her bireyin tehdit olarak algılanması ve yaratılan suni güvenlik ortamına kast eden kişiler olarak görülmesi, tribün ortamında da yeniden üretilmektedir (Irak, <http://www.daghanirak.com/doyumsuz-erkeklerin-masturbasyon-alani/>).

2.4.2. Futbol ve Toplumsal Cinsiyet Roller

Spor, kadın ve erkekleri bir araya getirerek var olan toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ortadan kaldırılması açısından önemli bir olgu olarak kabul edilebilir. Gerek sahadaki sporcular gerekse tribündeki farklı cinsiyetten insanların bir arada bulunması; birlikte yaşama, toplumsal eşitliklere saygı gösterme ve sahip çıkma konusunda önemli adımlar atılabilmesini mümkün kılar:

“Örgütlü toplumsal pratiklerden sporun, toplumsal cinsiyetin oluşmasında kullanılan düzeneklerden ayrı tutulamayacağı, tersine bu oluşumlarda önemli bir rolü olduğu anlaşılıyor. Var olan cinsiyetler arasındaki eşitsizliklerin ortadan kaldırılmasında spor, -geniş kitlelerin katılımı da düşünüldüğünde- önemli bir katkı sağlayabilecek olgu olarak değerlendirilebilir” (Sert, 2002:111).

Buna karşın birçok spor dalında olduğu gibi futbolda da hakim ataerkil ideolojinin iktidarı söz konusudur. Futbol, gerek ülkemizde gerekse tüm dünyada erkek sporu olarak algılanır. Birçok ülke hem sahada hem de saha dışında kadınların futbola katılımı için önemli adımlar atmış olsa da, bu algının kırılması oldukça zordur. Genel olarak sporun içinde bulunduğu eşitsizlik ortamı içerisinde kadınların sportif aktivitelere erişiminin, katılımının ve ödüllere ulaşmasının zorluğu; daha önce belirtildiği gibi sporu, erkekliğin, kadınlığa karşı inşa ettiği iktidar hiyerarşisini yeniden üretmesi konusunda bir araca dönüştürür (Rowe, 1996:220). Yeniden üretim içerisinde kadın, ancak erkek egemenliğini güçlendirdiği sürece var olabilir (Altınsay, 2010:254).

Ataerkil sistem ideolojisinin ülkemizdeki hakimiyeti düşünüldüğünde futbolun özündeki hegemonik erkekliğin inşası yani bedensel güç arzusu, daha görünür kılınmaktadır. Kuper (2012:21-22), Avrupa’da “Türklerin futbolla yaşayıp futbolla öldüğüne” dair bir inanışın olduğunu ifade eder. Bu açıdan gerek futbolcular gerekse taraftarlar, eski çağlarda yaşayan savaşçılarla özdeşleştirilerek güç arzusunun doyurulmasına hizmet etmektedirler. Güce dayandırılan bu sporun içinde kadınlara yer olmadığı iddia edilir. Özellikle toplumsal cinsiyet rolleri açısından eve kapatılan, son yıllarda bazı zincirleri kırsa da sosyal yaşama dahil olmak için birçok engeli aşmaya çalışan kadınlar, futbol ortamı içinde tehdit olarak algılanırlar (Uysal, <http://www.yenicag.com.cy/yenicag/2012/02/28/erkekligi-iyi-asist-futbol-gulsunay-uysal-baska/>).

Kadınların futbolla olan bağları dolaylı ve doğrudan incelenebilir. Dolaylı olarak bakıldığı zaman özellikle 20. yüzyılda kurulan birçok diktatörlük yönetimlerinde kadınların ve futbolun, erkekleri oyalama yöntemlerinin kurbanı oldukları söylenebilir. Futbolun topyekun bir uyutma aracı olduğunu iddia eden görüşe göre stadyumlar ve genelevler toplumdaki mevcut rahatsızlıkları unutturmak amacıyla birer silah olarak kullanılmışlardır. Kadınlar da dolaylı yoldan futbolun ulaşmaya çalıştığı bir amaca hizmet eder hale getirilmişlerdir (Erdoğan’dan aktaran Öcalan, 2005:173).

Kadınların futbol ortamına doğrudan katılımları konusunda ise bahsedildiği

gibi çeşitli engeller vardır:

“Erkek egemen toplumdan uzaklaşıp, kadın bilincini de yaşama katma çabaları içinde olarak gelişen insanlar, baskıdan kurtulmaya çalışırken doğal olarak sert tepkiler verirler. Bu sert tepkiler kendisini en çok aşağılama ve taklit ederek kendini ispat etme davranış kalıplarıyla gösterir. Erkek dünyasına girmeye çalışan kadın erkek gibi davranmak ya da erkek davranışını aşağılamak gibi bir durum içine girebilir. En çok da futbol bundan nasibini alır” (Turna, <http://www.algipsikodrama.com/index.php?git=yazidetay&id=44&islem=7>, 2009).

Kadınlar, futbol ortamından dışlandıkça bu spora karşı öfke besleyebilirler. Sınırları erkekler tarafından çizilmiş, “erkek üstünlüğünün simgesi” olarak nitelendirilmiş bu spor karşısında verilen sert tepkiyle dışlanmalarına neden olan olgunun dayanaklarını yıkma yoluna giderler. Erkeklerin oyunla ilgili önem atfettiği unsurların içini boşaltmak, oyunun toplumsal yaşamla olan bağıni küçümsemek bu yollardan birkaçıdır. Neredeyse diğer cinse yasaklanmış olan bu sporla ilgili beslenen ve tatmin edilen erkek gururu, kadınların futbola doğrudan sporcu ya da izleyici olarak katılımlarını engellemektedir (Turna, <http://www.algipsikodrama.com/index.php?git=yazidetay&id=44&islem=7>).

Son yıllarda futbolun bir endüstri halini almasıyla kadınlar, tribünlerde yer alma konusunda önemli bir ilerleme kaydetmeler de bu hakkın kazanılması, var olan toplumsal cinsiyet kurguları içinde mümkün olmuştur. Bugün; taraftar kültüründe yaşanan en önemli toplumsal cinsiyet sorunu, cinsiyet körlüğüdür. Taraftar grubu içinde yer alan kadınlar, erkek iktidar topluluğun içerisinde onlarla aynı kimliği taşıma yoluna girebilirler. Aynı söylemlerin, davranışların benimsenmesi sonucu kadınların grup içerisinde eriyerek cinsiyetsizleştirilmeleri mümkün olmaktadır. Asıl hedef, düşman olarak belirlenen rakibe karşı bir arada bulunmak ve karşıtlık kurmak olduğu için toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, tribüne hakim olan erkek egemen görüş lehine gelişir (Gedik, 2010:146).

Cinsiyetsizleştirme, cinsiyetçiliğin bir parçası olarak görülebilir. Kadınlar, tribün kültürünün içine girmiş olsalar da bu hakkı, erkek egemen sistemin kuralları

dahilinde yapmak zorunda bırakılırlar. Bir nevi kurgulanmış toplumsal cinsiyet rollerinden çıkmaları, ancak bu kurallara uymaya bağlanmış fakat bu rollerden kurtulmaları kendi cinsiyet özelliklerini koruyarak değil; erkek tribün raconuyla uzlaşarak gerçekleşebilmiştir. Tribün raconuna örnek olarak küfürlü tezahüratlar örnek gösterilebilir.

Erkek egemen tribün grubu içerisinde yer alan kadın, bu grubun tüm uygulamalarına katılma hakkını elde ederken küfür etmek de bunun bir parçasıdır. Fakat asıl sorun edilen küfürlerin bir kısmının kadınları küçük düşürücü nitelikte olmasıdır. Cinsiyetsizleştirilen kadın, kendisini küçük düşürücü küfürleri ederek erkeklere eşit bir statü kazanır:

“Kadının küfür etmesi sorun değildir, racon bunu gerektirir. Küfür kadınları aşağılayan içerikte olsa bile buna ses çıkarılmaz. “Futbolun eril gramatiği temel olarak heteroseksüel olmayı hedefler ve kadınlar da bu konuda söz sahibi olabilmektedirler” (Gedik, 2010:147).

Kadının kullandığı “erkek dili”, erkekler tarafından onaylanır. Gruba aidiyet duygusuyla bağlanan kadın, “mahallenin kızı” olmuştur. Yani kendisine tanındığı ölçüde özgürlüğe sahip olan, çevresinden onay beklemek zorunda bırakılan ve onaylanmadığı sürece etrafındaki koruma örtüsünün kaldırılacağı korkusuyla yaşayan cinsiyetsizleştirilmiş bir bireye dönüştürülür. Kadın, aynı sosyal kimlik içerisinde kimliksizleştirilmiştir

(Uysal, <http://www.yenicag.com.cy/yenicag/2012/02/28/erkeklige-iyi-asist-futbol-gulsunay-uysal-baska/>).

Kadının futbol içindeki yeriyle ilgili sorunlar sadece tribün kültürüyle sınırlı değildir. Futbolun idari kurumlarının ve medyanın bakış açısında da sıkıntılar mevcuttur. Bu duruma iyi bir örnek olarak 2011-2012 sezonundan itibaren seyircisiz oynama cezası uygulanan maçlara sadece kadın ve 16 yaşın altındaki çocukların alınması ile ilgili karardır.

İlk bakışta kadınların toplu halde maçlara gelebilme, tribünlerin bir parçası olma ve futbol ile bağlarını güçlendirme imkanı verdiği düşünülen bu uygulama aslında kadın ve ceza kavramlarını eşdeğer tutmaktadır. Seyircisiz oynama cezası alan bir takımın maçı kadın ve çocuk taraftarlar önünde oynaması, bir bakıma kadının da bir ceza olarak sunulduğu algısını yaratmıştır. Bu kararın alınmasında futbol endüstrisinin ve sermayenin geleceğini korumak kadar medyanın da ilgisini çekmek, cinsel dürtülerle özdeşleştirilen bu oyunun, aynı dürtülerle hareket eden medyasına malzeme sunmak da vardır. Futbolun eşit parçası sayılmayan kadınların bu şekilde sadece cinsiyet üzerinden haberlere konu olması, erkek bakışlı devlet erkânı ile erkek bakışlı medyanın işbirliğini ortaya koymaktadır (Irak, <http://www.daghanirak.com/kadinlarin-sevgisi-erkeklerin-iktidari/>).

Olumsuz algı yaratan bir diğer durum da bu kararın tribündeki kadın - erkek birlikteliğine darbe vurmasıdır. Seyircisiz maçlara kadın ve çocukların girebilmesi, sanki seyircili maçlara sadece erkekler girebilir şeklinde algılanmaktadır. “Erkeklerin geldiği maçlar kadın ve çocuklara uygun değildir” şeklinde yorumlanabilecek bu anlayış, Türkiye Futbol Federasyonu’nun kendisine biçtiği toplumsal cinsiyet rolünü de açığa çıkarmaktadır. Türk aile yapısı içerisindeki “baba” rolünü kendisine biçen federasyon, kadınlarla sahiplik ilişkisi kurmaktadır (Irak, <http://www.daghanirak.com/bir-ceza-turu-olarak-%E2%80%9Ckadin%E2%80%9D/>).

Medya da oluşan özel durumdan fayda sağlamaktadır. Maç yayınlarında bile top oyun dışına çıktığında tribünlerde güzel kadın arayışına giren kameralara, gazeteler de eklenir. Kadın sadece cinsel obje olarak sunulmaz ayrıca tribünde yer alan kadınlar küfür ettiklerinde ya da oyundaki kuralları bilmedikleri nedeniyle yanlış yorumlar yaptıklarında alay konusu yapılırlar. Kadınların futboldan anlamadıkları yolundaki erkek kurgusu, kadınların futboldaki yerinin erkekler tarafından belirlenmesini savunur (Irak, <http://www.daghanirak.com/macolar-ulkесinin-ailemin-kadinlariyla-imtihani/>).

Futbolun idari kurumlarında kadınlara yer verilmemesi de kadının sahadaki ve tribündeki yerinin belirlenmesine çanak tutmaktadır. Yetenekli kadın çalışanlar,

cinsiyetçi yaklaşımlara kurban gitmekte ve kadrolaşma karşısında duramamaktadırlar. Kadın futboluna ayrılan bütçe sürekli başka amaçlarla kullanılmakta ve halkın önüne “kadın ve çocukların maçlara girebilme haberleri” dağıtılarak bu hataların üstü örtülmeye çalışılmaktadır (Irak, <http://www.daghanirak.com/kadinlarin-sevgisi-erkeklerin-iktidari/>).

Ele alınan konular içerisinde futbol ve erkeklik arasında bulunan bütünlük, yıkılması zor görünen bir duvar olarak algılanabilir. Bu duvarda cinsiyet eşitliği konusunda yarıklar açılrsa da diğer tarafa ulaşmak oldukça zor görünmektedir. Yine de futbolun; toplumsal cinsiyet ayrımının ipliğini pazara çıkaran bir yapıda olması, konuyla ilgili yapılacak çalışmaların erkekliğin sorunsallaştırılması adına katkıda bulunabileceklerini göstermektedir.

3. ATAERKİL SİSTEM BAĞLAMINDA FUTBOL - SİNEMA İLİŞKİSİ VE TÜRK SİNEMASINDA FUTBOL TEMASI

3.1. Futbol – Sinema İlişkisi

Bir spor dalı olarak futbol ve bir sanat dalı olarak sinema, birbirlerine karşı özellikleri bulunsa da sürekli ilişki içerisindeyler. Bu ilişkinin önemli sebeplerinden biri, iki farklı alanın temelindeki benzer özelliklerdir. Ortaya çıkışları itibarıyla insan ürünü olan futbol ve sinema; doğal olarak onu meydana getiren ve geliştiren insandan beslenmektedirler. Özellikle duygusal bağlamda futbol ve sinema ilişkisi, insana atfedilen duyguların sergilendiği bir alanı kapsar:

“İnsanoğlunun yeryüzü yolculuğundaki neredeyse tüm güçlü duyguları beyazperdede ya da yeşil sahalarda yaşanabilir: büyük acılar, sevinçler, dayanışma, ihanet, korku, kaygı, mutluluk, güven, diğerkamalık, intikam, öfke, aşk, pişmanlık, tiksime, yalnızlık... Futbol ve sinema, yorgun zihinlere ağırlıklarını unutturup kimi zaman yaşamla bağları sağlamlaştırırken, en karanlık dönemlerde bile insan olmanın soyluluğunu hatırlatır” (Tunca Arslan, 2003:7).

Futbol ve sinemanın yapısal açıdan benzerlikleri de gözle görülür düzeydedir. Her şeyden önce iki alan da ekip çalışmasını kapsar. Her iki ekibe de liderlik edecek bir birey gerekmektedir. Sinemada yönetmen, futbolda ise teknik direktör; düzenin sağlanmasından sorumludurlar. Sinemada yönetmenin kurduğu organizasyon altında ışıkçı, sesçi, montajcı görev alarak ürünün ortaya çıkarılmasını sağlar. Futbolda ise futbolcuların yanı sıra kondisyoner, masör, malzemeci, doktor gibi kişiler sahada elde edilecek başarının peşinde koşarlar. İki alanın da ortaya çıkışı 19. yüzyılın sonlarını bulmuş ve gelişimleri 20. yüzyılda devam etmiştir. Futbol açık alanda sinema ise kapalı alanda icra edilmesine karşın tam tersi durumlar da söz konusu olmuştur. Salon futbolu ya da açık hava sinemaları bu duruma örnek olarak verilebilir. Yine de eşyanın tabiatı gereği ilk seçenek daha çok tercih edilmektedir. İki alan da insanları uyutmakla ya da meşhur tabirle “kitlelerin afyonu” olmakla suçlanmıştır. Elbette bu suçlamanın hedefinde salt futbol ve sinema değil, onu kullanan insanoğlu vardır. Fakat bu konu çokça kafa karışıklığına sebep olmaktadır.

İki alanın da endüstri olma yolunda ilerlemelerinde Avrupa çıkışlı olmalarıyla yakından ilgilidir. Sinema, Lumiere kardeşler dolayısıyla Fransız icadı sayılır; futbol ise Büyük Britanya’da doğarak tüm dünyaya yayılmıştır (Tunca Arslan, 2003:9). Sinema ile futbolu örtüştüren ise her ikisinin de bir sanat ve spor olarak her şeyin ötesinde ama hayatın tam anlamıyla içinde olmasıdır (Gürçay, 2008:435).

Sporun ve sinemanın endüstri haline gelmeleri, doğal olarak sermaye sahiplerini bu iki alana yöneltmiştir. Sinema alanında filmin yaratıldığı set ortamı, futbolda ise oyunun oynandığı saha içi bir bakıma “mutfak” işlevi görmektedir; bu alanlara yatırım yapan sermayedarlar ise mutfağı işleten kimselerdir. Sinemada yapımcılar, futbolda yöneticiler yaptıkları yatırımın karşılığını almak isterlerken iki alanı da manipüle etme hakkını kendilerinde görürler. Bu kişilerin bağlı bulundukları ideoloji, kendi iktidar alanlarını genişletecek şekilde kullanılabilir. Sinema açısından önceki bölümlerde bahsi geçen “Aygıt Kuramı”nı meydana getiren unsurlar tekrar karşımıza çıkarken futbolun bir spordan gösteriye dönüştürülerek pazarlanması ve geniş kitlelere ulaşması hedeflenmektedir.

Bu açıdan sinema izleyicisi ile futbol seyircisi arasında bir benzerlik kurmak mümkündür. İkisi de yönlendirilmeye hazırdır. Sinemada yansıtıcı olarak aygıt nasıl görünmüyorsa seyirci de sahaya baktığında futbolun “aygıt”ı olan sermayeyi somut olarak göremez. İki alanda da; perdede ve sahada, endüstrinin ürünü sergilenmektedir. Biri film diğeri futbol maçıdır; ama sonuç olarak ikisi de birer gösteridirler:

“İkisinde de bir koltuğa oturuyorsunuz ve sonuna kadar seyrettiğiniz bir gösteri var. Bu gösteri aslında hayatın yeniden bir yaratılışı. Hayatta hissettiğiniz her şeyi, acıları, sevinçleri, korkuları, heyecanları orada hissediyorsunuz ve hayat yeniden yaratılırken, siz kendi hayatınızı gözden geçiriyorsunuz. O artistle ya da futbolcuyla özdeşleşiyorsunuz” (Tunca Arslan, 2003:180-181).

Özdeşleşme, sinema – futbol ortaklığında kilit kelimelerden biridir. Aygıt kuramına göre perdede gördüğü yansımada yer alan karakterle özdeşleşme kuran

izleyici gibi futbol seyircisi de sahada gördüğü oyuncu ile özdeşleşir. Bunun nedeni futboldaki aidiyet duygusudur (Eker, 2010:181). Tribündeki taraftar tuttuğu takımın futbolcusu ile özdeşleşir çünkü takımının başarı kazanması için sahadaki futbolcunun iyi performans sunması gerekmektedir. İzleyici bir taraftar olarak takımına destek olmaya çalışır. Bunu ya tribünde tezahürat yaparak ya da takımın ürünlerini alarak gerçekleştirir. Tribüne giden taraftar, takımı ile özdeşleşirken sinemada olduğu gibi bilet alır ve endüstriye katkıda bulunurken bir bakıma egemen iktidar ideolojisine hizmet eder. Sahadaki futbolcu da futbolun iktidar ideolojisine hizmet etmek ve işe sermaye yatıran mal sahiplerini tatmin etmek için futbolun dışına çıkan hareketlerde bulunmak zorunda kalabilir. Yıllar içerisinde futbolun hızlanması; oyuncuların sert oynamaları ve hakemi manipüle etmeleri yolunda hareket etmelerine neden olmaktadır. Futbolcu yapısındaki bu değişim, onu işini yapmaya çalışan bir aktöre benzetmiştir:

“Karşısındakini dehşete düşürmekte birebir olan bazı usta aktörler de vardır: Böyleleri önce, karıncayı bile incitmeyen bir melek yüzü takınır; sonra iter, küfredir, tükürür, rakibin gözüne toprak atar, çenesine oturaklı bir dirsek vurur, bir dirsek de kaburgalarına indirir, formasından ya da saçından çeker, ayaktaiken ayağına, yerdeyken eline basar ve bunları hakemin arkası dönükken, yan hakem de bulutları seyredirken yapar” (Galeano, 2011:29-30).

Sinema ve futbolun birbirinden ayrıldığı yanları da vardır. Bu farklılıklar yine yapısal ve izleyiciye dayalı farklılıklar olarak iki başlık altında incelenebilir. Yapısal açıdan bakıldığında sinema, futbola göre daha kontrol edilebilir bir alandır. Sinema eserini yaratan ekip, çeşitli sürprizler ya da zorluklarla karşılaşsa da belirli bir programa göre çalışabilir. Ama en önemlisi bir filmin yapımının bitmesinden ve gösterime girmesinden sonra değiştirilmesinin mümkün olmamasıdır:

“Senaryo açısından da bir fark var. Filmdeki senaryo yönetmen tarafından tam kontrol altında yazılıyor. Futbol maçında ise senaryo son derece kendiliğinden geliyor. Futbol maçı, her an yeniden yazılarak oynanan bir oyun ve bittikten sonra tekrarı yok. Tamamen özgün bir deneyim olarak orada kalıyor” (Tunca Arslan, 2003:180-181).

Galeano, filmin yaratıcısının elinden çıkması meselesini futbola uyarlamanın

mümkün olduğunu ifade eder. Futbolu daha çok tiyatroya benzetmek mümkünse teknik direktör, bir oyun yazarıdır. Ama ilk dakikadan itibaren çimlerin üzerinde oynanan oyunun çok farklı alanlara kayması mümkündür. Ortaya çıkan şans faktörü, oyunu bilmece haline getirebilir (Galeano, 2011:29). Yazılan hikaye dışında aktör ile oyuncu arasındaki farklılıklardan da söz etmek mümkündür. İkisi de kendi alanlarında yeteneklerini sergilemeye çalışırlar ve buna bağlı olarak övgü ya da eleştiri alırlar. Tek bir film ya da maça bakarak aktör ya da futbolcunun içinde iyi ya da kötü olduğu söylenebilir. Buna karşın oyuncu, film gösterildikten sonra tepki alırken futbolcu, maç esnasında canlı olarak taraftarın övgüsüne ya da tepkisine maruz kalabilir. Bu nedenle taraftar ile sinema seyircisi arasındaki fark, önemli bir ayrımı teşkil eder.

