

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SINEMA ANABİLİM DALI**

**ANDREİ ZVYAGINTSEV FİMLERİNDE İKTİDARIN TEMSİLİ
OLARAK OTORİTE VE HEGEMONİK ERKEKLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ceyda CURA

DANIŞMANI : Yrd. Doç. Dr. İlknur GÜRSES

Doç. Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU

Doç. Dr. Burcu BALCI

İZMİR-2017

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum **“Andrei Zvyagintsev Filmlerinde İktidarın Temsili Olarak Otorite ve Hegemonik Erkeklik”** adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Ceyda CURA

İmza



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Ceyda Cura
Numarası : 92-14-3673
Anabilim Dalı : Radyo-Televizyon ve Sinema
Tez Başlığı (Türkçe) : Andrei Zvyagintsev Filmlerinde İktidarın Kaynağı Olarak Otoritenin Temsili
Tez Başlığı (İngilizce) : The Representation of Authority as The Source of Power in The Films of Andrei Zvyagintsev
Tez Savunma Tarihi : 31 Ocak 2017
Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık: Andrei Zvyagintsev Filmlerinde İktidarın Temsili Olarak Otorite ve Hegemonik Erkeklik
Yeni Başlık İngilizce: Authority and Hegemonic Masculinity as Representation of Power in The Films of Andrei Zvyagintsev

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. İlknur Güreş
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Mehmet Koştumoğlu /Dokuz Eylül Üniversitesi
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Burcu Balcı
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒

Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ANDREI ZVYAGINTSEV FİLMLERİNDE İKTİDARIN TEMSİLİ OLARAK OLARAK OTORİTE VE HEGEMONİK ERKEKLİK

YEMİN METNİ.....	iii
TUTANAK.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM: HEGEMONİK ERKEKLİK VE ERKEKLİĞİN TOPLUMSAL YAPI İÇİNDE KURUMLAR ARACILIĞI İLE İNŞA SÜRECİ VE TOPLUMSAL CİNSİYET

1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Kuramı.....	4
1.1.1. Birinci Dalga Feminizm.....	6
1.1.2. İkinci Dalga Feminizm.....	9
1.2. Erkeklik ve Hegemonik Erkeklik Kavramları.....	11
1.2.1. Antonio Gramsci'nin Hegemonya Kavramı Bağlamında Hegemonik Erkeklik.....	15
1.2.2. Hegemonik Erkekliğin inşası.....	20
1.3. Toplumsal Yapı içinde Aile kurumunun Erkekliğin İnşasındaki Rolü.....	26
1.3.1. Aile Kurumu ve Tarihsel Gelişimi.....	27
1.3.2. Aile Kurumunun Çatışma Kuramı Açısından İncelenmesi.....	31
1.3.3. Yapısal İşlevselci Kuram Açısından Aile Kurumu.....	32
1.3.4. Feminist Kuram Açısından Aile Kurumu.....	33
1.3.5. Toplumsal Cinsiyet Yapılanması Açısından Aile İçi Rollerin Belirlenmesi.....	35
1.3.6. Aile Kurumu İçinde Baba-Oğul İlişkisinin İncelenmesi.....	38
1.4. Toplumsal Cinsiyet Yapılanması Açısından Devlet.....	40

1.4.1. Modern Devletin Doğuşu: Leviathan.....	41
1.4.2. Paternal Devlet Anlayışı.....	44
1.4.3. Siyasal İktidarın Cinsiyeti.....	48

İKİNCİ BÖLÜM: GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE RUS SİNEMASINDA YER ALAN ERKEKLİK VE OTORİTE TEMSİLLERİNİN SUNUMU

2.1. Lenin Dönemi: Çalışan Kadınlar ve Erkekler Arası Sınıfsal İlişkiler.....	51
2.1.1. Tretya Meshchanskaya ve Lenin Dönemi Ailenin İnşası.....	54
2.1.2. Şačka ve Toplumsal Erkeklik Kurgusu.....	61
2.2. Stalin Dönemi: Kutsal Aile ve Kahraman Erkekler.....	66
2.2.1. Padeniye Berlina ve Kutsal Ailenin Geri Dönüşü.....	70
2.2.2. Ivan Groznyy ve Stalin Kültü Olarak Kahraman Erkeklik.....	76
2.3. Lider Kültünün Zayıflaması ve Bireysel Kahramanın Yükselişi: 60'lar...78	78
2.3.1. Mne Dvadtsat Let ve Otoriter Kahramanın Ölümü.....	81
2.3.2. Ballada o Soldate ve Romantik Askerlik Temsili.....	84
2.4. Brezhnev Dönemi Sovyet Sinemasının Popüler Kahramanlar: 70'ler.....86	86
2.4.1. Moskva Slezam ne Verit ve Otoriter Erkeğin Geri Dönüşü.....	88
2.5. Perestroyka ve Glasnost Sonrası Yeni Kimlik Arayışı: 80'ler ve 90'lar...91	91
2.5.1. Malenkaya Vera ve Krug Vtoray: Otoriter Babanın Ölümü.....	95
2.5.2. Utomlennye Solntsem ve Yeni Eril Kahraman Miti.....	97
2.6. Putin Dönemi: Muzhik Erkeği.....97	97
2.6.1. Brat ve Yeni Milliyetçi Rus Erkeği.....	101

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ANDREİ ZVYAGINTSEV FİLMLERİNDE ERKEKLİK VE OTORİTE TEMSİLLERİNİN ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Yöntem ve Tekniği	106
3.2. Andrei Zvyagintsev Sinemasına Genel Bir Bakış	107
3.3. <i>Vozvrashchenie</i> (Dönüş, 2003): Hegemonik Erkeklik ve İktidar	109
3.3.1. Sembolik Otorite İlişkilerinin İnşası.....	109
3.3.2. Çekirdek Ailenin Çözülüşü ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	110
3.3.3. Babanın Ölümü ve Simgeselin Yeniden İnşası.....	115
3.4. <i>Izgnanie</i> (Sürgün, 2007): Aile İçi Yabancılaşma	118
3.4.1. Sembolik Otorite İlişkilerinin İnşası.....	118
3.4.2. Çekirdek Ailenin Çözülüşü ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	121
3.4.3. Hegemonik Erkeklik Değerlerinin Yapısökümü.....	125
3.5. <i>Elena</i> (Elena, 2011): İktidar Aracı Olarak Sınıfsal İlişkiler	127
3.5.1. Sembolik Otorite İlişkilerinin İnşası.....	127
3.5.2. Çekirdek Ailenin Çözülüşü ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	130
3.5.3. Hegemonik Erkeğin Ölümü ve Otoritenin El Değiştirmesi.....	132
3.6. <i>Leviathan</i> (Leviathan, 2014): Otoriter Devlet ve Birey İlişkisi	136
3.6.1. Sembolik Otorite İlişkilerinin İnşası.....	136
3.6.2. Çekirdek Ailenin Çözülüşü ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	140
3.6.3. Leviathan/Devletin Otoriter Temsili.....	142

3.7.Andrei Zvyagintsev Sinemasında İktidar, Otorite ve Erkeklik Temsillerinin Genel Değerlendirmesi.....	146
SONUÇ.....	150
KAYNAKÇA.....	157
ÖZGEÇMİŞ.....	172
ÖZET.....	173
ABSTRACT.....	174



Resim Listesi

Afiş 1: Tretya Meshchanskaya (Bed and Sofa)- Abram Room (1927)

Fotoğraf 1: Bolşoy Tiyatrosu önündeki Apollo(n) heykeli ve Kolia

Fotoğraf 2: Ştaçka filminin son sahnesi

Afiş 2: Zhidimenya (Wait For Me)-Boris Ivanov (1943)

Afiş 3: Chapaev-Georgi Vasilyev (1934)

Fotoğraf 3: Natasha ve Alesha'nın kavuştuğu, Stalin'in zafer konuşması yaptığı son sahne

Fotoğraf 4: Ödül töreninde Natasha ve Stalin resmi

Afiş 4: Ivan Groznyy (Ivan the Terrible)- Sergei Eisenstein (1943)

Afiş 5: Ivanovo detstvo (Ivan's Childhood) – Andrei Tarkovski (1962)

Afiş 6: Letyat Zhuravli (The Cranes Are Flying)- Mikhail Kalatazov (1957)

Fotoğraf 5: Sergei ve Moskova şehri

Afiş 7: Ballada o soldate (Ballad of a Soldier) - Grigorii Chuchrai (1959)

Afiş 8: Beloe solnce pustyny (Sun of Desert)- Vladimir Motyl (1970)

Afiş 9: Sibiriada (Siberiade)- Andrei Konchalovskiy (1979)

Afiş 10: Moskva slezam ne verit (Moscow Does Not Believe in Tears)- Vladimir Menshov (1980)

Afiş 11: Kommissar (Commissar)- Aleksandr Askoldov (1967)

Afiş 12: Pokayaniye (Repentance)- Tengiz Abuladze (1987)

Afiş 13: Malenkaya Vera (Little Vera)- Vasili Pichul (1988)

Afiş 14: Krug Vtoray (The Second Circle)- Aleksandr Sokurov (1990)

Fotoğraf 6: Brat filmindeki başkarakter Danila

Fotoğraf 7: Andrei ve Ivan'ın babalarını gördükleri ilk an

Resim 1: İsa'ya Ağıt Tablosu (1480)

Fotoğraf 8: Ailenin akşam yemeği

Fotoğraf 9: Babanın, tekneyle birlikte denize batması

Fotoğraf 10: Izgnanie filmine ait bir sahne

Fotoğraf 11: Vera'nın cenaze sahnesi

Resim 2: Annunciaation (Müjdeleme)

Fotoğraf 12: Elena ve Vladimir kahvaltı sofrasında

Fotoğraf 13: Elena, oğlu Sergei ve ailesi

Fotoğraf 14: Vladimir'in ölümünü bekleyen Elena

Fotoğraf 15: Kolya ve evi

Fotoğraf 16: Piknik sahnesi

Fotoğraf 17: Leviathan ve Roma

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet kavramının 1960'lı yıllarda yaygınlaşmasının ardından, iktidar ile ilgili çalışmalarda kavram, sınıf ve ırk gibi değişkenlerle birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Toplumsal olarak kurulan kadınlık ve erkeklik kimliklerinin hiyerarşik yapısı ve iktidar stratejileri arasındaki ilişki, hegemonik mücadele içinde bazı kişisel özelliklerin diğerlerine göre daha değerli olmasına neden olmaktadır. Oluşan bu hegemonik değerler, toplumsal cinsiyet kimliklerinin yol açtığı iktidarın meşrulaştırılması işlevine sahiptir. Bu açıdan çalışmada, Raewyn Connell'ın öne sürdüğü "*hegemonik erkeklik*" kavramı incelenmiş ve iktidarın gücünün meşru görünümü otorite ile olan ilişkisi vurgulanmıştır. Bir ideal olarak kurulan hegemonik erkeklik yoluyla meşrulaştırılan otorite, popüler film anlatılarında otoriter erkek temsilleriyle yeniden üretilmektedir. Otorite temsilleri hegemonik değerlere göre kurulmakta, ait olduğu dönemin erkeklik kimlikleri ve iktidar yapısı hakkında bilgi vermektedir.

Çalışmanın ilk bölümde toplumsal cinsiyet kavramına ve feminizmin tarihsel gelişimine yer verilmiştir. 1800'lü yıllardan başlayarak kadınların eşitlik ve özgürlük için verdikleri mücadeleler ekseninde gelişen ve bir metodoloji haline gelen feminist çalışmalar, 1960'lara gelindiğinde toplumsal olarak kurulan kadınlık ve erkeklik kimliklerinin incelenmesine yönelmiştir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kavramı açıklanmış ve erkeklik çalışmalarının tarihsel arka planı oluşturulmuştur.

Ataerkil yapılanma karşısında kadınlık ve erkeklik kimliklerinin genelleyici tanımlarının değişmesiyle birlikte, kadınların ve erkeklerin sahip olduğu özelliklerin onların biyolojilerine bağlı olmadığı, toplumsal olarak oluştuğu düşüncesi, kadın ve erkek olma halini çeşitli değişkenleri dikkate alarak değerlendirmek gerekliliğini yaratmıştır. Dolayısıyla her bir kadın ve erkeğin içinde bulunduğu sosyal, kültürel ve politik koşullar, onların kimliklerinin oluşmasında etkiye sahiptir. Bu eksenle erkeklik kimliklerinin analizi gerekli görülmüş ve 1970'li yıllarla birlikte erkeklik çalışmaları başlamıştır. Çalışmalarda kadınların ikincil konumlarının ortadan kalkması amaçlanmış ve ataerkil yapılanmanın erkekler üzerinde yarattığı baskının eleştirisi yapılmıştır.

Erkeklik çalışmalarının tarihsel gelişiminin anlatıldığı bölümün devamında, Raewyn Connell tarafından öne sürülen hegemonik erkeklik kavramı yoluyla toplumsal cinsiyet yapılanması açısından erkeklik değerlerinin oluşum süreçlerine vurgu yapılmakta, iktidar stratejileri hegemonya kavramı perspektifinden analiz edilmektedir. Ataerkil yapılanma içinde erkekler her an erkekliklerini kaybetme tehdidi altında hegemonik değerlere sahip olmaya çalışmakta ve bu yolla baskı altında tutulmaktadır. Böylece kurulan hiyerarşik yapı, hegemonik erkeklik yoluyla meşrulaştırılmakta ve otorite alanı yaratılmaktadır.

Toplumsal cinsiyet yapılanması ve hegemonik erkeklik aile, eğitim, ordu gibi kurumlar ve devlet iktidarı aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Bu açıdan aile kurumunun, toplumsal gelişmeler ekseninde geçirdiği değişimler, annelik ve babalık kavramları incelenmiştir. Geleneksel tarım toplumundan sanayi dönemine giden süreçte üretim ekonomisinin etkisiyle değişen aile içi roller erkeklik ve kadınlık kimliklerinin oluşumuna etki etmektedir. Aile, toplumun uyumlu birlikteliğini sağlayan bir yapı olarak görülmekle birlikte, iktidar ve sınıf savaşının ya da cinsiyet eşitsizliğinin yaşandığı en küçük birim olarak da tarif edilmektedir.

Birinci bölümün sonunda devletin iktidar mekanizmalarının eril ve cinsiyetçi dili açıklanmıştır. Babalık rolünün sahip olduğu otorite devletin gücünün meşrulaştırılmasını sağlamış ve oluşan paternal devlet anlayışının otoriter yapısı, Thomas Hobbes'un modern devletin bir örneği olarak tanımladığı Leviathan ile ilişkilendirilmiş ve siyasal iktidarın eril diline vurgu yapılmıştır. Bu yolla toplumsal cinsiyet eşitsizliğine neden olan iktidar mekanizmaları ile eşitsizliğin sağladığı ideolojik kazançlar ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Ekim Devrimi sonrasında kurulan Sovyetler Birliği'nden başlayarak değişen erkeklik temsilleri incelenmiştir. Çalışmanın evrenini oluşturan Rusya Sineması, dönemin sosyo-kültürel ve politik ortamını belirleyen liderler ve onların ideolojilerine göre dönemlere ayrılmıştır. Siyasal ve toplumsal gelişmelerin anlatılmasının ardından dönemin cinsiyet politikaları ve sinema alanında yaşanan gelişmeler incelenmiştir. Daha sonra her dönemde ele alınan örnek filmler

yoluyla hegemonik erkeklik temsilleri, aile kurgusu, devlet iktidarının yapısı toplumsal cinsiyet açısından analiz edilmiştir. Böylelikle siyasal liderlerin oluşturmaya çalıştığı kültürel politika ekseninde sinema alanında kullanılan erkeklik temsilleri, Sovyetler Birliği'nin kuruluşuyla birlikte başlayan Vladimir Lenin döneminden, Rusya Federasyonu'nun günümüz lideri Vladimir Putin dönemine kadar incelenmiştir.

Rus yönetmenlerinden Andrei Zvyagintsev'in çekmiş olduğu *Vozvrashchenie* (2003), *Izgnanie* (2007), *Elena* (2011) ve *Leviathan* (2014) adlı dört filmde kullanılan erkeklik temsilleri yoluyla, iktidarın meşru gücü olarak otoritenin yapısı ve toplumsal cinsiyet rolleri analiz edilmiştir. Filmlerde görülen hegemonik erkeklik değerleri, ataerkil yapılanma karşısında erkeklerin yaşadıkları baskıyı ve erkekliklerini kaybetme endişesini vurgulamak adına incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı, erkek kimliğinin inşası özelinde, ekonomik, politik ve kültürel değişimlerin günlük hayat pratiklerine hangi şekillerde yansıdığını keşfetmek ve aynı zamanda sözkonusu değişimlerin yarattığı kimlik oluşumlarının statik ve tek olmadığını, birbiriyle ve toplumsal olanla karşılıklı bir etkileşim alanı oluşturarak hegemonik mücadeleye dahil olduğunu ortaya çıkarmak amacını taşımaktadır. Diğer yandan Rusya coğrafyasındaki toplumsal değişmelerin tarihsel arka planına bakılarak Sovyetler dönemi ve Rusya'da erkek kimliğinin kuruluşu arasında oluşan farkların, hangi toplumsal ve ekonomik nedenlere bağlı olduğu, Rusya sineması ve özelde yönetmen Andrei Zvyagintsev filmleri aracılığıyla araştırılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM: HEGEMONİK ERKEKLİK VE ERKEKLİĞİN TOPLUMSAL YAPI İÇİNDE KURUMLAR ARACILIĞI İLE İNŞA SÜRECİ VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Toplumsal cinsiyet kavramının kadınlık kimliklerinin analizinde kullanılmaya başlanması ile yaşanan gelişme erkeklik çalışmalarını da gerekli kılmıştır. Toplumsal olarak yapılanmış kadınlık ve erkeklik değerlerine göre inşa edilen kimlikler yoluyla oluşturulan hiyerarşik yapı ile iktidar arasındaki ilişkinin analizi ekseninde öne çıkan çalışmalardan biri Raewyn Connell tarafından geliştirilen “hegemonik erkeklik” kavramıdır. Hegemonik erkeklik yoluyla erkeklerin sahip olduğu iktidar alanları ve birbirlerine karşı konumları analiz edilmektedir. Aynı zamanda kültürel pratikler yoluyla üst yapı alanında yaygınlaşan hegemonik değerler, iktidarın stratejilerine paralel olarak kurulmaktadır.

Toplumsal cinsiyet yapılanması aile ve devlet yoluyla yeniden üretilmektedir. Aile içi roller ve siyasal iktidarın cinsiyeti eril kültürün hakimiyeti altında, kadınlar ve erkekler arasında yaşanan eşitsizliğin yeniden üretimine neden olmaktadır. Bu kurumların incelenmesi toplumsal cinsiyet rolleri ile iktidar mekanizmaları arasındaki ilişkilerin görünür hale gelmesine olanak vermektedir. Tarihsel ve kültürel olarak değişen aile kurumu sayesinde oluşturulan kadınlık ve erkeklik rolleri, iktidarın eril diline ve otoriter yönetim anlayışına hizmet etmektedir.

1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Kuramı

Feminizm kelimesi, Latince *femina* kelimesinden türemiş olup 1937 yılında Fransızca’da kullanılmıştır. *Femina* kelimesi “inanç, güven, namus ve güvenilirlik” anlamına gelen *fe* ve eksiklik anlamına gelen *minus* kelimelerinden türemiştir. Kavramsallaştırılması 20. yüzyıla denk gelse de, feminizm çok daha önce, 17. yüzyılda İngiltere’de kendilerinin dışlanmış olduğunu düşünen kadınların istekleri ve bu durumu çözmek için ileri sürdüğü düşüncelerin bir toplamı olarak ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2000: 58).

Toplumsal cinsiyet kavramı, erkekler ve kadınlar arasında kurulan cinsiyet eşitsizliğinin toplumsal niteliğine vurgu yapmaktadır. ‘Dişi’ ya da ‘eril’ olmayı belirleyen cinsiyet (sex) kavramı ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramı birbiriyle karşılıklı içinde tanımlanmakta ve cinsiyet rollerinin tarih-dışı, sabit ve verili olmadığı belirtilmektedir (Savran, 2013: 233-234). Bu anlamda kavram, cinsiyet algılarını biyolojik temelli olandan, toplumsal temelli bir hale getirmiştir. Diğer yandan toplumsal cinsiyet yapılanması ve iktidar örüntüleri arasındaki ilişki analiz edilmektedir. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin devletin ihtiyaçları doğrultusunda değiştiği ve devletin varlığını meşrulaştırdığı düşünülmektedir (Scott, 207: 48).

Feminist kuramlar, toplumsal yaşamın cinsiyetçi politikalardan arınarak, kadınlar ile erkeklerin eşit yaşam koşullarına sahip olmasını hedeflemektedir. Kadın ve erkeğin arasındaki farklılıkların biyolojiye dayanmadığı ön kabulü ile çalışmalarını yürüten feminist kuramcılar, toplumsal koşulların etkisiyle kadının erkeğe tabi olarak ikinci planda kalmasını analiz etmekte ve bu soruna çözüm yolları aramaktadır. Böylece cinsiyet eşitsizliği vurgulanarak, kadınların kendi potansiyellerinin farkına varmasına imkân yaratmaya çalışılmıştır.

Feminist kuram, diğer kuramsal çalışmaların kullandığı “birey” kavramının yerine “kadın” kavramının kullanılmasının toplumsal cinsiyet eşitsizliğini görünür kıldığını vurgulamış, bu vurgu ile “kuram olmanın metodolojik temelleri”ni atmıştır (Ecevit, 2011: 11). Louise Althusser’e göre, bireyler ideolojiler tarafından çağrılarak özne olmakta ve kendilerinden beklenen rolleri yerine getirmektedir (2000: 65). Bu anlamda birey kavramıyla birlikte gelen özne olma durumu kadınlık ve erkeklikten önce gelmektedir. Feminist kuramcılar ise kadın olmaya engel bir özne durumunu reddetmiştir. Bir kuram olarak feminizm, birey ve kadın kavramları arasında yaptığı ayrımla epistemolojik bir fark yaratarak toplumsal olarak inşa edilen kimliklerin analizini kolaylaştırmıştır. Dolayısıyla Feminizmi açıklayabilmek için, geçirdiği tarihsel evrelerden bahsetmek, bu çalışma için faydalı olacaktır. Sırasıyla Birinci Dalga Feminizm ve İkinci Dalga Feminizm ele alınacaktır.

1.1.1. Birinci Dalga Feminizm

18. yüzyıl ortalarında başlayan Birinci Dalga Feminizm'in en önemli amacı, liberal ideolojinin de etkisiyle kadın ve erkek eşitliğini sağlamak olmuştur. Bu anlamda Birinci Dalga feminist kuramcılar, yasal düzlemde gerçekleştirilmesi istenen değişiklikler, oy hakkı ve iş hayatında kadınların lehine yapılması beklenen düzenlemeler çerçevesinde çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bu kuramcılar, 19. yüzyıl ortalarından itibaren ise çeşitli haklar kazanmaya başlamış, aynı zamanda daha örgütlü bir mücadele alanı yaratmıştır (Bknz. Sevim, 2005, Ecevit, 2011, Kef, 2014). 18. yüzyılda Aydınlanma Dönemi ile birlikte ortaya çıkan toplumsal yenilikler, kadınları da kendi haklarını aramak üzere harekete geçirmiştir. Ortaçağ'ın en güçlü kurumu kilisenin etkisiyle oluşan ve toplumu şekillendiren dogmatik düşünceler yerine Aydınlanma Dönemi'nin temel belirleyeni, rasyonalite ve insan aklı olmuştur. Josephine Donovan'a göre bu dönemin aklı yücelten önermelerine bağlı olarak "Kuramcılar her alanda, belirli davranışları tanımlayan ve öngören temel ilkeleri anlamaya çalışmışlardır" (2015: 23). Amerikan Bağımsızlık Bildirisi (1776) ve Fransız İnsan Hakları Bildirisi (1789) ile insanların eşitlik, özgürlük gibi doğuştan gelen "doğal" haklara sahip olduğu ortak görüşüne varılmış, "vatandaşlık" kavramı ortaya çıkmıştır.

Amerika ve Fransa'nın hazırladığı bildirilerin ortak noktasını oluşturan, üstünde fikir birliğine varılan "doğal" haklar yalnızca erkeklerin hakkı olarak düşünülmüş, 1689 yılında yayınlanan *Hükümet Üzerine İkinci İnceleme (Second Treaties of Government)* adlı eserinde John Locke, insanın doğal haklarından bahsederken insan kelimesinin karşılığını "man"* kelimesini kullanarak vermiştir. 17. yüzyılda René Descartes'ın ortaya koyduğu "ikili karşıtlıklar düşünce sistemi" ile birlikte *Kartezyen Felsefe**, Aydınlanma Dönemi'ni hazırlayan etkenlerden biri olmuştur. Bu anlamda akıl/ akıl

*Man kelimesi İngilizce'de, hem insan hem erkek anlamına gelmektedir. Liberalizm için burjuva toplumunu oluşturanlar erkek bireylerdir. Bu anlamda sözleşme yapabilme kapasitesine sahip görülen varlıklar erkeklerdir (Pateman, 1998: 5-6).

*Kartezyen Felsefe, fizik ve metafizik ayrımı üzerine kurulmuştur. Bu felsefeye göre, maddi, rasyonel olan aynı zamanda beden, manevi, irrasyonel olana, ruha göre daha değerli sayılmaktadır. Bilginin kesin ve hesaplanabilir olması önemli görülmektedir. Rönesans sonrası etkilerle gelişen 17. yüzyıl Kartezyen Felsefe düşünürlerinden olan René Descartes "Düşünüyorum, o halde varım" cümlesinde, kesin, açık ve şüphe edilemez olanın insan bilinci ve aklı olduğunu öne sürmektedir. İnsanın ancak aklı ile düşünerek, varlığını kanıtlayabileceğini belirtmektedir (Cevizci, 1999: 218-222).

dışılık arasında kurulan karşıtlık sonucunda, Aydınlanma, akıl dışı olan bütün öğeleri dışlamıştır (Öztürk, 2000: 53). Tarih boyunca akıl, erkek ile özdeşleştirilmiş ve Aydınlanma Dönemi'nde de rasyonel, akılcı, örnek gösterilen bireyin erkek olduğu varsayılmıştır. Karşıt düşünme biçimleriyle birlikte kadın, erkek olanın karşısında konumlandırılarak ikinci planda kalmış ve akıl-dışı olarak değerlendirilmiştir. Böylece kadın, akıl-dışı bir varlık olarak Aydınlanma Dönemi'nde bir kez daha dışlanmıştır. Bu anlamda 1830 yılında yapılan ve Fransız Devrimi'nin simgesi olarak kabul edilen Eugene Delacroix'un *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı resimde, cumhuriyeti temsilen bayrağı elinde tutanın bir kadın olmasını ironik bir gösterge olarak yorumlamak mümkün görünmektedir.

Diğer yandan eşitlik, adalet ve özgürlük kavramlarının güçlenmesi kadınların da kendi haklarını savunmasına olanak sağlamıştır. Bunun sonucunda Doğal Haklar bildirilerinin hemen ardından kadınlar da kendi haklarına dair bildiriler yayımlamışlardır (Michel, 1999: 45-50, Çakır, 2015:417- 428). Örnek olarak, Eylül 1791 tarihinde Paris'te, Olympe de Gouges, *Les Droits de la Femme (Kadın Hakları)* adlı bir ilan hazırlamıştır. Bu ilandan bir yıl sonra Mary Wollstonecraft, İngiltere'de, feminist kuram tarihindeki ilk önemli çalışma olan *Kadın Haklarının Gerekçelenilmesi (A Vindication of the Rights of Woman)* adlı eserini yayınlamıştır. Yazar, kadınların kapasitelerinin, içinde yaşadıkları koşullar tarafından belirlendiğine dikkat çekmiştir. Ona göre “ (...) “bizim büyümemiz”le birlikte gelişen, alışılmış bir fikirler bağlantısı vardır ki, insanlığın ahlaksal kişiliği üzerinde çok büyük bir etki yapar; bu bağlantı aracılığıyla, zihinde genellikle ömür boyu kalıcı olan bir dönüşüm yaratılır” (2012: 173). Bu bağlamda, kadınlara, kendini başkalarına beğendirmek için dayatılan narin, süslü, bakımlı olmak gibi zorunluluklar, onların “sahte kimlik”lerini üzerlerinden atmalarını engellemektedir.

Dönemin düşünce akımı olarak 18. ve 19. yüzyılda ortaya çıkan Liberal Feminist Kuram, feminist tarihin başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Kabadayı, 2013: 93). Liberal teori, kamusal alanda herkesin eşitliği fikri üzerine temellenmiştir. Bu anlamda Donovan'ın belirttiği gibi “Liberal teori tarafından getirilen önemli yasal değişiklikler, kadınların konumundaki ilerlemede önemli bir etkidir” (2015: 73). 19. yüzyılda

Liberalizmin etkisiyle, kadınlar, yasal olarak eşitlik, oy ve eğitim hakkı için çalışmalar yürütmüştür. Toplumsal alanda vatandaşlık kavramının ortaya çıkması ve vatandaş olanların yalnızca erkek olarak kabul edilmesi, bu dönem kadın mücadelelerinin kamusal alanda eşitlik isteği etrafında şekillenmesiyle sonuçlanmıştır (Kartal, 2016: 65). Bu anlamda Birinci Dalga feminist kuramcılar, liberalizmin fırsat eşitliği fikrinin etkileriyle kadın ve erkek eşitliği temelinde fikirler öne sürmektedir.

Kadınlar, bu dönem verdikleri mücadeleler sonucunda belirli yasal haklar kazanmayı başarmıştır. Çalışma hayatında ve eğitim alanında kazanılan hakların yanı sıra, Avrupa’da 19. yüzyıl boyunca, Amerika ve İngiltere’de 20. yüzyıl başında kadınlar oy kullanma hakkı elde etmiştir Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arası yıllarda yirmi bir ülkede kadınlara oy hakkı tanınmıştır (Michel, 1999: 72). Özellikle İngiltere’de 1918’de kazanılan oy hakkı, kadınlar tarafından kurulan *Sufraget** birliklerinin mücadeleleriyle anılmaktadır.

Cinsiyet eşitliğini kamusal alanda gerçekleştirmek için mücadele eden Birinci Dalga feminist kuramcılar, özel alan problemlerini ihmal etmekle eleştirilmektedir (Ecevit, 2011: 14). Ev işlerinde erkeğin yardım etmesi gerektiğini öne sürmüş olmakla birlikte, ev içi kadın erkek hiyerarşisini ve aile içi işbölümünü analiz etmekte yetersiz kaldıkları düşünülmektedir.

Erkeklerin savaşa gitmesiyle birlikte, kadınların özellikle silah üretiminde duyulan işgücü ihtiyacı nedeniyle çalışma hayatına girmesi söz konusu olmuştur; ancak her iki dünya savaşı sonrasında erkeklerin geri dönmesiyle, kadınlar kamusal alandan çekilmek durumunda kalmıştır. 1929 Ekonomik Bunalımı’nın da etkisiyle fabrikalardan toplu halde çıkarılan kadınlar, savaş sonrası azalan nüfus nedeniyle “çocuk doğurmakla” görevlendirilmiştir (Kef, 2014: 68). İşyerlerinde bulunan kreşler, bakımevleri kapatılmıştır. Bu gelişmeler sonrasında, 1930’lu yılların başında Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan faşist yönetimler, kadınların haklarına kısıtlamalar getirmiştir.

* 20. yüzyılın başlarında, oy ve eşitlik hakkı için kendilerini zincirlemek, protestolar yapmak, kamu binalarını kundaklamak gibi eylemler yapan kadın gruplarına verilen ad (Gölgelioğlu, 2011: 81).

Örnek olarak, Almanya bir yasa ile evli kadınları kamu işlerinden çıkarmıştır (Sevim, 2005: 48). Tüm bu süreçler içinde feminist hareket durgunluk dönemine girmiştir.

Çalışma ve oy hakkı gibi sorunlara odaklanan Birinci Dalga Feminizm ve yaşanan durgunluk dönemi sonrasında, 1960'lı yıllarda İkinci Dalga Feminizm'in ortaya çıkmasıyla, kadın kimliğinin toplumsal olarak inşa edildiğine vurgu yapılmış, çalışmalar, sınıf, ırk, din gibi özelliklerin de dikkate alınmasıyla devam etmiştir.

1.1.2. İkinci Dalga Feminizm

İkinci Dalga feminist kuramcılar, biyolojik farklılıkların cinsiyet ayrımına neden olduğu düşüncesine karşı çıkmış, toplumsal ve kültürel süreçlerin kadın ve erkek kimliklerini inşa ettiğine vurgu yapmış ve kadının cinsel/bedensel özgürlüğünü savunmuştur. Bu kuramcılar, Amerika'da 1960'ların ortaları ve Batı Avrupa'da 1970'li yılların başından itibaren kamusal alan özel alan ayrımı üzerinde durarak "özel alan"ın tanımlanması üzerine çalışmalar yapmıştır (Kef, 2014: 69). İkinci Dalga feministler'in diğer ele aldıkları konu ise politik alanların tanımı olmuştur. Kendini politik bir aktivist olarak tanımlayan (2013: 53) Kate Millet'in *Cinsel Politika* (1969) adlı eserinden yola çıkarak, Carol Hanisch kişisel problemlerin hepsinin aslında politik problemler olduğuna vurgu yapmış ve bunu Kate Millet'in alandaki çalışmaların temelini oluşturan "Kişisel olan politiktir" sözü ile dile getirmiştir (2013: 54). Bu politik tavrın temelinde özel alan ile ideolojinin etkileşim halinde olduğu düşüncesi yer almaktadır. Buna bağlı olarak özel alanda kadınların yaşadıkları sorunların toplumsal koşullar nedeniyle oluştuğu, onların kendi varoluşuyla ilgili olmadığı vurgulanmıştır (Milen, 2011: 120). Birinci Dalga Feminizm döneminde kamusal alanda kazanılan hakların, kadınların özgürleşmesini sağlamadığı ve onları erkeklerin baskısından kurtarmadığı görülmüştür. Bu yüzden ortaya çıkan İkinci Dalga Feminizm çerçevesinde ev içi emek, doğum-kontrol politikaları, fiziksel ve psikolojik eril şiddet gibi özel alan sorunlarına yönelik yaklaşımlar gelişmiştir.

İkinci Dalga feminist hareket toplumsal refahın yükseldiği, teknolojinin hızlı bir gelişim gösterdiği koşullar altında ortaya çıkmıştır. Kentlerde doğmuş olan, üniversiteli,

orta sınıftan gelen kadınlar, harekete destek vermiştir. Bu anlamda, Andree Michel'e göre, 1935- 45 yılları arasında doğan, ebeveynleri tarafından, faşizmin baskıcı yönetim anlayışına karşı verilen mücadele sonucu ortaya çıkan özgürlükçü ve eşitlikçi fikirlerin etkisiyle büyütülen bu kadınlar, eşitsizlikleri ve haksızlıkları kabul etmeyerek İkinci Dalga feminist hareketi oluşturmuştur (1999: 84).

Hareketin önemli düşünürlerinden biri olan Simone de Beauvoir, “Kadın doğulmaz, kadın olunur” cümlesiyle kendinden sonraki çalışmaların yönünü belirlemiş; böylelikle *toplumsal cinsiyet* kavramının temellerini atmıştır (Butler, 2014: 54). Yazarın, kadına ait evrensel bir “doğa” anlayışına karşı çıkan *İkinci Cins* (1949) adlı eseri, İkinci Dalga Feminizm'e ait ilk çalışmalardan biri olarak sayılmaktadır. Kadınların çocuk bakımı ve ev işlerinin yüküyle kendilerini var etmeye olanak bulamadığını (1993: 39-40) belirten De Beauvoir'ın feminist kurama katkısı “kadının kültürel ve siyasal konumunu açıklamak için varoluşçu bakış açısını kullanmış olmasıdır. Ona göre, bir kültürde erkek olumlu ve norm olarak kurulurken, kadın olumsuz, normal dışı, yani kısaca ‘öteki’ olarak kurulur” (Ecevit, 2011: 12). De Beauvoir, kendinden önceki düşünürler Mary Wollstonecraft, John Stuart Mill gibi, kadınların eğitim görmelerini ve meslek edinmelerini gerekli görmüştür.

Diğer yandan 1980'li yıllara gelindiğinde Üçüncü Dünya Ülkeleri'ndeki feministler, Avrupa ve Amerika'da gelişen feminist mücadeleler alanında kullanılan söylemin “orta sınıf, beyaz, Batı'lı” kadını temsil ettiğini ve hegemonik bir söylem olduğunu savunan çalışmalar yapmıştır* (Davis, 2010: 304). Batı dışındaki kadınların kendilerine ve toplumlarına ait özelliklerin analiz edilmesi gerekli görülmüştür. Bu eleştirilere göre, Amerika'da beyaz kadınların 1920'de oy hakkı kazanmış olması ve siyah kadın ve erkeklerin 1965'e kadar oy kullanmalarının engellenmesi örnek olarak verilmiştir (Donovan, 2015: 298). Kadınlık ve erkeklik kimliklerinin, toplumsal koşulların etkisiyle oluştuğu fikriyle birlikte, Batı'lı, beyaz, orta sınıf kadınlara ek

* Nükhet Sirman, “Batı'lı feminist söylem” ile ilgili bir çalışmasında Batı'lı kadınların Filistin'li kadınlara” neden doğum kontrolü kullanmıyorsunuz?” diye sorduğunu ve Filistin'li kadınların anlamadığı örneğini vermektedir (2011: 305).

olarak siyahlar ve göçmenler gibi ırk, etnisite ve kültürlere göre ayrılan farklı örgütler kurulmaya başlamıştır.

Feminizm kuramı ve Toplumsal Cinsiyet kavramı incelendikten sonra, Erkeklik ve Hegemonik Erkeklik, Antonio Gramsci'nin Hegemonya Kavramı Bağlamında ele alınacaktır.

1.2. Erkeklik ve Hegemonik Erkeklik Kavramları

Latince *masculinas* kelimesinden türeyen Fransızca'da kullanılan *masculinité* kelimesi, Türkçe 'de tam olarak *erkeksilik* anlamına gelse de toplumsal cinsiyet çalışmalarında *erkeklik* olarak çevrilmiştir.

Erkeksilik ve erkeklik kelimelerinin anlamlarına bakıldığında aralarında ayrımlar olduğu görülmektedir. *Erkeksi* kelimesi TDK'ya bakıldığında “erkeği andıran, erkeğe benzeyen, erkek gibi, erkeğimsi, maskülen” anlamına gelmektedir. Anlam, biyolojik cinsiyetin erkek olması ön gerekliliği olmadan, erkekliği oluşturan davranış setine işaret etmektedir. *Erkeklik* kelimesi ise TDK'da “erkek olma durumu” ve “erkekçe davranış, yiğitlik, mertlik” olarak tanımlanmaktadır. Bu anlam, biyolojik cinsiyet ve bir takım “ahlaki” değerlere aynı anda işaret etmektedir. Dolayısıyla iki kelime arasındaki ayrıma bakıldığında, *erkeklik* hem biyolojik hem toplumsal cinsiyeti kapsarken, *erkeksilik* yalnızca sosyal ve kültürel açıdan *erkeklik* olarak tanımlanan değerlere işaret etmektedir. *Erkeksilik*, *erkeklik* denen kavrama göre biçimlenen bir kelime olması nedeniyle toplumsal cinsiyet çalışmalarının konusunu oluşturmuştur.

Yabancı literatürde *erkeksi* anlamında kullanılan İngilizce *masculinity* kelimesi yerine, Türkçe literatürde *erkeklik* kelimesinin kullanılması, gramer açısından daha uygun görülmüştür (Renkmen, 2012: 15). Böylece profeministler* tarafından başlatılan “masculinity studies”, “erkeklik çalışmaları/ incelemeleri” olarak Türkçe'ye çevrilmiştir. Çalışmalar dahilinde “erkeksi davranışlar”ı oluşturan erkeklik rolleri

* Feminist hareketleri destekleyerek kadınların maruz kaldığı “şiddet, adaletsizlik ve eşitsizlik” karşısında onlarla birlikte mücadele eden erkekler (Kimmel, 1995: 8).

eleştirilmiş, bu rollerin tarihsel, sosyal ve kültürel olarak değişimlerine bakılmış, erkekliğin bu davranışlarla tanımlanmasının nedenleri araştırılmıştır.

Toplumsal cinsiyet rolleri açısından erkeklik, kadınlıktan ayrı değerler içermektedir. Kadınlık ve erkeklik rollerini tanımlayan özelliklerin analiz edilmesi, cinsiyet eşitsizliğinin ve iktidar örüntülerinin anlaşılması açısından önemli görülmektedir. Bu bağlamda kadınlık ve erkeklik arasındaki ayrım TDK’da şu şekilde yapılmıştır. Erkek “yetişkin adam, bay, er kişi, kadın karşıtı”, sıfat anlamında “sözüne güvenilir, mert” olarak tarif edilmiştir. Kadın ise, “analık veya ev yönetimi bakımından gerekli erdemleri olan” şeklinde tanımlanmıştır. Kadına ve erkeğe uygun görülen bu değerler, her iki cinsin de tercih yapma hakkı olmadan kendine ait davranışlar setine uyarak kendini tanımlaması zorunluluğunu açığa çıkarmaktadır. Toplumsal cinsiyet kalıpları içinde güç ve bağımsızlık, erkeklerin erkeksi olarak nitelendirilmeleri adına önem taşımaktadır. Toplumsal olarak saldırganlık, cesaret ve korkusuzluk erkeklere ait davranış seti içinde yer almaktadır. Bu anlamda “18. yüzyıldan başlayarak “erkeklik”, görünüş ve davranış itibarıyla bir dizi standartla tanımlanmaya başlanmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise, bu tanımlama derinleşmiştir; erkeklik, ordu, spor dalları ve eğitim kurumları aracılığıyla erkek bedenleri ve erkek karakterleri rekabetçilik, güç, dayanıklılık, sertlik ve kendine güven gibi özellikler ekseninde inşa ve disipline edilmeye başlanmıştır” (Kurtuluş, Tol, Küçükkural, 2004: 54). Bu anlamda toplumsal cinsiyet çalışmalarına paralel olarak gelişen erkeklik çalışmaları, erkeklik kimliğini inşa eden bu değerlerin, erkeklere birçok açıdan üstünlük sağlamakla birlikte, nasıl erkekler arası hiyerarşik bir yapılanma oluşturduğunu ve bir iktidar stratejisine dönüştüğünü analiz etmektedir.

İkinci Dalga feminist kuramcılar, farklı kadın kimliklerinin varlığından bahsetmiş, tek ve genelleyici bir anlatının mümkün olmadığı düşüncesinden hareketle kadınlık algılarını analiz etmeye başlamış ve toplumsal cinsiyet kavramını geliştirmiştir. Bu döneme kadar feminist çalışmalar, erkekliği sadece ataerkil bir bütünlük olarak görmüştür; ancak farklı kadınlıkların olduğu fikri, farklı erkek kimliklerine bakma gerekliliği doğurmuş ve erkeklik çalışmaları gelişmeye başlamıştır. “Erkeklik çalışmaları, erkekliğin tarihsel, kültürel ve toplumsal bir kurgu olduğundan hareketle,

eril iktidarın kaynaklarına ve farklı tezahürlerine ışık tutmayı amaçlayan disiplinler arası bir akademik çalışma alanıdır” (Zeybekoğlu, 2010: 5). Böylece, iktidar kavramı çerçevesinde erkeklerin kendi aralarında kurdukları ilişkilere bakılmış, kadınlara uygulanan baskıyı ve toplumsal iktidar ilişkilerini anlamak açısından bu çalışmaların önemi vurgulanmıştır. Günümüzde “Erkeklik incelemeleri, erkek öznelliğinden erkek kimliğine, erkek sosyalizasyonundan spora, erkekler arası ilişkilerden erkeklerin çalışma yaşamlarına, erkeklerin duygusal ilişkilerinden erkek bedenine, erkek cinselliğinden erkeklerin medyadaki temsillerine ve erkeklik deneyimlerinden hiper-erkeksiliğe değin erkekler ve erkekliklerle ilgili her şeyi eleştirel, yani (pro)feminist bir bakış açısıyla incelemektedir” (Bozok, 2011: 43). Bu anlamda, erkeklik her yönüyle analiz edilmeye başlanmış ve toplumsal cinsiyet çalışmalarına paralel olarak erkeklik çalışmaları gelişmiştir.

1970’lerde gelişen toplumsal cinsiyet çalışmalarına paralel bir şekilde Sosyal Bilimler’e giren erkeklik çalışmaları, 1980’li yıllardan bu yana araştırma alanını arttırarak devam etmiştir. *PsycInfo* veritabanında 1985-1989 yılları arasında yayınlanan makalelerden sadece bir tanesinde ‘erkeklik’ terimi kullanılmış, 1995-1999 yıllarına bakıldığında ise bu sayının yetmiş olduğu görülmüştür (Akt. Renkmen, 2012: 28).

Erkeklik çalışmalarını üç dalgaya ayırarak inceleyen Tim Edwards’ın *Culture of Masculinity (Erkeklik Kültürleri)* adlı kitabından Emel Baştürk Akça ve Ebru Tönel’in aktardığı üzere, 1970’lerde toplumsal cinsiyet çalışmalarının etkisiyle başlayan ilk dönemden sonra, 1980’lerde İkinci Dönem çalışmalar ortaya çıkmış, söylemsel olarak inşa edilen erkek kimlikleri analiz edilmiştir (2011: 11-39). 1990’larda başlayan Üçüncü Dönem’de ise erkeklik çalışmaları disiplinlerarası bir biçim almıştır.

Erkekliğin toplumsal olarak inşa edildiği fikri erkeklik çalışmalarının da gelişmesini sağlamıştır. Yeni bakış açısına göre, ““Erkeklik”, ezeli ve edebî değildir, doğal değil kültürel; dolayısıyla da kültürden kültüre değişebilen göreceli bir pratiktir” (Atay, 2004: 14). Bu anlamda, toplumsal cinsiyet olarak erkeklik inşasının nasıl hiyerarşik bir yapılanmayı yeniden ürettiğini ve iktidar ilişkilerini etkileyen bir işleve dönüştüğünü analiz etmek gerekli görülmüştür. Böylece “Erkeklikler arasındaki farkları araştırmak önem kazanmış; beyaz, orta sınıf, heteroseksüel, orta yaşta, tam gün iş sahibi

erkeğin özelliklerine denk düşen “hegemonik erkeklik” tanımı ve bunun yanı sıra bundan sapan farklı erkeklik deneyimlerinin anlamı tartışılmaya başlanmıştır” (Sancar, 2009: 27). Toplumsal cinsiyet kavramı etrafında şekillenen ilk dönem erkeklik algısı, ırk, kültürel yaşam, coğrafya, sınıf gibi özellikleri dikkate almaya yönelmiştir.

Diğer yandan 1970’li yıllarda erkeklik çalışmalarında ana konulardan biri, erkeklerin de tıpkı kadınlar gibi diğer erkekler tarafından ezildiği fikri oluşturmaktadır (Alemdaroğlu ve Demirtaş, 2004: 210). Erkeklerin erki elde edebilmesi için, çeşitli sınavlarından başarıyla geçmesi gerektiği vurgulanmış ve erkeğin iktidarını kaybetme riskiyle her an karşı karşıya olduğu ve bunun baskı yarattığı savunulmuştur. Yine aynı fikirden yola çıkarak, Vietnam Savaşı’nın erkeklik kimliklerine etkisi araştırılmıştır. Askerlerin savaş sonrası yaşadığı sarsıntı, toplumsal açıdan farklı bir erkeklik tipini ortaya çıkarırken, erkeklerin ‘erkek olduğunu ya da olmadığını’ sınavan olaylardan biri olarak savaş olgusu ile toplumsal cinsiyet yapılanması arasındaki ilişki irdelenmiştir (Kidder, 2003: 304). Bu açıdan erkeksilik değerlerini yeniden üreten kurumların işleyiş mekanizmaları çalışılmış, devletin, ordunun, ekonomik düzenin, erkeksilik değerlerini yeniden üreten toplumsal yapılar olduğu varsayımı ortaya konulmuştur.

Erkeklik çalışmaları alanında zaman içinde farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Bozok, üç farklı erkeklik yaklaşımı olduğunu belirtmektedir. Yazara göre “erkeklikçilik” (*masculinism*), “erkek kurtuluşçuluğu” (*male liberationism*) ve “(pro)feminizm” olmak üzere üç temel erkek hareketi bulunmaktadır (2011: 43- 45). Bu yaklaşımlar ataerkil yapılanma ile kurulan ilişkiye göre sınıflandırılmaktadır. Bozok, *erkeklikçilik* yaklaşımının, antifeminist bir yaklaşım olarak, ataerkil yapılanmadan yana bir bakış açısı olduğunu, *erkek kurtuluşçuluğu*nu savunan erkeklerin ise ataerkil yapılanmanın erkekler üzerindeki bakışını kabul etmekle birlikte, kadınların ikincil konumlarını dikkate almadıklarını ve feminist hareketlere karşı kesin bir mesafeye sahip olduklarını belirtmektedir.

Daha önce sözü edildiği üzere, erkeklik çalışmaları, profeministler tarafından ortaya çıkarılan bir kuramdır. Bozok’a göre, “(Pro) feminizmin temel amacı erkeklerin nasıl ataerkil erkekler olduklarını ve ataerkilliği nasıl ve hangi koşullarda

deneyimlediklerini ortaya koyarak erkekler ve erkekliklerin eleştirisini yapmaktır” (2011: 45). Profeministler erkeklerin duygularını göstermesinin ayıp sayılması ve birbirleri arasında sürekli iktidar kurmaya zorlanması gibi nedenlerle erkeklerin de kadınlar gibi ataerkil sistemden olumsuz etkilendiğini savunmakta ve bu şartlarla mücadele etmeyi hedeflemektedir (Akis, 2010: 302). Bu bağlamda, profeministler ataerkillik ile erkeklik arasında kurulan ilişkileri incelemektedir.

Farklı erkek kimliklerinin kabulü ile, erkekler arası güç ilişkileri, eşcinsellerin ya da azınlıkta olan erkeklerin deneyimleri dikkat çekmeye başlamış, aynı zamanda bazı kadınların, eril iktidar ile anlaşma içinde olup iktidardan çıkar sağlayan konumları da tartışılmıştır (Sancar, 2009: 25). Raewyn Connell tarafından öne sürülen hegemonik erkeklik kavramı, bu tartışmalardan biri olarak erkeklik çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Hegemonik erkeklik kavramıyla, erkekler arasında kurulan iktidar ilişkileri ve hegemonyanın oluşum süreci, yani bir grup erkeğin diğer erkekleri nasıl yönetimi altına aldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

1.2.1. Antonio Gramsci’nin Hegemonya Kavramı Bağlamında Hegemonik Erkeklik

Ataerkil yapılanma, eril kültürün hâkim olduğu ve iktidarın erillik üzerine kurulu olduğu bir sistem olarak nitelendirilmektedir. Bu açıdan feminist kuram ve toplumsal cinsiyet kavramı, ataerkil sistemin analiz edilmesi üzerine eğilmektedir. Kuramcılar, ataerkil kültürü oluşturan devlet, aile, ordu gibi kurumların, ekonomik yapılanmanın ve kültürel pratiklerin cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretimindeki etkilerini incelemektedir. Çalışmalar, kadınların ikincil konumları ve cinsiyetler arası iktidar örüntülerinin analiz edilmesi üzerine düşünce üretmektedir.

Kadınlığın, biyolojik kaynaklı değil, toplumsal koşullar tarafından yapılandırıldığı görüşü, genelleyici bir yaklaşım yerine, kadınların kendi koşulları içinde incelenmesini sağlamayı hedeflemektedir. Bu anlamda, “kadınlık” algıları, sınıf, ırk, yaşanan coğrafya ve günlük hayat pratiklerinin etkileri dikkate alınarak analiz edilmektedir. Kadın kimliklerinin toplumsal olarak inşasını anlama çabasıyla birlikte, erkek kimliklerinin de daha yakından incelenmesi gerekli görülmüştür.

İktidar ilişkilerinin analizinde toplumsal cinsiyet yapılanması etken bir faktör olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda erkeklik çalışmalarının bir bölümü, erkek kimliklerinin karşılıklı iktidar stratejileri üzerine yoğunlaşmış ve iktidar ilişkilerine açıklık getiren hegemonya kavramı, erkeklik çalışmalarında yer almıştır. Böylece, toplumsal olarak üstünlük kazanmış değerlere göre tanımlama yapmak amacıyla “hegemonik erkeklik” kavramı kullanılmaya başlanmıştır.

Hegemonik erkeklik kavramı, Antonio Gramsci’nin hegemonya yaklaşımından yola çıkarak, ilk kez 1982’de sosyal bilimler alanında Avustralya’da liselerde yapılan bir saha çalışması sırasında Raewyn Connell tarafından kullanılmıştır. Kavram, 1985 yılında *Toward a New Sociology of Masculinity (Yeni bir Erkeklik Sosyolojisine Doğru)* adlı makalede Connell, John Lee ve Tim Carrigan tarafından geliştirilmiştir. Sancar’a göre hegemonik erkeklik; “beyaz, orta sınıf, heteroseksüel, orta yaşta, tam gün iş sahibi” gibi özelliklerle tanımlamaktadır (2009: 27). Bu tanımlara uygun erkeklerin, diğer erkeklere göre daha fazla iktidara sahip olduğuna dikkat çekilmektedir.

Hegemonik erkeklik kavramı, erkekler arası oluşan hiyerarşik yapılanmanın incelenmesinde kullanılmaktadır. Bu anlamda, kavramı açıklayabilmek için Antonio Gramsci’nin hegemonya yaklaşımını özetlemek gerekmektedir.

Yeni Marksizm’in kurucu düşünürlerinden biri olarak kabul edilen İtalyan kuramcı Antonio Gramsci, çalışmalarını politika ve kültür alanında gerçekleştirmiştir. Gramsci, hegemonya kavramını kullanarak, “kültürel alanda kapitalist sistemin işleyiş yasalarını ortaya çıkarmaya” çalışırken, Marks’ın “alt yapı/ üst yapı” kavramsallaştırmasını kullanmaktadır. Ortodoks Marksist düşünceye göre aile, eğitim kurumları, kilise ve kültürü ifade eden üst yapı, ekonomik temeli ifade eden alt yapının ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmektedir. Bu anlamda ekonomik yapılanma, toplumun kurumlarını ve kültürel değerlerini belirlemektedir; ancak daha sonra Yeni Marksistler* bu düşüncenin didaktik ve determinist olduğunu savunmuş, üst yapının pasif bir şekilde konumlandırılmasını eleştirmiştir. Onlara göre alt yapı, üst yapıyı doğrudan

* Batı Marksizmi olarak da adlandırılan Yeni Marksizm’in düşünürleri arasında Georg Lukacs, Frankfurt Okulu düşünürleri ve Louis Althusser sayılabilir (Bknz. Smith, 2007: 59-84).

belirlemekte ise ekonomik yapılanmanın aynı olduğu her yerde aynı kültürel etkilerin görünmesini beklemek gerekmektedir. Bu çerçevede;

“Determinist bakış açısına göre, üretici güçlerle üretim ilişkilerinin uyumlu olup olmamasına bağlı olarak beliren temel-üstyapı uyumu, Gramsci’ye göre otomatik, kendiliğinden işleyen bir sonuç değildi. Bu uyum sınıfsal aktörler tarafından her tarihsel konjonktürde ideolojik ve politik olarak oluşturulmak zorundaydı. Yani, ideoloji ve politika, temelin basit bir görüngüsü değil, tarihsel konjonktürün kurucu kerteleriydi” (Bekmen, 2015: 218).

Bu durumda, Ahmet Bekmen’in yorumladığı şekliyle, alt yapı ve üst yapı arasında kurulan ilişki, ideolojik ve politik etkilerin de göz önünde bulundurulmasıyla yeniden tanımlanmakta ve sabit bir ilişki yerine her tarihsel dönemde yeniden kurulan dinamik bir yapının varlığına işaret edilmektedir.

