



**TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ
VE ERKEKLİK KRİZİNİN GÖRÜNÜMLERİ**

Elanur YILMAZ

**Yüksek Lisans Tezi
Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN
Gazetecilik Ana Bilim Dalı
2021
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANA BİLİM DALI

Elanur YILMAZ

TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ VE
ERKEKLİK KRİZİNİN GÖRÜNÜMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN

ERZURUM - 2021



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Türk Sinemasında Erkekliğin Dönüşümü ve Erkeklik Krizinin Görünümleri" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanması için izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

07.06.2021

Aslı ıslak imzalıdır

Elanur YILMAZ

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

.....

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili **patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda**, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metodların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İbrahim Etem ZİNDEREN danışmanlığında, Elanur YILMAZ tarafından hazırlanan bu çalışma 07/06/2021 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından Gazetecilik Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Gülhanım KARAOĞLU İmza: Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi : Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN İmza: Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Vafali ANSAROV İmza: Aslı ıslak imzalıdır

Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
GÖRSELLER DİZİNİ.....	VI
TABLolar DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ERKEKLİK VE ERKEKLİK KRİZİ

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET	5
1.2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN İNŞASI.....	11
1.3. ERKEKLİK.....	14
1.3.1. Ataerkil Toplum ve Kadın.....	17
1.3.2. Erkeklik Çalışmaları ve Tarihsel Artalanı.....	26
1.3.3. Hegemonik Erkeklik	29
1.4. ERKEKLİK KRİZİ	32

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİK VE ERKEKLİK KRİZİ

2.1. TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ.....	38
2.2. TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİK.....	48
2.3. TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİK KRİZİ	52
2.3.1. Türk Sinemasında Erkeklik Çalışmaları.....	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ VE ERKEKLİK KRİZİ

ÜZERİNE FİLM ANALİZİ

3.1. ÇALIŞMANIN METODOLOJİSİ	64
3.1.1. Çalışmanın Amacı	64
3.1.2. Çalışmanın Önemi.....	65
3.1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	65
3.1.4. Çalışmanın Evren ve Örneklemi	66

3.1.5. Çalışmanın Varsayımı ve Sınırlılıkları.....	66
3.2. FİLM ANALİZİ: FİMLERDE TEKRAR EDEN ERKEKLİK KRİZİ	
GÖRÜNÜMLERİ	67
3.2.1. “Umutsuzlar” Filmi	67
3.2.1.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne	68
3.2.1.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk.....	71
3.2.1.3. Zamanı Yadsımak.....	71
3.2.1.4. Mekânı Yadsımak.....	71
3.2.1.5. Kadınsızlaşan Anlatılar.....	72
3.2.1.6. Kadın Düşmanlığı.....	72
3.2.1.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın	73
3.2.1.8. Erkek Dayanışması ve Baba’nın Aranışı.....	73
3.2.1.9. Susan/Konuşamayan Erkekler	73
3.2.1.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet	73
3.2.2. “Muhsin Bey” Filmi	75
3.2.2.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne	75
3.2.2.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk.....	77
3.2.2.3. Zamanı Yadsımak.....	78
3.2.2.4. Mekânı Yadsımak.....	78
3.2.2.5. Kadınsızlaşan Anlatılar.....	79
3.2.2.6. Kadın Düşmanlığı.....	80
3.2.2.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın	80
3.2.2.8. Erkek Dayanışması ve Baba’nın Aranışı.....	81
3.2.2.9. Susan\Konuşamayan Erkekler	81
3.2.2.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet	82
3.2.3. Tabutta Rövaşata	82
3.2.3.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne	83
3.2.3.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk.....	84
3.2.3.3. Zamanı Yadsımak.....	86
3.2.3.4. Mekânı Yadsımak.....	86
3.2.3.5. Kadınsızlaşan Anlatılar.....	87
3.2.3.6. Kadın Düşmanlığı.....	87

3.2.3.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın	87
3.2.3.8. Erkek Dayanışması ve Baba'nın Aranışı	87
3.2.3.9. Susan/Konuşmayan Erkekler	88
3.2.3.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet	88
3.2.4. Takva	89
3.2.4.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne	89
3.2.4.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk	92
3.2.4.3. Zamanı Yadsımak	93
3.2.4.4. Mekânı Yadsımak	94
3.2.4.5. Kadınsızlaşan Anlatılar	94
3.2.4.6. Kadın Düşmanlığı	94
3.2.4.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın	95
3.2.4.8. Erkek Dayanışması ve Baba'nın Aranışı	95
3.2.4.9. Susan/Konuşmayan Erkekler	95
3.2.4.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet	95
3.2.5. Ahlat Ağacı	96
3.2.5.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne	96
3.2.5.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk	99
3.2.5.3. Zamanı Yadsımak	100
3.2.5.4. Mekânı Yadsımak	100
3.2.5.5. Kadınsızlaşan Anlatılar	101
3.2.5.6. Kadın Düşmanlığı	101
3.2.5.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın	102
3.2.5.8. Erkek Dayanışması ve Baba'nın Aranışı	102
3.2.5.9. Susan/Konuşamayan Erkekler	103
3.2.5.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet	103
3.2.6. İncelenen Filmlerin Karşılaştırılması	104
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	108
KAYNAKLAR	113
EKLER.....	120
EK-1. TABLOLAR.....	120
ÖZGEÇMİŞ.....	123

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ VE ERKEKLİK
KRİZİNİN GÖRÜNÜMLERİ

Elanur YILMAZ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN

2021, 123 sayfa

Jüri: Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN

Dr. Öğr. Üyesi Gülhanım KARAOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi Vafalı ANSAROV

Toplumsal cinsiyet çalışmaları daha çok kadın çalışmalarıyla eş tutulmuş ve bu yüzden alana yönelik incelemeler sınırlı kalmıştır. Fakat ilerleyen dönemlerde erkeğin toplum içerisindeki iktidarını ve konumunu anlamlandırmak/anlamak için erkeklik çalışmaları gelişmeye başlamıştır. Böylelikle hegemonik erkeklik ve eril güç kavramlarının ortaya çıkarılması ve anlaşılması erkeklik çalışmalarının çıkış noktasını oluşturmaktadır. Erkeklik çalışmaları, erkek üzerindeki toplumsal baskıyı da görünür kılabilmekte ve farklı erkeklik kimliklerinin de mümkün olabileceği durumunu ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda gelişmekte olan toplumsal yaşamla birlikte özgürlük, eşitlik kavramları insanların zihinlerini daha fazla meşgul etmiş ve böylelikle kadın-erkek rollerine yönelik tutum ve bakış açısı değişebilmiştir. Tüm bunların sonucunda erkeklik kavramı üzerinde yapılan bu araştırmalar ve yenilikler “hegemonik erkeklik” kavramının dönüşümüne zemin hazırlamıştır.

Toplumsal yapıdaki bu değişim sinema alanı üzerinden de okunabilmektedir. Filmlerdeki erkek karakterler, hegemonik gücünü ortaya koyabilecek güçlü ve tahakkümcü özellikleriyle değil aksine güçsüz ve edilgen diyebileceğimiz negatif özelliklerle yansıtılmaktadır. Toplumsal alanda ve sinemada erkeklik kavramının yaşadığı bu değişim erkeklik krizi/bunalımı kavramıyla açıklanabilmektedir.

Bu tez çalışmasında da erkeklik krizi kavramının Türk sinemasına yansımaları incelenmektedir. Türk sinemasındaki hegemonik erkekliği yansıtan filmlerin süreç içerisinde nasıl şekillenip eril krizine dönüştüğü incelenen filmlerle değerlendirilmiştir. Bunun için de 1970’den günümüze kadar devam edegelen sürece ait beş film örneği ele alınıp, analiz edilmiştir. Erkek karakterlerin yaşadığı buhran ve eril kriz film analizinde kullanılan başlıklandırma yöntemi ile ortaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda erkeklik kimliğinin dönemselsel olarak geçirmiş olduğu değişim, filmlerin karşılaştırılmasıyla daha anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır. İncelenen filmlerde erkeklik kimliğinin uğradığı değişimi ortaya çıkarabilmek için de tarihsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Erkeklik Çalışmaları, Erkeklik Krizi, Hegemonik Erkeklik, Toplumsal Cinsiyet, Türk Sineması

ABSTRACT**MASTER'S THESIS****THE TRANSFORMATION OF MASCULINITY IN TURKISH CINEMA AND
VIEWS OF THE CRISIS MASCULINITY****Elanur YILMAZ****Advisor: Assoc. Prof. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN****2021, 123 Pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN****Assist. Prof. Dr. Gülhanım KARAOĞLU****Assist. Prof. Dr. Vafali ANSAROV**

Gender studies were mostly associated with women's studies, and therefore the field-oriented studies were limited. However, in the following periods, masculinity studies started to develop in order to understand the power and position of men in society. Thus, revealing and understanding the concepts of hegemonic masculinity and masculine power constitute the starting point of masculinity studies. Masculinity studies can also make the social pressure on men visible and reveal the situation that different masculinity identities are possible. At the same time, with the developing social life, the concepts of freedom and equality occupied people's minds more and thus the attitude and perspective towards the roles of men and women could change. As a result of all these, these researches and innovations on the concept of masculinity laid the groundwork for the transformation of the "hegemonic" concept.

This change in the social structure can also be read through the field of cinema. The male characters in the films are reflected not with their powerful and domineering features that can reveal their hegemonic power, but with negative features that we can call powerless and passive. This change experienced by the concept of masculinity in the social field and in the cinema can be explained with the concept of crisis of masculinity.

In this thesis, the reflection of the concept of masculinity crisis on Turkish cinema is examined. The films that reflect the hegemonic masculinity in Turkish cinema how it took shape and transformed into a masculine crisis in the process will be evaluated with the films examined. For this, five film examples from 1970 to the present will be handled and analyzed. The crisis and masculine crisis experienced by male characters will be revealed by the captioning method used in film analysis. At the same time, the periodic change of masculine identity will be made more understandable by comparing films. Historical analysis method will be used to reveal the change in masculinity identity in the analyzed films.