Sinemanın, toplu halde film izlenen ve kişilerarası etkileşime açık bir alan olmasına karşın ışıklar söndükten sonra daha çok bireysel bir deneyim olduğu da iddia edilmektedir (Gündeş, 2004:23-24). Tribünde ise kişi birey olarak yer alsa da yanındaki insanlarla birlikte bir grup oluşturur. Binlerce insan, birbirine benzer tepkiler vererek aynı amaç doğrultusunda hareket ederler (Tunca Arslan, 2003:180). Sinema seyircisinin, salonda kurallara tabi olması beklenirken futbol seyircisi bunları çiğnemekte daha cesur davranabilmektedir. Bireylerin oluşturduğu gruba dayanan aidiyet duygusu, kendine güvenin önemli bir nedeni olarak karşımıza çıkar. Futboldaki taraftarın gürültücü kimliği, onu sinema seyircisinden ayırır. Futbolda hedeflenen başarıya ulaşmak için taraftar, sesini sahaya duyurmayı ve 12. adam olarak takımın bir parçası olmayı hedeflemektedir. Bir bakıma izleyici statüsünden çıkarak oyunu etkileme amacı güder. Gürültücü kimliğine rağmen, sinema izleyicisi gibi gösteriye yoğunlaşarak günlük kaygılarını geride bırakır ama ondan farklı olarak “birlik” duygusundan beslenir:

“Bayraklar sallanır, kaynanazırlıkları öter, maytaplar atılır, davullar çalınır, konfetiler yağar gökyüzünden. Kent yok olur, rutin olan her şey unutulur, gerçek olan tek şey tapınaktır. Bu kutsal alanda, ateisti olmayan tek dinin kutsal yönleri seyredilir... Bir anda gırtlığını yırtarcasına haykırır, pire gibi sıçrar ve yanında ‘gol’ diye bağıran yabancıya sarılır... Bir taraftarın ‘Bugün benim takımım oynuyor’ dediği pek görülmez. Çoğunlukla ‘Biz oynuyoruz’ denir” (Galeano, 2011:29).

3.2. Dünya Sinemasında Futbol Filmlerinin Tarihsel Gelişimi ve Türk Sinemasında Ataerkil Sistem ve Futbol Teması

Futbol ve sinemanın benzer özellikleri ile aynı dönem içerisinde birer endüstri haline gelmeleri, iki alanın zaman zaman iç içe geçmesine neden olmuştur. Sinema, toplumları etkisi altına alan bu spor dalını konu edinen birçok filme sahne olur. Futbol sahasındaki mücadelenin beyaz perdeye yansıtılması her zaman kolay gerçekleşmemiştir. Sürekli mücadeleye dayalı bir oyun olan futbola yer vererek sinema dilinde anlamlı bir yapı kurulmasının zorluğunun çok üst düzey filmlerin ortaya çıkmasını engellediği iddia edilebilir (Topal, <http://vliegendederlander.blogspot.com/2007/09/futbol-filmleri.html>). Bu nedenle futbol, çoğu zaman filmlerde direkt yer almak yerine bir anlatım ve aktarma aracı olarak kullanılmış; izleyicinin duygularına hitap etme amacını ön plana çıkarmıştır.

Bölüm içerisinde dünya sinemasından 34, Türk sinemasından 31 film incelenmiştir. Kopyalarına ulaşılabilen filmlerin dışında kalan yapımlar için literatür taraması yapılarak kaynaklardan faydalanılmıştır.

3.2.1. Dünya Sinemasında Futbol Filmlerinin Tarihsel Gelişimi

Sinema sanatı içerisinde futbol filmleri beklenildiği kadar yer almamaktadır. Futbol genel manada dünyanın en popüler sporlarından biri olmasına karşın sinema endüstrisi içerisinde kendisine Amerikan futbolu ya da boks filmleri kadar yer bulamaz. Bunun en önemli nedeni olarak futbolun, Avrupa temelli bir oyun olması ve Amerika topraklarına geç girmiş olması gösterilebilir. Futbol konulu filmlerin genel olarak Avrupa ve Güney Amerika topraklarında daha popüler olmasının nedeni de sporun kökenine dayandırılabilir

(Akça, <http://populersinema.com/dosya/formulleri-ve-hikayeleriyle-futbol-filmleri-9532.htm>).

Futbolun filmlerde yer alışı, genel olarak sosyolojik bakış açısına imkan veren bir yapıda gerçekleşir. Hikayelerin kaynağında futbolcular, taraftarlar, teknik direktörler, kulüp başkanları gibi kişiler yer alsa da bu karakterler genel olarak yan

hikayeler yaratırlar. Asıl hedeflenen; duygusal anlatının merkezinde karakterleri kullanarak büyük resme bakmayı sağlamaktır. Futbol filmlerinin alt türlerini merkeze alınan karakterlere bakarak oluşturmak mümkündür: “Futbolcu hikayesi”, “tarafar hikayesi” ve “teknik direktör hikayesi” gibi alt türlerde ele alınabilecek hikayelerin fazlasıyla insan kaynaklı olması, futbolun ortaya çıktığı işçi sınıfını dışarıda bırakmamıza imkan vermeyecek kadar onunla eklemlenmiştir (Akça, <http://populersinema.com/dosya/formulleri-ve-hikayeleriyle-futbol-filmleri-9532.htm>).

İşçi sınıfının anlatıya dahil olmasıyla birlikte bir üst-alt sınıf çatışması ile toplumsal iktidar ilişkilerinin gözlemlenmesi kaçınılmaz hale gelir. Futbol filmleri işçi sınıfından üst sınıflara yükselmeyi hayal eden bir karakteri de ele alsın, üst sınıfta yer alan zengin bir başkan da ele alsın büyük resme bakıldığında sınıflar arası çatışmanın gözlemlendiği anlaşılabilir. Bu çatışma, yeri geldiğinde bir futbol maçı aracılığıyla ele alınmaya uygun bir yapıdadır.

Sinemanın bir anlatı yapısı kurmak için futboldan beslendiği söylenebilir. Bu beslenmenin ilk örneği George Berthold Samuelson tarafından yönetilen İngiliz filmi “Kazandıran Gol” (The Winning Goal,1920)’dür (Gürçay, 2008:436). “Kazandıran Gol”, Harold Brighouse’un filmle aynı yıl sahnelenen “Oyun” isimli bir tiyatro eserinden uyarlanmıştır. “Kazandıran Gol”, işçi sınıfından insanların yeşil sahalarda kahramanlaştığı profesyonel futbolun durgun zamanlarını ele alarak insan ruhunun tutku, gurur, önyargı ve prensiplerini ön plana çıkarır (Everyman Playhouse Liverpool, http://www.everymanplayhouse.com/show/The_Game/214.aspx).

İngiliz filmi “Büyük Oyun” (The Great Game,1930), futbolu ana tema olarak ele alan ilk filmlerden biridir. Filmin ana hikayesini oluşturan unsurlar, zamanla spor filmleri türünün basmakalıpları haline gelir. Filmin başkarakteri Dicky Brown genç ve yetenekli bir futbolcudur. Zor günler geçiren Manningford FC isimli hayali bir takımda oynamaktadır. Brown, takımı üst seviyeye çıkarıp tur atlamasını sağlarken bir yandan da kulüp başkanının kızının kalbini çalar. Sonunda hem kupayı hem de kızın sevgisini kazanır. Filmin bir diğer basmakalıp özelliği de genç oyuncular ile yıldız oyuncular arasındaki gerilimi yansıtmasıdır. İdealist teknik direktör gençlere

yer verirken kulüp başkanı yıldız oyuncularını takıma kazandırarak prestij sağlama peşinde koşar. “Büyük Oyun”da gerçek futbolcular ve stadyumlar da yer alırlar.

1930’lu yıllardan itibaren futbol, bir süre filmlerin anlatılarına yardımcı olması amacıyla kullanılmıştır. Macar filmi “Spor Aşkı” (Sportszerelem,1936) ile Alman filmi “Büyük Oyun” (Das Grosse Spiel,1942), futbolu kullanarak farklı meseleleri ele alırlar. “Spor Aşkı”, futbol hastası bir fabrika müdürünün işçilerini futbol becerilerine göre seçmesine sahne olurken “Büyük Oyun” savaşın zor koşullarından etkilenmemeleri için Milli Takım’a çağırılan futbolcuları anlatır. Böylece futbol hem işçi sınıfı için hem de futbolcular için kaçış imkanı sunan ve kurtuluş vaat eden bir alandır. İngiliz filmi “Stadyumda Cinayet” (The Arsenal Stadium Mystery,1939) ise futbol sahnesi üzerinden işlenen bir cinayeti ele alır.

1962’de Macar yönetmen Zoltan Fabri tarafından çekilen “Cehennemde İki Devre” (Két félidő a pokolban, 1962), sinemada futbol konseptini ileri bir noktaya taşır. İkinci Dünya Savaşı esnasında Naziler’in eline düşen Macar savaş esirlerinin, Almanlarla yapacağı futbol maçına odaklanan film; bir savaş metaforu olarak futbolu kullanarak Elias’ın görüşlerine yakın bir yapı sunar. Savaşta güçleri ellerinden alınmış ve esir düşmüş erkeklerin onurları için çarpışmaları imkanı yaratılarak hakim erkek anlatıyı merkezine oturtan film, Macar esirlerin maçı kazanmaları sonucu öldürülmeleriyle iktidar sahiplerinin gücünü de ortaya koyar. Bir tarafta elindeki gücü korumak için öldüren güç sahipleri diğer tarafta ise o güce ulaşmak için ölmeye razı olan erkekler vardır. Bir mücadele ve başkaldırı alanı olarak futbolu başarıyla kullanan film, Boston Film Festivali’nde Eleştirmenler Ödülü kazanarak futbol filmleri türüne de saygınlık kazandırır.

“Cehennemde İki Devre”nin açtığı yoldan ilerleyen filmler de olur. Hapishane içerisindeki gardiyan-mahkum ilişkisinin, erkek iktidar bir gerilimi içerdiği söylenebilir. Özgürlüğü elinden alınmış erkeğin kendisini gösterme ve sembolik de olsa özgürlüğünü geri alma çabasının futbol maçıyla özdeşleştirilmesi sık karşılaşılan bir yaklaşımdır. Bu bağlamda “Cehennemde İki Devre”nin yolundan giden “Zafere Kaçış” (Victory – Escape to Victory,1981) ve “Sıradışı Sanıklar” (Mean Machine,2001) filmleri, benzer bir konsepti biraz daha yumuşatarak ele

alırlar. Bu filmlerden “Zafere Kaçış”, ünlü yönetmen John Huston’un ellerinde, popüler futbolculara yer vererek gişede de başarı kazanır. “Zafere Kaçış”ın gişe başarısında “Cehennemde İki Devre”den yola çıkıp daha ana akım bir anlatım tercih etmesi ve futbolu bir araç olarak kullanıp gerçeklikten uzak duygusal bir yapı kurması önemli rol oynar.

İster gerçek bir futbolcuya isterse futbolcu olmak isteyen ya da sadece bu sporu yapan bir kişiye yer versin, futbol filmleri genel olarak “varoluş mücadelesi”ni ya da “başarı hikayesi”ni içerir (Akça, <http://populersinema.com/dosya/formulleri-ve-hikayeleriyle-futbol-filmleri-9532.htm>). İki başlık da ataerkil sistem içerisinde önemli bir yere sahiptir. Ataerkil sistemin sürdürülmesi, erkeğin varoluş mücadelelerinden biridir. Bu mücadelenin kazanılması sisteme uyumu ve sonuç olarak başarıyı gerektirir. Futbol filmleri hangi ortamlarda geçerse geçsin, karakterlerine yeniden var olma şansı sunar. Bu şans değerlendirildiği takdirde iktidar yeniden üretilir ve düzenin devamlılığı sağlanır.

Futbol, sinemada erkeğin yeniden doğuşuna aracı olan bir spordur. “Büyük Koz” (Hotshot,1987) filminde ünlü futbolcu Pele’nin canlandığı eski futbol yıldızı, genç bir futbolcuya oyunun inceliklerini öğreterek ataerkil aktarımı sağlar. “Git Şimdi” (Go Now,1995)’de ölüme yaklaşan bir futbolcunun, spora bağlılığı ile ayakta kalma çabası anlatılır. “Şaolin Futbolu” (Shaolin Soccer,2001)’nda ise başarısız bir futbolcu, futbol ile kung-fu’yu bir araya getirerek yıldızlaşır. Böylece futbol; var olma, hayata tutunma ve ayakta kalmak için gerekli bilgileri yeni nesle aktarma hedeflerine ulaşılmasını sağlar. “Gol” (Goal,2005), göçmenlik ve futbol konularını bir araya getirerek, dünyanın her yerinde futbolcu olma hayalleri kuran gençlerin varlığını hatırlatır. Meksikalı Santiago’nun İngiltere’ye uzanan başarı hikayesi; biraz da masalsı ve abartılı bir biçimde ele alınarak futbolun, genç erkeklerin para, hırs ve başarı üçgeninde “iktidar” kurmaları için elverişli bir alan olduğunun altı çizilir.

Wim Wenders’in yönettiği ve penaltı-kaleci ilişkisini ele alan “Kalecinin Penaltı Endişesi”(Die Angst des Tormann’s beim Elfmeter,1971) futbola farklı bir açıdan bakar. Futbol bu sefer var oluşun değil yıkımın kaynak noktasıdır. Fakat

Wenders'in erkek karakteri, olumsuz eylemleri ile futbolun erkek, yıkıcı özelliğinden beslenir. Wenders'in filmi "oyundan atılan" bir kalecinin gözünden "dünyanın saçmalığına" dair yalın bir öykü sunar (Tunca Arslan, 2003:87) ve futbolun hayatta kapladığı yerin önemini işaret eder.

Futbolun aktörlerinden bir diğeri taraftarlardır. Oyunun saha dışı parçası olan taraftarların bir kısmı, kendilerini futbol üzerinden anlamlandırarak büyük bir bağlılık gösterirler. Aidiyet duygusu bireysel yaşanabileceği gibi bireylerin oluşturduğu bir grup tarafından da deneyimlenebilir:

"Bu durum bir taraftar kültürünün (ya da holiganlığın), alt kültür bazında adeta 'siyahi istismar filmleri' ya da 'hood film'³ edasıyla dışavurumu olduğu gibi safiyane bir karakterin ruh halini 'futbol' merkezli ele almasıyla da bilinir ve iki formül oluşturur" (Akça, <http://populersinema.com/dosya/formulleri-ve-hikayeleriyle-futbol-filmleri-9532.htm>).

Bireysel bağlılık, özellikle taraftarların tuttıkları takımın maçlarını izlemesi ya da daha uzun vadede hayatlarını, takımlarını merkeze alarak kurmaları durumuyla kendini gösterir. İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin yönettiği "Yolcu" (Mossafer,1974), Paul Weiland'ın yönettiği "Altmış Altı" (Sixty-Six,2006) ve Ellen Perry filmi "Babam İçin" (Will,2011); ana karakter olarak çocuk oyuncularını seçmişlerdir. Bu tercihin arkasındaki nedenin taraftarlığın safi yönünü ortaya çıkarma amacı olduğu söylenebilir. Önceki bölümlerde bahsi geçtiği şekilde futbolun; daha çok erkek çocuklar arasında yaygın olduğu ve kontrollü güç kullanımıyla erkekliğin kendini gösterdiği bir alan olduğu düşünülürse çocuk oyuncu kullanımı, taraftarlık olgusunun şiddet yönünü yumuşatmayı ve izleyiciyi duygusal olarak etki altına almayı hedefler. Buna karşın konu taraftarlık olunca yetişkinlerin bile birer "erkek çocuğa" dönüşmesi mümkün olmaktadır. David Evans'ın Nick Hornby'nin aynı adlı romanından uyarladığı "Futbol Ateşi" (Fever Pitch,1997) tuttuğu takım ile sevgilisi arasında kalan bir yetişkini konu alır:

³Hood Film: Afro Amerikan kültürünü ve bu kültüre ait genellikle genç olan bireylerin sorunlarını ve toplumdaki beyaz bireylerle olan ilişkilerini ele alan Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan film türü.

“Fever Pitch, futbol delisi bir adam ile futbolun topluma uyum sağlayamayan ve çocukluktan bir türlü kurtulamayan insanlara göre olduğunu düşünen kadının aşklarına odaklanarak, nefis ayrıntılarla süslenmiş bir taraftar portresi çizer” (Tunca Arslan, 2003:53).

Benzer bir yaklaşıma Ken Loach filmi “Hayata Çalım At” (Looking For Eric,2009) filminde rastlarız. Hikayelerini genelde hayatında bir düzen kuramamış bireyler üzerinden anlatan Loach (Pırlantı, <http://www.beyazperde.com/filmler/film-136219/elestiriler-beyazperde/>), orta yaş krizi yaşayan Eric isimli ana karakterinin sorunlarını hayranı olduğu futbolcu Eric Cantona ile aşmasını ele alır. “Bir türlü büyümeyen erkek çocuğu”nın kendisiyle aynı ismi taşıyan idolünün yardımıyla büyümesi, taraftar-futbolcu bağıını sadece tek taraflı değil; karşılıklı olarak işler.

Tanıl Bora’nın deyimiyle erkeklere “koyverme” sahası açan ve “içlerindeki çocuğu” dışarı salıverme imkanı tanıyan futbol, taraftar grupları ile bu imkanın toplu bir ritüele dönüşmesine sahne olur. Bireysel taraftarlığın aksine tribün grupları ya da toplu taraftar grupları, aynı doğrultuda ilerleyen birçok insanı bir araya getirerek bu “koyverme” ve “azma” sahasını genişletir. Taraftar grupları üzerine yapılan filmlerde bu saha, daha çok holiganlık ve sınıf farklılıkları üzerinden tanımlanmıştır. Ricky Tognazzi’nin Amigolar (Ultra,1990) filmi, iki taraftar grubunun mücadelesini ele alsada tümevarım yöntemiyle Luca karakteri üzerinden tribünün portresini çizer. Futbolun alt-orta sınıf kökenlerine yapılan vurgu ile film, belgeselle kurmaca arasında gider gelir (Tunca Arslan, 2003:50). Tribüne bağlı bir taraftar olan Luca’nın aksine “aidiyet” duygusunu yaşamak için tribün ortamına giren bir gencin hikayesini ele alan Lexi Alexander filmi “Yeşil Sokak Holiganları” (Green Street Hooligans, 2005) sınıflar arası geçişlerin kolaylığını gösterir. Harvard’dan kovulan bir öğrencinin yeni taşındığı şehirde kendi yaşamını tribün ile anlamlandırması ve bunu koruyabilmek için uç tercihlere yönelmesi, taraftarlığın ne kadar güçlü bir yapı olduğunu ve aileyle eşdeğer hale geldiğini ortaya koymaktadır. Nick Love filmi “Futbol A.Ş.” (Football Factory,2004)’de ise bu güçlü yapı; ahlaki açıdan ne kadar sorgulanırsa sorgulansın, her kuşaktan insanı bir araya getirir.

Tribüne ya da futbolun birleştirici ve değiştirici gücüne daha yumuşak yaklaşan filmler de vardır. Bhutanlı yönetmen Khyentse Norbu’nun filmi “Kupa”

(Phörpa,1999), Tibetli keşişlerin futbol sevgisini ele alır. Tapınakta sessizlik içinde yaşayan keşişler için futbol sadece bir tutku değil aynı zamanda toplu bir ritüel ve ibadetin ödülü konumundadır. 2000 tarihli iki film “Futbol Bizim Hayatımız” (Fussball ist Unser Leben) ile “Daha İyisi Can Sağlığı” (Purely Better) ise ekonomik açıdan sıkıntı çeken orta-alt sınıftan bireylerin oluşturduğu küçük çaplı arkadaş-taraftar gruplarının, takımlarına duydukları sevginin geldiği noktaları anlatır. Karakterlerin yaptıkları eylemler her ne kadar kabul edilemez olsa da iki filmin de anlatım tarzı, bu eylemleri neredeyse meşrulaştırarak karakterlerin yaşamla bağlarını, takımlarına duydukları sevgi üzerinden kurar.

Teknik direktör karakterleri merkezine yerleştiren filmler ise futbolda motivasyon, taktik, liderlik egosu, endüstri, para dönüşü gibi kavramların bir analizini yapmıştır (Akça, <http://populersinema.com/dosya/formulleri-ve-hikayeleriyle-futbol-filmleri-9532.htm>). Erkek bireylerin hayata bağlanmaları, sosyal alanda ve aile içinde kaybettikleri iktidarlarını yeniden sağlamlaştırmaları teknik direktör ya da ülkemizdeki moda deyimle “hoca” olmalarıyla sağlanır.

“Yaşama Dönüş” (Volver A Vivir,1967), “Benim Adım Joe” (My Name is Joe,1998) ve “Şut ve Gol” (“Kicking and Screaming”,2005) filmleri hayatta tutunamayan erkek bireylere, teknik direktörlük yoluyla yaşama dönüş sağlayan hikayelere sahiptirler. “Yaşama Dönüş”te karısının ölümü üzerine iktidarı dağılan erkek futbolcunun, hocalık yoluyla yeniden aşık olması ve erkekliğini sürdürmesi ele alınır. “Benim Adım Joe”da hiçbir işe yaramadığını düşünen Joe karakteri, kendisini çalıştırdığı takıma adadıkça hayatını düzene sokarken “Şut ve Gol”de babasının baskısını her daim üzerinde hisseden Phil karakteri, kişisel kurtuluşunu çocuk futbol takımını çalıştırarak sağlar.