Gramsci, hegemonya kavramını kullanarak günlük hayatı ve kültürel pratikleri etkileyen iktidar mekanizmalarını analiz etmiştir. Ekonomik yapılanma tek başına iktidarın devamlılığını sağlamaya yetmemekte, üstyapı da iktidarın güçlenmesine etki etmektedir. Hegemonik perspektiften bakıldığında, üstyapıyı belirleyen kurumlar, egemen sınıfların çıkarlarına hizmet edecek biçimde oluşmaktadır. Devlet ve yönetici sınıfların, toplum içinde oluşan eğilimleri belirlediği ve böylece üstyapının şekillendiği düşünülmektedir. Hegemonik değerler üreten bu eğilimler, Smith’e göre “(...) eşitsizliği güçlendiren, eleştirel düşüncenin önüne geçen hâkim kültürel motiflerdir” (2007: 62). Bu anlamda ideoloji aracılığıyla hegemonikleşen kültürel değerler ve günlük pratikler üstyapıyı dönüştürmektedir. Hegemonyanın, ideolojik stratejiler yoluyla üstyapı alanında kazanıldığını vurgulayan Meral Özbek’e göre, “(...) aile, eğitim sistemi, dinsel kurumlar, kitle iletişim araçları ve kültürel kurumlar”da egemen sınıf, ideoloji aracılığıyla hegemonik güce sahip olmaktadır (2010: 79). İdeolojinin yayılması görevinin, *organik aydınların** sorumluluğunda olduğunu düşünen Gramsci, papazların kilisede, gazetecilerin ise kullanılan haber diliyle kitlelerin düşüncelerini etkilediğini vurgulamaktadır. Gramsci, proletaryanın ancak hegemonik mücadele için kullanılan araçları kendi lehine çevirmesi ile başarı elde edebileceğini savunmuştur. Örnek olarak

* Egemenliği elinde tutan grupların hesabına yönetim işini yapanların organik aydınlar olduğu belirtilmektedir (Bağla, 1977: 86).

kiliseyi ele geçirmek, proleter sınıf için büyük bir kazanım olurken, burjuva sınıfı için kayıp anlamına gelmektedir (Gramsci, 1986: 159-172). Gramsci kültür ve ideoloji arasındaki ilişkileri analiz ederek, ekonomik yapının, üstyapıyı belirlediği fikrini eleştirmiştir. Gramsci'nin hegemonya kavramını “ikili bir kaygı” içerisinde geliştirdiğini ileri süren Gökçen Apaydın'a göre, hegemonya, “bir yandan, modern devleti anlama ve kavramsallaştırma çabası, öte yandan da proletaryanın ideal hâkimiyetini kurması için gerekli olan siyasi projenin temelini oluşturma çabası”ndan doğmaktadır (2001: 5). Bu çerçevede Gramsci'nin hegemonik mücadelelerin analizi yoluyla modern devleti incelediğini ve proletaryanın siyasal alanda izlemesi gereken stratejileri belirlemeye çalıştığını ileri sürmek olanaklıdır.

Frankfurt Okulu'nun* “Kültür Endüstrisi” kavramı gibi hegemonya kavramı da, modern devletin, iktidarını, öncelikle baskı yoluyla değil, ikna yolunu kullanarak kabul ettirdiği düşüncesini içermektedir. Egemen ideolojinin kitlelerin rızası yoluyla kendini meşrulaştırması, hegemonya kavramı ile açıklanmaktadır. Bu yolla egemen sınıflar, kendi ihtiyaçlarına göre bir toplum yaratmakta ve iktidarının devamlılığını sağlamaktadır. Egemen sınıfların kitleleri ikna etmesi, belli fikirleri ve yaşam biçimlerini yasaklamak yerine, “bütün çarpışan gerçeklik tanımlarını kendi kapsamları içine çerçevelemeye çalışarak” bu gerçeklik tanımlarına izin vermesiyle başarılmaktadır (Özbek, 2010: 80). Buna göre, egemen ideolojilerin, “tüm sınıfların ortak çıkarı”na hizmet ediyor gibi görüldüğü, dolayısıyla şiddet kullanmaktan çok ikna yoluyla kitleleri yönlendirdiği ifade edilmektedir.

Bağımlı sınıflar için hegemonya kavramı ile iktidar ilişkilerinde bir mücadele imkânı yaratmak mümkün görünmektedir. Bu çerçevede hegemonya, sabit ve verili değil, devamı için sürekli çalışılması ve kazanılması gereken, ancak kaybedilme ihtimali de olan bir alan olarak değerlendirilmektedir. Bu noktaya dikkat çeken Apaydın'a göre:

* 1923 yılında *Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü* olarak kurulan okul, Yeni Marksist hareket içinde, eleştirel teori çerçevesinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarda aydınlanma ve kapitalizm eleştirisi yapan Frankfurt Okulu, kültür ve iktidar arasındaki ilişkileri inceleyerek kitlelerin nasıl kontrol edildiğini *Kültür Endüstrisi* kavramıyla açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır (Bknz. Bottomore, 2013). Frankfurt Okulu düşünürleri arasında Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas bulunmaktadır.

“Bu kavramsallaştırma toplumu iktidar ilişkilerinin diyalektik bir alanı, kültürü de bu süre giden ilişkilerin gerçekleştiği alan olarak ortaya koymuştur. İktidar ise sadece edilgen olan kitleler üzerine dışsal bir güç uygulamanın otomatik etkisi olarak değil kompleks ve tarihsel bir süreç olarak kavramsallaştırılmıştır ve hem ekonomik hem de siyasi açıdan baskın olan sınıfların diğer toplumsal sınıflar üzerine kültürel bir otorite kurma çabasının bir sonucu olarak görülmüştür”(2001: 5).

Bu anlamda iktidar ilişkilerini düzenleyen “hegemonik mücadele”, kültürel süreçler içinde gerçekleşmekte, böylece toplumsal yapı oluşmaktadır. Ekonomik ve siyasi olarak hegemonik gücü elinde bulunduranlar, bu ayrıcalıklarını korumak için kültürel alanda mücadele etmektedir; ancak hâkim ideoloji kendi değerlerini yaymaya çalışırken, bağımlı sınıflar da hâkim kültürün çeşitli öğelerini araç olarak kullanmakta ve kendi kültürleri ile birleştirerek hegemonik değerler yaratabilmektedir. Bu yolla kendilerine bir iktidar alanı oluşturmaktadır. Örneğin ülkemizde 1970’li yıllarda oldukça popüler olan arabesk müzik türü, toplumsal olarak ikincil konumdaki kültürel değerlerin, egemen değerleri kullanarak yayılmasına örnek gösterilebilir*.

Üstyapı kurumlarında ve kültürel alanda gerçekleşen iktidar ilişkilerini değerlendirmek için yararlanılan hegemonya kavramı, toplumsal cinsiyet çalışmalarında, kadınların karşısında üstünlük kazanmak amacıyla olan erkekler arasında kurulan iktidar ilişkilerini anlamak için de kullanılmıştır. Böylece Connell tarafından öne sürülen hegemonik erkeklik kavramının anlaşılması, hegemonyanın açıklanmasıyla mümkün olmaktadır. Connell’in deyişiyle, hegemonya “ (...) acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür” (1998: 246). Bu anlamda hegemonya kavramı, güç sahibi erkeklerin kadınlar ve diğer erkekler üzerindeki baskısını göstermekten çok, sistemli ve sürekli olarak yeniden üretilen, toplumun her alanına, bireylerin gündelik yaşamlarına etkide bulunan bir iktidar mekanizmasına işaret etmektedir.

* Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* adlı kitabında, arabesk müzik kültürünü hegemonya kavramını ve kültürel çalışmalar kuramını kullanarak analiz etmekte ve kente göçen kırsal sınıfların oluşturduğu kültürel dinamikleri anlamaya çalışmaktadır (Bknz. 2010).

Hegemonik erkeklik kavramının incelenmesi, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkileri arasındaki ilişkiyi anlamak açısından önemli görülmektedir. Erkeklerin ulaşmaya çalıştığı “hegemonik değerler”in ve “hegemonik mücadele”nin analizi, toplumsal olarak kurulan erkek kimliklerinin, iktidarın varlığını sürdürmesindeki etkilerini ortaya çıkarmak açısından önem taşımaktadır.

1.2.2. Hegemonik Erkekliğin İnşası

Feminist kuram ve toplumsal cinsiyet çalışmaları, “kadın olma” düşüncesinin sadece cinsiyet üzerinden okunmaması gerektiğini vurgulayarak, “erkek olma” düşüncesini de cinsiyet temelinden çıkarmayı hedeflemektedir. 1970’li yılların sonlarından başlayarak tekil kategorilerin yerine birçok erkek kimliğinin olduğu fikri kabul görmüştür. Evrensel ve standart bir kadınlığın bulunmadığı düşüncesiyle birlikte, erkeklik rollerine de bakışın değiştiği bu dönemi değerlendiren Şahinde Yavuz’a göre:

“‘Kadınlar arasındaki farklılıklar erkekler için de geçerli midir?’ sorusu, erkek olarak doğmanın farklı ırk, yaş, iktidar olanakları açısından tüm erkekler için aynı sonucu doğurup doğurmayacağı konusunun araştırılmasını beraberinde getirmiştir. Erkekliğin biyolojiye dayandırılan farklılıklar zemininde değil, toplumsal zeminde kurgulandığı görüşü, farklı erkeklik biçimlerinin varlığının incelenmesini gerektirmiştir. Erkeklik biçimlerinde öne çıkan kavram, hegemonik erkekliktir” (2014: 111-112).

Biyolojik olarak erkek olmak, tüm erkeklerin aynı özelliklere sahip olduğu anlamına gelmemektedir. Irk, sınıf, yaş gibi toplumsal faktörler, birbirinden farklı erkek kimliklerinin inşasına yol açmaktadır. Bu düşünce doğrultusunda anlamı çoğalan erkeklik biçimleri içinde hegemonik erkeklik kavramı ortaya çıkmıştır.

Hegemonik erkeklik kavramı, erkeklerin toplumsal olarak konum alışlarının incelenmesinde önem taşımaktadır. Erkeklik kimliklerinin inşasında, “hegemonik mücadele” içinde hiyerarşik bir yapılanma oluşmaktadır. Bu nedenle farklı erkek kimlikleri birbirleriyle uyum içinde olmaktan çok, hiyerarşinin üst basamaklarında yer almak için birbirleriyle mücadele etmekte ve güç ilişkileri kurmaktadır (Connell, 1998: 249). Hegemonik erkeklik değerlerinin incelenmesi, iktidar ilişkilerinin analizini yapmaya yardımcı olmaktadır. Serpil Sancar’ın belirttiği gibi, “Egemen erkeklik tarzları

ile iktidar ilişkileri arasında bağ kuran bir açıklama geliştirme gereği ve bütün erkeklerin bu iktidar örüntüleri ile olan ilişkilerine olan mesafesini anlama isteği” kavramın ortaya çıkmasına aracılık etmiştir (2009: 31). Bu anlamda hegemonik değerlere en yakın erkek kimliği, diğerleri üzerinde egemenlik kurmaktadır. Hegemonik erkeklik, erkeklerin kadınlar ve ikincil konumdaki erkekler karşısındaki üstünlüğünü kültürel pratikler ve kurumlar aracılığıyla yeniden üreten değerlerden oluşmaktadır.

Hegemonik erkeklik kavramı, toplumsal olarak kurgulanan cinsiyetler düşüncesinden ortaya çıkmakta, sınıf, yaş, ırk gibi ayırt edici faktörlerle kendi içinde biçimlenmektedir. Buna göre Sancar, çeşitli sınıf, aile ya da din sistemleri içinde kurulan farklı erkeklik stratejileriyle her türün kendi içinde hegemonik erkeklik tanımlaması olduğuna dikkat çekmektedir (2009: 33). Bu anlamda yönetici ya da işçi olmak, Batı’lı ya da Doğu’lu olmak gibi farklılıkların hegemonik erkeklik değerlerinin inşasında önem taşıdığı düşünülmektedir; çünkü işçi sınıfı ya da yönetici sınıf erkeklerinin kendi hegemonik değerleri bulunmaktadır. Cenk Özbay’a göre bu erkek kimliklerinden;

“(...) en az bir tanesi erkek özneler en doğru, mantıklı, sağlıklı, normal, faydalı, makbul olanmışçasına (ve o doğrultuda tekmişçesine, zaten olması gerekenmişçesine) aktarılıyor, norm teşkil edermişçesine övülüyor ve erkek özneler de bu tip bir erkekliği benimsemenin, hayata geçirmenin, ona benzemenin ya da mümkün mertebe ona yaklaşmanın menfaatlerine olacağına inanıyor, kültürel dolayım ile inanmaya çağırılıyor, ikna ediliyorlar” (2013: 186).

Böylelikle toplumsal yapı ve işleyiş, hegemonik değerleri kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirenler tarafından inşa edilmekte, gündelik yaşam pratikleri de bu değerler üzerine kurulmaktadır. Bireyler, yüceltilen özelliklere ulaşmaya, güce erişmeye çalışmaktadır. Değerlere göre davrananlar toplumsal hiyerarşi içinde yükselmekte ve kurallara uyanlar fayda görmektedir. Böylece, gündelik yaşam pratiklerine yansımış olan hegemonik değerler ve hegemonik erkeklik biçimleri, istemli ya da istemsiz bir biçimde yeniden üretilmektedir.

Hegemonik erkeklik, ‘bir ideal olarak’ ulaşılması gereken bir kimliğe işaret etmektedir. Daha önce belirtildiği gibi, hâkim ideolojiyi meşrulaştıran hegemonya

kavramının doğası gereği, ataerkil ilişkileri meşrulaştıran hegemonik erkekliğin, somut bir erkeği tarif etmekten çok, “bir ideal olarak kurulduğu” düşünülmektedir. Bu yapılanmaya dikkat çeken Connell, hegemonik erkekliğin “erkeklerin büyük bir çoğunluğunun gerçek kişilikleriyle sıkı sıkıya örtüşmesi”nin gerekmediğini dile getirmiştir (1998: 247). Böylece hegemonik değerler, bir erkeğin sabit ve değişmez karakteri olarak değil, bireyin içinde yaşadığı sosyo-ekonomik koşullara uygun şekilde her seferinde yeniden kurulmaktadır. H. Bahadır Türk’ün belirttiği gibi hegemonik değerler;

“İktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imajına işaret eden bir tahakküm modu olarak da okunabilir. Bu çerçevede hegemonik erkeklik denilen şey aslında belirli bir imaj setine işaret etmektedir. Bu imaj seti bulunulan tarih ve mekân içinde farklılık gösterebilir. İyi bir eğitim almış olmak, geliri yüksek bir işe sahip olmak gibi unsurların yanı sıra “bir aile babası” olmak, kaslı-atletik bir vücuda sahip olmak ve en önemlisi heteroseksüel olmak gibi” (2008: 122).

Bu açıdan hegemonik erkeklik değerleri, tarihsel ve koşullara bağlı olarak değişebilmekte, her dönemde farklı davranış rolleri öne çıkmaktadır. “İdeal olarak kurulan” hegemonik erkekliğe ait değerlerin bir bütün olarak görülebildiği yerleri temsiller oluşturmaktadır. Söz gelimi filmlerde, ideal olduğu kabul edilen ve bu yolla normalleştirilen heteroseksüel, güçlü, özgüveni tam erkek kimliği, erkek seyirci için bir örnek oluşturmaktadır. Connell, hegemonyanın kazanılma sürecini irdelerken, Hollywood Sineması’nda Sylvester Stallone, John Wayne ve Humphrey Bogart gibi sinema sanatçılarının, erkeklik modellerinin yaratılmasında önemli rol oynadığını vurgulamaktadır (1998: 247).

Erkeklik kimliğinin oluşumu esnasında, toplumdan topluma değişiklik görülse de çeşitli aşamalardan geçilmektedir. Bu aşamalardan başarıyla geçmek “erkek olmak” anlamına kişiyi daha çok yaklaştırmaktadır. Örnek olarak, Türkiye toplumunda sünnet, ilk cinsel ilişki, askerlik gibi aşamalar “erkek olmak” için geçilen süreçler olarak görülmektedir. Erkekliğin toplumsal yaşamda bu şekilde sınavlara tabi tutulmasını değerlendiren Deniz Kandiyoti’ye göre, “Erkeklik verili değil kazanılan, kaybedilme tehlikesi her zaman var olduğu için nihai olarak asla elde edilemeyen bir statüdür”

(2013: 82). Hegemonya kavramı ile ideal erkeklik kurulumu arasındaki bağ burada ortaya çıkmaktadır. Farkında olarak ya da olmayarak toplum içindeki bütün bireyler, iktidar kurmak üzerine eğitilmekte ya da iktidara maruz kalmaktadır. Hegemonik mücadele, kazananın ve kaybedenin sabitlenmediği bir yapı olmasından dolayı önemli görülmektedir. Özbek'e göre, "(...) hegemonyada önemli olan, onun verili ve sürekli bir durum olmaması; aksine, aktif bir biçimde kazanılıp korunması gerektiğidir. Çünkü kaybedilebilir de. Sürekli hegemonya yoktur; hegemonya somut tarihsel durumlarda sadece kurulabilir, analiz edilebilir" (2010: 80). Ulaşılması gereken ve bunun mümkün olmadığı bir erkeklik ideali peşinde koşan toplum, sürekli iktidar örüntüleri içinde hareket eden bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda farklı koşullarda iktidara sahip olma fırsatı, "ideal erkek" yanılgısı ile mümkün hale gelmektedir. Erkekler, kendi yaşam koşulları içinde kültürel olarak kurulan hegemonik değerlere uygun davranmakta ve üstünlük kurabilmektedir. Yine de, hegemonik erkeklik bir ideal olarak kurulmuş olduğundan, bütünlüğe ulaşmak mümkün olmamaktadır. Toplum için, hegemonik erkek, ulaşılması ve korunması gereken bir kurulum olmakla birlikte aslında bu ideal bütünlüğe ulaşamadıkça devam eden rekabet olgusu, kadınlara ve ikincil konumdaki erkeklere karşı kazanılmış üstünlüğü korumayı içermektedir. Kültürel alanda kurulan hegemonik değerler, egemen sınıflar tarafından belirlenmekte ve bu sınıfların üstünlüklerinin devamını sağlamaktadır. Kültürel üstünlük, iktidara sahip olmanın araçlarından biri olarak görülmektedir.

Bu şartlar altında, toplumda tüm erkeklere ait ortak bir "erkek doğasının" olmadığı kabulüyle, mücadele halindeki erkek kimliklerinin yarattığı hiyerarşik yapılanmadan bahsetmek mümkün görünmektedir. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (1998) kitabında toplumsal cinsiyet yapılanmasının, iktidar ilişkilerinin sürmesinde önemli bir rol üstlendiğini belirtmekte ve hegemonik erkeklik kavramını öne sürerek, erkek kimliklerinin inşasını iktidarla ilintilendirmektedir. Erkeklerin kadınlar ve ikincil konumdaki erkekler üzerinde tahakküm uygulayabildiği düşünüldüğünde, erkekler iktidar alanlarını korumak için her zaman hegemonik değerlere sahip olmayı istemektedir. Bu anlamda "Bir erkek için sıradan olmak, görünmez olmak; yani büyük bir makinenin değiştirilebilir bir parçası olmak aynı zamanda gerçek bir erkek olmamak anlamına gelir. Çünkü erkek olmanın sürekli olarak

sınanmak ve yeniden inşa edilmek gibi zorunlulukları vardır” (Korkmaz, 2014: 91). Hegemonik erkeklik tanımına uygun değerlere sahip olan erkeklerin, bu değerlere sahip olmayan erkekler ve kadınlar üzerinde iktidar kurmaları mümkün olmaktadır.

Yapı ve pratik arasında karşılıklı etkileşimin olduğunu öne süren Connell’a göre, toplumsal cinsiyet yapılanması, *emek*, *iktidar* ve *kateksis* olmak üzere üç ana yapının toplamından oluşmaktadır (1998: 141-161). Bu sınıflandırmanın, toplumsal cinsiyet çalışmalarında yöntem açısından kolaylık sağlayacağı ve hegemonik erkeklik değerlerinin oluşmasında rol oynayan mekanizmaları açıklığa kavuşturacağı düşünülmektedir. Connell, toplumsal cinsiyet yapılanmasını oluşturan bu üç yapıyı şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu yapılardan biri işbölümüyle ilgilidir: Ev işleri ve çocuk bakımının örgütlenmesi, ücretsiz ve ücretli iş arasındaki bölünme, emek piyasasının ayrımcılığı ve “erkekler için işler” ile “kadınlar için işler yaratılması”, eğitim ve terfide ayrım güdülmesi, ücretler ve mübadelede eşitsizlik. İkinci yapı ise otorite, denetim ve zorlama ile ilgilidir: Devlet ve iş dünyasına içkin hiyerarşiler, kurumsal ve kişilerarası şiddet, cinsel düzenleme ve gözetim, ev içi otorite ve bunun mücadelesi. (...) Kısacası, üçüncü bir büyük yapı varmış gibi görünüyor. Bu yapı, nesne seçiminin, arzusun ve arzulanmanın örüntülenmesiyle; heteroseksüellik ve eşcinselliğin üretilmesi ve aralarındaki ilişkiyle, toplumsal olarak yapılanan toplumsal cinsiyet karşıtlığıyla (kadınlardan nefret, erkeklerden nefret, kendinden nefret); evlilikte ve diğer ilişkilerde güven, güvensizlik, kıskançlık ve dayanışmayla ve çocuk yetiştirmeyle ilgili duygusal ilişkilerle bağlantılıdır” (1998: 142).

Connell’ın yaptığı sınıflandırma yorumlanacak olursa emek, cinsiyete dayalı işbölümünün incelenmesinde, iktidar, erkeklerin egemen konumları ve cinslerin karşılıklı olarak ve kendi aralarındaki güç ilişkilerinin analizinde kullanılmaktadır. Cinselliğin tarihi ve cinsellikle ilgili kurulu düzen ise, *kateksis* yapısı içinde değerlendirilmekte ve bu üç yapı, toplumsal cinsiyet yapılanmasının temel unsurlarını oluşturmaktadır. Bu yapıların, birbirlerinden bağımsız değil, karşılıklı ilişki içinde olduğu kabul edilmektedir.

Farklı erkek kimlikleri arasındaki iktidar ilişkilerini anlayabilmek için, erkekler *suç ortaklığı* (complicity), *madunluk* (subordination) ve *marjinallik* (marginalization) kavramları altında bir sınıflandırmaya tabi tutulmaktadır (Connell, 1998: 248-252). İlk

olarak “suça ortak olan erkekleri” analiz eden Connell, azınlık küçük bir grup erkeğin, tüm iktidar ve güce sahip olmasını meşrulaştırmaya yarayan hegemonik erkeklik değerlerinin, erkeklerin çoğunluğunun ulaşamadığı bir ideal olarak, yine aynı erkeklerin suç ortaklığı ile yeniden üretildiğini öne sürmektedir. Bu anlamda iktidarı elinde tutan erkekler ile onların gücüne onay vererek “suç ortaklığı yapan” erkekler bulunmakta ve sessiz kaldıkları için iktidardan pay almaya hak kazanmaktadır. Söz konusu “suç ortaklığı”nın getirdiği ayrıcalıkları Sancar şu şekilde yorumlamaktadır:

“Eril fantaziler yoluyla zevk almayı odağına alan erkek eğlenceleri dünyasına katılma, kadınsı-eşcinsel erkeklere aşağılayıcı ve dışlayıcı davranma özgürlüğü, alt-sınıf erkeklerin kızgınlıklarını boşaltmak için barlarda, sokaklarda, futbol maçlarında taşkınlık yapmalarına hoşgörü gösterme, erkeklerin kadınlar üzerinde sağladığı iktidardan yararlanma gibi ayrıcalıklardır bunlar” (2009: 32).

Bu anlamda “suç ortaklığı yapan” erkekler, “öteki”ler, yani diğer erkekler ve kadınlar üzerindeki iktidarın devamlılığını sağlamaktadır. Sancar’ın belirttiği gibi kamusal alanda, “homososyal mekânlar”da erilliğin her türlü gösterimine izin verilmektedir.

“Suç ortağı erkek” kimliğinden sonra ikinci olarak Connell, “madunları”, yani tabi kılınan erkeklikleri tanımlamak için eşcinsel erkekler ile heteroseksüel erkekler arasındaki ilişkiyi kullanmaktadır (1998: 249). Ona göre hegemonik erkeklik, heteroseksüel olmakla başlamaktadır. Bu anlamda, toplumsal yaşamda eşcinsel erkekler şiddetle karşı karşıya kalmakta ve madun olarak toplumun dışına atılmak istenmektedir. Üçüncü olarak “marjinal erkeklikler”, azınlıklara bağlı erkekler ve sınıfsal konumları düşük olan erkekler için söz konusu olmaktadır. Irk, etnisite ve/veya sınıf pozisyonları nedeniyle marjinalize olmak zorunda kalmış erkeklerin oluşturduğu bu grup, yorumlama çerçevesinde toplumsal hiyerarşide alt sıralarda yer almaktadır.

Gittikçe artan bir şekilde iktidarla ilgili çalışmalara ırk, din, sınıf gibi değişkenlerle birlikte toplumsal cinsiyet pratikleri de dahil edilmektedir; çünkü erkeklerin ve kadınların kendi aralarında kurduğu iktidar ilişkilerini anlamak, topluma ait iktidar örüntülerinin daha görünür hale gelmesini sağlamaktadır. Erkekler arası mücadelede, tarihsel ve kültürel olarak kurulan hegemonik erkeklik pratikleri, toplum

içinde tüm bireylere sosyalleşme yoluyla yayılmakta ve “doğal” hale gelmeye başlamaktadır. Böylece çoğu erkek, ideal olan bu yere ulaşmaya gayret etmekte, uyum göstermekte ve eril iktidarın devamını sağlamaktadır.

1.3. Toplumsal Yapı İçinde Aile Kurumunun Erkekliğin İnşasındaki Rolü

Aile, kadın ve erkek kimliklerinin inşasında rol oynayan en önemli üstyapı kurumlarından biri olarak kabul edilmektedir. Kadın ve erkek için oluşmuş davranış rollerinin öğrenilmesi ilk olarak aile içi ilişkiler yoluyla gerçekleşmektedir. Aile kurumunun, toplumsal cinsiyet yapılanmasındaki önemine dikkat çeken kuramcılardan Raewyn Connell, daha önce de değinilen aile içindeki *emek*, *iktidar* ve *kateksis* yapılarını dikkate alarak, cinsiyete dayalı işbölümünü, ev içi güç ilişkilerini ve evlilik, cinsellik gibi duygusal bağılıkları analiz etmiştir (1998: 167-172). Connell’a göre, ailenin “toplumsal cinsiyet rejimini” oluşturan bu üç yapı, belirli durumlarda birbiriyle çelişmekte ve uyumsuzluk, aile yapısının değişimine imkân sağlamaktadır. Yapıların incelenmesi ve aralarındaki ilişkilerin çözümlenmesi aile kurumunun, toplumsal cinsiyet oluşumlarındaki etkisini ortaya çıkarmaktadır. Pierre Bourdieu’ya göre aile kurumu, bilinçdışı yapılar üzerinde etkili olmakta ve eril tahakkümün yeniden üretiminde önemli rol oynamaktadır (2015: 109). Bu açıdan aile içi ilişkilerin analizi, kadına uygulanan baskıyı ve erkekler arası iktidar örüntülerini görünür hale getirmektedir. Toplumsal cinsiyet yapılanmasını analiz etmek açısından, aile kurumuna, kadın ve erkeğin aile içindeki görevlerine, kız ve oğlan çocukların yetiştirilmesindeki farklılıklara dikkat çekilmekte ve erkeğin “baba” ve “koca” olarak yüklendiği kimliklerin oluşturduğu egemen konum incelenmektedir.

Vurgulamak gerekirse, kadınlık ve erkeklik kimlikleri öncelikle aileden başlayarak yapılandırılmaktadır. Çocuklar, yetişkinlerin kendilerine davranışlarından, aile birliği içinde kız ve oğlan çocuğu olarak büyümeyi öğrenmekte, cinsiyetlerinden beklenen rolleri yerine getirmek üzere eğitilmekte ve toplumsal cinsiyet kimliklerini bu doğrultuda oluşturmaktadır. Örnek olarak çocukluk döneminde alınan oyuncaklar kız ve erkek cinsiyeti ayrımına göre seçilmekte, bu “üretilmiş evren” kadınlık ve erkeklik hakkında ne hissedilmesi, nasıl davranılması gerektiğini vurgulamakta ve toplumsal

cinsiyet eşitsizliğin yol açmaktadır (Willis, 1991: 41). Üretilmiş olan bu evrende, kız çocukları içe kapanık yetiştirilmekteyken, oğlan çocuklarının öfke ve şiddet gibi duyguları yansıtmaları bir engelle karşılaşmamakta, eril davranış kalıplarına uygun davranması yetişkinler tarafından desteklenmektedir.

Ailenin köklerinin evlilik sözleşmesine dayandığı bilinmektedir. Anthony Giddens'a göre, "Evlilik iki yetişkin birey arasındaki toplumsal olarak kabul edilen ve onaylanan bir cinsel birleşim olarak tanımlanabilir. İki insan evlendiğinde, birbirlerinin akrabası olurlar; bununla birlikte, evlilik bağı daha geniş bir hısımlar dizisini birbirine bağlar" (2012: 247). Tekeşlilik ideolojisi, evlilik yoluyla cinselliğin devlet tarafından denetim altına alınmasına yol açmaktadır. Ayrıca mülkiyet ilişkilerinin düzenlenmesi de aile kurumu ile mümkün hale gelmektedir. Bu konuyu yorumlayan Bourdieu'ya göre, "Evlilik zorunluluğundan giderek daha fazla bağımsızlaşıyor gibi görünse de, meşru cinsellik edimi zenginliğin meşru aktarım yollarından biri olan evlilik üzerinden miras aktarımı yoluyla düzenlenmeye ve buna bağlı kılınmaya devam eder" (2015: 122). Bu anlamda ataerkil sistemde evlilik sözleşmesi, cinselliğin denetim altına alınmasına, mülkiyet ilişkilerinin düzenlenmesine, miras hukukunun oluşturulmasına olanak sağlamaktadır.

1.3.1. Aile Kurumu ve Tarihsel Gelişimi

Ekonomik ve kültürel değişimlerin etkisiyle, tarih boyunca aile kurumu farklı anlamlara sahip olmuştur. Bu anlamda Giddens, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800* adlı kitabında, Lawrence Stone'un aile kurumunun gelişimini üç evreye ayırdığını ve ilk evrede ailenin topluluk içinde varolan "açık uçlu, silik, duygusal olmayan, yetkeci bir kurum" olarak betimlediğini aktarmaktadır (2012: 249). Bu dönemde erken ölümler veya çocukların evden erken ayrılması nedeniyle ailelerin ömrünün kısa olduğu belirtilmektedir. Cinselliğin, haz amaçlı olmak yerine soyun devamının sağlanması için yaşanıldığı düşünülmektedir. Günümüz bireyinin, ailesi ile kurduğu duygusal bağ ve ilişkilerin, topluluklar halinde yaşanan bu dönemde bir önem taşımadığı öne sürülmektedir. Bu nedenle toplumun iyiliğinin, bireyinkinden önce geldiği ve bireyin kendi başına karar alıp uygulayamadığı belirtilmektedir. Giddens'ın

aktardığına göre, ikinci evre olan, 1600'lerin başlarından 1700'lere kadar yaşanan geçiş evresinde, çekirdek aile, toplumun yüksek kesimleri arasında belirginleşmeye başlamaktadır (2012: 248-249). Bu dönemlerde aile üyelerinin ekonomik işbirliği içinde kendi ihtiyaçlarını karşıladığı bilinmekte, ev ve işyeri ayrımı henüz ortaya çıkmadığından babaların-erkeklerin ailenin diğer bireyleriyle birlikte evde uzun süreler vakit geçirdiği öne sürülmektedir.

Günümüzde de devam etmekte olan aile yapısının, üçüncü dönemden itibaren geliştiği belirtilmektedir. Giddens'a göre, "Bu aile, yakın duygusal bağlarla bağlanan, ev mahremiyetinin yüksek bir derecesinin tadını çıkaran ve çocukların yetiştirilmesiyle uğraşan bir topluluktur" (2012: 249). Bu dönemde, önceleri hastalık olarak görülen, temelinde eşit ve karşılıklı bir ilişkiyi tanımlayan aşkın ve romantizmin önem kazandığı belirtilmekte ve cinselliğin haz amaçlı yaşanmaya başlandığı düşünülmektedir. Giddens'ın, tarihçi John Boswell'in Avrupa'da modernite öncesi ilişkiler üzerine yaptığı analizlerinden aktardığı üzere, kadın-erkek arasındaki ilişkiler, aileler arası mülk düzenlemelerine uygun olarak seçilen iki kişinin evliliği ile başlayıp zaman geçtikçe yaşamın birlikte ilerlemesiyle ortaya çıkan aşkla devam etmektedir. Modern dönemde ise tam tersinin yaşandığı, evliliğin aşkla başladığı ancak "mülk ile ilgili olarak", aşkın çoktan bitmiş olmasıyla son bulduğu iddia edilmektedir (2012: 250). Bu anlamda geleneksel dönem ile modern dönem arasında kadın erkek ilişkileri açısından yaşanan değişimin nedenlerine bakmak gerekli görülmektedir.

Aile kurumu, Sancar'ın belirttiğine göre, 19. yüzyılda başlayan üçüncü dönemde, toprağa bağlı üretimden kentteki endüstriyel üretime geçişle yapısal olarak değişmeye başlamıştır. Çiftçi ailelerinin oluşturduğu 'hane'lerin, kendi topraklarını işleyerek, üretim yaparak kendi geçimlerini sağlaması, kapitalizmin ortaya çıkmasıyla değişim geçirmiş, erkek işgücü, sanayi işçisi haline gelmiş, kendi geçimini sağlayabilen 'hane'ler ortadan kalkmıştır. Sonuç olarak ekonomik sistemin hanelerden fabrikalara geçmesi, "üretim ve kamu alanlarının dışına itilen" yeni bir aile yapılanmasının oluşmasına neden olmuştur (Sancar, 2009:122). Bu anlamda Sancar, ailenin yaşa ya da güce bağlı olarak seçilen reisinin otoritesi altındaki patriarkal yapıya dayalı, kendi geçimini sağlayan hanelerin, sanayileşme ile birlikte geçirdiği değişimi analiz

etmektedir. Yazara göre modern ailelerde, aile reisinin, kapitalist piyasada sanayi işçisi olarak emeğini satarak ailesini geçindirmek için çalışan genç erkek olması, erkeklerin iktidar alanını daraltmış ve erkeklik krizine yol açmıştır.

Bu değişimler çerçevesinde, geleneksel dönemde kadın-erkek ilişkileri açısından, aşk, sevgi, romantizmin, birlikteliğin başlangıcı için gerekli görülmediği, birlikte üretimin ve hane ile sınırlı kalmanın getirdiği etkilerle sonradan oluştuğu gözlemlenmiştir; ancak günümüzde ilişkilerin aşk ile başlaması sanayileşmenin “ev” ve “işyeri” olarak iki ayrı mekân kurgulamasıyla ilişkilendirilmiştir. Kadının, ev içinde, çocukların bakımıyla sınırlandırılması ve babanın/kocanın çalışmak için evden ayrılması nedeniyle aile üyelerinin birlikte vakit geçirme sürelerinin kısalması, eski düzeni değiştirmektedir (Giddens, 2012: 249). Önceki dönemde hanelerin yapısı nedeniyle, üyelerin birlikte fazla vakit geçirmelerinin, duygusal ilişkilerin sonradan kurulabilmesini ve birlik duygusunun daha güçlü hissedilmesini ortaya çıkardığı düşünülmektedir; ancak “modern aile”de, çalışma hayatı nedeniyle birlikte geçirilen vakitlerin kıaldığı gözlemlenmekte, bireyler sadece aşk kavramı aracılığıyla birbirlerine ilgi duyabilmektedir. Bu anlamda günümüzde birliktelikleri aşk ve romantizm duygusunun hissedilmesiyle başlamaktadır.

Çalışma hayatı nedeniyle ev ile bağları zayıflayan erkek olgusu, yeni bir kültürel pratik yaratmıştır. Bu anlamda toplumsal pratikler ile etkileşim halinde değişen hegemonik erkeklik değerlerine göre, 19. yüzyılda babaların/kocaların evde vakit geçirmesi “erkeksi olmayan” davranışlar setine dahil edilmiş, 20. yüzyılda ise yeni toplumsal ve kültürel koşulların etkisiyle babalığa ilişkin değişen söylemlerle birlikte, erkek, tekrar ev içine dahil edilmeye başlanmıştır (Çabuklu, 2007: 102). Her dönemde, eril mekânlar olarak ev dışındaki homososyal mekânlar, hegemonik erkekliğinin işleminde etkili olmakta ve böylece erkek kimliğinin inşasında rol oynamaktadır.

Geleneksel ilişki biçimlerinin aksine, kadın ve erkeğin seçim hakkının olduğu, aşk ile başlayan modern ailede, babanın/yaşlı erkeğin mutlak otoritesinin yerini, kadınla erkeğin eşitliğinin aldığı iddiası feministler tarafından kabul edilmemektedir. Feminist kuramcılara göre, geleneksel ailenin, daha özgürlükçü biçimlere yerini bırakmış olması

kadının ikincil konumunda bir değişim yaratmamaktadır. Evin yaşı otoritesi babanın iktidarının yerini, modern aile de koca-erkek iktidarı almış, eril iktidar, “modern aile”deki cinsiyete dayılı işbölümü yoluyla devam etmiştir. “Kocalık” rolündeki erkekler için, “karısının faaliyet ve hareketlerini denetleme/izin verme/onaylama otoritesi, çokeşliliğin açık ya da zımni olarak kabulüne dayalı cinsel özgürlük ve cinsel ahlakta erkek üstünlüğünü sağlayan çifte standart; erkek çocuklara karşı aile, okul gibi yerlerde kayırma yapılması” söz konusu olmaktadır (Sancar, 2009: 123). Bu anlamda, aile içinde erkeğin ve kadının karı-koca olarak üstlenmesi beklenen roller ve görevler, eşitli cinsiyet rejiminin yeniden üretimine neden olmaktadır. Kadınlar, kocalarına ve babalarına bağımlı kabul edilmekte, onlara ait tüm kararlar aileleri ve erkekler tarafından verilmektedir. Kadınların aksine “(...) erkeklerin varoluşları bağımsızlık, güç ve başarı üzerinedir. Erkekler meslek sahibi olmalı, karar veren olmalı, ailesini korumalı, yaşamsal sorunlarla baş etmeli, dolayısıyla da güçlü olmalıdır” (Özkan, 2016: 122). Kısaca, kadın, çocukların bakımı ve evin işlerinin sorumluluğunu taşırken, erkek, ailesinin güvenliğini ve evin geçimini üstlenmek zorunda görölmektedir. Bu görev dağılımı kadınları bağımlı, erkekleri ise ayrıcalıklı kılan yapının yeniden üretimine neden olmaktadır.

19. yüzyıldan bugüne kadar, toplumsal yapı içinde aile kurumunun yeri ve işlevine dair farklı kuramlar ortaya çıkmıştır. Ailenin, erkeklik inşa stratejilerindeki etkisini kavrayabilmek için açıklanması gereken kuramlardan biri olan *Çatışma Kuramı*, aileyi sınıf ilişkileri bağlamında incelemektedir. Kurama göre ailede yaşanan cinsiyetçi işbölümü, kapitalist toplumun yeniden üretiminde temel dinamiklerden biri olarak görölmektedir. *Yapısal İşlevselci Kuram* ailenin bireye ve topluma sağladığı faydalar aısından, uyum ve istikrara olan katkısını analiz etmektedir. Bu kuram, toplumun sağlıklı bir şekilde devam etmesi için cinsiyet eşitlipliğini doğal kabul etmiş olması nedeniyle eleştirilmektedir. Son olarak ele alınan *Feminist Kuram* ise aile kurumunu, toplumsal cinsiyet yapılanması ekseninde değerlendirmekte, aile içinde kadın ve erkek kimliklerinin oluşumlarını analiz etmektedir.

1.3.2. Aile Kurumunun Çatışma Kuramı Aısından İncelenmesi

19.yüzyılın ikinci yarısında kapitalist toplum düzenini analiz eden Karl Marx ve Friedrich Engels ile birlikte anılan *Çatışma Kuramı*, ‘tarihin sınıf mücadelelerinden oluştuğu’ düşüncesi çerçevesinde oluşturulmuştur. Bu anlamda, toplum üretim ve paylaşım sorunları nedeniyle çatışan sınıflara bölünmüştür.

1884 yılında yayınladığı *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adlı kitapta Engels’e göre, ilk sınıf çatışması kadınla erkek arasında, evlilik sözleşmesinin gerçekleşmesiyle yaşanmış olup kadınlar sınıf baskısına maruz kalmıştır (1998: 64). Yine aynı eserde komünal anaerkil dönemden, ataerkil yapılanmaya geçiş süreci anlatılmış ve bu süreç Josephine Donovan’a göre “ekonomik gelişmelere, özellikle de özel mülkiyetin kurulmasına ve değişim ve kâr için kullanılan metaların ortaya çıkmasına” bağlanmıştır (2015: 146). Engels, ataerkiden önce komünal ev ekonomisinin geçerli olduğu ilk evrelerde, çocukların kadına ait görüldüğünü, soyun kadınlardan devam ettiğini belirtmiştir. Kadın sorunları ile ilgilenen yazarlar arasında erken dönemde anaerkilliğin geçerli olduğunu savunan başka düşünürler de bulunmaktadır. August Bebel’e göre, bu durum “kadının “Sonsuz” kabul edilen durumunun, toplumsal gelişimin çeşitli dönemlerinde daima değiştiğini” göstermektedir (1977: 21).

Engels’e göre, işbölümünde erkek ve kadının farklı sorumluluklar alması toplumsal pratikleri etkilemiştir. Bu anlamda, kadınların çok eşli ilişkiler yaşayabildiği, evin yönetimini üstlendiği komünal dönemde, erkek, yiyecek sağlamaktan ve hayvanların bakımından sorumlu tutulmuş, görevleri nedeniyle ortaya çıkan gereklilik, onu, alet yapmaya yöneltmiştir. Aletler, üreten ve kullanan olarak erkeğe ait kabul edilmiştir. Bu anlamda erkek ve kadının ayrılması durumlarında erkeğin aletleri, kadının ise ev eşyalarını alması eğilimi gözlemlenmiştir. Aletlerin birikimi sonucu ortaya çıkan mülkiyet düşüncesi ve miras hukukuyla birlikte soyun devamı erkeğe geçmiş, ataerkil dönem başlamıştır. Böylece, erkeğin birikimini kime bırakacağı belirlenmiştir. Kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiye göre tarihsel olarak çeşitli evlilik biçimlerinin var olduğunu vurgulayan Engels, “grup halinde evlilik” ve “iki başlı evlilik” dönemlerinden sonra “tekeşli evlilik” döneminin yaşandığını ve ataerkinin bu dönemde ortaya çıktığını öne sürmüştür. Erkek egemenliğine dayalı tek eşli evliliğin belirginleştiği ve soyun babanın üzerinden devam etmeye başladığı bu dönemi Engels *uygarlık aşaması* olarak

adlandırmaktadır (1998: 37-72). Bu dönemde, özel-bireysel mülkiyet kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte aile içerisinde baba hukuku egemen olmaya başlamıştır. Erkek, bu egemen rolde mülkiyetin yasal varisi sayılırken, kadın mülkiyet hakkından mahrum bırakılmıştır. Engels, erkeğin burjuva ve kadının proleter rolünü oynadığı aile yapılanmasında, kadının kurtuluşu için aile kurumunun ortadan kaldırılmasının ve kadının ev içi alandan çıkıp toplumsal üretime katılmasının gerekli olduğunu belirtmektedir.

Çatışma Kuramı'na göre, çatışan taraflardan biri olarak evin geçimini üstlenen ve ekonomik üstünlük kuran erkek, genellikle tahakküm kuran tarafta yer almaktadır. Yani ekonomik koşulların, bir üst yapı kurumu olan aileyi belirlediği düşünülmektedir. Bu durumu yorumlayan Heidi Hartmann, ailenin duygusal bir şekilde kurulan bağlardan ziyade üretim ve yeniden bölüşüm alanı olduğunu belirtmektedir (1981: 368). Aile içinde ortaya çıkan paylaşım ve mülkiyet sorunları nedeniyle, aile üyeleri kendi aralarında güç ilişkileri kurmaktadır. *Çatışma Kuramı'na* göre, aile, eril tahakkümü devam ettirmekte ve kadınlar bu ilişkiler çerçevesinde ilk olarak babanın, daha sonra ise kocanın iktidarına boyun eğmek zorunda bırakılan bir meta konumuna indirgenmektedir.

1.3.3. Yapısal İşlevselci Kuram Açısından Aile Kurumu

Sosyolojik bir yöntem olarak kullanılan *Yapısal İşlevselci Kuram*'ın temelinde toplumu oluşturan “alt sistemlerin” birbirleriyle aralarındaki ilişkinin toplumsal yapıya olan etkileri yer almaktadır. Bu anlamda değerlerin ahlaki açıdan işlevsel olması önemli görülmüş ve toplumsal istikrarın, toplumu oluşturan parçaların ahlaki yönden tutarlılığıyla sağlanacağı öne sürülmüştür. İkinci dönemde yaptığı çalışmalarla sanayileşmiş toplumları gözlemleyen *Yapısal İşlevselci Kuram*'ın temsilcilerinden, Amerikalı sosyolog Talcott Parsons'a göre, toplumun uyum içinde olması onu oluşturan parçaların işlevlerini yerine getirmesiyle mümkün olmaktadır. Parsons'a göre, toplumsal sistem her zaman dengeye ulaşmaya eğilim göstermekte, sistemi oluşturan parçalar arasında ilişki bulunmaktadır (Akt. Smith, 2007: 44-48). Kiliseler, okullar, aile gibi kurumlar toplumun “alt sistemleri”dir. Alan Swingewood'a göre, *Yapısal işlevselci*

Kuram, 1930’larda ABD’de yaşanan bunalım yıllarında toplumsal değerlerin zayıflaması nedeniyle, “temel değerlere duyulan ihtiyacı” vurgulamaktadır (1998: 269). Bu alt sistemlerden biri olan aile, Parsons’un araştırma konularından biri olmuştur. Ümit Meriç Yazan, *İleri Endüstri Topluluklarında Aile Kurumu Üzerine Bir Araştırma* adlı makalesinde, Parsons’ın sanayi toplumunun parçalarından biri olan çekirdek aileye, iki önemli işlev yüklediğini aktarmaktadır (1989: 154). İlk olarak, aile, çocuğun sosyalleşmesi ve kişiliğin bütünlüğe kavuşmasında önemli sayılmaktadır. Yazan’ın yorumuna göre, Parsons, kadın ve erkeğe ait kabul edilen rollerin cinsiyetçi ve ayrıştırıcı eğilimleri yeniden ürettiğini göz önünde bulundurmamıştır (1989: 155-157). Kadınlık ve erkeklik kimliklerinin, çocukluktan itibaren öncelikle aile içinde inşa edildiği düşünüldüğünde, Parsons için toplumsal uyumun cinsiyet eşitsizliğine bağlı olmadığı görülmektedir. İkinci olarak, Parsons, bireyin ve dolayısıyla toplumun istikrarı açısından ailenin işlevine bakmaktadır. Türkan Erdoğan’a göre, *Yapısal İşlevselci* yaklaşımın aileyi, toplumsal düzeni ve dengeyi koruyan temel unsur olarak görmesi ve istikrarın sağlanmasında cinsiyet rolü farklılaşmasının gerekli olduğunu ileri sürmesi, cinsiyet hiyerarşisinin aile içinde yeniden üretilmesinin yolunu açmaktadır (2008: 127). Bu anlamda *Yapısal İşlevselci* kuram toplumsal istikrarın sağlanması açısından aile içinde, kadının ev işleri ve çocuk bakımıyla sınırlandırıldığı ve erkeğin “evin geçimini sağlayan” olarak otorite kabul edildiği cinsiyet eşitsizliğini yaratan işbölümünü doğal kabul etmektedir.

1.3.4. Feminist Kuram Açısından Aile Kurumu

Feminist Kuram’a göre, ataerkil/patriarkal bir yapılanma olarak aile, erkek egemenliğinin sürmesinde en önemli kurumlardan biri kabul edilmektedir. Çalışmalarda toplumsal cinsiyetin doğuştan kazanılmadığı, kültürel olarak aktarıldığı ve değişebilir olduğu vurgulanmaktadır.

Marksist ve Sosyalist Feministler kadınların ev içi emeğine ve deneyimlerine odaklanmıştır. Bu kuramcılar, kadının ev içi görünmez emeğinin, kapitalist sistemin yol açtığı olgulardan biri olduğunu düşünmektedir. Çocukların bakımı ve ev işlerinin sorumluluğunu taşıyan kadınların emeklerinin, toplumsal açıdan değere sahip olmadığı

vurgulanmıştır. Erkeklerin ise evin geçimini sağlamak için çalışarak para kazanması nedeniyle diğer aile fertlerini ekonomik olarak bağımlı kıldığı, çocukları ve karısı üzerinde tam bir kontrol sağladığı belirtilmiştir. Sosyalist Feministler kadının “özel alan” ile sınırlandırıldığını ve kamusal alanın erkeğe ait görüldüğünü vurgulamıştır (Kasapoğlu, 2012: 112). Sonrasında 1960’lı yıllarda ortaya çıkan 2. Dalga Feminizm, kadınların özel alanda yaşadığı problemlere yoğunlaşmıştır.

Erkekler açısından aile, kamusal alanda yaşanan tüm zorlukların sonunda, erkeğin kendine güven ve güç kazanmasını sağlayan bir “sağaltım yeri” olarak düşünülmektedir. Bu durumu yorumlayan Olcay İmamoğlu’na göre “Erkekler kadınlara kıyasla eşleriyle çıkarlarının daha fazla uyuştuğunu ve daha çok bütünleşme içinde olduklarını düşünmektedirler. (...) Kadın kendisini baskı altında hissettiğinde, eşinin kendisine daha az anlayışlı davrandığını düşünmekte; eşine genelde ve bir kriz anında daha az güvenmektedir” (1993: 59). Belirtildiği gibi erkekler ailede desteklendiği hissini yaşamaktayken, kadınlar kendilerini yalnız ve güvensiz hissetmektedir. Yapılan araştırmalar sonucu evli erkeklerin intihar oranlarının evli olmayanlara göre daha düşük olduğu görülmektedir (Durkheim, 1977: 70). Aile içi roller açısından, kadınlara, eşine karşı şefkatli, anlayışlı ve sabırlı olması gerektiğinin öğretilmesi, erkeklerin bir kadına “sahip” olduğunda yaşamlarını kolaylaştırmaktadır.

Evin işlerinden ve aile bireylerinin bakımından sorumlu görülen kadınlar, ek olarak çalışma hayatının gerekliklerini de yerine getirmektedir. Bu durumu yorumlayan Giddens, kadınların işyerinde geçirdiği zamanı “ikinci vardiya” olarak adlandırmıştır (2014: 259). Kadınların yüklerinin azalması için çocuk bakımı gibi nedenlerle gerekli olan izin ve ek ücret haklarını geliştirmeye çalışan Liberal Feministler ise, kadınların çalışma hayatına girmesinin, kadın-erkek eşitliğini sağlamak için gerekli olduğunu savunmuştur. Radikal Feministler ataerkil yapının ortadan kalkmasının ancak kültürel değişimlerle mümkün olacağını vurgulamış, cinsiyetçi işbölümünün ve kapitalizmin getirdiği eşitsizliklerin öncesinde de ataerkinin var olduğunu ve bu anlamda sistem ile sağlanan hiçbir uzlaşmanın, kadınlara faydası olmayacağını belirtmiştir. Ev içi cinsiyete dayalı işbölümü, varlığını, kadın haklarında yaşanan gelişmelere rağmen, ideolojik ve kültürel pratikler yoluyla devam ettirmektedir. Örnek olarak, Türkiye’de 1984 Medeni

Kanun Öntasarısı'nda, geçmiş kanunlara göre daha eşitlikçi bir aile hukuku oluşturulmaya çalışılmış, bu anlamda aile reisi erkek olarak belirtilmemiş ve ev yönetimi ve geçiminde cinsiyet ayrımı yapılmamış olsa da, Olcay İmamoğlu'na göre “(...) öntasarıda bile evi geçindirme işlevi için paylaşım öngörülürken, ev-içi faaliyetler yine kadının yükümlülüğünde ” (1993: 62) kalmıştır.

Feminist Kuram açısından değerlendirildiğinde, ilk olarak *Yapısal İşlevselci* yaklaşım toplumsal cinsiyet rollerini doğal ve değişmez olarak görmekte, kadınlık ve erkeklik kimliklerinin kültürel etkilerle oluştuğunu göz ardı etmektedir. İkinci olarak *Çatışma Kuramı* ise toplumsal cinsiyet yapılanmasını dikkate almamakla ve sadece sınıflar arası güç mücadelelerine yoğunlaşmakla eleştirilmektedir.

1.3.5. Toplumsal Cinsiyet Yapılanması Açısından Aile İçi Rollerin Belirlenmesi

Geleneksel yapılardan modern aileye geçmiş olmakla birlikte, ailedeki rol dağılımı ve işbölümü, erkek egemenliğini destekleyerek cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmeye devam etmektedir. Aile içi rollerin analizi, gündelik yaşam pratiklerini etkileyen eril tahakkümün varlığını ortaya çıkarmaya çalışan incelemelerin odak noktasını oluşturmaktadır.

Kadınların kamusal alandan dışlanarak, özel alan ile sınırlandırılması nedeniyle onların ev içindeki rollerine bakmak toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından önem taşımaktadır. Genel olarak kadınlar, toplumsal yapılanma içinde, çocukların bakımından ve ev işlerinden sorumlu tutulmaktadır. Kadınların kamusal ve ekonomik kararlardan uzun zaman boyunca uzak tutulduğunu belirten Pierre Bourdieu, onların ev içinde soyun devamlılığıyla ilişkili, ailenin istikrarını sağlayan, onu dayanışma içinde tutan faaliyetlerle sınırlandırıldığını vurgulamaktadır; ancak yazara göre “Bu ev’cil çalışma çoklukla ya fark edilmez ya da küçümsenir (kadınların özellikle telefonda gevezelik etmeye ne kadar düşkün olduklarına ilişkin ritüel kınamalarla yapıldığı gibi); göze çarptığında da, ruhsallık, ahlak ya da duygusallık alanına kaydırılarak gerçeklikten çıkarılır, ki ücret mukabili veya “karşılık bekleyerek” yapılmaması bunu kolaylaştırır”

(2015: 123- 124). Bu anlamda kadının ev içi emeğinin ücret karşılığı bir değerinin olmaması onu görünmez kılmaktadır. Kadınlar da dâhil olmak üzere toplumun tüm bireyleri tarafından, ev içinde geçirilen zamana ve emeğe hiçbir değer biçilmemektedir. Erkekler ev işlerinde çok az sorumluluğa sahipken, kadınlar zorunlu olarak çocuklarla ilgilenmekte ve ailenin sosyal ilişkilerini organize etmekte, yemek pişirme, temizlik gibi işleri yapmak durumunda kalmaktadır.

Geleneksel dönemde ev içinde kadının görevi olarak görülen işlerin birçoğunun, sanayileşme ile birlikte “erkek işine” dönüştüğünden bahseden Nesrin Tura, önceleri genellikle kadınlar tarafından evde yapılan biranın, sanayileşmeyle birlikte toplu alanlarda erkekler tarafından üretilmeye başlanmasını örnek olarak vermiştir (1998: 124). Çalışma hayatında mesleklerin cinsiyetine ilişkin diğer bir gözlem de kadının kamusal alanda çalışmasına rağmen yine kadınlık rollerine uygun meslekler seçmesi, öğretmen, aşçılık, hemşirelik gibi eril tahakkümün onayladığı görevleri tercih etmesidir. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından yapılan araştırmalara dikkati çeken Giddens’in aktardığı üzere, 1990’lar da Britanya’da yapılan bir çalışma, şu an yasaklanmış olsa da, sağlık hizmetlerinde iş görüşmesi sırasında erkeklere hiç sorulmadığı halde, görüşülen her kadına çocuk yapmayı düşünüp düşünmediğinin sorulduğunu ortaya koymuş ve toplumsal pratikler açısından, çocuk bakımının tamamen annenin sorumluluğunda sayıldığını göstermiştir (2012: 257-258). Cinsiyet rejimi içinde, erkeklerden ailelerini geçindirmeleri, onların güvenliğini sağlamaları, güçlü olmaları beklenmektedir. Erkekler, “erkeklik kimliği” nedeniyle, eş ve baba olarak aile içinde duygularını göstermekten sakınan, genelde mesafeli tavırlar sergileyen davranış setine uygun bir kimlik edinmektedir. Kadınlar ise ev içindeki erkeklere destek olmakla, onların bakımlarıyla, sabırlı ve anlayışlı bir eş olmakla görevlendirilmektedir. 2010 yılında yapılan bir çalışmaya göre, bakım gerektiren çocukları olan kadınların %64,7’si çalışma hayatındayken, aynı yaşta çocukları olan erkeklerin %89,7’si çalışma hayatında yer almaktadır (Kurtulmuş, 2013: 54). Ailede, bireylere cinsiyetçi işbölümüne uygun roller verilmekte ve ilişkilerde karşılıklı olarak rollere uygun davranılması beklenmektedir.

Özellikle Marksist Feministler, ekonomik koşulların, aile içinde erkek ve kadın kimlikleri üzerinde etkisi olduğunu düşünmektedir. Erkeklerin, ekonomik ve toplumsal

sermayesi azaldıkça aile reisliği görevine daha çok değer verdiği görülmektedir. Bu durumu yorumlayan Sancar'a göre, “‘Emeğinden başka satacak bir şeyi olmayan mülksüz erkekler’, üzerinde otorite sahibi olacakları bir ailenin geçimini sağlayarak o aileye "reis" olunca toplumda saygın bir statü elde ederler ve bu da en yaygın "erkeklik inşa stratejisi" haline gelmiştir” (2009: 63). Ekonomik ve kültürel sermayesi düşük olan erkekler için, bir aileye sahip olmak eril piyasada kuramadığı iktidarı yaşayabileceği bir alana, eril iktidara sahip olmak anlamına gelmektedir. Örnek olarak, Afrika’da yapılan bir araştırma işsiz erkeklerin, cinsel şiddete daha fazla başvurdıklarını, aslında fiziksel güçleri yoluyla toplumda saygı kazanmaya çalıştıklarını, Amerika’da yapılan bir çalışma ise eşleri işsiz kalan kadınların daha fazla şiddete maruz kaldığını ortaya koymuştur (Türkoğlu, 2013: 41). Bu bağlamda ailenin, işgücünü yeniden üretmekle birlikte, erkekler için bir iktidar alanı oluşturduğu düşünülmektedir. Ailenin reisi olarak erkek, karısı ve çocukları üzerinde sahip olduğu hakla kendini güçlü hissetmektedir. Hiyerarşinin alt sıralarında yer alan erkekler, kamusal alanda kendine uygulanan iktidar nedeniyle erkekliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmakta, aile içinde kadınlara ve çocuklara iktidar uygulayarak kendini ispatlamak istemektedir. Dış dünyada ezilmiş baskı altına alınmış, aile reisliği rolünü işsizliği nedeniyle yerine getiremeyen erkek, eksikliğini aile içindeki iktidarını güçlendirerek kapatmaya çalışmaktadır.

Cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretiminde önemli bir etkiye sahip olan aile kurumu, varlığına devam edebilmek için diğer üstyapı kurumlarıyla işbirliği yapmaktadır. Bu anlamda “sembolik sermayenin değişmez bekçisi” olarak aile, hukuk, kiliseler ve eğitim kurumlarınca desteklenmektedir (Bourdieu, 2015: 122). Bu yoruma göre üstyapı kurumlarının eril kültürü onayladığı görülmektedir.

Çocukluk döneminden itibaren, ailenin içinde ortaya çıkan cinsiyet ayrımı, eğitim kurumlarında devam etmektedir. Bu anlamda “ (...) çocukların cinsiyetlerine bağlı olarak çok farklı kolektif beklentilerin nesnesi olduklarını ve eğitim durumunda oğlanların ayrıcalıklı bir muamele gördüğünü (öğretmenlerin onlara daha fazla zaman ayırdığı ve daha fazla soru sorduğu, onların sözünü daha az kestiği ve oğlanların genel tartışmalarda daha fazla yer aldığı gösterilmiştir) ispatlayan tüm gözlemleri sıralamak gerekir” (Bourdieu, 2015: 75). Bu durumu aşabilmek için alternatif eğitim sistemleri de

geliştirilmektedir. Örnek olarak, İsveç- Stockholm’de 2010 yılında kurulan ve eşitlik anlamına gelen *Egalia* adlı okul, 1-6 yaş grubundaki çocuklara eğitim vermektedir. Okulun müfredatı, cinsiyet ayrımcılığını ortadan kaldırmaya yönelik hazırlanmıştır. Handan Saatçioğlu’nun belirttiğine göre okulda kullanılan oyuncaklar kız ve erkek çocuk ayrımı yapılmadan tasarlanmıştır. Bu anlamda oyuncaklar arasında esmer tenli bebekler, cinsel organa sahip olan bebekler, sadece yemek pişirmek için değil saklanmak için de kullanılabilen fırınlar yer almaktadır. Okulun kütüphanesinde *Külkedisi*, *Pamuk Prenses* gibi masal kitapları yerine toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretimine izin vermeyen kitaplar bulunmaktadır. Handan Saatçioğlu, “evlatlık edinilen çocukların, tek ebeveynli aileler”in yer aldığı kitapların içinden, çocuğu olmayan bir zürafanın bir timsah yavrusu bulmasıyla başlayan ve üç kişilik bir aileye sahip olmasıyla sonuçlanan bir öyküyü örnek olarak aktarmıştır (Saatçioğlu, 2016). Çocukluktan itibaren toplumsal olarak inşa edilen kadın ve erkek kimlikleri, aile içinde oluşan görev ve sorumluluklar yoluyla yeniden üretilmektedir. Bu yolla cinsiyetler arası hiyerarşik bir yapılanma ortaya çıkmaktadır.

1.3.6. Aile Kurumu İçinde Baba-Oğul İlişkisinin İncelenmesi

İlk olarak aile içinde öğrenilen erkeklik pratiklerinde, babalık konumu önemli rol oynamaktadır. Babalık, çocuk ile baba arasında anne ile olduğu gibi dolaysız biyolojik bir bağ olmaması nedeniyle bazı sosyal ve siyasal dolayimleri gerektirmektedir (Sancar, 2009: 120). Bu çerçevede evin geçimini sağlayan kişi olarak baba, işgücü piyasasında bir konum işgal etmektedir. Diğer yandan babalık kurumunun meşruluğu her zaman devlet tarafından geçerli sayılmaktadır. Son olarak babanın çocukları ve karısı üzerindeki hakları, sosyal ve hukuki olarak onaylanmaktadır. Böylece babalık “ailede “geçim sağlayan”, piyasada “çalışan” ve devletin karşısında “aile reisi” olarak konumlanan bir toplumsal pratik, bir “dolayım” konumu”dur (Sancar, 2009: 121). Babanın dolaylı varlığı nedeniyle, babalık statüsü devlet, piyasa ve kültürel pratikler tarafından biçimlendirilmektedir.

ABD’de yapılan araştırmaların sonuçlarına bakarak Güngörmüş ve Özkardeş, babalık kavramının, 18. yüzyıldan bugüne dört aşamadan geçtiğini belirtmektedir. 19.

yüzyıl başlarına kadar “ahlak öğretmeni” olarak görülen babalar, daha sonra “evin ekmeğini kazanan” kişi olarak tanımlanmıştır. 20. yüzyılın ortalarına kadar geçen bu ikinci aşamadan sonra, 1940 ile 1965 yılları arasında çocuğun cinsel kimliğini kazanmasına yardımcı olan babalar ortaya çıkmıştır. Günümüzde, babaların ilk iki görevinin devam ettiğini savunan yazarlar, çocuklarının bakımını üstlenen babalar ile birlikte dördüncü aşamaya geçildiğini öne sürmüştür (Güngörmüş ve Özkardeş, 2015: 28-39).

Kadınların toplumsal yaşamda değişen konumlarının, erkeklik ve babalık rolünün de değişmesine etki ettiği belirtilmektedir. Kadının eğitim alanında haklar elde etmesi, çalışma hayatına girmesi, ekonomik açıdan bağımsız hale gelmesiyle birlikte, erkekler evin ve çocukların sorumluluklarını almış, böylece iş bölümünde değişimler yaşanmaya başlanmıştır (Zeybekoğlu, 2013: 304). Bu durum, çeşitli Avrupa ülkelerinde, babalık izni gibi yeni yasal düzenlemeleri ortaya çıkarmaktadır. Değişen toplumsal koşullarla birlikte, evi ve çocuklarıyla daha çok ilgilenen yeni baba tiplerinin oluştuğu belirtilse de Giddens’a göre artan boşanma oranları, tek ebeveynli aileler gibi nedenler, babaların çocukları ile daha uzun vakitler geçirmesini engellemiş, bazıları “babanın ölümünü” ilan etmiştir (2012: 267). Bu anlamda ekonomik ve sosyal koşulların değişmesiyle birlikte babalık kimliği de farklılaşmakta, bu doğrultuda iktidarının da azaldığı savunulmaktadır.

Günümüz aile yapılanmasında, geleneksel olandan farklı olarak, babalığın önemini yitirdiği bir “Patriarkal Kriz” yaşandığını öne süren Sancar’a göre, “Oğlun babası karşısındaki konumunda meydana gelen değişim, genç erkeğin hem “üretken işgücü” hem de “vatandaş” olarak endüstriyel kapitalist toplumun kurucusu ve onun “modern hukuku”nun “haklar” tanıdığı birey haline gelişinin sonucudur” (2009: 122-123). Aydınlanma Dönemi ile birlikte, bireyin öneminin artması ve Sanayileşme sonrasında ekonomik yapının değişmesi, çalışma hayatının haneler yerine fabrikalara geçmesi, babalık iktidarını zayıflatmıştır. Bu durumu yorumlayan Özkan, benzer bir şekilde 1950- 1970 yılları arasında Türkiye’de, tarıma dayalı ekonomiden endüstriye dayalı ekonomiye geçişin hızlandığını, bunun sonucunda yaşanan göç dalgasıyla aile yapılarının değiştiğini, baba oğul arasındaki iktidar ilişkisinde babanın hâkimiyetinin

kaybolduğunu belirtmiştir (2016: 130). Modern dönemde ortaya çıkan bu değişim, erkek kimliğinde bir krize neden olmaktadır.

Değişen ekonomik ve toplumsal yapıyla birlikte, parasını ve otoritesini, babasından almak yerine, çalışmak koşuluyla piyasadan alan erkeklerin varlığı yeni bir erkek kimliği inşa etmektedir. Bu durumu yorumlayan Sennett’a göre “Yaşamın maddi örgütlenişi öylesine hızlı bir değişim içindeydi ki, güç iddiasını, sabit miktarda bir mülkü otuz ya da kırk yıl sonra bir başkasına devredebilme olanağına dayandıran biri kendisini tehlikeye atıyor demektir” (2014: 70). Bu anlamda erkekler, babalık konumunun verdiği güven duygusundan mahrum kalmakta, kapitalist yapı nedeniyle kendini yalnız ve güçsüz hissederek, korku ve kaygı içine düşmekte, iktidar kaybı yaşamaktadır. Bu durumu yaptığı araştırmalar sonucu yorumlayan Sancar’a göre, işçi babaları, piyasada ezilmelerinden dolayı aile içinde daha otoriter, “terbiye ve düzen sağlama” konusunda daha hassas olmaktadır (2009: 127). Alt sınıf erkekler, kapitalizm nedeniyle yaşadığı baskı ve eziklik hissini, ev içinde kurdukları iktidarla göz ardı etmektedir.

1.4. Toplumsal Cinsiyet Yapılanması Açısından Devlet

Eril bakış açısıyla şekillenen devlet yapısı, bu özelliğiyle cinsiyetçi bir söylem içermektedir. Devlet varlığını bu söylemlerle koruyup güçlendirirken, toplumsal cinsiyet yapılanması da devlet yoluyla yeniden üretilmektedir. Bu karşılıklı ilişki çeşitli mekanizmalar yoluyla sağlanmaktadır. Devlete atfedilen güçlü otorite kendini hegemonik bir yolla meşrulaştırmaktadır. Böylece yönetim altındakiler zor kullanılmadan ikna edilerek kontrol altında tutulmaktadır. Kadın ve erkek arası farkları vurgulayan, cinsiyet kimlikleri temelinde hiyerarşik yapıları var eden söylemler, devlet politikası tarafından kullanılmaktadır.

1.4.1. Modern Devletin Doğuşu: Leviathan

Ortaçağ’da kilisenin manevi iktidarla birlikte siyasal iktidarı da elinde tutmak için ortaklık kurduğu krallıkların, sonrasında gücünün artmasıyla birlikte, bu gücün korunması için merkezileşme isteği doğmuş ve bu yeni durum, insanların nasıl bir arada

yaşayabileceklerine ilişkin düşünmeyi gerekli kılmıştır. Toplumsal yaşamın yasalarının belirlenmesi için, 16. yüzyıldan başlayarak, 19. yüzyıla kadar birçok toplumsal sözleşme kuramı öne sürülmüştür. Bu anlamda modern devletlerin, toplumsal sözleşmelerin yapılması ile ortaya çıktığı varsayılmaktadır. Devletin ne zaman doğduğuna dair net bir anın söylenemeyeceğini belirten Ernst Cassirer'e göre, bu dönem kuramcılarının "Aradıkları şey, bir başlangıç olmayıp, devletin "ilkesi" yani varlık nedenidir" (1984: 174). Bu anlamda Cassirer, devlet düzeninin tarihsel bir anlatısını yapmaktan ziyade, sistemin nasıl geçerli olabileceği üstüne düşünüldüğünü vurgulamıştır. Thomas Hobbes'un, 1651 yılında yazdığı *Leviathan* adlı eseri toplumun nasıl yönetileceğine ilişkin yapılan çalışmalardan biri sayılmaktadır. Hobbes, insanların güvenli bir ortamda yaşayabilmesi için yapılan toplumsal sözleşme sonucu oluşan yönetim sisteminin ilkelerini açıklamıştır.

Leviathan adlı eserde insanların, korku nedeniyle ve güvenlik isteğiyle kendi aralarında bir sözleşme yapıp, "doğa durumu"ndan (state of nature) çıkarak, kendi haklarını bir egemene teslim edip güvenliklerini sağlama yoluna gittiği vurgulanmıştır (Hobbes, 2007: 127-130). Bir varsayım olarak, toplumsallaşma öncesi resmedilen toplumsallık öncesi dönemde Hobbes'a göre, "İnsan insanın kurdudur" (2007: 11). Bu cümle, "doğa durumu"nda insanların kendi çıkarları ve istekleri için, diğerlerine karşı her şeyi yapma hakkına sahip olduğu anlamına gelmektedir. Hobbes'a göre, "Devlet olmadıkça herkes herkese karşı daima savaş halindedir. Bundan şu açıkça görülür ki, insanlar, hepsini birden korku altında tutacak genel bir güç olmadan yaşadıkları vakit savaş denilen o durumun içindedirler ve bu savaş, herkesin herkese karşı savaştır" (2007: 94). Bu dönem, sürekli çatışma halinde geçen bir yaşam olarak tanımlanmış, kendi güvenlik ihtiyaçları, çıkar ve istekleri nedeniyle insanların diğerleri üzerinde egemenlik kurmaya çalıştığı varsayılmıştır. Bu anlamda "Her insanın her insanı öldürebileceğine dayanan mutlak eşitlik savı, bir yandan tabii halin ne kadar tehlikeli bir hal olduğunu gösterirken, öte yandan tabii halden sivil hale geçişi sağlayacak sözleşmeye biçimsel tutarlılık kazandıracaktır" (Akai, 2003: 95). Doğa durumunda insanın yaşamının "ölüm korkusu içinde, yalnız, yoksul, kötü, kısa ve vahşi" olduğunu belirten Hobbes, Kızılderilileri böyle bir topluma örnek olarak göstermiş, bir insanı

öldürmenin ya da bir yeri işgal etmenin kurallarla engellendiği bir duruma geçişin temellerini oluşturmaya çalışmıştır.

Böylece Hobbes’a göre, doğa durumundan, aklın gösterdiği “uygun barış şartları” yoluyla yapılan bir toplumsal sözleşme ile haklarını seçtikleri bir *egemene* bırakan *uyruklar*, uygar topluma geçiş yapmıştır (2007: 130). Yani doğa durumundan kurtulmak akıl yoluyla mümkün görülmüş, böylece devletin temelleri atılmıştır. İnsanlar birbirleriyle anlaşmak yerine, kendilerini kuralları belirleyen üst bir otoriteye teslim etmiştir. Bu anlamda devletin doğuşunu yorumlayan Hobbes’a göre:

"İnsanları yabancılardan saldırısından ve birbirlerinin zararlarından koruyabilecek ve, böylece, kendi emekleriyle ve yeryüzünün meyveleriyle kendilerini besleyebilmelerini ve mutluluk içinde yasayabilmelerini sağlayacak böylesi bir genel gücü kurmanın tek yolu; bütün kudret ve güçlerini, tek bir kişiye veya hepsinin iradesini oyların çokluğu ile tek bir iradeye indirgeyecek bir heyete tayin etmeleridir. (...) Bu onaylamak veya rıza göstermekten öte bir şeydir; herkes herkese, 'senin de hakkını ona bırakman ve onu bütün eylemlerinde aynı şekilde yetkili kılman şartıyla, kendimi yönetme hakkını bu kişiye veya bu heyete bırakıyorum' demişçesine, herkesin herkesle yaptığı bir ahit yoluyla, hepsinin bir ve aynı kişilikte gerçekten birleşmeleridir. Bu yapıldığında, tek bir kişilik halinde birleşmiş olan topluluk, bir DEVLET, Latince CIVITAS, olarak adlandırılır. İşte o EJDERHA'nın veya daha saygılı konuşursak, 'ölümsüz tanrının' altında, barış ve savunmamızı borçlu olduğumuz o 'ölümlü tanrının' doğuşu böyle olur" (2007: 129, 130).

Devletin kurulmasının en büyük nedeninin güvenlik olduğunu belirten Hobbes’a göre egemen olarak belirlenen kişi ya da meclisin temel görevi de halkın çıkarlarını korumak ve güvenliğini sağlamak olmalıdır. “İster bir monark olsun ister bir meclis, egemenin görevi, kendisine egemenlik gücünün verilmiş amacıyla, yani *halkın güvenliğinin* sağlanmasında yatar; egemen, bu göreve doğa yasasıyla bağlıdır ve bunun hesabını, doğa yasasını yaratan Tanrı’ya ve sadece ona vermekle yükümlüdür. Güvenlikle burada kastedilen, sadece koruma değil; aynı zamanda, her insanın meşru emeğiyle, devlete tehlike veya zarar gelmeksizin elde edeceği, hayatın bütün konforlarıdır” (2007: 234). Bakış açısı nedeniyle Hobbes’un devlet anlayışını birey devlet ilişkisi bağlamında totaliter bulan yaklaşımlar bulunmaktadır.

Bu yaklaşımı destekleyen Alâeddin Şenel tarafından mutlak monarşinin kurucusu olarak değerlendirilen Hobbes “burjuvazinin amaçlarına hizmet eden yolda çalışmış” ve “bu yolda mutlak monarşi”yi tercih etmiştir (1996: 302). Yaşadığı dönemde gerçekleşen İngiliz İç Savaşı’nda kralın tarafını tutarak karşı devrimci bir politik görüş benimseyen Hobbes, aristokratların yanında yer almış olsa bile Şenel’e göre, toplum sözleşmesi, temelinde yer alan eşitlik ilkesi sonucu burjuvazinin fikirlerini temsil etmiştir. Bu anlamda, bir egemene bırakılan tüm haklar ve hukuk, insanların eşit ve güvende olmalarını sağlamak amacıyla da olsa mutlak monarşiyi getirmektedir. Aynı şekilde Hobbes’un mutlak monarşiyi benimsediğini savunan felsefeci Ahmet Cevizciye göre, “Leviathan, yani Ejderha, toplum sözleşmesinden sonra ortaya çıkacak devletin birey karşısında güçlü olması gerektiğini göstermek amacıyla, Hobbes tarafından bilinçli olarak seçilmiş bir terimdir. Buna göre, devleti, Fenike mitolojisinde bir su canavarı anlamına gelen Leviathan’a benzeten ve tüm yasaları yaratmak ve kaldırmak gücü ya da iktidarı olarak tanımlayan Hobbes, devletle ilgili olarak maddeci ve mutlakiyetçi bir görüşü benimsemiştir” (1999: 547). Devletin birey karşısındaki mutlak üstünlüğü canavar/dev anlamına gelen Leviathan kavramıyla tanımlanmıştır. Bu bağlamda toplum sözleşmesi bir “kulluk sözleşmesi” olarak görülmekte, egemenin sınırsız iradeye sahip olduğu, mutlak ve kutsal olarak en üstün güç haline geldiği belirtilmektedir (Çetin, 2003: 39). Önceleri güvenlik nedeniyle insanların kendilerinden daha üst bir kişiye ya da meclise verdiği yetkiler, bir süre sonra sınırlarını aşip insanlara karşı bir yönetime dönüşmüştür. Aynı zamanda *Leviathan*’ın ilk baskısında yer alan kapak resminde dev bir insan figürü yer almaktadır. Devleti temsil eden, su canavarı anlamına gelen *Leviathan*’ın toplumsal sisteme yansımaları, bu dev insan figürü ile sağlanmıştır. Kral olarak adlandırılabilir bu figür, konumlandırılışıyla, dağların ardından doğmakta olan bir güneşe benzetilmiştir. Kral, sol elinde meşale, sağ elinde kılıç tutmaktadır. Resmin üstüne “Yeryüzünde onunla mukayese edilebilecek hiçbir güç yoktur” cümlesi yerleştirilmiştir. Aynı zamanda bu kralın gövdesi, insanlardan oluşmaktadır ve bu durum Mehmet Ali Kılıçbay’ın *Leviathan* kitabının önsözünde belirttiğine göre, devletin kökeninin “tanrısal değil insani olduğunu” vurgulamaktadır. Ayrıca, *Leviathan*’ın elinde tuttuğu kılıç, insanların öncelikle güvenlik ihtiyacı

nedeniyle toplumsal sözleşme yapmasına atıfla güvenliğin garantisinin simgesi olarak okunmuştur (2007: 11).

Hobbes'un devlet kurgusunu, eril iktidarın bir örneği olarak yorumlamak mümkündür. Bu anlamda “belirli bir alandaki eril bir hiyerarşinin egemenliği, adalet, düzen ve güvenliğin koruyucusu olan devletin nesnel tekilliğine; aksi ise feminen bir anarşinin korunaksız öznel çoğulluğuna, yâni sözde bir anarşiye denk düşmektedir” (Eken, 2015: 462). Bu açıdan *Leviathan*'ın, hiyerarşik ve eril bir kurguya sahip olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Sonuç olarak, birlikte yaşamın nasıl mümkün olacağı sorunsalı üzerinde temellenen Hobbes'un toplumsal sözleşmesinde, bireyler, özgürlüklerine karşılık, güvenlik ve barış ortamı kazanmıştır. Hobbes, insanın doğa durumundaki halini vahşi ve kötücül olarak betimlemiş, güçlü bir otoritenin gerekliliğine vurgu yapmıştır.

1.4.2. Paternal Devlet Anlayışı

Devlet olarak şekillenen otorite kullanıcısı, *Leviathan*, bireylerin tüm haklarını devretmesi nedeniyle paternalist söylemler barındırmaktadır. İnsanlar birbirlerine karşı sorumluluk almak yerine kendilerinden üst bir otorite makamı yaratarak haklarını bu kuruma devretmektedir. İktidara sahip devletin ya da bir yöneticinin “baba” rolünü üstlendiği ve halkın “çocuklar” olarak görüldüğü, paternalist yönetim anlayışı, bireyleri korumak bahanesiyle otoriter bir yapıya dönüşebilmektedir. Sancar, paternalizmi “Geniş akrabalık ve kandaşlık ilişkilerine dayalı hane-aile sistemleri içinde “baba” konumundaki erkeğin bütün aile fertlerinin gereksinmelerini karşılamakla yükümlü ve bu nedenle onların üzerinde bir otoriteye sahip olduğu toplumsal düzen” olarak tanımlamaktadır (2009: 302). Nitekim, “hane içi üretimden”, “endüstriyel üretime” geçişle birlikte, paternalist düzen, modern devletin yönetim sistemine aktarılmıştır. Bu anlamda Sennett'a göre “(...) babalar ve patronları, babalar ve liderleri aynı zincirin halkası yapan metaforlar bunun örneğidir. (...) Aile dışındaki iktidarı aile içi rollere dayanarak meşrulaştırmak. Bunda başarılı olduğu ölçüde bir kişinin diğerini (bir yetişkinin diğer yetişkini) yargılama özgürlüğü aşınacaktı” (2014: 73-74). Paternalizmin yönetim sistemince devralınması, egemenlik altındakilerin söz söyleme özgürlüğünü

kontrol etmeyi sağlamıştır. Güçbilmez’e göre “halkın babası” söylemiyle oluşan otorite, halkını korumakta, güvenliğini sağlamakta ve bu da onu kutsal kılmaktadır (2005: 23). Böylece otoriteye karşı eleştiriler, duygusal bir zemine çekilerek önlenmektedir. Paternalist devlet anlayışı, liderlerin, yöneticilerin, bireyler için iyi ve gerekli olana, onlar adına karar vermesini, uymayanlara yaptırımlar uygulamasını, onların sosyal ve kültürel tercih özgürlüğüne müdahale edebilmesini mümkün hale getirmektedir (Türkkan, 2013: 2). Devletin, babalık rolünü üstlenerek meşrulaştırdığı uygulamaları, totaliter bir hale dönüşebilmektedir. Bu durumu yorumlayan Hüseyin Bal’a göre:

“Paternalist bir anlayışa sahip olan bir devletin yerine göre “en despotik” siyasal yapı veya en tehlikeli totaliterizme bürünebileceği ifade edilmektedir. Bu çerçevede ortaya konulan argümanlarda, paternalist devletin koruyucu, kayırmacı, gözetici, himaye ve terbiye edici, kısaca “babacı-pederşahi” tutumu ve mahiyetiyle, vatandaşlarına sadece neleri yapmamaları gerektiğini söylemekle kalmadığı, aynı zamanda neleri, nasıl yapacaklarını da söylediği ileri sürülür. Buna göre, devlet sadece nelerin yapılmamasını söylemekle yetinseydi, otoriterlik noktasında kalacaktı. Ancak bu noktada kalmayıp, yapılacak şeyleri de dikte etmesi, devlet denen siyasal aygıtı, her yerde hazır ve nazır, vatandaşlara hiçbir boşluk ve inisiyatif alanı bırakmayan hakim, muktedir, müteşamil, mütekamil ve hikmetinden sual olunmayan kadir-i mutlak bir totaliter güce, Hobbes’un tasviriyle bir Leviathan’a dönüştürmektedir” (2014: 72).

Bu anlamda, özgürlükler hakkındaki John Stuart Mill’in verdiği klasik örnek açıklayıcı görünmektedir. Örneğe göre, yıkılmak üzere olan bir köprüden geçmek isteyen birine, köprüünün tehlikeli olduğunun haberi verilmeye zaman kalmamışsa kişi geçmeye engellenebilir çünkü kişi köprüden düşmeyi istememektedir; ancak kişiyi uyarmak mümkün olmuşsa ve kişi yine de geçmek istiyorsa, onun durdurulması müdahaleci bir davranış olarak yorumlanmaktadır (Mill, 2012: 133-134). Bu liberal görüntü, özgürlük hakkına sahip olanların önceden belirtilmiş olması ve onların yetkin sayılması nedeniyle baskıcı biçimlere dönüşmesi mümkün görünmektedir. Bu yolla, bazılarını –ki bunlar çocuklar, akli yetkinliğe erişememiş ve başkalarına bağımlı kişiler, uygar olmayan toplulukların üyeleri (Dülger, 2014) olarak tanımlanmaktadır, köprüden tamamen uzak tutma hakkı elde edilmekte, yöneticiler, bu kişiler adına karar verebilmektedir. Bu kişilerin seçilmesinde, devlet çıkarlarına göre sınıflandırmalar yapabilmekte, hukuk anayasa gibi güçlerini kullanarak ayrımcılığı meşrulaştırmaktadır.

Bu anlamda aslında babalık rolü, gerçek bir babanın çocuklarına yaklaşımına benzememektedir. Yani, “Patrimonyal” bir otoriteden farklı olarak, paternalist bir otorite, kendisine bağımlı olanlara kendi kaynaklarını bir lütuf gibi sunar. Bu lütfun koşullarıysa tümüyle kendi denetimindedir. (...) Stalin, “Ben sizin babanızım” dediğinde, gerçek bir baba ve çocukları arasındaki iletişime hiç benzemeyen bir dil konuşuyordu; çocuklarının huysuzluğuna hiç tahammülü olmadığı gibi, kendisini feda etmeye de hiç niyeti yoktu; asıl önemlisi, çocuklarını bağımsız olmaya özendirmiyordu” (Sennett, 2014: 99). Bu anlamda paternalist devlette, babalık rolünün getirdiği hakla meşrulaştırılan müdahaleler bulunmaktadır. Devlet, bu yolla totaliter yapılar kurabilmektedir.

Devletin, doğum kontrolü ve kürtaj yasaları gibi baskıcı beden politikaları, sigara, alkol kullanımını yasaklamak gibi kararları, babanın çocukları üzerindeki denetimi algısıyla meşrulaştırılmaktadır. Bu denetim biçimleri, Michel Foucault’nun *panopticon** olarak adlandırdığı kavram ile örtüşmektedir. Çocuklar, yaşlılar, akıl hastaları gibi grupların, devlete ait eğitim kurumları ve ıslahevlerinde, askeri yapılanmalarda, devletin gözetimi altında tutulması bir çeşit denetim olarak görülmektedir (Akt. Sarup, 2004: 103-105). Devletin örtük şekilde uyguladığı bu denetim, bireylerin tektipleştirilmesini hedeflemektedir. Eğitim kurumlarını bu duruma örnek veren Çabuklu’ya göre, ulus-devlet babalık kimliği altında şekillenmiş, devletin aile politikaları yoluyla, çocuklar “ “devlet babanın” tektipleştirici kurumları (okul, çocuk ıslahevleri, sosyal hizmet uzmanları vb.)” tarafından yetiştirilmeye başlanmıştır (2007: 104). Devletin, bireylerin davranışlarını, “onların iyiliği ve güvenliği için” denetleme yetkisine sahip olması, bireyleri egemenlik altında tutmayı kolaylaştırmaktadır. Sennett’ a göre babalık ve liderlik birbiriyle tamamlandığında, liderlik rolünün anlamı “hiçbir zaman tek başına sahip olamayacağı, duygusal iktidar anlamıyla, başkalarının sevgisine egemen olma iktidarı anlamıyla yoğrulur” (2014: 95).

* Modern Japonya ile örneklendirilen patrimonyal toplum, mirasın ve soyun erkekten devam ettiği ancak patriarşideki gibi ilişkilerin sadece akrabalık ile sınırlandırılmadığı erkek egemen sistemdir (Sennett, 2014: 68-69).

* Panopticon teması aynı anda gözetim ve gözlem, güvenlik ve bilgi, bireyselleştirme ve bütünleştirme, izolasyon ve şeffaflık” anlamına gelmektedir (1984: 217).

Bu anlamda kurulan hegemonik söylemler, bireylerin ikna edilmesini kolaylaştırmaktadır.

Devletin doğum-kontrol ve kürtaj ile ilgili düzenlemeleri, annelik söylemine dair desteklediği politikaları, aslında devletin demografik iktidarını korumak isteği ve işgücü kapasitesi ile ilgilidir. Devlet demografik iktidarını, kadınlık ve annelik kimliklerini kullanarak sağlamaya çalışmaktadır (Davis, 2010: 54-55). Bu anlamda Davis, Rusya, Nazi Almanyası, Hindistan ve Çin'deki doğum kontrol politikalarını analiz etmiştir. Devrim ve iç savaş sonrasında azalan nüfusu dengelemek için Rusya'da doğum yanlısı uygulamaların yanı sıra, SS erkeklerin "(...) Ari kadınlardan mümkün olduğunca çok çocuk sahibi olmaya teşvik edildikleri Lebensborn programı ise" onların kadınlarla evlenmesini bile beklemiyor, çocuklar Nazi Almanyası Devleti tarafından yetiştiriliyorlardı" (Davis, 2010: 69). Yazar, fazla nüfusun yol açtığı riskler nedeniyle geliştirilen doğum-karşıtı politikalara da örnekler göstermektedir. Hindistan'da 1970'lerde ilk olarak erkeklerin hedef alındığı hükümetin kısırlaştırma politikaları, oy kaybı nedeniyle kadınlara yönelmiştir ve Çin'de izin verilen sayının dışındaki çocuklara, ceza olarak eğitim hakkı verilmemesi uygun görülmüştür (Davis, 2010: 73-74).

Babalık rolü üzerine kurulan devletin paternal söylem algısı, toplum üzerinde uygulanan eril tahakkümün varlığına işaret etmektedir. Devlet ve toplumsal cinsiyet politikaları iç içedir. Yukarıda sözü edilen denetimler, kadının ikincil olan konumunu kullanmakta ve yeniden üretmektedir. Bu bağlamda,

"Devlet, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konularıyla ilgili pek çok ideolojik etkinlikle uğraşır; fazlasıyla değişken olan bu etkinlik, Hindistan ve Çin'de doğum kontrolünden, İran'da kadınların çadır denen çarşafıya sokulmasına ya da Sovyetler'in ücretli işte çalışan kadınların sayısını artırmaya yönelik çabalarına kadar değişiklik gösterir. Devlet cinselliği denetlemeye çalışır: Eşcinselliğin suç kabul edilmesi, reşit olma yaşı üzerine yasalar, cinsel hastalıklar, AIDS vb. Devlet, cinsiyete dayalı işbölümüne, göçün desteklenmesinden eşit fırsat politikalarına kadar değişime biçimlerde müdahale eder. İşyerlerini ve aileleri düzenler, okullar açar, evler inşa eder" (Connell, 1998: 174).

Devlet politikaları ile aile, eğitim, ordu ve çalışma hayatı alanlarında cinsiyet eşitsizliğinin desteklendiği gözlenmektedir. Bu anlamda “erkeklerin iktidarı”nın ve “iktidarın cinsiyeti”nin analiz edilmesi gerekli görülmektedir.

1.4.3. Siyasal İktidarın Cinsiyeti

“Devlet baba” algısı, aynı zamanda iktidarın cinsiyetinin erkek olduğuna vurgu yapan bir tanımlamadır. Bu anlamda iktidarın, kelime olarak yaptığı çağrışımla birlikte erkek aklına ve kimliğine sahip olduğu belirtilmektedir (Akal, 1998: 213). Siyasal iktidarın cinsiyetinin erkek olması, devletin babalık rolünü meşru kılmaktadır. Babalık rolü ise, cinsiyet eşitsizliği temelinde gelişmekte ve toplumu denetim altına almaktadır.

Siyasal iktidarın erkekliği, kadınları baskı altında tutacak pratikleri oluşturmakla birlikte, erkekler arası hiyerarşinin yaratılmasına ve erkeklerin kontrol altında tutulmasına imkân vermektedir. Bu durumu yorumlayan Connell’a göre “ (...) devlet gücünün en sürekli ve en genel kullanımları, erkekler tarafından erkeklere karşı olmaktadır” (1998: 176). İktidarın erkekliği, erkeklerin ancak suç ortaklığı yaparak katılabilecekleri bir olgu olarak, onlardan ayrılmıştır. Erkeklerin iktidarından daha çok siyasal iktidarın erkekliğine vurgu yapan Cemal Bali Akal, Georges Balandier’in *Siyasal Antropoloji* kitabında yer alan Orta Afrika’daki Tshokweler yerlilerini, egemenliğin sınırları açısından örnek olarak göstermiştir. Buna göre, kral tahta oturduğu gece, evlenme şartlarına uygun tüm kadınları temsilen, duruma uygun bir kadınla cinsel ilişkiye girme hakkına sahip olmaktadır. Akal’a göre, kralın sahip olduğu bu hak, kadınların ikincil konumunu vurgulamakla birlikte erkeklerinde, tıpkı Freud’un “babaları karşısında iktidarsızlaşan oğullar” kuramını çağrıştıracak bir şekilde, otorite tarafından iktidarsızlaştırıldığını göstermektedir. Bu anlamda, siyasi iktidar erkeği köle, kadını kölenin kölesi yapmaktadır (Akal, 1998: 264-265).

Aydınlanma Dönemi ile birlikte ortaya çıkan yurttaşlık kavramı sadece erkeklerle sınırlandırılmıştır. Bu anlamda “Modern devlet, ulusu kuran ana unsura mensup, sağlıklı ve heteroseksüel erkekleri ‘tam olarak’ yurttaşlar topluluğuna dâhil ederken, yoksul, etnik veya dini azınlık mensubu, göçmen ve eşcinsel erkekleri dışlamıştır” (Kartal, 2016: 61). Devlet ve yurttaşlık, erkek aklı olarak nitelendirilmiştir.

Modern ulus devletlerin anlayışı, toplumu aynı anneden doğan erkek kardeşler olarak kavramsallaştırmıştır (Najmabadi, 2000: 131). “Anavatan” ve “devletbaba” söylemleri ile eril iktidar arasında ilişki kurulmaktadır. Böylece oğullardan oluşan ulus, tıpkı annelerini korur gibi vatani korumak algısıyla donatılmaktadır. Daha önce sözü geçen Fransız Devrimi’nin simgesi olarak kabul edilen *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı tablo böyle bir okumaya uygun görünmektedir. Elinde bayrağı tutan genç kadın, korunması gereken bir kadın algısıyla vatanın göstereni haline dönüşmüştür. Aydınlanma ve modern dönem, erkeklerin bakışıyla kurulan, onların algı ve tecrübelerine dayanan bir temele sahiptir. Bu anlamda erkeklerin hâkimiyeti altında kurulan devletin, kadınların ihtiyacına cevap vermesi mümkün görünmemektedir.

Connell’a göre devlet yapılanmasında “ (...) çok etkin bir toplumsal cinsiyet süreci, bir erkeklik politikası söz konusudur. Devlet hem hegemonik erkekliği kurumsallaştırır hem de onu denetlemek için çok büyük bir çaba sarf eder” (1998: 176-177). Bu anlamda Connell’a göre suçluların ve polislerin erkeklik değerleri aynı kaynaktan oluşmakta, yani hegemonik erkeklik değerlerine göre şekillenmektedir.

Devlet yöneticileri, bürokratlar genel olarak erkeklerden oluşmakta, erkekler siyasi iktidara sahip olmaktadır. Bu anlamda erkeklerden oluşan siyasi iktidar, eril iktidarı yeniden üretmektedir. Angela Merkel, Hillary Clinton, Margaret Thatcher, Tansu Çiller gibi kadın siyasetçiler bulunmakla birlikte, bu kadınlar eril düzene uymakla ve çatışmacı politikalar izlemekle eleştirilmiştir (Koyuncu, 2011: 100-101). Bu açıdan sadece kurumların değil, mesleklerin de cinsiyetlendirilmesi söz konusudur. Mesleklerin yapılış biçimleri ve işleyiş tarzları o mesleğin cinsiyetini belirlemektedir. Bu bağlamda da cinsiyeti ne olursa olsun birey/özne erilleşmekte ve bu mekanizmaların içinde ancak bu biçimde var olabilmektedir.

Bu anlamda öncelikle eril düşünme biçimlerinin değiştirilmesi gerekli görülmektedir. Eril iktidar algısına dair Simona Sharoni yaptığı bir analize göre, İsrail’in Filistin kuşatmasına gerekçe olarak sunduğu argümanların bakış açısıyla, erkeklerin kadınları baskı altında tutmak için ürettiği bahaneler aynı kaynaktan

besleniyor görünmektedir (Akt. Eken, 2015: 463). Toplumsal ve bireysel alanların her ikisi de eril iktidar algısıyla şekillenmektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramının gelişmesiyle birlikte önemi artan erkeklik çalışmaları literatüründe yer alan hegemonik erkeklik, Gramsci'nin hegemonya kavramından yola çıkılarak ortaya konulmuştur. Modern devletin işleyiş mekanizmalarını anlama ve proletarya için direniş noktaları üretmek adına geliştirilen hegemonya kavramı çerçevesinde, toplumca kabul gören erkelik değerlerinin belirlenmesiyle hegemonik mücadele toplumsal cinsiyet alanında da gerçekleşir. Kültürel süreçler aracılığıyla hegemonyaya sahip olan egemen sınıf, erkeklik değerlerinin, her koşulda belirlenmesiyle iktidar ilişkilerinin devamlılığını sağlar.

Erkeklik kimliklerinin, kültürel süreçlerin gerçekleştiği, aile, okul, ordu gibi üst yapı kurumları içinde inşa edilmesi yoluyla toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretimi sağlanmaktadır. Diğer yandan babalık otoritesinin, iktidarın yasa belirleyici gücüne aktarıldığı paternal yönetim anlayışına sahip liderlik türü ile birlikte gelen devlet şekli, modern devletin ilk türü olan Leviathan ile iç içe geçmiş bir şekilde, eril iktidarın siyasal alandaki gücünü arttırmaktadır. Ailenin reisi kabul edilen babadan, devlet liderlerinin halkın babası olarak kabul edilmesine giden yolda, erkeklik kimlikleri kurulmakta, ve bu kimlikler her zaman kadınların ikincil konumlarını devam ettirirken, hegemonik değerler yoluyla iktidar ilişkilerine dahil olmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM: GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE RUS SİNEMASINDA YER ALAN ERKEKLİK VE OTORİTE TEMSİLLERİNİN SUNUMU

Bu çalışmanın ikinci bölümünde, Rus sinemasında geçmişten günümüze erkeklik ve otorite temsilleri ele alınacaktır. Sözkonusu temsillerin daha iyi anlaşılabilmesi için, Rusya'nın tarihsel, sosyal, kültürel, toplumsal olarak geçirdiği evrelerden bahsetmek gerekmektedir.

Geçtiğimiz yüzyılın başlarında yaşanan en önemli olaylardan biri olan Ekim Devrimi ile birlikte Rusya'da yıkılan Çarlık Yönetiminin yerini alan Sosyalist rejim varlığını yetmiş yıl boyunca sürdürmüştür. Devrimin ilk yıllarından başlayarak siyasal alanda sürekli değişimler ve dalgalanmalar yaşanmış, ekonomik istikrar sağlanamamıştır. İktidarın gücünü meşrulaştırmak için kullandığı toplumsal cinsiyet yapılanması da yaşanan değişimlerden etkilenmiş, kadınlar ve erkekler içinde yaşadıkları koşullara göre inşa edilen kimlikleri sahiplenmiş, aile yapılanmalarına tabi olmuştur.

Filmler, çekildiği dönemin politik ve toplumsal yapısını analiz etmeyi mümkün kılan metinlerdir. Farklı dönemlerde uygulanan farklı politik stratejilerin etkisiyle toplumsal cinsiyet yapılanmasında yaşanan değişimler, kadınlık ve erkeklik temsillerinin incelenmesi yoluyla açıklanabilir. Bu açıdan sinemanın özellikle provakatif gücünün aktif bir şekilde kullanıldığı Sovyet filmlerinden günümüze kadar Rusya Sineması'nda hegemonik erkeklik temsillerinin incelenmesi, iktidar stratejileri ile cinsiyet kurguları arasındaki ilişkinin açıklanmasını mümkün kılmaktadır.

2.1. Lenin Dönemi: Çalışan Kadınlar ve Erkekler Arası Sınıfsal İlişkiler

1917 yılında gerçekleşen Ekim Devrimi, işçilerin patronlara ve yönetime karşı ayaklanmasıyla başlamış, sonucunda Bolşevikler iktidara gelmiş ve Sosyalist bir rejim yönetime hâkim olmuştur. Dönemin Rusya'sında var olan toplumsal yapının devrime etkilerinden bahseden Doğan Çetinkaya'ya göre, Avrupa'da yüz-iki yüz kişiden oluşan, kalabalık olmayan atölyelerin aksine Rusya'da, iki bin üç bin işçinin birlikte çalıştığı fabrika ortamlarında işçiler radikalleşmeye ve sınıf bilincine sahip olmaya başlamıştır.

Bu anlamda St. Petersburg, Moskova gibi şehirlerde oluşan “sanayi adaları”nda yaşayan işçilerin fazlalığı bir anda üç dört milyon kişinin greve gitmesi gibi sonuçlar ortaya çıkarmış, devrim için uygun koşullar oluşmuştur (Çetinkaya, 2013: 7:30- 9:25). Sınıfsal eşitsizliğe ve kötü çalışma koşullarına maruz kalan işçilerin, Mart 1917’de St. Petersburg’da başlattığı ayaklanma sonucu Çarlık yönetimi son bulmuş, Ekim ayında Bolşevikler iktidarı ele geçirmiş, toprak mülkiyeti ortadan kalkmış, fabrikaların denetlenmesi işçilere bırakılmış, Rus olmayan halklara kendi kaderlerini tayin etme hakkı verilmiş ve devrim gerçekleşmiştir (Teksoy, 2005: 129).

Ekim Devrimi’nden sonra toplumsal ve ekonomik değişimlerden tüm sanat dalları gibi sinema da etkilemiştir. Sosyalist sistem ve sinemaya yüklenen ideolojik görevlerin etkisiyle bu dönemde sinema endüstrisinin işleyişi, film anlatı ve biçimleri değişmiştir. Bu anlamda sinema, devrim düşüncesinin yayılmasında önemli bir propaganda aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Öncelikle sektörün işleyişini yeniden düzenleyen Komünist Parti’nin desteklemesiyle birçok film üretilmiş ve halkı sinema aracılığıyla eğitmek hedeflenmiştir.

Ekim Devrimi ile birlikte, sinema diğer tüm sektörler gibi ulusallaştırılmış, devlet tarafından yönetilmiştir. Natalia Nussinova’ya göre, 27 Ağustos 1919 tarihinde “fotoğrafik ticaret ve sanayiinin” *Narkompros*’a (Halk Eğitim Komiserliği) devredilmesi hakkında çıkarılan kararnameyle Sovyet Rusya’da sinema endüstrisi ulusallaştırma projesine dahil edilmiştir (2008: 197). Kararname kapsamında, devrimin ilk yıllarında birçok sinema kuruluşu kamusal hale getirilmiş, sinema alanında devlete bağlı birimler oluşturulmuştur. 1922 yılında Lenin hükümeti *Goskino* adı verilen bir sinema örgütü kurarak, düzensiz durumdaki tüm sinema topluluklarını birleştirmiştir. “Goskino, 1925’ten itibaren Sovkino adıyla, yapım, dağıtım ve her türlü kiralama işini yurtiçinde ve dışında yürüten bir devlet tekeli haline” gelmiş ve devletleştirme projesi ile birlikte *Narkompros* birimi filmlerin içeriklerini denetlemeye başlamıştır (Abisel, 2003: 214). Böylece film sektörünün kontrolüne sahip hale gelen devlet, halkı eğitici filmler yapmayı amaçlamış aynı zamanda oluşan özgürlükçü ortam birçok yeni biçim denenmesine olanak sağlamıştır.

Dönemin lideri Lenin sinemaya büyük önem vermiştir. Bu anlamda, okuma yazma bilmeyen halkın, devrim ideolojisini öğrenerek eğitilmesi için sessiz ve görsel olan film dili uygun görülmüştür. Sinema, daha çok kitleye hitap ederek yeni sistemin düşüncelerini yaymada önemli bir propaganda aracı olarak kabul edilmiştir (Teksoy, 2005: 130). Böylelikle Ekim Devrimi'nin etkileriyle birlikte *Toplumsal Gerçekçilik* akımı hükümetin sanatsal politikası olarak kabul görmüştür (Coşkun, 2003: 46). Toplumsal Gerçekçilik, varolan gerçeğin eleştirisini yaparken, bir çıkış yolu sunmaktadır. Örnek olarak, Çarlık Rusya'sını eleştirirken, devrimin haklılığını ve gerekliliğini meşrulaştırmaktadır. Çarlık döneminde, tiyatronun etkisi ve sansür nedeniyle romantik tarihi dram türüne yönelen (Abisel, 2003: 210) sinema sektöründe, Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle "içe dönük ve ağır bir tarz" ortaya çıkmış, "*femme fatale*, kurban kadın, nevrotik erkek" gibi temsiller (Tsivian, 2008: 196) kullanılmıştır. Ekim Devrimi ile başlayan yeni dönemde kültürel değişime uygun olarak sinemada "iyi kurulmuş olay örgüsü (syuzhet) ve hızlı anlatı" önemli hale gelmiştir (Tsivian, 2008: 196). Diğer yandan ham film ve malzeme bulmakta zorlanan sinemacılar, uzun metrajlı filmlerden vazgeçerek haber filmi niteliğinde kısa belgeseller yapmaya yönelmiş, bazı yönetmenler "Rus Devrimi'nden gerçek sahneler"i perdeye aktarmıştır (Betton, 1990: 13). Sanatın toplum için olduğu anlayışından beslenen bu akımın etkisindeki filmlerin özelliklerini inceleyen Paul Rotha'ya göre,

"Bir film, komünist politikaya uygun olarak kitlesel düşünceye zemin hazırlayacak fikirler taşımak zorundadır. İlke olarak her film, insanların gündelik yaşantısı ile belirgin bir şekilde bağlantılı bir sorun ya da kuramı ortaya koyar. Bir sosyolojik önem kapsamı, tüm yapımların temelini oluşturur ve bunun etrafında bir anlatım öyküsü oluşturulur. Buna ek olarak, devrim olaylarını ve Çar rejimi altındaki yaşantıyı betimleyen çok sayıda yapım gerçekleştirilmiştir. Bunların her ikisinde de, hükümetin amacı doğrultusunda bir yöntem izlenecektir. Sinema, ticari, estetik ve politik olarak Sovyet İdeolojisinin ortaya konması için ideal bir araçtır" (Rotha, 1996, 146).

Sinemanın bir propaganda aracı olduğunu vurgulayan Rotha, filmlerin Ekim Devrimi'ni destekleyen ve eski rejimin olumsuz yönlerini anlatan konulardan oluştuğunu belirtmektedir. Bu anlamda, önceki dönemde çekilen tarihsel dramalar ve Danimarka, İtalya melodramlarının etkisinden sonra (Tsivian, 2008: 195-196), Çarlık

rejiminin yıkılması sonucu anlatı biçimlerinde ortaya çıkan değişim, Abisel'e göre film adlarından belli olmaktadır. 1918 yılının ilk yarısında “*Aşkı Yaratan Kadın, Dağ Kızları, Genç Hanım, Sokak Serserisi*” gibi film adları, altı ay gibi kısa bir sürede, “*Ekmek, Yeraltı, Ayaklanma, Sinyal, İzdiham*” gibi adlara dönüşmüştür (2003: 212).

Ekim Devrimi'nden sonra kurulan Sosyalist rejim, kadınlık ve erkeklik rollerini yeniden inşa etmeyi amaçlamış ve ortaya koyulan ideolojik anlayış, sinemanın toplumun fikir ve pratiklerini etkilemek için kullanılmasından yola çıkarak, yapılan filmler aracılığıyla desteklenmiştir. Bu dönem filmlerin tümünde ortak tema, devrim politikasının hedeflerini desteklemek olmuştur. Bu bağlamda, oluşturulmak istenen yeni kadın ve erkek tiplerini, filmler aracılığıyla ortaya çıkarmak mümkündür. Böylece, özellikle kadın konusunu irdeleyen *Tretya Meshchanskaya* (Yatak ve Kanepe, Abram Room, 1927) ve sınıflar arası ilişkileri eleştiren *Ştaçka* (Grev, Sergei Eisenstein, 1925) filmleri yoluyla, dönemin toplumsal cinsiyet politikası açısından erkeklik ve kadınlık kimlikleri, beden temsilleri ve ailenin inşası hakkında çıkarımlar yapılması mümkündür.

2.1.1. Tretya Meshchanskaya ve Lenin Dönemi Ailenin İnşası

Bolşevik iktidarın kadınlara bakışını yansıtan *Tretya Meshchanskaya* (*Bed and Sofa*)* filmi, 1927 yılında Abram Room tarafından çekilmiştir. Geleneksel evlilik ve cinsel yaşam kalıplarını kabul etmeyen film, Lenin döneminde gerçekleştirilen reformlara paralel bir anlatı kurmaktadır. Film, Moskova'da, küçük burjuva mahallesi olarak geçen Meshchanskaya sokağında yaşayan Liuda, eşi Kolia ve eşinin Kızıl Ordu'dan arkadaşı Volodia arasında yaşanan ilişkilere odaklanmıştır. Volodia, iş bulmak için Moskova'ya gelmiş ve çiftin evinde kalmaya başlamıştır. Bir süre sonra birbirine ilgi duymaya başlayan Liuda ve Volodia, iş seyahati için Kolia'nın evden ayrılmasıyla oluşan uygun koşullar sonucu birlikte olmuş ve Kolia geri döndüğünde Volodia durumu açıklamıştır. Böylece evden uzaklaşan ancak kalacak yer sıkıntısı yaşayan Kolia, Liuda'nın isteğiyle eve geri dönmüş ve üçlü birlikte yaşamaya devam etmiştir. Zaman geçtikçe Liuda, Kolia ile birlikte geçirdiği zamanlardaki yalnız, mutsuz hayatına geri dönmüş, yeni ilişkisinde de aynı sorunları yaşamaya başlamıştır.

* Tüm metin boyunca, filmlerin orijinal Rusça isimlerinin kullanılması tercih edilmiştir.

Liuda'nın hamile olduğunun ortaya çıkmasından sonra, her iki erkek de babasının belirsizliğinden dolayı bebeği istememiş ve Liuda'yı kürtaja ikna etmiştir. Bir kere kendi kararını vererek, birlikte olduğu erkeği seçme cesaretinde bulunan Liuda, elde ettiği bu güçle hastaneden kaçarak kürtajı reddetmiş ve bir mektup yazarak evi terk etmiştir. Liuda veda mektubunda, kendi hayatını tek başına çalışarak kurabileceğini ve hayatta kalabileceğini vurgulamıştır. Filmin son sahnelerinde, Liuda, gitmekte olan bir trenin penceresinden mutlu bir şekilde etrafı seyrederken görüntülenmiştir. *Tretya Meshchanskaya* filmi, evlilik kavramını, kürtaj olgusunu, kadının özel alandan kamusal alana doğru değişen konumunu, erkekler arasında kurulan sınıf ilişkilerini ve Sosyalist ailenin inşasını irdelemesi açısından, dönemin ideolojik olarak oluşturulan özgürleştirici, eşitlikçi kodlarıyla paralel bir anlatıya sahiptir.



Afiş 1: Tretya Meshchanskaya (Bed and Sofa)-Abram Room (1927)

Tretya Meshchanskaya filmi, Liuda karakterinden yola çıkarak, Lenin yönetiminde kadınların, işgücüne katılmaları ve erkeğin vesayetinden, özel alandan çıkarak özgürleşmeleri için uygulanan politikaları destekleyen bir hikâye oluşturmuştur. Bu politikalarla bakıldığında, kadının ekonomik ve toplumsal alanda yüklendiği sorumlulukların tanımının değiştiği görülmüştür. Hüseyin Kılıç'ın belirttiğine göre

Sovyetler Birliği'nde Lenin'in yönetime gelmesi ile çıkarılan birçok kararname yoluyla tarihte ilk kez "cinsel aktör (ahlak), evlilik, kadın ve erkek ilişkileri; gelenek ve boş inançlardan kurtarılarak, yaşamın tüm alanlarında her iki cinsin eşitliği ile birlikte ussal yaklaşımlarla belirlenmeye çalışılmaktaydı" (2000: 500). 1918 yılında yapılan Sovyet Anayasasında, kadınlara seçme ve seçilme hakkının verildiği 64. Maddede, aynı zamanda "ev işlerinden sorumlu olanlar" diye bir tanımlamayla (The Constitution of the Soviet Union 1918, Erişim Tarihi: 15 Kasım 2016), kadınların ev ii hizmetleri toplumsal üretime dahil edilmiştir. Böylelikle ev ii çalışmanın, üretimi verimli kılmaktaki önemine vurgu yapılmış, kadınlık rollerinin inşasında, hem önceki dönemin hem de Batı'nın algısından farklı bir anlayış oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu maddede kadınların çalışma hayatına girmesine olumlu görülmekte ve çalışmayan tüm kadınların ev ii emeklerinin değerinin tanınmasına vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla kadının işgücüne katılması ve ev ii emeğin değer kazanmasını amaçlayan düşünce film aracılığıyla desteklenmektedir.

Tretya Meshchanskaya filminde, Ekim Devrimi'nin bir sonucu olarak, özel alanda oluşturulmak istenen kadınlık algısı ve kadının, erkek karşısında kazandığı haklar vurgulanmaktadır. Volodia ile birlikte olduktan sonraki ilk sahnede, Liuda'nın yaptığı eylemden pişman olmadığı, evlilik aktini bozmasından dolayı suçluluk hissetmediği hatta mutlu olduğu izleyiciye aktarılmaktadır. *Sovyetler Birliği'nde Kadın* adlı kitabında George St. George, Tolstoy'un *Anna Karanina* (1877) romanını örnek göstererek, arlık döneminde kadınların eşlerini ancak intihar ederek ya da pek çok köylü kadının yaptığı gibi öldürerek terk edebildiğini, başka bir adamla ilişki kurmanın su sayıldığını hatırlatmıştır (1987: 22). Ekim Devrimi'nin hemen sonrasında ise evlilik ve boşanma ile ilgili düzenlemeler yapılmış, aile reisinin otoritesi ve miras hakkı kaldırılmış, evlilik dışı çocuklar yasal kabul edilmiş, dünyada bir ilk olarak kürtaj yasal hale getirilmiş (Rosenberg, 1990: 101), geleneksel yapıların yıkılması amaçlanmıştır. Hatta kadının cinsel birliktelik yaşadığı erkekler arasından bebeğin ka günlük olduğuna bağlı olarak seçim yapılmış ve yasal babalar bu şekilde belirlenmiştir (Kukterin, 2001: 73). Böylelikle arlık dönemine ait cinsiyet algılarının yıkılması amaçlanmıştır. Gerçekleştirilen yenilikler, geleneksel yapıların değiştirilmesi için

Bolşeviklerin aile kurumunun önemini azaltmak istediğini göstermektedir. Bu anlamda Orlando Figes'in belirttiğine göre, Bolşevikler için köylü kültürü "Eski Rusya'nın ataerkil adetlerine ve geleneklerine çok sıkı bağlıydı, serbest ticaretin ve özel mülkiyetin ilkelerine ve alışkanlıklarına fazlasıyla batmıştı ve tam sosyalleşmeye gelmeyecek ölçüde aile "bencilliği"ne yatkındı" (2011: 120). Bu anlamda geçmişin ideolojik motiflerini taşıyan tüm kurumların kaldırılması amaçlanmaktaydı. Her ne kadar ailenin zayıflatılışının, devletin babalık rolünü arttırmak, köylü ailelerin sıkı birliklerini, aile reisinin kontrolünden kurtarmak için olduğu öne sürülmüş olsa da (Kukterin, 2001: 71-90), aile ve evlilik adına gerçekleştirilen yenilikler, kadınlara eşitlikçi ve olumlu roller yüklemiştir. Ekim Devrimi aracılığıyla oluşturulmak istenen toplumsal yapının, filmler aracılığıyla aktarımı paralelinde Liuda karakteri bir kadın olarak eşini aldatmış ve filmin sonunda evini terk etmiş olmasına rağmen pişmanlık ya da suçluluk hissi hissetmemiştir.