Keywords: Gender, Hegemonic Masculinity, Masculinity Studies, Masculinity Crisis, , Turkish Cinema

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 3.1. Fırat'ın Çiğdem'in Adını Kağıda Yazdığı Sahne	69
Görsel 3.2. Fırat'ın Annesiyle Olan Konuşmasında Dayanamayıp Ağladığı Sahne	70
Görsel 3.3. Fırat'ın Aynasındaki Görüntüsüne Silah Sıktığı Sahne	74
Görsel 3.4. Muhsin'in Ali Nazik'e Kaset Yüzünden Kızdığı Sahne	76
Görsel 3.5. Ali Nazik'in Şakir'in Gazinosunda Arabesk Şarkı Söylediği Sahne	79
Görsel 3.6. İki Karakterin Çatı Katına Çıkıp Polisten Kaçtığı Sahne	81
Görsel 3.7. Mahsun'un Araba Çaldıktan Sonra Polisten Dayak Yediği Sahne	83
Görsel 3.8. Mahsun Şans Getirdiğini Duyunca Tavus Kuşlarını Çalmaya Başlar	85
Görsel 3.9. Mahsun Gece Soğuk Olduğu İçin Araba Çaldığını Anlatıyor	86
Görsel 3.10. Mahsun'un Yediği Dayakları ve Yaşadıklarını Hatırladığı Sahne	88
Görsel 3.11. Muharrem Gördüğü Rüyanın Etkisiyle Uyanıyor	90
Görsel 3.12. Muharrem'in Rüyalarında Gördüğü Kadının Aslında Şeyhin Kızı Olduğunu Öğrendiği Sahne	93
Görsel 3.13 Muharrem'in Muhittin'e Kızıp, Tokatladığı Sahne	96
Görsel 3.14. Bu Sahnede Sinan Babasının Kendini Ahlat Ağacına Astığını Düşünür ..	98
Görsel 3.15. Filmin Sonunda İdris'in Kuyunun Başına Gelerek Sinan'a Baktığı Sahne	99
Görsel 3.16. Sinan'ın Babası ve Dedesiyle Kuyudan Taş Çıkarmaya Çalıştıkları Sahne.	103

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Umutsuzlar Filmi Künyesi	120
Tablo 2. Muhsin Bey Filmi Künyesi	120
Tablo 3. Tabutta Rövaşata Filmi Künyesi	121
Tablo 4. Takva Filmi Künyesi.....	121
Tablo 5. Ahlat Ağacı Filmi Künyesi	122



ÖNSÖZ

Tez yazım süreci boyunca benden desteğini ve yardımını esirgemeyen ve bu süreç içerisinde her daim yolumu bulmamı sağlayan sayın danışman hocam Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN'e teşekkür ederim.

Tüm bu süreç boyunca desteklerini ve sevgilerini her daim yanımda hissettiğim aileme en iyi dileklerimi ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak, tezimdeki her türlü hata ve yanlış kabul ediyor, bu yanlışlarımın da bundan sonra yapılacak benzer çalışmalarda uyarıcı bir değer taşıyacağına inanıyorum.

Erzurum-2021

Elanur YILMAZ



GİRİŞ

İnsanoğlu doğduğu toplumun ve kültürün birer ürünü olarak şekillenmektedir. Kadın ve erkeğin kimliğinin oluşumu da henüz anne karnındayken belirlenmeye başlanmaktadır. Kadın; duygusal, güçsüz, pasif ve erkeğin ötekisi olarak kurgulanırken erkek; cesur, özgür, akıllı ve güçlü olarak kurgulanmaktadır. Güç, erkekliği ve erkek rolünü tanımlayabilecek kelime olarak karşımıza çıkabilmektedir. Kendi gücünü yani erkekliğini ispat edemeyen erkek ise toplum nezdinde eksik ve yetersiz olarak görülebilmektedir.

Bireyler bulundukları toplumda cinsiyetleriyle beraber yer edinmekte ve bu cinsiyetlerinin verdiği sorumluluğu meydana getiren rollerle hareket etmektedirler. Toplumsal cinsiyet kavramını meydana getiren bu roller de bireylerin toplumdaki davranışlarını cinsiyetlerine göre düzenleyen yazısız kurallar bütünüdür. Üzerinde tartışılmayan hatta geleneksel olarak kabul edilen toplumsal cinsiyet rolleri kimi zaman bireyler arasında eşitsizlikler yaratabilmektedir. Kadın ve erkek arasında oluşturulan bu eşitsizlik durumu kültürden kültüre farklılık gösterebilmektedir. Daha açık bir ifadeyle bireyin doğuştan elde ettiği cinsiyeti yer aldığı toplumda anlam kazanabilmekte ve cinsiyet kavramının farklı toplum ve kültürlerdeki anlamını ve görevini ifade eden toplumsal cinsiyet kavramına dönüşebilmektedir. Böylece cinselliğin elde tutulup, yönlendirilmesi bu kavramın ideolojik yönünü ortaya çıkarmaktadır.

İdeolojik ve baskın olan görüşü ortaya koyan toplumsal cinsiyet kavramının temelinde anaerkil ve ataerkil düzenin varlığından bahsedilebilmektedir. Ataerkil toplumsal düzen ise çoğu toplumun temelini oluşturmaktadır. Ataerkil toplumsal düzendeki eril şiddet ve baskı ise toplumsal eşitsizliklerin oluşmasını sağlamaktadır. Erkek temelli olan bu sistem üzerindeki çalışmalar daha çok öteki olarak görülen kadının ezilmişliği üzerinde durmuş ve eşitsizliği görünür hale getirmiştir.

Toplumsal iktidar sisteminin merkezi olarak görülen erkekten, “erkeklik” kavramına hizmet edip, sürekli üretmesi beklenmektedir. Bu beklentiler ise genel olarak cesaretli olup risk alma yeteneğine sahip olması; güçlü ve aynı zamanda fiziksel-zihinsel olarak sağlıklı olup çevresi tarafından yenilmez olması veya öyle görülmesi; başarılı olması ve bu doğrultuda iş sahibi olup, ekonomik gücü elinde tutması; tahakküm gücünü elinde bulundurarak çevresindeki kadınlara ve kendinden alt kümede

olan erkeklere bir nevi baskı uygulayıp, kendini saydırabilmesi; duygularını baskılama yeteneğine sahip olup, mantığıyla hareket edebilme becerilerini bulundurması istenmektedir. Aynı zamanda cinsel kimliğinin bir göstergesi olarak heteroseksüel olması beklenmektedir. Aksi durumda ise hegemonik olmayan/olamayan erkek bu sistem içerisinde ikinci konuma düşürülerek ötekileştirilmektedir. Tüm bu sıralanan beklentiler erkek üzerinde psikolojik baskılanmaya sebep olabilmektedir. Kendisinden beklenenleri, ideal erkek kimliğine uygun olarak yerine getirmek isteyen erkek ise ya rolüne daha fazla sarılıp şiddet uygulayabilmekte ya da bu rollerin dışına çıkıp toplum tarafından istenilmeyen bir erkek kimliğini ortaya koyabilmektedir. Erkeğin “erkeklik” kimliğinin ispatına girmesi veya bu kimliğini saptırması durumunu “erkeklik krizi” kavramıyla açıklayabilmekteyiz.

Gelişen toplumsal yaşamla birlikte kadının iş dünyasına girmesi, erkeğin ekonomik gücünü elinden almıştır. Tüm dünyayı saran özgürlük, eşitlik düşüncesi de feminist hareketin yayılmasını hızlandırmıştır. Böylelikle erkekliğin elinde tuttuğu iktidar sarsılmaya başlamış ve bu doğrultuda hegemonik erkeklik kavramı zarara uğramaya başlamıştır.

Tüm bu sıralanan durumlar genel olarak erkeklik kimliğinin dönüşümüne sebep olmuş ve literatürde kullanılan erkeklik krizi/buhranı kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu kavram bir yandan erkeğin üzerindeki baskıyı görünür kılıp, farklı erkeklik temsillerine şans getirirken diğer yandan eril ve hegemonik kimliğini kaybetmenin erkek üzerinde yaşattığı baskının nüanslarını açığa çıkarmaktadır.

Türkiye’deki erkeklik kimliğine dair değişim; askeri darbeler, liberal ekonomiye geçiş, feminizmin büyüyen etkisi, toplumsal alandaki yenilik ve değişimlerle eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. 1980’ler sinemada eril krize dair izler görebileceğimiz ve aynı zamanda cinsiyet eşitliğinin yansıtılmaya çalışıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek üzerinde eril kimliğin yaşattığı baskı veya ideal erkek ölçütlerine sahip olma isteği, filmlerde gösterilen eril kriz örnekleridir. İlerleyen dönemlerde ise sorunlu ve bunalım içinde olan erkek, erkeklik ölçütlerinin dışına çıkan rollerle yansıtılmaktadır. Bu erkeklik rolleri ise daha çok bağımsız ve sanat filmleri olarak adlandırabileceğimiz filmler yoluyla temsil edilmektedir.

Bu tez çalışmasında da, Yılmaz Güney-Umutsuzlar (1971), Yavuz Turgul-Muhsin Bey (1987), Derviş Zaim-Tabutta Rövaşata (1996), Özer Kızıltan-Takva (2005), Nuri Bilge Ceylan-Ahlat Ağacı (2018) filmleri üzerinden erkeklik krizi kavramı incelenmiştir. Örneklem seçiminde, Türk sinemasına önemli katkıları olan yönetmenlerin, erkeklik anlatılarını ön plana çıkaran çalışmalarının seçilmesine dikkat edilmiştir. Kronolojik sırayla incelenen filmler bu konunun süreç içerisindeki değişimini, toplumun ve doğal olarak yönetmenlerin de bu olaya bakış açısını ortaya koyacak şekilde analiz edilmesine özen gösterilmiştir. Farklı dönemlerde ve farklı yönetmenler tarafından çekilen bu filmlerin genel ortak noktası ise hegemonik olmayan erkeğin krizini filmin anlatısına yerleştirip, erkeği ön plana almasıdır.