Teknik direktör öyküleri, sıradan ya da içimizden birinin tüm olumsuzluklara karşı mücadele ettiği ve genellikle de başarılı olduğu anlatılara da göz kırpar. “Zafer Vuruşu” (“A Shot at Glory”, 2000)’nda evde sağlayamadığı iktidarı takımında kuran yaşlı kurt hocanın öyküsü ele alınır. Mike Bassett: İngiltere Menajeri” (Mike Bassett: England Manager, 2001) filminde ise İngiltere’de orta halli bir takımı çalıştıran Mike Bassett’in bir anda İngiltere Milli Takımı’nın hocalığına getirilmesiyle başarıya

ulaşması işlenir. İlk filmde aile içinde yaşanan olumsuzluklarla ikinci filmde ise basının eleştirileri ve güvensizliğiyle mücadele eden karakterler için futbol bir cevap arenasına haline gelir.

“Lanet Takım” (The Damned United,2009), hikayenin merkezine bir başarısızlık öyküsü yerleştirmesine karşın, bu başarısızlığın erkek dostluğu ile aşılmasını sağlar. Leeds United takımının teknik direktörü Brian Clough’un oyuncuları tarafından dikkate alınmaması, Clough’un iktidarını temelinden sarsar. Yaşanan iktidar krizinin çözümü ise Clough’un yıllarca beraber çalıştığı Peter Taylor ile yeniden bir araya gelmesi olur. Film boyunca eş rolleri dışında kadınlara yer verilmezken Clough’un başarıya ve eril iktidara yeniden ulaşması, erkek homososyalliği ile gerçekleşir.

Kadın karakterleri merkezine taşıyan futbolla ilgili filmler de mevcuttur. Fakat bu filmlerin ağırlıklı olarak erkek bakış açısı taşıdığı ve kadınların toplumsal cinsiyet rollerine hapsediği söylenebilir. Erkek oyunu olarak görülen ve ataerkil sistemin devamlılığı için önemli bir rol teşkil eden futbolda kadınlar, ancak erkeklerin iznini alarak ve kendileri için belirlenen rolleri üstlenerek yer edinebilmektedirler.

“Manny’nin Kimsesizleri” (Manny’s Orphans,1978), bir okulda futbol antrenörlüğü yapan Manny’nin hikayesini anlatır. Okuldan kovulduktan sonra bir yetimhane takımını çalıştıran Manny, burada gerçekte bir kız olan Pepe’nin yardımıyla hem borçlarını öder hem de başarıya ulaşır. Pepe’nin futbol oynamak için erkek kılığına girmesi, bir birey olarak kadının ödemesi gereken bir bedel olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Pepe, hikayede ikincil karakter olmanın ötesine geçemez.

“Gregory’nin Kızı” (Gregory’s Girl,1981) filminde kötü sonuçlar alan bir takıma katılan genç bir kız olan Dorothy, takımına galibiyetler kazandırmaya başlar. Fakat film, anlatısını Dorothy’nin yerine ona aşık olan Gregory’nin üzerinden kurarak hem Dorothy’i ikinci plana atar hem de Gregory’nin gözünden onu bir arzu nesnesine dönüştürür.

“Ofsayt” (Offside,2006) filminde İran’da tribünlerde bulunmaları yasak olan kadınların bu konudaki mücadeleleri ele alınırken; erkek hegemonyasındaki tribünün, kadını ancak cinsiyetsizleştirerek kabul ettiğini tekrar ortaya koyar.

“Gracie” (2007)’de ise ağabeyini kaybeden genç bir kız olan Gracie’nin, onun yerini alarak futbol oynaması anlatılır. Film, “bir erkeğin oluşturduğu boşluğu doldurmakla yükümlü genç kız” karakteriyle kadını yine ikinci plana atar.

3.2.2. Türk Sinemasında Ataerkil Sistem ve Futbol Filmleri

Türk sinemasında anlatının ve karakterlerin, her dönem ataerkil sistem ile yakından ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Filmlerde yaratılan erkek ve kadın karakterler; temsiliyet açısından sistemi, beyazperdede sürdürülebilir kılmışlardır. Yıllar içerisinde ülkede yaşanan toplumsal gelişmeler doğrultusunda şekillenen Türk sineması, tüm farklılıklara rağmen bazen güç kaybetse de ideolojik açıdan bahsi geçen ataerkil düzeni yeniden üretme konusunda devamlılığını korumuştur.

1970’li yıllarda çekilen filmleri erkeklik açısından ele alan ve bu dönemdeki bir grup filmi “erkek filmleri” adı altında inceleyen Umut Tümay Arslan’ın erkeklik ile ilgili çalışmalarını, Türk sinemasının geneline yaymak mümkündür. Türk futbol filmlerinin yaygınlaşmaya başladığı 1960’lı yıllardan itibaren gerek melodramlar gerekse komediler olsun, sinemamızdaki karakter yaratımları çoğu zaman, eril kimliğin “yüce” anlamlarla bağdaştırıldığı metinler içerisinde gerçekleştirilmiştir. Erkek filmleri ile eril kaygının giderildiği fanteziler öne çıkarken gösterilen eril şiddetin aşırılığı, anne/kadın ile kurulan bağın kopmasını işaret eder (Umut Tümay Arslan, 2005:62).

Buna karşın kadın karakterlerin genellikle “yardımcı” rollerde kaldıkları; söz sahibi gibi görünmelerine karşın aslında erkek iktidarın devamlılığı için çaba gösterdikleri ve bu konuda başarıya ulaştıktan sonra geriye çekildikleri söylenebilir. Kadınlar genel olarak ikinci karakter temsilleriyle perdede yer alabilirlerken bu durum, kadın oyuncuların popüleritesine rağmen değişime uğramaz. Kadın karakterler az boyutlu ve iç dünyasız resmedilirler. Bahsi geçen duruma bağlı olarak

da kadınlar, itaat ve namus çerçevesinde ele alınırlar. Yer yer filmlerde ön plana çıksalar da filmin anlatısı içinde ait oldukları ikincil karakter yapısına geri dönerler. Kadın karakterler itaatkar değillerse, ona tam karşı alanda konumlandırılırlar. Erkeği yoldan çıkaran kadın tiplerleri, genelde anlatı sonunda cezalandırılırlar. Kadın, erkeğin alanına girmeye çalıştığında ise kendine has niteliklerini kaybederek cinsiyetsizleştirilir

(Atam, http://www.birgun.net/writer_index.php?category_code=1261404460&news_code=1278839225&year=2010&month=07&day=11#.UUN8jRd7L9U).

Bu bağlamda 1960'lı yıllardan günümüze kadar meydana gelen toplumsal gelişmelerin, sinemamıza nasıl yön verdiğini görmek; erkek ve kadın toplumsal cinsiyet rollerinin ne ölçüde farklılıklar gösterdiğini ele almak, futbol filmlerinin yıllar içerisindeki yapısındaki değişimleri ya da kalıcı özelliklerini görmek açısından faydalı olacaktır.

3.2.2.1. Türk Sinemasında Tarih İçinde Ataerkil Sistem ve Toplumsal Cinsiyet Roller

1960'lı yılların kültürel hayatını etkileyen en önemli olay, 27 Mayıs 1960 askeri darbesidir. Askeri darbe sonrası kültür hayatı içerisinde radyo dinlemek, resimli dergiler okumak ve en önemlisi sinemaya gitmek en yaygın aktiviteler haline gelir (Eyişleyen, 2009:64).

1960'lı yılların tamamı ile 1970'li yılların bir kısmı, Yeşilçam'da melodram filmlerin hakimiyeti altında geçmiştir. Engeller, mücadeleler, ayrılıklar ve acı çekme gibi temalar içeren melodramlar, özellikle sinema izleyicilerinin en çok ilgi gösterdikleri film türü haline gelir.

Melodramlarda erkekler; gerek kadınlarla gerek erkeklerle olan ilişkilerinde acı çekseler dahi, hikayenin “ana” kahramanları olarak; dış faktörlerin zorlamasıyla erkekliklerini kanıtlama imkanı bulurlar (Umut, 2007:25). O dönem Türk sinemasına hakim olan “jön” kavramı doğrultusunda romantik, yakışıklı, cesur ve zeki çizilen erkek tiplerleri zengin olmasalar bile kendilerini sevdikleri kadına adanmış tiplerler olarak çizilmişlerdir. Melodramlarda genellikle yanlış anlaşılmalardan sonuca

sevdığı kadına suçlamalarda bulunan, şiddet gösteren erkek; filmin sonunda tekrardan romantizmin yardımıyla onun rızasını alarak iktidarını korur (Eyişleyen, 2009:67-68).

Erkek kahraman iktidarını korurken kadının rıza göstererek ikinci konumda bulunması, melodramların genel özelliklerinden biridir. Faruk Kalkan’a göre kadına biçilen roller oldukça sınırlıdır:

“Faruk Kalkan da melodram anlatısı içinde kadının temsil biçiminin erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle yer alabildiğine dikkati çeker ve 1960’lara kadar kadınlar melodram kalıpları içinde ‘faziletli anne’ ve ‘dokunulmamış sevgili’ olarak idealize edilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın vs. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlar olduğunu ekler” (Kalkan’dan aktaran Elmacı, 2011:192).

Buna göre kadın olarak güçlü olmak ancak kadının kendisinden fedakarlık yapmasıyla mümkündür. Bir birey olarak kadın, erkeklerle anlamlandırılmakta ve ataerkil ailenin bir parçası olarak hayatta kalabilmektir. Erkeğin yanlış anlaşılma sonucu kadına kötü davranması, filmde çizilen mutlu son ile “basit bir yanlış anlaşılma” olarak arka planda kalmakta; erkeğin onun için verdiği mücadele de kadını edilgen kılmaktadır.

1970’lerde köyden kente göç olgusu, 12 Mart 1971 muhtırası sonrası sağ – sol çatışmasının yükselmesi, Kıbrıs barış hareketinin getirdiği ulusalcı ve militarist bakış açısı; 1960’ların “romantik” erkeğinin yerini “sert erkek” imajının almasıyla sonuçlanmıştır. Sansür baskısına rağmen “yeni gerçekçilik” akımını hatırlatacak şekilde “toplumsal gerçekçi” filmlerin de ortaya çıkması, sinemanın; ülkenin toplumsal koşullarına paralel bir biçimde ilerlediğini göstermektedir (Onaran, 2012:233).

Melodramlar yavaş yavaş yerini “toplumsal gerçekçi” filmlere bırakırken; sertlik, bozuk düzen içerisinde yaşamak için tek seçenek olarak sunulmaya başlanmıştır:

“1970’li yıllar “sert erkek” imgesinin doruğa ulaştığı filmlere sahne olur. Büyük kentte tutunabilmenin güçlükleriyle yüz yüze gelen ve gerekirse yakınları için kendilerini feda eden erkek temsilleriyle dolu olan bu filmlerde genellikle iç göç ve çarpık kentleşme sonucu ortaya çıkan gecekondu ve yol açtıkları sorunlar üzerinde durulmaktadır” (Oktan, 2008:157).

Erkek filmlerinin döneminin toplumsal olaylarının doğal bir sonucu olduğu düşünülebilir. Sol hareketlerin toplum içerisinde yarattığı çözülme ile yerleşik düzenin değişmeye başlaması, geleneksel olanın sarsılmasına neden olmuştur. Bu krizin eril krize dönüşmesi de erkeğin toplumdaki yerini gelenekler bağlamında korumak istemesiyle anlamlandırılabilir (Umut Tümay Arslan, Gökçe ve Özgüven, 2009:91).

1970’li yılların sonunda sinemayı etkileyen bir diğer önemli gelişme ise televizyonun, eğlence mekanizması olarak sinemanın önüne geçmesidir. Sinemanın, televizyonla mücadele edebilmek amacıyla izleyicinin dikkatini çekebilmesi, sektörde özellikle erotik filmlerin artışına neden olmuştur. (Umut, 2007:31) “Seks filmleri furyası” beş yıla yakın bir süre sektöre hakim olurken, bu furyadan en çok zarar gören kesim kadınlar olmuştur. Kadınlar, erkeklerin gözünde arzu nesnesine dönüşürken; melodramlardan miras kalan edilgenliklerini sürdürmek zorunda bırakılmışlardır.

1960’ların sonunda tüm dünyayı etkisi altına alan feminist hareketin, sinemamıza yansması 1970’li yıllarda pek görülmez. Kendisine aile içerisinde roller biçilen kadın, özellikle sert erkek imajının çizildiği filmlerde ya “kurban” ya da “tehlikeli” kadındır. Erkeğin korumakla yükümlü olduğu ya da mücadele etmek zorunda bırakıldığı bu kadın tipi; “erkek filmleri”nde, karşısındaki erkeğin iktidarını doğrulayacak kişidir. Erkeğin en önemli kaygılarından biri, kadının bakışına muhtaç olmasıdır (Umut Tümay Arslan, Gökçe ve Özgüven, 2009:91).

1980’li yıllardaki sinema anlayışını belirleyen en önemli olay 12 Eylül 1980 darbesi olur. Sağ ve sol tandanslı politik grupların mücadelesini sona erdirmeye adı altında yapılan bu darbenin etkileri uzun yıllar Türkiye’yi etkilerken sinemaya yansması seks filmleri furyasının sona ermesi ve arabesk alt kültürünü yansıtan

filmlerin ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Bir diğer gelişme de “kadın filmleri” olarak adlandırılan furyanın ortaya çıkmasıdır (Umut, 2007:37).

80’li yıllarda Türk sinemasında erkekliğin durumuna bakmak için kadın filmleri önemli bir fırsat olarak karşımıza çıkar. Feminist hareketlerin bir yansıması olarak algılanabilecek bu filmlerde kadın, geleneksel kodların dışına çıkmaya başlamış ve daha özgür bir görüntüye sahip olmuştur. Evden dışarıya çıkan, toplumsal hayata katılan ya da erkeği sorgulayan kadınların varlığı, erkeğin toplumsal rolünün muğlaklaşmasına neden olarak onu bunalıma sürüklemiştir (Oktan, 2008:157-158). Bu dönemin erkek kodları şöyle ifade edilebilir:

“Bu filmlerdeki erkek karakterlerin genel olarak içsel problemleri vardır. Kullanılan dile ve karakterlerin gerçekçi olmalarına karşın hayatın gerçek problemlerinden çok içsel problemlerin altı çizilir. Bunalım, uykusuzluk ve hayalperestlik, erkek karakterlerde çok sık gözlemlenir” (Eyişleyen, 2009:71).

Erkek karakterlerin kent yaşamına sıkışan iktidarları, bazı durumlarda bunalımların delirmeye dönüşmesine yol açmıştır. Apartman yaşamının getirdiği biraradalık, ailenin ve kadının erkek üzerindeki baskısını arttırırken, orta sınıftan erkeklerin yaşadıkları açmazlar görünür kılınmıştır. Darbe sonrası kültür iklimimize hakim olmaya başlayan tüketim toplumu olgusu, evin reisi payesi biçilen erkeğin bu kültürel değişime ayak uydurmasını zorunlu kılmış; bunu başaramayan erkeklerin ise iktidarlarıyla birlikte kendilerini de kaybetmelerine yol açmıştır.

Bunalımdaki erkeklere eşlik eden kadın figürleri, “eş” ve “anne” gibi basmakalıpların dışına çıkıp daha uzlaşmacı bir görüntü sergilese de (Dinçsoy,<http://bianet.org/biamag/sanat/136987-turkiye-sinemasinda-kadin-olmak>) bazı eleştirmenler tarafından bu çaba yetersiz görünmüştür. Yetersizliğin en büyük nedeni filmlerin, daha çok kentli kadına odaklanmasıdır. Ayrıca kadınların gündelik yaşamda karşılarına çıkan zorluklara ya da uğradıkları ayrımcılığa çok değinilmediği iddia edilerek sadece içsel bunalımlarla ele alındıkları söylenebilir (Elmacı, 2011:194).

1990'lı yıllar Türkiye'de bireyciliğin yükseldiği dönemler olarak ifade edilebilir. Ekonomik açıdan dışa bağımlılık artmış, Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle Batı'ya yakın politikaların izlenmesine rağmen Avrupa'ya entegrasyon, toplumsal açıdan sağlanamamıştır. Özel kanalların kurulmasıyla televizyonun toplum içinde iyice yaygınlaşması ile pop kültürü evlere girmeye devam etmiştir (Pösteği, 2005:19-22).

On yıllık dilimin ilk yarısında Türk sinemasının durumunun iç açıcı olduğu söylenemez. Televizyonun ve toplumsal olayların etkisiyle eve kapanan sinema izleyicisi ile sinema sektörü arasındaki bağlar kopmuş, sektörde bir hedef kitle sorunu yaşanmıştır. Bu dönemde kültür ithalatının bir sonucu olarak Amerikan filmleri salonları işgal etmiştir. Fakat 1990'ların ikinci yarısında gerek ünlü oyunculara yer veren Türk filmlerinin artması gerekse yerel özellikler sergileyen hikayelerin sinemaya girmesi ile bazı filmler popülerlik kazanmışlardır. 1995'te gösterime giren Mustafa Altıoklar filmi "İstanbul Kanatlarımda Altında" ile 1996'da gösterime giren Yavuz Turgul filmi "Eşkuya" bu konuda en önemli örneklerdir.

Popüler sinema filmlerinin yanı sıra doksanların ikinci yarısında alternatif sinema arayışları da gözlemlenmektedir. Daha düşük bütçeli ama popüler sinemanın alanına giremeyen konuları ele alan bu bağımsız filmler; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin aracılığıyla Türk sinemasına yeni bir soluk getirmiştir (Pösteği, 2005:50).

Ülkenin ekonomik açıdan içinde bulunduğu sıkıntılar yine erkek karakterler üzerinden yansıtılır. Bu da erkeklik krizini derinleştiren bir faktör olarak karşımıza çıkar. 80'lerin tüketime dayalı toplumu içerisinde iktidarını koruma adına, ekonomik açıdan elinden geldiğince sisteme bağlanan erkeğin çıkmazları, 90'lı yılların filmlerinde sessizlik, küfretme, kadını aşağılama ve erkek dostluğuna sığınma şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Erkeğin homososyal ilişkileri üzerinden kurmak istediği hegemonya, kadınla kuracağı heteroseksüel ilişkinin başarısızlığının bir göstergesidir (Umut, 2007:83).

Yeni sinema içerisinde kadınların daha da görünmez kılındıkları söylenebilir. Erkeklik krizinin merkeze alındığı hikayeler nedeniyle kadınlar ikinci plandaki

yerlerinden kurtulamamışlardır. Buna karşın Yeşilçam melodramlarında gördüğümüz temel kodların değiştiği ve kadınların farklı karakterlere dönüştükleri gözlemlenir. Kadınlar daha özgür olarak yansıtılsalar da özne olarak ön planda yer alamamaktadırlar (Elmacı, 2011:194-195).

2000’li yıllar, 90’lı yıllardan kalan sıkıntıların devam etmesiyle başlamış; demokratikleşme, Avrupa Birliği’ne giriş ve Kürt sorunu gibi konulara (Pösteği, 2005:39) 2001’de yaşanan ekonomik kriz de eklenmiştir. 2003’te iktidara gelen ve kendisini “muhafazakar demokrat” olarak tanımlayan Adalet ve Kalkınma Partisi’nin (Pösteği, 2005:43) koalisyon hükümetlerine son verdiği ve tek partili iktidarını sürdürdüğü son 10 yıl içerisinde ise liberal ekonomi politikalarına, kentsel ve kültürel dönüşümler ile özel hayata müdahale endişeleri eklenmiştir.

2000’ler Türk sinemasını etkileyen iki farklı yönetmen kuşağının varlığından söz edilebilir. Bunlar; popüler filmler çevirerek seyircisinin ortak beğenisini gözetten bir kuşak ile kendi dilini, sinemasal özelliklerini yerleştirmeye çalışan, hatta gişe başarısını ikinci planda tutan bir kuşaktır (Pösteği, 2005:48). İlk kuşak daha çok sinemaya izleyici olarak gelen genç kuşağa yönelik filmler yaparak ve medyada gerekli tanıtım çalışmalarını gerçekleştirerek yola çıkan filmler yapmış; diğer kuşakta ise her yönetmen, kendi sinema dilini yansıtmaya çalışarak daha kemikleşmiş bir kitleye hitap ederken bir yandan da uluslararası festivallerde boy göstermeye çalışmışlardır. İlk kuşak dönemin kültür hayatındaki dönüşümleri direkt olarak yansıtırken diğer filmler ise tamamen bireye ya da birey üzerinden topluma yönelik bir şeyler söyleme amacı gütmüştür.

2000’li yıllardaki filmlerde erkekliğin içinde bulunduğu kriz devam etmekle birlikte, kadına uygulanan şiddet bir ölçüde erkeğe de döner. Kaybedilen erkekliğin yeniden sağlanması için karşı cinse gösterilen şiddetin yanında erkeklerin kendi cinslerine uyguladıkları şiddet de göze çarpmaktadır. Böylece hem karşı cinse hem de kendi cinslerine iktidarın korunduğu ve erkekliğin sürdürülmesinin ancak belirli kurallar çerçevesinde gerçekleşebileceğinin mesajı verilmesi hedeflenir. (Oktan, 2008:159) “Serkeş ve vahşi erkek tipi” olarak adlandırılan, çete halinde gezen erkek tiplerinin yer aldığı “Barda” (2006) ve “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar” (2000) gibi

filmlerde kadınlar “orospu”, “abla” ya da “mahallenin güzel kızı” imajıyla ele alınırlar (Umut Tümay Arslan, Gökçe ve Özgüven,2009:94-95).

Yeni dönem Türk sinemasında kadının ataerkil bakışın etkisi altında ele alındığı söylenebilir. Kadının obje olarak görülmesi, erkek tarafından cezalandırılması ve ikinci rollerde kalması, bu görüşü onaylamaktadır (Kaymaz,http://www.sinekolaj.com/makaleler/69/TURK_SINEMASINDA_YENI_DONEM_ERKEK_YONETMENLER_SERDAR_AKAR_ERKEK_BAKISI_.html).

3.2.2.2. Türk Sinemasında Futbol Filmleri

Türk sinemasında bir futbolcunun yer aldığı ilk film, Seyfi Havaeri ile Lütü Akad'ın yönettiği “Damga” (1948) filmidir. 1942’de futbola başlayan ve Beşiktaş’ta oynayan Memduh Ün, bu filmde “Turhan Ün” adıyla kamera karşısına geçer. Ün, sonraki yıllarda yapımcılık ve yönetmenlik de yapar. Türk sinemasında bir futbolcunun başrol oynadığı ilk film ise 1949 yılında Kani Kıpçak’ın yönettiği “Ölünceye Kadar Seninim” filmidir. Bu filmde Galatasaraylı futbolcu Bülent Eken, başrolde yer alır (Tunca Arslan, 2003:139).