Eşinin sahip olduğu iktidar dolayısıyla toplumda bir anlam kazanan, bir erkeğin himayesi altında özel alana kapatılan Liuda karakteri, kendi kararını verme iradesi göstermiş ve özgürleşmeye başlamıştır. Bu ana kadar, bir iktidar figürü olarak Kolia'nın kamusal ve özel alandaki ayrıcalıkları vurgulanmıştır. Bolşoy Tiyatrosu'nun inşaatında yönetici olarak çalışan Kolia, bu sayede şehri, kamusal alanı, yüksek bir tepeden görmekte, bu sırada evde bekleyen Liuda ise, ilk sınıf savaşının kadın ve erkek arasında olduğunu belirten Engels'in (1998: 64) düşüncesine uygun olarak zemin kat penceresinden, ancak insanların ayaklarını görebileceği bir perspektiften kamusal alana dahil olabilmektedir. Aynı şekilde Kolia'nın, erkek olması nedeniyle ev ortamında da her hakka sahip olduğu gösterilmekte, Liuda ise kadın olarak hizmet etmektedir. Film boyunca ev içi alanda eşitsizlik yaratan işbölümüne izleyicinin dikkati çekilmektedir*. Bu anlamda Judith Mayne, filmde kadının özel alanla sınırlandırılmasının ve erkeğin kamusal alanda sahip olduğu iktidarın gözlemlenmesinin mümkün olduğunu vurgulamaktadır (1989: 113). Liuda, bu döngüden, hayatına giren bir başka erkek sayesinde çıkabilmiş, Volodia ile sevgili olmadan önce vakit geçirdikleri sekanslarda bir

* Filmin ilk sahnelerinden itibaren ortaya çıkan ev içi rollerin eşitsizliği, Liuda'nın kahvaltıyı hazırlaması, Kolia'nın beğenmemesi, sigarasını bile söndürmeden evden çıkması gibi ayrıntılarla vurgulanmıştır.

uçağa binerek şehri tepeden izlemiş ve sinemaya gitmiştir. Volodia ev işlerinde yardımcı olan, Kolia'nın tam tersi bir karakter olarak gösterilmiş; ancak, Liuda'nın yeni ilişkisi zaman geçtikçe değişmiş, eski düzene geri dönmüştür. Hatta bir süre sonra Volodia, onu eve kilitlemiş, dışarı çıkmasını yasaklamıştır. Liudia, Volodia ile yaşadığı ilişkinin başlarında hayallere kapılmış olsa da kısa bir süre sonra iki erkek arasındaki bütün farklar ortadan kalkmıştır. Film burjuva ve işçi sınıfına ait iki erkek karakter özelinde erkeklerin farklı sınıflara ait olsalar da, kimliklerinin ataerkil yapıdan beslenmeye devam ettiğini vurgulamıştır.

Gerçeği öğrenen ve evi terk eden Kolia, yağmurlu bir günde sokakta kalmış ve durumu gören Liudia, onu eve çağırarak böylece üç karakter yeniden birlikte yaşamaya başlamıştır. Zaman geçtikçe Liuda için durum daha da kötüleşmiştir. Erkeklerin aralarında kurdukları işbirliği sonucu yalnız ve mutsuz bir hayat süren Liuda ev içi alanda emeğinin ve dolayısıyla benliğinin değer görmemesi nedeniyle, kendi özgürlüğünü kazanmak için, sınırlandırıldığı özel alanı terk edip, tek başına çalışarak hayatta kalmayı tercih etmiştir. Üstelik bu kararı verirken, hamile olduğunu öğrenmiş ve kürtaj yaptırmayı da reddetmiştir. Filmde Liuda'nın, kendi hayatını kurabilmesi, o dönem çıkarılan yasalar tarafından desteklenmektedir. 1921 yılında Sovyet Rusya'da kendi başına yaşama hakkına ve cinsel anlamda özgürlüğe sahip olan yeni bir kadın tipinin ortaya çıktığı belirtilmiştir (1976: 22), Liuda ise bu yeni kadın tipini temsil eden bir karakter olarak inşa edilmiştir.

Diğer yandan, Ekim Devrimi'nden sonra kadınların çalışmasının desteklemesiyle birlikte, sosyal yaşamda eşitlik amaçlanmıştır. *Tretya Meshchanskaya* filminde, Liuda'nın evi terk ederken yazdığı mektupta çalışıp para kazanarak kendisini ve bebeğini geçindirebileceğini ve hayatta kalabileceğini belirtmesi yoluyla, kadınların çalışma hayatına yönlendirilmesi ile birlikte tek başına bir kadın olarak çocuğunu yetiştirmeyi başarabileceği bir toplumsal yapıya atıfta bulunulmuştur. Ekim Devrim'i sonrası kurulan Sosyalist rejimde, ekonomik alanda tam istihdamı sağlama amacı, kadınların da erkekler gibi toplumsal üretimde yer almasının yolunu açmıştır (Hasdemir, 1991: 82-83). Böylece çok sayıda kadın çalışmaya başlamıştır. Nitekim kadınların üretime dahil olmalarının, ilerici bir gelişme olduğunu ve onları

özgürleştireceğini savunan Vladimir İ. Lenin yeni ekonomik düzenin oluşturduğu toplumsal cinsiyet yapılanmasını şu şekilde yorumlamıştır

Büyük-ölçekli sanayi daha önce ev, aile ilişkilerinin dar sınırından hiç çıkmamış olan nüfusun bu kategorilerinin ataerkil tecridini yıkarak ve bunları sosyal üretime doğrudan sokarak, gelişmelerini teşvik edip, bağımsızlıklarını artırır, başka bir deyişle, pre-kapitalist ilişkilerin ataerkil hareketsizliğinden kıyaslanmayacak biçimde üstün olan yaşam koşullarını yaratır” (1975: 22).

Devrimle birlikte, toplumsal üretim yapısının değişmesiyle, Sovyet Rusya Anayasası’nda, kadınların çalışma hayatına girmesini teşvik eden, kolaylaştıran düzenlemeler yapılmıştır. Çalışan kadınlar için öncelikle annelik izni, çocuk bakım izni gibi düzenlemeler gerçekleştirilmiş, kadınların ve çocukların eğitime verilen önem artmıştır (Rosenberg, 1990: 101). Toplu halde yemek yenilebilen mutfaklar kurulmuş, çocukların ve yaşlıların bakımı düzenlenmiş, bu sorumluluğu devlet üstlenmiştir (Çakır, 2015: 431). Bu anlamda Liuda, tek başına çocuğunu yetiştirmek ve çalışmak konusunda devlet tarafından desteklenmiş, bir kadın olarak toplumsal üretime katılması kolaylaşmıştır.

Kadınlık rollerinde amaçlanan değişime odaklanan film, aynı zamanda erkekler arası kurulan ilişkiler açısından dönemin diğer filmleriyle aynı perspektife sahiptir. *Tretya Meshchanskaya* filminde, iki erkek karakter birbirine sınıfsal karşıtlık içinde konumlandırılmıştır. İlk sahnelerde Kolia ve Volodia’nın çalışma hayatı içindeki yaşamları paralel kurgu ile gösterilmiş ve iki erkek arasında zıtlık yaratılmıştır. Kolia yönetici olarak Bolşoy Tiyatrosu’nun inşaatında çalışmaktadır. Diğer yandan Volodia ise alt sınıftan biri olarak Moskova’ya yeni gelmiş iş ve kalacak yer arayan bir işçidir. Kolia’nın iş yeri sahnelerinde sahip olduğu iktidar vurgulanmıştır. Devrimin ana fikri olan sınıfsal mücadele ekseninde, erkekler bu filmde birbirlerine sınıfsal olarak konumlandırılmıştır. Küçük burjuva sınıfını Kolia, işçi sınıfını Volodia temsil etmiştir (Mayne, 1989: 112). Liuda’nın, Volodia’yı seçmesinden önceki sahnelerde, Kolia’nın diğer erkek karşısında sahip olduğu hegemonik üstünlüğe dikkat çekilmiştir. Kolia’nın, inşaatında yöneticilik yaptığı, Bolşoy Tiyatrosu’nun önünde bulunan Apollo (n)’nun üç atı sürdüğü heykele, sırtını yaslayarak şehri izlediği sahne, onun sahip olduğu eril iktidara dikkati çekmiştir.

Kolia, hareketli, neşeli, rahat ama karşısındakini rahatsız edici çocuksu hareketlere sahip, Volodia ise utangaç, sakın ve ağırbaşlı daha olgun bir karakter olarak çizilmiştir.



Fotoğraf 1: Bolşoy Tiyatrosu önündeki Apollo(n) heykeli ve Kolia

Kolia, iş seyahatine gitmek için eve gelip bavulunu Liuda'ya hazırlattığı sekansta, haberi duyan Volodia onun yokluğunda Liuda ile evde yalnız kalmasının uygun olmayacağını belirtmiş ve gitmek istemişse de Kolia buna engel olmuştur. Kolia'nın kendisine olan güveninin abartılı bir şekilde izleyiciye aktarıldığı bu sahnelerde, Kolia, Volodia'nın güçsüz bir bedene sahip olduğunu ima ederek kendi gücünü kaslarını sergileyerek göstermiştir. Bu anlamda hegemonik erkeklik değerlerinden biri olarak, beden politikaları içinde olumlanan atletik bir bedene sahip olmanın önemi filmde vurgulanmıştır.

Liuda'nın evi terk ettiğini anladıktan sonra yaptıklarından pişmanlık duyan erkekler, son sahnede birbirlerine reçel ya da çay isteyip istemediklerini sormuş bu anlamda ev içi hizmetlerin, kadın evden gidince erkeklere kalması, kadına ev içi alanda yüklenen sorumluluğu ortaya koymuştur. Bir kadın hikayesi olmasından dolayı Liuda'yı kaybettikleri noktada eşitlenen Kolia ve Volodia'nın iktidarını kaybetmesi, kadının üzerinden anlatılmaktadır. *Tretya Meshchanskaya* filmi, kadınları ikincil konumda tutan

erkeklerin yerine Sosyalist rejimin amaçladığı erkeklik kimliğini desteklemiştir. Daha üst bir çerçeveden film, Çarlık yönetimi ile özdeşleştirilebilecek geleneksel aile kurumu içindeki cinsiyet rollerine karşı çıkararak, iki erkek karakterin iktidarını zayıflatmış, kadının ataerkil ilişkilerden kurtulması ve özgürleşmesiyle son bulmuştur. Dolaylı olarak erkeğin iktidarının zayıflatılması aslında Çarlık kültürünün de ortadan kaldırılması paralelinde okunabilir. Böylelikle kadınların özgürleşmesi ve yeni düzen arasında ideolojik bir bağ kurulmaktadır. Filmde, yeni Sovyet tipi erkeğin, cinsiyeti yoluyla sahip olduğu iktidardan vazgeçmesi ve toplumsal eşitlik amacını taşıması desteklenmiştir.

2.1.2. Ştaçka ve Toplumsal Erkeklik Kurgusu

Sınıfsız toplum ideali içinde kadın ve erkeğin sınıfsal eşitliğini amaçlayan Sosyalist ideoloji, ”geleceğe bakan, dinamik işçi, daha iyi bir toplum üretmek için uğraşan, hem doğanın güçleri hem burjuvanın güçlerine karşı savaşan, kapitalistik etkilere başkaldıran bir erkeklik biçimi” inşa etmeye çalışmış (George, 1964: 270), filmler aracılığıyla yeni erkeklik anlayışı desteklenmiştir. *Ştaçka* (Grev, Strike), *Bronyenosyets Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı, Battleship Potemkin, Sergei Eisenstein, 1925) gibi başrol oyuncusu olmayan, geniş işçi ve halk kitlelerinin anlatıldığı filmler yapılmıştır. Bu filmlerde psikolojik bireysel öyküler ya da kahramanlardan daha çok patronlar ve işçiler, egemenler ve tabi olanlar üzerine hikayeler oluşturulmuştur. Bu dönem filmlerin erkekler için belirlediği hiyerarşi ya da tanımlamalar karşıt sınıflar üzerinden kurulmuştur. Bu anlamda filmlerde görülen hegemonik erkeklik değerlerinin, sınıfsal temelli oluşturulduğu düşünülebilir.

Dönemin devrim propagandası için en önemli filmlerden biri sayılan *Ştaçka*, bir fabrikada yaşanan grev üzerinden sınıfsal mücadeleyi anlatmaktadır. Altı bölümden oluşan film, Sergei Eisenstein tarafından, 1925 yılında çekilmiştir. Filmde, ağır çalışma koşullarından kurtulmak isteyen işçi erkekler, kendi aralarında gizli toplantılar yaparak bir çözüm bulmaya çalışmaktadır. Durumu anlayan muhbirler yönetime bilgi vermektedir. Bu sırada, işçilerden biri patronlar tarafından hırsızlıkla suçlanmış ve masum olduğunu kanıtlamayacağını düşünerek intihar etmiştir. Olayın etkisiyle

arkadaşlarının haksız yere öldüğünü düşünen işçiler ayaklanmış ve grev başlamıştır. Patronlarla, ortak bir noktada anlaşılamayan işçiler daha çok yoksullaşmış, ayaklanmalar devam etmiştir. Sonunda askerler tarafından birçok işçi vurulmuş, film geniş bir alanda öldürülmüş işçilerin görüntüsüyle bitmiştir.



Fotoğraf 2: Ştaçka filminin son sahnesi

Mike Wayne'ye göre filmin son katliam sahnesinde, “izleyici arındırıcı bir biçimde deneyimlemesi için aksiyonun içine çekilmez, ama bunun yerine olayları uzaktan izler; öfkeyle ama tarihsel sonuçlar çıkarılabilsin diye bir miktar nesnellikle” konumlandırılmıştır (2011: 87). *Ştaçka* filminin, Pravda dergisinde “sinemanın ilk devrimci yarattığı” olarak değerlendirildiği belirtilmekte (Abisel, 2003: 235), Eisenstein'ın Sosyalist kültüre mitolojik bir taban oluşturmayı amaçladığı vurgulanmaktadır (Mayne, 1989: 69).

Bu dönemde, devrimi gerçekleştirmek için yaşanan zorlukları ya da işçilerin gücünü anlatan filmlerde, genel olarak kitlelerden oluşan kahramanlar kullanılmıştır. Mayne'e göre, Eisenstein'ın Sosyalist amaçlar için çektiği *Ştaçka* filminde, burjuva sanatından alışkın olunan bireysel kahraman anlatısı yerini, kitlelerin oluşturduğu kahramanların (mass hero) anlatılarına bırakmıştır (1989: 18). Bu fark, aynı zamanda Sosyalist ideolojinin oluşturmak istediği yaşam biçimini işaret etmektedir. Film

boyunca, işçilerin yaşamları üzerinden aile bağlarına gerek olmaksızın birlikte yaşanabileceğine ve patronların yalnızlığına ilişkin sahneler aktarılmıştır. Bu anlamda, erkeklik bireysel olarak değil topluluk içinde inşa edilmektedir. Sosyalist sistemde erkeğin gerçekliğinin yalnızca toplum içinde kurulduğu belirtilmiş, birey toplumun bir ürünü ve parçası olarak görülmüştür (George, 1964: 272). Birlikte yemek yiyen, eğlenen, isyan çıkaran, hak arayan insanlardan oluşan kalabalıkların karşısına, yalnız başına kahvaltı yapan bir patron yerleştirilmiş ve burjuva yaşamı karşısında Sosyalist değerler yüceltilmiştir.

Diğer yandan tıpkı kadınların çalışma hayatına katılmasını desteklemek fikriyle paralel bir şekilde, erkekler için de en önemli değer çalışmak olarak kurgulanmıştır. Richard T. De George'ye, Marx'ın ve Lenin'in, erkeği maymundan ayıranın çalışmak olduğunu ve erkeğin çalışarak kendi doğasını ve dış dünyayı değiştireceğini savunduklarını belirtmiştir (1964: 262). Slava Gerovitch, yeni durumda Sovyet erkeğinin temel metaforunun, tekerleğin dişlisi olduğunu açıklamıştır (2007: 137). Bu dönem filmlerde, çalışma hayatı her zaman merkezi bir öneme sahiptir. Karakterlerin çalışkanlıkları önemli bir değer olarak görülmüştür. *Tri pensi o Lenine (Lenin İçin Üç Şarkı, Three Songs of Lenin, Dziga Vertov, 1934)* filminde geçtiği gibi “yorulmak nedir bilmeden çalışan” Lenin, bu anlamda devrimin önemli sembollerinden biri olmuştur. Fritzpatrick, Marksim Gorki'ye bir şantiye çalışanı tarafından yazılan “hiçbir yere ait olmayan bir insan, kederli bir adam olarak ben, tek bir ruha eklemlenerek, hayatı tanımanın ve yeniden düzenlenmesine katkıda bulunmanın ne denli zevkli olduğunu anladım” cümlelerini örnek göstermiş ve erkeklik kimliği açısından çalışmanın yüceltilmesinin hegemonik bir değer olarak görüldüğünü belirtmiştir (1999: 42).

Filmin “eksantrik müzikhol geleneği” çizgisinde olduğunu düşünen Peter Wollen, mesleğine ajit-trenlerinde* karikatürist olarak başlamış olan Eisenstein'in,

*1919 yılında *Kızıl Bayrak İçin, Korkusuz, Gözleri Açıldı* veya *İntikamın Ötesindeyiz* gibi propaganda filmleri yapılmış *Agitki* (ajitasyona yönelik eser) adı verilen bu tür Sovyet sinemasında önemli bir yere sahip olmuştur (Nussinova, 2008: 202). Bu filmler ajitasyon trenleriyle (ajit-tren) tüm ülkede gösterilmiştir. Vagonları sinema salonu haline getirilmiş bu trenler ile en uzak bölgelere kadar gidilmiş ve filmler halka gösterilmiş, bir yandan da film ekibi gidilen bölgelerde çekimler yapmış ve görüntü toplamıştır (Coşkun, 2003: 46). Ülkede yaşanan iç savaş sırasında birçok kameraman savaş alanlarında

lampoon adı verilen keskin bir taşlama türüne ve *grotesk* unsurlara ilgi duyduğunu belirtmiştir (2004: 58). Bu ilgi, *Ştaçka* filminde yer alan abartılmış, karikatürize karakterlerin kökenini açıklamaktadır. Patronlar, yaşlı, sürekli puro içen, haksız zenginliğin temsili olarak şişman ve oturmak dışında bir şey yapmayan karakterler olarak resmedilmiş, tıpkı muhbirler gibi karikatürize edilmiştir. Karikatür tiplerinin, yabancılaştırma efekti için kullanıldığını belirten Mayne'e göre, filmde iyiler ve kötüler kesin bir şekilde ayrılmıştır (1989: 69). Eisenstein, filmi üstünde çalışırken oyunculuk açısından "tipleme" kuramını geliştirmiş, oyuncuların karaktere uygun görüntü ve ifadesel özellikleri olan kişiler arasından seçmiştir (Wollen, 2004: 37- 38). Tiplerler, ayrıca ait oldukları sınıfın özelliklerini taşımaktadır. Bu anlamda şişman, sürekli puro içen patronların aksine işçiler genç, sağlıklı ve iyi görünümli kişilerden seçilmiştir.

Filmde kadın karakterler de burjuva ve proleter olarak ayrılmıştır. Yönetmenin filmlerinden örneklerle, kadınların hep yıkıcı bir işleve sahip olduğunu vurgulayan Mayne, genç bir işçinin tutuklandığı ve patronun yanına getirildiği sahnede yer alan kadın karakterin, burjuva patronlar gibi karikatürize edildiğini belirtmiştir. Bu anlamda kadının davranışlarında, kostüm ve makyajında patron ve muhbir tiplerlerinde olduğu gibi dışavurumcu bir biçim kullanılmıştır (1989: 79). Vahşi bir şekilde çılgınlık atarak işçinin öldürülmesini isteyen kadının, yakın plan etkili çekimleri ile burjuva kadınların sahiplendiği düşünülen ev içi alan ve yuvayı koruma isteği vurgulanmıştır.

Bu filmlerin dışında, 1926 yılında çekilen *Mat (Ana, Mother, Vsevolod İllarionovich Pudovkin)* filmi, eşini ve oğlunu kaybettikten sonra devrimci bir bilince sahip olmaya başlayan ve devrime katılan bir kadının hikayesine odaklanmış, toplumun tüm sınıfları için bir anne figürünün devrim yolunda ölmesi örnek bir figür olarak

çekim yaparak Moskova'ya göndermiştir. Çekilen çok sayıda film, Dziga Vertov ve ekibi tarafından Moskova'da tekrar kurgulanarak, gösterime sokulmuştur (Abisel, 2003: 213). Vertov, çalışmalarında kino-glaz (sinema-göz) olarak adlandırdığı, kameranın bir göz gibi gelişigüzel kullanılarak kaydetmesi yöntemini kullanmış, böylece işçiler lehine yeni bir gerçekliğin oluşturulması amaçlanmıştır (Teksoy, 2005: 136). Yönetmen, gerçeği olduğu gibi aktarmayı amaçladığından kino-pravda (sinema gerçek) film türünü ortaya çıkarmıştır (Aykut, 2016: 64). "1918-20 yılları arasında, halkı Kızılordu'ya katılmak, buğdayını devlete vermek, düşmana karşı uyanık olmak gibi konularda" eğitici filmler yapılmıştır. Kısa ve bir mesajı aktarmayı amaçlayan bu filmlerde, mesajın anlaşılabilirliği için biçimden çok içeriğe önem verilmiştir (Teksoy, 2005: 131).

kurgulanmış, Ekim Devrim'i sırasında Bolşevik kadınların mücadelelerini konu edinmiştir. 1931 yılında çekilen *Odnâ (Yalnız, Alone)* filmi ise Leningradlı bir kadın öğretmenin kırsal kesimdeki tutuculuğa karşı te k başına verdiği mücadeleyi anlatmıştır. Kurgusal olan bu filmler dışında Dziga Vertov'un 1934 yılında çektiği, gerçek görüntüler içeren toplumsal gerçekçi filmi *Tri pesni o Lenine (Three Songs of Lenin)*, Sosyalist birliğe katılan diğer ülke kadınlarının Lenin döneminde kazandığı haklara dikkati çekmiş, kadınların çalışma hayatına katılması ve eğitim görmesinin önemi vurgulanmıştır; ancak propaganda amaçlı yapılan bu film, kadınlara Lenin'i bir baba gibi kabul etmesini tavsiye ederek*, paternal devlet anlayışını desteklemektedir. Lenin'e sık sık başvurulması, filmin yapıldığı dönemde bürokrasinin ağırlaşmaya başlamış olduğunun işareti olarak değerlendirilmektedir (Teksoy, 2009: 137). 1934 yapımı bu filmde, kadınların özgürleşmesinin desteklenmesi ve “devlet baba”nın çocuklarını kontrol etmesi arasında ortaya çıkan çelişki, kadınların ve erkeklerin eşitliği adına çıkarılan yasalara rağmen, gündelik pratiklerin eril tahakkümün etkisi altında olduğunu düşündürmektedir.

Sosyalist sistemde, kadınların çalışma hayatına girmesi onları ekonomik açıdan özgürleştirmiştir. Diğer yandan sınıfsal açıdan elde edilen bu radikal değişimin, kültürel pratiklere yerleşmiş eril iktidar algısını bir anda değiştirmesi mümkün olmamıştır. Bu bağlamda Trotskiy, 1936 yılında yazdığı *İhanete Uğrayan Devrim* eserinde, toplumun yoksulluk ve uygar olmaması nedeniyle aileyi yıkmamanın mümkün olmadığını, yerine başka bir şey koymak gerektiğini savunmuştur (2006: 202). Özellikle kırsal kesimde kadınların bir meta gibi alınıp satıldığı, terhis olan askerlerin devrimin kendilerine böyle bir özgürlük verdiği inancıyla kadınlara tecavüz ettiklerine ilişkin hikâyelerin olduğu belirtilmiştir (George, 1987: 28). Bu anlamda kuramcılar, kadınların ev iç rollerini analiz etmiş, “ev işlerinin toplumsallaşması” üzerine çalışmalar yapılmıştır (Çakır, 2015: 430). Kadınlar çalışma hayatına girerek özgürleşirken, erkeklerin ev içi alanda

*Filimde kadınlar, Lenin'e onları kurtarmasından ve özgürleştirmesinden dolayı büyük sevgi beslemektedir. “Onu hiç görmedik. Sesini duymadık. Ama babamız gibiydi. Hatta daha fazlasıydı. Lenin'in bizler için yaptıklarını, hiçbir baba çocukları için bile yapmamıştır” diyen kadınlar bir yandan çalışma hayatına dahil olarak özgürleşmekteyken, diğer yandan paternal devlet anlayışı içinde bağımlı hale gelmektedir.

rollerinin değişmediği ve hâkim konumunu korumaya devam ettiği vurgulanmış ve bunun nedenleri araştırılmıştır (İyon, 2002: 4). Böylece ev içi emeğin görünür hale gelmesi amaçlanmış, bir değere sahip olduğu vurgulanmıştır. Alexander Kollantai için “evlilikle mutfağın ayrılması kadın tarihinde Kilise ve Devletin ayrılmasından daha az bir reform değildir” (akt. Cliff, 1981: 161). Diğer yandan yasalar ve kadınların çalışma hayatına girmesinin kadınlar ve özel alan arasında kurulan ilişkiyi değiştirmeye yeterli olmadığı, bu gelişmelerin günlük pratiklere ancak yıllar içinde etkisi olacağını söylemek mümkündür. Tony Cliff’e göre 1920’lerde yaşanan kötü ekonomik koşullar nedeniyle, yeni yasaların getirdiği özgürlükler kadınların lehine gelişmiş, erkeklerin kolaylıkla aileyi terk etmesine, birçok evsiz çocuğa neden olmuştur (1981: 168- 169). Diğer yandan devrimin ilk on yılından sonra, Stalin döneminin yönetim anlayışında beliren baskıcı tutum, bu ilerleyişe engel olmuş, özel alan ile ilgili kazanılmış haklar kaybedilmiştir. Wayne’e göre “(...) Rusya’da 1920’lerin sonunda *toplumsal* devrimin olmayacağı açtı: devrim politik iktidarı ele geçirerek durdu ve bunun başka yerlerdeki devrimlerin başarısızlığıyla ilgisi yoktu. Gelişmesi önlenmiş böylesi bir devrim yalnızca yeni sömürücü seçkinleri üretir” (Wayne, 2011: 39).

1917 Ekim Devrimi ile birlikte yaşanan siyasal ve ekonomik değişimler erkeklik ve kadınlık kimliklerini etkilemiştir. Devrimin hemen sonrasında evlilik ve aile kurumuna ilişkin düzenlemeler, daha eşitlikçi cinsiyet ilişkilerinin hedeflendiğini göstermektedir. Aile yaşamına dair alışkanlıkların burjuva temelli olduğu düşünülmekte ve komünal bağlara aile ilişkilerinden daha fazla önem verilmektedir. Kadınlık ve erkeklik değerlerinde yaşanan değişimin izleri, sinema temsillerinde görülmektedir. Bekar anne temsillerinin yanı sıra, bireysel erkek kahramanlar yerine işçi sınıfını tasvir eden toplulukların oluşturduğu hikayeler, mücadele ve isyan anlatılarına sahiptir.

2.2. Stalin Dönemi: Kutsal Aile ve Kahraman Erkekler

Ekim Devrimi’nin önemli liderlerinden bir olan Josef Stalin, Lenin’in ölümüyle birlikte, gücünü arttırıp Sovyetler Birliği’nin lideri konumuna gelmiştir. Stalin’in yönetimi altında 1929 yılında *Pravda* dergisinde çıkan “büyük kopuş yılı” başlıklı makaleyi örnek gösteren Orlando Figes, Stalin için büyük kopuşun “eski toplumun

topyekün çözülüşü ve yeni toplumun hummalı kuruluşu” anlamına geldiğini belirtmiştir (2011: 122). Yeni toplum sanayileşme ve tarımın kolektifleştirilmesi hedefine yöneltilmiş, devlet bürokrasisi güçlenmiş ve devlet kapitalizmi desteklenmiştir. Diğer yandan, Sovyetleri oluşturan tüm halklar arasında birlik oluşturmak için Rus kültürüne geri dönmüş ve Stalin “Yeni Sovyet Adamı” (Homo Sovyeticus) yaratmak istemiştir (Onay, 2002: 28-33). Stalin’in İkinci Dünya Savaşı sonunda Japonya’nın teslim olması üzerine yaptığı konuşmayı örnek olarak gösteren Lucio Colletti’ye göre, Stalin o gün halka “kırk yıldır bu günü bekliyorduk” diyerek Çarlık rejiminin yenilgiye uğradığı Rus-Japon savaşından bahsetmiştir. Colletti, oysa bu yenilginin, devrim tarihi açısından önemli olan 1905 devrimiyle sonuçlandığını, bu anlamda Stalin yönetiminin, Bolşevizmin değil, Çarlık Rusya’sının politik geçmişini sahiplendiğini belirtmiştir (1977: 57).

1930’ların ortalarında Adolf Hitler ve Benito Mussolini’nin artan iktidarlarına benzer şekilde Stalin’de gittikçe güçlenmiştir. Bu dönemde Sosyalizmin, işbölümünün uluslararası düzeyde örgütlenerek mal ve hizmetlerin değişim alanını genişletmek amacını taşıdığına olan inanç dolayısıyla kazandığı enternasyonal yapısı değişim geçirmiştir (Trostkiy, 2006: 400). Enternasyonal anlayışın yerine tek ülkede sosyalizm anlamına gelen nasyonal sosyalizmi benimseyen Stalin’in iktidarında (Colletti, 1977: 55), toplumsal alanda olduğu gibi, sinema alanında da gerileme yaşanmıştır. Mike Wayne’e göre “Rusya’da devrimci modernizmin gelişmesi, artık Stalin’in egemenliğinde olan Komünist Partisi’nin sanat dallarına resmi bir kültürel çizgiyi dayattığı 1932 yılında sona erdi” (2011: 46). Örnek olarak Zizek, Şoştakoviç’in müziğindeki değişimden bahsetmiş, 1935’ten önce “bütün engelleri ve hiyerarşileri kaldıran melodilerden” oluşan eserlerin, “acımasız ve tehdit edici bir nitelik” kazandığını savunmuştur (2008: 63). Diğer sanat dallarında olduğu gibi film anlatılarındaki biçimsel çeşitlilik kaybolmuştur. Stalin döneminde yaşanan “mütevazı çoğulculuğun yok edilmesi”, yönetimden yana olanlar için “kültür devrimi” olarak nitelendirilmiş ve “Bunu yaparken hem mimetik kurgu geleneklerine uygun hem de Sovyet sistemini güçlendiren açık toplumsal mesajlar veren” Sosyalist Gerçekçilik akımı kullanılmıştır (Kenez, 2008: 446). Sansür mekanizması gelişmiş, Stalin bizzat

kendisi filmlerin senaryosunu kontrol etmiştir. İlk dönem kurulan toplumsal gerçekçilik fikri, içeriğini korumuş ancak biçimsel yenilikleri reddetmiş, gelenekçi bir anlayışa geri dönmüştür. Hatta bu dönemde Einstein gibi önemli birçok yönetmen, biçimci olmakla eleştirilmiş, bir filmin en büyük kriterlerinden birinin geniş halk kitleleri tarafından anlaşılabilmesi olduğu kabul edilmiştir. Bu anlamda Peter Wollen'e göre "Sanat alanındaki tutucular her zaman uyutucu olanı rahatsız edici olana tercih etmişlerse de "Gerçekçilik'i" kendilerine bir sığınak olarak görmüşlerdir. (...) "Gerçeğin" biçimi bozulmamış, un ufak edilmemiş, yalnızca fikir verici biçimleri statüko için hep en iyi propaganda aracı olmuştur" (2004: 52-53). Totaliter bir anlayışla geleneksel yapıların yeniden üretilmeye çalışıldığı bu dönemde, Stalin'in Sovyet insanını yaratma projesinde sinema aracılığıyla "Çarlık dönemine ait kültürel miras yeniden diriltilir" (Özcan, 2011: 347). Böylelikle eski kültürün etkisinin hakim olduğu türler olarak, "yerleşik salonlarda aktüalite filmleri, savaş belgeselleri ve yurt sevgisi ile Rusya'nın yenilmezliğini anlatan bazı tarihi filmler" gösterilmiştir (Betton, 1990: 63- 64).

1928 yılında ekonomik yapılanma adına uygulamaya konulan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın kahramanlık çağını başlattığını öne süren Fitzpatrick, propaganda yoluyla parti liderlerinin, savaş pilotlarının ve kutup kaşiflerinin popülaritesinin arttığını belirtmiştir (1999: 21-26). Ortaya çıkan yeni algıyla beraber, 1930'lu yıllar boyunca kolektif yaşamın yarattığı mutluluk, müzikal ve danslı filmlerin yanı sıra, "Kaşiflerin, jeologların ve pilotların yiğitlikleri hakkında bir çok film yapılmıştır (Kenez, 2008: 447). Bu anlamda 1937 yılında otomobil sektöründe çalışan gençler arasında yapılan bir çalışmada, film anlatılarına paralel olarak, onların savaş pilotu ya da sınır muhafızı olmak istediği, gençler arasında parti ve askeri liderler, savaş kahramanları, pilotlar, kaşifler, bilim insanları, satranç ustaları ve futbolcuların yer aldığı bireysel kahramanların popüler olduğu belirtilmiştir (Fitzpatrick, 1999: 29).

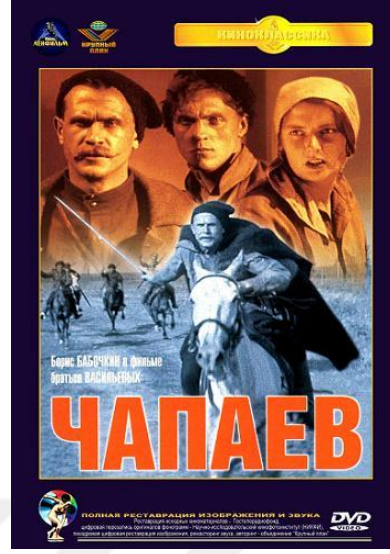
Sosyalist Gerçekçi filmlerin olay örgüsü genellikle şu şekildedir: "Kahraman, olumlu bir karakterin, komünist sınıf bilinci gelişkin bir Parti liderinin vesayeti altında engellerin üstesinden gelir, kötü adamın, yeni Sosyalist topluma nedensiz nefret duyan bir kişinin maskesini düşürür ve süreç içinde kendisi üstün bilince ulaşır- yani daha iyi bir kişi olur" (Kenez, 2008: 447). Bu anlamda 1930'lu yıllarda erkeğin yeniden üretimi

söz konusu olmuş, mutsuz, yalnız bireyin, özellikle suçluların kolektif işe dahil edilmesi ve onların bu yolla hatalarını anlayarak erdemli ve çalışkan bir insana dönüşmesi gibi hikayeler popülerleşmiştir (Fritzpatrick, 1999: 44). Diğer yandan, özellikle devrimin ilk yıllarında ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar filmlerde aile yerine topluluklar öne çıkarılmış, birlikte çalışan işçilerin oluşturduğu aile birlikleri yer almış, mutlu topluluklara yer verilmiştir. Sennett'in belirttiği üzere, 1948 tarihli *Sem'ya i Shkola (Aile ve Okul)* adlı dergide, “Sosyalist rejim, kapitalist dünya insanların çektiği yalnızlık trajedisini ortadan kaldırmıştır” denilmiş (2014: 93), bu anlayışta topluluk yaşamı her zaman bireyden daha önemli olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'nın etkileriyle Sovyet sineması yeni bir durgunluk dönemine girmiştir. Bu dönemde kahramanlık ve tarih öykülerinin yanı sıra müzikal komedi türünde filmlerde yapılmıştır (Betton, 1990: 50-51). Savaş döneminde Rus halkının geçmişte elde ettiği zaferler üzerinden anlatılan kahramanlık öyküleri, Almanya karşısında savaşan Rusya'nın halk tarafından destek görmesi için ideolojik olarak kullanılmış, savaş zamanı filmlerinde, milliyetçilik duygularının etkisi görülmüştür (Oylum, 2016: 19). Genel olarak bu dönem filmlerinde, sinema ulusal mücadele ruhunu güçlendirmek için bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Kahramanlık anlatısı içinde *Chapaev* (Çapayev, 1934), *Shchors* (Shors, 1939), *Cephe* (1943) filmlerini saymak mümkündür. Aynı zamanda, Kenez'in belirttiği üzere cephe gerisinde gündelik yaşamın zorlukları içinde Almanların işgal ettiği topraklarda süren partizan savaşının, kadın partizanlar üzerinde anlatıldığı, *Ona Zashchishchaet Rodinu (İmkansız Aşk, No Greater Love, Fridrikh Ermler, 1943)*, *Raduga (Gökkuşağı, The Rainbow, Mark Donskoy, 1944)*, *Zoya (Zoya, Lev Arnshtam, 1944)* gibi filmler yapılmıştır. “Üç filmde de kadınlar başkahramandır. Kadınların cesaret ve acısını göstererek hem zalim hem düşmana karşı nefret uyandırmayı hem de erkeklerin bu kadınların yaptığından daha fazlasını yapmaları gerektiğini aşılamaı amaçlamıştır” (2008: 451). Diğer yandan, kadınların sadakatini ve aile değerlerinin önemini açığa çıkaran *Zhdimenya (Wait for Me, Boris Ivanov, 1943)* gibi filmler de artmıştır (Dashkova, 2006: 7).



Afiş 2: Zhidimenya (Wait For Me)
Boris Ivanov (1943)



Afiş 3: Chapaev- Georgi Vasilyev (1934)

İkinci Dünya Savaşı'nın göz ardı edilemez etkileriyle birlikte, toplumsal cinsiyet politikalarında yaşanan değişimin ve devletin totaliter anlayışının izlerine filmlerde rastlamak mümkündür. Örnek olarak alınan *Padeniye Berlina* (*Berlin'in Düşüşü*, *The Fall of Berlin*, Mihail Chiaureli, 1949) filmi özellikle devlet kontrolünde olan özel yaşamın sınırlarını göstermek ve *Ivan Groznyy* (*Korkunç Ivan*, *Ivan The Terrible*, Sergei Eisenstein, 1945) filmi ise totaliter yönetim anlayışını incelemek açısından önemli görülmüştür. Stalin iktidarı boyunca aile değerlerinin yüceltilmesini önemli görmüş, aynı zamanda tek lider olarak gücünü meşrulaştırmayı hedeflemiştir. Böylelikle temsillerde, Rus İmparatorluğu'nun kurucusu Çar Ivan, Alexander Nevski gibi kahraman lider veya asker figürüne sıkça başvurulmuştur.

2.2.1. Padeniye Berlina ve Kutsal Ailenin Geri Dönüşü

1949 yılında Gürcü yönetmen Mihail Chiaureli tarafından çekilen *Padeniye Berlina*, bir aşk hikayesi eşliğinde İkinci Dünya Savaşı'nda Stalin ve Sovyet halkının kahramanlıklarına odaklanmıştır. Çelik fabrikasında çalışan Alesha, yaptığı fazla üretim nedeni ile dünya rekoru kırmış, Stalin hükümeti tarafından ödüle layık görülmüş ve bu tören esnasında konuşma yapan öğretmen Natasha ile Alesha arasında bir yakınlık doğmuştur. Stalin'den madalya almak için Moskova'ya çağrılan Alesha, bu görüşme

sonrasında Natasha'ya açılır ve sevgili olurlar. Tam o sırada Alman uçakları bombardımana başlamıştır ve Almanlar savaş ilan etmiştir. Natasha, Alman askerleri tarafından esir alınmış, Alesha ise Kızıl Ordu'ya katılarak, Almanlar ile savaşmaya cepheye gitmiş, savaş boyunca Natasha'yı bulmaya çalışmıştır. Filmde, Stalin, Hitler gibi tarihi kahramanlar ve cephe sahneleri ile birlikte Sovyetler'in Almanlar karşısındaki zaferi anlatılmıştır. Filmin sonunda zafer kutlamaları yapılırken, Stalin'in etrafında toplanan halk içinde Natasha ve Alesha karşılaşmış ve çift tekrar birbirine kavuşmuştur.

Film bağlamında, bu dönemde kadınlara çalışma hayatı dışında toplumsal alanda verilen özgürlükler geri alınmıştır. Patriarkal kurumların yıkılması, kadınların eğitimi ve aile içi rollerin değişmesi için verilen sözlerden 1920'lerin sonuna doğru vazgeçilmiştir (Clements, 1982: 234-235). Sennet'in belirttiği üzere bu tarihlerden itibaren paternalist* anlayış, Sosyalist Sovyet liderleri tarafından benimsenmiştir (2014: 90). Trotskiy'ye göre dönemin “aile kültürünün altında yatan en önemli saik hiç kuşkusuz, bürokrasinin istikrarlı bir ilişkiler hiyerarşisine ve otoriteyle iktidarın dayanaklarını oluşturan kırk milyon ailenin disiplin altında tuttuğu bir gençliğe duyduğu bir gereksinimdir” (2006: 209). Bu bağlamda, Stalin'in merkeziyetçi anlayışı, devletin babalık konumunu güçlendirmiş, totaliter bir biçime dönüşmesine neden olmuştur. Lewin, Stalin'in “Onlar [Ruslar] Çarsız yapamazlar” sözünü hatırlatmış ve Rusya'nın çarlık geçmişini ve eski geleneklerini kendi yönetiminin güçlenmesi için kullandığını belirtmiştir (2008: 188). Patriarkal kurumlar ve aile “çocukları kontrol altında tutmak için” ideolojik olarak kullanmıştır. Bu yüzden “patriarkal aile Rusya'nın modernize edilmiş otokrasisinin” temelini oluşturmuş (Clements, 1982: 235), Çarlık yönetiminin mirasını sahiplenmiş olan iktidarın anlayışı toplumsal cinsiyet yapılanmasında da ortaya çıkmıştır.

Padeniye Berlina filminde, dönemin “kutsal aile” anlayışına uygun bir ideolojiye sahip görünmektedir. Belirtildiği gibi Stalin'in patriarkal kurumları kullanarak devlet yönetimini güçlendirmesindeki mantık bu filmde de görülmektedir.

* Paternalist bir toplumda erkek egemenliğinin babalık rollerine dayanarak sürdüğünü belirten Richard Sennett, “koruyucu, müsamahasız yargıç ve güçlü kişi” rolünün “paternalist bir toplumda hiçbir baba çocuklarına dünyada belli bir yer edineceğine dair güvence veremeyeceği; yalnızca bir koruyucu olarak” davranacağından simgesel olarak devam ettiğini belirtmektedir (2014: 70).

Filmde kadın ve erkeğin aşkı, bir aile kurma arzusu ile Sovyetler Birliği'nin İkinci Dünya Savaşındaki zaferi özdeşleştirilmiştir. Slavoj Zizek'e göre bir aşk hikayesi aracılığıyla izleyiciye verilen ideolojik mesajın örtük karakterine bu filmde de rastlanmaktadır (Zizek, 2012: 01:14:26). Stalin'in ölümünden sonra hain ilan edilerek vurulan Lavrentii Beria'nın, Alesha'nın madalya almak için Moskova'ya Stalin ile görüşmeye gittiği sahnede yer alması nedeniyle filmde çıkarılan bu sahnede Stalin, Alesha'nın sıkıntılı olduğunu fark etmiş, Natasha'ya olan aşkı hakkında öğüt vermiş, Alesha'ı cesaretlendirmiş, şiir okumuştur. Çiftin bu sahnenin hemen arkasından kavuşmasındaki anlam, Zizek'e göre, Stalin bir aşk öğütü veriyorsa başarının kaçınılmaz olduğudur (2012: 01:12:26). Kavuşma sahnesinde beliren savaş engelinin çifti ayırmasından sonra Stalin bir kez daha "çöpçatanlık" işlevini yerine getirmiştir. Savaşın kazanıldığı ve zafer kutlamalarının yapıldığı bu son sekansta Natasha ve Alesha karşılaşmış ve birbirlerine kavuşmuşlardır ancak Zizek'e göre bu karşılaşma "Stalin'in rolünü en üstün ilahi çöpçatan olarak yeniden onaylayan oldukça ilginç bir şekilde" gerçekleşmiştir. Stalin'in zafer konuşması yapmak için halk ile bulunduğu sahnede Natasha, Stalin'i yakından görmek için ön sıralara geçmiş, onu ilk gördüğü andan sonra başını çevirmiş ve sevgilisi ile karşılaşmıştır. Bu sahnenin işaret ettiği ideolojik mesaj, ancak Stalin'in varlığı ile çiftin kavuşacağıdır (2012: 01:14:41).



Fotoğraf 3: Natasha ve Alesha'nın kavuştuğu, Stalin'in zafer konuşması yaptığı son sahne

1944 yılında çıkarılan *Evlilik ve Aile Yasası*, Stalin döneminin totaliter anlayışını ortaya koymaktadır (George, 1987: 65). Bu anlamda kadınların çalışma hayatına

katılması, ilk dönem kadın özgürleşmesi amacını terk ederek sadece üretimin ve istikrarın devam etmesi ve güçlü bir devlet olabilmek için desteklenmiştir. Stalin ile birlikte, “kutsal aile” anlayışına geri dönüldüğünü vurgulayan Serpil Çakır, boşanma hakkının kısıtlandığını, kürtaj hakkının kaldırıldığını, sadece siyasal alanda, çalışma ve eğitim hayatında kazanılan haklara dokunulmadığını belirtmektedir (2015: 431). Rands İyon’a göre bu dönemde kadınların rolleri, ekonomik ve demografik ihtiyaçlara göre düzenlenmiş ve kadınlar ev içi alandaki görevleri üzerinden tanımlanmıştır. Bu durum, devletin kamusal ve özel alanda toplumsal cinsiyet yapılanması üzerindeki hâkim rolünü göstermektedir (2002: 4). Diğer yandan bekâr erkeklere uygulanan vergiler arttırılmış, boşanma sonrasında erkeklerin vermesi gereken nafaka arttırılmıştır (George, 1987: 65-66). “Kötü bir babanın iyi bir yurttaş olamayacağı” (Reich, 1995: 240) belirtilmiş, önceki dönemde etkisi azaltılmaya çalışılan aile kurumu canlandırılmıştır.

Stalin döneminde ailenin ve geleneksel bağların yüceltilmesinin, Lenin döneminde aile ve diğer patriarkal kurumlara karşı yürütülen zayıflatma politikası sonucu çıkan toplumsal karışıklığın sona ermesi için halkın birçoğu tarafından benimsendiği öne sürülmüş, boşanmanın kolaylaşması ve evlilik dışı çocukların yasal kabul edilmesinin birçok kadını zor duruma soktuğu, erkeklerin özellikle bebek olduktan sonra evden kaçtığı ve bir daha geri dönmediği belirtilmiştir (Fritzpatrick, 1999: 16- 19). Bu bağlamda Stalin döneminde kürtaj, boşanma gibi özel yaşam ile ilgili geleneksel algıya geri dönülmesinde toplumun desteği olduğu vurgulanmıştır. Birçok evsiz çocuğun olmasını, yuvaların ve kreşlerin ayrıcalıklı bir kesimin çocuklarına hizmet etmesini, fuhuşun artmasını, doğum ya da kürtaj sırasında ölen kadın ve çocuğun sayısının fazlalığını eleştiren Trotskiy, devletin bu konularda yetersiz ve isteksiz kaldığını, yasaklar yerine koşulları iyileştirmesi gerektiğini savunmaktadır (2006: 203-206). Diğer yandan, yine bu dönemde uygulanan doğum yanlısı politikaların, İkinci Dünya Savaşı’nda nüfusun azalması karşısında demografik dengeyi korumak için yapıldığı belirtilmiştir (George, 1987: 64). Her ne kadar güçlü bir aile anlayışı oluşturulmak istense de, yeni iktidarın katı tutumlarının aile bağlarına zarar verdiği belirtilmiştir. Fitzpatrick, anne ve babası ile ideolojik ayrılığa düşen ve aile bağları zayıflayan bireylerden ya da baskıcı rejimin tutuklamalarından kurtulmak için ayrı

yaşamak zorunda kalan aile üyelerinden örneklerle bu durumu savunmuştur (1999: 7). Ayrıca bu dönemde evli bir adamın eşiyle beraber yaşadığı evden başka bir ev edinip orada yaşama hakkına sahip olmaması ve yüksek nafaka ücretleri nedeniyle bitmiş ama yine de mecburi süren evlilikler sonucu birbirlerine yabancılaşmış ve öfke duyan çiftlerin aynı evde yaşamak zorunda kaldığı belirtilmiştir (George, 1987: 66-67).

Lenin döneminde önemi azaltılan aile kurumunun, toplumsal pratiklerde yarattığı sorunlar ve İkinci Dünya Savaşı nedeniyle ortaya çıkan demografik dengesizliğin çözüme kavuşturulması için uygulanan “kutsal aile”yi geri döndürme projesi filmde kendini göstermektedir. Bizzat iktidarın kendisi kadın ve erkek arasındaki ilişkiye karışmakta ve çöpçatanlık yapmaktadır. Aşk ve kahramanlık hikayesinin birleştiği filmde Stalin karakteri de önemli bir figür olarak yer almaktadır. Sanatsal belgesel olarak nitelendirilen *Padeniye Berlina* filminde liderin babalık rolünü üstlenerek, kadınlara ve erkeklere uyguladığı iktidar görünür hale gelmiştir

Padeniye Berlina filminin erkek karakteri Alesha, çalıştığı çelik fabrikasında rekor kırmış ve madalyaya layık görülmüştür. Kendisi için düzenlenen gecede Natasha ile tanışmış ve aşık olmuştur. Savaşın hemen öncesi bir zamanda geçen bu sahnelerde, yaratılmaya çalışılan Sovyet tipi erkeğin izlerini görmek mümkündür. Önceki döneme benzer bir şekilde önemini koruyan çalışmanın bir değer olarak erkek kimliklerini belirlemesi bu dönemde de devam etmiştir. Bu anlamda Zizek, Stalin’in “güçsüzlük, aylaklık, aptallık” gibi özellikleri kusur olarak gördüğünü, bir insanın “güçlü (ruhen), etkin, zeki (ya da becerikli)” olması gerektiğine inandığını belirtmiştir (2008: 28-29). Bireylere manipülatif yollarla çalışma hayatının yüceliği öğretilmeye ve verimlilikleri arttırılmaya çalışılmıştır. Bu yollardan biri olan, adını, yaptığı üretimle rekor kıran bir maden işçisinden alan *Stakhanovite* hareketi ile toplumun yararı için fazlasıyla çalışan tüm bireylerin ödüllendirildiği bir sistem oluşmuş, bu “sıradan ünlülerin” haberlerine, fotoğraflarına gazetelerin ilk sayfalarında yer verilmiş, hatta ödülü kazananlar arasında Stalin ile tanışma şansını elde edenlerin olduğu vurgulanmıştır (Fitzpatrick, 1999: 37). *Padeniye Berlina* filmi ise, Alesha’nın bu ödülü kazanması ve Stalin ile tanışmaya çağrılmasıyla başlamakta, dönemin düşüncesi vurgulanmaktadır. Bu bağlamda *Stakhanovite* hareketinin Stalin kültüne katkıda bulunduğu belirtilmiş, ödüle layık

görülen Pasha Angelina'nın Kremlin'de düzenlenen ödül töreninde, Stalin ile karşılaşması sonrasında yazdığı “Sanki yeni bir masal dünyasına taşınmış gibi oldum. Hayır ‘mış’ gibi değil. Gözlerimin önünde gerçekten de mutluluk ve mantığın yeni bir dünyası açılıyordu ve beni bu dünyaya taşıyan büyük Stalin’di” cümleleri, o dönemde Stalin’e duyulan hayranlığa örnek olarak gösterilmiştir (Fitzpatrick, 1999: 40). Tıpkı filmde olduğu gibi, bu dönemde halkın büyük çoğunluğu için sahip oldukları başarı ve mutluluk Stalin’in tarafından yaratılmıştır. Stalin döneminin en önemli miti liderin büyük Sovyet ailesinin babası olduğu mitidir (Haynes, 2004: 116). Filmde Natasha’nın tören gecesi yaptığı konuşmada Stalin’e karşı hislerini anlattığı bölüm dönemin anlayışına uygundur. Bu anlamda, yönetmenin Stalin figürünü, başkomutan olarak askeri yetenekler ve sıradan insanlarla empati kurabilen doğaüstü özelliklerle donattığı belirtilmiştir (Kenez, 2008: 454). Stalin’in varlığı yarı kutsal hale gelerek yaşamın güvencesi olarak görülmüştür.



Fotoğraf 4: Ödül töreninde Natasha ve Stalin resmi

Stalinist erkekliği vurgulayan ataerkillik, ideolojik bilinçlilik ve devletin tarihine bağlılık (Dumancic, 2010: 324) gibi özelliklere sahip olan Alesha karakterinde nasıl davranacağını ve konuşacağını bilen, kültürlü bir Sovyet adamı yetiştirme amacı kendini belli etmektedir. Bolşeviklere göre bir köylü ya da işçi kültürlenmiş olmalı, bir sigarayı bile sormadan almamalıdır, çünkü parti onu eğitmiştir (Fitzpatrick, 1999: 72). Bu anlamda filmde, karakterlerin müzikle, tiyatro ile ilgilendikleri, nezaket sahibi

oldukları görülmektedir. Diğer yandan, kahramanlık, cesaret, vatan sevgisi gibi özellikler, savaş sahneleri aracılığıyla hegemonik değerler olarak belirlenmiştir.

2.2.2. Ivan Groznyy ve Stalin Kültü Olarak Kahraman Erkeklik

1945 yılında çekilen *Ivan Groznyy (Ivan the Terrible)* filmi, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı istikrarsız ortamın ve toplumda oluşan kaygı ve huzursuzluk duygularının bir yansıması olarak, kahramanlık anlatıları bağlamında, yenilmez lider temsillerinin yer aldığı örneklerden biri sayılmaktadır. Ivan temsili aynı zamanda, bir propaganda aracı olarak dönemin baskıcı lideri Stalin'in iktidarını meşrulaştırma işlevine sahiptir. 1930'ların ortalarından itibaren ortaya çıkan tarihsel kahramanlık anlatıları, Nazi tehdidi altında olan ve dünya çapında bir devrim fikrinden vazgeçerek nasyonal sosyalizme dönen Sovyetler Birliği'nin "ulusçu örnekler"ini oluşturmaktadır (Haynes, 2000: 162). Filme ismini veren Rus Çarı 4. Ivan zamanında Rusya İmparatorluğu'nun temelleri atılmıştır. Aynı şekilde, Stalin döneminde merkezi ve güçlü bir devlet kurma arzusu temel politik strateji haline gelmiş ve yabancıları sınırlardan uzak tutmak güdüsü gelişmiştir. Savaş karşısında iktidarın isteğiyle toplumu bir arada tutan olgu, komünizmi savunmaktan daha çok "Rus yurtseverliğini" savunmak olmuş, örnek olarak Stalin, Nazi ordularının Moskova'ya gelişi esnasında Kızıl Meydan'da Aleksander Nevski, Dimitri Poyarski, Aleksander Suvarov, Mihail Kutuzov gibi çarların ve generallerin kahramanlığına vurgu yapmıştır (Colletti, 1977: 57).

1943 yılında Sergei Eisenstein tarafından çekilen *Ivan Groznyy*'nin ilk bölümünü, Stalin oldukça beğenmiş ve Ivan karakterini kendi ile özdeşleştirmiştir. Diğer yandan Ivan temsili filmin ikinci bölümde gittikçe kötüleşen ve iktidarını kaybetme korkusuna kapılarak ruhsal çöküntü yaşayan bir lidere dönüşmesi, Stalin tarafından filmin kabul edilmemesine yol açmıştır (Tsivian, 2001: 256). Çarlık kültürünün yeniden canlandırılmasının ve siyasette kullanılmasının, sinema alanında ilk örneğinin *Alexander Nevsky* (1938) olduğunu belirten N. A. Gourof'a göre iki film de birbirine benzemektedir (2014: 7). Dört yüz yıl öncesini anlatan tarihi bir tür olmakla birlikte, *Ivan Groznyy* çekildiği döneme ait politikaları yansıtan ve analiz etmeye imkan veren bir filmidir. Filmin ikinci ve üçüncü bölümleri yasaklansa da, özellikle birinci

bölüm, Rusya'nın batıya yönelmesiyle kurulan yeni diplomatik ilişkiler ve iç politikada uygulanan yeni stratejiler ile “Stalinist imparatorluk vizyonunu” tasvir etmiştir (Gourof, 2014: 8).



Afiş 4: Ivan Groznyy (Ivan the Terrible) - Sergei Eisenstein (1943)

Savaşın ve totaliter anlayışın etkileriyle yapılan bu dönem filmler de bütün ulusa bir baba atfedildiği ve anne figürlerine yer verilmediği belirtilmiş, Yeni Sovyet adamının babası karşısında tamamen pasif hale getirildiği vurgulanmıştır (Haynes, 2000: 154). Bir ideal olması nedeniyle her anlamda tam olarak kurulmuş bir baba figürü olarak güçlü lider temsilleri aynı zamanda “yeni Sovyet adamının 1930’lardaki durumunun tam bir krizden oluştuğunu” (Haynes, 2000: 156) göstermektedir. Güçlü baba figürüne duyulan ihtiyaç eril kaygıların bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda *Ivan Groznyy*’nin ikinci ve üçüncü bölümlerinde Ivan’ın ruhsal problemleri de dönemin Sovyet erkeğinin yaşadığı krizin bir yansıması olarak okunabilir.