Ayrıca dikkat çeken bir diğer unsur ise erkek karakterleri ön plana çıkaran filmlerin çoğalmasındır. Genel olarak filmlerin esas konusunu erkeğin hikâyesi oluşturmakta ve erkeğin dayanışmasını gösteren bu filmler, kadını bunun dışında tutarak ya görünmez hale getirmekte ya da tehditkâr bir özne olarak gösterip, cinselliğini kullanmaktadır. Böylelikle erkek, sinemada etken biyolojik cinsiyet olarak hâkimiyetini devam ettirebilmektedir. Film anlatılarında genel olarak tekrar eden kodların ortaya çıkarılması için kullanılan başlıklandırma yöntemiyle bunlar görünür hale getirilmiştir. Böylelikle filmlerde sıklıkla kullanılan imgelerin ortaya çıkarılmasında sistematik bir yol izlenmiştir.

Daha önceden birçok makaleye ve araştırmaya konu olan bu filmlere farklı bir perspektiften yaklaşılmıştır. Bu doğrultuda tez çalışmasında söz konusu filmler, erkeklik krizi bağlamında incelenerek değerlendirilmekte ve filmler üzerinden farklı bir okuma gerçekleştirilmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde, biyolojik cinsiyetin toplumsal cinsiyet kavramı üzerindeki etkisi ve bu kavramın ortaya çıkışı, kadın ve erkek rolleri çerçevesinde incelenmiştir. Bununla birlikte hegemonik erkeklik ve erkeklik çalışmalarının tarihsel art alana bakılmış ve bu bağlamda son olarak hegemonik erkeklik kavramının erkeklik krizine dönüşümü yapılan alan araştırmasıyla değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde, ilk olarak Türk sinemasına karakterler yoluyla yerleştirilen toplumsal cinsiyet rolleri incelenmiş ve sinemadaki erkeklik kavramı irdelenmiştir.

Ardından sinemadaki erkeklik kimliğinin eril krize dönüşümü ve bunun sinemadaki çalışmalara yansıması incelenmiştir.

Çalışmanın son kısmını oluşturan üçüncü bölümde ise 1970'lerden günümüze beş film örneği ele alınarak erkeklik krizi bağlamında incelenmiştir. Farklı dönemlere ait filmler karşılaştırılarak analiz edilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

ERKEKLİK VE ERKEKLİK KRİZİ

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET

İnsan, doğası gereği bir arada ve toplu olarak yaşama eğilimi göstermektedir. Bu birliktelik insanların, toplum içerisinde sınıflara ve kategoriler çerçevesinde belirli bir zümreye ait olmasını sağlamaktadır. Bireyin herhangi bir ırka veya dine mensubiyeti kendisini toplum içerisinde sınıflandırıp, konumlandırmasında yardımcı olmaktadır. Bireyler arasında “erkek” ya da “kadın” cinsiyet ayrımı ise bir başka sınıflandırma olarak karşımıza çıkmaktadır Birey “cinsiyeti”ne göre toplumda yer edinmekte ve içinde yaşadığı toplumun yapısı ve kültürüyle kendini ifade etmektedir. Burada kullanılan “cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” kavramları arasında nasıl bir farklılık olduğu, toplumsal cinsiyet kavramının kullanımındaki maksatların neler olduğu gibi yaklaşımlar üzerinden söz konusu kavramların nasıl kullanıldığı ve ne anlama geldiği hususu üzerinde durulacaktır.

“Cinsiyet” kelimesi “cins”i, yani biyolojik bir özellik olarak dişi ve erkeği ifade etmekle beraber, ona daha farklı ve özel bir anlam yüklenmektedir (Türküne, 1995:8). Bireyin doğuştan gelen biyolojik cinsiyeti, sosyal inşa süreci ile birlikte toplumsal cinsiyete dönüşmektedir (Bayhan, 2013: 148). Burada kullanılan toplumsal cinsiyet kavramı, biyolojik cinsiyetten farklıdır. Kadının ve erkeğin kültürel ve sosyal açıdan tanımlanmasını ve birbirinden ayrılmasını sağlayan roller verilmesini sağlamaktadır (Ecevit, 2012:4).

Cinsiyet kavramı, kadın veya erkek olmanın biyolojik bir ifadesidir. Toplumsal cinsiyet ise kadın ve erkek cinsine, toplum ve kültürün yüklediği anlamdır. Biyolojik cinsiyet farklılığı doğuştan getirilen, kadın ve erkekte gözlemlenen bedensel farklılıktan kaynaklanmaktadır. Toplumsal cinsiyet farklılığı ise sonradan öğrenme ve sosyalleşmeyle kazılan davranış, tutum ve rollerdir. Bu davranış ve roller toplumsal ve bireysel olarak farklılıklar gösterebilmektedir. Daha açık bir ifadeyle cinsiyet kavramı basit bir biyolojik kavram olarak görülürken toplumsal cinsiyet kavramından daha karmaşık bir yapı olarak kabul edilmektedir (Dökmen, 2015; 20- 25). Farklı şekillerde

yorumlanma potansiyeli olan toplumsal cinsiyet kavramı, bireyin cinsiyetinin verdiği sorumlulukları ve rolleri ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet, bireyin içinde bulunduğu toplum tarafından kültür yoluyla benimsetilen değerler ve normlar olarak karşımıza çıkmakta, bireyin içinde yetiştiği kültür yoluyla sonradan edinilmektedir. Toplumun, bireye kazandırdığı veya benimsettiği roller toplumdaki topluma, kültürden kültüre farklılıklar gösterebilmektedir. Bireyin cinsiyeti yani kadınlığı veya erkekliği değişmezken, cinsiyet yoluyla edinilen roller değişebilmektedir. Toplumsal cinsiyet olarak adlandırılan bu durum toplumun cinsiyete göre verdiği roller etrafında şekillenmektedir. Bireyden beklenen ise bu roller doğrultusunda hareket etmesidir. Birey, cinsiyetinin rollerini zaman içerisinde yaşadığı toplumsal yapı içinde öğrenip, geliştirmektedir. Aile, çevre ve medya gibi araçlarda gördüğü cinsiyet rollerini içselleştirmektedir. Zaman içerisinde öğrenilen davranışlar ve roller ise değer haline gelmekte ve bireyin uyması gereken davranış kalıplarını oluşturmaktadır.

Biyolojik bir kategori olan “sex” (biyolojik cinsiyet) ile toplumsal kategori olan “gender” (toplumsal cinsiyet) farklılık taşımaktadır. Biyolojik cinsiyet kadın ve erkeğin biyolojik farklılığıdır. Toplumsal cinsiyet ise, kadının ve erkeğin toplum içerisindeki rollerini, sorumluluklarını ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramını sosyolojiye kazandıran Ann Oakley’in tanımına göre biyolojik cinsiyet, “kadın” ve “erkek” ayrımı yaparken, toplumsal cinsiyet “erkeklik” ve “kadınlık” arasında toplumsal olarak oluşturulan eşitsiz bölünmeye atıfta bulunmaktadır. Düünden bugüne tarihsel olarak cinsiyet kavramı analiz edildiğinde ona yüklenen anlamların insanlık tarihi ve kültürü tarafından şekillendirildiği görülmektedir. Bu açıdan toplumsal cinsiyetin “erkekliğin” ve “kadınlığın” inşasıyla alakalı bir kavram olduğu ortaya çıkmaktadır. Toplumsal cinsiyet bireylerin bir özelliğini değil, toplumların ve kültürlerin özelliğini yansıtmaktadır (Günindi Ersöz, 2016: 20). Kültürlerin bir ürünü olan toplumsal cinsiyet, bireyin içerisinde yetiştiği toplum tarafından, bireye doğumundan itibaren benimsetilerek inşa edilmiştir. Zaman içerisinde de kültürel bir değer haline gelmekte olan bu davranış kalıpları sorgulanmamakta ve toplum tarafından benimsetilen doğal davranışlar olarak kabul edilmektedir. Birey de bu davranış kalıplarına uygun olarak toplum içerisinde hareket etmektedir. Kadın ve erkek için uygun görülen davranış kalıplarına göre hareket etmeyen birey ise toplum tarafından dışlanma tehdidiyle karşı karşıya kalabilmektedir.

Bireyin biyolojik cinsiyeti doğuştan olma özelliği taşıırken toplumsal cinsiyet farklılıkları kültürel olarak gelişen bir süreç üzerinden oluşmaktadır. Cinsel farklılığın sosyal boyutunun göz ardı edilmemesi gerektiğini söyleyen feminist kuramcılar tarafından geliştirilen toplumsal cinsiyet, erkekle kadın arasında yapılan ayrımın, sosyo-kültürel olan eşitsiz bölünmesinin ifadesidir (Günindi Ersöz, 2016: 21). Scott ise toplumsal cinsiyet kavramını, cinsiyetler arasında var olduğuna inanılan farklara verilmiş bir isim olarak tanımlamaktadır (Rose, 2018: 28).

Toplumsal cinsiyet (gender), kadın ve erkek olmanın bir sonucu olarak toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri karşılayan kültürel bir sisteme karşılık gelmektedir. Genel olarak bireyin biyolojik yapısıyla ilgili psikolojik özellikleri de kapsamaktadır. Kısaca toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı (feminen) ya da erkeksi (maskülen) biçiminde şekillendiren psiko-sosyal özellikleri içermektedir (Bayhan, 2013: 153).

Toplumsal cinsiyet, insanların günlük etkileşimlerinin ve uygulamalarının bir sonucudur. Bireylerin özel yaşamlarındaki eylemlerinin ve davranışlarının ortaklaşa oluşturulan toplumsal düzenlemelerin ürünleridir. Bu toplumsal düzenleme kuşaktan kuşağa sürekli olarak yeniden üretilmekte ve bunlar değişime de tabi kalabilmektedir (Giddens, 2012: 510).

Kadını ikinci konuma iten, kadın ve erkek arasındaki tahakküm ilişkisinin bir sonucudur. Beauvoir'un yorumuyla buradaki sorun biyolojik cinsiyetten kaynaklanmamaktadır. Toplumsal cinsiyeti kurumsallaştırıp "erkek egemenliği"ni hedefleyen tarihsel bir arka plana dayanmaktadır. Yani Beauvoir'e göre oluşturulan toplumsal cinsiyet kavramı bir cinsin diğer cinsi ezip, baskı altına almasıyla bağlantılıdır (Direk, 2013: 12-13).