Muammer Çubukçu’nun yönettiği “İstanbul Çiçekleri” (1951), bir futbol maçından görüntülere ilk kez yer verirken; Seyfi Havaeri’nin yönettiği “Dümbüllü Futbolcu” (1952) filminde İsmail Dümbüllü, filmin bir bölümünde izleyenlerin karşısına kaleci olarak çıkar (Tunca Arslan, 2003:140).

Mehmet Muhtar ve Orhan Atadeniz’in birlikte yönettikleri “İstanbul Yıldızları” (1952) ise “futbol ağırlıklı ilk film” olarak kabul edilir (Tunca Arslan, 2003:141).

Bu örneklerle beraber futbolun Türk sinemasında ele alınan bir konu olması, 1960’lı yıllarda gerçekleşmiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri 1950’lerin başında profesyonelliğe geçen Türk futbolunun ancak 1959 yılında profesyonel bir lige sahip olmasıdır. Profesyonel lig ile birlikte futbola artan ilginin sinema alanında yer alması, bu nedenle 1960’lı yılları bulmuştur.

Türk sinemasında futbol filmlerinin anlatılarının, dünyadaki örneklerde olduğu gibi futbolculuk, taraftarlık ve teknik direktörlük üzerinden kurulduğu söylenebilir. Futbolcu karakterler üzerinden üretilen Türk futbol filmleri, dünyadaki örneklerine benzer biçimde “yükselme” ve “başarı” öykülerini temel alırlar. Özellikle Türk sinemasında neredeyse hiç kadın futbolcular üzerine film olmadığını ve olanların da erkek bakış açısına dayandığı düşünülürse, bu yükseliş öykülerinin aynı zamanda erkek iktidarın yükselişini ifade ettiği söylenebilir. Yıllar içinde değişen topluma ve başarı normlarına karşın futbol, her devirde kendini sisteme adapte etmeye başarmıştır. Böylece yıllar içinde futbolcu karakterleri değişmiş olsa da anlatının temel yapısı ve ulaşılmak istenen nokta değişmemiştir.

1960’lı yıllarda çekilen ve başkarakterlerinin futbolculuk yaptığı filmlerin, dönemin melodram filmleriyle benzerlik taşıdığı söylenebilir. Metin Oktay gibi “jön” oyuncuya yakın ikonların kullanılmasına karşın Öztürk Serengil, Suphi Kaner gibi bu tanıma uymayan komedi oyuncularını da bu filmlerde yer almışlardır. İkinci kategoriye alabileceğimiz bu oyuncuların tiplerleri ise daha çok kendisini sevdiği kadına adanmış ya da fakir ama gururlu erkeklerdir. Ama iki kategoride de ortak olan nokta, erkek hakimiyetinin sağlanması için kadının rızasının alınması olur.

Mehmet Dinler’in yönettiği “Aşk Yarışı” (1962) filmi; Zeynep öğretmene aşık olan futbolcu Fikret ve mimar Nihat’ın mücadelesine odaklanır. Filmin başlarında kendi ayakları üstünde duran güçlü bir karakter olarak gösterilen Zeynep, zamanla iki erkeğin arasında kalır ve mahalle ortamının da etkisiyle daha pasif bir karaktere dönüşür. Filmin sonunda Zeynep tercihini Fikret yönünde kullanıp evinin kadını konumuna yerleştirilirken Nihat, kendi ofisinde çalışan ve kendisi gibi üniversite eğitimi almış Gönül’le birlikte yaşamaya karar verir. Gönül karakteri de edilgen ve sadece Nihat için yaşayan bir karakterdir.

Aynı yıl Hulki Saner’in yönettiği “Gol Kralı Cafer”, birbirine çok benzeyen kaleci Melih ile kahveci çırağı Cafer’in öyküsünü anlatır. Cafer sürekli loto oynar ve evlenmek istediği Pervin’e sürekli yalanlar söyler. Annesi tarafından başkasıyla evlenmesi için dolduruşa getirilen Pervin ise Cafer’i her defasında affeder. Pervin gerek annesine sürekli yardım etmesiyle gerekse Cafer’e bağlılığıyla ideal eş olarak

karşımıza çıkarılır. Bu noktada Cafer'in, Melih'in yerini alarak kalecilik yapması ve başarılı olması; onun erkek iktidarını kurmak konusundaki tek eksiği olan "saygı"yı, futbol aracılığıyla kazanmasını sağlar.

"Şepkemin Altındayım" (1965), çalgıcı Kerim'in, kendisine benzeyen futbolcu Melih'in yerine geçmesiyle "Gol Kralı Cafer" filmini hatırlatır. İki filmi ortak kılan bir başka unsur da toplumsal cinsiyet rollerinin uygulanışıdır. Kerim'in futbolcu olma nedeni, arkadaşı Ahmet'in sevdiği kız olan Fatma'nın göz ameliyatı için para toplamaktır. Fatma'nın en büyük hayali sevdiği adamla evlenip yuva kurmaktır. Bir bakıma "gözlerinin açılması", evlilikle sonuçlanmalıdır. Fenerbahçe ve Galatasaray kulüplerinin Yenerbahçe ve Salatasaray olarak anıldığı filmde iki kulübün başkanlarının kadınlara yönelik söylemleri de dikkat çekicidir. Futbolun zirvesinde yer alan iki erkek başkan, kadınları yem olarak niteleyip "Futbolcuların dizlerinin bağına çözen tek silah kadındır" ve "Selim'e yem olarak kadın lazım" sözlerini sarf ederler. Böylece kadına ya "evinin kadını" ya da "kötü kadın" imajı yakıştırılır.

Aynı yıl Atıf Yılmaz'ın yönettiği "Taçsız Kral"ın başrolünde gerçek hayatında futbolculuk yapan Metin Oktay yer alır. Futbolcunun serbest bir biyografisi olarak okunabilecek olan filmde, Oktay yükselen bir futbolcuyu canlandırır. Film boyunca ev geçindirmenin ve erkek olmanın futbol ile olan bağlantısına vurgu yapılır. Metin Oktay'ın eril tahakkümü, film boyunca kadınlardan onay görür. Metin'in tercihi ise hovarda bir kişiliğe sahip olan Hülya ve şarkıcı Gönül değil; aile değerlerine bağlı Mine olur. Diğer kadınlar Metin'in erkekliklerini tehdit ettikleri için cezalandırılırlar. Böylece eril tahakkümün gerçekleşmesi için sadece kadın tarafından onaylanmasının değil; erkeğin de bu tahakkümü sürdürebileceği bir yapıyı tercih etmesi gerekmektedir. Bu yapı "aile"dir.

1970'li yıllarda çekilen futbol konulu filmler ise döneminin sinema anlayışını çeşitli biçimlerde yansıtır. Bir tarafta ünlü oyuncuların toplu halde yer aldıkları komediler diğer tarafta ise yavaş yavaş sektöre hakim olmaya başlayan seks filmleri furyasının parçası olan filmler vardır. Dikkat çeken bir diğer nokta da futbol konulu filmlerin yavaş yavaş toplumsal meselelere eğilmeye başlamış olmasıdır. Bütün

bunlara karşın ataerkil sistemin yeniden üretilmesi ve toplumsal cinsiyet rollerinin oluşturulması konusunda futbol filmleri, aynı tutuculuğu sürdürürler. Kadının ikinci planda olduğu filmlerde erkekler yeri geldiğinde kendi varlıklarını bazen ise kendilerini adadıkları kadını, futbol aracılığıyla kurtararak düzeni korurlar.

Hulki Saner'in yönettiği "Uyanık Kardeşler" (1974), futbolcu olmak isteyen Doğan karakterini karşımıza çıkarır. Fabrikatör baba Temel Ali Bey'in oğulları Erkan ve Doğan, babalarının kendileri için yaptıkları planların dışında hareket ederler. Doğan, futbolcu; Erkan ise müzisyen olmak istemektedir. Doğan'ın hayallerine ulaşması ancak babasına karşı çıkmasıyla gerçekleşse de transfer ücretiyle babasının fabrikasını kurtarması sonucu affedilir. Böylece aile içi ekonomik hiyerarşinin düzene girmesi ve babanın iktidarının sağlamlaştırılması sonucu futbolculuk kariyeri devam eder. Filmdeki kadınlar da bu ekonomik düzen içerisinde pasif ve üretmeyen rollerdedirler. Temel Ali Bey'in eşi, gördüğü kötü muameleye karşın kocasını affeder. Erkan ve Doğan'ın kız arkadaşları ise Temel Ali Bey'in evine ancak hizmetçi kılığında girebilirler. Böylece ev işi üretimini gerçekleştirdikleri sürece varlıkları meşru hale gelebilmektedir.

Osman F. Seden'in yönetmenliğini yaptığı "İnek Şaban" (1978), futbolu bir yükselme aracı olarak ele alırken ataerkil düzenin diline yönelik ipuçları barındırır. Karpuz satarken bir anda kendisini kalecilik yaparken bulan Şaban, zenginliğe adım atarken başlık parasını toplayarak sevdiği kıza kavuşur. Filmde ön plana çıkan iki kadından Ayşe, Şaban'ı başlık parasını toplaması için sıkıştırırken diğer yandan da ona olan bağlılığıyla edilgen bir konuma düşer. Şaban, "Hazır gelmişken Ayşe, orospu karı seni" ve "ne pahalı karısın be" sözleriyle Ayşe'yi metalaştırır. Şaban'a benzeyen kaleci Bülent'in sözlüsü Zeliha ise Şaban'ı sürekli olarak kendisiyle ilişkiye girmesi için zorlar. Şaban "Ulan gene mi sen azgın karı?" sözleriyle Zeliha'yı sınırlandırır. İki kadından biri yine "edilgen ev hanımı" olarak yer alırken diğeri ise "arzu nesnesi" olarak karşımıza çıkar.

Zeki Alasya'nın yönetmenliğini yaptığı "Doktor" (1979) ise "toplumsal gerçekçilik" anlayışına daha yakın bir yapıdadır. Yeni bir kasabada göreve başlayan Doktor Ali Gönenç'in gözünden kasabanın sorunları yansıtılırken futbol, yeniden bir

iktidar aracı haline gelir. Doktor Ali, kasaba adına oynadığı maçlardaki performansı ile kendisini yerel halka sevdiren yerini aldığı Mehmet'in iktidarını da sarsar. Sevgilisi Ayşe'nin Ali'ye olan ilgisine karşı Mehmet, Ali'ye şiddet uygulasa da en sonunda onun doktorluğuna ve eğitimine muhtaç kalarak geri adım atar. Alasya'nın filmi futbol kadar eğitimin de önemine vurgu yaparak farklılık yaratsa da kadını, erkeklik üzerinden tanımlayarak ve onun üzerinden değerlendirerek yeniden edilgen bir konuma sokar.

Televizyonun evlere girişi ve enflasyonun etkisi ile bağlantılı olarak 1974'ten 1979'un ortalarına kadar Türk sinemasına hakim olan seks filmleri furyası, futbol konulu filmleri de etkiler (Tunca Arslan, 2003:156). Bu dönemde futbolcu karakterler; erkeğin cinsel gücünü ön plana çıkaran ve bunu 'futbolcu' kimliğiyle başaran tiplerdir. Kadınlar ise genelde arzu nesnesi olarak ele alınırlar. Bunun dışındaki tipler ise karakter olmaktan uzaktırlar.

Sırrı Gültekin'in yönetmenliğini yaptığı "Şehvet Kurbanı Şevket", cinsel arzularını karşılaması için tüm parasını Hülya isimli bir kadına veren veznedar Şevket'in hikayesini anlatır. Hikaye içerisinde Hülya, futbolcu sevgilisini de ağabeyi olarak tanıtır Şevket'i kandırır:

"Görüldüğü üzere 'Şehvet Kurbanı Şevket'in futbolla ilgisi; uzun saçları ve hafif sarkık bıyığıyla 'güçlü' bir aşk erkeği-futbolcu görünümü veren müzisyen Seyhan Karabay'ın mesleğinden ibarettir. Ama bu kadarı bile 1970'lerin Yeşilçam'ının seks komedilerinin futbolcuları nasıl algıladığına iyi bir örnektir." (Tunca Arslan, 2003:158)

Aram Gülyüz imzalı "Profesyonel" (1976), iki kadın arasında kalan bir futbolcunun hikayesini ele alırken kadınlar yine kendileri için belirlenen rollere hapsedilirler. Leyla karakteri Oktay'ı baştan çıkarmaya çalışırken diğer kadın karakter Oktay'ı içten duygularla sever. Öncelikle Leyla'yı tercih eden Oktay, filmin sonunda rızasını kazandığı diğer kadını seçer. Bunun sonucunda Leyla "cezalandırılır" ve hayatına son verir.

Çetin İnanç'ın yönetmenliğini yaptığı “Kayıkçının Küreği” (1976), erkek iktidarını futbol üzerinden kurarak önceki örneklerle benzer şekilde cesur seks sahnelerine yer verir. Aram Gülyüz'ün yönetmenliğini yaptığı “Şerefsiz Şeref” ise futbolu, kadınlara şantaj amacıyla kullanan iki karaktere yer verir. Bir erkeğin kendisini futbolcu olarak tanıtmaması halinde bile kadınlarla ilişkiye girebileceğini gösteren film; bu dönemdeki futbol algısının, cinsel iktidarla olan yakın ilişkisini gözler önüne serer.

1980’li yılların başında sona eren seks filmleri furyası, yerini yeni sinema anlayışlarına bırakır. Bunlardan ilki, 12 Eylül darbesi sonrasında yükselişe geçen arabesk kültürün uzantısı olan filmler ile “kadın filmleri”dir. Arabesk kültürüne yakın olan filmlerde toplumsal cinsiyet rolleri kalın bir şekilde çizilirken kadın filmlerinde bu rollerin dışına çıkılmış; fakat bu yaklaşım genel olarak kent yaşamıyla sınırlı kalmıştır. 1980’li yılların futbol filmlerinin bir kısmı; futbol aracılığıyla söz söyleme ve futbolun toplum hayatındaki etkisini ortaya koyma çabası gösterebilir de (Tunca Arslan, 2003:163) ataerkil sistemin yeniden üretildiği, toplumsal cinsiyet rollerinin pek dışına çıkılmayan anlatılara sahiptirler. Bu bağlamda dönemin sinema anlayışlarının dışında kalarak kendi klasik anlatı yapılarına sadık kalmaya devam ettikleri söylenebilir.

Kartal Tibet’in yönetmenliğini yaptığı “Gol Kralı” (1980), eğitim – futbol karşıtlığını ön plana çıkaran ve bunlardan futbolun, erkeklikle olan bağlantısını ortaya koyan filmlerden biridir. Kemal Sunal’ın canlandığı Sait, Fransa’da matematik alanında yüksek lisans yapmış bir gençtir. Kadınlarla ilişki kuramayan, zengin annesinin baskısı altında ezilen ve gözleri de iyi görmeyen Sait, futbola ilgi duyan Sevim’e aşık olur. Sevim’e yaklaşabilmek için de Sevim’in erkek arkadaşı Duvar Ahmet’ten futbol dersleri almaya başlarken ameliyatla göz kusurunu da düzeltir. Sait golleri atmaya başladıkça sadece Sevim’in değil Aysel isimli bir futbolcu avcısının da dikkatini çeker. Fakat filmin sonunda iki kadını da tercih etmez ve sevdiği kadınla birlikte olur. Gol Kralı, erkek iktidarının kapılarının futbolla açılabilirliğini gösteren örneklerden sadece biridir. Sait, gollerini attıkça kadınlar etrafını sararken ilgilendikleri tek nokta Sait’in toplum tarafından başarılı bir golcü olarak kabul edilmesidir. Buna karşın Sait; kendisini olduğu gibi kabul eden,

futbolculuğuyla sağladı iktidara değil genel olarak erkekliğine rıza gösteren kadını eş olarak seçecektir. Böylece eril iktidarın riskte olduğu durumlarda bile kendisine bağlı kalabilecek bir kadınla birlikte olarak kurulu düzenini riske atmaz ve yuva yıkıcı olarak tehdit gösteren iki kadını bertaraf eder.

Ümit Efekan'ın yönetmenliğini yaptığı “Ya Ya Ya Şa Şa Şa” (1985), “Gol Kralı”nın aksine; toplumun futbolla ilişkisini daha yakından ele alır. Bakkal çırağı olarak çalışan İlyas, bir yandan futbolla ilgilense de kapıcılık yapan babasının karşı çıkması nedeniyle bu ilgisini gizli olarak sürdürür. Apartmanda yaşayan bir banka müdürünün kızı olan Ayşe'ye aşık olurken, profesyonel futbolculuğa adım atar. Profesyonellik, İlyas'ın zenginleşmesine ve babasından da onay görmesine neden olur. “Uyanık Kardeşler”i hatırlatan bu onaylama sadece baba tarafından değil, Ayşe tarafından da gelir. Futbolcu Selim'in kariyerinin düşüşe geçmesi ve İlyas'ın yükselişi; Ayşe'nin de Selim'i bırakıp İlyas'a yakınlaşmasıyla sonuçlanır. İlyas, eril iktidarı sadece futbolla değil; onun getirdiği zenginlik ve şöhretle sağlayarak 1980 darbesi sonrası ekonomik serbestleşmenin getirdiği sahte mutluluğu yansıtır. Filmin sonunda içkiye alışan ve kazanımlarını harcayan İlyas hem futboldan uzaklaşır hem de Ayşe'yi kaybeder. Film her ne kadar toplumdaki dönüşümü merkezine alsa da yaratılan karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerine bağlılığı gözlerden kaçmaz. Erkek tahakkümünü onaylayan tek boyutlu kadın karakterler, dönemin “kadın filmleri”nin tamamen karşısında yer alırlar. Selim ve İlyas üzerinden yapılan toplumsal eleştiri de sadece bu iki karakterle sınırlı kalır gibi görünür çünkü temel sorun olarak onları tüketen kadınlar ve alkol alışkanlığı ön plana çıkarılır. Bir bakıma Selim ve İlyas ellerine gelen bu fırsatı dış etkenler nedeniyle kullanamayan iki kurban olarak da görülebilirler.

“Doktor” filminin yönetmeni Zeki Alasya'nın futbol konulu bir diğer filmi “Yaz Bitti” (1985), karakter üzerinden topluma bakmak yerine daha çok karakter draması ağırlıklı bir yapıdadır. Eski futbolcu Savaş, sürekli mahalle takımının başkanı tarafından teknik direktör olması için zorlanır. Savaş'ın eşi Sühendan da Savaş'ı, bu önerilere kulak asmamakla suçlar. Sühendan, sürekli olarak maddi değerler üzerinden Savaş'ı eleştirerek bir erkeğin evini geçindirmesi ve karısına bakması gerektiğini vurgular. Ev içi iktidarını kaybetmeye başlayan Savaş, genç

voleybolcu Zeynep’le aşk yaşamaya başlar. İki ilişki arasındaki gelgitler esnasında sürekli olarak dans eden Zeynep’in imgelemi gösterilir. Savaş’ın eril tahakkümünü yeniden kurması, Zeynep’in kendisine gösterdiği rıza ile sağlanır. Savaş belki futbolcu olarak olmasa da futbol ve spor bağlantısıyla eril tahakkümünü yeniden inşa eder. Aile motifinin yıkımı ise, ancak dejenere olmuş aile imgesinin yıkılmasıyla olumlanır.

90’lar yılların özellikle ikinci yarısı Türk sinemasının, yerel hikayelerin yardımıyla gişede başarılı filmler ürettiği bir anlayışla bireyi ön plana çıkaran yeni sinema anlayışının hakimiyetine sahne olmuştur. Bu dönemde futbol filmleri yok denecek kadar azdır. Bunun üç nedeni olduğu söylenebilir: Futbol filmleri, Türkiye’de futbola gösterilen ilginin aksine gişede yeterince iyi iş yapamamaktadır. Futbolun sinemaya yeterince iyi aktarılamaması ya da oyunun dinamiklerinin beyazperdeye yetkin şekilde yansıtılamaması, futbolun yeşil sahalardan dışındaki kültürel alanlarda beklenen ilgiyi görmemesine neden olur (Tunca Arslan, 2003:177). İkinci neden ise özellikle 1980’li yıllarda topluma ayna tutan futbol filmlerinin kötümserliğidir. “Ya Ya Ya Şa Şa Şa” filminin yönetmeni Ümit Efekan; kendi filminin sahip olduğu mutsuz sonun, başarı öyküleri ile özdeşleşmiş olan futbolun ana düşüncesine ters bir yapıda olduğunu belirtir (Tunca Arslan, 2003:178). Üçüncü neden ise televizyonun ve reklam dünyasının gücüdür:

“Yeşilçam futbola ve futbolculara uzak dururken gerek reklam dünyası gerekse televizyon yeşil sahalara kapılarını ardına kadar açtılar. İlhan Mansız televizyon dizilerinde (Doktorlar) ve yarışmalarda (Buzda Dans) kendini gösterirken, birçok futbolcu da reklam filmlerinde rol aldılar” (Gürçay, 2008:440).

“Hollywood Kaçakları” filmi, 90’larda kıyasından köşesinden futbola değinen nadir filmlerden biri olur. Muammer Özer’in yönetmenliğini yaptığı filmde iki arkadaştan biri yönetmenlik diğeri de futbolculuk hayalleriyle Hollywood’a kaçmaya çalışırlar. Futbolu; yükselme ve iktidar aracı olarak gören filmlerden farklı bir anlayışla ele alan “Hollywood Kaçakları”, küçük bir çocuğun hayalleri üzerinden bu sporun toplum üzerindeki “kurtarıcı” rolünün yanıltıcılığını gösterir.

2000’ler Türk sinemasında seyircilerin ortak beğenilerini gözeten “gişe filmleri” ile sinemasal açıdan daha farklı, bireysel anlatıları merkeze yerleştiren filmlerden bahsetmek mümkündür. Birey üzerinden toplumsal meselelere de değinen ikinci türdeki anlayışta, futbolcu karakterleri merkeze yerleştiren kurmaca filmler kendilerine yer bulurlar. Ortak beğenileri gözeten filmler içerisinde ise taraftarlık olgusunu işleyen “Aşk Tutulması” sayılabilir.