Stalin döneminde, savaşın yol açtığı kaygıların dindirilmesi için Çarlık dönemine ait kültürel birikim benimsenmiş, milliyetçi ve fanatik değerler hegemonik hale getirilmiş ve erkeklik kimliklerini etkilemiştir. Dolayısıyla temsillerde kahraman erkek lider figürlerine başvurulmuştur. Diğer yandan ideolojik olarak aile bağları ve babalık/eşlik kimliği yüceltilmiştir.

2.3. Lider Kültünün Zayıflaması ve Bireysel Kahramanın Yükselişi: 60'lar

Stalin'in ölümüyle birlikte, parti genel sekreterleri arasına katılan Nikita Khrushchev, 1953 yılında birinci sekreter ve başkanlığa yükselmiştir. Khrushchev 'in 1964 yılına kadar sürecek olan iktidarı, devlet politikasında ve toplumsal alanda özgürlüklerin arttığı bir dönem olarak değerlendirilmiştir. 1954 yılında İlya Ehrenburg tarafından yazılan Türkçesi *Buzların Çözülüşü* olarak çevrilen *Otepel (The Thaw)* adlı kitaptan ismini aldığı belirtilen bu dönem (First, 2008: 48), *Çözülüş Dönemi* olarak da adlandırılmaktadır.

İktidara gelişinin ardından Khrushchev, 1956 yılında yapılan 20. Parti kongresinde, tarihe “gizli konuşma” olarak geçen, yabancı parti üyelerinin alınmadığı oturumda, Stalin'in totaliter uygulamalarını eleştirmiş ve bu uygulamaların değişmesi gerektiğini vurgulamıştır (Armaoğlu, 1999: 287). Khrushchev, Stalin'in politik ve kültürel olarak yerleştirmeye çalıştığı ilkeleri değiştirmeye yönelik bir politika izlemiştir. Karşı-devrimci olarak suçlanan birçok kişinin tutukluluğu kaldırılmış, katı ceza yasalarına ve keyfi uygulamalara son verilmiştir (Dobson, 2011: 908). Bu duruma örnek olarak Khrushchev'i devirmeye çalışan bir grup darbecinin yakalandıktan sonra cezaya çarptırılmadığı, yalnızca görevlerine son verildiği belirtilmiş, yeni politikanın ılımlı tavrı vurgulanmıştır (Lewin, 2008: 201-202). Yine bu dönemde Stalin'e rağmen, toplum için komünizm hala başarılı bir model olarak görülmüştür (Haynes, 2004: 117).

Diğer yandan, 1956 yılında yapılan kongrede, “Barış içinde bir arada yaşama politikası” önemli stratejilerden biri olarak kabul edilmiştir (Armaoğlu, 1999: 287). İkinci Dünya Savaşı sonrası başlayan soğuk savaş ortamında Khrushchev daha ılımlı bir politika hedeflemiş, dış ülkelerle ilişkileri geliştirme yoluna gitmiştir. Bu süreçte, Moskova şehrinde 1957 yılında, otuz binden fazla yabancıların katıldığı, iki hafta süren bir gençlik festivali düzenlenmiştir (Dobson, 2011: 910). ABD ile görüşmelerin, bilimsel ve teknolojik değişim programlarının başladığı bu dönemde Armaoğlu, barış politikasının, ekonomik gereklilikler nedeniyle bir taktik olarak görüldüğünü vurgulamaktadır (1999: 288). Bu anlamda uygulanan politika, önceki dönemlerden farklı olarak diplomasi yolu ile kurulan güç ilişkilerini içermektedir.

Stalin döneminde güçlendirilen kolektif çiftlikler satılmaya, tarım araçları da, sanayideki üretim araçlarına benzer şekilde mübadele aracı haline gelmeye, kapitalist ekonomi yayılmaya başlamıştır (Mikail, 2007: 53). Diğer yandan Moche Lewin, Khrushchev'in özel tarım arazilerindeki üretime sınırlama getirmesiyle açıkta kalan çoğu yirmi dokuz yaşın altında olan yaklaşık altı milyon tarım işçisinin 1959-1963 yılları arasında köylerden kentlere göçtüğünün belirtmiş, sanayi alanında yapılan yanlış stratejilerle birlikte ülkede bir gıda kıtlığı yaşandığını vurgulamıştır (Lewin, 2008: 263-264). Yine bu dönemde konut politikalarında önemli projeler gerçekleştirilmiş, 1957 yılında on yıl içinde konut sıkıntısına son verileceğinin sözü verilmiştir (Dobson, 2011: 915).

Diğer yandan bu dönemde Sovyetlere bağlı birlikler içinde yönetime karşı ayaklanmalar yaşanmıştır. Özellikle Macaristan, Polonya ve dönemin başında Yugoslavya'da Komünist Parti'ye karşı isyanlar olmuştur. Stalin sonrası ortaya çıkan boşlukta isyanlar çoğalmış, tüm ülkede bireyler, savaş sonrası yeni politikaların etkisiyle bir belirsizlik ortamıyla karşı karşıya kalmıştır. Khrushchev, Çin ile kurduğu ilişkilerin eleştirilmesi, ekonomik istikrarsızlık gibi nedenlerle 1964'te Komünist Parti tarafından başbakanlıktan ve parti sekreterliğinden uzaklaştırılmıştır (Teksoy, 2005: 460).

Yirminci Parti Kongresi'nde yapılan "gizli konuşma" sonrasında Stalinist anlayışa karşı kurulan politik tavır, sinema alanındaki eğilimleri de etkilemiştir. 1957-1967 arasındaki on yıllık *Thaw* döneminde, yönetmeler eski döneme göre daha geniş özgürlüklere sahip olmuştur. Sosyalist Gerçekçilik akımının etkisi zayıflamıştır. Bu bağlamda, "gündelik hayatın bayağılığı konularını, dramatik olmayan anlatımı, olumlu ve aktif kahramanların olmayışını ve 'yüzeydeki gerçekliğin' temsilini" konu edinen filmler yapılmış ve bunlar Yeni Gerçekçi filmler olarak adlandırılmıştır (Kovacs, 2010: 296-297). Bu anlamda "Avrupa'nın savaş sonrası döneminde rasyonalizme karşı şüpheyile yaklaşıldığından insan doğasının anlamına yönelik kuşkucu anlayış ve Sosyalist toplulukların doğayı fethetme ve erkekler arasında eşit ilişkiler yaratarak mükemmel insan kimliğine erişme arayışında olan Sovyet hümanizmi arasındaki mesafe gitgide açılmıştır" (Dumancic, 2010: 312). Kaba propaganda içinde savaş filmleri ya da

biyografik filmler yerine, bireysel konulara ve insanın iç dünyasına yönelen filmler yapılmaya başlanmıştır. Teksoy’a göre farklı konuları işleyebilme özgürlüğü ile birlikte, film sayısında artış olmuş, yılda ortalama 120 filmin çekildiği belirtilmiştir (2005: 460). Sansüre yol açan denetim mekanizması daha ılımlı bir hale getirilmiştir (Betton, 1990: 76). Önceki dönemde başat olan Sosyalist Gerçekçilik’in yerini neyin alacağı ve neye dönüşmesi gerektiği sorgulanmıştır. Bu anlamda eserlerinde “doğruluk” ve “içtenlik” yakalamayı hedefleyen sanatçılar, Sosyalist gerçekliği reddetmemiş ancak sınırlarını yumuşatarak bireye odaklanmaya çalışmıştır (Johnson, 2008: 722). Stalin dönemine özgü gösterişli anlatılar yerini, bireysel yaşamların ideolojik kaygılardan uzak sadeliğine bırakmış, dünya doğallığı içinde anlatılmak istenmiştir. İkinci Dünya Savaşı büyük kayıplar verilse de kazanılmış, yeni bir hayat umudu doğmuştur. Diğer yandan, savaş sonrası yaşanan ekonomik ve toplumsal istikrarsızlık, kentleşme olgusu, ayaklanmaların yarattığı güvensizlik ortamı ile artan kaygılar, sanat alanında yaşanan özgürleşmeyle birlikte, film kahramanlarını etkilemiş ve bireysel varoluş kaygıları taşıyan karakterler çoğalmıştır.

Savaştan dönen çok sayıda gencin yeni bir hayata başlıyor olması, köyden kente göç sonucu kentleşme olgusu ve kıtlık, Sovyetlere bağlı diğer birliklerin ayaklanmaları ve yeni politika gibi nedenler, bireyi, birey algısını etkilemiştir. Marko Dumancic’e göre, 20. Parti kongresinden itibaren kahramanlığın ve erkekliğin nosyonunun tamamen değiştiğini belirtmiştir. Bu anlamda sinemada da öncelikle Stalin döneminde, Sosyalist Gerçekçilik akımı içinde yaratılan cesur, çalışkan, “kaslı bedenleriyle maden ocaklarından tonlarca kömür çıkaran, kutupta soğuk günlerde keşfe çıkan”, erkek kahramanların yerine, bireyin iç dünyasına eğilen, günlük yaşam öykülerine odaklanan, gerçek koşulları anlatan filmler yapılmıştır. Bu bağlamda, “içen, illegal işlerle uğraşan, işte uyuyan, dinlenen ve zaman zaman yetkililere meydan okuyan çocuklar komünist sistemin liberalizasyonunda simgeleşen erkek tipi oldu” (Dumancic, 2010: 315). Bu anlamda Sosyalist realist kahraman figürlerinin yerini daha gerçekçi, insan ve dünya doğasını tartışan felsefik alt metinlere sahip, değişken ve çelişkili karakterler almıştır. John Haynes’a göre “Sovyet devletinin büyük ailesinin bilge babası miti”, politik stratejilerle birlikte sinemada temsilini kaybetmiştir (2004: 116). Siyasal ve askeri

liderlerin kahramanca ve tanrısal anlatıları son bulmuş, Stalin miti yıkılmaya çalışılmıştır. Hatta lideri tasvir eden ve sergide bulunan birçok eser kaldırılmıştır (İlkan, 2009: 84).



Afiş 5: Ivanovo detstvo (Ivan's Childhood)
Andrei Tarkovsky-1962



Afiş 6: Letyat Zhuravli (The Cranes Are Flying)
Mikhail Kalatozov- 1957

Diğer yandan, 1956-1960 arasında uluslararası festivallerde ödül alan filmler bulunmaktadır. Andrei Tarkovsky *Ivanovo detstvo* (*Ivan'ın Çocukluğu*, *Ivan's Childhood*) filmi ile 1962 Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü kazanmıştır. Mikhail Kalatozov 'un *Letyat Zhuravli* (*Leylekler Uçarken*, *The Cranes Are Flying*) adlı 1957 yapımı film, Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye ödülünü 1958 yılında, Grigorii Chuchrai'nin *Ballada o soldate* (*Askerin Türküsü*, *Ballad of a Soldier*) 1959 yılında almıştır (Prokhorov, 2001: 8).

2.3.1. Mne Dvadtsat Let ve Otoriter Kahramanın Ölümü

Ulusun babası olarak resmedilen Stalin mitini takiben sinemada yer alan patriarkal kimliklere sahip güçlü baba imgeleri değişmiş, *Thaw* dönemi erkeklik, karakterlerin endişeleri ve içsel çelişkileri üzerinden anlatılmıştır (Haynes, 2004: 117). Bütünlüklü karakterlerin yerini iç çelişkileri ve karışıklıkları olan karakterlerin aldığı film örneklerinden biri olan Marlen Khutsiev tarafından 1965 yılında çekilen *Zastava*

Ilyicha (Lenin'in Muhafızları, Lenin's Guard) filmi yeniden kurgulanmış *Mne dvadtsat let (Yirmi Yaşındayım, I Am Twenty)* olarak adlandırılmıştır. Savaşın bitmesiyle Moskovada'ki eski yaşamına geri dönem Sergei'nin ve arkadaşları Nikolai, Slava ve Anya'nın günlük yaşamına odaklanan filmde kahramanlar, bireysel varoluşları ile ilgili sorular sormakta, günlük yaşam içinde arzularını sorgulamakta, seyirciler onların yaşamına katılmaktadır (Neuberger, 2009: 82). 1960'lar sinemasında önemli bir yere sahip olan Khutsiev, Sovyet sinemasını domine eden neden sonuç ilişkisi üzerinden ilerleyen hikayeleri bırakıp bireysel kimliğin merkeze alındığı Sovyet Yeni Dalga filmlerini etkilemiştir (Prokhorov, 2010: 17).



Fotoğraf 5: Sergei ve Moskova şehri

Mne dvadtsat let filmi, dış mekan çekimlerinin fazlalığı ile dikkat çekmiş, açık hava sahneleri ve kentten görüntülere yer verilmiştir. Bu anlamda Johnson'a göre, "Bu filmde kent, genç erkeklerin kendileri kadar bir yıldızdır ve umut vericidir" (2008: 724). Sovyet sinemasında *Tretya Meshchanskaya*, *Circus*, *Radiant Path* gibi filmlerde modernitenin ve kitlelerin şehri olarak Moskova şehri kullanılmış ve gittikçe Stalinist hegemonya ile özdeşleşmiştir. Bu dönemde Moskova genelde havadan çekilmiş sahnelerle gösterilirken, bu filmde izleyici, şehrin içinde karakterler ile birlikte dolaşmaktadır (Coxe, 2008: 221). Alexander Prokhorov'a göre, totaliter Stalinist Moskova temsilini terkeden Khutsiev, kahramanlarının gözünden iyicil bir şehir tasviri

yaratmıştır. Kitlenin değil bireylerin hikayelerine odaklanan Khutsiev şehri farklı ve kendine has özellikleri olan kahramanların bir topluluğu olarak temsil etmeyi seçmiştir (Prokhorov, 2010: 14- 15).

Kendisine rehberlik etmesi için babasının imgesini arayan Sergei'nin, bu bağlamda Hamlet figürüyle paralellik taşıdığı düşünülmektedir (Haynes, 2004: 117). Sergei babasının hayaletini bulmuş ve ona akıl danışmıştır; ancak babası yaşını sorunca Sergei yirmi üç yaşında olduğunu söylemiş ve babası sadece yirmi bir yaşında olduğunu ve bir şey yapamayacağını söyleyerek yok olmuştur. Sergei'nin, Hamlet figürüne benzetilmesi, Hamlet'in babasını kaybetmesi paralelinde, dönemin koşullarına bakıldığında Stalin'in ölümüyle, lidersiz, babasız kalmış bir toplumun betimlemesi olarak görülebilir. Bu sahne toplum durumu dışında lider mitine de gönderme de bulunmaktadır. Bu anlamda “Sadece Komünist Parti'nin babalarına gönderme yaptığı için değil aynı zamanda Stalin yönetiminin terörünü deneyimlemiş ve savaşa gitmiş jenerasyondan bahsettiği için de böylesi bir diyalog Sovyetler birliğinde provokatif bulunabilirdi” (Coxe, 2008: 216). Babanın yol gösterici olacak kadar olgun bir yaşta olmaması nedeniyle tehlikeli bulunan bu sahne, dönemin lideri Khrushchev tarafından tepkiyle karşılanmış, “Sovyet toplumunda tüm babalar oğullarına tavsiye verebilir, bu doğanın kanunudur hayvanlar bile yavrularına yol gösterir” (Coxe, 2008: 216) diyerek filmdeki babanın konumunu eleştirmiştir (Haynes, 2004: 117-118). Bu anlamda önceki dönem erkekliğin güçsüz bir temsilini göstermesi açısından filmin bu sahneleri tepkiyle karşılanmıştır.

Stalin kültünü yok etme politikaları, ekonomik değişiklikler, ayaklanmalar, kentleşme ve kıtlık gibi olgularla birleşip birey algısında değişikliğe neden olmuştur ve sinemadaki kahramanlarda bu yönde değişmiştir. Çalışkan, cesur işçi yerine tıpkı *Mne dvadtsat let* filmindeki kahramanlar gibi işinde uyuyabilen, aylak aylak gezen, aşk yaşayabilen, hayata karşı soruları olan erkek karakterler ortaya çıkmıştır.

2.3.2. Ballada o Soldate ve Romantik Askerlik Temsili

İkinci Dünya Savaşı'nın büyük kayıplarla birlikte bitmesiyle, temsillerde gösterişli kahraman karakterlerin kullanılması son bulmuştur. Savaş hikâyelerinde yaşanan değişimin ilk örneklerinden biri Grigorii Chuchrai tarafından 1959 yılında çekilen *Ballada o soldate (Askerin Türküsü, Ballad of Soldier)* filmidir. Film, ilk sekansta öldüğünü öğrendiğimiz Alyosha adlı askerin, iki Alman tankını durdurması nedeniyle dört gün izin hakkı elde ederek annesini görebilmek ve evlerinin çatısını yapabilmek için yola çıkmasıyla başlamaktadır. 19 yaşındaki kahraman yol boyunca bir sürü aksilik yaşamış, insanlara yardım etmek zorunda kalmış ve Shura adlı bir köylü kızı ile aşık olmuştur. Genç kahramanın yolculuğu, aynı zamanda izleyiciye Rusya'nın savaş zamanı çektiği acılar ve sıkıntıları göstermiş olması bakımından farklılık taşımaktadır. Filmin sonunda annesini görmeye çok kısa süre vakit bulan asker, tekrar geri dönüş yoluna çıkmıştır. 1959 yılında çekilen *Ballada o soldate* filminin farkını vurgulayan Johnson'a göre önceki dönem savaş filmlerinde;

“Rus askerleri beyaz kamuflaj elbisesi giyip bozulmamış simgesel bir kış manzarası içinde Almanlarla savaşıp kazandıkları halde, Thaw döneminin savaş filmlerindeki askerler dur durak bilmeksizin savaşırken çamurlara bulanmış durumdadırlar. Kasvetli, yıkık, çamurlu manzaralar egemendir ve yeni yüceltmeyen bir savaş görüşüne işaret ederler. İlgi odağı, “halk”ı birleştiren ortak mücadele ve zaferden, savaşın bireylere ve ilişkilerine getirdiği yüke kaymıştır” (Johnson, 2008: 725).

İkinci Dünya Savaşı sırasında provokatif bir şekilde çekilen kahramanlık hikâyeleri halkın kaygılarını dindirmekte ve zafer umutlarını korumalarını sağlamıştır; ancak savaş sonrası dönemde propaganda amaçlı cephe anlatıları yerine, tek tek bireylerin savaş nedeniyle yaşadıkları sıkıntılara odaklanılmıştır. Bu anlamda, Stalin döneminin önemli yapımlarından biri olan *Padeniye Berlina* filmindeki kahraman asker Alesha ile yeni dönem kahramanı arasındaki farklar oldukça belirgindir. Düşmanlara karşı cephede kahramanlık anlatısı filmin ilk sahnesinden itibaren tersine çevrilmiştir. Filmdeki asker Alyosha, tankerler karşısında oldukça korkmuş, kaçmaya başlamış ve ateş ettiği yeri bile bilmeden tanklara karşı durmuştur. Önceki dönem savaş filmlerinden farklı olarak bilinçli, güçlü ve korkusuz kahramanların, gösterişli bir hikâyenin yerini,

gündelik yaşam içindeki sıradan insanların hayatlarından kesitler almıştır. Nitekim Andras Balint Kovacs’a göre, bu filmlerdeki savaş kahramanları, kahramanlık kodlarını kaybetmemekle birlikte kahramanlıklarının sıradanlığı vurgulanmaktaydı; ancak temelde kahramanların ve kahramanlık algısının biçimsel olarak değişmemesi, içeriklerde değişim yapılması söz konusudur (Kovacs, 2010: 297- 299). Filmin başkarakteri Alyosha, bir asker olarak her zaman karşısına çıkan günlük durumlarda kahramanca ve doğru bir şekilde davranmıştır.



Afiş 7: *Ballada o Soldate* (Ballad of a Soldier) - Grigorii Chuchrai (1959)

Tıpkı *Ballada o Soldate* filminde olduğu gibi, savaştan arda kalan karmaşa filmlere aktarılmış, cephede savaşan askerler yerine, savaş sırasında günlük yaşamda insanların acılarına ve yokluklarına odaklanılmıştır. Barış içinde bir arada yaşama politikasına da paralellik gösteren doğal anlatımlar kurgulanmıştır.

Lider kültürünün ve savaş kahramanlıklarının yıkılmaya çalışıldığı, varoluşsal felsefelerin, bireysel kimliklerin ortaya çıktığı *Katok i skripka* (Silindir ve Keman, *The Streamroller and the Violin*, Andrei Tarkovski, 1961), *Segodnya uvolneniya ne budet* (Bugün Kimse İşten Çıkarılamayacak, Andrei Tarkovski, 1959), *Vesna na Zarechnoy ulitse* (Spring on Zarechnaya Street, Marlen Khutsiev, 1956) gibi filmler, on yıllık Thaw

döneminin sanat anlayışını oluşturmıştır. Diğer yandan kapitalist ülkelerdeki ticari kaygılar nedeniyle çekilen, izlenmesi garanti popüler filmlerin yerine, bu dönem Sovyetler Birliği'nde estetik ve biçimsel denemelerde özgür olan ve ticari kaygısı olmayan sanatçılar, Sovyet sinemasına önemli katkılarda bulunmuştur.

2.4. Brezhnev Dönemi Sovyet Sinemasında Popüler Kahramanlar: 70'ler

1964 yılında göreve başlayan Leonid Brezhnev, 1982 yılına kadar iktidarda kalmıştır. İdeolojik olarak geleneksel anlayışa geri dönülen bu yıllarda Marksist kuram ile mülkiyet ilişkileri arasındaki analiz görmezden gelinerek “arzuların, hayal gücünün kontrolü ve emeğin örgütlenmesi” üzerine politika gerçekleştirilmiş, bu anlamda Sovyetler Birliği, Amerikan Emperyalizmi ile aynı baskı anlayışına sahip olduğu için eleştirilmiştir (Kovacs, 2010: 371). Diğer yandan, Andrei Amalrik bu dönemi “şiddetsiz Stalinizm” dönemi olarak adlandırmakta ve insanları işinden atmak gibi bürokratik tehditlerle uygulanan daha gizli bir şiddetin varlığını savunmaktadır (1971: 23). Çekoslovakya'da, Komünist Parti yönetimine karşı çıkan isyanların, Sovyet güvenlikleri tarafından şiddetle bastırıldığı *1968 Prag Baharı*'nın ardından, aynı yıl Kasım ayında *Brezhnev Doktrini* kabul edilmiştir. Doktrine göre, Sovyetler Birliği'ne bağlı herhangi bir ülkenin yönetime karşı isyanı durumu, komünizm düşüncesine zarar vermesinden dolayı, tüm ülkeleri ilgilendiren bir sorun olarak kabul edilmiş ve müdahale hakkı meşru görülmüştür (Armaoğlu, 1999: 346). Bu anlamda Stalin'in ölümüyle birlikte ortaya çıkan iktidar boşluğunda, yönetime karşı yapılan isyanlar durdurulmaya çalışılmış, yeniden merkezi bir devlet oluşturma politikasına dönülmüştür.

Sovyetler Birliği yine bu dönemde, Avrupa ile kurulan ilişkilerin barışçıl bir şekilde ilerlemesi için, Helsinki'de yapılan Avrupa'da Güvenlik ve İşbirliği Konferansı'da imza atan ülkeler arasında yer almıştır. 1975 yılında imzalanan Helsinki Nihai Senedi'ne katılan ülkelerden biri olan Sovyetler Birliği, sonrasında Sosyalist Doğu Avrupa ülkelerinde aydınlar ve milliyetçiler arasında özgürlük ve insan hakları fikirlerinin gelişmesi ile birlikte, yönetime karşı mücadelelerle karşılaşmıştır (Armaoğlu, 1999: 539-540). Diğer yandan Brezhnev döneminin, gitgide durgunlaşan siyasi politikasıyla birlikte, yönetimdekilerin kendi ayrıcalıklarını korumakta olduğu ve

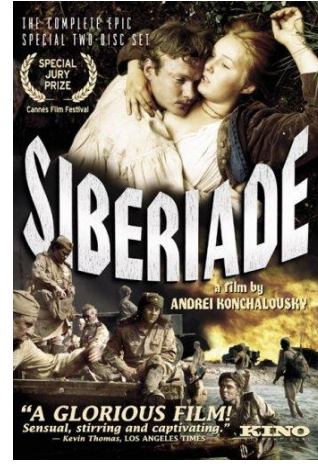
yolsuzluğun arttığı belirtilmiştir (Kotz ve Weir, 2012: 93). Artan, yolsuzluk, yönetim kadrolarındaki istikrarsızlık, sosyalizmin getirdiği ekonomik sıkıntılar, soğuk savaş nedeniyle savaş giderlerine ayrılan büyük bütçe toplumsal huzursuzluklar yaratmıştır (Oylum, 2016: 27).

Brezhnev döneminde komünizm fikrinin tüketim kültürü, bireyselleşme ve konformizm olguları karşısında zayıfladığı belirtilmiştir (Dobson, 2011: 918). Stalin döneminin hedefi olan “Yeni Sovyet Adamı (Homo Sovieticus)”u yaratmak, Brezhnev dönemi politikalarıyla paralel olsa da, ekonomik yapıdaki değişimler farklılıklar yaratmıştır. Bu yeni insan tipi, “rasyonel, risk kabul eden, kar odaklı, kişisel ve ulusal hedefler peşinde bağımsızca hareket etmeye yetkili” olarak kabul edilmiştir (Blum, 2007: 186).

Sanat alanında sansürün arttığı Brezhnev döneminde baskılara karşı birlik olmak için 15 Eylül 1974 yılında düzenlenen birçok ressamın katıldığı, beklenmedik bir kalabalığın olduğu *Buldozerniy Pogrom (Buldozerli Kıyım)-1974* olarak anılan sergiye, Sovyet polisleri tarafından şiddetli bir şekilde müdahale edilmesi, eserlerin araçlar tarafından ezilmesi sonrasında (Mehdiyeva, 2012: 215-216), birçok sanatçı tutuklanmış ya da ülkeyi terk etmiştir. Brezhnev döneminde gündeme gelen yasaklar nedeniyle doğrudan bir anlatım yerine imgesel bir dil kullanılmış ve edebiyat uyarlamalarının sayısı artmıştır (Oylum, 2016: 23). Johnson’a göre uyarlamalar yoluyla geçmişe geri dönüş fikrini, sadece dönemin politikasının çıkarıcılığı olarak görmek yanlış olacaktır. Diğer yandan bu hareket, “tarihte ve ulusal gelenekteki ortak kökleri ve ortak belleği arama çabalarıdır” (Johnson, 2008: 729). Ekonomik durgunluk ve sansürün etkisiyle estetik yaklaşımlı filmlerin yerine popüler filmlerin sayısı artmış (Oylum, 2016: 25), Sovyet Western filmleri yapılmıştır (Plakhov, 1989: 41). Popüler filmler arasında 1970 yapımı *Beloe solnce pustyny (Beyaz Çöl Güneşi, White Sun of the Desert, Vladimir Motyl)*, 1979 yılında yapılan *Moskva slezam ne verit (Moskova Gözyaşlarına inanmaz, Moscow Does Not Believe in Tears)* ve *Sibiriada (Sibiryadan, Siberiade, Andrei Konchalovskiy, 1979)* filmleri örnek gösterilmektedir. Aynı zamanda kadınların ev ve iş yaşamı arasında yaşadıkları gerilimler filmlere konu olmuştur.



Afiş 8: Beloe solnce pustyny (Sun of Desert)
Vladimir Motyl (1970)



Afiş9:Sibiriada(Siberiade)
Andrei Konchalovskiy (1979)

2.4.1. Moskva Slezam ne Verit ve Otoriter Erkeğin Geri Dönüşü

Devrimden elli yıl sonra kadınların, sosyalizm ile birlikte kazandıkları ya da kaybettikleri daha görünür hale gelmiş ve tartışma konusu olmuştur. Özellikle oldukça popüler olan ve ödül kazanan 1980 yılında Vladimir Menshov tarafından çekilen *Moskva slezam ne verit* (*Moscow Does Not Believe in Tears*) filminde 1958 yılında Moskova’da başlayan hikâye, işçi yurdunda kalan birbirinden farklı üç kız arkadaşın hayatlarına odaklanmış ve onların evlilik, anne olmak, çalışmak gibi süreçlerini, yirmi yıllık bir zaman dilimine yayarak anlatmıştır. Film aynı zamanda dönemin toplumsal yapısı hakkında bilgi verici bir eserdir. Kızların içindeki ana karakter, çalışkan ve idealist Katya, tek başına bir kız çocuğu büyütüp, kendi ayakları üzerinde durmuş, kimya mühendisi olarak bir plastik fabrikasının başında yönetici olmuştur. Nitekim Brezhnev’in yirmi yıllık iktidarı süresince kadının üretkenliğinin arttırılmasını hedeflediği belirtilmiş ve yapılan araştırmalardan verilen örneklerle 1970 ve 1980’li yıllarda kadınların toplam iş gücünün yarısına ulaştığı ve kendi bağımsızlıkları için çalışmaktan yana oldukları görülmüş, kadınlar tarım ya da inşaat, savcı, mühendis, ekonomist gibi pek çok konumda çalışmıştır (Hasdemir, 1991: 85- 89). Bu anlamda filmdeki kadın karakter Katya, çalışan Sovyet kadını imgesi ile paralellik göstermektedir; ancak çalışma hayatında yaşanan bu ilerlemeler özel alanda var olan çelişkilerin ortadan kalkmasını sağlamamıştır. Filmde Katya Sosyalist Gerçekçi

karakterlerde bulunan çalışkan ve idealist değerlere sahipken, o dönemden farklı olarak sadece çalışma hayatıyla değil, özel yaşamıyla da filme konu olmuştur (Johnson, 2008: 730). Dolayısıyla Katya ve diğer kadın karakterlerin evlilik ve günlük yaşamları yoluyla, devrimin ilk döneminde amaçlanan “ev içi alanın toplumsallaşması” fikrinin geldiği nokta gözler önüne serilmektedir. Hatta kadınların ev içi işleri ve çocuk bakımı gibi sorumluluklarının devam etmesi, çalışma hayatıyla birlikte onların yükünü arttırmıştır. Bu dönemde en büyük problemlerden biri olan konut problemi ve iş yaşamındaki kötü koşullar birleşince kadınların, Sosyalist sistem içinde durumu kötüleşmiştir (Rosenberg, 1990: 22-34). Bu anlamda filmin bir sahnesinde Katya’nın istediği her şeyi elde eden biri olarak mutlu olmadığını belirtmesi, çalışma hayatındaki başarının, kadınların tüm sorunlarını çözmeye yetmediğini vurgulamıştır. Diğer yandan 1969 yılında yeni bir Evlilik ve Aile Yasası, Sovyet ailesinin daha da güçlendirilmesini amaçlamış ve annelikle doğurganlığı yüceltmıştır (George, 1987: 99), ama alınan önlemler doğum oranlarındaki azalmayı durduramamıştır. Yüz kişi başına düşen doğum oranı, 1940’da 31,1 iken, bu oran 1968’de 17,3’e inmiştir (akt. Kılıç, 2000: 532). Bu genel durum filmin bir sekansında dile getirilmiştir. İnsanları evlendirmek için birbirleriyle tanışmalarını sağlayan kuruma giden Katya ile müdürün yaptığı konuşma, doğurganlığın azalmasını vurgularken, ilişkilerin geldiği noktayı olumsuz eleştirmiştir. Doğum oranlarının azalmasının ardında Hüseyin Kılıç’a göre, 50 yaşın altında okuma yazma bilmeyen üyesi kalmayan Sovyet kadınının çağdaş bilinci gelmektedir. Bu anlamda St. George, Engels’in “eğitim insan üreme güdüsüne gem vurmak için tek yol” sözünü örnek göstermiştir (George, 1987: 160).



Afiş 10: Moskva slezam ne verit (Moscow Does Not Believe in Tears)- Vladimir Menshov (1980)

Stalinist politikalara dönüş, erkek temsillerini de değiştirmiştir. Khrushchev yedi yıllık kısa iktidarı süresinde ortaya çıkan bireysel modern kahramanların yerini daha erkeksi özelliklere sahip, karizmatik, cesaretli ve güçlü kahramanlar almıştır. Dumancic'e göre, Stalinist yönetim anlayışına geri dönüşün bir yansıması olarak, Stalinist erkekliğin "ataerkil, ideolojik bilinçlilik ve devlete ve tarihine bağlılık" gibi özellikleri bu dönem temsillerde kendini göstermiş, net ve erkeksi modeller tercih edilmiştir. Bu erkeksi temsillere uygun "(...) casus gerilimleri, polis hikâyeleri, cinayet hikayeleri ve tarihsel melodram" türünde filmler yapılmıştır (Dumancic, 2010: 324). Örneğin *Moskva slezam ne verit* filminde, erkeklerin, sürekli televizyon izlemesinden ya da arkadaşlarıyla içmesinden ve onların sadece şişmanlayıp tembelleştiğinden bahsedilmiş, bu anlamda Katya'nın sevgilisi Gosha lakablı Georgi, erkeksi özellikleriyle, bir kadının mutlu olmasını sağlayan ve tercih edilen bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Yeni dönem erkeğin, Stalinist erkeklikten ayrılan yanları da vardır. Örnek olarak Gosha, filmin bir sahnesinde Katya'yı ve kızını etkilemek için onlara yemek yapmış ancak hemen arkasından gelen piknik sekansında yemeğe yardım etmek isteyen kadınlara, mangal yakmanın erkek işi olduğunu söyleyerek erkeklik kimliğini tekrar kuvvetlendirmiştir.

Bu anlamda özellikle Helsinki Konferansı'ndan sonra yoğunlaşan uydu ülkelerin ayaklanmaları ve konut problemleri, ekonomik yetersizlik sonucu yaşanan toplumsal gerilimleri azaltmak için otoriter bir baba figürünün, aynı zamanda, kendinden emin, net ve yönetime bağlı güçlü erkek kimliklerinin gerekliliği söz konusu olmuştur. Böylece birliğin ve istikrarın sağlanması, dağılmanın önlenmesinin amaçlandığını söylemek mümkündür. Filmlerde ortaya çıkan güçlü, ideolojik bilince sahip erkek karakterler, babanın ve devletin gücünü temsil etmekte, bu anlamda dönemin politik ve toplumsal kaygılarını dindirme işlevini yerine getirmektedir. Aynı zamanda erkeklik kimliklerinin inşası da bu temsillerden etkilenmektedir.

2.5. Perestroyka ve Glasnost Sonrası Yeni Kimlik Arayışı: 80'ler ve 90'lar

1985 yılında iktidara gelen Mikhail Gorbachev, Komünist Parti'nin yetkilerini sınırlayıp iktidarın merkezîyetçi tutumunu değiştirmeye çalışmıştır. Roy Medvedev'e göre, demokratikleşmeye yönelik politikalar, Gorbachev dönemine kadar uygulanmamış, *Perestroyka* ve *Glasnost*'un ardından 1989 yılında yeni bir seçim sistemi ve Halk Temsilcileri Kongresi ile çok partili sistem ve demokratikleşme dönemi başlamıştır (2000: 3). Mihail Gorbachev, 1987 yılında *Perestroyka (yeniden yapılanma)* ve *Glasnost (yönetimde açıklık)* politikasını uygulamaya koymuştur. Bu dönemde totaliter fikirlerin değiştirilip demokratikleşme politikalarının uygulanmaya başlandığını belirtilmiştir (Ağır ve Baharçipek, 2015: 47- 48). Perestroyka devletin liberalleşme süreci olarak tanımlanmaktadır (Novikova, 2000: 122). Devletin merkezîyetçi yapısının yerine piyasa ekonomisinin mekanizmaları oluşturulmaya çalışılmıştır. İyi eğitim görmüş, şehirli nüfusun daha iyi evler, daha iyi yiyecek ve tüketim malları talebi, diğer yandan Regan yönetiminin askeri projelerine karşı durabilmek için ekonomik kaynak gerekliliği nedeniyle, iktisadi reformların yapılması gerekli görülmüştür (Kotz ve Weir, 2012: 96). Bu bağlamda ekonomik alanda özel girişimcilik, tüketim için üretim gibi kapitalist stratejilere geçiş başlamıştır. Brezhnev döneminde başlayan devlet bürokrasisindeki yozlaşma ve yolsuzlukların engellenmesi için Glasnost politikası uygulamaya konulmuş, Gorbachev devlet hayatında “açıklık” ilkesinden yola çıkarak demokratik ve liberal bir yönetim anlayışına vurgu yapmıştır (Armaoğlu, 1999: 542); ancak Gorbachev'un, amacının, en temelde sosyalizmi köklü bir reformla dönüştürmek

olduğunu, kapitalizmi getirmek niyetini taşımadığı belirtilmiştir (akt. Kotz ve Weir, 2012: 100).

“Barış içinde bir arada yaşama politikası”, Stalin’in ardından, özellikle Khrushchev ve Brezhnev dönemlerde benzer şekilde Sovyet Birliği’nin uluslar arası anlamda daha güçlü olması için bir taktik olarak kullanılmıştır. 1988’den sonra ise barış içinde bir arada yaşamanın anlamı, kapitalist ülkelerle işbirliği yapmaya dönüşmüş, Yeni düşünce ile sınıf mücadelesi kavramı yerine karşılıklı dayanışmayı koyan Gorbachev, temeli uyum olan yeni bir dünya tanımlamıştır (Kaya, 2008: 173). Bu dönemde, Sovyetler Birliğini demokratikleştirmek ve piyasa ekonomisine entegre olmak önemli görülmüştür (Kotz ve Weir, 2012: 98). Bu bağlamda sosyalizm fikrinin zayıflamaya başladığı 1990’lı yıllarda Batı demokrasisi ve liberalizme yakınlık başlamıştır.

Batılı değerlerin yüceltildiği bu dönemde, yeniden yapılandırma projesi beklenen sonuçları vermediği gibi ülkeyi büyük bir çöküşe sürüklemiştir. Perestroika dönemiyle birlikte çoğunlukla suçlu kimliğine sahip yeni bir tür iş adamı sınıfı doğmuş, yoksulluk artmış, kara borsa başlamış, toplumsal huzursuzluk yoğunlaşmış (Loffe ve White, 2014: 265-267) ve sonuçta Sovyetler Birliği yıkım aşamasına gelmiştir. 17 Mart 1991 yılında yapılan referandumda büyük oranda evet oyuyla Rusya federasyonu halk tarafından kabul edilmiştir. Aynı yılın 17 Aralık tarihinde SSCB resmi olarak yıkılmış yerine Rusya Federasyonu kurulmuştur.

Sovyetler Birliği’nin yıkılmasının ardından, Boris Yeltsin, Rusya’nın ilk başkanı olarak göreve atanmıştır. Helene Carrère D’Encausse’ye göre, bu dönemde Yeltsin, batıyla bütünleşmeyi ve batılı kimliğine sahip olmayı, ülkeyi hem demokrasi hem de pazar ekonomisine kavuşturmayı amaçlamıştır (2013: 18). Yeni düzen ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik sıkıntıların derinleşmesine neden olmuş, 1998 yılında ekonomik kriz yaşanmıştır. Diğer yandan Birinci Çeçen Savaşı’nın (1994-1996) başarısızlıkla sonuçlanması devletin ve Rus ordusunun gücünü zayıflatmış, ordu bu başarısızlık nedeniyle imaj kaybına uğramıştır (Jafarov, 2007: 148). Yeltsin’in sürekli tedavi görmesi nedeniyle ortaya çıkan yönetim boşluğunda, ülkeyi Kremlin’deki

seçkinlerin ve oligarkların yönettiği belirtilmiş, diğer yandan Yeltsin'in alkol sorunu ve sarhoş olarak görüntülenmesinin onun başkanlık iktidarını zayıflattığı öne sürülmüştür (Abdullayev, 2008: 234). Böylece, 1999 yılında Yeltsin dönemi birçok alanda kayıp ve başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu dönemde imparatorluk geçmişinin silinmesi pahasına, Rusya'nın Avrupalı bir ülke olarak dünyada kabul görmesinin en büyük amaçlardan biri olduğu belirtilmiştir (D'encausse, 2013: 20).

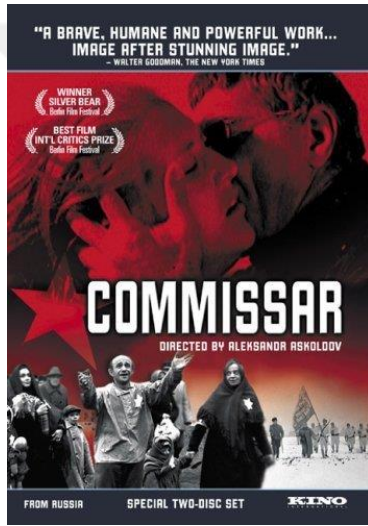
Gorbachev döneminden itibaren ortaya çıkan toplumsal huzursuzluklara ek olarak, özellikle yıkılışın ardından serbest piyasaya geçişle birlikte yaşanan ekonomik değişimler, büyük oranda yoksulluğa neden olmuştur. İşsizlik ve yönetim eksikliği gibi nedenlerle şehirlerde suç oranı, uyuşturucu ve alkol kullanımı artmıştır. Yeltsin döneminin sonlarına doğru toplumun durumunu değerlendiren ve Rus halkının gelecek kaygısıyla dolu olduğunu belirten Onay'a göre,

“Yaşam standartları Sovyetler Birliğinin Dağılmasından sonra giderek kötüleşmişti. Halk büyük umutlar bağladığı reformların bekledikleri refahı getiremediğinden şikayetçiydi. Örgütlü suç (Mafya) oldukça yaygındı. Rus kadınlarının çevre ülkelerdeki tanınma biçimleri, gerçekte çok derin bir kültür birikimine sahip Rus halkının gururunu büyük ölçüde yaralamıştı. Eski günlere duyulan özlem giderek artıyordu. Demokrasi geleneğinin ve kültürünün olmaması da Rusya'da otoriter faşist bir rejime ortam hazırlamaktadır” (2002:114).

Sovyet tarihi boyunca desteklenen kadının çalışma hayatına girmesi bu dönemde yaşanan ekonomik sıkıntılar ve işsizlik nedeniyle tercih edilmemiştir. Kadınların bu yolla eşitlik kazandığı inkar edilmemiş olsa da yenilgiye uğramış bir deney olarak mitleştirilmiş, Gorbachev, kadınların evlerine dönmesi gerektiğini vurgulamıştır (Novikova, 2000: 35). Bu dönemde yaşanan ekonomik sıkıntılar ile birlikte evi geçindirme gücünü kaybeden erkeklerin, hem iş yaşamında hem de aile içinde güç kaybına uğradığını ve şiddet ve alkol gibi sorunların ortaya çıkmasına yol açtığı belirtilmiştir (Kiblitckaya, 2001: 90-95).

Dönemin politik ve toplumsal koşullarına paralel olarak yozlaşma ve yabancılaşma gibi kavramları konu edinen filmler çekilmiştir (Oylum, 2016: 28). Yeniden yapılandırma döneminde, Stalin döneminin eleştirisini yapma özgürlüğünün ortaya çıkmasıyla, eski döneme ait yasaklı olguların abartılı temsilleri ve Stalin

döneminin eleştirilmesi söz konusu olmuştur (Johnson, 2008: 732). Bu anlamda Glasnost döneminin ilk filmi bir Stalin eleştirisi olan trajikomik *Pokayaniye* (*Monanieba, Repentance, Tengiz Abuladze, 1987*), toplumsal çürümenin yanında, siyasal başarısızlıklara da vurgu yapmıştır (Johnson, 2008: 732). Gorbachev döneminden itibaren, sansür politikasındaki yumuşama sonucu önceki dönemde yasaklanan birçok film gösterime girme imkânı bulmuştur. Yasaklı filmler arasında Aleksandr Askoldov tarafından 1967 yılında çekilen *Kommissar* (*Komiser, Commissar, Aleksandr Askoldov*) filmi büyük ilgi görmüştür (Oylum, 2016: 28).



Afiş 11: *Kommissar* (*Commissar*)
Aleksandr Askoldov (1967)



Afiş12:*Pokayaniye*(*Repentance*)
Tengiz Abuladze (1987)

Yıkılıştan sonra artan ekonomik kriz ortamında yönetmenler filmlerine yatırımcı bulmakta zorlanmaya başlamış, dağıtım ağı ise işlevsiz hale gelmiştir (Oylum, 2016: 30). Yeltsin döneminde, Amerikan filmleri ithal edilmiş, 1998 ekonomik krizi ile birlikte izleyici azalmış, bilet fiyatları 12 dolara kadar çıkmıştır (Menashe, 2001: 10). Sovyet sonrası on yıl boyunca sinemanın gerilediği, filmlerin çoğunun kendi yapım masraflarını karşılayamadığı belirtilmiştir (Larsen, 2003: 491). Yine bu dönemde film endüstrisinde çoğalan Hollywood filmlerinin etkisiyle Sinemanın ulusal kimlikle olan bağlarının zayıflaması dolayısıyla ülkenin değerlerini öne çıkaran pozitif filmler için 120 bin dolar ödül verilmesi söz konusu olmuştur (Menashe, 2001: 10).

2.5.1. Malenkaya Vera ve Krug Vtoray: Otoriter Babanın Ölümü

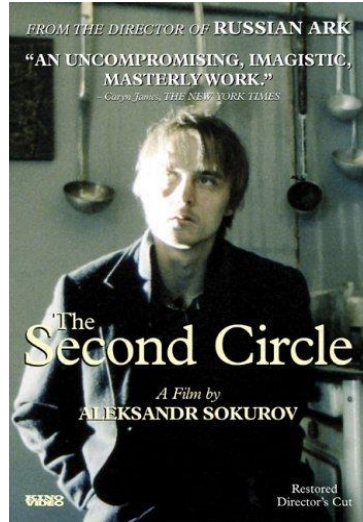
Liberal özgürlük anlayışının yayılmasının etkisiyle Sovyetler zamanında tabu olan konular işlenmeye başlanmış, “cinsellik, şiddet, geçmiş dönem eleştirileri” üzerine denemeler yapılmış, bu bağlamda Vasili Pichul’un yönetmenliğini yaptığı 1988 yapımı *Malenkaya Vera* (*Küçük Vera*, *Little Vera*) filmi Sovyet sinemasında cinsel tabuları yıkan ilk film olmuştur (Oylum, 2016: 29). Film, “siyah sözcüğünden türetilmiş edebiyat sinema ve sanatta kullanılmış, karanlığın ve negatif olanın temsili, hayatın kötü tarafının işlendiği” *chernuka* türünün bir örneği olarak görülmüştür (Beardow, 2003: 6). Bu film aynı zamanda dönemin içinde bulunduğu koşulları gerçekçi bir şekilde göstermiş, ailenin yaşadığı bunalım, konut sıkıntısı, alkol kullanımındaki artış gibi problemleri ortaya koymuştur. “Kuşak farkı, kayıp kuşak, alternatif hayat tarzları, gelenek ve konformite ve ahlaki sorgulamalarla” ilgili konuların işlendiği filmin kahramanı Vera’nın, devlet tarafından desteklenen ve ideal olarak kabul edilen “gençlik”ten farklı olduğu, ne eski ne de yeni kuşağın ideolojik kimliklerine uymadığı belirtilmiştir (Beardow, 2003: 6).



Afiş 13: Malenkaya Vera (Little Vera)- Vasili Pichul (1988)

1990 yılında yapılmış olması nedeniyle yıkılma aşamasına denk gelen Aleksandr Sokurov tarafından yapılan *Krug Vtoray* (*The Second Circle*) filmi, babasının ölümüyle, Moskova’dan dönen kahramanın yaşadıklarına odaklanmaktadır. Kahramanın babasının

cesedi karşısındaki şaşkınlığı ve aklının karışması, dönemin erkeklerinin durumuna paralel olarak okunabilir. Bu anlamda metafor olarak baba, yıkılmak üzere olan Sovyetler Birliği'ne işaret etmekte ve onun ölümüyle birlikte ne yapacağını bilmez bir belirsizliğe düşen oğul ise Rus toplumunun içinde bulunduğu sıkıntılara atıfta bulunmaktadır. Filmin özellikle biçimsel farklılığı yine Sosyalist Gerçekçilik'in ve Sosyalist fikrin zayıflamasına işaret etmektedir. Ayrıca film renk ve ses kullanımı açısından klasik anlatılardan ayrılmaktadır. Yönetmenin 1997 yapımı *Mat i syn (Mother and Son)* (1997) ve *Krug Vtoray (The Second Circle)* filmini karşılaştıran Fredric Jameson, bu filmlerin kendi zamanına uyan filmler olduğunu ve ilk filmde annenin acımasızca ölümünün, *Krug Vtoray* filminde babanın bedenini gömme arzusunun işlendiğini belirtmiştir (2006: 6). Bu anlamda Sovyet ailesinin ölümü ile devletin son bulması için duyulan arzu bu filmlerde görülmektedir. Batıya karşı duyulan özenme ve uluslar arası alanda Avrupalı olarak kabul edilme isteği ve yeni dönemde Batı'dan gelen baskının yansımalarını, Sokurov'un kurduğu "çaresizce esaret altında olan, dışarıya ulaşamayan ancak dışarının varlığını, baskısını ve tuhaflığını sürekli üzerinde hissedilen" (Jameson, 2006: 7) karakter temsillerinde görmek mümkündür.



Afiş 14: *Krug Vtoray (The Second Circle)*- Aleksandr Sokurov (1990)

2.5.2. Utomlennye Solntsem ve Yeni Eril Kahraman Miti

1999 yılından itibaren canlanmaya başlayan sinema endüstrisinde, Nikita Mikhalkov önemli bir yönetmen olarak yer etmiştir. Larsen'e göre, yönetmen filmlerinde, Sovyet sonrası dönemde Rus ulusal kimliği ve kültürel otoritesini odak noktası olarak almış olduğu ve erkeksi, çağdaş, yeni kahramanlar yaratmak istemiştir. Rus kimliğinin belirlenmesi konusunda yaşanan krizi, erkeklik onuru ve gururu üzerinden anlatmış, bu bağlamda ulusal kimlik, erkeklik otoritesiyle bir tutulmuştur. (Larsen, 2003: 493- 495). Mikhalkov'un 1994 yılında çekilen *Utomlennye Solntsem* (*Güneş Yanığı*, *Burnt by the Sun*) filmi Stalin döneminde geçmektedir. Filmde, Stalinist sinemadan alışık olduğumuz kahramanların, günümüze uyarlanmış çağdaş temsilleri söz konusudur. Kotov ve Mitia üzerinden iki ayrı kahraman türü anlatan Mikhalkov, geleneksel ve çağdaş olan erkeklik temsillerini tasvir etmiştir. Kotov, güçlü, aile reisi iyi bir baba ve eş özellikleriyle hegemonik Sovyet erkeğini yansıtmıştır. Mitia ise belirsizliği temsil etmiştir. Diğer yandan bu dönemin önemli yönetmenlerinde olan Nikita Mikhalkov, Rus film yapımcılarının Amerikan filmleriyle yarışmak için kendi izleyicilerine ihanet ettiğini belirtmiş ve Rus filmlerinin "kaynaksız ve amaçsız hale geldiğini, aşktan ya da acıdan beslenmediğini, sanatçının arzusundan doğmadığını ve sadece devletin isteklerini doğrultusunda filmler yapıldığını savunmuştur" (Menashe, 2001: 13).

Gorbachev döneminden itibaren sosyalizm fikri ile bağları zayıflayan Sovyetler Birliği'nin 1991 yılında yıkılmasıyla birlikte, Rus halkı için yeni bir dönem başlamıştır. Özellikle ekonomik istikrarsızlık ile birlikte, toplumsal alanda erkekler maddi güçlerini kaybetmişler ve iktidar kaybı yaşamışlardır. Diğer yandan liderlik kültürünün aksine yönetimde boşluklar oluşmuş ve toplumsal alanda krizler ortaya çıkmıştır.

2.6. Putin Dönemi: Muzhik Erkeği

Sovyetlerin yıkılmasından sonra değişen yönetim sistemi ile demokratikleşme projeleri yürütülmüş ancak Putin dönemiyle birlikte bunlar son bulmuş, devlet başkanı olarak Putin ülke hakkında karar veren tek kişi olarak görülmeye başlanmıştır (Ağır ve

Baharç  ek, 2015: 46). Gorbachev ve Yeltsin d  eminde önem kazanan demokratik yönetim anlayışından güvenlik önceliği nedeniyle vazgeçilmiş, “güvenlik algısı Rusya’nın demokratik adımlar atmaya ototer bir rejim oluşturmasının veya demokratik çabalardan geriye dönüşünün en önemli nedenlerinden biri” olarak g  r  lm  ştir (Ağır ve Bahar   ek, 2015: 53). Bu dönemde, dış ve i  tehlikeler olduğu gerekçesiyle güvenliğin özgürlükten önce gelmesi kabul edilmiştir. Putin yönetiminin en temel hedefi, devletin ve bürokrasinin eskiden kalma güçlü merkezi yapısına kavuşması ve bu yapının korunması olmuştur. Bu durumu yorumlayan Nazim Jafarov’a göre, “süper güç” olma isteğini “Rusya’daki geleneksel yukarıdan reform anlayışının tarihi izdüşümü olarak görebiliriz. Nitekim Putin’in devraldığı Rusya’nın tekrar büyük güç olma amacı I. Petro, II Aleksander, Stolipin ve hatta Sovyet dönemi yukarıdan reform süreçlerindeki “büyük devlet” misyonu ile ciddi biçimde benzerlik göstermektedir.” (2007: 183). Bu anlamda geleneksel ve lider odaklı bir anlayış benimsenmiştir. Putin milliyetçiliği ve devletçiliği politik stratejisinin temelini almıştır (Onay, 2002: 141). Geleneksel ve milliyetçi politikaların yükselmesi nedeniyle, Putin, otoriter bir lider fiğ r   olarak değerlendirilmiştir. Türmen, “Karizmatik bir lider, hukuk düzeninin, yürütmenin denetimi altında olması, muhalif basının sindirilmesi, halk desteğine ve ekonomik performansa bağlı bir meşruiyet arayışı” gibi özelliklerle tanımlanan otoriter demokratik yönetim anlayışının Rusya’da geçerli olduğunu savunmuştur (2010).

Sovyetlerin yıkılmasından sonra nüfus açısından iki önemli sorun baş göstermiştir. Öncelikle Rusya’da yaşayan Rusların nüfusu azalmaktadır. Aynı zamanda “demografik    k  nt  ” olarak adlandırılan nüfus yoğunluğunun oldukça az olduğu bölgelerin varlığıyla ortaya çıkan sorunlar söz konusu olmaktadır (Onay, 2008: 175). D’Encausse, nüfusun azalmasını önlemek için de çeşitli politikalar uygulandığını belirtmiştir. Bu bağlamda, öncelikle doğum yanlısı politikalar, sağlık sisteminde yenilenme ve ülke dışında yaşayan Rus nüfusunun ülkeye geri dönmesini teşvik eden çeşitli değişiklikler gerçekleştirilmiştir (2013: 55-59). Putin 8 Mart 2015 yılında yaptığı açıklamada, yirmi yıldan sonra düzenli bir doğum artışı olduğunu belirtmiştir

(<https://tr.sputniknews.com/rusya/201503081014331830/>, Erişim Tarihi: 7 Kasım, 2016).

Putin döneminde, eskiden kalma gelenekler canlandırılmış ve imparatorluk ve Sovyetlerdeki büyük devlet anlayışı korunmaya çalışılmıştır. Sovyetler Birliği'nin çöküşü ile birlikte yaşanan ekonomik değişim ve süper güç olma statüsünü kaybediş, dış ülkeler ile ilişkilerindeki değişimler, Rusları yeni bir ulusal kimlik arayışına götürmüştür (Gorp, 2011: 243). Ulusal kimliğin güçlendirilmesi hedefine uygun olarak 2010 yılında Moskova okullarında hafızayı canlı tutacak ve ahlaki değerler oluşturacak ortak dersler verilmeye başlanmıştır (Wood, 2011: 178). Çöküşten hemen sonra Yeltsin'in politikaları yüzü Batı'ya dönük Avrupa'lı bir Rusya'nın inşasına ve ekonomik anlamda güçlenmeye odaklanmışken, Putin ile birlikte ulusal kimlik meselesi daha önemli hale gelmiştir.

Putin kendi politikasını meşrulaştırma stratejisini kurarken maço erkek kimliğini kullanmıştır (Sperling, 2015: 29- 30). Rus kimliklerinin inşası sırasında Vladimir Putin kimliği hegemonik erkeklik değerlerinin kurulumunda önem taşımaktadır. Putin'in imajı, kendinden önceki Yeltsin'in aksine oldukça erkeksi bir lider olarak kurulmuştur. Yapılan imaj çalışmalarıyla bu durum desteklenmektedir. Aynı zamanda kendisinin asker kökenli KGB ajanı olması erkeklik kimliğine ve sert adam imajına katkı sağlamıştır. Politik olarak Putin'in kurduğu erkeklik imajı yoluyla Rus erkeğine sağlıklı, sert, yönetici, askeri ve demokratik bir kimlik tesis edilmeye çalışılmıştır.