Feminist düşünürler, kadınların erkeklere olan bağımlılığının nedenini biyolojik-doğuştan değil, toplumsal ve kültürel olanın benimsettiği savunmaktadırlar. Toplumsal/kültürel/egitimsel gibi engeller ortadan kalkınca kadınların daha özgür bireyler haline geleceği söylenmektedir (Berktaş, 2013: 4).

Feminist kuramcılar toplumsal cinsiyet kavramının, cinsiyetin kültürel ve toplumsal bir yorumu olduğunu ya da kültürel olarak toplum tarafından inşa edildiğini belirtmektedir (Butler, 2014: 53). Cinsiyetin doğuştan geldiği, bir başka ifadeyle verili

bir durum olarak görülürken toplumsal cinsiyetin ise toplum tarafından oluşturulan bir inşa süreci olduğu söylenmektedir. Yerleşik toplumsal normlar doğrultusunda bazı toplumlarda kadının duygularını açığa vurması normal bir şekilde karşılanırken, erkeklerin duygularını açığa vurması güçsüzlük olarak algılanmakta ve erkeklığe ters düştüğü görüşü kabul edilmektedir. Toplum içerisinde erkeklik rolü olarak “erkekler ağlamaz- erkekler gülmez- erkekler ağır ve sert davranır” şeklinde algı oluşturulmuştur. Yine toplum içerisinde genel bir kabul olarak gören kadın rengi/erkek rengi kavramları bu inşa sürecinin bir ürünüdür. Göz önünde bulundurulan bu durum farklı kültür ve toplumlarda değişiklik göstermektedir.

Kadın üzerindeki baskıyı “doğuştan gelen biyolojik bir kader” olarak gören yaklaşımı reddeden feministlere göre bu baskının arka planında biyolojik değil psikolojik sebepler aranmalıdır. Bu psikolojik sebepler erkeklerdeki “güçlülük psikolojisi ve erkeklik kuruntusu” olarak gösterilebilmektedir (Naiman, 1988: 59). Kısacası kadının biyolojisine yönelik ortaya çıkan baskı gerçekliğini yansıtmamaktadır. Çünkü kadın biyolojisine özgü olan çocuk doğurmanın önüne geçilememekte ve kadınlar hala çocuk doğurmaktadır. Bu ise kadının güçsüzlüğünü değil aksine gücünü ortaya koymaktadır.

Ataerkil toplumsal düzen içerisinde, erkeklerin “kız gibi” ağlaması yasaklanmıştır. Duyguların ifadesi olan gözyaşı, güçsüzlük olarak görülmüş ve bu kadınsı bir özellik olarak düşünülmüştür. “Erkek gibi” davranmak sözü ise kadınlara yasaklanmıştır. Psikanalist Helen Deutsch entelektüel kadını acımasız bir şekilde eleştirerek: kısır, taklitçi, özgünlükten yoksun ve erkeklik kompleksine tutulmuştur. Kadın karşıtlık ve dışlanmalarla beslenen, ataerkil düzeni tehdit eden bir tehlike olarak görülmektedir (Badinter, 1992: 130).

Modern toplumlar eşitsizlikleri ve hiyerarşik ayrımcılığı tetikleyen toplumlar olarak daha fazla cinsiyet ayrımcılığı içermekte ve toplumsal eşitsizliği üretmektedir. Buradaki cinsiyet ayrımcılığının temelinde bireylerin biyolojik özelliklerinin yattığına inanılmaktadır. Fakat bireyin biyolojik farklılığı daha sonradan cinsiyete verilen anlamlarla toplum içerisinde değişip, şekillenmektedir. Bu duruma örnek verecek olursak duygusallık ve sabır gerektiren işler (çocuk bakmak) kadına özgü görülürken, dayanıklı ve güçlü olmayı gerektiren işler (asker olmak) ise erkeğe özgü olarak

görülmektedir. Kadın ve erkek arasındaki farklar biyolojik değil, toplumsal ve ideolojiktir. Bu durumda toplumsal farklar karşımıza çıkarmaktadır. Kısaca biyolojik olan toplumsal olana aktarılmaktadır. Biyolojik cinsiyet değiştirilemez kader olarak görülürken toplumsal cinsiyet de değiştirilemez hale getirilmiştir (Sancar, 2014: 23-24).

Toplumsal cinsiyet psikolojisine göre, iki farklı grup olarak algılanan kadın ve erkeklerin farklı kişisel özelliklere sahip olduğu kabul edilmektedir. Erkeklerin ve kadınların yaradılışları, karakterleri, dış görünüşleri, düşünüş biçimleri, yetenekleri ve kişisel özellikleri birbirlerinden tamamen farklı yapıdadır (Connel, 1987: 225).

Feministler, insan bedenini toplumsal bakımdan değiştirilip, yapılandırılan yani inşa edilen bir nesne biçimi olarak kabul etmektedir. Bu yüzden de, cinsiyetten ziyade toplumsal cinsiyet kavramının kullanımı daha çok tercih etmektedirler. Başka deyişle ifade edecek olursak, kadın(sı)lık ve erkek(sı)lık, bireyin biyolojik cinsiyetinden ziyade toplumsal ve kültürel açıdan inşa edilip, kurgulanmış bir şekilde yorumlanmaktadır (Bayhan, 2013: 149).

Toplumsal cinsiyet kavramı kadınlar ve erkekler, eril ve dişil arasında fark ve bunlar hakkındaki fikirlerini ortaya koymak için birçok araştırmacı tarafından da kullanılmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramındaki temel nokta, farkların toplumsal olarak inşa edilip günümüze kadar süregeldiğidir. Erkekler ve kadınlar arasındaki farkların doğadan kaynaklandığı görüşü doğrultusunda erkek ve kadının konumu ile toplum içerisindeki ilişkileri hiyerarşinin sorgulanmasına engel olmuştur (Rose, 2018: 17). Bu açıdan cinsiyetler arasındaki farklar ilk başlarda “biyolojik kader” olarak kabul edilmiştir. Daha sonra feminist araştırmacılar “toplumsal cinsiyet” kavramını “biyolojik kadere” bir karşı duruş olarak kullanmıştır. Bu karşı duruşta savunulan temel görüş, toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği şeklindedir. Bu yönüyle toplum içerisinde yapılan cinsiyet ayrımlarının, ne bireyin cinsiyetinin nedensel bir sonucu ne de cinsiyet kadar sabit bir şey olduğu savı kabul edilmektedir (Butler, 2014: 50).

Ecevit, tüm toplumlarda doğuştan gelen biyolojik farklılığın kültürel olarak yorumlandığını, bu durumda da hangi davranış ve faaliyetlerin kadın ve erkek için uygun düştüğünü, her iki cinsinde hangi haklara, kaynaklara ve güce ne derecede sahip olduğuna ya da olmadığına yönelik toplumsal beklentiler olduğunu ileri sürmektedir. Bu beklentiler farklı toplumlarda ve kesimlerde değişse de, ortak noktaları da

bulunmaktadır (Ecevit, 2003: 83). Farklı kültürler arasında göreceli olarak değişebilen bir kavram olan toplumsal cinsiyet; kadına ve erkeğe toplum tarafından oluşturulmuş görev ve sorumluluklara, yani dişiliğe ve erilliğe tekabül etmektedir. Biyolojik cinsiyet değişmez ve verili iken toplumsal cinsiyet, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilip, oluşturulmuştur (Günindi Ersöz, 2016: 21). Toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyetin bir uzantısı olarak ideolojik olanı yansıtmaktadır. İdeolojik olan görüş bireylerin zihinlerine yerleşerek doğallaşmaktadır.

Biyolojik determinizm ve sosyal inşacılık, toplumsal cinsiyet farklılıklarını açıklayan iki yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Biyolojik determinizm, insan davranışını biyolojik ve genetik olarak açıklayan nedensel bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre kadınlar ve erkekler arasında fiziksel ve biyolojik özelliklerden kaynaklanan farklılıklar vardır. Toplumsal olarak inşa edilen işbölümü bu tarihsel farklılıklardan kaynaklanmaktadır. İlk çağlarda, fiziksel olarak güçlü olan erkekler avcı ve savaşçı olarak ev dışında çalışırken, kadınlar hem fiziksel farklılıklardan hem de doğurma özelliğinden dolayı ev içerisine bağlı kalmıştır. Böylece erkekler ve kadınlar arasında toplumsal bir iş bölümü oluşturulmuştur. Yani biyolojik deterministlere göre, biyolojik cinsiyet farklılıkları öğrenilmeden, doğuştan gelen özellikler yoluyla kazanılmıştır. Toplumsal cinsiyet ise öğrenilen, toplumsallaşma yoluyla kazanılan farklılıklardır. Toplumsal cinsiyete farklılıkları toplumsal ve bireysel olarak değişkenlik gösterebilmektedir (Bayhan, 2013: 154).

Bourdieu'nun da deyişiyle toplumsal cinsiyet ayrımı bireye daha çok fiziksel olan farklılığı vurgulayıp göstermeye ya da bireyin kendi cinsine uygun düşen pratiklerin yapılması için teşvik eden, uygun olmayan davranışları ise caydırmayı (özellikle karşı cinsle olan münasebetine) hedefleyen iki cinsi farklılaştırma çalışmalarını içermektedir (2015: 39-40). Kadın ve erkek davranışları arasında keskin sınırlar oluşturan toplumsal düzen, iki cins arasındaki ayrımı daha belirgin hale getirerek toplumda iki zıt kutup yaratmaktadır. Kadınlık için oluşturulan sınırlara erkeğin giremeyeceği gibi erkekliğin sınırlarına da kadınlar müdahale edememektedir.