Son dönem filmlerde sıklıkla karşımıza çıkan “erkeklik krizi”, futbol filmlerine de yansır. Futbolun başarı ve yükselme ile olan ilgisi, erkeklik krizinin derinleşmesine neden olabilir:

“Erkeklik krizi bir yandan başarı ve hakimiyet aracılığıyla tanımlanan normatif erkekliğin içsel koşullarından biri olarak görülmekte, diğer yandan toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemlerde toplumsal cinsiyet ideolojisi çerçevesinde harekete geçirilen farklı söylemlerin görünürlük kazandığı bir performans alanı olarak kavranmaktadır” (Yüksel, 2013:45).

Kaybedilen erkeklik, bir ölçüde kayıp kadınlarla da ilgilidir. Erkeklik iktidarını sarsan en büyük neden, kadınların kayıp olduğu bir yerde erkeklerin; eril iktidatlarını onaylatamıyor olmalarıdır. Bu nedenden ötürü kadın üzerinden sağlanamayan eril iktidar, diğer erkeklere karşı sağlanır ve eril şiddetin kapılarını açar. Bu noktada erkekler iktidatlarını sağlamaya çalışırken kadınlar ya “kayıp” ya da belirli roller içerisinde yine edilgendirler. Futbol, erkeklik krizinin aşılmasında erkeklere bir çözüm sunar. Kaybedilen iktidar, diğer erkeklere karşı; yine erkek homososyalliğinden güç alarak, futbol aracılığıyla yeniden üretilir.

Yönetmenliğini Volga Sorgu’nun yaptığı “Kaledeki Yalnızlık” (2011), futbolculuk kariyerinde yükselirken geçirdiği bir kaza sonucu karısını kaybeden kaleci Nurettin’in hikayesini ele alır. Nurettin’in kariyeri, aile hayatının düzeni ile paralel bir yükseliş gösterirken kendisine rıza gösteren kadının ölümüyle düşüşe geçer. Nurettin uzun yıllar bu kaybın yerini dolduramaz ve amatör takımlara kadar düşerken oğluyla olan ilişkileri de bozulur. Anneyle birlikte babanın da sembolik yokluğu, erkek çocuğun aileyle olan bağlarını koparır. Yıllar sonra karısının kardeşi Zenoş’un Almanya’dan gelişi bu durumu değiştirir.

Kaledeki Yalnızlık filmini “futbolcu hikayesi” üzerinden bir toplumsal okumaya tabi kılmak mümkündür:

“Alanın içinde taraftar hikayesi, futbolcu hikayesi, teknik direktör hikayesi gibi formüllerden ikincisinin izini sürerken çok görülmemiş ‘kalecinin serüvenine’ odaklanması da aslında metaforik gücünü arttırmış filmin. Adeta toplumsal bir İstanbul ya da Türkiye zenginliğiyle yol almasına olanak tanımış. Bu bağlamda futbolda sahaya çıkmazsa lunaparkta kalecilik yapmak durumunda kalan karakterin toplumsal yeri gerçek anlamda trajik”

(Akça, <http://www.haberturk.com/yazarlar/kerem-akca/636503-filelerin-kiskacinda-yasamak-istedi>).

Zenoş’un gelişi, karısını kaybeden Nurettin’in hayatındaki boşluğu doldurmasına yardım ederken amatör kümedeki takımını kurtarmasını sağlar. Kendisine yapılan şike teklifine uymayarak hayatını feda etmesi ise bir ölçüde, “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar”ı hatırlatır biçimde erkek çocuğuna miras bırakılan erkeklik gururu üzerinden okunabilir.

Türk futbol filmlerinde taraftar kültürüne çok fazla yer verilmezken taraftar öyküleri bireyler üzerinden anlatılır. Taraftarlık, kişiliğin tanımlanmasında yardımcı olan bir özellik olarak kullanılır. Özellikle filmlerde, takım ile taraftar arasındaki bağlar kuvvetli değildir. Buna karşın taraftarlık, bir yan özellik olarak toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde anlamlı kılınır.

1960’lı yıllarda çekilen ve genelde taraftarlık olgusunu ele alan filmler, o dönemin hakim türü olan melodramlar içinde yer alırlar. Bu nedenle de erkekliğin doğal ama zararsız bir özelliği olarak yansıtılırlar. Nevzat Pesen’in 1962 yılında yönettiği “Çam Sakızı” filmi, taraftarlık üzerine yapılan ilk filmlerden biridir. Fenerbahçe ve Galatasaray taraftarı olan iki tekne sahibi erkeğin yarışını ele alan film, iki takımın adını kullanarak erkekler arası rekabeti kurmaktadır. Takımların isimleri teknelerin önünde yazarken bir bakıma tribündeki mücadele denize taşınmış olur.

Fenerbahçeli olmasıyla bilinen ve Sadri Alışık'ın performansıya hatırlanan Turist Ömer karakteri de yer aldığı filmlere sürekli tuttuğu takımı vurgular. “Ayşecik Cimcime Hanım” (1964) ve “Turist Ömer Uzay Yolunda” (1973) bu konuda önemli örneklerdir. “Ayşecik Cimcime Hanım”da Turist Ömer'in, evlatlık olarak baktığı Ayşecik'le farklı takımları tutmaları bir komedi unsuru olarak yansıtılırken “Turist Ömer Uzay Yolunda” filminde de futbola yaptığı göndermelerle adeta Türk erkeğinin uzayda bile futbola bağlı olduğunu gösteren bir portre çizer. “Salak Milyoner” (1974) filminde taraftarlık, yabancı bir şehre gelen bireylerin; kendilerini ifade etmeleri açısından bir araç olarak kullanılırken, “Hababam Sınıfı” filmlerinde özellikle “Fenerbahçelilik” bir alt kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Arif Keskiner'in yönetmenliğini yaptığı “Amigo Hüsni” (1975) filminde Aydemir Akbaş tarafından canlandırılan Hüsni karakteri, zengin olmasına rağmen kendisine baskı yapan halasından uzak, basit bir hayatı seçen Fenerbahçe fanatığı bir adamdır. Filmde hala karakterinin baskınlığı karşısında Hüsni'nün tek sığınağı, sahip olduğu “taraftar” kimliğidir. Arkadaşlarıyla bir araya gelip oluşturduğu taraftar grubu; bazen diğer taraftarlarla kavga ederek, bazen akşamları içip “erkek muhabbeti” yaparak kadınlar tarafından aşağılanan erkekliklerini yeniden kazanmaya çalışırlar. Filmde sevdiği kıza kavuşan Hüsni, amigo kişiliğini bir yana bırakmayıp sevdiği kıızı da bu “tribün”ün içine dahil ederek erkekliğe yönelen tehdidi ortadan kaldırır.

1986 tarihli Memduh Ün filmi “Garip”, döneminin sinema anlayışından farklı bir biçimde 1960'ların melodramları ile 1970'lerin gerçekçiliğini birleştirir. Zor şartlar altında yaşayan Kemal'in, kaygın bir bebek bulmasını ve onu büyütmesini anlatan filmde taraftarlık önemli bir yer tutar. Bir Beşiktaşlı olan Kemal, Fatoş adını vereceği bebeği siyah beyaz sandalının içinde bulur. Böylece taraftarı olduğu takımın renkleri; onu bir aile babası yapar ve evin reisi konumuna yükseltir.

Murat Şeker tarafından yönetilen “Aşk Tutulması” (2008), taraftarlık olgusunu merkeze yetiştiren nadir Türk filmlerinden biridir. İlaç mümessili olarak çalışan ve fanatik Fenerbahçe taraftarı olan Uğur, annesi ve kız kardeşi ile birlikte yaşamaktadır. Bir kaza sonucu tanıştığı Pınar'a aşık olunca aşkı ve takımı arasında

bir tercih yapması gerekir. Ailesinden iki kadınla birlikte yaşayan Uğur için Fenerbahçe taraftarlığı, erkekliğini sergileyebildiği tek alandır. Evin geçimini sağlasa bile annesinin direktifleri yönünde hareket eder. Pınar, iş hayatında bağımsızlığını kazanmış olsa da ev içinde annesine ve babasına karşı gelemmez. İstedikini elde etmek için çocukça davranmak durumunda kalmaktadır. Uğur'un Pınar'la birlikte olabilmesi ancak taraftarlığından ödün vermemesine bağlı tutulur ve filmin sonunda bu durum gerçekleşir. Böylece Pınar karakteri, 2000'li yıllarda sinemamızda fazlasıyla karşımıza çıkan “edilgen kadın” karakterlerden biri haline gelir.

Aydın Bulut'un yönettiği “Benimle Oynar mısın” (2013) ise merkezine Beşiktaş'ı ve onun taraftar grubu olan Çarşı'yı yerleştirirken taraftar olarak karşımıza küçük bir kız olan Rüya'yı çıkarır. Rüya karakterinin fiziksel olarak erkeğe benzemesi göz önüne alındığında; yönetmenin futbol taraftarlığının erkeklikle olan bağlantısını ve tribünde erkeksi olmanın, güveni beraberinde getirdiğini vurgulamak istediği söylenebilir:

“O (Rüya), oyunun içinde kendine yer alabilmek için kendine yeni bir form bulması gerektiğini son derece içgüdüsel olarak bulmuş. Yalnızlığını futbolla doyuruyor ama cinsiyeti erkek gibi görünüyor. Erkek gibi olursa daha fazla korunacağını düşünüyor” (Çelikutğ, 2013:68).

Dünya sinemasındaki futbol filmlerinde yer alan teknik direktör karakterleri, benzer şekilde Türk sinemasında da kullanılmışlardır. Bu alanda çok fazla örnek olmamasına karşın teknik direktörlük ya da “hoca”lık, erkeklerin sosyal alanda ya da aile içinde kaybettikleri üstünlük statüsünü yeniden ele geçirmek için elverişli bir alandır. Birey olarak erkek, bu üstünlüğü ele geçiremese bile kendisinden sonraki erkeklere miras olarak bırakma yolunu seçerek kendisini feda eder.

“Futboliye” (1983) filminde Aydemir Akbaş üç karakteri canlandırır: Kahveci Hüsnü, aşık olduğu Bahar'ın yer aldığı takımı çalıştıran ikiz kız kardeşi Hüsnüye ve Yugoslav bir futbolcu. Bu üç karakterden ikincisi olan Hüsnüye, otoriter ve disiplinli bir kadındır. Filmde Hüsnü, onun yerine geçerek takımdaki kızlara

yakınlaşma fırsatı bulur. Filmdeki herkes gibi kadın karakterler de basmakalıplara dayalıdır. Ama ek olarak kadın kılığına giren Hüsni, onları gözetleme ve arzu nesnesi haline getirme fırsatını bulacaktır. Bu noktada takımdaki kadın oyuncular, Hüsniye'deki değişikliği sezmeyerek edilgen kaldıkları gibi fırsat buldukça da ona yakın olmaya çalışırlar. Böylece kadın sadece ikinci plana atılmakla kalmaz, kendisi üzerinde iktidar kurmaya çalışan erkeğe de kapıları sonuna kadar açar. “Futboliye”nin 1980’lerde kadının özgürleşmeye başladığı anlatıların dışında kaldığı ve daha çok 70’lerin ortalarında ortaya çıkan seks filmleri furçasının bir uzantısı olduğu söylenebilir.

“Dar Alanda Kısa Paslaşmalar” (2000), 1990’lı yılların sonunda ortaya çıkan ve yeni bir sinema anlayışını savunarak kendilerini “Yeni Sinemacılar” olarak adlandıran ekibin öncülerinden biri olan Serdar Akar’ın imzasını taşır. Filmlerinde toplumsal meseleleri içeriden bir bakışla ele almayı hedefleyen ekibin kendi internet sitesinde filmle ilgili şu sözlerle rastlanır:

“Dar Alanda Kısa Paslaşmalar ise, çoğu kez askeri tarafıyla irdelenen darbeyi, 1982’de bir mahalle futbol kulübünün romantik öyküsüyle ele aldı. Böylece darbenin gerçekleşmesinden iki yıl sonra işlemeye başlayan Amerikancı ekonomik sisteme ve bunun sosyal yaşamdaki etkilerine bakarak, farklı bir tartışma alanı açtı” (Yeni Sinemacılar, <http://www.yenisinemacilik.com/>).

Film, Türkiye’deki sosyal değişimleri ele aldığı gibi kadın erkek ilişkilerini de irdelemektedir. Mahalle futbol takımının oyuncularını üzerinden ele alınan erkeklik meselesi, darbe sonrası ortaya çıkan güvensiz ortamın bir resmini oluşturur. Her biri sorunlar yaşayan erkek oyuncular bu noktada takımın teknik direktörü Hacı’ya sığınır. Hacı, özel hayatındaki tüm sorunlarına rağmen görmüş geçirmiş bir karakter olarak futbol takımı üzerinden kaybolan erkekliği yeniden inşa ederken adeta kendini kurban eder.

Yönetmenliğini M. Egemen Ertürk’ün yaptığı “Çıngıraklı Top” (2008), görme engelli bir futbol takımını çalıştıran eski futbolcu Kerem’in hikayesini anlatır. Filmde ikili bir anlatım söz konusudur: Bir yanda görme yetilerini kaybetmiş

insanların futbol yoluyla hayata tutunmaları ile geçirdiği sakatlık nedeniyle futboldan uzaklaşmış, alkol sorunu yaşayan ve borç batağındaki Kerem'in eline geçen ikinci fırsat, hikayenin paralel ayaklarını oluşturur. İki taraf da futbol yoluyla kaybettikleri iktidarı yeniden elde etmeye çalışırlar. Futbol bir kez daha "kaybedilen"ın yerine tekrardan konulması için bir fırsat oluşturur.

4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Bu bölümde; belirlenen üç futbol temalı Türk filmi, ataerkil sistem ve bu sistemin belirlediği toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında ele alınmıştır.

Çözümlemenin üç filmle sınırlandırılmasının nedeni; önceki bölümde açıklandığı üzere futbol filmlerinin, ele aldıkları konular ve karakterler bakımından üç başlık altında incelenebilmesidir. Bu başlıklar; futbolcu filmleri, taraftar filmleri ve teknik direktör filmleridir. Her başlığın altında bir film, bahsi geçen ataerkil sistem ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında incelenerek anlatı yapılarının ataerkil sistem üzerinden erkek iktidarını yeniden üretip üretmediği sorusu sorulmuştur.

Filmlerin seçiminde; kurmaca olmalarına, sinemalarda gösterime girmiş olmalarına ve yapıldıkları dönemin toplumsal cinsiyet yapılarını ne kadar yansıttıklarına dikkat edilmiştir. Hem yapıldığı dönemin melodram kalıplarını kullanması hem de profesyonelleşme ile yükselen bir değer haline gelen futbol üzerinden kurduğu zengin/fakir dikotomisi⁴ nedeniyle futbolcuyu merkeze alan film olarak 1962 tarihli “Aşk Yarışı” incelenmiştir. Taraftarı merkeze alan film olarak; ana karakterinin kendisini “taraftar” kimliği üzerinden tanımladığı ve kaba tabirle erkek “tribün raconu” üzerinden ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet rollerine ışık tutan 2008 tarihli “Aşk Tutulması” ele alınmıştır. Teknik direktörü merkeze alan film olarak ise; 1980 darbesi sonrasında ataerkil sistem bağlamında ele almasına karşın 2000’ler sinemasında karşımıza çıkan; toplumsal cinsiyet rollerinin izinden giderek iki dönem arasında bir köprü kuran, 2000 tarihli “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar” filmi incelenmiştir.

Üç filmin çözümlenmesinde Türk sinemasının içerisinde yer alan anlatılarda sıkça yer alan toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rollerin belirlenmesinde ana etken olan ataerkil sistemin özellikleri merkeze alınmış; erkeklik kodları ile erkeğin gözünden kadının toplumsal rolü ve bunları etkileyen faktörler aranmıştır. Erkek ve onun gözünden kadına bakışın ön planda tutulması nedeniyle film incelemeleri, erkek

⁴ Dikotomi: İkileşim.

karakter merkezli kurulmuş ve kullanılan kodlar aracılığıyla ataerkilliğin incelenen filmlerde yeniden üretilip üretilmediği araştırılmıştır.

Film çözümlemelerinde erkek rollerinin incelenmesinde Ahmet Oktan'ın Türk sineması için belirlediği erkeklik nitelikleri ele alınmıştır. Buna göre:

“Öte yandan, sertlik, anlaşmazlık, başarı, kendini her daim yeniden onaylatma, erkeksi bir bedene sahip olma, kadınsı olan tüm görünüm ve davranışlardan kaçınma gibi niteliklerle donatılan ‘erkeklik’, gerek ailede gerekse kamusal alanda diğer kimlikler üzerinde iktidar ve şiddet uygulama hakkını kendinde görmektedir.” (Oktan, 2008:164)

Kadın rollerinin incelenmesinde ise Zahit Atam'ın Türk sinemasında kadının yeri konusundaki görüşlerinden yola çıkılarak kadına atfedilen kodlar ele alınmıştır. Bu kodlar; ikincillik, edilgenlik ve itaattir. Bu rollerin dışına çıkan kadınlar ise “kötü kadınlar” olarak damgalanarak film anlatıları içerisinde cezalandırılırlar. (Atam, http://www.birgun.net/writer_index.php?category_code=1261404460&news_code=1278839225&year=2010&month=07&day=11#.UUN8jRd7L9U)

4.1. Aşk Yarışı

4.1.1. Künye

Yapım Tarihi: 1962

Yapımcı:Kemal Film

Yönetmen: Mehmet Dinler

Senaryo: Fuat Özlüer

Oyuncular: Fikret Hakan (Fikret), Türkan Şoray (Zeynep), Hüseyin Peyda (Başkan), Efsan Efsan (Nihat), Hulusi Kentmen (Hüsnü Bey)

Süre: 88 dakika

Sinopsis: Zeynep, Aydın'dan İstanbul'a atanan genç bir öğretmendir. Mahalleye geldiği gün futbol topuyla camını kıran futbolcu Fikret ile tanışır. Fikret, Zeynep'e kur yapmaya çalışsa da onun tarafından terslenir. Zeynep, okul müdürü Hüsnü Bey ile konuşarak bir kitaplık kurmak istediğini belirtir. Ama Hüsnü Bey, maça gideceğini söyleyerek Zeynep'i bırakır. Fikret'in oynadığı Işıklıbahçe takımı, Bayrampaşa'ya kaybeder. Maçtan sonra kitaplıkta top oynayan Fikret ile Zeynep tartışırlar.

Hüsnü Bey, kitaplık yapımına yardım etmesi için mimar Nihat ile Zeynep'i tanıştırır. Nihat, kitaplığın yapımına yardım ederken Zeynep'e aşık olur. Nihat'ın Zeynep'e olan ilgisi, ofiste birlikte çalıştıkları ve Nihat'a aşık olan Gönül'ün hoşuna gitmez. Fikret de Nihat ve Zeynep'i takip ederek ikiliyi sürekli rahatsız ederken tüm futbol takımını kitaplığa üye yapmaktan ve kitap okumaktan geri kalmaz. Fikret ve Nihat arasındaki gerilim kavgaya neden olur. İkili aynı gün Zeynep'e evlenme teklif ederler ve yeniden kavga ederler. Kavganın basına yansımaları sonucu Zeynep işini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Evinin önünde yeniden kavga eden Fikret'i ve Nihat'ı azarlar.

Ertesi gün Fikret, Zeynep'ten özür diler. Takımıyla sözleşmesini uzatarak kazandığı parayı kitaplığa bağışlar. Oynadığı maçta başarılı performansını sürdürür. Buna karşın Nihat da kitaplığa bağış yapar. İkisinin kitaplıkta yeniden kavga etmeleri sonucu Zeynep ikisini de tanımak istediğini ve evlilik için hemen karar vermek istemediğini söyler. Üçü, hep birlikte dansa giderler. Zeynep yazı tura atışı yapar ve ilk önce Nihat'la dans eder. Fikret bu esnada içki siparişi verir. Fikret ve Zeynep dans ederlerken geri kalan içkiyi Nihat içer ve sarhoş olur. Zeynep ve Fikret, Nihat'ı bırakarak mekanı terk ederler.

Fikret fakirlik içinde ve babasız büyüdüğünü Zeynep'e anlatarak onu sevdiğini yineler. Zeynep Fikret'le görüşmek için Nihat'a yalan söylemeye başlar. Fakat Zeynep'le görüştükçe Fikret'in futbolcu olarak performansı düşer. Bunun üzerine Işıklıbahçe Kulübü başkanı Fikret'i kumpasa getirerek başka bir kadınla basılmasını sağlar ve fotoğraflar basına servis edilir. Zeynep Fikret'ten ayrılır ve Nihat'la nişanlanır.

Fikret kampı terk ederek kendini içkiye verir. Fikret'in fotoğraflarını çeken muhabir Nihat'a giderek gerçekleri açıklar. Nihat da Fikret ve Zeynep'i tekrar bir araya getirir. Filmin sonunda Fikret sahalara dönüş yapar ve gollerini atarken Nihat, Gönül'ün peşinden gider.

4.1.2. Çözümleme

“Aşk Yarışı”, futbolcu karakterini merkezine taşıyarak bir “başarı hikayesi”ni içerir. Erkekliğin varoluşunun sürekli mücadeleye dayandığı düşünülürse bu mücadelenin kazanılması ve “başarı”ya ulaşılması da erkekliğin sürekli olarak yeniden inşasını sağlar. Filmde futbolcunun kariyeri ile özel hayatı arasındaki denge ve bu iki alanın birbirlerini desteklemesi büyük önem arz eder. Böylece erkek iktidarı hem özel hem de kamusal alanda tesis edilir.