Putin'in söylemlerinde özellikle İkinci Dünya Savaşı'na vurguda bulunduğunu ve ulusu birleştiren bir geçmiş tarih yaratmak stratejisini uyguladığını belirten Elizabeth Wood, halkın onu doğal bir kahraman, bir savaşçı olarak gördüğünü belirtmiştir (Wood, 2011: 172). Özellikle Çeçenistan savaşı sonrasında halk tarafından gördüğü desteğin artmasının (Onay, 2002: 141) en önemli nedenlerinden biri savaş stratejisi olarak sertliği benimsemesiyle birlikte cesaretli imajının güçlenmiş olmasıdır. Putin, Çeçenistan savaşı ile halkının güvenini kazanmış, bir kahraman olarak görülmeye başlanmıştır. Putin birçok açıdan erkeklik imgesini tamamlamaktadır. Wood'a göre, Putin'in erkekliği halkın her kesimini etkilemesi açısından "bazen hayırlı bir evlat,

bazen çözüm getiren bir baba, bazen de erkeklerin lideri olarak görülmektedir”. Yeltsin’in aksine gaziler ve ailelerine ziyaretleri ve onların savaş anılarına olan ilgisi, kiliselere yaptığı ziyaretler, ordu için yeni üniformalar yaptırması gibi örnekler onun ülkenin “hayırlı evladı” olarak görülmesini sağlamış, diğer yandan halkının problemleri çözmeye çalışan “baba” konumunu da korumuştur (Wood, 2011: 172). Bu anlamda Putin’i eski dönem liderlerden ayıran en önemli özellik, onun erkekliğin her biçimine ait bir kimliğe sahip olmasıdır. Örnek olarak Putin erkeklik kimliğini, Stalin gibi sadece babalık rolü üzerinden kurmaya çalışmamış başka değerleri de benimsemiştir. Diğer yandan birçok Batılı liderin aksine Putin’in ailesiyle birlikte halkının karşısına çıkmadığını belirten Valerie Sperling, Putin’in eşi Lyudmila Putina ile yapılan bir söyleşiye yer vermiş ve aile reisi erkek kimliğini güçlendirilmesi amacını vurgulamıştır (2015: 35). Putin aynı zamanda Amerika ve Avrupa’da sağ görüşlü partiler tarafından dış politikadaki güçlü duruşu, aile değerlerini koruması gibi nedenlerle desteklenmiştir (Rutland, 2014: 580).

Özellikle orduya ve onun güçlenmesine önem veren Putin, ülkesinin erkeklik kimliklerinin de askerlik üzerinden yaratılmasına gayret etmiştir (Wood, 2011: 182). Bu anlamda askerlik yoluyla sert, disiplinli ve savaşçı erkek kimliklerinin inşa edilmesi önem kazanmıştır. Putin’in erkeklik kimliğinin kurulmasında da onun askeri geçmişi fazlaca kullanılmıştır. Medyada birçok kez okla Sibiryaya kaplanı ya da balina gibi hayvanları avlaması gibi erkekliğinin gücüne ilişkin eylemleri ile haber olmuş, savunma sanatlarına olan yeteneği gösterilmiştir (Sperling, 2015: 29). Gençlere kahramanlık, ülke için kendini feda etme, cesaret ve ulusçuluk gibi özelliklere sahip olmaları gerektiğini belirtmekte ve onların bu yönde eğitimine önem vermektedir (Wood, 2011: 188). Diğer yandan 2008’den itibaren kızlar için askeri eğitim veren yatılı okullar açılmış ve dikiş dikmekten yemek yapmaya, bilgisayar öğrenmekten dil eğitimine çok kapsamlı bir ders programıyla eğitim vermeye başlamışlardır (Wood, 2011: 195).

Rusya’da erkek anlamına gelen *muzhchina* sözcüğünden ayrılan *muzhik* kelimesinin eski dönemde yüceltilen işçi erkeklerin karşısında konumlandırılmış, gerici, cahil ve devrim karşıtı köylü erkekler için kullanıldığını belirten Sperling, yeni dönemde bu tip erkekliğin Rusya’nın erkek kimliklerinde norm haline geldiğini

savunmuştur. Yeni dönemde liberalizmle geleneksel değerlerin birleşimi sonucu oluşan *muzhik* kimliği, hem bedensel hem ruhsal olarak güçlü, aynı zamanda ulusalcı ve vatanına bağlı bir karaktere sahip olmuş ve Putin imgesiyle birlikte yükselişe geçmiştir (2015: 36-37). Kökleri Çarlık zamanına dayanan *muzhik*, yeni dönem Rusya'nın tıpkı Stalin ve Brezhnev dönemlerine benzer bir şekilde eski Rus kültürüne sahip çıkma politikası ile paralellik taşımaktadır. Peter Rutland'a göre Rusya'yı Çeçen teröristlerden koruma yeminiyle sert bir saldırıyla başlayan bu ağır erkeklik temsili, gitgide sertliğini arttırmış ve Putin ile birlikte "Rus gururu, geleneksel aile değerleri, sivil toplumun devlet aracılığıyla kurulması" gibi değerler geri kazanılmıştır (2014: 578). Çeçenistan Savaşının Rus milliyetçiliğini güçlendirdiği düşünüldüğünde, milliyetçi düşüncelerin hegemonik erkekliğinin maço olarak tarif edilen erkeklik olduğu söylenebilir. Bu anlamda Putin 21. yüzyıl Rusya'sının hegemonik erkekliğinin bir örneğini temsil etmiştir (Sperling, 2015: 41). Böylece yönetimin politikalarını meşru kılmak için kullanılan erkeklik değerleri sertliği, maçoluğu, kahramanlığı, cesareti ve vatanseverliği içermektedir.

Putin döneminde, her ne kadar sinemacıların bir kısmı istemese de sinemanın özelleştirilmesi desteklenmiştir (Meshane, 2001: 13). Bu anlamda ulusal kimliğe ve her alanda güçlü bir devlete önem veren Putin, özelleştirme yoluyla, Rus sinemasında, Hollywood eksenli rekabetçi bir yapı kurmuştur. Öte yandan bağımsız sinemanın 2000'ler başında yükselişiyle birlikte, "gerçekçi, doğalcı kurgu sineması" ile birlikte "küçük insan" hikayelerini konu alan *Natüralist Sinema (Natural'noe Kino)* akımı içinde değerlendirilen filmler yapılmıştır (Aykut, 2016: 54). Akımın manifestosu, Aleksander Rastorguev ve Pavel Kostomarov tarafından 2009 yılında yayınlanmıştır (Aykut, 2016: 52). Kurallı bir kurgu kullanmayan, doğaçlama oyunculuklar ve diyaloglar oluşturmaya çalışan bu akım yeni dönem Rus Sineması'nda etkili olmaktadır.

2.6.1. Brat ve Yeni Milliyetçi Rus Erkeği

Putin'in erkeksi kimliğiyle paralellik taşıyan erkeklik temsilleri sinemada da kullanılmıştır. *Brat* film serisi ile başlayan ve devam eden maço erkek karakter, birok filmde kullanılmıştır. 1997 yılında Aleksei Balabanov tarafından çekilen *Brat (Kardeş,*

Brother) filmi, büyük bir popülarite kazanmış ve filmin baş karakteri Danila'nın medyada "ulusal kahraman" olarak lanse edildiği belirtilmiştir (Önen, 2014: 49). Sinemayı hareketlendirmek adına çekilen filmlerin Hollywood sinemasının yetersiz bir takildi olarak kaldığını belirten Louis Menashe, *Brat* filmi ile Alexander Zeldovich'in *Moscow* (2000) filmlerini bir Tarantino özentisi olarak yorumlamıştır (2001: 14).



Fotoğraf 6: Brat filmindeki başkarakter Danila

Brat filminin kahramanı Danila, tüm karışıklıkların ardından Sovyet sonrası Rusya'da yeni tip hegemonik erkekliğin bir temsili olarak tanımlanabilir. Perestroyka'dan itibaren artan ekonomik sıkıntılar birçok erkeğin statüsünü ve maddi gücünü kaybetmesine neden olmuş, alkolizm, aile kavramının çöküşü gibi nedenler bir kriz yaratmış ve bu sinemaya da yansımıştır (Loffe ve White, 2014: 264). Danila, bir suçlu olmaktan ziyade kötülerini öldüren, adaleti sağlayan bir kahraman olarak kurgulanmıştır. Dönemin içinde bulunduğu yoksulluk ve işsizlik ortamında Danila, parayı önemsemeyen, erdemli bir kahraman olarak, gücün paradan gelmediği fikriyle, izleyicinin ekonomik kaygılarını yatıştırma işlevi görmüştür. Film, ekonomik gücün hegemonik gerçeğinin yerine manevi gücü ve içsel bütünlüğü daha önemli olarak kabul etmiştir. Pazarın ihtiyaçları doğrultusunda agresif olması gerektiği şeklinde kurulan erkeklik kimliği, milliyetçi ve geleneksel Rus erkekliği ile birleştirilmiştir (Novikova, 2000: 122). Bu anlamda Hollywood aksiyon filmlerinin fiziksel gücü ön planda olan kahraman erkeğinin aksine, *Brat* filminde içsel güç, Rus kimliğini ötekenden ayıran ve onu yücelten öne çıkarıcı özelliklerden biri olarak işlev görmüştür (Önen, 2014: 54).

Diğer yandan *Brat* filminde, Batılılar ve eski Sovyetler Birliği ülkelerine karşı ırkçı tavırlar yer almaktadır. Film boyunca Danila karakteri, Rus olmayan herkese karşı aşağılayıcı bir tavır sergilemiş, Rus milliyetçisi bir karakter olarak tanımlanmıştır. Rus kimliğinin otantik olarak korunması gerektiğini savunan ulusal kesim güçlü bir erkeklik imgesini söylem aracılığıyla sunmuş, bunu da batının ahlaksız etkilerinden Rusya'yı korumak için yapmıştır (Novikova, 2000: 122). Susan Larsen'e göre "Film, izleyicisinin, Danila'nın aşırı ulusalcı hareketlerini alkışlamasına izin vermiştir" (2003: 504). Filmde batının üstünlüğü reddedilmiş ve Rusların üstünlüğü vurgulanmıştır. Çeçen savaşının etkileriyle birlikte ve Rusya'da sayıları fazla olan Kafkas işçilerin gerçekleştirdiği terör saldırıları düşünüldüğünde filmin otobüste biletini vermeyen Kafkas ile Danila arasında kurulan güç ilişkini açıklamaktadır. 1997 yılında çekilen *Brat 1* filminden farklı olarak, 2000 yılında çekilen *Brat 2* filminde Amerika'ya giden kahraman, önceki dönemin aksine Batıyla ilişkisini sınırlandırmış Putin politikasına uygun olarak Batılı ötekilerin aşağılanması tüm film boyunca geniş bir yere sahip olmuştur. Bu anlamda filme adını veren eril kültürün bir parçası olarak gösterilen kardeşlik kavramı aslında ulusçulukla eş tutulmuştur, çünkü film birçok kez, Danila'nın kardeşi olarak kabul etmediği ötekileri vurgulamıştır.

Brat filminde şehir, suç ve karmaşayla dolu olarak tasvir edilmiştir. Danila, şehirde karşılaştığı kötülöklere ses çıkarmış ve suçlu olanları cezalandırmayı başarmıştır. Dönemin içinde bulunduğu koşulların bir sonucu olarak suç oranları artmıştır. Hatta iş piyasası bir takım suçlulardan oluşmaktadır. Dönemin ekonomik sistemi "ganster kapitalizmi" olarak adlandırılmıştır (Rampton, 2008: 58). Bu anlamda kötü karakterlerin genelde iş adamı tiplerine sahiptir. Putin döneminde siyasetle aktif ilişki halinde olan zengin sınıf oligarkların güçleri zayıflatılmaya çalışılmış, medya yayınlarına denetim getirilmiş ve karşı koyanların mülkleri ellerinden alınmıştır (Jafarov, 2007: 213). Larsen, Mikhalkov ve Balabonov'un kahramanlarının asker olduğunu belirtmiş ve bunu "ulusal otoritenin eril kahramanlıkla birleştiği yer" olarak tarif etmiştir (2003: 129). Bu durum, Putin döneminin erkeklik algısının askeri kimlikler üzerinden oluşmasıyla paralellik taşımaktadır. Diğer yandan filmin ikili bir tepkiye sebep olduğunu anlatan Rampton, Danila karakterinin ikili yapısına vurguda bulunmuş,

bir taraftan Amerikan kahramanlarıyla yarışabilecek, Rus kimliğini diriltten onu dünyaya yeniden tanıtan bir etkiye sahip olduğu için onaylanırken, öte yandan ırkçı ve erkeksi tavırları ve şiddet teması nedeniyle tepki çekmiştir (2008, 50-53).

Bu dönemde ortaya çıkan zor şartlar, bireyleri toplumsal bir belirsizliğe sürüklemiş ve erkeklik kimlikleri de kriz içine girmiştir. Özellikle ekonomik zayıflığın etkisi ve Sovyet'lerin kültürel hegemonyasının ortadan kalkması sonucu, erkeklik kimlikleri sarsıntıya uğramış, hegemonik değerler belirsizleşmiştir. Perestroyka döneminde erkekliğin eksikliği Komünist Parti'nin kuralları altında bireyselliğin gelişmemesi ve özel mülkiyetin kaldırılmış olmasına bağlanmış bu anlamda erkekleri güçlendirmek için ekonomik kaynak problemi çözülmek istenmiş ancak sonuçta Rus erkekliği daha büyük bir krize girmiştir (Zhurzhenko, 2016: 2). Sinema sektörünün bir nebze olsun hareketlenmeye başlamasıyla birlikte film kahramanları aracılığıyla hegemonik değerlerin belirlenmesine çalışılmıştır. Dönemin toplumsal iklimine paralel olarak popüler filmlerde suça karşı savaşı, adaletli ve erdemli, Rus milliyetçisi güçlü erkek karakterlerin yanında sanatsal filmlerde ise yaşanan erkeklik krizi açığa çıkarılmıştır. Bu anlamda Putin'in kimliği özelinde ve sinema temsillerinde kurulan sert erkeklik imajının, toplumsal alanda iktidar kaybı yaşayan erkeklerin bir yansıması olarak görmek mümkündür.

Lenin döneminde Ekim Devrimi'nin etkisiyle sınıfsal olarak kurulan erkeklik temsilleri, sinema yoluyla sağlanmaya çalışılan sınıf bilincini yükseltme amacının bir sonucudur. 1930'lu yıllara gelindiğinde iktidarını sağlamlaştıran Stalin döneminde, geleneksel ve baskıcı anlayışın artmasıyla kadınların çalışma iznine dokunmamakla birlikte özel alanda verilen tüm haklar geri alınmıştır. Yaşanan gerilemeye paralel olarak filmlerde aile kurumunu yücelten anlatılara yer verilmiştir. Hitler'in liderliğindeki Almanya ile yaşanan askeri gerilimler ve İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla destansı savaş hikayeleri, kahramanlık anlatıları yaygınlaşmış ve yenilmez lider erkek karakterler yaratılmıştır. Stalin'in ölümünün ardından azalan sansür mekanizmasıyla birlikte, Sovyet yönetmenler devrimin ilk yıllarında olduğu gibi yeni biçimler ve anlatılar denemeye olanak bulmuştur. Thaw olarak adlandırılan on yıllık bu kısa dönemde, çelişkili, sıradan, hamlet benzeri erkek karakterler, sinemada kendini

göstermiştir. Brezhnev'in yirmi yıllık iktidarlığı boyunca yaşanan durgunluk döneminde, Stalinist kahraman ve lider erkek temsiller geri gelmiştir. Gorbachev dönemiyle birlikte Sosyalist anlayıştan uzaklaşmaya başlanmış, perestroyka ve glasnost politikaları devamında, 1991 yılında Sovyetler Birliği yıkılarak, Rusya Federasyonu kurulmuştur. Bu dönemde yolsuzluk, ülkedeki ekonomik uçurum ve suç oranları artmıştır. Yeni düzenin getirdiği karışıklık temsillere de yansımış, diğer yandan bu dönemde Rusya'nın sinema tarihinde ilk kez popüler türler ortaya çıkmaya başlamıştır. 2000'li yılların başında Putin'in yönetime geçmesiyle Rusya, politik stratejilerine bağlı olarak güçlü, sert, adil, kahraman ve asker kimliklerini içinde taşıyan erkeklik temsillerini sinemada kullanmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ANDREİ ZVYAGİNTSEV FİLMLERİNDE ERKEKLİK VE OTORİTE TEMSİLLERİNİN ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Yöntem ve Tekniği

Çalışmanın Konusu: Ekim Devrimi'nden günümüz Putin Rusya'sına kadar geçen süreçte, ekonomik, politik ve kültürel değişimlerin erkeklik kimliklerinin inşasına olan etkisi ve bu etkiler sonucu sinemada değişen erkeklik temsilleri açısından son dönem Rus yönetmenlerden Andrei Zvyagintsev'in *Vozvrashchenie (Dönüş, 2003)*, *Izgnanie (Sürgün, 2007)*, *Elena (Elena, 2011)*, *Leviathan (Leviathan, 2014)* filmlerindeki erkek karakterlerin, ailenin ve devletin ele alınışının analizi tezin konusunu oluşturmaktadır.

Çalışmanın Amacı: Çalışma, erkek kimliğinin inşası özelinde, ekonomik, politik ve kültürel değişimlerin günlük hayat pratiklerine hangi şekillerde yansıdığını keşfetmek ve aynı zamanda bu değişimlerin yarattığı kimlik oluşumlarının statik ve tek olmadığını, birbiriyle ve toplumsal olanla karşılıklı bir etkileşim alanı oluşturarak hegemonik mücadeleye dahil olduğunu ortaya çıkarmak amacını taşımaktadır. Diğer yandan Rusya coğrafyasındaki toplumsal değişmelerin tarihsel arka planına bakılarak Sovyetler dönemi ve Rusya'da erkek kimliğinin kuruluşu arasında oluşan farkların, hangi toplumsal ve ekonomik nedenlere bağlı olduğu, Rusya sineması ve özelde yönetmen Andrei Zvyagintsev filmleri aracılığıyla araştırılmaktadır. Çalışmanın bir diğer amacı ise yönetmenin tüm uzun metraj filmlerine toplu bir bakış sunarak kendisinden sonraki Auteur merkezli çalışmalara bir zemin oluşturmaktır.

Çalışmanın Yöntemi: Örneklem olarak alınan Rus yönetmen Andrei Zvyagintsev'in dört filmi niteliksel film analizi yöntemiyle incelenecektir. Niteliksel analiz kapsamında, göstergebilimsel eleştiri, sosyolojik, ideolojik ve feminist film eleştirisi yöntemlerinden yararlanılarak erkeklik temsilleri analiz edilecektir. Otorite ve iktidar temsillerinin analizinde ideolojik film eleştirisinin sınıf, devlet, yabancılaşma gibi kavramlarından yola çıkılırken; sosyolojik film eleştirisi bağlamında ise aile, eğitim, din gibi temel kurumların, erkeklik temsilleri ve iktidarla kamusal alanda nasıl konumlandıkları üzerinde durulacaktır. Aynı zamanda iktidarın kaynağı olan otorite

temsillerinin toplumsal cinsiyet noktasında ne türden meşrulaştırma ya da ötekileştirme pratiklerini mümkün kıldığını inceleyebilmek için feminist teorinin temel savlarından yararlanılacaktır. Böylece yönetmenin uzun metraj dört filmine odaklanan çalışma dolaylı olarak Zvyagitnsev sineması özelinde, erkeklik ve otorite ilgili ortak tema ve temsilleri bulmaya odaklandığı için, retrospektif bir şekilde yönetmenin Auteur bir kimliğe sahip olup olmadığını da tespit etmeye çalışacaktır.

3.2. Andrei Zvyagitnsev Sinemasına Genel Bir Bakış

1964 yılında, Sibirya’da doğan Andrei Petrovich Zvyagitnsev, 1984 yılında Novosibirsk Tiyatro Okulundan mezun olmuş, Moskova’da sinema eğitimi almış, tiyatro ve televizyon projelerinde oyunculuk yapmıştır. 2000 yılında The Black Room adlı üç bölümlük televizyon dizisinde yönetmelik yapmıştır. Daha sonra altı yaşındayken kendi babasının ortadan kaybolmasına benzer bir hikayeye sahip olan ilk filmi *Vozvrashchenie’i (The Return)* çekmiştir. Venedik Film Festivali’nde en iyi film ödülünü alan filmin ardından *Izgnanie (The Banishment)* filmi ise başrol oyuncusu Konstantin Lavronenko’ya en iyi aktör ödülünü kazandırmıştır. Yönetmenin 2011 yılında çektiği *Elena* filmi ise Cannes Film Festivali’nde jüri özel ödülünü kazanmıştır.

Yönetmenin filmlerinin Tarkovski’nin film ve anlatı biçiminden etkilendiği düşünülmektedir. Tüm filmlerinde genellikle yavaş kaydırma hareketiyle birlikte uzun planlar kullanmaktadır. Dolayısıyla sabit çekimler azdır. Diğer yandan daha soluk ve monochrome renkler ve dinsel ve kültürel metaforlar kullanımı açısından Tarkovski’nin tarzına benzemektedir. Anais Cabart’a göre senaryo ve karakterlerin gelişiminden çok biçimsel yeniliklere önem veren yönetmen, sosyalist realist akından uzak bir tarza sahiptir (2013: 51). Yönetmenin sanat anlayışı, 2009 yılında manifestosu yayınlanan *Natüralist Belgesel* akıma dahil edilmiştir (Aykut, 2016: 56).

Andrei Zvyagitnsev filmlerinde gereksiz bilgileri vermeyerek eksiltmeli bir anlatım benimsemiştir. Kendisi bir röportajında “Ben izleyici ile ekran arasında bulucu olmak, izleyicinin kulağına ne gördüğünü fısıldamak istemiyorum” (Mcsweeney, 2013: 95) diye belirtmiştir. Zvyagitnsev, açıklayıcı bilgilerden sakınmak, filmin zamanını belirtmemek gibi yollarla gizem yaratarak, Doğu Avrupa sanat geleneğini, daha klasik

ve batılı unsurlarla birleştirmiştir (Cabart, 2013: 59). Diğer yandan Tarkovski'nin üslubuna benzer şekilde İncil'in Katolik yorumuna yakın sembollerin kullanımına, yönetmenin filmlerinde sıkça rastlanmaktadır (Cabart, 2013: 54).

2000'li yıllarla birlikte Putin dönemi popüler sinemasında yer alan erkeklik temsillerinin aksine Andrey Zvyagintsev'in filmlerinde erkek karakterlerin hepsi hegemonik erkeklik değerlerine (sert, maço, aile reisi) uygun karakterler olmalarına rağmen sonunda iktidar karşısında hep yenik duruma düşmektedir. Popüler filmlerde kahramanların her şekilde kurtulmasına ve mutlu sonla onların sahip oldukları değerlerin olumlanmasına rağmen, örnek aldığımız filmlerde erkek temsillerinin hepsinin gerek aile içinde gerekse devlet tarafından ellerindeki güçleri alınmıştır.

3.3. *Vozvrashchenie* (Dönüş, 2003): Hegemonik Erkeklik ve İktidar

Andrei Zvyagintsev'in 2003 yılında çektiği *Vozvrashchenie (The Return)* filmi, on iki yıl aradan sonra eve dönen bir babanın, çocuklarıyla birlikte çıktığı yolculuğu anlatmaktadır. Episodik bir anlatıma sahip olan ve Pazar günü başlayıp, yedi gün süren hikâye, babanın çocuklarını kendi yöntemleri ile hayata ve yetişkinlerin dünyasına hazırlamaya çalışması ve çocukların bu yeni durum karşısında yaşadıkları çatışmalar etrafında gelişmektedir. Film, ailenin içinde yasa ve yasaklarıyla otoritenin temsili olan baba figürü yardımıyla toplumsal alanda yasa ve yasak koyucu otorite temsillerinin işleyişini analiz etmeye olanak vermektedir.

3.3.1. Sembolik Otorite İlişkilerinin İnşası

Babanın on iki yıl aradan sonra geri gelmesi, onu sadece fotoğraflardan tanıyan Ivan ve Andrei için farklı çatışmalar yaratmıştır. Bu anlamda, on iki yaşındaki *Ivan* ve on dört yaşındaki Andrei'nin babalarıyla kurdukları ilişki birbirinden farklılık göstermektedir. Bu fark daha babalarına kurdukları ilk cümlede kendini belli etmektedir. Andrei babasına hayranlık duymaya hazırlanırken, Ivan onu gidişinden dolayı suçlamakta ve isyankar davranarak onunla özdeşleşmeyi reddetmektedir. Film boyunca Andrei ve Ivan arasındaki fark kendini korumaktadır.

Film, suların içinden yavaşça beliren “Dönüş” yazısının ardından, batık bir tekne görüntüsü ve “Pazar” yazısıyla birlikte birkaç oğlan çocuğunun yüksek bir kuleden suya atılmasıyla devam etmektedir. Simgesel erkeklik yarışında oldukları söylenebilecek olan oğlan çocukları cesaretlerini göstermek suretiyle suya atlayarak erkekliklerini kanıtlamaya çalışmaktadır; ancak Ivan suya atlamaktan korkar ve diğer çocuklar ve abisi tarafından kulede terk edilir. Korkusu nedeniyle kuleden aşağı inemeyen Ivan'ın yanına güneş doğmak üzereyken annesi gelir. Ivan ağlamaktadır. Merdivenden inemeyeceğini, suya atlamazsa diğerlerinin ona korkak diyeceğini düşünmektedir. Annesi kimsenin bilmeyeceğini söylese de, Ivan için annesinin bilmesi yeterlidir.

Pazartesi günü terk edilmiş bir inşaatta top oynayan çocukların yanına giden Ivan, cesaretli davranıp suya atlayamadığı için diğerleri tarafından dışlanır. Abisi

Andrei de onlara dahil olunca Ivan'la kavga etmeye başlar. Daha sonra birbirlerini şikayet etmek için koşarak annelerinin yanına giderler. Sokaklarda koşan iki kardeşin görüntüleriyle birlikte filmin jeneriği akmaktadır.

3.3.2. Çekirdek Ailenin Çözülüşü ve Toplumsal Cinsiyet Roller

Vozvrashchenie filmi, babaların, ataerkilliğin baskın olduğu Rusya toplumunun bir eleştirisini yapmaya imkan vermektedir; çünkü feminen olan her şey film boyunca dışlanmakta ve baba en çok şiddet yoluyla otoritesini kurmaya çalışmaktadır. Ivan karakteri yoluyla sembolik düzenin, kültürün eril düzenini açığa çıkarmak mümkündür. Psikanalitik kurama göre bir çocuğun yetişkin bir erkek olma sürecinde geçtiği aşamalar, toplumsal cinsiyet yapılanması yoluyla kurulan erkeklik değerlerini ne kadar içselleştirilebildiğine bağlıdır. Kadınsı olan her şeyin dışlanması ve babayla özdeşleşerek onun otoritesini kabul etmenin yetişkinliğe geçişte ilk aşama olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda anneden bir an önce kopmak erkek dünyasına adım atmanın ön şartıdır; ancak psikanalize, ataerkil düzenin kadın erkek ayrımını yaratan mekanizmaların savununu değil, mekanizmanın nasıl işlediğini ortaya koyan olarak bakıldığında doğa kültür çatışması ortaya çıkmaktadır. Filmin ilk sahnesinde oğlan çocukları yüksek bir kuleden atlamaya cesaret ederek simgesel erkeklik yarışına girmektedir; ancak Ivan korktuğu, annesinden kopmayı reddettiği için suya atlayamamış ve diğer erkekler tarafından dışlanmıştır. Psikanalitik açıdan bakıldığında Ivan'ın suya atlamaya korkmasının nedeni simgesel düzene girmek, babanın adıyla karşılaşmak, yasa ve yasaklara tabi olmak istememesidir. Bu bağlamda Ivan, kültürlenmeyi reddetmektedir. Doğanın dişi olarak nitelenmesine karşın kültür eril kodlardan oluşmuştur. Ivan, bu durumda eril kodları da reddetmektedir. Simgesel düzende kurulan kültür, **“babanın yasası”** ile korunmaktadır. Saffet Murat Tura'ya göre “kültür, anne ile ilişkiyi simgesel bir enest yasağında yasaklarken aslında dolayumsuz tatmini, Nirvana'yı, ölümü yasaklar. Kültürel yaşamın düşmanıdır ölüm; yani anneye dönme. Eğer anne ile dolayumsuz hazzın yasağı olmasa biyolojik varlık kültürel “özne”ye dönüşemez. Kültür'ün yasası olan “Babanın Yasası” bu nedenle Kültür için zorunlu; dolayısıyla *evrenseldir*” (1996: 50). Çocuk, annesi ile olan dolaysız aşk ilişkisinin babası tarafından kesilmesini, babayla özdeşleşmeyi kabul ederek “gelişme” gösterip

kültüre dahil olmaktadır. Psikanalitik kurama göre kastrasyon korkusu, yetişkinliğe geçişi sağlamak yoluyla kültürün- ataerkil düzenin koruyucusudur. Lacan’a göre “insanlaştırıcı kastrasyon” olarak adlandırılan kültürlenmeyi Ivan redderek, babanın yasasıyla kurulan eril dünyaya girmeyi istememiştir. Psikanalitik kuramın fallus merkezli yorumları feminist yorumcular tarafından eleştirilmektedir. Gayle Rubin’e göre “Freudcu kuram, kadının ezilmesinin rasyonalizasyonu olduğu oranda, (feminist) eleştiri haklıdır. Kadınları ezen bir sürecin betimlemesi olduğu oranda da, bu eleştiri bir hatadır” (Akt. Donovan, 2015: 197). Bourdieu’ya göre erkek egemen kültürü yaratan fallus merkezli düşünce değildir aksine bu kültür sayesinde fallus merkezli düşünme pratikleri kurumsallaşmıştır (2001: 21-22). Bu anlamda kastrasyon korkusunun psikanaliz tarafından öne sürülmesi, kültürün ataerkilliğine bir kez daha işaret etmiştir. Psikanalitik kuramda öne sürülenler, içinde yaşanan düzenin erilliğinin ispatıdır. Yükseklik korkusu nedeniyle suya atlayamayan ve annesi tarafından kurtarılan Ivan’ın abisi ve diğer oğlan çocukları tarafından dışlanması, onların Ivan’ı erkek cemaatinden dışlamaları anlamına gelmektedir. Diğer çocukların gözünde Ivan’ın cesaretsizliği, onun iktidarsız olduğunu düşündürmüştür. Ivan yoluyla liderlik kültürü, otoriter yapılanma, eril düzen eleştirilmiştir. “Babanın-erkeğin üstün gücüne göre düzenlenmiş bir anlam bütünü olan bu toplumda” (Özkan, 2016: 125) erkek kimliklerinin inşası süreci eleştirilmiştir.

İki kardeşin kavgasıyla başlayan Pazartesi günü, eve ulaştıklarında on iki yıldır ortada olmayan babalarının döndüğünü öğrenmeleriyle devam eder. Babanın ani geliştiği ekseninde gelişen film, yönetmen Zvyagintsev’in belirttiği üzere “ruhun metafizik canlanması anneden babaya doğru” olan hikayesini anlatmaktadır (2004: 22). Tarkovski izleri taşıdığı düşünülen yönetmen, *The Mirror* filmine benzer şekilde, Rusya sinemasında sık kullanılan bir motif olduğu belirtilen terk edilmiş anne karakterini kullanmıştır (Cabart, 2013: 51). Film boyunca kadınlar sessiz ve kabullenmiş olarak tasvir edilir. Yok olan babaların post-sovyet anksiyetesi olduğunu ve *Brat, Vor* gibi filmleri örnek veren Sweeney’e göre, anne ruhundan babaya doğru geçiş, milliyetçi kimliğin güçlenmesinin işaretleri olarak görülmelidir (2013: 101). Filmdeki anne karakteri, uzun yıllar sonra gelen eşiyle fazla konuşmamakta ve pasif bir role sahip

görülmektedir. Evde bulunan diğer kadın ise, Rus kültüründe önemli bir yere sahip olan, evi çekip çeviren *babushka* olarak düşünülebilir. 1930’lu yıllarda Stalin döneminin yapısını anlatan Fitzpatrick, özellikle anne tarafından büyük anne babushkaların, evde büyük sorumluluğa ve söz hakkına sahip olduğunu belirtmektedir (1999: 10). *Vozvrashchenie* filmindeki yaşlı kadının hiç konuşmaması ve tepki vermemesi, geleneksel aile modelinin yok olduğuna yapılan vurguyu arttırmaktadır.



Fotoğraf 7: Andrei ve Ivan’ın babalarını gördükleri ilk an

Çocukların babalarıyla ilk karşılaşma anında babanın yatakta yatışının İtalyan Rönesans ressamı *Andrea Magnetta’nin* 1480 tarihli, *İsa’ya Ağıt* tablosuna atıfta bulunduğu söylenmektedir. Çarmıhtan indirilen ve gömülmeyi bekleyen İsa’nın ölü bedeninin yatakta resimlendiği bu tablo filmin sonunda babanın öleceğinin bir işareti olarak okunabilir.



Resim1: İsa’ya Ağıt Tablosu (1480)

Bu sahnede Ivan, Andrei'nin aksine babasına sadece bir anlığına dehşetle bakarak çatı katına koşmaya başlamaktadır. Alfred Hitchcock'un 1960 yılında yaptığı *Psycho* filmi hakkında Slovaj Zizek'in yaptığı analizi takip ederek çatı katının süperegoyu temsil ettiği kabul edilirse yolculuğun süperegoyu* aramak/babayla hesaplaşmak olduğuna vurgu yapıldığı düşünülebilir.

Daha sonra Ivan, yanına gelen Andrei ile birlikte bir sandıkta, peygamberlerin hayatlarına dair illüstrasyonların bulunduğu bir kitabın içinde babasının fotoğrafını arayarak, aşağıda yatan adamın kim olduğundan emin olmak ister. Fotoğrafın bulunduğu sayfa, İbrahim peygamberin oğlunu tanrı için kurban edecekken gökten inip onu durduran meleğin hikayesinin illüstrasyonudur. Filmin sonundaki climatic kavga sahnesinde Andrei'yi elinde baltayla yerde tutmaya çalışan babanın karşısına adeta bir melek gibi Ivan'ın çıkıp kendini feda etmeye hazır olmasıyla bu mitik hikayenin tekrarlandığı düşünülebilir. Ayrıca bir sahnede Ivan'ın babasına karşı korkuları yine bu mite atıfla vücut bulmaktadır. Ivan, bu yabancı adamın babası olmasına şüpheyile bakarak, onun kendilerini ormana kaçırıp bıçakla öldürebileceğini Andrei'ye anlatarak onu da ikna etmek istemektedir.

Babayla ikinci karşılaşma on iki yıl sonra gerçekleşen aile yemeğinde olmaktadır. Tüm ailenin yemek masasında bulunduğu bu sahne yine dinsel bir çağrışıma sahiptir. Leonardo Da Vinci'nin, *İsa'nın Son Yemeği* tablosunu hatırlatacak şekilde baba merkezde otorite figürü olarak yer almakta, şarap ve et servis etmektedir. Arkadaki siyah fona denk gelen babanın yanında, beyaz fonla bütünleşmiş oğullar yer almaktadır. Yine bu sahne de dilsel kodlar kullanılarak iki kardeş arasındaki fark ortaya çıkarılmıştır. Kendilerine “merhaba” diyen babalarına Andrei'nin “merhaba baba” diyip onun babalığını kayıtsız şartsız kabul etmesiyle film boyunca alacağı pozisyon

*Kurama göre her iki cinsiyetin kendi cinsiyetleri doğrultusunda özdeşleşme süreci süperegonun yapılanmasına yol açar. Ego'nun da anne ya da babayla özdeşleşmeyi desteklemesiyle birlikte, hemeinsinin süperegosuna sahip olan kız veya erkek çocuk, süperego ile yasak istekleri bastırmayı başarabilir. Süperego genel anlamda neyin yapıp yapılmayacağını simgeleyen yargıç niteliğine bürünür. Erkek ve kız çocuklarının, kendi cinsleriyle özdeşleşerek kendi cinsel kimliklerini kazanmaları ve anne babalarının süperegolarını özdeşleşme yoluyla kendilerine aktarmaları, kız ve erkek çocuklarının cinsiyet rolleri açısından da farklılaşmasına neden olmaktadır (Arslan, 2000, s. 24-25).

özetlenirken, Ivan ise sadece mesafeli bir “merhaba”yla karşılık vererek kendini ortaya koymuştur.



Fotoğraf 8: Ailenin akşam yemeği

Ivan ile babası arasındaki ilk gerginlik yolculuğa çıkmalarından kısa bir süre sonra ortaya çıkmıştır. Ivan’ın baba demekte zorlanması babasının bu duruma müdahale etmesine neden olmuş ve onu kendisine baba diye seslenmesi için zorlamıştır. “Babana baba demeye utanıyor musun?” sorusu aslında simgesel düzende babanın adının onun fiziksel varlığından bağımsız olarak yaşadığını hatırlatmaktadır. Freud’un *Totem ve Tabu* adlı eserine göre babalarını klandaki kadınlara sahip olmak için öldüren oğullar önce suçluluk duymuşlar ancak yasın üzerinden zaman geçtikçe babanın varlığını yücelterek mistifize etmişlerdir. Böylece babanın adı kendi fiziksel varlığından bağımsız bir şekilde insanoğlunun yaşamında var olmaya devam etmiştir; ancak simgesel düzene giremeyen Ivan, tıpkı kuleden suya atlamayı öğrenemediği gibi babanın adını da öğrenememiştir. (Bir ayrıntı olarak filmde ne annenin ne de babanın adı vardır). Fiziksel olarak ortaya çıkan baba kendi yarasını, otoritesini er ya da geç kabul ettirmeye çalışacak ve Ivan’ın kendisine baba diye seslenmesini sağlayacaktır. Ivan’ın arabanın dikiz aynası tarafından çerçevelenerek babasının bakış açısından görüntülediği bu çekimler simgesel dünyanın sınırlarını temsil etmektedir. Diğer yandan babanın otoritesi, onun kullandığı araba ve çizdiği rotada gidilecek olmasından dolayı oldukça merkezi bir konumdadır.

Çocuklarına hayatı öğretmek isteyen baba, doğada tıpkı yavrularına avını parçalayıp getiren bir aslan gibi, kültürün içinde çocukları soymaya çalışan bir hırsızı

yakalayıp intikamlarını almaları için onu önlerine bırakır; ancak iki çocukta babanın yokluğunda yaşadıkları dışıl dünyadan, doğadan daha çıkmamış ve kültürün diline haiz olmamışlardır. Bu nedenle avlarıyla ne yapacaklarını bilememiş ve babalarının söylediği gibi hırsız dövmeyi reddetmişlerdir.

3.3.3. Babanın Ölümü ve Simgeselin Yeniden İnşası

Yolculuk ilerledikçe doğanın kültüre karşı çıkardığı aksilikler devam ederken üçlü arasındaki gerilim de yükselmektedir. Tıpkı doğa gibi Ivan'da kendi kültürlenmesine karşı sürekli engel çıkarmak istemektedir. Bir süre sonra kayıkla adaya gitmek için yola çıkıldığında Ivan uzun sahneler sonra ilk kez mutludur. Çünkü denizin ortasındaki bir kayıkta tıpkı ana rahminde gibi hissetmektedir; ancak yağmurla birlikte gerilimli anlar da başlamıştır. Tekne yolculuğu babanın otoritesinin aşırılışmasıyla militarist hissiyatları olan bir sahneye dönüşmüştür. Babanın komutu eşliğinde tıpkı kürek köleleri gibi Ivan ve Andrei tekneyi ilerletmektedir.

İlk sahnedeki kule gibi adada bulunan gözetleme kulesine manzaraya bakmak için çıkan Andrei ve babasının aksine Ivan yine korkusunu yenemeyerek yükseğe çıkamamıştır. Aynı zamanda kuledeki sahneler alt açı çekimle yüceltilerek Andrei'nin babasının yerini alacağı garantilenmiştir. Ivan ise korkularıyla yüzleşemeyerek simgesel düzene eril olana girememiştir -ki nitekim bu sahnenin hemen arkasından gelen yemek sahnesindeki görev bölüşümünde Ivan'a düşen görev bulaşık yıkamak gibi dışıl bir iş olmuştur. Andrei'nin ilerlemesi babasına fıkra anlattığı sahnede de görülmektedir. Fıkra gibi uzlaşım kodlarla dilin dünyasına girerek toplumsallaşma denemeleri yapan Andrei henüz acemidir ve bu nedenle ölçüsünü kaçırıp fazla uzatmıştır; ancak babanın otoritesi ne kadar konuşacağına karar vererek durumu kontrol altına almıştır.

Daha sonra gelen sahnede çocuklar balık avlamak isteyince onlara bir saatliğine izin veren baba zamanı kontrol etmesi için saatini Andrei'ye vermiştir. Babanın, kültürün doğayı zamansal olarak parçalamasının ürünü olan saati Andrei'ye vermesi onun kültürün yeni mirasçısı olduğunu göstermektedir. Çocukların geç kalmalarıyla birlikte ortaya çıkan kavgada Andrei'nin ilk defa babasına karşı gelmesi, psikanalitik kuram açısından artık onun nesne ilişkilerinde ilerlediğini babasıyla özdeşleşmeden

sonra arzu nesnesini bir nesneden diğesine kaydırabilecek yeteneğe eriştiğini göstermektedir. O artık hem annesinden hem de babasından bir adım öndedir. Aralarında çıkan tartışmada babasından çaldığı fallik gücü simgeleyen bıçağı çeken Ivan, babayı öldürme eylemini gerçekleştirememiş ve bıçağı atıp korkularıyla yüzleşmek, güç toplamak için korktuğu kuleye doğru koşmaya başlamıştır.

Ivan'ın arkasından kuleye çıkıp ona kötü bir şey olmasını engellemek isteyen babanın kuleden düşmesiyle gerçekleşen fiziksel babanın fiziksel ölümü baba imgesiyle sınırlanmış libidinal normallığı ve kültürel normallığı getirmiştir. Babanın ölümünden sonra otorite pozisyonuna geçen Andrei tıpkı babasından öğrendiklerini uygularcasına onu taşımak için ağaç dallarından bir düzenek yapmıştır. Daha sonra ölü bedeni tekneye koyup anakaraya giderler. Adaya gidiş yolunda teknede babalarının otoritesi altında yönlendirilen çocuklar, dönüş yolundaki tekne çekimlerinde artık bir otorite boşluğuyla, ölü bir babayla karşı karşıya kalmışlardır. Teknenin ve babanın sulara gömülmesiyle baba imgesi artık tamamen bilinçaltlarına gömülmüş geriye kalan babanın yasası olmuştur. Diğer yandan babanın ölümüyle birlikte Ivan, sembolik düzene girmiştir. Babasına yaptığıının aksine abisinin emirlerine uymaktadır. Andrei ölen babanın yerini almıştır.

Diğer yandan film boyunca babanın davranışları belirsizlikle doludur. Bir balıkçı, eski bir asker ya da belki bir mafya üyesi olabileceği gibi filmin küçük ipuçları bu durumu yeterince aydınlatmaya yetmemektedir; ancak günümüz Rusya'sında erkeklik kimliklerinin kurulumunda asker kimliğinin önemli yer kapladığı düşünüldüğünde, filmdeki baba karakterine bu duruma uygun olarak kurulmuş, askerleri çağrıştıran özellikler verilmiştir. Babanın özellikleri, Stalin dönemine benzer şekilde, Putin dönemi muhık erkeğine uygundur.

Filmin 2003 yılında yapılması ve babanın on iki yıl sonra geri dönmesi, Sovyetlerin yıkıldığı 1991 tarihini hatırlatmaktadır. Bu anlamda babanın dönüşü metafor olarak Sovyet Birliği'nin sahip olduğu süper güç konumunun günümüzde devam ettirilmek istenmesine bağlı olarak görülebilir; ancak babanın filmin sonunda ölmesi, istekler ile gerçek olan arasındaki çelişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Putin dönemi

kurulmak istenen erkeklik imajının ve devletin merkezîyetçi milliyetçi yapısı arasındaki ilişkinin yanı sıra var olan toplumsal çelişkiler ve huzursuzluklar aslında temsillerin gerçek erkek kimlikleriyle bir ilgisinin olmadığını göstermektedir.



Fotoğraf 9: Babanın, tekneyle birlikte denize batması

Hegemonik değerlerin, otoriter erkek temsillerinde ortaya çıkışı *Vozvrashchenie* filminde de görülmektedir. Filmde adı hiç geçmeyen baba, erkeklik temsilleri açısından iktidara sahip olan otoriter bir yapıya sahiptir. Filmin başında, oğlan çocukları arasında erkeklik kimliklerinin oluşmasını vurgulayan giriş bölümünün ardından film boyunca baba, çocuklarının “erkek olma”sını sağlamaya çalışmaktadır. İsa metaforunda cisimleşen baba karakteri, otoriter davranarak çocuklarını eğitmeye çalışmaktadır. Hegemonik değerlere uygun olarak bir arabaya ve yolculuk boyunca doğanın karşısında kültürlenmiş bir erkek olarak yaşamını sürdürebilecek yeteneklere sahiptir. Yönetmen, filmin sonunda babayı öldürerek, psikanalitik kuramda geçen aşamaların sonuncusunu yerine getirmiş ve Ivan’ın sembolik düzene girmesinin yolunu açmıştır. Bu açıdan film boyunca ataerkil yapılanma içinde erkeklerin, psikanalitik söylem bağlamında erkeklik değerlerinin açığa çıkarılması mümkün olmaktadır. Otorite temsili olarak babanın yasası ile kurulan kültüre giriş ancak iktidarın kabullenilmesiyle gerçekleşmektedir.

3.4. *Izgnanie* (Sürgün, 2007): Aile İçi Yabancılaşma

William Saroyan'ın *Gülünecek Şey* (1953) adlı kitabından uyarlanan yönetmenin 2007 yapımı ikinci filmi (*The Banishment*) filminde olaylar, Alex'in karısı Vera ve iki çocuğu Kir ve Eva ile birlikte doğduğu yere kırsal kesimdeki babasının evine iki haftalığına gitmesiyle başlamaktadır. Taşındıktan bir süre sonra Vera'nın bir başkasından hamile olduğunu öğrenen Alex bir karar vermek zorunda kalmıştır. Abisi Marx'a danıştıktan sonra çocukları ve erkeklik gururu arasında kalan Alex, Vera'yı öldürmekten vazgeçmiş, karısının kürtaj olması şartıyla yeni bir hayata başlama kararı almıştır.

3.4.1. Sembolik Otorite İlişkilerinin İnşası

Film doğanın içinde tek bir ağaç görüntüsüyle başlamaktadır. Kameranin hareketiyle birlikte kıvrımlı dar bir yolda, uzaktan gelen bir araba kadraja girmektedir. Bir süre sonra başlayan müzikle birlikte araba kırsal bölgeden şehrin caddelerine geçmiştir. Fabrika ve sanayi yapılarıyla gösterilen şehir alışık olunanın aksine bomboştur. Tren yolunda arabanın durmasıyla birlikte sürücünün kim olduğu gösterilir. Arabanın içinde kolunun yaralı olduğu anlaşılan Alex'in abisi Mark vardır. Bu sırada yağmur yağmaya başlamıştır. Yalnızlığı temsil eden tek ağaç ve doğa görüntülerinden, şehrin caddelerine olan bu geçiş doğadan kültüre olan bir geçişi temsil etmektedir. Bu anlamda Mark'ın kültürlenmiş bir erkek olarak kurulmuş bir karakter olduğu söylenebilir. Yaklaşık üç dakika süren bu sahnelerden sonra Mark, onu kapıda bekleyen erkek kardeşi Alex'in evine gelmiştir.

Kolunda kurşun yarası olan Mark, yarasını tedavi için doktor gerektiğini söyleyen Alex'e itiraz eder ve kurşunu onun çıkarmasını ister. Biraz dinleneceğini ve Alex'in karısı ve çocukları uyanmadan evden gideceğini söyler. Böylece izleyiciye Alex'in bir aileye sahip olduğu aktarılır. Alex, abisinin kolundaki kurşunu çıkardığı sırada iki aylığına bir iş bulduğunu, şehirden ayrılacağını ve belki bu iş sayesinde bir araba alabileceğini anlatır. Mark ise ona, babalarından kalan evi satmasını ve böylece para sorununu çözmesini önerir. Alex, kurşunu çıkardıktan sonra, kanlı ellerini ve malzemeleri yıkar. Daha sonra karısının yanına gider ve yatar. Bu sekansta iki kardeş

arasında geçen diyaloglar genel olarak, karakterlerin sınıfsal durumuna işaret etmektedir. Mark, illegal işler yapmakta, Alex ise mesleği belli olmamakla birlikte para kazanma sıkıntısı çekmektedir. Film de Mark'ın, Alex'e ihtiyacı olduğu için para vermesi gibi başka sahnelerle desteklenen karakterlerin meslekleri ve sınıfsal durumları, Rusya'da işsizlik, kapitalizmin getirdiği sıkıntılar ve artan suç oranlarına işaret etmektedir. Bütün bu sahneler boyunca devam eden sağanak yağmur ise kentin kasvetini, erkeklerin içinde bulunduğu sıkışmışlığı ve çaresizliği işaret etmektedir. Filmin iki erkek karakteri yoluyla Sovyetlerin yıkılışı sonrası ortaya çıkan sosyolojik durumun özetlendiği düşünülebilir. Para sıkıntısı çekme ya da yasa dışı işler yapmaktan başka seçeneği olmayan erkeklerin, değişen sistem içinde yaşadıkları krize vurgu yapılmaktadır. Erkeklik temsilleri açısından ise kurşun çıkarma sahnesi, erkek karakterlerin dayanıklı, güçlü ve sert kimliklere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlamda birçok filmde kahraman erkek karakterlerin kendi yaralarını tedavi ettiği ya da normal şartlarda olanın aksine hastaneye gitmeyi reddettiği görülmektedir. Hastalığa ve acıya karşı dayanıklı olma gibi değerler, erkeklik kimliklerinin kurulumunda önemli bir yere sahiptir. Ancak erkekliğin güç gösterisi ve bu sırada yapılan konuşmalar, çelişkiyi ortaya çıkarmaktadır. İki erkek karakter her ne kadar acıya dayanıklı olsa da, ekonomik anlamda güçsüzlük ve çaresizlik içinde tanımlanmıştır.

Bir sonraki sekans trende yolculuk yapan Alex ve ailesinin görüntüsüyle başlamıştır. Alex ve çocuklar uyumakta Vera ise düşünceli ve üzgün bir şekilde uyuyan eşine, çocuklarına bakmaktadır. Yolculukları biten aile, kırsal bir bölgede, bir köy yolundan yürüyerek, daha sonra Alex'in on iki yıldır gelmediği baba evi olduğu anlaşılan, etrafında hiçbir yapının olmadığı ve yola uzun bir köprüyle bağlanan eski bir köy evine yerleşmeye başlarlar. Alex, pencereleri ve kapıları açtığı sırada, kamera aydınlanmaya başlayan evin içinde şömineye doğru yaklaşır. Yanmayan bu şömine aynı zamanda, ailenin çözülecek olmasının metaforu olarak okunabilir. Alex ve Vera'nın 10-12 yaşlarında Kir adında bir oğlan ve 7-8 yaşlarında Eva adında bir kız çocukları vardır. Dört kişilik bu aile eve yerleşme sahnesinde ve film boyunca geleneksel aile kodlarına sahip olarak gösterilmiştir. Ev içi işbölümü cinsiyet rollerine göre bölünmüştür. Adam ağır işleri yapmakta, kadın ise temizlik ve yemekle uğraşmaktadır. Oğlan etrafta

dolaşıp, dışarı çıkıp incelerken, kız çocuk ise kendi odasını ve yatağını hazırlamakta, dışarıya ise pencereden bakmaktadır. Eve yerleştikten sonra Alex ve Vera çocukları yıkamış, ormanda gezintiye çıkmış ve akşam yemek yemişlerdir. Yemek sahnesi, pencere dışından yapılan bir çekimle gösterilmiştir. Bu kamera hareketi aslında, filmin konusuna paralel olarak toplum içinde uzaktan bir aileye bakışın ve içinde gizlenen durumların görülmediğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Tüm bu sahneler boyunca izleyici, dört kişilik bir ailenin sıradan yaşamına tanık olur. Diğer yandan Vera ve Alex çocuklarla konuşmuş ama kendi aralarında hiçbir diyalog olmamıştır. Film boyunca aile kurumu ve kadınların bu kurum içinde bulunduğu yalnızlık hissi sorgulanmıştır.



Fotoğraf 10: Izgnanie filmine ait bir sahne

Çocuklar uyuduktan sonra kadın ve adam evin verandasında bir içki içmek için otururlar. Ancak Vera'nın cümleleri bir anda tanık olunan bu normalliği bozar. Vera, hamile olduğunu ama çocuğun Alex'ten olmadığını söyler. Alex elindeki kadehi fırlatıp hiçbir şey demeden ormanın içine doğru koşmaya başlar. Karanlıkta ağaçların arasında, uzaktan çekilmiş görüntüsü onun güçsüzlüğüne vurgu yapmaktadır. Alex artık bir sürgün hayatına geçmiştir. Alex, akıl almak için önce abisini aramış ama yolda uzun bir düşünmeden sonra eve geri dönmüştür. Aynı gün Kir, Alex çalışmak için evi terk ettiği sırada arkadaşı Robert'in eve gelip annesiyle vakit geçirdiğini anlatmış, sonraki gün Vera, Robert'i aramış ve telefonda konuşmuş böylece izleyicide Robert'in, Vera'nın aşığı olduğu şüphesi uyandırılmıştır.

3.4.2. Çekirdek Ailenin Çözülüşü ve Toplumsal Cinsiyet Roller

Vera ve Alex arasında geçen konuşmalar, çiftin iletişimsizlik problemine işaret etmektedir. Alex, ortaya çıkan sorunu çözmek ve ailesinin devamı ve çocukları için bu ilişkiye devam etmeyi istemektedir. Vera ise her seferinde bebekten bahsetmek yerine aralarındaki ilişkinin geldiği hali sorgulamaktadır. Alex, bebek ile ilgili ne düşündüğünü sormuş, Vera ise önemli olanın Alex'in ne yapmaya karar verdiği olduğunu söylemiştir. Vera aslında, kocasının kendisine karşı olan gerçek hislerini görmek istemektedir. Yaşadıkları aile yaşamının ve ekonomik zorunlulukların sürüklediği alışkanlıkların dışına çıkmak istemektedir. Alex ise bu durumun farkında olmadan, çocukları için anne ve baba olarak bu hayata devam etmelerini ve çocuğu aldırımları gerektiğine karar verir. Vera, Alex ne istiyorsa onu kabul edeceğini söylemiştir. Çocukların, Alex'in arkadaşı Victor'un çocuklarıyla vakit geçirmek için evden gitmesi ve Alex'in verdiği karardan sonra, Mark'ın şehirden getirdiği iki doktor, Vera'nın kürtaj operasyonunu gerçekleştirmiştir. Ancak Vera, sabaha karşı ölmüştür.



Fotoğraf 11: Vera'nın cenaze sahnesi

Vera'nın ölümünden sonra, Alex, çatı katındaki çekmecede duran silahı alıp Robert'i öldürmek niyetiyle, tıpkı filmin ilk sahnelerinde olduğu gibi yağmur altında Mark'ın geçtiği yollardan şehre gitmiştir. Ancak filmin bu son yarım saatinde, Robert'in evinde flashback yoluyla gerçek anlatılmıştır. Vera aslında, Alex iş için şehir dışındayken bir intihara kalkışmış bu sırada Robert'i arayarak yardım istemiştir. Aynı

zamanda hamile olduğunu öğrenmesinin ardından test kağıdına kocası için bir mektup yazmış; ancak bu mektupta yazarlar yönetmenin bir önceki filminde yer alan gömülü sandık gibi izleyiciden saklanmıştır. Vera'nın film boyunca kendini anlattığı tek kişi Robert, ona neden intihar ettiğini sorduğunda Vera'nın tüm çelişkisi ortaya çıkmıştır.

“Korkuyorum. Ona hiçbir şey anlatamıyorum... Hamileyim... Onun çocuğu ve onun değil... Tabi ki onun çocuğu başka kimin olabilir. Ama çocuklarımızın sahibi olmadığımızı düşünürsek, değil. Yani, bir tek bizim değil. Bizim, ailelerimizin çocukları olmadığımız gibi. Yalnızca onlara ait değiliz. Geceleri uyanıyorum ve sonra uyuyamıyorum. Onun nefes alıp verişini dinliyorum. Bize karşı bencilce bir sevgisi var. Bir eşya gibi. Tanrım. Yıllardır bu şekilde yaşıyorum. Niye bu kadar yalnızım? Niye benimle eskisi gibi konuşmuyor? Ya da ben öyle olduğunu sanıyordum. Ona asla hiçbir şey açıklayamayacağım. Bir şey yapmam lazım. Böyle giderse her şey ölecek. Ben dünyaya cansız bir varlık getirmek istemiyorum. Ölmeden de yaşayabiliriz. Bu da mümkün... Bilmiyorum ama var olduğuna eminim. Bu, sadece birlikte olursak mümkün. Birimiz diğerimiz için var olurda. Tek başımıza bu imkansız. Manası yok. Bu bir kısır döngü. Bunu ona nasıl anlatabilirim ki? Ne yaptığını görmesini nasıl sağlayabilirim?”