Connell, sabit ve değişmez bir toplumsal cinsiyet düzenini kabul etmemektedir. Bu ilişkilerin süregiden bir sürecin sonucu olduğu ve değişime meydana okuduğuna inanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle toplumsal cinsiyeti dinamik bir şekilde ele

almaktadır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin toplumsal ve kültürel olarak kurulduğunu söylemekte ve bireylerin cinsel yönelimlerinin değişebileceğini savunmaktadır. Bu durumla da bireyin cinsel yöneliminin eşcinsellikten heteroseksüelliğe ya da tam tersine olabileceğini değil -bazı vakalarda bu durum da mevcut- bireyin cinsel kimliğinin ve görünüşünün devamlı olarak mevcut olan durumlara uyduğunu ifade etmektedir. Sözelimi “belirlenmiş dişiliğe” uygun davranan kadınların, sonradan feminist bir bilinç geliştirmesi örnek gösterilebilir (Giddens, 2012: 513). Günümüzün değişen ve dönüşen toplumsal yapısı erkek ve kadın ilişkilerinde de değişime sebep olmuştur. Bu değişim ve dönüşümün en önemli sebebi ise teknolojik gelişmelerdir. Teknolojik gelişmeler, farklı toplumların birbirleriyle etkileşimini arttırmış ve böylece birbirlerinden etkilenmesini sağlamıştır. Bu durum hemen hemen bütün toplumlarda ezilen taraf olan kadınların birleşmesine ve bir hareket başlatmasına neden olmuştur.

1.2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN İNŞASI

Rol kavramı, bireyin toplum içerisindeki statüsünü ve konumunu belirleyen toplumsal beklentilerdir. Kişinin kendisinden beklenen rolleri gerçekleştirip gerçekleştirmediği kontrol edilmektedir (Marshall, 2005: 624). Roller toplum içerisinde farklı görünümelerde ortaya çıkabilmektedir. Bireyin farklı mekânlarda farklı roller takınması ve buna uygun davranması beklenmektedir. Bu çerçevede kişinin evde, okulda, sokakta, işyerinde farklı roller sergilemesi gerekmektedir. İki farklı cins grubunda yer alan kadınlar ve erkekler ise farklı rol kümelerini oluşturmaktadır. Yani kadın ve erkek toplum içerisinde farklı rollere sahiptir ve onlardan bu roller dâhilinde hareket edilmesi istenmektedir. Kadınlık ve erkeklik rolü de toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmiş bir sürecin toplamıdır.

İnsanlar toplumsal etkileşimlerinde birçok rol-model inşa etmektedir. Cinsiyet rolleri de inşa süreci ile oluşturulmuş bir olgudur. Toplum içerisinde bireylerin cinsiyet rollerini yerine getirirken cinsiyetlerden beklenen şekilde hareket edilmesi istenmektedir. Cinsiyet sınıfı, sadece biyolojik cinsiyeti ifade etmektedir. Burada önemli olan toplumsal etkileşim sürecinde dâhil olunan cinsiyet sınıfına uygun olarak hareket edilmesidir. Yani cinsiyet rolü kişinin toplum içerisinde icra ettiği performansıdır. İnsanların cinsiyetlendirilmiş doğası sürekli cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmektedir (Berktaş, 2013: 16). 1940’larda “cinsiyet rolü”, “erkeklik rolü”, “kadınlık rolü”

kavramları sık kullanılmaya başlanmış ve farklılıklar daha çok rol kavramı üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır (Connel, 1998: 56).

Toplumda kadına ve erkeğe verilen roller toplumsal cinsiyet rolleridir. Birey, yetiştiği toplum içerisinde bu rollerini öğrenmekte ve öğrendiği roller kapsamında hareket edilmesi istenmektedir. Yani toplumsal cinsiyet rolleri kavramı, belirli cinsiyet kalıplarını ve toplum tarafından belirlenen cinsiyet farklılıkları ile oluşturulmuştur. Daha genel bir ifade ile toplumsal cinsiyet rolleri kadına ve erkeğe atfedilen rolleri tanımlamaktadır. Birey, cinsiyetinin kültürel anlamını zaman içerisinde öğrenmektedir. Toplumsal cinsiyet rolü, cinsiyetin kültürel anlamı dâhilinde belirlenen ve istenen davranış kalıplarını oluşturmaktadır (Dökmen, 2015: 29). Birey içerisinde bulunduğu toplumun geleneğini ve kültürünü sürekli duyarak ve görerek benimsemektedir. Bu durum da bireyin içerisinde bulunduğu kültürün değerlerinin sorgulanmasının önünde engel oluşturmaktadır. Toplum ve kültür zaman içerisinde kadın ve erkek için belirli roller inşa etmekte ve bireylerin de bu roller dâhinde hareket etmesini istemektedir. Toplum içerisinde sıkça duyulan erkeksi ve kadınsı kavramları, kadın ve erkek rolleri için kullanılmaktadır. Bu roller dışına çıkan birey toplum içerisinde tepkiyle karşılaşabilmektedir.

Rol kavramının toplumsal cinsiyete uyarlanması farklı görünümelerde olmaktadır. Bu uyarlamaların temel noktası erkek veya kadın olmanın kişinin cinsiyetiyle belirlenen, genel kabul gören bir rol yapılmasıdır. Bu da “cinsiyet rolü” kavramı ile tanımlanmaktadır. Bu doğrultuda belirli durumlarda sürekli olarak iki cinsiyet rolünden bahsedilebilir: “erkeklik rolü” ve “kadınlık rolü” (Connel, 1998: 78).

Toplumsal olarak erkeğe ve kadına atfedilen roller ve özellikler cinsiyeti anlamlandırmaktadır. Toplumsal cinsiyet (gender) anlamında tanımı yapılan bu özellikler bireyin doğumdan ölümüne kadar sürmektedir. Yani kadın veya erkek olmak sadece ontolojik bir durum değildir. Kadın ve erkek olmak toplumun ürettiği kalıp yargılarla oluşturulmuştur. Bu durum, ortaya çıkan toplumsal sorumlulukların etik boyutu ile ilişkilendirilmektedir (Bayhan, 2013: 163). Belirlenen roller dışına çıkan birey her şeyden önce toplumun tepkisiyle karşılaşabilmektedir. Bu yüzden de rolünü yerine getirmeyen birey ahlaksal açıdan kabahatli bulunacağı için belirlenen roller dışına çıkamamaktadır.

Toplumsal cinsiyette rol farklılıklarının belirleyicisi biyolojik değil, kültürel dir. Buna göre, toplum içerisindeki cinsiyet eşitsizliklerinin sebebi erkeklere ve kadınlara farklı roller atfedilerek toplumsallaştırılmaktadır (Giddens, 2012: 506). Toplumsallaşmayla benimsetilen bu roller bireyin toplum içerisindeki kültürel değerlerini oluşturmaktadır. Böylece kültürel bir öge olan toplumsal cinsiyet rolleri kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Gelen her yeni nesil bu rolleri devam ettirmekle beraber söz konusu roller zamanla değişikliklere de uğrayabilmektedir. Günümüz toplumları ise daha fazla etkileşime açık olduğu için bu kültürel değerlerin değişme ve birbirini etkileme ihtimali daha yüksek olabilmektedir. Burada da önemli bir araç olarak medya karşımıza çıkmaktadır. Medya, toplum içerisindeki değerlerin değişmesinde ve dönüşmesinde önemli bir etkidir.

Cinsiyet rolü, kadın ve erkek için uygun bulunan davranışlar ve kültürel beklentilerdir. Erkek için uygun bulunan davranışlar erkeksi (maskülen), kadın için uygun bulunan davranış kalıpları ise kadınsı (feminen) olarak isimlendirilir (Rice’ dan Akt. Dökmen, 2015: 31). Kadına ve erkeğe neyi nasıl yapacağı, nerelere gideceği, nasıl giyinip ve nasıl davranacağı hususunda davranış kalıpları oluşturulmaktadır. “Erkekler ağlamaz/erkekler duygusal davranmaz/erkek dediğin dayanıklı olur” gibi kavramlar örnek gösterilebilir çünkü bunlar kadın için uygun görülen davranış kalıplarıdır. Erkek için uygun görülen roller daha çok güç ve otoritelerini ortaya koyan davranışlardır. Diğer erkeklere ve yetiştiği çevreye karşı kendini güçsüz göstermemek için kadınlara şiddet uygulayan erkekler görebilmektedir. Çünkü bu durum erkekliğin bir göstergesi olarak düşünülmektedir.

Toplumun kadına ve erkeğe biçtiği belirli roller vardır. Bu roller doğrultusunda her iki cinsiyetten de farklı beklentiler söz konusudur. Belirli kalıplardaki roller hem kadınların hem de erkeklerin yaşamını şekillendirir ve bu şekillendirme basit bir farklılıktan daha fazla anlam ifade eder. Kadın kategorisinde olmak, erkek kategorisinde olmaya kıyasla, kadınların daha az kaynağa ulaşması sonucunu ortaya çıkarmaktadır (Akın, 2018: 3). Erkeğin kamusal alana ait rolleri dikkat çekerken, kadın daha çok özel alanla kısıtlanmıştır. Toplumdaki rollere uygun hareket eden kadının kendini ifade edip geliştirmesi ise zorlaşmıştır. Aile içerisindeki ev işleri ve çocuklarla sınırlandırılan kadın, pasif hale getirilmiştir. Bu yüzden de kadın, erkeğe oranla daha az kaynağa ulaşmış ve kısıtlanmıştır. Günümüzde ise kadın hakları daha fazla gündemde yer almaya

başlamış, kadını önceleyen yenilikler yapılsa da devam eden sınırlanmalar bulunmaktadır.

Çoğu toplumda çocuk doğurmak, kadın için sosyal bir statü kaynağı ve rolünün bir gereği olarak görülmektedir. Kadının doğurganlığı cinselliğini görünür hale getirip, meşrulaştıran ve kadının tamamlayan bir parça olarak kabul edilmektedir. Evlenmek ve çocuk doğurmak kadınlığı tamamlayan sıfatlardır. Bu yüzden de çocuk doğurmayan veya doğuramayan kadının hem cinselliği hem de kadınlığı yok sayılmaktadır. Bu nedenle nüfus planlanmasının sorumluluğu hiçbir zaman tek başına erkeğe verilmezken bu sorumluluk kadına yüklenmektedir (Ecevit, 2013: 159).