Filmde kamusal ve özel alanda temsil edilen iktidar, büyük ölçüde dikotomilere dayanır. Kamusal alanda mesleki hedefler, özel alanda ise aile kurma hedefi iki farklı erkek karakter üzerinden verilir. Futbolcu Fikret ile mimar Nihat, farklı sınıflardan farklı kişiliklere sahip iki erkektir. İkisi arasındaki bu farklılıklar, ikilikler üzerinden bir gerilim yaratır. Yerel değerlere bağlı, sert mizaçlı ve maço özelliklere sahip Fikret ile daha Batı tarzı yaşamı benimseyen, yumuşak başlı ve kibar Nihat’ın arasında doğu/batı, sert/yumuşak erkek dikotomilerini gözlemlemek mümkündür. İki erkeğin, öğretmen Zeynep üzerinde kurmak istedikleri iktidar; erkeklik kodlarına ne ölçüde bağlı oldukları ile ilgilidir. Bu bağlamda Zeynep’in filmin sonunda Fikret ile birlikte olmayı seçmesi; Fikret’in erkeklik kodlarını, Nihat’a göre daha fazla benimsemiş olmasından kaynaklanır. Hatta futbola doğuştan yetenekli olması gibi bu kodları da doğuştan içselleştirmiştir. Buna karşın Nihat’ın erkekliğini kanıtlaması ancak filmin sonunda gerçekleşir. Bu ölçüde Nihat kendi arzularıyla değil, kendisine sunulanla yetinmek zorunda bırakılır.

Fikret, Nihat’a göre daha sert mizaçlıdır. Kavgaya girmekten kaçınmaz. Gerek hareketleri gerekse söylemleriyle erkekliğini sürekli kanıtlama amacı güder. Buna karşın Nihat, Fikret’le kavga etse de bunu savunma amaçlı gerçekleştirir. Kavganın asıl nedeni Fikret’in Nihat’ın erkekliği ile sürekli olarak dalga geçmesidir. Zeynep’in Nihat’tan hoşlanması onun için kabul edilemez çünkü Nihat, eksik bir erkektir. Zeynep ilk zamanlar ikilinin kavgalarına karşı çıksa da zamanla Fikret’in agresif tavırlarını onaylamaya ve bu tavırları, onun erkekliğinin bir parçası olarak kabul etmeye başlar.

Fikret genel olarak kafasının dikine giden, kendi doğrularına inanan bir kişidir. Algılarını kırmak çok zordur. Nihat'ın açık fikirliliğine karşın, bir futbolcu olarak hayatı da belli kurallar çerçevesinde yaşar. Hem futbolcu, hem de kendi kendisinin hakemidir. Bu nedenle yeşil sahalarda gibi konumlandığı hayatta da sürekli diğer bireylerle anlaşmazlık yaşar.

Fikret'in hayatında "başarı", önemli bir kavramdır. "Başarılı" bir futbolcudur, takımının yıldız oyuncusudur. Bununla birlikte takımından kazandığı para ve şöhret, diğer alanlardaki başarıları beraberinde getirir. Son model bir arabası vardır, kendi deyimiyle "hangi kadını istediye onunla birlikte olmuş"tur. Kamusal alandaki diğer başarıları ise vefakar olmasıdır. Şöhret sahibi olsa da mahallesinden kopmaz, eğitimsizliğini ve bu alandaki başarısızlığını sıcak kişiliğiyle örter. "Bizim ağzımız laf yapmaz ama kalbimiz konuşur" diyerek açıklarını kapatır. Buna karşın Nihat karakteri eğitilmiş olsa da başarı basamaklarını yeni yeni tırmanmaya başlamıştır. Özel hayatı, Fikret'in yaşadığı hayat kadar renkli değildir; dışı daha kapalıdır. Futbolun Fikret'e sağladığı imkanlara karşın Nihat'ın aldığı eğitim, aynı ölçüde kendisine fayda sağlamaz.

Fikret ile Nihat, bedensel açıdan farklılıklar gösterirler. Fikret'in futbolcu kişiliği ve sporcu yapısı, hem bedenini hem de ona dayanan özgüveni açığa çıkarır. Fikret ve Nihat, 1960'lı yılların sinema anlayışı çerçevesinde "jön" kişilikler olsalar da Fikret, kendi deyimiyle "çelik gibi"dir. Nihat ise fiziksel özelliklerini ön plana çıkarmaz. Fikret'in fiziksel tamlığı iktidarın hem nesnesi hem de uygulayıcısıdır. Fikret'in futbolcu olması güçlü erkek imgesinin oluşturulmasında beden disiplini edilerek normalleşmesini sağlamaktadır. (Çabuklu, 2004:136).

Futbolun erkeklığe getirisi, erkek imgesini oluşturmalarının yanı sıra onu "kadınsı" olandan uzaklaştırmasıdır. Fikret; Nihat'ın konuşmasıyla, dış görünüşüyle dalga geçer. Fikret, Nihat'la kavga etmeleri nedeniyle Zeynep işinden uzaklaştırıldığında, Nihat'ı "hanım evladı" olarak tanımlar. Eğitilmiş olmak ve batı kültürünü benimsemek, yerleşik ataerkek düzenin temsili olan erkeklik için tehlike arz etmektedir. Futbol, eğitilmiş kişilerin tercih etmediği; mahalle kültürü içinde yetişen geleneksel bireylerin tercihi bir spor olarak yansıtılır. Böylece hem erkekler hem de

mahalledeki kadınlar üzerinde eril iktidarı güçlendiren bir unsurdur. Futboldan uzaklaşma, küçümseme; “kadınsı” olmanın tehlikesini barındırır.

Özel ve kamusal alanlardan beslenen erkeklik kodları, otoritenin uygulama alanı olan özel ve kamusal alanları etkiler. Özel alanda hem Fikret hem de Nihat karakteri, çocukluklarının fakirlik içinde geçtiğini, babalarını erken kaybettiklerini ve kardeşlerine bakmak zorunda kaldıklarını söylerler. Baba eksikliği ve erken sorumluluk duygusu, iki erkeği de aile ülküsü ile kuşatır. Erkekler; evlenme, çocuk sahibi olma yoluyla eril tahakküm için özel bir uygulama alanı oluşturma amacı güderler. Kamusal alanda bu istekleri, çevreleri tarafından sıkça onaylanır.

Kamusal alanda erkekliğin onaylanması, ekonomik göstergelere bağlanır. Fikret’in lüks arabası, yüksek miktarlardaki transfer geliri; onu, mahallelinin gözünde ideal erkek haline getirir. Başarılı, güçlü olma ve kadınsı olmama normları; ekonomik özgürlükle birleşerek ideal erkeği oluşturur. Nihat ise bu normlara sahip değildir ya da yeni elde etmeye başlar. Filmin sonunda Nihat’ın, Fikret’in ve Zeynep’in mutluluğu için aradan çekilmesi; “erkekçe” bir davranış olarak kabul edilir. Böylece Fikret’e atfedilen nitelikler, Nihat’a ancak filmin sonunda atfedilmeye başlanır. Bu noktada toplumda onaylanan erkek olma nitelikleri, filmin sonunda yeniden onaylanmış olur.

Erkeklik, kendini yeniden onaylatmaya ihtiyaç duyar. Filmin anlatısı içindeki gelgitler ve kırılma noktaları, yeniden onaylanmayı mümkün kılar. Fikret adına yaşanan olumsuzluklar ve karakterin karşılaştığı engeller her seferinde Zeynep’in kendisine rıza göstermesiyle son bulur. Darbe alıyor gibi görünen eril iktidar, bu yolla kendisini her defasında daha da güçlü hale getirir.

Fikret özelinde, futbolculuktan doğan eril kimlik, şiddeti meşrulaştırır. Şiddet; hem bedensel tamlığı vurgular, hem de erkekliğe rıza gösteren kadını koruma amacı güder. Film boyunca Fikret ve Nihat’ın kavgaları, bir bakıma iktidar kavgalarıdır. Zeynep’in kavgalara bir noktadan sonra yumuşak yaklaşımı, uygulanan şiddetin meşrulaştırılması olarak görülebilir.

Filmde yer alan kadın karakterler ise erkeklik kodlarına bağımlı bir yapıda oluşturulmuşlardır. Filmin önde gelen kadın karakteri Zeynep, mesleğe yeni adım atmış idealist bir öğretmendir. Mesleği uğrunda ilk amacı bir kitaplık kurmak ve çocukların daha iyi şartlarda eğitim almalarını sağlamaktır. Onların mutluluğunu, kendi mutluluğunun önünde tanımlar.

Fikret’le ve Nihat’la yaşadığı ilişkiden sonra ise Zeynep’te değişiklikler gözlemlenir. Mahallede yaşayan diğer kadınların da etkisiyle iki erkek arasında bir seçim yapmaya yönelirken kendi mutluluğunu da ön plana çıkarmaya başlar. Fakat bu mutluluk bir yanılsamadır. Zeynep aslında iki erkek arasında bırakılır ve bunlardan birine rıza göstermekle yükümlü bir kadın haline gelir. Mahallede anneleriyle yaşayan kızlar, sürekli “evde kalmak” ve “hayırlı bir koca bulamamaktan” yakınır. Evden çıkmayan kadınlar gün boyu toplu halde buluşurlar ve kahve falı bakarak kismetlerini ararlar. Bu ortamda Zeynep’in arzulanan bir kadın olarak yuvasını kuramaması adeta bir suç teşkil etmektedir. “İdealist öğretmen” önce “arzulanan kadın”a, bir yanlış anlaşılma sonucu Fikret’i terk etmesi ve onun futbol kariyerini tehlikeye atmasıyla “kötü kadın”a dönüşür. Her olumsuzluk sonunda inandığı değerleri yıkarak Fikret’e rıza göstermesiyle “iffetli sevgili” halini alır.

Zeynep’teki bu dönüşümde içinde bulunduğu özel ve kamusal alanın büyük etkisi vardır. Fakat bu etkiler, filmin melodram yapısı içerisinde olumlanır. Kadınlar birbirlerine destek olurlar. İstanbul’un taşrayı andıran bu semtindeki dostluklar; gittikçe azalan hareket alanlarında bağlı kalabilecekleri tek somut aktivitedir. Zeynep de yaratılan bu taşra yanılsamasının etkisi altında “ideal eş”e dönüşür. Fikret ve Nihat arasından tercihini Fikret’ten yana kullanır. Çünkü Fikret yerel değerlere bağlıdır, taşra tarafından onaylanmıştır ve erkeklik normlarını yerine getirmiştir. Filmin başında “idealist” kişiliği nedeniyle kendisi gibi olduğunu düşündüğü Nihat’a ilgi duyan Zeynep, filmin sonunda elde ettiği yeni değerlere göre tercihini yapar. Böylece bir kez daha karşımıza kendi kararlarını veremeyen, özel ve kamusal alanda maruz kaldığı baskılarla şekillenen ve “ideal eş” olarak çizilen kadın figürü çıkmaktadır.

4.2. Aşk Tutulması

4.2.1. Künye

Yapım Tarihi: 2008

Yapımcı: Tims Productions / Sugarworkz

Yönetmen: Murat Şeker

Senaryo: Murat Şeker, Selami Genli

Oyuncular: Tolgahan Sayışman (Uğur), Fahriye Evcen (Pınar), Ali Erkazan (Mustafa), Suzan Aksoy (Makbule), Tim Seyfi (Burçaslan), Murat Akkoyunlu (Hikmet), Ayten Uncuoğlu (Latife), Begüm Akkaya (Gamze)

Süre: 99 dakika

Sinopsis: Uğur, erken yaşta kaybettiği babasından miras, fanatik bir Fenerbahçe taraftarıdır. Annesi Latife ve kız kardeşi Gamze ile birlikte yaşamakta ve ilaç mümessili olarak çalışmaktadır. Babasının mezarına gidip Fenerbahçe bayraklarıyla donattığı bir gün, trafik kazası sonucu sigortacı Duygu'nun aracına çarpar. Kazayı zarar görmeden atlattıkları fakat Uğur, Pınar'a ilk görüşte aşık olur. Pınar ise Uğur'un yaklaşma çabalarına kayıtsız kalır. Bu esnada Uğur ile Pınar'ın anneleri, çocuklarının tanışmalarından habersiz bir şekilde onları görüştürmek için anlaşırılar.

Fenerbahçe maçlarını hiç kaçırmayan Uğur, arkadaşı Hikmet'le gittiği bir maç farkında olmadan Pınar'ın babası Mustafa ile yan yana izler.

Pınar, kendi iş yerinde patronu Burçaslan'ın sözlü tacizine maruz kalsa da işini kaybetmemek için sesini çıkarmaz. Evde de annesinin evlenmesi için yaptığı baskılarla uğraşır. Pınar ve Uğur tesadüf eseri iki kez daha sokakta karşılaşırlar. En sonunda annelerinin kendilerini kandırmaları sonucu bir kez daha karşılaşırlar. Pınar, Uğur'u tuzak kurmakla suçlar ve onun taraftarlığını küçümser. Bunun üzerine Uğur ortamı terk eder.

Kız kardeşi üniversite sınavlarına hazırlandığı için ek işe girmesi gerek Uğur, bir restoranda garson olarak çalışmaya başlar. Aynı restorana gelen Pınar ve Burçaslan kavga ederler. Pınar ortamı terk eder ve astım krizi geçirir. Uğur, Pınar'a yardım eder ve daha sonra izini sürerek Pınar'ın yazlığına gider. İkili burada yakınlaşırken, Pınar'ı takip eden Burçaslan; bu ilişkiyi fark eder.

Pınar, Uğur'un taraftar kimliğini aşkı için sineye çeker. Uğur, ailesiyle birlikte Pınar'ı istemeye gider. Pınar'ın babası evliliğı onaylar fakat sonrasında Uğur'la maç izleme konusunda kavga eder. Totem yapan Uğur maçı izlemeyi istemez bunun üzerine Pınar'ın babası evliliğı karşı çıkar. Uğur evi terk eder.

Burçaslan, Uğur'la konuşarak Pınar'la ilişkisini bitirmesi için ona para teklif eder. Karşı çıkan Uğur'un kafasına silah dayar ama tetiğı çekemez. Uğur uzaklaşırken Burçaslan, ağlamaya başlar.

Odasına kapanan Pınar babasıyla kavga eder ve astım krizine yakalanarak hastaneye kaldırılır. Pişman olan babası Uğur'dan yardım ister. Uğur maç günü Fenerbahçeli arkadaşlarının maça gitmesini engelleyerek hepsini hastaneye getirir ve totem yaptığını söyler. Pınar mucizevi bir şekilde uyanır ve Uğur'la evlenir.

4.2.2. Çözümleme

Futbolun aktörlerinden olan taraftarlar, kendilerini saha içinden değil; saha dışından ve futbol üzerinden anlamlandırır. Saha içinde yer alan futbolcular, bireysellik ya da takımdaşlık üzerinden ele alınırlarken taraftarlar genelde bir topluluğa olan aidiyeti temsil ederler. “Aşk Tutulması” filminde başkarakter Uğur üzerinden anlatılan taraftarlık olgusu, sık sık çevresel faktörlerden beslenir. Böylece bireysel görünen anlatı, giderek bireyin içinde yer aldığı gruba ayna tutarak toplumsal anlamlar üretir.

“Aşk Tutulması”, 2000’li yıllar içerisinde çekilen popüler filmler arasında sayılabilir. Bunun nedeni, filmin her izleyicinin beğenisini gözetmeye çalışmasıdır. Kültür hayatındaki dönüşümler; aşk, iktidar ilişkileri ve taraftarlık olgusu, kaba bir biçimde sunulurken yine bahsi geçen dönemin kadın – erkek ilişkilerini yansıtır. 2000’li yıllarda erkeklik krizi üzerinden tanımlanan Türk sinemasında, erkek şiddetinin yeniden erkeğe döndüğü görülür. Popüler filmler arasında yer alan “Aşk Tutulması” ise erkek iktidar sorununu tersine çevirerek iktidarın yeniden inşasını sağlayan bir yapı kurar.

“Aşk Tutulması”nda zengin/fakir dikotomisi karşımıza çıkar. Fanatik Fenerbahçeli Uğur ile iş adamı Burçaslan arasındaki gerilim, toplumsal değerler üzerinden kurulur. Uğur’un “fakir ama gururlu” kişiliğine karşın Burçaslan’ın “zengin ama küstah” kişiliğinin yarattığı tezat, klişe olduğu kadar anlatıya katkı sağlamaktadır. Uğur üzerinden tanımlanan erkeklik kodları, Fenerbahçe taraftarlığı üzerinden olumlanır.

Uğur’un bazen sert bir kişiliğe bürünmesi, büyük ölçüde taraftarlığına bağlanır. Tribün kültüründe rakip taraftara gösterilen uygulamalı ve sözlü şiddet, Uğur’un normal hayatta rakip olarak gördüklerine karşı uygulanır. Pınar, kendisine el kaldıran Uğur’a “Burası stadyum değil” diyerek tepki gösterir. Kadına şiddet olumlanmasa da Burçaslan’a gösterilecek olan şiddet üzerinden Uğur’un sahip olduğu tribün kültürü onaylanacaktır. Burçaslan, Uğur’un aksine doğrudan şiddet yerine şantaja başvurur. Sonunda Burçaslan kendisini olumsuz bir durum içinde

bulacaktır. Bir nevi “delikanlı” olan Uğur’un, “delikanlılık taslayan” Burçaslan’a olan üstünlüğünü görmek mümkündür.

Uğur, dik başlı ve hata yapsa da kabullenmeyen bir kişiliğe sahiptir. Pınar’ı istemeye gittiğinde Pınar’ın babası ile yaptığı tartışma, bu özelliğini ortaya koyar. Uğur’un ve Pınar’ın babası Mustafa’nın tribün kültüründen gelmeleri, dik başlılıklarını ve kendi doğrularını savunmak için gösterdikleri çabayı anlamlı kılar. Hatta Pınar hastaneye düştükten sonra bile Mustafa, Uğur’un dik başlılığını onaylar ve erkekliğin bir gereği olarak görerek taraftarlığı bir kez daha olumlar.

Pınar’la evlenebilmek için Burçaslan’la mücadele eden Uğur’un başarısı, mükemmel bir aşık olmasıdır. Bu noktada Fenerbahçe aşkı ve Pınar’a olan aşkı ikili bir gerilim doğursa da ikisi beraber yürütülecektir. Uğur, Pınar’a “Sana da Fenerbahçe’ye aşık olduğum gibi aşık oldum: karşılıksız, ölesiye ve sonunu düşünmeden” diyerek başarıya ulaşmasında takımına duyduğu aşkın önemine vurgu yapar.

Uğur’un taraftarlığı ile aşkı arasındaki kurduğu köprünün önemli unsurlarından biri de bedendir. Pınar’ın bir arkadaşı, sinemada Uğur’u gördüğünde “taş gibi” olduğunu söyler. Uğur, futbolcu hikayelerinin aksine sporcu değildir. Bu noktada fiziksel özellikleri, taraftar kişiliğinden bağımsız olarak ele alınır. Taraftar olan Uğur, Pınar’ın tribüne yönelik algısını da kırar. Yakışıklı, çalışarak değer üreten, aile kurmak isteyen ve romantik kişiliğe sahip olarak tasvir edilen Uğur; ideal bir taraftar yapısı oluşturur. Bu özellikleriyle tribüne ait olmasından kaynaklanan gerilimler bertaraf edilerek Pınar’ın karşısında taraftar yapısı da korunmuş olur.

Uğur’un taraftarlık kaynaklı doğal erkekliğine karşın Burçaslan, “aşırı erkeklik”ten muzdarip bir “metroseksüel”dir. Metroseksüel; “kendi bakımı ve görünümünü konusunda titiz, bu uğurda fazla zaman ve para harcayan şehirli, kapitalist, post-endüstriyel ve genelde yalnız yaşayan erkek” olarak tanımlanabilir. (<http://dictionary.reference.com/browse/metrosexual>)Burçaslan’ın erkekliği, Uğur’un erkekliği gibi doğuştan temellere dayanmadığı için sonradan yaratılmış bir yanılsamadır. Burçaslan’ın erkekliği sık sık Uğur tarafından aşağılanır. Burçaslan’ın

erkekliğini para ile satın almaya çalışması da filmin Uğur üzerinden dile getirdiği “erkek adam” olmanın kurallarınca kabul edilemez bir durumdur. Uğur’a silah çeken ama “Erkek adam sıkamayacağı silahı çekmez” eleştirisiyle karşı karşıya kalan Burçaslan, sahnenin sonunda ağlar ve filmde bir daha karşımıza çıkmaz. Böylece karakter, oluşturmaya çalıştığı erkekliğin yıkıntıları altında kalırken Uğur’un temsil ettiği eril iktidar yeniden olumlanır.

Aile kurumu, “Aşk Tutulması” filminde önemli bir yer tutar. Uğur’un Fenerbahçeliliği, babasından kaynaklanır. Babasının kaybı sonrası annesine ve kız kardeşine bakmak zorunda kalsa da Fenerbahçe’den ilham alarak zorluklarla mücadele etmeyi öğrenmiştir. Uğur, sürekli bir şeye inanmanın gücünden bahseder ve örnek olarak 1989 yılında Fenerbahçe’nin Galatasaray’ı 3-0 geriden gelip 4-3 mağlup ettiği maçı verir. Uğur’un evindeki kendi odası da sarı lacivert renklere bezenmiştir. Aynı şekilde Pınar’ın babası Mustafa da yatak odasının başucuna Fenerbahçe posterini asmıştır. Uğur’un kaybettiği babasının yerini Mustafa alır. Hem taraftarlığını hem de erkekliğini onaylayarak (Uğur’a “Sen Fenerbahçeli misin? Ben adamı gözünden tanırım.” der.) Uğur’un kayıp parçasının yerini doldurur.

Aile içinde sağlanan eril iktidar, kamusal alana da yansır. Uğur, ailesini geçindirdiği için “hayırlı evlat”tır. “Zıppır” ya da “gey” değildir. Kız kardeşi üniversiteye hazırlandığı için ek iş olarak garsonluk yapmasından dolayı “adam gibi adam”dır.