Vera aslında aile bağlarının yarattığı zorunluluk nedeniyle, rutin ve bunaltıcı bir yaşamın içine hapsedilmiştir. Alex, bir koca / baba olarak görevlerini yerine getirir de Vera kendisini ona karşı yabancı hissetmektedir. Aile kurumunun, bireyleri birbirine yabancılaştırdığını savunan yönetmen, kadınların yaşadığı duygusal boşluğa vurguda bulunmuştur. Anne olmak ve eşlik görevini yerine getirmek dışında başka işlevleri olmayan kadınların ikincil konumları nedeniyle yaşadıkları varoluşsal sıkıntılar Vera karakteri üzerinden aktarılmıştır. Vera kendini yalnız, güçsüz ve değersiz hissetmektedir. Bu nedenle intihara kalkışmış ama başaramamıştır. Alex'in sevgisine ve onu anlamasına ihtiyaç duymaktadır. Ancak Alex evi geçindirmek dışında başka bir yükümlülük hissetmemektedir. Evi geçindirecek parayı kazanarak iyi bir aile babası olmak üzerine kurulan erkeklik kimlikleri düşünüldüğünde film, Alex'in Vera'yı anlamasını imkânsız hale getirmiştir. Bu erkekler ve kadınların aile içi rollerinin yarattığı bir sorun olarak görülmektedir. Eskiden evi geçindirmek üzerine bir ortaklık zihniyetiyle kurulan ilişkilerin modern dönemde aşk ile başlaması ve gitgide aşkın bitmesi ve hayatın zorluklarıyla ortaya çıkan gerçekler birçok ailenin dağılmasına ve kadınların ve erkeklerin birbirlerine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Kır yaşamı ve sanayileşmiş şehir zıtlığıyla film de günümüz ailesinin geldiği nokta vurgulanmaktadır.

Film, Rusya’da bireyselleşme ve liberalleşme sürecinde geleneksel aile modelleri ile modern dönem aile yapılanması arasındaki çelişkiyi ortaya koymaktadır. Geleneksel aile yapılanmasında, kadının var olduğu yeri sorgulamadığı ve duygusal ihtiyaçların önem taşımadığı düşünüldüğünde, film, ekonomik ve kültürel koşullarla birlikte değişen birey için aile kurumunun artık bir işleve sahip olmadığını anlatmaktadır. Eskiden kendi içinde üretim yapan ve bu anlamda birlikte çok vakit geçirmeye imkanı olan ailelerin yerini kapitalist sistemle birlikte işgücünün devamlılığı için ekonomik bir birim olarak iş gören aile kurumu almıştır. Yeni düzende eşler birbiriyle vakit geçirmeye zaman bulamamakta, ekonomik zorluklar kadının özel alana daha fazla hapsolmasına ve çocukların ve evin sorumluluğunu tek başına üstlenmesine neden olmaktadır. Diğer yandan erkekler ise para kazanmak ve erkekliğini, iktidarını kaybetmek sıkıntısını yaşamaktadır. Bu anlamda film günümüz Rusya’sında aile içi iletişimsizlik ve yabancılaşma olgusunu işlemiştir.

Aynı zamanda Putin döneminde kurulan erkeklik kimlikleri düşünüldüğünde feminen olan her şeyin dışlanması söz konusudur. Erkekler sert, güçlü ve duygularını saklayan bir karaktere sahip olmalıdır. Duygusal yakınlık ve bir kadına karşı anlayış kabul edilmemektedir. Sevgi bir değer olarak erkeklik kimliklerinden dışlanmaktadır. Böylece kadın ve erkeğin arasında aile yoluyla kurulan derin bağlar aslında her zaman yüzeysel kalmaktadır. Vera bir konuşması esnasında, Alex ve abisinin nasıl insanlar olduğunu bildiğini ve Kir’in de öyle olacağını söylemesi, ataerkilliğin çıkışsızlığını anlatmaktadır. Hatta Kir, evde Robert’i görünce bağırış ve annesinden hesap sormuştur. Diğer yandan Alex’in Vera’nın kürtağına karar vermesi ve doktorların geldiğı sahneden ardından, çocukların hep birlikte Leonardo Da Vinci’nin *Annunciation (Müjdeleme)* tablosundan yapılmış yaptığı yap-boz sahnesi ekrana gelir. Da Vinci’nin bu tablosu, Cebrail’in Meryem’in hamileliğini müjdeleyişini anlatmaktadır. Meryem’in bir erkekle cinsel ilişkiye girmeden hamile kalmasına atıfla, Vera’da kendine uzak, hatta yok denebilecek kocasından hamile kalmıştır. Vera’nın kürtağı sekansında paralel kurguyla aynı zamanda bir kız çocuğunun İncil’den okuduğı bölümler, Vera’nın ölümünün sevgisizlikten olduğunu aktarmaktadır. “Sevgi sabırlı ve yumuşaktır. Sevgi, kıskanmaz veya övünmez. Sevgi, kaba veya çirkin değildir. Sevgi, kendi isteklerini öne

çıkarmaz. Sevgi, kolay kolay öfkelenmez. Sevgi, kötülüğün hesabını tutmaz. Sevgi yapılan hatalara sevinmez. Onun için asıl olan gerçektir. Sevgi her şeye katlanır. Sevgi her şeye inanır.” Bu anlamda Vera, Alex’in onu gerçekten sevse bebeğiyle birlikte kabul edeceğini, sadece çocukları ve evlilik bağı olduğu için bu hayata devam edemeyeceğini düşünerek, kürtajdan sonra uyku haplarını içerek tekrar intihar etmiş ve bu sefer başarılı olmuştur. Öldüğü sahnede gökyüzündeki martıların görüntüsü Vera’nın ölümle birlikte özgürlüğüne kavuştuğunu işaret etmekte ve kadınların aile içinde bulunduğu bu kısır döngüden çıkmanın imkansızlığını göstermektedir. Vera’nın cenazesinin ardından açılan pencereler kapanmış, aile dağılmış ev karanlığa gömülmüş ve tekrar yağmur başlamıştır.



Resim 2: Annunciation (Müjdeleme)

Diğer yandan erkeklik temsilleri açısından Alex ve Mark farklı kimliklere sahip karakterler olarak tasvir edilmiştir. Mark daha rasyonel, güçlü ve duygularını gizlemeyi başaran bir erkekken, Alex daha fazla çelişkiye sahiptir. Mark, dönemin artan suç oranlarına paralel olarak, yasa dışı işlerle ilgilenmekte ve para kazanmaktadır. Alex ise istikrarsızlık içinde geçici işler yapmaktadır. Bir sahnede Mark’ın, Alex’e ihtiyacı olur diye verdiği para bu durumu vurgulamaktadır. Mark ailesini terk edebilmiş ve çocukları hiç yokmuş gibi davranabilmiştir filmde neden terk ettiğinin ayrıntısı verilmese de. Alex’e akıl verirken kendinden emin hali ortaya çıkar. Ona ne karar verirse versin doğru olduğunu bilmesini söyler. Karısını öldürmesini de buna dahil eder ve karşı çıkmaz. Hatta silahın evde çatı katındaki çekmecede olduğunu söyler. Bu anlamda aynı olay Mark’ın başına gelse, onun karısını öldürebileceği düşünülebilir. Alex ise bir sahnede silahı almayı düşünmüş ancak çekmecede duran kendi ailesinin kırık çerçeve içindeki

resmi onu vazgeçirmiştir. Alex için önemli olan ailesini bir arada tutmak ve dağılmalarını önlemektedir –ki bu sahneden sonra Alex, Vera’ya hiçbir şey olmamış gibi kahvaltıyı hazırlamasını ve çocuklara bakarak “sen anneleri olacaksın, ben de babaları” demektedir. Bu nedenle Alex, çocukları ve aile birliği için ne olursa olsun karısını affetmeye ve yeniden denemeye hazırdır.

3.4.3. Hegemonik Erkeklik Değerlerinin Yapısökümü

Film boyunca baba evinin içindeki fotoğraflar yoluyla Alex, Mark ve anne babası gösterilir. Aynı zamanda ayrıntıları anlatılmasa da çocukların babalarıyla aralarında bir problem olduğu ve öldüğünde bile görüşmedikleri anlaşılmaktadır. Ailenin babanın mezarını ziyarete gittikleri sahnede Kir’in mezar taşında neden isim yazmadığını sorması, erkeklerin babalarının cenazeleriyle ilgilenmediğini ortaya koymaktadır.

Mark’ın, Alex’e babalarından kalma evi satabileceğini söylemesi, onun köklerinden, babanın yasasından özgürleşip kendi erkeklik kimliğini hegemonik değerlere uygun olarak kurduğunu göstermektedir. Aynı zaman da daha filmin ilk sahnelerinde izleyiciye, Mark’ın kurşun yarası, yaptığı işlerin illegal olduğunu, bu anlamda “erkeksi” kimliğine uygun olduğunu göstermektedir. Ancak onun bu çeşit işlere girmesi, para kazanmak zorunda oluşuyla paraleldir. Son yirmi yılda artan suç oranları, Sovyetler Birliği’nin Gorbachev döneminden itibaren girdiği yıkılma sürecinde başlamıştır. Bütün film boyunca Mark, az konuşan, kadınlarla ilişkisi olan, illegal işlerle uğraşan biri olarak Putin döneminin hegemonik erkeklik değerlerine uymaktadır. Bu anlamda hegemonik değerler ve çelişkileri Alex ve Mark üzerinden gösterilmiştir. Alex için Mark baba rolünü oynamaktadır. Filmin ilk sahnelerinde Kir’in evin kokusu ve Mark’ın kokusunu birbirine benzetmesi bu duruma uygundur. Mark, film boyunca Alex’e destek olmuş, doktorları ayarlamış, cenaze işlemlerini soğukkanlılıkla halletmiştir. Alex, yaptığından pişman olmuş acı içinde vicdan azabı çekerken, Mark güçsüz kılacağı için bunları düşünmemek gerektiğini ve yapılması gerekene odaklanmak gerektiğini tekrarlamaktadır. Bu anlamda iki erkek arasındaki fark tekrar görünür olmuştur.

Cenazeden ve gerçekleri öğrendikten sonra Alex, filmin başında yer alan tek ağacın yakınında, doğanın içinde oturmuş ve etrafı izlemektedir. Bir süre sonra kalkar ve abisinden kalan arabaya biner. Araba uzaklaşırken, ekrana çalışan çiftçi kadınların görüntüsü gelir. Bir süre sonra kadınlar şarkı söylemeye başlar.

Izgnanie filminde aile içindeki ilişkilere odaklanmış, kadın ve erkek kimliklerinin oluşturulması için gereken değerlerin ve şartların bireyleri ittiği yalnızlık, yabancılaşma ve iletişimsizlik olgularına vurgu yapılmıştır. Filmin kadın karakteri Vera üzerinden, aile olmanın getirdiği zorunluluklar nedeniyle yalnızlaşan ve kendilerini sürgünde hisseden karakterler filmin ana temasını oluşturmaktadır.

3.5. *Elena* (Elena, 2011): İktidar Aracı Olarak Sınıfsal İlişkiler

2011 yapımı *Elena* filmi, Vladimir adında orta yaşlarını geçkin bir adamla, eşi Elena ve onların çocukları arasındaki ilişki etrafında gelişmektedir. Vladimir, hastanede yattığı sırada kendisine hemşirelik yapan Elena ile tanışmış ve onunla evlenmiştir; ancak evlilikleri, iki kişi arasında kurulan sevgi ilişkisinden farklı olarak, karşılıklı çıkara dayanmaktadır. Vladimir, kendisine bakması ve ihtiyaçlarını karşılaması için Elena'yla evlenmiştir. Elena'nın ise kalacak bir yere ve Vladimir'in maddi gücüne ihtiyacı vardır. İkili arasındaki ekonomik ve kültürel farklılıklar filmin ana temasını oluşturmaktadır.

3.5.1. Sembolik Otorite İlişkilerinin İnşası

Otoritesini öncelikle maddi gücünden alan Vladimir, günümüz Rusya'sında var olan erkeklik kimliklerine örnek teşkil etmektedir. Sovyet sonrası dönemde, erkeklik kimliğini yakından ilgilendiren iş adamlığının, mafyatik ilişkilerle sağlanması olgusu, bir anda haksız yolla zenginleşen, oligark olarak adlandırılan bir sınıfı ortaya çıkarmıştır. Oligark sınıfına ait olarak düşünülebilecek Vladimir'in sahip olduğu serveti yoluyla oluşan otoritesi filmin sonunda gelen ölümü ile yok edilmektedir. Tıpkı *Vozvrashchenie* filmindeki baba karakterinin sulara gömülmesi, *Izgnanie* filmindeki Alex'in başarısızlıkla sonuçlanan erkeklik ısrarı gibi Vladimir'de otoritesini ölmesiyle birlikte kaybetmiştir.

Film, yaprakları dökülmüş ağaç dalları ve arkasındaki bir apartman katının görüntüsüyle başlamaktadır. Fondaki karga sesleriyle birlikte dalların ucunda çerçevenin dışına doğru bir karganın görüntüsü netleşirken başka bir karga daha dala konar. Yavaş yavaş güneş doğarken kamera, lüks evin içine geçer. İki boş sandalye ile mutfak masasının, oturma odasının ve siyah beyaz bir kız çocuğu fotoğrafının bulunduğu bir çalışma masasının görüntüsünün ardından, saatin alarmından hemen önce uyanan Elena yataktan kalkar ve aynanın karşısında saçlarını toplar. Kadının sıkıntılı ve düşünceli bir hali vardır. Ayna da kendine bakar. Eline altın görünümlü, yüzüğü hatırlatan bir nesneyi alır; ancak hoşnutsuzlukla geri bırakır. Daha sonra kahvaltıyı hazırlar ve ardından kapısı kapalı bir odaya girer. Perdelerini açarak odayı aydınlatır ve

izleyicinin göremediği birini uyandırır. Yataktan kalkan yaşlı adam banyoya giderken, kadın adamın yatağını toplar. Filmin giriş bölümünü oluşturan bu sahneler boyunca izleyici için ikili arasındaki ilişkinin yapısı hakkında bir belirsizlik alanı yaratılmış, filmin ilerleyen bölümlerinde netlik sağlanmıştır.



Fotoğraf 12: Elena ve Vladimir kahvaltı sofrasında

Elena filminin iki erkek karakteri arasında yaşça büyük olan Vladimir, zengin, üst sınıfa ait kendine bakan, sağlıklı, spor yapan bir erkektir. Aynı zamanda disiplinli, prensipli ve çalışkandır. Büyük bir servete sahip olan Vladimir, kendisine bakması için mesleği hemşirelik olan Elena ile evlenmiştir. Maddi olarak bu evliliğe ihtiyacı olan Elena, eşinin her ihtiyacını karşılayan bir hizmetçi konumundadır. Filmin girişinde yalnız başına uyuyan Elena kalkmış, kahvaltıyı hazırlamış, Vladimir'i uyandırmıştır. Kahvaltı sofrasında televizyon izlerken Vladimir'i bekleyen Elena, belli ki eşi hoşlanmadığı için, o gelir gelmez televizyonu kapatmış ve ikili kahvaltı etmeye başlamıştır. Bu ana kadar yalnızca birbirlerine günaydın diyerek öpüşen Elena ve Vladimir, kahvaltıda sohbet etmeye başlamıştır. Kahvaltı sırasında yaptıkları konuşmada, Elena'nın emekli maaşını alarak oğlu Sergei'yi ziyaret edeceğini öğrenen Vladimir, paraya ihtiyacı olan Sergei olduğuna göre onun annesinin yanına gelmesi gerektiğini söyler. Elena ise nasıl onunla kızı arasındaki ilişkiye karışmıyorsa, Vladimir'in de kendi oğluyla olan ilişkisine karışmamasını ister. Böylece diyaloglar yoluyla adam ve kadının çocuklarının olduğu ortaya çıkar. Elena ve Vladimir ilişkisi tüm bir bölüm boyunca belirsiz bırakılmıştır. İkisinin de parmaklarında yüzük yoktur. Aynı evde yaşayan iki arkadaş olabilecekleri gibi, Elena tüm işleri yaptığı için hizmetçi gibi de konumlandırılmıştır. Diğer yandan ikilli arasında evlilik ya da kardeşlik bağının

da olabilmesi mümkündür. Uzun açılış bölümünde varolan belirsizlik Elena'nın oğlu Sergei'nin yanına gitmeden önce bankadan maaşını çektiği sahnede parmağında görülen evlilik yüzüğü ile biraz netleşmiş, kadının Vladimir ile evli olduğunu ve ilk sahnede ayna karşısında Elena'yı sıkıntıya düşüren nesnenin yüzük olduğunu düşündürmüştür. Böylece film ilerledikçe Vladimir'in on yıl önce bir apandist ameliyatı için kaldırıldığı hastanede tanıştığı hemşire Elena ile iki yıllık bir evliliği olduğu ortaya çıkmıştır. Aynı odalarda yaşayan, akşamlarını yalnız başına televizyon karşısında geçiren bu çiftin evliliği, Elena'nın ekonomik olarak Vladimir'e duyduğu ihtiyaç nedeniyle gerçekleşmiştir. Elena, Vladimir'in tüm isteklerini karşılamaktadır. Evin alışverişini yapmakta, temizlik ve yemekle ilgilenmekte, seks partnerliği yapmakta, Vladimir'in özel gereksinimlerini temin etmektedir. Tüm bu hizmetler karşılığında, kendisine kalacak bir yer sağlamış ve ihtiyaçlarını karşılamak için bir kaynak bulmuş, böylelikle maaşının tamamını saklayabilecek hale gelmiştir.

Filmin diğer erkek karakteri Sergei, öncelikle işsiz, alt sınıftan bir erkektir. Elena, bankadan maaşını çektikten sonra uzun bir yolculuğun ardından oğlunun evine gelir. Bu ev merkezi yerlerden uzak, sanayi bölgesinde kalmış, ufak bir apartman katıdır. Sergei apartman blokların arasında bir balkonda sigara içmekte ve etrafında bulunan bir sürü eve bakmaktadır. Bir ara balkondan aşağı tükürür. Sergei evlidir ve ergen bir oğlan çocuğa ve bir kız bebeğe sahiptir. Vladimir'in aksine küçük ve eski bir apartman dairesine sıkışmış, ekonomik olarak kötü koşullarda yaşayan ailenin arasındaki iletişimsizlik ve yabancılaşma ilk andan itibaren ortaya çıkar. Karı koca arasında yaşanan çatışma dışında evin ergen oğlu Sasha'da annesi ile kavga etmekte ve baba Sergei de ilişkileri toparlamak konusunda umursamaz davranmaktadır. Bilgisayar oyunu oynayan genç oğlan Sasha, çalan kapıyı umursamamaktadır. İçeriden bağırان annesinin sesiyle Sasha yerinden kalkar ve kapıyı açar. Eve gelen Elena'nın elindeki torbaları zorla alır. Bu sırada balkondan içeri giren ve onu karşılayan oğluna, Elena maaşının bir kısmını verir. Sergei paranın yarısını kendine sakladıktan sonra içeri giren ve parayı isteyen karısı Tanya'ya kalan kısmını verir. Tek geçim kaynakları Elena'nın yaptığı yardımlardır. Hep birlikte çay içtikleri sahnede filmin temel hikayesi olan Sasha'nın üniversiteye yazılarak Osetya'ya askere gitmemesi için gerekli olan paranın

karşılanması sorunu konuşulur. Sergei, annesini bu parayı Vladimir’den alması için ikna etmeye çalışmaktadır. Bu konuşmalar sırasında Elena, Vladimir’in insanlara önem vermediğini ama yine de ona şu anki durumları için borçlu olduklarını belirtir.

3.5.2. Çekirdek Ailenin Çözülüşü ve Toplumsal Cinsiyet Roller

Elena’nın Sasha için para istediği mektubu, Vladimir’in okumasından sonra kahvaltıda geçen diyaloglarda, Vladimir daha doğum kontrolü hakkında bile fikirleri olmayan Elena’nın oğlu ve ailesini aşağılamaktadır. Vladimir, Sasha gibi çocuklar için askerliğinde iyi bir eğitim süreci olduğunu söylerken bir yandan da Sergei’yi ailesini geçindiremediği, tembellik edip bir iş bulmadığı için eleştirmekte ve başarısız olduğunu düşünmektedir. Sergei, balkondan aşarı tüküren, alkol ve sigara kullanan, bilgisayarda oyun oynamak televizyon izlemek gibi işlerle zamanını tüketen bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Vladimir, böyle bir adama para vermeyi reddetmekte, Sergei’nin kendi görevlerini kendi başına yerine getirmesini istemektedir.

Bu konuşmalar sırasında bir yandan Elena ve Vladimir’in aralarındaki ilişki de netleşmektedir. Vladimir, Elena’nın karşısında kendi düşüncelerinden emindir, Elena’yı kendinden aşağı görmektedir. Vladimir ile Elena arasındaki fark, filmin tüm karakterleri arasında olduğu gibi yalnızca sınıfsal olarak değil kültürel olarak da yaşanmaktadır ve bu farkla kurulan bir iktidar söz konusudur. Örnek olarak, Elena bu sahnede, Vladimir’in kızı Katya için kullandığı hedonist kelimesinin anlamını bilememiştir. Vladimir, sağlık için olsa başka düşüneceğini ancak Sergei’nin tembelliği nedeniyle, onlara para vermek zorunda olmadığını çok emin bir şekilde söyler. Üstelik Sergei üç yıl önce aldığı borcu bile ödememiştir. Bunun üzerine Elena, Vladimir’in kızına karşı gösterdiği hoşgörüyü eleştirir. Vladimir sinirlenerek, elinden geleni yaptığını ve kızının hedonist olmasına engel olamadığını belirtmekte ve onun karakterinin annesine benzemesinden şikayet etmektedir. Daha sonra adam bağırarak için pişman olur ve tekrar düşüneceğini söyler. Vladimir’in kibirli ve aşağılayan hali karşısında Elena’nın özellikle hedonist kelimesini bilmemesi ironiktir. Sınıfsal konumu nedeniyle hedonist olmaya imkanı olmayan Elena, Vladimir’in karşısında varolma savaşı vermekte ve çaresizce onun dediklerini dinlemektedir.



Fotoğraf 13: Elena, oğlu Sergei ve ailesi

Kahvaltı sofrasında geçen konuşmadan sonra Elena kırılmış olduğu için ilk başta reddetse de Vladimir'in isteği üzerine onunla seks yapar. Daha sonra ise adamın eşyalarını hazırlar ve Vladimir spor salonuna gitmek üzere evden ayrılır. Üst sınıftan olan Vladimir, yolda giderken karşıdan karşıya geçen işçiler nedeniyle durmak ve onları beklemek zorunda kalır ve sonrasında pembe tişörtlü iki genç kızın resepsiyonda müşterileri karşıladığı spor salonuna gelir. Spor yaparken, genç bir kadına bakar böylece erkeklik kimliğine ait bir değer gösterilmiştir. Uzun yüzme sahnesinde Vladimir kalp krizi geçirir durumu fark eden genç kadın görevli suya atlar ve hareketsiz duran Vladimir'i kurtarır.

Hastaneye kaldırılan Vladimir, Elena'dan kızı Katya'ya haber vermesini ister. Vladimir'in rahatsızlığına üzülen Elena, Katya'la babasıyla buluşmadan önce onu üzmemesi için uyarmak nedeniyle buluşur. Hatta konuşmanın sonunda kızın Vladimir'i görmesini istemese de engel olamaz. Katya farklı bir kişiliktir. Elena ile mesafelidir. Katya kendinden emin, duygusunu dışarıya taşımayan ve Elena'nın söylediklerini umursamayan bir tavırdadır. Onu küçük görmektedir. Hastanede babasının bilincinin yerinde olduğunu öğrenince şimdiden tüm hemşirelerle birlikte olmuştur diyerek Elena'yı düşünmeden kaba bir şaka yapmıştır. Elena kalp krizinin biraz da kızın suçu olduğunu söylerken, Katya ise Elena'nın babasına karşı olan duygularına inanmamakta ve bu evliliğe saygı duymamaktadır. Son olarak, Elena'nın kendisini iyileştirmesine ihtiyacı olmadığını ve babasının ise hiç umrunda olmadığını söyler ve sigarasını içmeye devam eder.

Yönetmen, Katya'nın hastanede babasını ziyaret ettiği sahnede ikilinin arasındaki ilişki yoluyla önceki üç filmde olduğu gibi ebeveynler ve çocuklar arasında kurulan ilişkinin yapısına odaklanmıştır. Katya, babasını parayı daha çok umursamakla suçlamakta, Vladimir ise kızına paranın değerini bilmediğini söylemektedir. Katya, istediği her şeye sahip olmasını sağladığı için babasını suçlar. Bu konuşmalar boyunca Katya'nın alkol ve uyuşturucu bağımlılığı olduğu ortaya çıkmıştır. Daha sonra yaşamının bir çocuk doğurursa düzene gireceğine inanan babasına çocuk doğurmak istemediğini ve çocuk doğurmayı “acı verici, pahalı ve amaçsız” olarak gördüğünü açıklar. Çocuk doğurmaktan sorumluluk almak istemediği için kaçtığını düşünen babasına, insanlığın bu haline rağmen çocuk doğurmaya devam etmesinin sorumsuzluk anlamına geldiğini belirtir. “Sırf herkes çocuk yaptığı için, ulu bir amaç uğruna yapılan bir şey diye. Bizim de seçme şansımız yok tabi. Sadece bu amaca hizmet eden ürünleriz. Lezzetli biri olmalı. Milyonlarca sinek yanılıyor olamaz. Belki duymamışsındır. Zaten yakında Dünya'nın sonu gelecek.” Katya'da Sergei gibi otuzlu yaşlarında, Rusya'nın yeni nesli olarak kayıp bir kuşağı tarif etmektedir. Yıkılış zamanlarında doğan bu iki genç, Rusya'nın yeni halini temsil etmektedir. Katya'da, Sergei gibi bağımlı, umutsuz ve tutunamamış bir karakter olarak çizilmiştir. Farklı sınıflara ait olmalarına rağmen, iki karakter için de gelecek umut taşımamaktadır. Katya'ya göre insanlık “kökleri kuru, kötü tohumlardır.” Yine de Katya ve babası filmin sonunda birbirlerine sarılıp öpüşürler.

Yönetmen diğer iki filmde olduğu gibi *Elena* filminde de ebeveynler ve çocukları arasındaki ilişkiyi, aile kurumunu sorgulamıştır. Filmde aile içi ilişkilerin yapısı, kadınlık ve erkeklik kimlikleri ile birlikte ebeveyn ve çocuk ilişkileri de ele alınmıştır. Üç filmde de, insanların çocuklarını kendi mülkleri gibi görmesi sorgulanmıştır. *Izgnanie* filminde olduğu gibi *Elena* filminde de Katya böyle bir dünyaya çocuk getirmenin doğru olmadığını düşünmektedir.

3.5.3. Hegemonik Erkeğin Ölümü ve Otoritenin El Değiştirmesi

Vladimir hastaneden çıkmasından sonraki sabah, kahvaltısını ve ilaçlarını yatağına getiren Elena'ya vasiyetini açıklar. Tüm malını kızı Katya'ya bırakmaya,

Elena'ya ise ölene kadar maaş bağlamaya karar vermiştir. Elena biraz hayal kırıklığına uğramıştır. Torunu Sasha'nın askerlikten kurtulması ve üniversiteye gitmesi için gerekli olan parayı, Vladimir'in verip vermeyeceğini çekinerek sorar. Vladimir ahlaki olarak parayı vermesinin doğru olmayacağını ve bir baba olarak Sergei'nin bu işi çözmesi gerektiğini söyler. Sergei'nin hiç düşünmeden iki çocuk doğurmuş olmasını ve başarısızlığını eleştiren Vladimir'e karşı, Elena Katya'yı öne sürer. Kendi oğlu gibi, Vladimir'in kızının da açıkları olduğunu savunur ve onun “düşüncesiz, terbiyesiz ve kısır” olduğunu söyler. Bu diyaloglar film boyunca vurgulanan sınıfsal ve kültürel farkların en yoğun yaşandığı bölümdür. Vladimir, Elena, Sergei ve ailesini küçük görmekte, sınıfsal ve kültürel zorunluluklarını onların suçu olarak kabul etmektedir. Kendisini ve kızını diğerlerinden üstün kabul etmekte ve onların kendilerini anlamaktan aciz olduğunu düşünmektedir. Elena bu duruma karşılık, Vladimir'e, parası olduğu için kendisini daha özel düşünmemesi gerektiğini ve tüm bunların geçici olduğunu söyleyerek, İncil'de geçen “sona kalan, ilk gelecek” cümlesini tekrarlar. Vladimir ise “fakirler ve aptallar” için uydurulmuş dini hikayelerin doğru olmadığını, “eşitlik ve kardeşlik”in sadece Elena'nın hayal dünyasında gerçekleştiğini belirterek vasiyetini yazması için kâğıt kalem ister.

Elena, Sergei'yi arayarak parayı alamadığını haber verir. Bir süre düşündükten sonra ilaçlar hakkında bilgi veren bir kitabı alarak viagra ile ilgili yazılanları okur. Banyodan aldığı ilacı, Vladimir'in yemeği öncesinde içmesi gereken diğer ilaçların arasına karıştırır. Oldukça soğukkanlı davranan Elena, ilaçları yemekten önce içmeyi unutan Vladimir'e içmesini bile hatırlatır. Kaygılı ve sıkıntılı bir şekilde beklemeye başlayan, Elena odasının duvarında asılı olan bir gençlik fotoğrafına bakmaktadır. Bu fotoğraf kadının masum geçmişini kaybetmesini simgelemektedir. Bir süre sonra Vladimir'in odasına giden Elena adamın öldüğünü görür. Etrafı toplar, vasiyetnamenin yazıldığı kâğıtları bir kaptan yakar ve durumu haber vermek için telefona gider. Ölüm raporunu hazırlayan doktor, daha yeni kalp krizi geçirmiş birinin viagra içmiş olmasına şaşırarak Elena'yı eleştirir. Elena ise haplardan haberi olmadığını söyler. Cenaze töreninde Katya'nın aksine hıçkırarak ağlar.



Fotoğraf 14: Vladimir'in ölümünü bekleyen Elena

Vladimir'in ölümünden sonra avukat, hukuki olarak mirasın Elena ile Katya arasında bölüneceğini açıklar. Katya, evdeki kasada bulunan paralardan bahseder. Elena onları çaldığı halde kasada para olmadığını söyler. Katya inanmaz. Sonrasında Elena, oğlunun evine gider. Sasha'nın kurtulmasını ve Taty'a'nın üçüncü çocuğa hamile olmasını kutlarlar.

Filmin son bölümünde Elena, Vladimir'in ölümünün ardından ailesini kendi yanına almıştır. Sergei karısı ve çocukları evdedir. Tıpkı filmin açılış sahnesindeki gibi dalların arasından evi görüntüleyen kamera bir süre bekler. Bu son sahnede karga yoktur ve evin ışıkları açıktır.

Film boyunca sınıfsal olarak birbirine göre kurgulanan erkekler ve kadınlar arasında yaşanan kültürel hegemonya süreci vurgulanmaktadır. Vladimir orta yaşlarının sonuna gelmiş burjuva sınıfına ait, düzenli ve disiplinli, sportif ve sağlıklı, kendine güvenen bir karakterdir. Alt sınıfta yer alan Sergei ise tembel, işsiz, sigara ve alkol içen, sorumsuz bir erkektir. Ekonomik güçle belirlenen sınıfsal farklılıkların yanında iki erkeğinde kadınlar karşısındaki üstün konumu korunmaktadır. Aynı zamanda başarısız babalar olarak tasvir edilmektedirler. Bakıldığında yıkılma sonrası ortaya çıkan ekonomik ve kültürel karışıklık, ülkedeki insanların umutlarını kaybetmelerine yol açmıştır. Bu anlamda babaların çocuklarını yetiştirmedeki rolü erkeğin gücünü kaybetmesine paralel olarak değişime uğramıştır. Sergei'nin aile reisi olduğu sanayi bölgesinde dar ve küçük bir apartman katına sıkışmış ekonomik sıkıntı içindeki dört kişilik aile, alt sınıf yeni Sovyet ailesini temsil etmektedir. İşsiz bir babanın olduğu, aile içinde iletişimsizliğin yaşandığı, doğum kontrolünün uygulanmadığı bir aile temsili söz

konusudur. Vladimir ise yıkılma sonrası ortaya çıkan haksız zenginleşme ve servet dağılımındaki eşitsizliğin sonucunda ekonomik olarak artan uçurumun bir yansımasıdır. Ekonomik kriz ve yönetim boşlukları, hayali ticaret yoluyla bir anda zengileşen mafya kimliğine sahip oligark adı verilen kişilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Putin ise, oligarkların siyasetten uzaklaştırılması için savaşımış, karşı koyan Boris Berezovskiy ve Vladimir Gusinskiy gibi oligarkların mülklerine el koymuştur (Jafarov, 2007: 213). Vladimir'in kendinden düşük sınıftan bir kadın tarafından öldürülmesi, Putin döneminde oligarkların haksız zenginleşmesine engel olunmasının yansıması olarak okunabilir.



3.6. *Leviathan* (Leviathan, 2014): Otoriter Devlet ve Birey İlişkisi

Yönetmenin 2014 yapımı *Leviathan* filmi, bir ailenin deniz kenarında sahibi olduğu eve, kasabanın belediye başkanı tarafından hukuksuz olarak el konulmasını anlatmaktadır. Film, evin sahibi Kolya'nın ikinci eşi Lilya ve oğlu Roma ile yaşadığı evi kurtarmak için askerden arkadaşı olan avukat Dima'nın Moskova'dan gelmesiyle başlamaktadır. Film boyunca Kolya'nın ailesi ve arkadaşı ile arasındaki gerilim gibi kişisel ilişkiler yanında filmin geçtiği kasabanın günlük yaşamı, siyaset ve din arasındaki ilişkilerin iktidar mücadelesindeki yeri gibi toplumsal sorunlar tartışılmıştır. Kolya'nın avukat arkadaşı Dima'nın evi kurtarmak için yaptığı tüm denemeler sonuçsuz kalmış ve filmin sonunda ev yıkılmıştır. Bu sırada Kolya, kendisine tuzak kurularak eşi Lilya'nın ölümüyle suçlanmış ve hapse atılmıştır.



Fotoğraf 15: Kolya ve evi

3.6.1. Sembolik Otorite İlişkilerinin İnşası

Leviathan filmi deniz ve kayalıklardan oluşan doğa görüntüleriyle başlamakta ve bir süre sonra insanların yaşam alanlarına doğru yönelmektedir. Eskimiş ve kıyıda terk edilmiş tekne görüntülerinin ardından bir evin uzak plan çekimleri ekrana gelir. Bir süre sonra evden çıkan Kolya arabasına binerek tren garına gider. Moskova'dan gelen avukat arkadaşı Dima'yı karşılar. Lilya kahvaltıyı hazırlarken, Kolya'nın ilk eşinden olan onbeş onaltı yaşlarındaki evin oğlu Roma uyanır. Lilya ona günaydın diyerek saçını okşamak ister ama oğlan kaçır. Yönetmen her filminde anne ve oğul arasında gerçekleşen bu hareketi bu filmde de tekrar etmiştir. Diğer yandan Roma, Lilya'ya

sürekli ters davranmaktadır. Ebeveynler ve çocukları arasındaki çatışma bu filmde de devam etmektedir. Kavga devam etmekteyken Kolya ve Dima eve gelir. Oğlan koşarak onları karşılamaya gider ve Lilya üçlüyü evin penceresinden izler. Lilya'nın pencereden gerçekleştirdiği bu gözlem film boyunca devam etmektedir. Lilya her zaman olayları geriden izleyen bir aile üyesi olarak konumlandırılmıştır. Yönetmenin dört filminde de kadınlar olayları pasifize bir şekilde (Elena'nın viaguayla kocasını öldürmesi dışında) izleyen karakterler olarak anlatı içine yerleştirilmişlerdir. Öte yandan Zvyagintsev'in pasifize edilmiş kadınları, filmsel anlatının çözüme ulaştığı kapanış sekanslarında kendi etkin konumlarını yeniden inşa ederek iktidar üzerinden kurgulanmış otoriter erkeklik pratiklerinin dışında da varolabileceklerini doğrudan ya da simgesel olarak ispat etmeye çalışmaktadır. Daha sonra kahvaltılık sahnesinde Roma'nın Lilya'ya hakaret etmesi sonucu Kolya'nın oğluna sertçe vurmasına Dima'nın verdiği tepki filmin geri kalanında devam eden iki erkek arasında var olan erkeklik ve iktidar gerilimini ortaya koyması açısından anlamlıdır. Dima, oğluna vurmaması gerektiğini düşünmekte, Kolya ise bunun "sevecen bir tokat" olduğunu söylemektedir. Bu sahneler boyunca tepki vermeyen Lilya'ya göre oğlun "adam mı maymun mu" olacağı babası Kolya'ya bağlıdır. Kolya ise oğlu ile hegemonik erkeklik değerlerinin hakim olduğu bir ilişki kurmaktadır. Ona asker diye seslenmekte, onunla dövüşmekte ve arabayı kullanmasına izin vermektedir. Bu anlamda özellikle babalar yoluyla, erkeklere aktarılan hegemonik değerler görünür hale gelmektedir. Kolya ve Dima üzerinde kurgulanan ve Roma aracılığı ile görünür hale gelen bu gerilim, Putin dönemi muzhik erkeklik ideali ve Zvyagintsev'in idealize ettiği erkeklik temsili arasındaki gerilimin bir tezahürü olarak yorumlanabilir.

Diğer filmlerle benzer şekilde aile içi işbölümü toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak bölünmüştür. Lilya yemek, temizlik gibi evin tüm işlerini yapmaktadır. Diğer yandan evi belediye başkanına vermeyi kabul edip Kolya ve oğlu ile birlikte uzaklara gitmeyi istemekte ancak eşini ikna etmesi için Dima'dan yardım istemektedir. Bu bağlamda aile içi iletişimsizlik söz konusudur. Lilya eşini ikna edememekte ve bir başkasından yardım istemektedir.

Dima, elinde belediye başkanı Vadim ile ilgili usulsüzlük belgeleri olduğunu ve böylece onu tehdit ederek evi kurtarabileceklerini söylediğinde belgeleri görmek isteyen Kolya ve Dima arasında ilk çatışma yaşanır. Dima şehirli, eğitilmiş ve rasyonel bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Kolya'ya karşı kendini üstün görmekte ve onu tepkilerini denetleyemeyen bir erkek olarak düşünmektedir. Diğer bir ifadeyle daha önce belirtildiği gibi Putin dönemi muzhik erkeklik tipi Dima yoluyla eleştirilmektedir. Kolya ise kendisine "patronluk taslamasını" istemediği Dima'nın karşısında gücünü kaybetmek istememektedir. Bu nedenle uzun mahkeme sahnesinden sonra kapıda beklerken kendisine talimat verir gibi gitmelerini söyleyen Dima'yı sigarasını bitirene kadar bekletir; ancak tepki olarak gösterdiği bu davranış aslında onun gücünü kaybettiği ilk andır. Yönetmenin tüm filmlerinde geleneksel erkeklik tipi ile Putin dönemi liberalizme uygun yeni erkek tipi arasında gerilim yaşanmaktadır.

Akşam yemeğinde sarhoş olan erkekler ve Lilya sohbet etmektedir. Film boyunca oldukça fazla alkol tüketimi göze çarpmaktadır. Bu durum özellikle yıkılıştan sonra Rus erkeklerinin en önemli sorunlarından biri olarak görülen alkolizmle paralel bir şekilde ilerlemektedir. Kolya, Dima'ya yaşadığı topraklarda çok uzun bir geçmişe sahip olduğunu anlatmakta ve eski fotoğrafları göstermektedir. Lilya, Kolya'nın hep aynı şeylerden bahsetmesinden sıkıldığını belirtince aralarında tartışma yaşanır. Ortamı sakinleştirmeye çalışan Dima aslında Kolya'yı küçümsemeye devam etmektedir. Kolya'nın içinde bulunduğu çaresizlik ve acıya empati geliştirmemektedir. Lilya'ya bakarak gizli bir şekilde Kolya'nın sarhoşluğuna gülmüştür. Kendi gücünü diğer erkeğin güçsüz konumunda sağlamlaştıran Dima, beden diliyle de kendini üstün gördüğünü belli etmektedir. Kolunu, ona eski fotoğrafları gösteren Kolya'nın boynuna atar. Bir süre sonra Kolya aslında Dima'nın gerçekten onu dinlemediğini hisseder ve gerilim tırmanır. Lilya ise meyve yiyerek onları izlemektedir. Kadının izleyici konumu erkekler arası süren güç savaşının biraz da kadınlar karşısında üstün olma amacını taşıdığını ima etmektedir. Daha sonra Dima, umutsuzluğa kapılan Kolya'ya evi satıp Moskova'ya taşınabileceklerini önerir. Bir stüdyo daire tutabileceklerini, Kolya'nın her işi yapabileceğini ve Lilya'nın da şimdiki gibi balık temizlemektense mağazada

çalışabileceğini anlatır. Kolya ise üzgün ve sarhoş bir halde oğlu Roma'ya ne olacağını düşünür. Bu sırada dışarıdan gelen bir arabanın sesi duyulur.

Kilisenin rahibiyle yemek yemiş olan belediye başkanı Vadim sarhoş bir haldedir. Film boyunca din ve devlet arasındaki ilişkilerin yozlaşması anlatılmıştır. Ekim Devrimi'nin ilk dönemlerine benzer şekilde zengin burjuva sınıfı üyesi olarak Vadim ve din adamı karikatürize bir tipe sahiptir. Yemek esnasında aralarında geçen konuşmada rahip, seçimi kazanmakla ilgili kaygıları olan Vadim'e sakin olmasını, tanrı ne istiyorsa onun olacağını söyler. Vadim ise kiliseye olan bağlılığını, tüm vaazlere geldiğini ve yaptığı bağışları hatırlatarak rahibin desteği kazandığından emin olmak ister. Arka fonda *İsa'nın Son Yemeği* tablosunun asılı olduğu yemek odasında, genç bir erkek öğrenci saygılı ve çekingen bir halde ikiliye hizmet etmektedir. Film boyunca ikilinin birkaç bölümü daha bulunmakta ve aralarında geçen diyaloglar, tanrının para yoluyla satın alındığı, böylelikle dinin tekeline sahip olan din adamları ve politikacılar arasında iktidar ve iktidarın getirilerinin paylaşıldığı anlaşmalar yapıldığını vurgulamaktadır.

Dışarıdan duyulan araba sesiyle eve geldiği anlaşılan Vadim çok sarhoş bir halde Kolya'nın evinin önünde onlara hakaret etmektedir. Evi artık aldığını söyler ve onlara gitmeleri için bağıırır. Onların böceklerle benzediğini söylemekte ve kendisini üstün görmektedir. Kısa boylu, şişman ve sarhoşluktan ayakta durmasına korumalarının yardım ettiği Vadim'in gitmesini sağlamak için Dima, elindeki bilgileri ima ederek yarın görüşmelerini, söyleyeceklerinin önemli olduğuna onu ikna ederek gitmesini sağlar. Dima içeri girdiğinde elinde tüfekle üzgün bir şekilde korkuyla ona bakan oğlu Roma ve Lilya ile oturan Kolya, Moskova'ya taşınmayacağını, kasabada kalacağını söyler.

Vadim'in sahip olduğu gücün hukuksuzluğu ve sınırlarının genişliği filmin başında ailenin evini basmasıyla kendini açığa çıkarmaktadır. Belediye başkanı ne olursa olsun, kendisine karşı güçsüz halktan biri olan Kolya'nın evini alabileceğine emindir. Kolya ve diğerleri ertesi gün, Vadim'in eve yaptığı baskını şikayet etmek için karakola gitmişler ancak polisler dilekçeyi kabul etmemek için Kolya'nın ilk aşırı

hareketinde onu tutuklamıştır. Ansızın tutuklanan Kolya'yı hapisten çıkarmak için birçok resmi kuruma başvuran Dima bir sonuca ulaşamamıştır. Sonrasında akşam sözleştikleri gibi Vadim'in ofisine gider ve yolsuzluklarla ilgili belgeleri gösterir. Ondan evin sahip olduğu gerçek değeri ödemesini ve anlaşma yapmalarını ister. Ofisine, Putin'in fotoğrafını asan Vadim teklifi kabul etmekle birlikte, avukatın gitmesinin ardından plan yapmaya başlar. Kasabanın emniyet müdürünü ve yönetici olan hakimleri toplayarak, Dima'nın sahip olduğu bilgilerin çok tehlikeli olduğunu söyler, seçimi kaybetmemek için adamlarına gereken neyse yapmalarını emreder. Duvarda asılı olan Putin fotoğrafı aslında belediye başkanının devlet yönetimini temsil eden bir aracı olduğuna işaret etmektedir. Bu açıdan yönetmen Vadim karakteri üzerinden, Rusya'nın yönetim anlayışındaki çarpıklığı eleştirmiştir.

3.6.2. Çekirdek Ailenin Çözülüşü ve Toplumsal Cinsiyet Roller

Kolya'nın hapisten çıkmasını beklerken Lilya, Dima'nın otelinde onun kaldığı odaya çıkar ve onunla sevişmeyi ister. İkilinin sevişmesinin ardından Kolya arar ve hapisten çıktığını haber verir. Aynı zamanda kendisini almaya gelen kimse olmadığı için kızmıştır. Daha sonra arkadaşlarıyla birlikte gittikleri piknikte herkesten gizlenip sevişen Dima ve Lilya'yı, Roma görmüş ve ikilinin ilişkisi ortaya çıkmıştır.

Piknik bölümünde erkekler ateş talimi yaparlar. Sırayla hepsi yerleştirilen hedefleri vurmaya çalışır. Filmin politik eleştirisi dahilinde hedefler arasında eski dönem liderlerden Lenin, Brezhnev ve Gorbachev bulunmaktadır. Ekim Devrimi'nin lideri Lenin ve Sovyetler Birliği'nin diğer liderlerinin hedef tahtası olduğu bu sahne, yönetmenin sadece Rusya'nın bugün içinde bulunduğu siyasal yapıyı değil tüm bir siyasal tarihi eleştirdiği anlamına gelmektedir. Yine filmin diğer bölümlerinde olduğu gibi erkekler fazla alkol tüketmiş ve sarhoş bir haldedir. Devamında belediye başkanı ve rahibin seçimle ilgili konuşmaları gelir. Her zaman olduğu gibi seçimi kazanma kaygısında olan Vadim'i sakinleştiren rahip ona dinsel öğütler vermektedir.



Fotoğraf 16: Piknik sahnesi

Eşinin arkadaşıyla ilişkide olduğunu öğrenen Kolya'nın dövdüğü Dima, Lilya'ya kendisiyle Moskova'ya gelmesini teklif eder. Teklifi reddeden Lilya, günün sonunda Kolya ile yaşadığı eve geri döner ve eşine bir çocuk daha isteyip istemediği sorar. Lilya gitmek yerine Kolya ile kalmayı seçmiştir. Aslında Izgnanie filmindeki kadın karakter Vera'nın yaşadığı çelişkiye benzer şekilde Leviathan filminde de Lilya, eşiyle mutlu değildir. Aile içi ilişkilerde iletişimsizlik söz konusudur. Lilya, Dima'nın da bir çare olamayacağını farkındadır. Bu nedenle hayatını değiştirmeye cesaret edemez ve alıştığı düzene devam etmek tercihinde bulunur. Diğer yandan Lilya gelmeden önce Kolya'yı teselli eden Pasha ve Angela, filmde ve hatta yönetmenin tüm filmleri içinde sağlıklı iletişim kurabilen tek aile olarak tasvir edilmiştir. Kadının edilgen olmadığı bu aile de iki cinsinde eşitliği söz konusudur.

Dima'nın evi kurtarmak için yaptığı planlar bir işe yaramamıştır. Vadim tehlikeli bilgilere sahip olan avukatı, arabasına alarak korumalarıyla birlikte ıssız bir yere götürmüştür. Vadim, korumalar tarafından dayak yiyen Dima'nın başına silahını dayar ve onu öldüreceğini söyler; ancak yere ateş ederek onu yeterince korkuttuğunu düşünmüştür. Avukatı ıssız alanda bırakıp arabasına binen Vadim, geri dönüş yolunda evi almasının önünde hiçbir engel kalmadığı için gerekli yerlere telefon eder ve açacağı işletme ile ilgili planlara başlar. Ölümünden dönen Dima ise kasabayı terk ederek Moskova'ya geri döner.

Evin eşyalarını toplayan Lilya ve Kolya bodrum katında sevişmeye başlarlar. Bu sevişme sahnesi aslında biraz tecavüze benzetilmiştir. Roma ise babası ve Lilya'yı görür ve koşarak evden uzaklaşır. Çünkü babasını aldattığını düşünen Lilya'yı affedememekte ve onun hayatlarından gitmesini istemektedir.

3.6.3. Leviathan/Devletin Otoriter Temsili

Fenike mitolojisinde deniz canavarı olarak geçen Leviathan adlı balıktan ismini alan filmin bu bölümünde Roma koşarak sahile gider ve oldukça büyük bir balık iskeletinin içinde oturur. Bir süre sonra eve döner ve Lilya'ya bağırarak ağlamaya başlar. Sabah olduğunda, gece boyunca ağlamış olan Lilya işe gitmek üzere yola çıkar. Ancak gitmeden önce kayalık bir yerden manzarayı izler. Bu esnada deniz canavarı Leviathan tekrar denizin içinde canlı bir şekilde görünür. Lilya uzaklara dalmış ve düşünceli bir haldedir. Büyük canavar balık bir balık olarak betimlenen Leviathan'ın Roma'nın olduğu sahnelerde ölmüş ve iskelete dönüşmüş olması çocuk için bir yaşam tehlikesi olmadığını betimlerken, eşini aldatan, evliliğinde mutsuz olan ve evi terk etmek isteyen Lilya'nın olduğu bu sahnede peygamberleri bile yutan balığın canlanmış olması Lilya'nın filmin sonunda ki simgesel ölümünü ima etmektedir. Leviathan figürü, yönetmenin diğer filmlerindeki gibi sanat tarihi ve mitoloji üzerinden karakterlerin anlatı içindeki yolculuğunun simgesel tasviri olarak kullanılmıştır.



Fotoğraf 17: Leviathan ve Roma

Lilya'nın bu son sahnesinin ardından birkaç gün boyunca ondan haber alınamaz. Kolya, eşinin Dima ile Moskova'ya kaçtığını düşünmekte, alt üst olmuş bir halde sürekli içmektedir. Bir sabah gelen görevliler, Lilya'nın cesedinin sahilde bulunduğunu haber verirler. Cesedi teşhis etmeye giden Kolya, yağan yağmur altında Lilya'nın ıslak yüzünü ve saçlarını okşar. Yağmur ve su metaforu üzerinden Kolya'nın eşini affettiği ima edilmektedir. Leviathan birinci düzeyde büyük bir balık anlamına gelse de Hobbes'un devlet anlayışına uygun olarak kadın etraflarında sürekli dönen tekinsiz ve uğursuz devlet imgesi tarafından da yutulmuştur.

Sürekli içmeye devam eden Kolya kasabada karşılaştığı başka bir rahibe başına gelenlerin nedenini sorar. Tanrının adaletsiz olduğuna inanmaktadır ve kiliseye gelmediğini ve tanrıdan uzaklaştığını neden olarak sunan rahibe bunun bir işe yaramayacağını söyler. Rahip Kolya'ya, İncil'de geçen kendisi gibi hayatın anlamını araya Job adından bir adamın hikayesini anlatır. İnsanların uyarılarına rağmen “tozu tekmeleye devam eden” Job, tanrının kasırga şeklinde ortaya çıkarak ona gerçekleri açıklamasından sonra inançlı bir insan olarak yüz kırk yaşına kadar yaşayıp, ailesinin dört kuşağını görmüş, bilgelik kazanmıştır. Kolya yaşadığı tüm çatışmaları rasyonalize etmeye, başına gelenlere bir anlam vermeye çalışmaktadır. Ancak tüm bu olanlara dinsel öğretilerin cevap veremeyeceğini, tanrının yaşanan adaletsizlikleri önlemeye gücü yetmeyeceğini savunmaktadır. Rusya'da, Sovyetler Birliği sonrası kilise ve din algısı açısından değişimlerin yaşandığı görülmüştür. Putin iktidarı Sovyetler döneminde önemini kaybeden kilise kurumu ile ilişkileri geliştirmiş, din mistik boyutundan öte devlet aygıtı haline gelmiştir. Yıkılış sonrası yükselişe geçen kilise ve din olgusu ilk kez Putin ile birlikte devlet politikasına dahil edilmiş, devlet ve kilise arası ilişkiler bu yönde gelişmiştir (Dualı, 2012: 212). Yönetmen dini bir kurum olarak kilisenin iktidar ile arasındaki işbirliğini film boyunca vurgulamış ve politika ve din arasındaki yozlaşmış ilişkileri eleştirmiştir. Belediye başkanının ortağı rahip ile Kolya'nın karşısına çıkan ikinci rahip karakteri arasındaki fark dinin politik yönü ve mistik yönü arasındaki farka işaret etmektedir.

Kolya'nın oğlu Roma'nın babasından daha fazla içmemesini istediği gecenin sabahında eve gelen polisler, Kolya'yı karısını öldürmek suçundan tutuklar. Onları engellemek isteyen Roma'ya ise çok sert davranırlar.

Sorgulama sırasında Lilya'da tecavüz izleri olduğu ve kafasından vurulduğu ortaya çıkar. Kullanılan cinayet aletine uygun bir çekiç ise Kolya'nın evinde bulunmuştur. Kolya hıçkırarak ağlamaya başlar. Şaşkınlık içindedir ve suçlamalardan kurtulamayacağını bilmektedir. Üstelik eşi ile arasında son dönemde geçen tüm olaylar kendi aleyhinedir. Söylenenlerden bir şey anlamamış olan Kolya sadece evde yalnız kalan oğlunu düşünmektedir. Çıkarılan mahkemede suçlu bulunan Kolya, hapse girer. Mahkeme esnasında daha önce Vadim'im ortaklarından olan hakimler de bulunmaktadır. Kolya'ya yapılan bu suçlamalar aslında belediye başkanının bir planıdır. Her şey olup bittikten sonra telefonu çalan Vadim, Kolya'nın on beş yıl ceza aldığını öğrenir ve rahatlar. İktidarını kaybetme riskine katlanamayan Vadim, avukatın bildiklerinden dolayı Kolya'yı da bir tehdit olarak görmüş, evi alma amacına ulaşsa bile sonrasında sorun yaşamamak için önce Lilya'yı öldürtüp suçu Kolya'ya atmıştır.

Olaylar sırasında beş gün boyunca evde tek başına kalan Roma'yı, aile dostları Pasha ve Angela evlat edinmek istemiştir. İkili oğlanın anne babasına karşı kendilerini sorumlu hissettiklerini ve Roma'yı devletin ilgilendiği kimsesizler yurduna bırakmak istemediklerini açıklar. Roma ise ilk başta yapılacak olan çocuk yardımı parası için onların kendisini evlatlık olarak istediklerini söylese de sonunda onlara inanır ve tekliflerini kabul eder. Yönetmen Roma'nın hikayesini umutlu bir şekilde bitirmiştir. Pasha ve Angela'nın devletin kurumlarına güvenemeyerek, Roma'yı bırakmak istememesi, devletin işleyişindeki bozuklukların bir kez daha eleştirildiği bir tablo çizmiştir.

Leviathan filmi, kilisede film boyunca gördüğümüz Vadim'le işbirliği halinde olan rahibin verdiği vaazla biter. Ziyaretçiler arasında Vadim'in oğlu, kızı ve eşi de bulunmaktadır. Vadim ilk olarak bu bölümde ailesi ile birlikte görünür. Kilise çanları eşliğinde uzaktan çekilen makam arabalarının, vaaz sonrasında kiliseden ayrılmaları görüntüsüyle sonlanan film, baştaki batık tekneler ve deniz manzarasıyla biter.

Film, Thomas Hobbes'un *Leviathan*(1651) olarak adlandırdığı modern devletin doğuşunu simgeleyen devlet düzeninden adını almıştır. Yönetmene göre canavar olarak bilinen Leviathan'ın vücut bulmuş hali olan devlet, insanların güvenliğini sağlamak için kendi haklarını bir üst otoriteye teslim etmeleriyle elde ettiği gücü bir süre sonra onların aleyhine kullanmaktadır. Zvyagintsev, Rusya'da ki yaşamı, politik durumundan yola çıkarak, "mayın tarlasında" olmaya benzetmiş ve hukukun üstünlüğünü ya da eşit haklara sahip olmak gerekliliğini tartışmanın imkansız olduğunu belirtmiştir (Walker, Erişim Tarihi: 10 Ocak, 2017). Bu durumun eleştirisi olarak filmde, devlet yetkilileri, özel çıkarları için halkın tüm haklarını sömüren, kilise ile iktidar oyunlarına katılan karakterler olarak tasvir edilmiştir. Diğer yandan her kurumu ele geçirmiş olan bu güç hukuku da zaptetmiştir. Bu nedenle sıradan insanlar ne yaparsa yapsın haklarını koruyamamaktadır.

Devletin iktidarının kaynağın olarak otorite temsili Vadim alabildiğine eril ve saldırgan bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Hegemonik bir nitelik arzeden bu eril otorite filmin kadın karakterini öldürmüş, küçük bir çocuğu yalnız bırakmış, suçsuz bir adamı hapse attırarak evine el koymuştur. *Leviathan* filmindeki tüm hegemonik erkeklik temsilleri ya otoriteye dahil olarak (Vadim, hukukçular ve Rahip gibi) ya da otoritenin alanından uzaklaşarak (Dima gibi) varlıklarının sürdürebilmişlerdir. Böylece Zvyagintsev diğer filmlerinde de olduğu gibi simgesel bir şekilde otoriteyi filmin kahramanlarını kuşatan görünmez bir güç olarak tasvir etmekte; ancak belediye başkanı din adamı hukukçu gibi iktidar ve erkeklik temsilleri ile onları görünür hale getirmektedir.