Toplumsal cinsiyet, bireylerin elde ederek kullanabilecekleri fırsat ve yaşam şanslarını belirleyen önemli bir etkidir ve toplumdaki bütün kurumlarda kullanabilecekleri rolleri çok fazla etkilemektedir. Kadınların ve erkeklerin rolleri her ne kadar farklı kültürlerde değişiklik gösterse de kadınların erkeklerden daha güçlü olduğu bilinen bir toplumdan bahsetmek pek mümkün değildir. Toplum içerisinde erkeklerin rollerine genellikle daha fazla önem verilir ve ödülleri daha büyüktür. Neredeyse bütün kültürlerde çocuk bakımı ve ev işleri hep öncelikli olarak kadına ait olarak görülürken, erkekler daha çok evin maddi imkânlarını karşılayıp, refahını sağlayan yükümlülöklere sahip olmuştur. Kadın ve erkek arasında mevcut olan bu iş bölümü, güç, saygınlık ve maddiyatı içeren yönler, erkeklerin ve kadınların eşitsiz konumlarda bulunmalarına neden olmuş ve bu rollerin benimsenmesi sağlanmıştır (Giddens, 2012: 514). Rollerin benimsenmesinde ise toplumsal baskı önemli bir rol oynamaktadır.

1.3. ERKEKLİK

Toplum içerisinde erillik ve dişilik üreten toplumsal cinsiyet yapısı, cinsiyet farklılıklarını daha fazla besleyerek yeniden üretilmesine katkıda bulunmaktadır (Connel, 1998: 80).

Rousseau kamusal ve özel alanlarda erkek ve kadın ayrımı yapmanın toplumdaki sosyal düzen yapısının temel bir özelliğı olduğunu söylemektedir. Buna göre kadının üreme rolü ve bedeniyle özdeş olması onu özel alana daha elverişli hale getirmektedir. Erkek ise yapısı gereğı kamusal alana uygundur. Erkeğın iki kez doğduğuna inanan

Rousseau, erkeğin ilkinde doğduğunu ikincisinde ise erkek haline geldiğini söylemektedir. Ona göre kadın bir kez doğmuştur ve doğduktan sonrada doğal varoluş halinden çıkmamıştır. Erkeğin iki kez doğması cinsiyetinin ötesine geçmesine sebep olurken, kadın her zaman kadın olarak kalmaktadır (Entwistle'den Akt. Günindi Ersöz, 2016: 13).

Bireyin cinsel kimliği, toplum içerisinde algılanan cinsiyet farklılığına uygun olarak ortaya çıkmakta ve gerekli oldukça yeniden oluşmaktadır. Sözgelisi erillik hakkındaki düşüncelerin daha çok fiziksel kuvvetle ilişkilendirildiği toplumda, erkekler buna uygun beden imgesi ve davranış-tavır geliştirmektedir. Dolayısıyla insan bedeninde cinsel kimlikler ve cinsiyet farklılıklarının birbirinden ayrılamayacak kadar bağımlı olduğu söylenebilir (Giddens, 2012: 509). Erilliğin bir göstergesi olan güç, erkeğin bedenini de şekillendirmektedir. Erillik için öngörülen fiziksel özellikler daha çok erkeğin gücünü ve kuvvetini gösteren uzun boy ve kastır. Kısa boyluluk ve zayıflık ise toplumda tercih edilmeyen erkek tipidir. Bu bedensel zayıflık, güç açısından erkeğin yetersiz olduğunu göstermektedir. Kadın için ideal fiziksel özellik ise güzellik ile ölçülmektedir. Zayıf bir beden ve güzel bir yüze sahip olmak isteyen kadınlar, birçok farklı yöntem denemektedir. Estetik operasyonların bu kadar çok olması ise birbirine benzer olan yüz ve tiplerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla her iki cins için de kalıplaşmış düşüncelerle, kalıplaşmış fiziksel görünüşler ortaya çıkarılmaktadır. Farklılık sadece düşüncede değil, fiziksel görünüşte de istenmemektedir.

Erkeksi ya da erillik kavramı, kadınlığın yani dişiliğin tam zıddı anlamında kullanılmaktadır. Erilliğin bu şekilde kavranması, erkekliğin kadınlar karşısında erkeklere üstünlük tanıyan bir toplumsal cinsiyet hiyerarşisini ortaya çıkarmaktadır (Rose, 2018: 84). Bourdieu erkeklik kavramını şu şekilde açıklamıştır; *“Erkeklik, diğer erkeklerin önünde ve onlar için, kadınlığa karşıt olarak ve her şeyden önce kişinin kendi içindeki bir tür dişil korkusu içinde inşa edilmiştir”* (2015: 71).

Kadınlar, kadınsı (feminen), erkekler, erkeksi (maskülen) olarak toplum içerisinde sınıflandırılmakta ve toplumsal beklentilere uygun davranılması istenmektedir. Burada da devreye giren rol kavramıdır. Kadın ve erkekteki biçilen roller çerçevesinde hareket edilmesi istenmektedir. Erillik ve dişilik arasındaki davranış farklılığının temel sebebi biyolojik değil, kültürelidir. Dişilik daha çok fedakârlık ve duygusallıkla

ilişkilendirilirken erillik rekabet ve saldırganlıkla ilişkilendirilmektedir (Dökmen, 2015: 21-22).

Akıllı olmak, çatışmalardan kaçmamak ve şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisine ve teknolojik uzmanlık bilgilerine sahip olmak, risk alıp, maceraya katılmak ve kahramanlık gibi beceriler erilliğe özgü davranışlar olarak kabul edilmektedir. Diğer taraftan duygusallık, pasiflik, anlayışlı ve şefkatli davranmak, macera değil güvence aramak dişiliğin davranışları olarak görülmektedir (Sancar, 2013: 171). Toplumdaki kadın ve erkekler, erillik ve dişilik kavramına uygun olarak yetiştirilmektedir. Kadını erkek karşısında sessizleştirip, sınırlandıran sistem erkeği ise rekabetçi ve baskın hale getirmektedir.

Şiddet uygulama becerileri ile algılanan erkeklik kavramı, her şeyden bir görev olarak görülmektedir. Gerçek bir erkeklik, güç ve ayrıcalık elde ederek kendini ortaya koymaya çalışmaktadır. Eril değerler, dişil değerlerin tam tersi olarak kabul edilmekte ve dişilikteki korku ve endişelerle karanlık tarafını bulmaktadır. Kadın için şeref negatif bir şeydir ve bu yüzden de kadının şerefi ve namusu korunabilir ya da kaybedilebilir bir durum olarak görülmektedir. Kadının sahip olduğu erdem ise bekâret ve sadakatten ibarettir (Bourdieu, 2015: 69). Toplum içerisinde erkeğin en asli görevi kadını korumak olarak görülmektedir. Burada kadının namusu koruyan erkektir ve erkek annesinin, eşinin, kız kardeşinin namusunu korumakla sorumludur. Dolayısıyla erkeğin namusu kadın olduğu için erkek, kadın üzerinde istediği hâkimiyeti ve baskı kurma gücünü ve meşruluğunu kendinde bulabilmektedir.

İkili karşıtlıklar düzeni üzerinden işleyen modernizm erkekliği kültürle bağlantılı hale getirmekte ve rasyonellik/güç gibi olumlu anlamlar üzerinden tanımlamaktadır. Kadınlık ise doğaya indirgeyerek fiziksel ve duygusal açıdan zayıflık, irrasyonellik gibi olumsuz kavramlardan yola çıkılarak tanımlanmaktadır. Güç ve iktidarı elinde bulunduran erkek, kültürle eş hale getirilirken kadın kültürün etkisine açık olan doğayla benzeştirilmektedir (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 12).

Toplumsal açıdan kabul gören görüşe göre kadınların duygusal açıdan daha zayıf olması beklenirken erkeklerin ise daha güçlü olması beklenmektedir. Erkeklerin mutluluk, üzüntü gibi (öfke hariç) duyguları ifade etmesi toplum tarafından hoş karşılanmamaktadır. Aynı zamanda erkeklerin duygularını ifade etmesinin zayıflık

olarak algılanma riskinden dolayı bu davranışlardan kaçınılmaktadır. Batı toplumlarında “cool” (karizmatik) kelimesi ideal erkek tipini ortaya koymak için kullanılmaktadır. Kısacası duygularını belli etmeyip duygusal herhangi bir tepki vermeyen, kendine güvenen ve toplumsal açıdan kabul edilen bir erkek profili ortaya çıkarmaktadır (Dökmen, 2015: 223).

“Kadınsı olmak” daha çok cinsel bir uyarı olarak algılanırken, “erkeksi olmak” güç, hâkimiyet ve başarıyla ilişkilendirilmektedir. Bu açıdan kadınsı olmak bedensel odaklıyken erkeksi olmak başarı ve düşünsel hâkimiyet becerilerini ön plana çıkarmaktadır (Ecevit, 2013: 149).

Erkek veya kadın arasındaki farkın kavranmaya çalışılması, eril düzenin tarihsel yapıları üzerinden gerçekleştirilen bir değerlendirmeye, farkında olunmadan zihniyete yerleşmiş kodlarla yapılmaktadır. Eril tahakkümü düşünürken bile eril tahakkümün ürünü olan düşünme biçimleri kullanılmaktadır. Bu kısır döngüden kurtulmak için bilimsel nesnelleştirme pratikleri geliştirilmelidir (Bourdieu, 2015: 17).

1.3.1. Ataerkil Toplum ve Kadın

“Ataerkillik” kavramı hem ekonomik hem de akrabalık sistemine dayalı olarak bir araya gelen bir sınıfın, kurallara uygun olarak seçilen bir birey tarafından yönetilmesini anlatmaktadır (Weber, 2014: 348).

Cristine Delphy ataerkil kavramını erkeklerin kadınların emeğini sömürmesi olarak yorumlamaktadır. Ataerkil sistemin dayandığı maddi temel, erkeklerin kadınların emeğini denetlemesi olarak görülebilmektedir (Donavan, 160-161). Ataerkil sistem, sadece kadın cinsini ezen bir kurum değildir. Ataerkil düzeni devam ettiren toplumlarda, gücünü teolojiden (tanrıbilim) alan politik bir sistem olarak ifade edilebilir. Bu politik sistem otoriter ya da hoşgörülü olarak tarih boyunca farklı şekillerde varlığını devam ettirmiştir (Badinter, 1992: 153).