Uğur’un fanatizm nedeniyle şiddet uygulama hakkını kendinde gördüğü söylenebilir. Aynı hakka Pınar’ın babası Mustafa’da da rastlarız. Uğur ve Mustafa’nın kavgası üzerine Mustafa’nın kızının evliliğine engel olma hakkını kendinde görmesi ve Uğur’un sesini çıkarmaması bu iktidar uygulama hakkını açığa çıkarır. Film bu şiddeti onaylamıyor gibi görünse de belli ölçüde izin verir. Burçaslan gibi dışarıdan gelen düşmanlara karşı şiddet uygulamak, bireysel bir hak olarak korunur. Son olarak; Uğur’un eril iktidarı film boyunca yeniden onaylatılır. “Ben takımımı, ailemi, vatanımı para için asla satmam” cümlesi ile Uğur, ideal erkek vatandaş tanımıyla sunulur.

İdeal erkek Uğur'un iktidarını onaylama görevi yine bir kadın karakter olarak Pınar'a yüklenir. 2000'li yıllarda Türk sinemasındaki anlatılarda sıkça karşımıza çıkan, ataerkil bakışın etkisin altında kalan kadın karakter, filmde Pınar karakteri özelinde yansıtılır. Pınar, kişisel bağımsızlığını yakalayamamış, ailesiyle yaşamaya devam eden bir kadındır. Filmde Pınar karakteri sürekli olarak erotizm yüklü, üflemleri çalgıların kullanıldığı bir müzikle ortaya çıkar. Kırmızı renkli kıyafeti, hem Uğur'la özdeşleşen sarı lacivert renklere karşı tehdit unsuru oluşturan, hem de erotizmi ortaya çıkararak eril iktidar çağrısı yapan simgelerdir:

“Kadınlar; geleneksel teşhirci rol içerisinde bakılası, görsel ve erotik etki yaratan, kodlanmış dış görünümlere sahiptirler. Bu sayede hem bakılan hem de teşhir edilendirler. Böylece kurulu erotik düzenin ana motifi halini alarak cinsel nesne olarak teşhir edilirler” (Mulvey, 1975:20).

Erkekliği tehdit eden görünümüne karşın Pınar, sevgilisinin kendisini terk etmesi üzerine erkeklere karşı güven sorunu yaşamakta ve “ideal erkek” özlemi duymaktadır. Annesinin geleneksel evlilik yaklaşımına karşı çıksa da bir süre sonra Uğur'un güdümüne girer. Taraftarlık ve tribün kültürü, Pınar'a çok uzak kavramlar olsalar da Pınar sevdiği erkek için bu özelliklere rıza gösterir. Böylece Pınar, Uğur'un gözünde bir arzu nesnesi olarak kodlanmışken zamanla yeri aile reisi olan babanın yanı sıra ona rıza gösteren kadın halini alır. İki kodlama da ataerkil sistemle şekillenen kadına bakışı destekler niteliktedir. Pınar'ın Burçaslan'ı reddedip Uğur'a bağlılık göstermesi; Uğur'un taraftarlık yoluyla babasından kendisine geçen eril iktidarın doğuştan gelen yapısını bir kez daha kanıtlar.

4.3. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar

4.3.1. Künye

Yapım Tarihi: 2000

Yapımcı: Yeni Sinemacılar

Yönetmen: Serdar Akar

Senaryo: Serdar Akar, Önder Çakar

Oyuncular: Müjde Ar (Aynur), Savaş Dinçel (Hacı), Rafet El Roman (Serkan), Erkan Can (Suat), Şahnaz Çakıralp (Nurten), Sezai Aydın (Hamdi), İsmail İncekara (Toraman), Uğur Polat (Cem), Kemal Kocatürk (Çetin), Yaşar Abravaya (Mustafa)

Süre: 116 dakika

Sinopsis: Filmin öyküsü 1982 yılında Bursa’da, amatör bir takım olan Esnafspor ‘un çevresinde geçmektedir. Takımın teknik direktörü Hacı, günlerini futbol dışında alkol alarak ve mahallede yaşayan hayat kadını Aynur ile birlikte kalarak geçirmektedir. Takımın kalecisi Suat ise kendisiyle aynı mahallede yaşayan Nurten’e aşk mektupları yazmakta ve bunları simitçi Mustafa ile ona ulaştırmaktadır. Esnafspor başkanı fırıncı Hamdi, Ülküspor’un yeni başkanı, genç işadamı Cem’e inat; forvet oyuncusu Serkan’ı transfer eder. Serkan, geldiği gün Aynur’la beraber olması için onun evine götürülür.

Hacı, yılların getirdiği yorgunluk nedeniyle işi daha genç birine devretmek ister. Bu arada bakanlıktan gelen bir mektupta devletin profesyonel futbolu desteklediğinin yazması, Esnafspor’u ve amatör futbolcuları zor durumda bırakır.

Hacı, Aynur’un kendisini evden kovması nedeniyle Aynur’un evini gizlice gözetler ve takımın oyuncularının Aynur’un evine girip çıktıklarını görür. Takım, ertesi gün oynanan maçı kaybeder. Hacı’nın takıma getirdiği beden hocası Çetin’in çabalarıyla takım ağır antrenmanlara çıkmaya başlar. Bu esnada mahallenin önde

gelenlerinden biri olan Toraman, gizlice Ülküspor başkanıyla görüşerek iki takımı birleştirmek ve profesyonelliğe geçmek konusunda anlaşılır.

Suat, Nurten'e yazdığı mektuplara cevap alamadığı gibi Serkan ile Aynur'un mektuplaştıklarını öğrenir. Esnafspor kötü sonuçlar almaya devam ederken Serkan, Nurten'i istemeye gider. Suat bunalıma girerek Aynur'un evine sığınır ve Hacı'nın telkinleriyle kendi evine döner. Hacı, Aynur'a kendisiyle artık oyun oynamamasını ve rahat bırakmasını söyleyerek evi terk eder.

Cem, kulüplerin birleşmesi ve Hamdi'nin aradan çekilmesi için onun fırını satın alır. Mustafa, Suat'ın gönderdiği mektupların kapı altında kaybolduğunu anlar. Serkan ve Nurten'in düğününde bunu Suat'a söylese de Suat umursamaz. Düğünden sonra fenalık geçiren Hacı hastaneye kaldırılır. Aynur ziyaretine geldiğinde ona evlenme teklif eder ama ret cevabı alır. Bu esnada takım da oynadığı maçı kaybeder. Telefonla Hacı'yı arayıp kazandıklarına dair yalan söylerler. Hacı hayatını kaybeder.

Hacı'nın kardeşi İstanbul'dan gelir ve aslında Ermeni olduklarını açıklar. Esnafspor son maçını kazanır ve şampiyon olur. Cem kulübü profesyonel yapıya kavuşturur ve Serkan dışında tüm futbolcular takımı bırakır. Kadroda kendisine yer bulamayan Serkan filmin sonunda mahalleye geri döner.

4.3.2. Çözümleme

2000 yılında gösterime giren “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar” filmi, 90’lı yılların ikinci yarısında karşımıza çıkan erkek merkezli anlatı yapısına sahip filmlerden biridir. Fakat aynı dönemdeki filmlerden iki biçimde ayrılır: 90’lı yılların ikinci yarısındaki bu sinema anlayışını hikaye gereği 80’li yılların başında geçen bir anlatı içerisinde işleyerek iki dönem arasında köprü görevi görür ve erkeklik krizinden besleniyor gibi görünse de erkeklik kodları ve kadının konumu incelendiğinde aslında eril tahakkümü yeniden kuran bir yapıya sahip olduğu anlaşılır. Kadınlara karşı ezilen erkeklerin, kadınların edilgen yapıları nedeniyle yine iktidar sahipleri olmaları ve erkek homososyalliğinin krizin aşılmasında ön plana çıkması, kadınların güvenilmezliğinin ve erkek dostluğunun öneminin altını çizen unsurlardır.

Filmin anlatısı içinde birçok karakterin hikayesi ele alınsa da en dikkat çekicisi, Esnafspor’un teknik direktörü Hacı’nın hikayesidir. Teknik direktör merkezli anlatılarda motivasyon, liderlik gibi faktörler ön plana çıkarken Hacı’nın filmdeki varlığı ek olarak “babalık” ve “yol göstericilik” kavramlarını da içerir. Hacı’nın aile yaşamında hiç sahip olamadığı eril iktidarı, takımının üzerinde kurduğu ve hem “hoca” hem de “baba” görevlerini üstlendiği söylenebilir. Filmde erkeklerin yaşadıkları eril krizlerin çözülmesinde ve özellikle bu çözümlerin babadan oğula aktarımında “hocalık” görevi üzerinden Hacı karakterinin kullanılması; ataerkil sistem düzeninin devamlılığını sağlayan erkeklik kodları incelendiğinde ortaya çıkmaktadır.

Film daha açılış sekansı sonrasında ilk sahnesiyle takım olma düşüncesi üzerinden erkek homososyalliğinin önemini vurgular. Hacı kişilerin bireysel yeteneklerinin bir öneminin olmadığını, takım olmadıktan sonra bireylerin bir hiç olduklarını vurgulayarak değişen dünya düzeninde erkeklerin birbirlerine olan ihtiyacını ön plana çıkarır. Çevresel faktörlerden zarar gören tüm erkekler, bu zararlarını takım içinde telafi edebilirler. Örneğin Suat’ın aşık olduğu Nurten, takımın bir diğer oyuncusu Serkan’la evlendiğinde bir sorun çıkmaması için Hacı;

Suat ile Serkan'ı barıştırır. Çünkü kadın merkezli dış tehditlere karşı ataerkilliği sürdürebilmek için erkeklerin birlik olması zorunlu bir durumdur.

Birliğin korunması, futbol üzerinden bakıldığında bedensel tamlığın korunmasına ve fiziksel güce de dayanmaktadır. Filmin başında takımdaki bireyler hem fiziksel hem de ruhsal açıdan çözülme içine girmişlerdir. Hacı'nın önderliğinde takıma getirilen Çetin takımın hem fiziksel performansını hem de Hacı'nın da yardımıyla psikolojik motivasyonunu güçlendirir. Böylece ortaya hem kas hem de beyin gücüyle kazanan bireylerden oluşan bir takım çıkartılır.

Hacı, motivasyon çabalarına karşın realist bir bireydir. Sertlik ve anlaşmazlık kodları da bu özellikleri üzerinden tanımlanır. Hayatta karşısına çıkan sorunlara karşın yara alan erkekliğinin, belirli alanlar üzerinde yeniden inşa edilebileceğini bilse de bu insanın sınırlarının olduğunu farkındadır. Takımdan üst performans bekleyen mahalleli ile ters düşer. Takımın yani erkekliğin performansı ne kadar üst düzey olursa olsun beklentileri karşılayamayacaktır. Ama ellerinden gelen mücadeleyi göstereceklerini ve en iyisine ulaşacaklarına inanmaktadır. Sert çıkışlar yaparak ve “baba” kişiliğini ön plana çıkararak bu eksiklikleri savuşturur.

“Kadınsı olmak”, filmde “ağlamak” eylemiyle bütünleştirilir. Bu noktada Nurten'le birlikte olamayan Suat, kadınsı olmaya en yakın karakter olarak karşımıza çıkar. Bu tehlike karşısında Hacı, gerekli müdahaleyi kapalı kapılar ardında yaparken bunun için seçtiği yer Aynur'un evidir. Hacı, Aynur'un duyacağı şekilde Suat'a yardımcı olarak hem onu ağlamasını sona erdirir hem de erkek dostluğu üzerinden yenilmezliği vurgular. Erkekliğin sağlanmasında Aynur karakteri de kilit rol oynar. Hayat kadını olarak hem onun bedeni üzerinde erkekler iktidarlarını güçlendirirler hem de kendi aralarında toplanmak ve karar almak için Aynur'un evinde buluşurlar. Aynı şekilde takıma yeni gelen Serkan, bakir bir erkek olarak ilk deneyimini Aynur'la yaşar. Daha sonrasında Nurten'le evlenerek erkeğin ev içi iktidarını da sağlamış olur.

Ev içi iktidar, birkaç karakter dışında sağlanamazken onun yerini takım içi iktidar alır. Aile içi sorunlar yaşansa bile takım içinde oluşturulan aile ortamı, diğer

ortamın yerini alır. Bu ailedeki baba görevi Hacı'nın omuzlarına yüklenmiştir. Hacı ılımlı bir kişilik olduğu kadar aynı zamanda da otorite figürüdür. Sadece futbolla değil, takımda yer alan bireylerin problemleriyle de yakından ilgilenir. Özel hayatlarında onlara tatlı-sert bir üslupla yardım ederek yaşamlarını da etkiler. (Nuray Akıncı Yüksel, 2008:134) Hacı takım içinde otorite kullanmakla birlikte takımdaki bireylerin kendi aileleri içindeki ataerkil düzene müdahale etmekten kaçınır. Oyuncuların takım içindeki aile yapıları ile onların kendi aileleri içindeki konumlarını keskin çizgilerle ayırır. Serkan, transferini babası olmadan gerçekleştirmek istemediğinde ona hak verir. Serkan'ın babası, Hacı'ya oğlunu “adam etme”si yolunda ricada bulunduğu kendisine verilen bu hakkı kazanmış olur. Bir başka oyuncu babasının kendisini çağırdığını söylediğinde Hacı, her şeyi bir tarafa bırakıp ona izin verir. İzin alınan ve izin veren kişi olarak Hacı, takım içinde kurduğu hegemonya ile diğer erkekler tarafından kurulmuş hegemonyaları ayrı tutar. Sadece oyuncuları kendilerinden yardım istediğinde hakim iktidar düzenine zarar gelmeyecek şekilde onlara yol gösterir ve sistemin devamlılığını sağlar.

Kamusal alanda ise futbol, iktidar sağlamanın bir aracıdır. Gerek takımın üzerinde kurulan otorite, gerekse takımın kazandığı maçlar ile kurulan otorite; iktidarın sağlanması için önemli araçlar halini alır. “Erkeksi nitelikler çoğunlukla gündelik hayat içerisinde dışa vurulur ve pekiştirilme imkanı bulur” (Oktan, 2008:161).

Takım üzerinde kurulan otorite, Ülküspor ile Esnafspor'un başkanları arasında yaşanan gerilimle gündeme gelir. Genç başkan, iş adamı Cem ile yaşlı başkan, fırıncı Hamdi arasında genç/yaşlı, zengin/fakir dikotomilerine rastlanır. Bu ikiliye karşın Hacı, iki isim üzerinde de nüfuz sahibidir. Hamdi'yi yönlendirir Cem'in de kararlarında değişikliğe gitmesine neden olur. Tecrübesi ile geçmiş ile gelecek arasında bir denge sağlar. “Hocalık” görevini futbol üzerinden bireylere ulaştırmak ve onları yönlendirmek için kullanır. Otoritenin uygulama alanı yeşil sahalarda, soyunma odaları ve takım toplantılarının yapıldığı kahvehanelerdir.

Hacı'nın diğer kimliklere karşı uyguladığı şiddet; sessizlik ve aşağılama ile sağlanır ve bu açıdan kendi çağdaşı Türk filmlerindeki anlayışı sürdürür. Hacı'nın

Aynur ile olan ilişkisinde ortaya çıkan bu sessizlik, Aynur'un Hacı'nın tahakkümünü yıkmaya yönelik hareketlerine bir cevap niteliğindedir. Aynur, Hacı'yı evine almayarak erkeğin ev içi tahakkümünü yıkmaya çalışır. Buna karşın Hacı, kendi isteğiyle Aynur'un evini terk ederek hem erkeği eylem içine sokar hem de Aynur'un üzerinden geçindiği bu durumu tersine çevirir. Hacı'nın evi terk etmesi ile birlikte Aynur önce sokakta sonra ise hastanede Hacı'nın peşinden gider, ona ihtiyaç duyar. Sonuç olarak erkeğin iktidarı sürdürülmüş olur.

Erkekliğin kendini her daim onaylatması, sadece kadınlar üzerinden değil erkekler üzerinden de sağlanır. Hacı'nın takım üzerindeki hegemonyası ile erkeklik kurgusunu tartışmaya açıyor gibi görünen filmde ataerkil kodlar yeniden üretilir. Hacı'nın takıma getirdiği beden hocası Çetin, Fransa'da eğitim almış bir kişi olarak Hacı'dan tamamen farklı bir kişiliğe sahiptir. Sadece işini yapar, futbolcularla birebir ilişki içerisine girmez. Fakat takım içerisinde yer aldıkça ve Hacı'nın rahatsızlığıyla birlikte kendi sorumluluğu arttıkça kişilik olarak dönüşüm yaşar. Yavaş yavaş Hacı'nın ağzıyla konuşmaya, onun yaptığı hareketleri yapmaya başlar. Maç öncesi konuşmalar ile güvenini kaybeden oyuncuların saha içi ve saha dışı iktidarlarını yeniden tesis eder. Böylece yaşlı olan Hacı'dan aldıklarını genç hoca olarak futbolcularına ileterek ataerkil düzenin devamlılığını sağlarken erkekliği her daim onaylatır. Filmin sonunda takım dağılmış olsa bile erkekler arasındaki ilişkiler bozulmamış, iktidar alanı yeşil sahalar yerine mahallenin kendisi olarak belirlenmiştir. Hatta mahallenin dışından gelen ve takıma uyumsuzluğuyla dikkat çeken Serkan'ın diğer oyunculara katılması ile bir nevi izleyiciye doğru yol gösterilir. Bu doğru yolu inşa eden kişi ise Hacı'dan başkası değildir. Ataerkil sistemin devam ettirilmesi, bir nevi Hacı'nın bıraktığı mirastır.

Filmde kadının yeri, aynı dönemde çekilen diğer filmlerden pek farklı değildir. İkinci planda yer alan kadınlar, ev içi görevleri dışında fazla varlık gösteremezler. Sadece evlerde bir araya gelebilirler ve bu da genelde erkekler maçtayken ya da dışarıdayken gerçekleşebilir. Özellikle genç kızlar, evlilik görevlerini yerine getirene kadar kendi evleri dışında bir erkekle aynı mekanda bile bulunma hakkına sahip olamazlar ve Yeşilçam sinema geleneğindeki kadınların

konumunu hatırlatırlar. “Yeşilçam’ın kadınları hayatta kalabilmenin koşulunu bir erkeğin evliliğine mahkum bırakarak yerine getirir” (Elmacı, 2011:197).

Kadına biçilen bir diğer rol de egemen erkek bakışının nesnesi olmalarıdır. Bu konum özellikle Aynur ve Nurten karakterleri üzerinden sağlanır. Hacı, Aynur’un evini bir taksi içinden gözetler. Nurten, Suat tarafından takip edilir. Kadına bakış, erkeğin gözünden izleyiciye yansıtılırken izleyici de röntgencilığe davet edilir

Aynur, filmin anlatısında Hacı üzerinden bir etki yaratmış olsa da uzun vadede içinde bulunduğu toplum yapısının dışına çıkamaz. Filmdeki en güçlü kadın karakter gibi görünse de ikinci planda kalmaya ve erkek düzenin bir parçası olmaya mahkumdur:

“Hem Hacı’nın sevgilisi olan hem de fahişelik yapan Aynur, içinde bulunduğu toplumun kurallarına uyan, neredeyse mutaassıp bir kadındır. Ne görünümünde ne de hareketlerinde onu diğer kadınlardan farklı kılacak, sıra dışı bir hava sezilmez. Kendi evlerindeki kadınları diğer erkeklerin arzularından korumak adına varlığına ve yaptığı işe rıza gösterdikleri Aynur da onların kurallarına uyar, boyun eğer. Böylece riyakârca bir uzlaş sağlanmış olur” (Yüksel, 2008:132).

SONUÇ

“Soyda, temel olarak babayı alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden (topluluk), pederşahi, patriarkal” anlamına gelen ataerkillik, toplumsal hayatta erkeğin kadına olan üstünlüğünü ifade eder. Ataerkillikten önce birçok toplumda etkin olan anaerkillik, kadın-erkek arasındaki ilişkilerde kadını ön plana çıkaran ve onu üretim zincirinin başat aktörü yapan bir sistemler bütünüdür. Cilalı Taş Devri ile birlikte kadının üretim zincirinden çıkışı ve özel mülkiyetin doğuşu, kadının toplum içindeki tahakkümünü olumsuz yönde etkilemiş ve ataerkilliğin doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Ataerkillik, toplumsal yaşamda erkeğin statüsünü kadından üstün tutan ve kurallarını bu önerme üzerinden kuran bir sistem halini alır. Gerek dini öğretilere, gerekse kanunlara dayandırılan bu üstünlük savı; yüzyıllar içerisinde değişen toplumsal yaşam standartlarına göre kendini yenileyerek sürekli olarak bir yeniden üretim sürecine girmiştir. Ortaya çıkışının ekonomik temelli olduğu düşünülürse, erkeğin gerek özel gerekse kamusal alanda kurduğu eril tahakkümün sözde temelleri daha net olarak anlaşılmaktadır. Haneye dayalı erkek hegemonyası, son yıllarda kamusal alanda daha sık sesini duyuran kadınlara karşı bu alanda da üstünlük kurmaya çalışmakta; hatta bu üstünlüğü icat etmektedir.

Erkek ve kadın arasında görülen bu ayrımcılık, toplumsal cinsiyet rollerinin de ataerkil sistem bağlamında düzenlenmesini öngörmektedir. Erkek ve kadın rollerinin belirlenmesinde etkili olan kalıpyargıların ve önyargıların oluşturduğu cinsiyet ayrımcılığı, hem kadınların ezilmesine hem de üstün olduğu varsayılan erkeklerin, kendileri için yaratılmış bu role hapsolmasına neden olmaktadır.

19. yüzyılın sonlarında Fransa’da ortaya çıkan ve tüm dünyaya yayılan sinema sanatı, film anlatıları içerisinde ataerkil sisteme ait toplumsal cinsiyet rollerine yer vermektedir. Fransız Marksist düşünür Louis Althusser’in kültürel bir ideolojik aygıt olarak gördüğü sinemadan ve Jacques Lacan’ın “ayna evresi” teorisinden yola çıkan Fransız kuramcı Jean Baudry’nin ortaya koyduğu “aygıt kuramı”, sinema ile şekillendirilen bireyi ele alır. Kurama göre sinema; kameranın çekim açısı ve salondaki projektörün görüntüyü perdeye yansıtması ile bireylerin

bakışını yönlendirmektedir. Bu bakış; “erkek bakış”ıdır ve perdeye bakan erkek, özdeşleşme yoluyla eril tahakkümünü yeniden kurmaktadır. Kadınlar ise perdede gördüklerini olumlayarak toplumsal yaşamda kendileri için belirlenen role rıza göstermektedirler. Bu yolla erkek iktidarın politik, ekonomik ve aile içi alanda yeniden üretimi sağlanır. “Aygıt Kuramı”nın bakış açısıyla erkekler eril iktidarın kahramanları halini alırlarken, kadınlar ise ya ona rıza gösteren ya da cezalandırılan bir konuma mahkum edilirler.