3.7.Andrei Zvyagintsev Sinemasında İktidar, Otorite ve Erkeklik Temsillerinin Genel Değerlendirmesi

Otorite temsilleri bağlamında incelenen Andrei Zvyagintsev filmlerinin merkezinde doğrudan ya da dolaylı bir şekilde sıklıkla ailenin, sınıfsal yapıların, devletin yer aldığı görülmekte; bu kurumların iktidar ilişkilerinin kuruluşunda kadınlık ve erkeklik kimliklerinin inşasına olan etkisini anlatan bir hikaye hegemonik erkeklik değerleri çerçevesinde işlenmektedir. Örneğin, *Vozvrashchenie* filminde nereden geldiği ve uzun zamandır nerede olduğu belli olmayan baba, simgesel bir şekilde bazen bir asker, bazen bir ajan bazen de mafyatik ilişkilerin merkezinde yer alan yasadışı bir karakter olarak temsil edilmektedir. Babalık otoritesi yoluyla iki çocuğunu terbiye etmeye çalışan baba ve çocukları arasında iktidar savaşı yaşanmakta ve kadınsı olan değerlerin dışlanmasıyla kurulan erkeklik kimlikleri eleştirilmektedir. Benzer bir temsil *Izgnanie* filmindeki Alex ve Mark kardeşler için de geçerlidir. Mafyatik ilişkilerin ya da yasadışı herhangi bir oluşumun üyesiymiş hissi uyandıran Mark ile aile değerlerine önem veren, çocuklarına karşı babalık görevini iyi bir şekilde yerine getirmeyi isteyen Alex, filmin sonunda sahip oldukları eril iktidarı kaybetmişlerdir. Alex ve Mark'ın hikayesi ataerkil yapılanma ile iktidar mekanizmaları tarafından oluşturulan değerlerin ve aile kurumunun, erkekler üzerinde yarattığı baskıyı, bireyler üzerinde yarattığı mutsuzluğu anlatmaktadır. *Elena* filminde ise iktidar ya da otoriter karakterler, Vladimir ve Sergei temsilleri yoluyla sınıfsal ilişkiler temelinde görünür kılınmaktadır. Geleneksel burjuva bir baba ya da eş olarak Vladimir karakteri sahip olduğu ekonomik güç sayesinde kendini her alanda üstün görmektedir. İktidarının temeli olan servetini kaybetmemek arzusu hayatına mal olmuştur. Zvyagintsev, filmin diğer erkek karakteri Sergei aracılığıyla yeni dönem alt sınıf, diğer bir deyişle yoksul Rusya erkeğinin içinde bulunduğu koşulların eleştirisini yapmaktadır. Yönetmenin 2014 yapımı son filmi *Leviathan*'da ise devletin simgesel ya da dolaylı çağrışımları tamamen ortadan kalkmaktadır. Bir belediye başkanı karikatürü olarak Vadim, yeteneksiz, eğitimsiz ya da kaba olmasına rağmen, bürokrasinin, gücün ve en önemlisi hegemonyanın vücut bulmuş hali olarak, dilediğini dilediği kişiye, dilediği şekilde ve gerekçesiz olarak yapma hürriyeti olduğunu düşünmektedir. Vadim karakteri yoluyla siyasal gücü elinde tutan en

tepedeki erkeklerin yozlaşmış siyaseti eleştirilmekte ve bu yolla iktidarı elinde tutanların hegemonik mücadele yolları ortaya çıkarılmaktadır. En nihayetinde devletin gücü iktidara sahip bir baba konumunda tüm erkeklerin boyun eğmesini kolaylaştırmaktadır.

Otoriteyi meşru egemenlik ile ilişkilendiren Weber için meşruluk sorunu büyük önem taşımaktadır. İtaat eden tarafın itaat etmesi için maddi çıkarlar, duygusal bağlar, gelenekten gelen adetler tek başına yeterli olmamaktadır. Bu açıdan “her gerçek egemenlik ilişkisinin ayırt edici kriteri, en düşük düzeyde bile olsa, belli bir ölçüde gönüllü kabuldür: Yani itaatte (ister gizli müşevviklere, ister hakiki kabule dayansın) bir çıkarın bulunmasıdır” (Weber, 2005: 35). Weber, otoriteye maruz kalanların “gönüllü itaat” etmelerini, otoritenin meşruluğuna olan inancın kanıtı olarak görmektedir. “Meşruluğa inanmakla ve gönüllü itaatle ölçülen otorite; bu otorite yaklaşımı, modern sosyal düşünceyi büyük ölçüde etkilemiştir” (Sennett, 2014: 35). İktidarın sürekli olarak zora başvurma yöntemiyle kendi varlığını devam ettirmesinin mümkün olmadığı düşünülmekte, “her yeni grup, iktidarı ele geçirmiş olmasını; bunu meşru gösterecek bir ideolojiye, bir otoriteye ve bir ahlaka dayandırmak” istemektedir (Dönmezer, 1994: 360-361). Weber’e göre otorite tipleri arasında sadece efendi köle ilişkisi zora dayalı tek örnektir ve diğer otorite tipleri zora dayalı olmak zorunda değildir. Bu anlamda bir fabrikada çalışan işçiler, askerler, derebeyinin hizmetindekiler, kamu görevlileri görünüşte özgürdür ancak onlar da otoriter uygulamalara maruz kalmaktadır.

Siyasal ve toplumsal değişimlerin analizi yoluyla otoritenin meşrulaşma süreci ortaya çıkmaktadır. Otoritenin var olabilmesi için toplumda bireylerin eşitsiz olmaları ve bazılarının kendilerini diğerlerinden daha üstün ve güçlü görmekte ve otorite rolüne kendini kaptırmaktadır. Bu doğrultuda eşitsizlik toplumsal olarak inşa edilen kadınlık ve erkeklik kimlikleri yoluyla yeniden üretilmektedir. Erkekler, hegemonik değerleri elde etmeye böylelikle gücünü devam ettirmeye çalışmaktadır. İktidar stratejileri içinde meşrulaştırma işlevlerinden biri olarak yapılanan toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik, otoritenin oluşma nedenlerindendir. Böylelikle iktidarın var olabilmesi için, herhangi bir topluluğun kültür sisteminde, “otoriteler” diye nitelenen bazı kişilere boyun eğme zorunluluğunun yüklenmiş olması ve böylece, eşitlikçi olmayan ilişkilerin

resmen kurulmuş olması gerekir. Elinde iktidar bulunan kişinin bu niteliği otoritedir; daha da basitçe, elinde iktidar bulunan kişiye “otorite” denir (Duverger,1998:135).

“Weber’e göre insanlar iktidar hakkında birçok açıdan düşünce üretirler; ancak yalnızca belirli bazı düşünceler, iktidardakileri otorite olarak algılamalarına yol açar ve bu düşünceler de iktidardakilerin uyguladığı çeşitli denetimler tarafından belirlenir” (Sennett, 2014: 38). Weber’in otoritenin meşruluğunu sağlayan üç durumdan bahsetmiştir. “Otorite algılayışlarını” göre ayırım yapan Weber, “Yönetimin (rule) daha geniş anlam yapılarına referansla meşrulaştırıldığını vurgulamış ve bu süreci anlamak için üç ideal tip (gerçeklik modelleri ya da gerçekliğin basitleştirilmiş versiyonları) ileri sürmüştür” (Smith, 2007: 32). Bu doğrultuda geleneksel, karizmatik ve yasal-rasyonel otorite tiplerinin oluşumunda toplumsal cinsiyet yapılanması da etkilidir. Geleneksel roller çerçevesinde Weber’e göre ana-baba ve yaşlı otoritesi de geleneksel otorite türü içinde yer almaktadır (Weber, 2005, 133). Karizmatik otorite ise yine hegemonik değerler yoluyla kurulan ve Weber’in kuramında “tanrı vergisi” olarak tanımlanan ikinci tip otorite türüdür. Diğer yandan eril olarak kurgulanan siyasal iktidar, yasal-rasyonel otoritenin sahibidir.

Geleneksel otorite tipine örnek olarak *Vozvrashchenie* filmindeki babalık ve *Izgnanie* filmindeki kocalık, ağabeylik otoritesi cinsiyete göre yapılanan aile içi rollerden kaynağını almaktadır. Aynı zamanda *Leviathan* filmindeki kilise de geleneksel otoriteye sahip bir kurumken, yasal- rasyonel otorite, Vadim karakterinde örneklendirilmektedir. *Elena* filminde de yasal-rasyonel otorite zorunluluk askerlik, ekonomik güç olgularında görülmektedir.

Ayrıca yönetmenin filmleri hegemonik erkeklik değerlerinin erkekler üzerinde yarattığı baskıyı göstermektedir. *Vozvrashchenie* filminde çocukları karşısında otoritesini korumaya çalışan bir babanın, *Izgnanie* filminde çocukları, eşi ve ağabeyi ile kurduğu ilişkinin sorgulandığı bir ailenin reisinin, *Elena* filminde servetini korumak adına hayatını kaybeden yaşlı bir iş adamının ve *Leviathan* filminde ün peşinde koşan bir avukatın sahip oldukları iktidarı kaybetmemek adına ödedikleri bedeller anlatılmaktadır. İdealize edilmiş erkek karakter temsilleri ile oluşan Hegemonik

Erkeklik temsilleri yerine, iktidarlarını simgesel ya da doğrudan kaybeden erkekler yönetiminin filmlerinde anlatının merkezinde yer almaktadır.

Öte yandan Zvyagintsev'in tüm ana kahramanları çekirdek aile içinde konumlandırılmıştır. İster aile gönüllü olarak bir araya gelmiş olsun, isterse yapay bir birlikteliği kabullenmiş olsun; anne, baba ve çocuklardan oluşan üçgen her filmde tekrar edilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, Zvyagintsev'in çekirdek ailesinin toplumun ya da son dönem Rusya'nın kültürel ve ahlaki değerlerinin yeniden üretildiği ve meşrulaştırıldığı bir alan olarak konumlandırılmamış olmasıdır. Zvyagintsev'in filmleri, yozlaşmış aile temsili yoluyla geleneksel ailenin artık çözülmeye başladığını göstermekte ve bunu yaparken de mutlaka anne stereotipini dönüşüme uğratarak, kadın karakteri öldürmesiyle onu tüm toplumsal cinsiyet rollerinden simgesel bile olsa özgürleştirmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri perspektifinden Zvyagintsev anlatısı, genellikle kalıplaşmış ve meşrulaştırılmış rollerin insanları mutsuz ve çaresiz bir atmosfere mecbur ettiğini göstermeye çalışmaktadır. Yönetmen otoriteyi yaratan hiyerarşik yapıyı reddetmektedir. Hegemonik erkeklik değerleri yenilgiye uğratarak, erkek karakterler yoluyla, kurulmak istenen erkeklik kimlikleri ve iktidar ilişkileri eleştirilmektedir. Filmlerde kadınları ya daha fazla savaştırmaya ya da simgesel veya doğrudan öldürerek bu bağlardan kurtarmaya çalışan anlatılarla birlikte, ataerkil yapı içinde toplumsal cinsiyet rollerinin, iktidar karşısında çaresiz kalan erkekleri dolaylı bir yıkıma sürüklediği gösterilmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmanın birinci bölümünde, toplumsal cinsiyet kavramıyla birlikte ortaya çıkan erkeklik çalışmaları ele alınmış ve erkeklerin toplumsal konumlarının incelenmesinin önemine değinilmiştir. Bu çalışmalar içinde gelişen hegemonik erkeklik kavramı, hiyerarşik yapılanma içinde var olan erkeklik kimliklerini incelemektedir. Hegemonik erkeklik, Antonio Gramsci'nin tanımladığı hegemonik mücadelenin doğası gereği, toplumsal cinsiyetin iktidar ile kurduğu ilişkiyi ortaya koymaktadır. Erkeklerin hegemonik değerler yoluyla hiyerarşik yapılanma içindeki yerleri iktidar stratejilerinin analizini mümkün kılmaktadır.

Hegemonik erkeklik ile her dönemde her kültürel yapıda farklı değerlerin öne çıkarılması ve bu değerlere diğerlerine göre daha çok sahip olan erkeklerin tanımlaması yapılmaktadır. Değerler hegemonik gücü elinde tutanların üst yapı kurumları ve kültür aracılığıyla iktidarlarını korumaya paralel olarak üretilmektedir. Hegemonik erkeklik aile, ordu ve devlet gibi kurumların yardımıyla ve etkisiyle gelişmekte ve her dönem değişmektedir. Siyasal alanda yaşanan değişimlerin etkisiyle yaratılan değerler, iktidar örüntüleri içinde kadınlar ve erkeklerin kontrol edilmesini kolaylaştırmaktadır. Aile içi rollerin cinsiyet eşitsizliğine katkısı ve devletin “babalık” rolüyle yarattığı eril iktidar, hegemonik değerlerin sürekli olarak iktidarın çıkarına paralel olarak yeniden üretilmesine yol açmaktadır.

Hegemonik değerlerin tanımlanmasındaki esnek ve değişken yapı onun arzu nesnesi haline gelmesine yol açan bir ideal olarak varlığını devam ettirmesini sağlamaktadır. Bir ideal olarak hegemonik erkeklik, kültürel bir ürün olan filmler aracılığıyla yayılmaktayken aynı zamanda oluşan değerlerin film anlatılarını etkilemeleri söz konusudur. Bu ikili etki iktidar stratejilerinin bir aracı olarak erkekler arası kurulan hiyerarşik yapılanma, kadınların ikincil konumlarını ve aile içi rolleri analiz etmeye olanak sağlamaktadır. Siyasal iktidarın eril hakimiyeti ve otoriter yapısı arasındaki ilişkiyi hegemonik erkeklik temsilleri yoluyla incelemek mümkündür.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Ekim Devrimi sonrası kurulan, Sosyalizm'in önemli örneklerinden biri olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve yıkılışıyla

birlikte yeni oluşan Rusya devletinin rejim değişikliğinin, erkeklik kimliklerine etkisini ve değişimin iktidar ile olan bağlantılarını filmler yoluyla anlatılmaya çalışılmıştır. Bu açıdan bakıldığında her dönem farklı erkek karakterler, dönemin liderinin siyasal ikliminin izlerini taşımaktadır. Sinemanın propaganda aracı olarak kullanıldığı başlıca ülkelerden biri olan Sovyetler Birliği döneminde toplumsal cinsiyet yapılanması ve iktidar stratejileri arasında yaşanan ilişkilerin filmler aracılığıyla görünür hale gelmektedir.

1917 Ekim Devrimi sonrası Lenin'in liderliğinde kurulan Sovyet hükümeti, kadınların çalışma ve ev içi alandaki hizmetlerini yasalarla koruma altına almış ve toplumsal yapının değişmesini hedeflemiştir. Sosyalist ideoloji çerçevesinde toplumsal emeğin eşit olarak görülmesi kadınların da çalışmasının önünü açmıştır. Aile kurumu zayıflatılmış ve annelik babalık rolleri yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Toplumsal alanda gerçekleştirilen yenilikçi hareketler sinema alanını da etkilemiştir. Çarlık döneminden kalan anlatılar son bulmuş, yeni biçim denemelerine imkan tanıyan siyasal yapı aynı zamanda filmler yoluyla devrim kültürünü anlatmak ve halkı eğitmek için sinemayı propaganda aracı olarak kullanmıştır. Bu açıdan kadınların özgürleşmesi, bağımsızlaşması adına kadınlık kimliklerinde yaratılmak istenen değişim, *Tretya Meshchanskaya* (1927) filminin kadın karakteri Liudia'nın hikayesi üzerinden anlatılmıştır. Aynı zamanda sınıf savaşının bir sonucu olarak erkeklik kimlikleri proletarya değerlerine göre kurulmak istenmiştir. Bireysel olarak kurulan erkek karakterler yerini topluluk yoluyla tanımlanan kimliklere bırakmıştır. *Ştaçka* (1925) filminde görüldüğü üzere erkekler iki sınıfa ayrılmıştır. Patronların oluşturduğu burjuva sınıfı ve işçilerden oluşan proletarya erkeklik temsillerini oluşturmaktadır. Ekim Devrimi sırasında yapılan kahramanlıkların sıklıkla anlatıldığı bu dönemde erkekler her zaman işçi sınıfı içinde bilinçlenen, birlikte hareket eden, mutlu gruplar olarak tasvir edilirken, patronlar, siyasetçiler ve bürokrasi karikatürize edilmiş tiplerden oluşmakta ve sahip oldukları iktidarın mutsuzluğu ve yalnızlığına mecbur kalmaktadır.

Lenin'in 1924 yılındaki ölümünün ardından 1930'lara gelindiğinde iktidarını oldukça güçlendirmiş olan Stalin ile birlikte, Enternasyonal Sosyalizm fikrinden vazgeçilmiş, dönemin Almanya ve İtalya'sında olduğu gibi Nasyonal Sosyalist anlayış

benimsenmiştir. Bu bağlamda Rusya Çarlığı'nın kültürel motifleri önem kazanmıştır. Alexander Nevski, Ivan Grozny gibi geleneksel kahramanların anlatıları değerlendirilmiş ve sinemasal temsilleri etkilemiştir. Çarlık dönemi kültürü yoluyla milliyetçilik propagandası yapılmıştır. Stalin'in oluşturmak istediği mutlak otoriteye sahip tek lider anlayışı, *Ivan Grozny* (1945) gibi tarihsel kahramanlık anlatılarını işleyen filmlerle meşrulaştırılmaya çalışılmakta aynı zamanda yenilmez cesaretli bir önderin verdiği güven hissi Nazi tehdidinin ve yaklaşan İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal ve eril kaygıları dindirme işlevi görmektedir. Stalin yönetiminin totaliter yapısı toplumsal cinsiyet alanında da gerileme yaşanmasına neden olmuştur. Kadınların ilk dönem kazandığı çalışma ile ilgili düzenlemeler dışında kalan özel alana ve beden politikalarına ait olan haklar geri alınmıştır. Aile kurumunun önemi yeniden arttırılmış, geleneksel rollere geri dönmüştür. Babalık olgusu güçlendirilmiş ve erkeklik değerleri içinde yeniden önem kazanmıştır. İlk döneme benzer şekilde çalışmanın ve üretimin yüceltilmesinin kimliklerin inşasına olan etkileri temsillerde de görülmüştür. Dönemin en pahalı yapımlarından biri olarak ünlenen, Berlin'in İkinci Dünya Savaşı'nda Kızıl Ordu tarafından ele geçirilerek Alman Ordusu'nun ve Adolf Hitler'in yenilgisini anlatan *Padeniye Berlina* (1950) filmi hem otoriter liderlik anlayışını güçlendirmesi hem de ailenin kutsallığını anlatması bakımından dönemi yansıtmaktadır.

1953 yılında iktidara gelen Nikita Khrushchev'in liderliğindeki *Thaw* dönemi on yıl boyunca devam etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesi ve dış ilişkilerde amaçlanan istikrarlı ilişkiler yoluyla ekonomiyi dengede tutmak gibi politik hedeflerin etkisiyle özgürlükçü bir toplumsal yapı gelişmiştir. Stalin döneminin sansür politikalarının son bulmasıyla Sovyet Sineması'nda, Ekim Devrimi'nin ilk yıllarına benzer şekilde yeni denemeler ve anlatılar gerçekleştirilmiştir. Baskıcı rejimin ve İkinci Dünya Savaşı'nın son bulmasının etkisiyle anlatı yapıları ve karakterler değişmiş, erkeklik temsilleri de farklı bir noktaya evrilmiştir. Bu anlamda önceki dönemde bütünlüklü ve güçlü erkeklerin yerine *Mne dvadtsat let* (1965) filminde örneklendirildiği gibi varoluşsal sorunlar yaşayan, hamletvari olarak nitelenen erkeklik temsilleri ortaya çıkmıştır. Totaliter yönetim anlayışının kahramanlık anlatılarına olan etkisi ve bu yolla savaş politikalarının meşrulaştırılması, Thaw dönemi savaş

anlatılarında yaşanan değişime bakıldığında görünür hale gelmektedir. Önceki dönemin kahraman, cesaretli, yenilmez asker figürü yerini *Ballada o Soldate* (1959) filminde yer alan savaştan korkan, çelişkiler, heyecanlar ve sıkıntılar yaşayan asker Alesha gibi karakterlere bırakmıştır. Aynı zamanda savaşın günlük yaşama ve toplumsal alana olan etkileri gerçekçi bir şekilde anlatılmıştır.

Kısa bir ilerlemenin ardından 1964 yılında iktidara gelen ve 1985'e kadar süren Brezhnev iktidarı, Stalinist politikalara geri dönülmesi sebebiyle, yirmi yıllık bir durgunluk dönemi olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde Sovyetler Birliğine bağlı uydu ülkeler sosyalist birlikten ayrılmak isteğiyle isyanlar çıkarmış ve toplumsal kargaşa yaşanmıştır. Çözüme yönelik olarak 1968 yılında Brezhnev Doktrini benimsenmiş ve ayaklanmalara karşı sert politikalar izlenmiştir. Stalinist politikalara geri dönüşün etkisiyle uygulanan baskıcı sansür anlayışı birçok sanatçının tutuklanmasına, ülkeden ayrılmasına ya da sürülmesine neden olmuştur. Brezhnev döneminin sonlarına yaklaşırken devlet yönetiminde yolsuzluklar artmış ve siyasi ilişkiler yozlaşmaya uğramıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından çalışmanın kadınlık ve erkeklik kimliklerine olan etkisi devam etmekte, azalan doğum oranları nedeniyle aile kurumu ve ebeveynlik yüceltilmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından yaratılmak istenen yeni Sovyet adamı *Moskva Slezam ne Verit* (1980) filminde olduğu gibi Stalinist kahramanlara benzemekle birlikte, dünyanın geri kalanının da hızla gelişmekte olan liberal anlayışın etkisini taşımaktadır.

Gorbachev döneminde artan yolsuzluklara ve ekonomik sıkıntılara çözüm olarak Perestroika ve Glasnost politikalarının uygulamaya koyulmasıyla birlikte, Sosyalizmden ilk kopuşun gerçekleştiği düşünülmektedir. Demokratikleşme ve piyasa ekonomisine geçiş stratejilerinin uygulandığı bu dönem ve sonrasında 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin yıkılmasıyla birlikte iktidara gelen Boris Yeltsin döneminde yaşanan siyasal değişimler toplumsal karışıklığa ve belirsizliğe neden olmuş; yoksulluk ve suç oranları artmış, karaborsa ve kıtlık baş göstermiştir. Yaşanan ekonomik ve siyasal iktidarsızlık erkeklerin gücünü azaltmış, bu durum sinema temsillerine de yansımıştır. Örneğin yıkılıştan bir yıl önce çekilen *Krug Vtoray* (1990) filmi babasının ölümüyle birlikte ne yapacağını bilemeyen bir erkeğin hikayesini anlatmakta,

Sovyetlerin yıkılmasıyla birlikte kaybolan baba konumundaki otoriter liderin ölümüne paralel olarak erkeklerin yaşadığı krizi açığa çıkarmaktadır. Diğer yandan Batılı değerlerin yüceltildiği bu dönemde, geleneksel olan ve yeni arasında yaşanan çatışma ise Nikita Mikhalkov'un *Utomlennye Solntsem* (1994) filmindeki iki erkek karakter üzerinden görülmektedir.

2000 yılında iktidara gelen Vladimir Putin döneminde Rusya bir devlet olarak gücünü toplamaya çalışmış ve yeni politikalar izlemiştir. Özellikle yeniden “süper güç” olma hedefi, milliyetçilik fikrini yükseltmiş ve erkeklik kimlikleri, Putin'in liderlik imajında görülen şekliyle yeniden yaratılmaya çalışılmış, eski dönem kültüründe yer alan *muzhik* erkeğine ait değerler yüceltilmiştir. Hem sinemasal yenilik açısından hem de erkeklik temsilleri açısından önemli filmlerden biri sayılan *Brat* (1997) filminin başrolü olan Danila karakteri, alabildiğine milliyetçi, adaleti sağlamak adına kullandığı şiddeti meşrulaştıran, kadınlarla duygusal ilişkilere girmeyen, iyi dövüşen, sert, güçlü bir erkektir. Putin dönemi hegemonik erkeklik değerlerine örnek olarak gösterilebilecek bu karakter, toplumsal ve eril kaygıların varlığına da işaret etmektedir.

Sovyetler Birliği'den, Putin'nin hala devam eden iktidarına kadar geçen süreçte siyasal ve kültürel alanda, toplumsal cinsiyet yapılanmasında yaşanan değişimlerin etkisinin filmlerdeki erkeklik temsillerine ve iktidar olgusuna olan etkisinin incelenmesinin ardından, çalışmanın üçüncü bölümünde yeni dönem Rus yönetmenlerden Andrei Zvyagintsev filmlerinde kullanılan otorite temsilleri, hegemonik erkeklik kavramı ekseninde analiz edilmektedir. Zvyagintsev'in filmleri, hiyerarşik yapıların oluştuğu iktidar ilişkilerinin kadınlık ve erkeklik kimliklerini kullanarak insanları mecbur bıraktığı çaresizlik, mutsuzluk ve yenilmişlik duygularının ve “Rusya'nın anneden babaya doğru yönelen” eril dilinin eleştirisini yapmaya olanak sağlamaktadır.

Yönetmenin, otorite sahibi tüm erkek karakterlerin yenilgiye uğraması, aile kurumunun baskıcı zorlayıcılığı ve devletin mutlak iktidar sahibi olmasının eleştirilmesi gibi ortak temalardan oluşan dört filmi; ideolojik ve sosyolojik olarak Sovyetler ve Rusya'nın baskıcı iktidar anlayışını olumsuzlamaktadır. Aynı zamanda hegemonik

m¼cadele içinde iktidara sahip olan lider ve onun yönetimindeki devlet mekanizmasının tek kazanan olarak sahip olduğu güç karşısında erkeklerin çaresizliğini anlatmaktadır. Bu açıdan toplumsal cinsiyet yapılanması ve iktidar stratejileri arasındaki ilişki görünür hale gelmektedir.

Vozvrashchenie (2003) filminde geleneksel aile içi cinsiyet rollerine uygun bir aile temsili içinde sessiz ve pasif olarak konumlanan kadın karakterlerin karşısına, yetenekli, güçlü, atletik, cesaretli, otoriter bir erkek olarak çıkarılan baba figürü yoluyla liderlik kültürü ve totaliter anlayışın bir eleştirisi yapılmaktadır. Ansızın dönen bir babanın çocuklarının “erkek olmasını” sağlamak için onları çıkardığı yolculuk hikayesinin sonunda ataerkil yapılanmanın erkekler için yarattığı baskı ve onların kimliklerinin oluşma süreci açığa çıkmaktadır. Kadınsı tüm özelliklerden uzak durmanın erkek sayılabilmek için en önemli değerlerden biri olmasına yapılan vurgu, psikanalitik eleştiri yoluyla ataerkil düzenin yapısının ve eril kültürün iktidarını açığa çıkarmak açısından kullanılmıştır. Aynı şekilde *Izgnanie* (2007) filmi ebeveynler ve çocuklar arasındaki ilişkiye ve aile kurumunun yarattığı iktidar ve kontrol mekanizmalarına odaklanmaktadır. Evliliğinde mutsuz bir kadın kendini öldürerek özgürleşmekte ve geride kalanları cezalandırmaktadır. *Vozvrashchenie* filminde babalık rolünü gerçekleştirmekte ısrarcı olması nedeniyle filmin sonunda ölen erkek karakter gibi *Izgnanie* filminde de bildiğı tek şey ailesini ne pahasına olursa olsun bir arada tutmak olan Alex karakteri, filmin sonunda eşinin dolayısıyla iktidarını kaybetmektedir. Erkeklik otoritesinin onaylandığı aile temsillerinin aksine iki film de aile kurumunun işlevsizliğine vurgu yapmakta ve geleneksel modelleri olumsuzlamaktadır.

2011 yapımı *Elena* filminde, sınıfsal farklılıklar yoluyla kültürel alanda kurulan iktidarın bir yansıması olarak farklılaşan erkeklik kimlikleri, zenginlik ve yoksulluk olgularının yarattığı çatışmanın toplumsal cinsiyet rollerine etkisi vurgulanmıştır. Kutsallığını kaybetmiş aile kurumunun bir örneğı olarak okunabilecek *Elena* filmi, servet düşkünlüğünün ölümle cezalandırılması ve zengin erkek karakterin iktidarını kaybetmesiyle son bulmaktadır. Sınıfsal yapılarla birlikte siyasal gücü elinde bulunduranların totaliter yapısı yönetmenin *Leviathan* (2014) filminde oldukça açık bir

şekilde işlenmiş ve devlet yönetimi karşısında iktidarını kaybeden erkeklik temsilleri kadınlar ve erkeklerin çaresizliği, yaşadıkları sıkıntılar, kafkaesk bir dille anlatılmıştır.

Sonuç olarak, Sovyetlerden, Putin dönemine kadar incelenen filmlerde, iktidarın kaynağı olarak otorite temsillerinin, erkek karakterler yoluyla hegemonik değerlere uygun bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Hegemonik değerler ise dönemin siyasal ve toplumsal gelişmelerinin etkisiyle üstyapıda ve kültürel alanda kurulmaktadır. Sözkonusu değerlerin analizi iktidar stratejilerini görünür kılmaktadır. Kültürel bir ürün olarak dönemin popüler türlerinde görülen toplumsal cinsiyet rolleri açısından inşa edilen erkeklik temsilleri, Andrei Zvyagintsev filmlerinde farklılık göstermektedir. Yönetmen kahramanlık, milliyetçilik ve şiddet kullanımının yaygınlaştığı yenilmez erkek karakterlerin aksine, toplumsal ve eril kaygıların gerçekçi bir tasvirini içeren erkek karakterleri kullanmaktadır. Zvyagintsev filmlerinde, hegemonik erkeklik değerleri kayıplar ve ölümler yoluyla yenilgiye uğratılmakta ve alternatif olarak kurgulanan erkeklik değerleri hegemonya ile mesafeli olarak tasvir edilmektedir. Diğer bir ifade ile Zvyagintsev filmleri iktidarın temsili olarak otorite ile problemi olan filmlerdir. Otorite figürü olan tüm hegemonik erkeklik temsilleri, teorinin doğası gereği popüler kültür ürünlerinde sıklıkla yer alan ve yeniden üretilen temsillerdir. Bu bağlamda, popüler kültür ya da anaakım sinemanın aksine, Zvyagintsev filmlerinde hegemonik erkeklik temsillerinin olumsuzlandığı ve iktidarla sorunlu/mesafeli erkek karakterlerin tasvirinin söz konusu olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Abdullayev, Natig, *Demokratikleşme Sorunsalı Çerçevesinde Rusya’da Hükümet Şekli Üzerine*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2008.

Abisel, Nilgün, *Sessiz Sinema*, İstanbul, Om Yayınları, 2003.

Ahıska, Meltem, Sirman, Nükhet, Savran, Gülnur, “Feminizmin Öznesi Kimdir?”, *İstanbul Amargi Feminizm Tartışmaları*, İstanbul, Amargi Yayınevi, 295- 216, 2011.

Akal, Bali, Cemal, *İktidarın Üç Yüzü*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1998.

Akça Baştürk, Emel, Tönel, “Ebru, Erkek(lik) Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe”, *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*, edi. İlker Erdoğan, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 11-39, 2011.

Akis, Yasemin, “Profeminist Erkekler: Feminizmin Akademideki Gizli Müttefikleri Olabilir mi?”, *Türkiye’de Neoliberalizm, Demokrasi ve Ulus Devlet*, İstanbul, Yordam Yayınevi, 298- 316, 2010.

Alemdaroğlu, Ayça, Demirtaş, Neslihan, “Biz Türk Erkeklerini Böyle Bilmezdik!: Mynet’ye erkeklik halleri”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, sayı: 101, 206-224, 2004.

Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

Apaydın, Ertuğrul, Gökçe, “Popüler Kültür ve İktidar Sorunu”, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, İstanbul, İletişim Yayınları, sayı: 4, 2001.

Armaoğlu, Fahir, *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi*, İstanbul, Alkım Yayınları, 1999.

Ayktut, Öktem, “Rus Sinemasında Güncel Manifesto: Yeni Naturalist Gerçekçi Belgesel Sinema”, *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, sayı: 2, 51-68, 2016.

Bağla, Lusin, “Antonio Gramsci ve Aydınların Rolü Sorunu”, *Birikim Dergisi*, sayı: 23, 84- 92, 1977.

Baharçiçek, Abdülkadir, Ağır, Osman, “Rusya Federasyonu’nda Demokrasinin Yerleş(e)memesinin Nedenleri”, *Akademik Yaklaşımlar Dergisi*, sayı: 1, cilt: 6, 45-63, 2015.

Bal, Hüseyin, “Pozitif Özgürlük’ün Zorunlu Paternalizmi”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, sayı: 9, cilt: 1, İstanbul, 63-75, 2014.

Beardow, Frank, *Little Vera*, I.B. Tauris, New York, 2003.

Beauvoir, Simone de, *O Kadın “İkinci Cins”*, çev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınları, 1993.

Bebel, August, *Kadın ve Sosyalizm*, çev. Sabiha Zekeriya Sertel, Ankara, Toplum Yayınevi, 1977.

Bekmen, Ahmet, “Marksizm: ‘Praksis’in Teorisi”, *Siyasal İdeolojiler: 19. Yüzyıldan 20.Yüzyıla*, der. H. Birsan Örs, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 165-252, 2015.

Betton, Gerard, *Sinema Tarihi (Başlangıcından 1986’ya kadar)*, çev. Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990.

Blum, W. Douglas, *National Identity and Globalization (Youth, State, and Society in Post-Soviet Eurasia)*, New York, Cambridge University Press, 2007.

Bottomore, Tom, *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*, İstanbul, Say Yayınları, 2013.

- Bourdieu, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2015.
- Bozok, Mehmet, *Soru ve Cevaplarla Erkeklikler*, İstanbul, Sogep Yayınları, 2011.
- Butler, Judith, *Cinsiyet Belası (Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi)*, çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Cabart, Anais, “Andrei Zvyagintsev’s The Return: A Tarkovskian Initiation”, *Close Up Film and Media Studies*, sayı: 1, cilt: 2, 51-63, 2013.
- Can, Önen, “Sinema ve Erkeklik 5: Yeni Rusya sinemasında bir fantezi olarak ‘ahlakçı erkek kahraman’”, *Azizm Sanat E-Dergi*, sayı.74, 43-64, 2014.
- Cassirer, Ernst, *Devlet Efsanesi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 1999.
- Clements, Evans, Barbara, “Working-Class and Peasant Women in the Russian Revolution, 1917-1923”, *The University of Chicago Press*, sayı: 2, cilt: 8, 215-235, 1982.
- Cliff, Tony, *Kadınların Özgürlüğü ve Sınıf Mücadelesi*, İstanbul, Atol Yayınları, 1981.
- Colletti, Lucio, “Stalin Sorunu”, çev. Nazan Tükin, Bülent Aksoy, *Birikim Dergisi*, sayı: 30- 31, 46-60, 1977.
- Connell, R.W., *Tophumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Coşkun, Esin, *Dünya Sinemasında Akımlar*, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2003.

Coxe, Brinton, Tench, “Screening 1960s Moscow: Marlen Khutsiev’s İlich’s Gate”, *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, place and Location: *Studies in Enviromental Aesthetics and Semiotics* 7, 215-227, 2008.

Çabuklu, Yaşar, *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik*, İstanbul, Everest Yayınları, 2007.

Çakır, Serpil, “Ataerkil İktidarın Eleştirisi”, *Siyasal İdeolojiler: 19. Yüzyıldan 20.Yüzyıla*, der. H. Birsen Örs, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 413-475, 2015.

Çetin, Halis, *Modernleşme ve Türkiye’de Modernleştirme Krizleri*, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2003.

Çetinkaya, Doğan, *Karşılaştırmalı Devrimler Tarihi-1917 Ekim Devrimi*, İstanbul, İstanbul Özgür Üniversite, 2013.

D’Encausse, Carrère, Helene, *Tamamlanmamış Rusya*, çev. Reşat Uzman, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2013.

Davis, Yuval, Nira, *Cinsiyet ve Millet*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

Dobson, Miriam, “The Post-Stalin Era: de-Stalinization, daily life, and dissent”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurassian History*, 905- 924, 2011.

Donovan, Josephine, *Feminist Teori*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

Dönmezer Sulhi, *Toplumbilim*, İstanbul, Beta Yayınları, 1994.

Dualı, Muhammed, Şir, XX. Yüzyıl Rusyası Sosyo-Politik Yapısında Rus Ortodoks Kilisesi’nin Rolü, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2012.

- Duman, Fatih, “Devlet”, *Siyaset Bilimi*, der. Halis Çetin, Orion Yayınları, Ankara, 76-114, 2012.
- Dumancic, Marko, *Rescripting Stalinist Masculinity: Contesting the Male Ideal in Soviet Film and Society 1953-1968*, Western Kentucky University, 2010.
- Durkheim, Emile, *İntihar*, çev. Zühre İlkelen, İstanbul, Pozitif Yayınları, 1977.
- Duverger, Maurice, *Siyaset Sosyolojisi*, İstanbul, Varlık Yayınları, 1998.
- Dülger, Muzaffer, <http://yenihukuk.blogspot.com.tr/2014/12/millde-kendine-zarar-verme-ozgurlugu.html>, Erişim Tarihi: 22 Eylül, 2016.
- Ecevit, Yıldız, “Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Bakış”, *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, der. Yıldız Ecevit, Nadide Karkiner, Açıköğretim Yayınları, 2-31, 2011.
- Eken, Cumhur, *Rusya’nın Batı’yla İlişkilerine Etki Eden İçsel Faktörler: Putin Dönemi (2000-2008)*, Harp Akademileri Stratejik Araştırmalar Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 2015.
- Eken, Evren, Mehmet, “Feminizm, Maskülinite ve Uluslararası İlişkiler Teorisi: Uluslararası Siyasetin Toplumsal Cinsiyeti”, *Uluslararası İlişkiler Teorileri*, der. Ramazan Gözen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Engels, Friedrich, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, çev. Kenan Somer, Ankara, Sol Yayınları, 1998.
- Erdoğan Türkan, “Toplumsal Sistemin Düzen Sağlayıcı Unsuru Olarak Cinsiyet Rolü Farklılaşması”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, sayı:3, cilt:4, 23-145, 2008.
- Figes, Orlondo, *Karanlıkta Fısıldaşanlar (Stalin Rusya’sında Özel Yaşam)*, çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

First, J. Joshua, *Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s*, 2008.

Fitzpatrick, Sheila, *Everyday Stalinism Ordinary Life in Extraordinary Times Soviet Russia in the 1930s*, New York, Oxford University Press, 1999.

Foucault, Michel, *"Discipline and Punish"*, edit. Paul Rabinow, New York, Pantheon Books, 1984.

George, De T. Richard, "The Soviet Concept of Man", *Studies in Soviet Thought*, sayı: 4, 261-276, 1964.

George, St. George, *Sovyetler Birliğinde Kadın*, çev. S. Özbudun, O.Yener, İstanbul, El Yayınları, 1987.

Gerovitch, Slava, "New Soviet Man" Inside Machine: Human Engineering, Spacecraft Design, and the Construction of Communism", *The Self as Project: Politics and the Human Science Society Stable*, sayı: 1, cilt: 22, 135-157, 2007.

Giddens, Anthony, *Sosyoloji*, çev. Cemal Güzel, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2012.

Gorp, Van, "Jasmijn, Inverting film policy: film as nation builder in post-Soviet Russia, 1991- 2005", *Media, Culture & Society*, sayı: 33, cilt: 2, 243-258, 2011.

Gourof, N.A., "Stalinist Visions of Empire: Sergei Eisenstein's Ivan the Terrible, Part 1", *Strife Journal*, sayı: 3, 7-13, 2014.

Gramsci, Antonio, *Hapishane Defterleri*, İstanbul, Onur Yayınları, 1986.

Hanisch Carol, *Kişisel Olan Politiktir (Radikal Feminizm Üzerine)*, çev. A. Nazar Erişkin, Halil Duranay, İstanbul, Kült İletişim, 2013.

Hartmann, Heidi, *Marksizm'le Feminizm'in Mutsuz Evliliği*, çev. Aytül Kantarcı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 1981.

Hasdemir, Asrak, Tuba, “Sovyetler Birliği’nde Kadının Durumu”, *Amme İdaresi Dergisi*, sayı: 3, cilt: 24, 81-98, 1991.

Haynes, John, “Brothers in Arms: The Changing Face of the Soviet Soldier in Stalinist Cinema”, *Modern Humanities Research Association*, 154-167, 2000.

Haynes, John, “Reconstruction or Reproduction? Mothers and the Great Soviet Family in Cinema”, *Woman in the Khrushchev Era*, edi. Melanie Ilic, Susan E.

Reid, Lynne Atwood, New York, Palgrave ve Macmillan, 114- 130, 2004.

Hobbes, Thomas *Leviathan (veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*, çev. Semih Lim, İstanbul, YKY Yayınları Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 2007.

<https://www.marxists.org/history/ussr/government/constitution/1918/article4.htm>

İmamoğlu, E. Olcay, “Değişen Dünyada Değişen Aile-İçi Roller”, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, sayı: 1, 59-68, 1993.

İyon, Rands, “Gender and Family Roles in Post-Soviet Russia”

Jafarov, Nazim, *Rusya’da Ulusal Güvenlik Anlayışının Dönüşümü (1991- 2006)*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara, 2007.

Jameson, Fredric, “History and Elegy in Sokurov”, *The University of Chicago Press*, sayı: 1, cilt: 33, 1-12, 2006.

Johnson, Vida, “Thaw’dan Sonra Rusya”, *Dünya Sinema Tarihi*, edi. Geoffrey Nowell- Smith, çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 722-733, 2008.

- Kartal, Filiz, “Kadınların Yurttaşlığı ve Feminist Kuram”, *Amme İdaresi Dergisi*, sayı: 3, cilt: 49, 95-87, 2016.
- Kabadayı, Lale, *Film Eleştirisi (Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler)*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Kaya, Sezgin, *Rus Dış Politikasında Gelenekçi-Modernist Unsurların Analizi ve Batı*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Bursa, 2008.
- Kef, Emine, *Ekolojik Düşünce ve Feminizm- Maskülenizm Diyalektiği*, Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Kentleşme ve Çevre Sorunları Bilim Dalı, Danışman. Doç. Dr. Neslihan Sam, Bursa, 2014.
- Kenez, Peter, “Stalin Dönemi Sovyet Sineması”, *Dünya Sinema Tarihi*, edi. Geoffrey Nowell- Smith, çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 446-455, 2008.
- Kılıç, Hüseyin, *Antikçağdan Günümüze Batıda Kadın ve Cinsellik*, İstanbul, Otopsi Yayınevi, 2000.
- Kiblitkaya, Marina, ““Once we were kings”” Male experience of loss of status at work in post-communist Russia, *Gender, State And Society in the Soviet and Post-soviet Russia*, edi. Sarah Aswin, New York, Routledge, 71-89, 2000. (this edition published in the Taylor&Francis e-Library, 2001).
- Kimmel, Michael, *The Politics of Manhood*, edit. Michael Kimmel, Philadelphia, Temple University Press, 1995.
- Korkmaz, Uğur, Ferhat, “Parisli Bir Kasabın Erkeklik Halleri”, *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, sayı: 1, 89-114, 2014.

Kotz, M. David, Weir, Fred, *Gorbaçov'dan Putin'e Rusya'nın Yolu (Sovyet Sisteminin Çöküşü ve Yeni Rusya)*, çev. Cemile Çakır, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2012.

Kovacs, Balint, Andras, *Modernizmi Seyretmek (Avrupa Sanat Sineması 1950-1960)*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara, Deki Sinema Yayınları, 2010.

Kukterin, Sergei, "Fathers and Patriarchs in Communist and Post-communist Russia", *Gender, State And Society in the Soviet and Post-soviet Russia*, edi. Sarah Aswin, New York, Routledge, 71-89, 2000. (this edition published in the Taylor&Francis e-Library, 2001).

Kurtulmuş, Miriş, Meryem, "Kapitalizm, Ataerki ve Kadın-Erkek Ücret Eşitliği", *Diskar Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu Araştırma Enstitüsü*, sayı: 2, 2013

Kurtuluş, Cengiz, Tol U.Ulaş, Küçükkural, Önder, "Hegemonik Erkekliğin Peşinden", *Toplum ve Bilim*, İstanbul, İletişim Yayınları, sayı: 101, 50-70, 2004.

Larsen, Susan, "National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Bolockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov", *Slavic Review*, sayı: 3, cilt: 62, 491-511, 2003.

Lenin, Vladimir, *Kadınların Kurtuluşu*, İstanbul, Günce Yayınları, 1975

Lewin, Moshe, *Sovyet Yüzyılı*, çev. Renan Akman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Loffe, G. Dennis, White, H. Frederick, "Taxi Blues: The anxiety of Soviet masculinity", *Journal of European Studies*, sayı: 3, cilt: 44, Sage Journals, 263-280, 2014.

Mayne, Judith, *Kino and the Woman Question (Feminism and Soviet Silent Film)*, USA, Ohio State University Press, 1989.

Mcsweeney, Terence, “The End of Ivan’s Childhood in Andrei Zvyagintsev’s The Return (2003)”, *International Journal of Russian Studies*, sayı: 2, cilt: 1, 95-108, 2013.

Medvedev, Roy, *Post- Soviet Russia (A Journey Through the Yeltsin Era)*, çev. George Shriver, New York, Colombia University Press, 2000.

Mehdiyeva, Azizzade, “1960-70’li Yıllarda SSCB’de Sosyokültürel Ortam”, *The Journal of the Soviets Between 1960-1970*, sayı: 5, 209-225, 2012.

Menashe, Louis, “Moscow Believes in Tears: The Problems (And Promise?) Of Russian Cinema in the Transition Period”, *Cinéaste*, sayı: 3, cilt: 26, 10-17, 2001.

Michel, Andree, *Feminizm*, çev. Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınları Cep Üniversitesi, 1999.

Mikail, Hasan, Elnur, *Yeni Çarlar ve Rus Dış Politikası*, İstanbul, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2007.

Milen&Gülkan, “Pratik Amarşizmi ve Dalgalar Ötesi Feminizmi”, *İstanbul Amargi Feminizm Tartışmaları*, İstanbul, Amargi Yayınevi, 101- 1282011.

Mill, Stuart, John, *Özgürlük Üzerine*, İstanbul, çev. Tuncay Türk, İstanbul, Oda Yayınları, 2012.

Nagel, Joane. “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, *Vatan, Millet, Kadınlar*, der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000, 65-102.

Najmabadi, Afsane, “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak”, *Vatan, Millet, Kadınlar*, der. Ayşe Gül Altınay, İstanbul, İletişim Yayınları. 129-165, 2000.

Neuberger, Joan, “Marlen Khutsiev’s I am Twenty”, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, sayı: 1, cilt: 3, 80-82, 2009.

Nussinova, Natalia, “Sovyetler Birliği ve Rus Gmenler”, *Dünya Sinema Tarihi*, edi. Geoffrey Nowell- Smith, ev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 197-208, 2008.

Onay, Yaşar, *Rus Stratejisinin Mimarları*, İstanbul, İlgı Kültür Sanat Yayıncılık, 2008.

Onay, Yaşar, *Rusya ve Değişim*, Ankara, Nobel Yayınları, 2002

Onur, Hilal, Koyuncu, Berrin, ““Hegemonik” Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri zerine Düşünceler”, *Toplum ve Bilim*, İstanbul, İletişim Yayınları, sayı: 101, 31-49, 2004.

Oylum, Rıza, *Rus Sineması*, İstanbul, Seyyah Yayınları, 2016.

Özbay, Cenk, “Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak”, *Doğu-Batı Toplumsal Cinsiyet zel Sayısı*, İstanbul, İletişim Yayınları, sayı:63, 185-205, 2013.

zbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

zcan, Ufuk, “Stalin Dönemi Sovyet Sinemasında Tarihsellik ğesi ve arlık Döneminin Ulusu Yorumu: Eisenstein Sineması rneği”, *Sosyologca*, sayı: 1, 2011.

zkan, etin, Zühal, “Geleneksel Türk Sinemasında Erkeğin Değişen İmgesi”, *Erkek Kimliğinin Değişmeyen Halleri*, der. Huriye Kuruoğlu, İstanbul, Nobel Yaşam Yayınları, 121-144, 2016.

Özkardeş, Güngörmüş, Oya, *Baba Olmak*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2010.

Öztürk, Ruken, *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul, Alan Yayınları, 2000.

Plakhov, Sovyet Sineması, çev. Yasemin Giritli İnceoğlu, A. Suha Çalkıvık, 1989.

Prokhorov, Alexander, “The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s, Springtime for Soviet Cinema: Re/Viewing the 1960s”, çev. Dawn Seckler, Pittsburg, Pittsburg Russian Film Symposium, 29-50, 2001.

Rampton, Vanessa, ‘Are You Gangsters?’ ‘No, We’re Russians’: The Brother Films and The Question of National Identity in Russia, Reaction and Reinvention: Changing Times in Central and Eastern Eurpoe, 49-68, 2008.

Reich, Wilhelm, *Cinsel Devrim*, çev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınları, 1989.

Renkmen, Seymen, Mert, *Evlilik Programlarında Hegemonik Erkekliğin İnşası*, Temsili ve Ataerkil Söylem, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Psikoloji (Psikoloji) Anabilim Dalı, Danışman. Prof. Dr. Zehra Yaşın Dökmen, Ankara, 2012.

Rosenberg, Chanie, *Kadınlar ve Perestroika*, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Pencere Yayınları, 1990.

Rotha, Paul, *Sinema Tarihi ve Ülke Sinemaları*, çev. Şener İbrahim, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1996.

Rutland, Peter, “Explaining Pussy Riot”, *Nationalities Papers*, sayı: 42, cilt: 4, 575-582, 2014.

Saatçioğlu, Handan, <http://www.egitimpedia.com/cinsiyet-ayrimini-ortadan-kaldiran-okul-egalia/>, Erişim Tarihi: 10 Eylül, 2016.

Sancar, Serpil, *Erkeklik: İmkânsız iktidar (Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler)*, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

Sarup, Madan, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. A. Baki Güçlü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1997.

Savran, Acar, Gülnur, *Beden Emek Tarih (Diyalektik Bir Feminizm İçin)*, İstanbul, Kanat Yayınları, 2013.

Sennett, Richard, *Otorite*, çev. Kamil Durand, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.

Sevim, Ayşe, *Feminizm*, İstanbul, İnsan Yayınları, 2005.

Smith, Philip, *Kültürel Kuram*, çev. Selime Güzelsan, İbrahim, Gündoğdu, İstanbul, Babil Yayınları, 2007.

Sperling, Valerie, *Sex, Politics and Putin*, New York, Oxford University Press, 2015.

Şenel, Alaeddin, *Siyasal Düşünceler Tarihi*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1996.

Teksoy Rekin, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2009.

Trotskiy, Davidoviç, Lev, *İhanete Uğrayan Devrim (SSCB Nedir ve Nereye Gidiyor)*, çev. Kolektif, İstanbul, Alef Yayınları, 2006.

Tsivian, Yuri, “Devrim Öncesi Rusya”, *Dünya Sinema Tarihi*, edi. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 193-197, 2008.

Tsivian, Yuri, “What is Wrong With the Beard: Eisenstein's Ivan the Terrible as an Eccentric Tragedy”, *Cinemas: Journal of Film Studies*, sayı: 2-3, cilt: 11, 255-270, 2001.

Tura, Saffet, Murat, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.

Tümay, U., Arslan, *Bu Kabuslar Neden Cemil?*, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

Türk, Bahadır H., “Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek: Erkeklik Çalışmaları İçin Bir İmkân Olarak Pierre Bourdieu”, *Toplum ve Bilim*, İstanbul, İletişim Yayınları, sayı: 112, 2008.

Türkkan Erdal, “Paternalist Devlet Anlayışı ve Rekabet Kültürü”, *Rekabet Forumu*, sayı: 78, 2-7, 2013.

Türkoğlu, Beril, “Fay Hattında Erkeklikler: Çalışma ve İşsizlik Ekseninde Erkekliğe Bakış”, *Mülkiye Dergisi*, sayı: 4, cilt: 37, 33-61, 2013.

Türmen, Rıza, “Otoriter Bir Cumhuriyete Doğru” , *Milliyet Gazetesi*, 22 Mart 2010.

Walker, Shaun, <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/06/leviathan-director-andrei-zvyagintsev-russia-oscar-contender-film>, Erişim Tarihi: 10 Ocak, 2017.

Wayne, Mike, *Politik Film (Üçüncü Sinemanın Diyalektiği)*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Yordam Yayınları, 2011.

Weber, Max, *Bürokrasi ve Otorite*, çev. H. Bahadır Akın, Ankara, Varlık Yayınları, 2005.

Willis, Susan, *Gündelik Hayat Kılavuzu*, çev. Aksu Bora, Asuman Emre, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1993.

Wollen, Peter, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

Wollstonecraft, Mary, *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*, çev. Deniz Hakyemez, İstanbul, İşbankası Yayınları, 2012.

Yavuz, Şahinde, “İktidar Olma Sürecinde Erkeklerin Erkeklikle İmtihanı”, *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Geleneksel Yayıncılık, sayı: 104, 110-127, 2014.

Yazan, Meriç, Ümit, “İleri Endüstri Toplumlarda Aile Kurumu Üzerine Bir Araştırma”, *Sosyoloji Dergisi*, sayı: 1, cilt: 3, 147-174, 1989.

Zeybekoğlu, Özge, “Günümüzde Erkeklerin Gözünden Babalık ve Aile”, *Mediterranean Journal of Humanities*, sayı:3, cilt:2, 297-328, 2013.

Zhurzhenko, Tatiana, “Capitalism, autocracy and political masculinities in Russia, Eurozine, www.eurozine.com.

Zizek, Slavoj, *Stalinizm (Ya da Stalin İnsanın İnsanlığını Nasıl Kurtardı?)*, çev. Sabri Gürses, İstanbul, Encore Yayınları, 2008.

Zizek, Slavoj, *Bir Sapiğin İdeoloji Rehberi*, Belgesel, 2012.

____, ____ , Women and Revolution, sayı: 11, cilt: 2, 18-22, 1976.

ÖZGEÇMİŞ

1981 doğumlu olan Ceyda Cura lisans eğitimini 2005 yılında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Tv ve Sinema Bölümü'nde tamamlamıştır. Mezun olduktan sonra iletişim alanında özel kurum ve kuruluşlarda çalışmıştır. 2014 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo- Tv Sinema Yüksek Lisans eğitimine başlamış ve aynı yıl Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo- Tv Sinema Bölümü'ne Araştırma Görevlisi olarak atanmıştır. 2014 yılından itibaren görevlendirme ile Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo- Tv Sinema Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Ceyda Cura'nın iletişim alanı ile ilgili çeşitli akademik ve bilimsel yayınları bulunmaktadır.

ÖZET

1970’li yıllarla birlikte gelişen Erkeklik Çalışmaları içinde Raewyn Connell tarafından geliştirilen “hegemonik erkeklik” kavramı, toplumsal cinsiyet yapılanması ile sağlanan iktidar ilişkilerini analiz etmekte kullanılmıştır. Bu doğrultuda kültürel süreçlerde belirlenen hegemonik değerlerin bütünlüklü hali, sinema filmlerindeki temsillerde görülmekte ve söz konusu değerler bu yolla yeniden üretilmektedir. Üstyapı kurumları aracılığı ile desteklenen hegemonik erkeklik değerleri, kadınların ikincil konumlarını pekiştirmekte ve erkekler arası hiyerarşiye neden olmakta; böylece her seferinde yeniden üretilen erkeklik ve kadınlık kimlikleri nedeniyle toplumsal cinsiyet eşitsizliği devam etmektedir.

Rusya tarihi özelinde Ekim Devrimi ile birlikte geliştirilmek istenen cinsiyetler arası eşitlik fikri, siyasal hareketlerin etkisiyle tarih boyunca sürekli değişmiş, günümüz Rusya’sında ise güçlü, milliyetçi ve ahlaklı erkek kahramanların hegemonikleştiği görülmüştür. Bu çalışmada, son dönem Rusya Sineması’nın önemli yönetmenlerinden Andrei Zvyagintsev tarafından çekilen dört film (Dönüş-2003, Sürgün-2007, Elena-2011, Leviathan-2014) bağlamında, Rusya’daki erkeklik kimliklerinin hegemonikleşme süreci incelenmiş ve filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsilleri aracılığıyla erkeklik kimlikleri, otorite ve hegemonya kavramları çerçevesinde eleştirilmiştir.

ABSTRACT

The concept of “hegemonic masculinity” worked up by Raewyn Connell within the advancing studies of masculinity in 1970’s, has been used for analysing power relations ensured by social gender formation. Accordingly, the complete state of hegemonic values defined with cultural processes has been seen in the stage plays of cinema films, and the values in question have been reproduced. Hegemonic masculinity values supported by superstructure institutions consolidate the secondary state of women and lead to inter-men hierarchy. Thus, gender inequality resulted from masculinity and femininity identities reproduced at every turn has been in progress.

Specific to Russian history, the idea of gender equality to be requested with the October Revolution has changed constantly under the effect of political movements; and strong, nationalist and moral men heroes have become hegemonic in today’s Russia. In this study, within the context of the four films shot by Andrei Zvygaintsev, one of the most remarkable directors of last period Russian cinema, (The Return-2003, The Banishment-2007, Elena-2011, Leviathan-2014), the process of becoming hegemonic of the masculine identities in Russia is analysed and the concepts of masculine identities by means of the representations of social gender in the films are criticized within the scope authority and hegemony.