Ataerkillik, aile içerisinde sadece babanın gücünü ifade eden bir kavram değildir. Bu kavram aynı suretle yapısını babanın iktidarından alan her türlü toplumsal yapıyı ifade etmek için de kullanılmaktadır. Bu örgütlenme iktidarı elinde bulunduran yöneticiyle, ailedeki babanın iktidarı aynıdır. Hem rıza hem de güç yoluyla denetleyebilmektedir. Ataerkil toplumun en önemli özelliği ise, kadının çok sıkı bir

şekilde denetlenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Badinter, 1992: 86). Sistem içerisinde kadının yer almasına rağmen, kuralları ortaya koyan erkeklerdir. Kadınlar ise daha çok erkekler tarafından belirlenen kurallara riayet edip ve bunlar doğrultusunda hareket etmek durumundadır (Günindi Ersöz, 2016: 33). Erkek kimliğinin sorgulanması burada önemli bir yer tutmaktadır. Erkeğin kadından bedensel olarak farklı olması bu sorgulanmanın yapılmasının başat nedenidir. Kadının erkekten biyolojik olarak farklı olması toplum içerisinde iki cins arasında ayrım yapılmasının temel nedeni olarak gösterilmektedir. Karşı cins olarak adlandırılan kadın üzerinde hâkimiyet kurabilen ataerkil sistem, toplum içerisindeki tüm kurumlarda etkisini hissettirmektedir.

Kadınlığın önündeki en büyük engel biyolojik yapısı değil –kadınların da göz yummasıyla- toplumun kadının biyolojisine yüklemiş olduğu ideolojik anlamlardır (Llyod, 1996: 128).

Ataerkil aile düzeni, babanın aile reisi yani yönetici olduğu aile yapısıdır. Buradaki babanın yöneticiliği mutlak ve aile içerisinde karşı çıkılamaz bir şekilde kararları koşulsuz kabul edilmektedir. Günümüzde çoğu toplumlarda olduğu gibi modern batı toplumunda da ataerkil aile yapısının dikkat çekmektedir. Ataerkil aile yapısı soyun babadan gelip devam ettiği geniş aile yapısına dayanmaktadır (Theodorson’dan aktaran Türköne, 1995: 37). Günümüzde dünyanın büyük bir bölümünün ataerkil düzen içerisinde olması, antropologların bu sistemi ilk iktidar modeli olarak görmesine sebep olmaktadır (Badinter, 1992: 39).

Akrabalık sistemi atasoyludur ve ortak bir erkek atanın soyundan geldiğine inanılmaktadır (Kandiyoti, 2013: 24). Bu yüzden de aileyi ve toplumu oluşturmada temel etken olarak görülen erkeğe toplum içerisinde daha fazla değer verilmekte ve kadın ise erkek karşısında değersizleştirilmektedir. Kadın daha çok susan ve itaat eden konumundadır. Bunun dışına çıkan kadına ya “kötü kadın” gözüyle bakılmış ve toplumdan dışlanmış ya da daha da ileri gidilerek ölüm cezası verilmiştir. Özellikle ataerkilliğin baskın olduğu toplumlarda bu tip örneklerle rastlamak mümkündür.

Arkeolojik verilere göre, uygarlığa ilk geçişin yapıldığı eski Mezopotamya’da kent devletlerinin ortaya çıkışıyla beraber, “ataerkil toplumsal düzen” görülmüştür. Feminist araştırmacılarının da içinde olduğu bazı tarihçiler, erkek egemenliğinin ortaya

çıkışının, kent devletlerinin ortaya çıkışından önce olduğu savunmaktadır (Berktaş, 1996: 80).

Avcılık erkeksi etkinliği içeren bir davranış olarak kabul edildiğinden erkekler için uzmanlık gerektiren bir iş olarak görülmüştür. Kadınlar ise bitki ve benzeri yiyecekleri topladıkları için toplayıcılık mesleğiyle özdeşleştirilmiştir. Böylelikle de cinsiyete dayalı işbölümü ve ortaklığı geliştirilmiştir (Connel, 1987: 196). Ataerkil kuram, ilk zamanlarda avcı-toplayıcı olan grubu ön plana çıkarırken, kadını avcı-toplayıcı olanın egemenliği altına sokmuştur. Bu görüş, tüm toplumlarda cinsiyete dayalı işbölümünün evrensel bir olgu olarak görülmesine ve kadın-erkek ilişkilerindeki hiyerarşinin oluşturulmasına dayandırılmaktadır. İnsanlar arasında cinsiyete dayalı işbölümünün hayvanlar arasındaki ilişkilerden farklı geliştiğini söyleyen görüş bugün hala geçerliliğini korumaktadır. Ancak, bu işbölümünün oluşturduğu ayrımın hiyerarşik ilişkilere yansması tartışılmaktadır. Tarih boyunca ataerkil sistem, erkeğe-avcıya egemen-baskın bir rol atfetmiştir (Türküne, 1995: 34).

1970 ve 1980'li yıllara kadar araştırmacıların çoğu bireyin cinsiyetine dayalı işbölümünün hiyerarşi ilişkileri çerçevesinde oluştuğunu düşünmüşlerdir. Araştırmacılara göre, avcılık eylemi erkeklerin zekâsını geliştirirken, bireysel olarak yapılmakta olan toplayıcılık ise kadınları alt bir hiyerarşiye sokup pasifleştirmektedir (Badinter, 1992: 35). Günümüzde ise kadın ev içerisine hapsedilerek pasifleştirilmekte ve ikincil bir konuma atılmaktadır. Kadının ev içerisinde yaptığı işler önemsiz görülmekte ve karşılığı verilemeyen bir emek türü olması tartışmanın diğer bir önemli boyutunu oluşturmaktadır (Sancar, 2014: 35).

Çocuk yetiştirmek toplumsal yaşam içinde önemli bir iştir ve bu iş kadının ev içerisindeki işleri arasında görülmektedir. Cinsiyete dayalı iş bölümünde de önemli bir yer tutmaktadır (Connel, 1987: 169). Kadının ev içerisinde seksenden fazla görevi olması rağmen yaptığı işler uzmanlık alanına dâhil edilmemekte ve önemsenmemektedir. Kadının ev içerisinde yaptığı işlerin tamamı asla bitmemekte ve sürekli tekrarlanmaktadır. İşlerin değeri verilen maddi gelirle bağlantılı olmakta, ev işleri de herhangi bir maddi değer karşılığında yapılmadığı için iş gözüyle bakılmamaktadır. Bu durumda da ev işlerinden sorumlu olan kadının sosyal statüsü düşük olmaktadır (Dökmen, 2015: 195).

Ataerkil toplumsal düzen içerisindeki cinsiyet ayrımı, mesleki çalışma hayatında da kendini göstermektedir. Erkekler kadınların çalışmalarına genelde izin vermez ya da çalışan kadınla erkek aynı statüyü, ücreti alamamaktadır. Meslekler ve işler genelde “kadın işleri” ve “erkek işleri” olarak ayrılmaktadır. Evli olan kadınların özellikle eşleri tarafından sınırlandırılıp paralarına ihtiyacı olmadığı ve onun yerinin evi olduğu şeklinde bir yaklaşım geliştirilmektedir. Kadınların çalışmasını erkekliğe bir saygısızlık gibi düşünen baskın karakterler de vardır. Kadının olması gereken yer ev ile sınırlandırılmakta ve asli görevinin evi temizlemek, çocuk bakmak, eşiyile ilgilenmek gibi roller benimsetilmektedir. Kadın daha çok kendisini ev kadını, ev hanımı olarak tanımlamaktadır. Hatta kadının ev içinde yaptığı işler genel olarak iş gözüyle bakılmamakta ve kadın “evle uğraşıyorum” tabirini kullanmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere kadınlar daha çok ev eksenli işlerde çalışmaktadırlar. Dolayısıyla da “kadınlık” iş hayatındaki en büyük engel olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cinsiyete dayalı iş bölümü kavramı, “kadının yeri” ile alakalı olan görüşleri yansıtmaktadır (Connel, 1987: 169). Toplum içerisinde mesleklerin “kadın işi” ve “erkek işi” olarak ayırt edilmesi çerçevesinde kadına toplumda yapabileceği işler öğretilmekte ve kadının yapabileceği meslekler sınırlandırılmaktadır. Şirket, fabrika vb. işler eril, ev içi işler ise dişil olarak görülmektedir. Eril olarak görülen işler, toplum içerisinde daha fazla değer görürken, dişil olarak görülen işler değersizleştirilmektedir. Kadın evden çıkıp kamusal alanda iş yapmaya çalışsa bile birçok engelle karşılaşmakta ve erkekle aynı statüyü paylaşamamaktadır.

Feministler, bireyin biyolojik yapısından kaynaklanan toplum içerisindeki işbölümü savlarına karşı toplumda doğal ya da kaçınılmaz hiçbir görev paylaşımının olmadığını düşüncesi ile karşı çıkmaktadır. Bu açıdan meslek edinmek isteyen kadınları yolundan alıkoyan hiçbir biyolojik sav kabul edilememekte ve insanlar kendi kültürlerinden beklenen roller dâhilinde hareket ederek toplumsallaştırılmaktadır (Giddens, 2012: 516).

Kadının biyolojisinin çocuk doğurmaktan başka bir şeye müsait olmadığına söylenmesi kadına yönelik diğer bir ayrımcılıktır (Sancar, 2014: 41). Bir kadın çocuk doğuramıyorsa sorunun kadına olduğuna inanılmaktaydı. Aynı zamanda kız çocuk doğuramıyorsa sorunun kadına olduğuna inanılmaktaydı. Aynı zamanda kız çocuk doğurmak erkek çocuk doğurmak kadar değerli değildi. Çocuk doğurmayan kadın her

ne kadar diğer işlerinde başarılı olsa da eksik ve ikinci sınıf olarak hissettirilir. Bu çerçevede kadına karşı hayatın her alanında erkek otoritesi baskın olarak görülmektedir (Kandiyoti, 2013: 26). Kadının cinselliğini denetleyen evlilik, annelik, namus/iffet ve çocukların nesebinin erkek üzerinden alınması erkeklerin önceliğini ortaya çıkaran tartışmalar arasındadır (Sancar, 2014: 35).