Temelleri bin yıl öncesine dayansa da futbol, sinema gibi 19. yüzyılın sonları itibariyle kurallı bir spor dalı olarak popülerlik kazanır. Gerek oyun yapısı gerekse kadınları dışlamasıyla sporun içerisindeki toplumsal cinsiyet rollerine dayalı hiyerarşiden fazlasıyla etkilenen futbol, devletin bir üretim aracı ve şiddetin ehlilleştirildiği bir eril alan olarak varlığını sürdürmektedir. Türkiye’de futbol, her dönem siyasetle iç içe geçerek gelişmiş ve özellikle milliyetçilik damarını kullanarak kitleler arasında yayılmıştır. Televizyon yayınları ile popülerlik kazanan futbolun gerek saha içinde gerekse saha dışında geliştirdiği maçist dil, bu sporu erkeğin tahakküm alanı haline getirir. Futbolun her alanında var olmak isteyen kadınlar gerek yönetim kademelerinde alınan taraflı kararlar gerekse eril nitelikler taşıyan “tribün raconu” içerisinde ya yok sayılmakta ya da cinsiyetsizleştirilmektedirler. Özellikle 12 Eylül sonrasında resmi ideolojinin görüşleri çerçevesinde kadınlarla birlikte LGBT bireyler de futbol alanının dışında tutulmaya çalışılmaktadırlar. Sinemada olduğu gibi futbolda da erkek iktidar hiyerarşisinin izlerini sürmek mümkündür.

Gerek duygusal bağlamda gerekse bir ekip işi olmaları dolayısıyla sinema ve futbol arasında benzerlikler kurulabilir. Takıma bağlılık olgusu ile sahadaki futbolcuyla özdeşleşen taraftar ile perdede gördüğü karakterle özdeşleşen sinema izleyicisi arasında bağlantı kurmak da mümkündür. Bu nedenle futbol, sinemada sosyolojik bakış açılarına imkan vererek ve gerek ana hikayeler gerekse yan hikayeler oluşturarak film anlatılarında yer alırken erkek olmayan karakterler ya ikincil planda işlenmekte ya da kendilerine hiç yer bulamamaktadırlar.

Dünya sinemasındaki futbol filmleri örneklerini, başkarakterleri vasıtasıyla üç başlık altında incelemek mümkündür: “Futbolcu hikayesi”, “taraftar hikayesi” ve

“teknik direktör hikayesi”. Üç başlıkta da sinema yoluyla futbola bakışın, ataerkil sistem ve onun ürettiği ideolojiye bağlı olduğu görülmektedir. Futbolcu hikayeleri, erkekler için “varoluş” ve başarı”, taraftar hikayeleri “aidiyet” ve “koyverme”, teknik direktör hikayeleri ise “liderlik” ve “motivasyon” yollarıyla eril iktidarı sinemada yeniden üretirler. Eril tahakkümün etkili olduğu yeşil sahaların beyazperdeye yansımada kadınlar, kendileri için biçilen edilgen rollerin dışına çıkamazlar. Çıksalar bile bunu ancak kendi kimliklerin ödün vererek yapabilirler.

Türk sinemasında 1950’lerin başından itibaren kendisine yer bulan ancak 1960 sonrası sayısı artan futbol filmleri, bazen yapıldıkları dönemin sinema anlayışıyla paralel bazen ise tamamen zıt yönde anlatı yapılarına sahiptirler. Buna karşın her zaman ataerkil sistemin beyazperdede yeniden üretilmesine ve sınırları kalın çizgilerle çizilen toplumsal cinsiyet rollerinin uygulanmasına aracı olmuşlardır. 1960’larda Türk sinemasında hakim olan melodram türüne uygun futbol filmleri yapılırken 1970’lerde bu filmler yerini komedilere ve seks filmleri furmasına dahil olan filmlere bırakmıştır. 1980’lerde “kadın filmleri” furası, Türk sinemasında kadına bakışı farklılaştırırken futbol filmleri, kendilerini tamamen bu anlatıların dışında konumlandırarak eril iktidarın yeniden üretimine katkıda bulunmuşlardır. 1990’ların ikinci yarısından günümüze kadar sinemamızda etkili olan “erkeklik krizi”ni içeren Türk filmlerinin sayısının artmasına karşın futbol filmleri, anlatılarıyla bu “erkeklik krizi”ni tersine çevirerek, bir bakıma krizden ataerkil ideolojiyi yeniden üretme fırsatını elde etmişlerdir. Yaratılan başkarakterler ile eril kimlikler yüceltilirken kadınlar sessizlik ve şiddet yoluyla aşağılanmaktadır. 2000’ler Türk sinemasında erkek şiddeti, erkek homososyalliğini direkt etkilerken futbol filmleri, erkek homososyallığından yola çıkarak kriz içindeki erkekliği yeniden tesis etmektedirler.

Tezin son bölümünde çözümlenen filmlere bakıldığında erkek başkarakterler yoluyla eril kimliğin yüceltildiği görülmektedir. “Aşk Yarışı” filmi, futbolcu hikayesi ile erkek başkarakteri için “başarı”yı ve diğer kimlikler karşısında “varoluş”u inşa eder. “Aşk Tutulması” filmi, babadan oğula geçen taraftarlık kimliğini yücelterek güçlü bir erkekliğin kurulmasında taraftarlığa ve bir gruba olan aidiyete pay biçer. “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar” filmi ise teknik direktörlük yoluyla başkarakterine

sembolik bir “babalık” hakkı verirken eril iktidarın kurulması için erkeklerin bir “takım” olmaları gerektiğini öne sürer. Üç anlatıda da kadınlar kendileri için belirlenen edilgen rollerin dışına çıkamazlar. LGBT bireylere ise bu anlatılarda hiç yer verilememekte ya da erkek bireyler, LGBT birey oldukları gerekçesiyle aşağılanmaktadır.

Türk sinemasında futbol filmlerinin; yıllar içerisinde kendisini sürekli olarak yenileyen ataerkil ideolojiye paralel olarak sinemamız içindeki değişimlere karşın, beyazperdede bu ideolojiyi sürekli olarak üretmeyi başardığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Allen, Richard: **Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality**, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Altınsay, Güleğül: **Afrika Zamanı, Seksist Olmadan Futbolu Sevme Zamanı**, Cogito Dergisi 2010 Yaz Sayı: 63, İstanbul, 2010.
- Andrew, J. Dudley: **Concepts in Film Theory**, Oxford University Press, New York, 1984.
- Arslan, Tunca: **Futbol ve Sinema - Meşin Yuvarlağın Beyazperde Serüveni**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.
- Arslan, Umut Tümay: “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”, **Kültür ve İletişim**, Sayı: 12 (1), 2009.
- Arslan, Umut Tümay: **Bu Kabuslar Neden Cemil – Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- Arslan, Umut Tümay, Gökçe, Övgü, Özgüven, Fatih: “Kabuslar, Delilik ve Bunalım”, **Altyazı Sinema Dergisi**, Sayı: 86, İstanbul, 2009.

- Bamberger, Joan: “The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society”, **Women, Culture, and Society**, Ed. by. Michelle Zimballist Rosaldo, Louise Lamphere, Stanford University Press, Stanford, 1974.
- Baudry, Jean – Louis: “Ideological Effects of The Basic Cinematographic Apparatus”, **Film Quarterly, Vol. 28, No. 2 (Winter, 1974-1975)**, 1974.
- Bielecki, Paul M.: **Rethinking Baudry’s Apparatus Theory in Light of DVD Technology**, Master of Arts Thesis, Ohio, 2007.
- Bora, Tanıl: “Futbolda Erkeklik, Militarizm, Milliyetçilik: Tek Kale”, **Erkek Millet Asker Millet: Türkiye’de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler**, Der: Nurseli Yeşim Sünbuloğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Candansayar, Selçuk: “Futbol, Delinin Aşkı”, **Cogito Dergisi 2010 Yaz Sayı: 63**, İstanbul, 2010.
- Caner, Emre: **Kutsal Fahişeden Bakire Meryem’e Toprak ve Kadın**, Su Yayınları, İstanbul, 2004.
- Çabuklu, Yaşar: **Toplumsalın Sınırında Beden**, Kanat Kitap, İstanbul, 2004.

- Çelik, Özlem: **Ataerkil Sistem Bağlamında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Belirlenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.
- Çelikutğ, Ebru: “Beşiktaş’ın kaydını tutmak istedim”, **Sinema Dergisi Ekim 2013 Sayısı**, İstanbul, 2013.
- Çoban, Barış: “Futbol ve Toplumsal Muhalefet”, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi Sayı 26 Kış Bahar 2008**, Ankara, 2008.
- De Keijzer, Benno: “Masculinities: Resistance and Change”, **Gender Equality and Men: Learning From Practice**, Ed. Sandy Ruxton, Oxfam, Oxford, 2004.
- Demren, Çağdaş: “Kadınlık Dolayımıyla Erkeklik Öznelliği”, **Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2008 Cilt: 32 No:1**, Sivas, 2008.
- Dökmen, Zehra Y.: **Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012.
- Durso, Pamela R.: **The Power of Woman: The Life and writings of Sarah Moore Grimké** (1st ed.), Mercer University Press, Georgia, 2003.

- Eker, Gülin Öğüt: “Futbolun Dayanılmaz Çekiciliği, Büyülenen Taraftar Portresi, Fanatizm ve Beşiktaş”, **Milli Folklor Sayı 85**, Ankara, 2010.
- Eller, Cynthia: **The Myth of Matriarchal Prehistory: Why An Invented Past Will Not Give Women a Future**, Beacon Press, Boston, 2000.
- Elmacı, Tuğba: "Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi", **Gazi İletişim Dergisi Güz 2011**, Ankara, 2011.
- Elsner, Branko: “Teknik, Taktik, Sistem: Futbol Oyununun Karakteristiği Üzerine”, **Futbol ve Kültürü: Takımlar, Taraftarlar, Endüstri, Efsaneler**, Der: Roman Horak, Wolfgang Reitner, Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Engels, Friedrich: **Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Çev:Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara, 1990.
- Erdoğan, Necmi: “Popüler Futbol Kültürü ve Milliyetçilik”, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi Sayı:49**, İstanbul, 1993.
- Eyişleyen, Nilüfer: **Representations of Masculinities in The Post 1990s Popular Turkish Cinema**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.

- Fişek, Kurthan: **Devlet Politikası ve Toplumsal Yapıyla İlişkileri Açısından Spor Yönetimi: Dünyada ve Türkiye'de**, YGS Yayınları, İstanbul, 2003.
- Galeano, Eduardo: **Gölgede ve Güneşte Futbol**, Çev. Ertuğrul Önalp, Mehmet Necati Kutlu, Can Yayınları, İstanbul, 2011.
- Gedik, Hande Birkalan: “Futbolun Cinsiyeti, Futbolun Cinselliği”, **Cogito Dergisi 2010 Yaz Sayı: 63**, İstanbul, 2010.
- Gündeş, Simten: “Kinoks İzleyiciden Yeni İzleyiciye”, **İKÜ Güncesi Sosyal Bilimler ve Sanat Cilt 2 Sayı 2**, İstanbul, 2004.
- Gürçay, Barbaros: “Yeşil sahalardan Yeşilçam’a: Futbol ve sinema”, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi Sayı 26 Kış Bahar 2008**, Ankara, 2008.
- Hargreaves, Jennifer: **Sporting Females: Critical Issues in the History and Sociology of Women's Sport**, Routledge, London, 1994.
- Honderich, Ted: **The Oxford Companion to Philosophy**, Oxford University Press, Oxford, 1995.
- Irak, Dağhan: **Hükmen Yenik**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2013.
- Kuper, Simon: **Futbol Asla Sadece Futbol Değildir**, Çev. Sinan Görtunca, İthaki Yayınları, İstanbul, 2012.

- Lerner, Gerda: **The Creation of Patriarchy**, Oxford University Press, New York, 1986.
- Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", **Screen Sayı:16**, Chicago, 1975.
- Oktan, Ahmet: "Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları", **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Ocak 2008**, Konya, 2008.
- Onaran, Alim Şerif: **Sinemaya Giriş**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012.
- Pala, Şebnem: "Anlam Ufuklarında Bir Kaynaşma: Oyun ve Spor", **Toplum ve Bilim Sayı 103**, Birikim Yayıncılık, Ankara, 2005.
- Pösteği, Nigar: **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2005.
- Rohrlich, Ruby: "Women in Transition: Crete and Sumer", **Women in Search of Utopia**, Ed. by. in Ruby Rohrlich, Elaine Hoffman Baruch, Schocken Books, New York, 1984.
- Rowe, David: **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- Ryan, Michael, Douglas Kellner: **Politik Kamera – Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

- Sancar, Serpil: **Erkeklik: İmkansız İktidar: Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- Sert, Mahmut: “Spor Dünyasında Beden – İktidar İlişkisi”, **Toplumbilim Dergisi Sayı 16: Futbol Özel Sayısı**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.
- Strozier, Robert M.: **Foucault, Subjectivity, and Identity: Historical Constructions of Subject and Self**, Wayne State University Press, Michigan, 2002.
- Talimciler, Ahmet: **Sporun Sosyolojisi Sosyolojinin Sportu**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2010.
- Türkiye Futbol Federasyonu: **TFF Tarihçesi Cilt:1**, Der. Erdoğan Arıpınar, Türkiye Futbol Federasyonu Yayınları, İstanbul, 1992.
- Uğurlu, Nuray Sakallı: “Çelişik Duygulu Cinsiyetçilik Örneği: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması”, **Türk Psikoloji Dergisi Cilt:17 Sayı:49**, Ankara, 2002.
- Umut, Melis: **Representations of Masculinities in The Post 1960s Turkish Cinema**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.
- Walby, Sylvia: **Theorizing Patriarchy**, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1990.

Yüksel, Eren: “Babalar ve Oğullar: 2000’ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi”, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, 2013 Güz Sayısı, Ankara, 2013.

Yüksel, Nuray Akıncı: "Taşra, Gelenek ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar", **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi**. Cilt: 5, Sayı: 2., Konya, 2008.

İnternet

Akça, Kerem: “Filelerin Kısı kacında Yaşamak İstedi”, (çevrimiçi)
<http://www.haberturk.com/yazarlar/kerem-akca/636503-filelerin-kiskacinda-yasamak-istedi>, 03.06.2011.

Akça, Kerem: “Formülleri ve hikayeleriyle futbol filmleri”, (çevrimiçi)
<http://populersinema.com/dosya/formulleri-i-ve-hikayeleriyle-futbol-filmleri-9532.htm>, 12.06.2012.

Atam, Zahit: “Yeni Türkiye Sineması’nda Kadın”, (çevrimiçi)
http://www.birgun.net/writer_index.php?category_code=1261404460&news_code=1278839225&year=2010&month=07&day=11#.UUN8jRd7L9U, 11.07.2010.

- Bora, Tanıl: “Erkeklik ve Futbol: Beşlik Yeme Kaygısı”, (çevrimiçi)
<http://www.bianet.org/bianet/diger/115037-erkeklik-ve-futbol-beslik-yeme-kaygisi>,06.06.2009.
- Connell, R.W.: “The Role of Men and Boys in Achieving Gender Equality”, (çevrimiçi)
<http://www.un.org/womenwatch/daw/egm/men-boys2003/Connell-bp.pdf>,
13.12.2013.
- Demren, Çağdaş: “Erkeklik, Ataerkillik ve İktidar İlişkileri”,(çevrimiçi)
http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/erkeklik_ataerklik.pdf,
25.11.2013.
- Dictionary.com: (çevrimiçi)
<http://dictionary.reference.com/browse/metrosexual>, 07.12.2013.
- Dinçsoy, Asiye: “Türkiye Sinemasında ‘Kadın’ Olmak”, (çevrimiçi)
<http://bianet.org/biamag/sanat/136987-turkiye-sinemasinda-kadin-olmak>,
17.03.2012.
- Güvenir, Aydın: UEFA Kulüp Lisanslama Raporu, Tam Saha Dergisi Nisan 2012, (çevrimiçi)
<http://www.tff.org.tr/default.aspx?pageID=286&ftxtID=14891>,
09.04.2012.

- Hoş, Erdal: “Atatürk ölünce Güneş battı”, (çevrimiçi)
<http://yenisafak.com.tr/pazar-haber/ataturk-olunce-gunes-batti-23.11.2013-580466>, 13.12.2013.
- Irak, Dağhan: “Bir ceza türü olarak ‘kadın’”, (çevrimiçi)
<http://www.daghanirak.com/bir-ceza-turu-olarak-%E2%80%9Ckadin%E2%80%9D/>, 20.09.2011.
- Irak, Dağhan: “Doyumsuz ‘erkek’lerin mastürbasyon alanı”, (çevrimiçi)
<http://www.daghanirak.com/doyumsuz-erkeklerin-masturbasyon-alani/>, 01.07.2012.
- Irak, Dağhan: “Euro2013: Futbol toplumsal cinsiyetçiliğin neresinde?”, (çevrimiçi)
http://www.bbc.co.uk/turkce/spor/2013/07/130710_euro2013_kadınlar_futbol_analiz.shtml, 10.07.2013.
- Irak, Dağhan: “Futbolda ırkçılığı ve kadın düşmanlığını ne yaratıyor?”, (çevrimiçi)
<http://www.daghanirak.com/futbolda-irkciligi-ve-kadin-dusmanligini-ne-yaratiyor/>, 10.03.2013.
- Irak, Dağhan: “Kadınların sevgisi, erkeklerin iktidarı...”, (çevrimiçi)
<http://www.daghanirak.com/kadinlari-sevgisi-erkeklerin-iktidari/>, 26.09.2011.

Irak, Dağhan:

“Küçük bir sosyal medya deneyi:
Cinsiyetçiliğin kuyruğuna basmak”,
(çevrimiçi)
<http://www.daghanirak.com/kucuk-bir-sosyal-medya-deneyi-cinsiyetciligin-kuyruguna-basmak/>, 05.08.2012.

Irak, Dağhan:

“Maçolar Ülkesi’nin ailemin kadınlarıyla
imtihanı”, (çevrimiçi)
<http://www.daghanirak.com/macolar-ulkесinin-ailemin-kadinlariyla-imtihani/>,
03.07.2011.

Karaca, Ekin:

“Bir Hakemin Hayatını Karartan Klişe:
Eşcinsellik Hastalığıdır”, (çevrimiçi)
<http://bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/128434-bir-hakemin-hayatini-karartan-klise-escinsellik-hastaliktir>,
27.08.2013.

Kaymaz, Özlem Tuğçe:

“Türk Sinemasında Yeni Dönem Erkek
Yönetmenler Serdar Akar; “Erkek
Bakışı”, (çevrimiçi)
http://www.sinekolaj.com/makaleler/69/TURK_SINEMASINDA_YENI_DONEM_ERKEK_YONETMENLER_SERDAR_AKAR_ERKEK_BAKISI_.html,
19.11.2012.

Kunzi Matthias:

“265 Million Playing Football”,
(çevrimiçi)
http://www.fifa.com/mm/document/fifafacts/bcoffsurv/emaga_9384_10704.pdf,
13.12.2013.

- Online Etymology Dictionary: (çevrimiçi) <http://www.etymonline.com/>, 06.06.2013.
- Öcalan, Mehmet: “Futbolun Toplum Üzerine Etkisi”, (çevrimiçi) <http://web.firat.edu.tr/daum/default.asp?id=87>, Fırat Üniversitesi Doğu Anadolu Bölgesi Araştırma ve Uygulama Merkezi Cilt 3 Sayı 3, 01.06.2009.
- Pirlanti, Melis Z.: “Hayata Çalım At”, (çevrimiçi) <http://www.beyazperde.com/filmler/film-136219/elestiriler-beyazperde/>, 23.10.2013.
- Rascalori, Laura: “Oneiric Metaphor in Film Theory”, (çevrimiçi) <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=141>, 12.10.2012.
- Spor Genel Müdürlüğü: “Federasyonlara Göre Sporcu Sayıları”, (çevrimiçi) <https://www.sgm.gov.tr/Sayfalar/rapor.aspx?RaporID=1>, 23.08.2013.
- Topal, Fırat: “Futbol Filmleri”, (çevrimiçi) <http://vliegendederlander.blogspot.com/2007/09/futbol-filmleri.html>, 15.09.2007.
- Turna, Rüya: “Kadın ve Futbol”, (çevrimiçi) <http://www.algipsikodrama.com/index.php?git=yazidetay&id=44&islem=7>, 19.11.2012.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü: (çevrimiçi) <http://www.tdk.gov.tr/>, 02.06.2013.

- Türkiye Futbol Federasyonu: “Faal lisanslı amatör futbolcu sayısı yüzde 18 arttı”, (çevrimiçi)
<http://www.tff.org/default.aspx?pageID=470&ftxtID=18363>, 21.06.2013.
- Türkiye Futbol Federasyonu: “Lisanslı futbolcu sayısı 466 bine ulaştı”, (çevrimiçi)
<http://www.tff.org/default.aspx?pageID=204&ftxtID=10581>, 13.08.2010.
- USİAD: “Sinemada Yerli Film Zaferi” (çevrimiçi),
http://www.usiad.net/index.php?option=com_content&view=article&id=110:sinemada-yerli-film-zaferi&catid=52:haberler&Itemid=71, 10.01.2012.
- Uysal, Gülsunal: “Erkekliğe İyi Asist: Futbol”, (çevrimiçi)
<http://www.yenicag.com.cy/yenicag/2012/02/28/erkekligi-iyi-asist-futbol-gulsunay-uysal-baska/>, 28.02.2012.
- Yeni Sinemacılar: (çevrimiçi)
<http://www.yenisinemacilik.com/>, 11.11.2013.
- Yenilmez, Özlem: “Christian Metz”, (çevrimiçi)
<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/christianmetz2.html>, 19.11.2012.