Ataerkil aile kurumunda, mülkiyet miras yoluyla babadan oğula geçmekte ve böylece kadınların cinselliği erkekler tarafından denetim altına alınabilmektedir. Kadının cinselliği ilk olarak babanın, sonra ise kocanın malı olarak belirlenmiştir ve kadının cinsel saflığı (özellikle bekâreti), üzerinden pazarlık yapılabilen bir meta haline dönüştürülmüştür. Bu durum fahişeliğin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Cinselliği ve doğurganlığı sadece tek bir erkeğe ait olan “saygın” kadın, cinselliği herkese ait olan “fahişe” arasında ayırım yapılmıştır. Peçenin sadece yüksek “saygın” sınıfa ait olan kadın tarafından kullanılması aradaki ayrımı toplum içerisinde görünür hale getirmiştir. Bu bağlam içerisinde de, kadınların “saygın olan” ve “saygın olmayan” arasında ayırım yapılmasını ve ataerkil toplumsal düzenin de yürütülmesi açısından da ne kadar önemli bir durum olduğu ortaya çıkmaktadır. Her şeyden önce toplum içerisinde kadınları “koruyan” erkeğin konumu ve cinsel faaliyeti olduğu gösterilmektedir. Hâlbuki erkeklerin sınıfsal sistem içerisindeki hiyerarşisinin konumu çalıştığı işe ve ürettiklerine yöneliktir (Berktaş, 1996: 81-84).

Aile ve toplum içerisinde “korumak” sözüyle sürekli baskılanan ve bu baskı dolayısıyla kendini gerçekleştiremeyen kadınların öfkesi feminist hareketi beslemiştir (Kandiyoti, 2013: 16). Toplum içerisinde doğumla başlayan kadın ve erkek ilişkilerine ilişkin öğrenim sürecinde aile ve çevre önemli bir etken olma özelliği taşımaktadır. Kız çocuğunun babasına, abisine ve evlendikten sonra da kocasına itaat etmesi öğretilmiştir. Aynı zamanda kadına korunmaya muhtaç bir yapıda olduğu lanse edilmekte ve böylece kadın pasif hale getirilmektedir. Kadın üzerinde sürekli erkeğin bakımına ve himayesine mahkûmmuş algısı ve hissiyatı oluşturulmaktadır. Kadın sürekli korunmaya muhtaç biri olarak görülmüştür ve bu durum da kadının kendini gerçekleştirmesinin önünde engel oluşturmaktadır. Erkeğin, ‘kadını kimden koruyacağı’ sorusu (?) ise tartışılması gereken en önemli sorundur.

Erkeği kadından üstün tutan inançlar açısından da bu durum gözlemlenebilmektedir:

Yahudi-Hristiyan uygarlığında Âdem, erkek bir Tanrı tarafından, herhangi bir kadınlık ilkesinin hiçbir müdahalesi olmaksızın yaratılmıştır. Daha sonra Âdem yalnız başına sıkıldığı için Yahuva onu uyutur ve kaburgalarından birinden Havva'yı yaratır. Bu anlamda kadın, iki kez, erkeğin çocuğudur. Kadın, "Tanrı" tarafından, "erkeğin" bedeninden yararlanılarak yaratılmıştır. Simgesel olarak Âdem'in kaburgası, ana rahminin eşdeğeridir. Eğer Havva'nın yaratıcısı Tanrı ise, Âdem de onun anası, daha doğrusu hem anası hem babasıdır. Erkeğin "döllenmesiz cücüklenmesi" (partenogenez), Âdem'le Havva arasındaki niteliksel farklılığı haklı kılar. Âdem Tanrı'nın kendi imgesine göre yarattığı oğludur, Havva ise yalnızca erkeğin kızıdır ve bu niteliğiyle Tanrı'ya eşinin olduğu kadar yakın değildir. Doğurmak onun için bir kahır olacaktır. Oysa Âdem Havva'yı uykusunda, bir rüya gibi yaratmışken, Havva Âdem'in çocuklarını bir kâbusta gibi, acı içinde doğuracaktır. Âdem Tanrı'nın imgesine yaraşan temel, tinsel rolünü korurken, Havva'ya maddi, önemsiz bir rol düşer. Yaşamı sürdüren etken Âdem olurken, Havva ölüm etkeni olacaktır (Badinter, 1992: 96).

Aristoteles "kadın erkekten doğmuştur" diyerek erkeğin kadın üzerindeki üstünlüğünü vurgulamakta ve "kadının kendiliğinden yaratılmadığı" görüşünü savunmaktadır. Bu görüş, kadın ruhu erkeğin ruhuyla aynı olsaydı, kendi başına üremesi gerekirdi, bu yüzden kadının erkeğinki gibi bir ruha sahip olmadığı düşüncesine dayanmaktadır. Öğrenme yeteneği de erkekten çocuğa geçebilen bir durumdur (Badinter, 1992: 100). Aristoteles, "Politika" adlı eserinde de kadın ve erkek karakterlerinin aynı olmadığını ileri sürmektedir. Aristoteles "sessizlik kadının izzetidir ama aynı şey erkek için geçerli değildir" der. Yüzyıllar sonra Müslüman olan İmam Gazali de kadında olması gereken erdemin sessizlik olduğunu ve Müslümanların kaçınması gereken kadının tipinin "çok konuşan kadın" olduğunu ifade ederek kadınların erkeklere boyun eğip, ses çıkarmayan taraf olması gerektiğini söylemiştir (Berktaş, 1996: 87).

Toplumsal ilişkilerde "güçlü, akıllı, eğitilmiş, yetkili ve erkek olan her daim haklıdır" görüşü baskın olmaktadır (Selek, 2018: 211). Bu bakış açısı, erkeğin kadın üzerinde mutlak hâkimiyet kurmasına neden olmuştur.

Her çağda her toplumda kadın olmak ağır yükümlülükleri ve sorumlulukları da beraberinde getirmiştir. Erkek gözüyle yazılan tarihte kadın hep ikinci konumda olmuş ya da bahsedilmeyen tarafta bulunmuştur. Erkek ve kadınların bağlı oldukları sınıf, ırk, din topluluklarından dışlanması sık rastlanan bir olaydır. Erkeğin sırf cinsiyetinden dolayı dışlanması pek rastlanan bir durum değildir. Ancak kadın, sırf cinsiyetinden dolayı ayrımcılığa maruz kalmıştır. Kadın, tarihin yazılıp-yorumlanmasından uzak tutulmuş, tarihin oluşumunda etkin bir özne olmasına rağmen tarih yazımından mahrum bırakılmıştır. Çiçero'nun bu durum hakkında yorumu tam yerinde olacaktır. Çiçero, geçmişini bilmekten alıkonan kadın, sürekli çocuk bırakılmakla aynı durumdadır. Zaten ataerkil toplum yapısı içinde uzun bir dönem kadınlar çocuklar ve delilerle aynı kefeye konularak sınırlandırılmıştır (Berktaş, 2010: 21-22).

Kadının cinselliği, “ailenin şerefi ve namusudur” görüşünden dolayı kadının cinselliği üzerine sıkı bir denetim kurulmuştur. Kadının yanlış davranışı ait olduğu topluluğa ve aileye utanç getireceğine olan inançtan dolayı toplumda kadına büyük bir olumsuzluk atfedilmiştir. Bu yönüyle kadının tamamen eve kapatılıp ve örtünmelerine, kamusal alana girişinin ve davranışlarının kısıtlanmasına kadar devam eden baskılar söz konusu olmuştur (Kandiyoti, 2013: 81). Örtünmek “kadının kadınlığını, erkeğin erkekliğini bilmesi”, kısaca cinsiyet dikotomisinin kesinliğini göstermektedir. Yahudi-Hristiyan ve İslam dini içerisinde de bu belirgin olarak göze çarpmaktadır (Berktaş, 1996: 84).

Günümüzde modernliğin kurucusu olarak görülen Batı'nın inancının aksine kadınların örtünmesi, harem ve kadınların kamusal alandan uzak tutulması geleneği sadece İslam'a ve Doğu'ya özgün değildir. Bunların kökleri daha derinlere ve Doğu Karadeniz yöresine ait kültürlerde görülmüş ve ataerkil geleneğin uzantıları olarak öne çıkmıştır. Geçmişten gelen bu miras, kadın kimliğinin istenilen şekilde belirlenmesini sağlamış ve toplumsal yapıların değişmesi bile bu mirasın yüzyıllar sonrasına aktararak kadınların sessizliğe ve edilgenliğe maruz bırakılmalarına neden olmuştur (Berktaş, 1996: 87-88). Genel olarak toplum içerisinde kadın, ailesinin ve çevresinin istekleri yönünde şekillenmiştir. Toplum, kadına nasıl davranacağını öğretmekte ve onu erkek karşısında itaatkâr yapmaktadır.

“Ataerkil” kavramının daha da genişleyerek sadece aile ve akrabalık sistemi içinde değil, toplum içerisindeki hemen hemen bütün kurumlarda yaygınlık gösterdiğini söylenebilir. Ataerkilliğin yansımaları aile kurumunda, iktidar (yönetim) düzeyinde, ekonomide (özellikle kapitalizm), kültürel değerlerde, kitle iletişim araçlarında, sanat gibi farklı kurumlarda etkisi gözlemlenebilmektedir. Bütün bu kurumların birbirine etkisi göz önüne alınarak “ataerkil sistem”, “ataerkil yapı” olarak adlandırılıp, kavram genişletilmektedir (Türküne, 1995: 37).

Toplum içerisindeki tüm kurumlarda toplumsal cinsiyet ilişkileri görülebilmektedir (Connel, 1987: 166). Sokak, çoğu zaman bir kurum olarak düşünülmez ancak belirli toplumsal ilişkileri ve kesin sınırları olan toplumsal bir çevre olarak tanımlanabilmektedir. Aynı zamanda sokak, kadına yönelik şiddetin ve sindirmenin yapıldığı ortamlardan biridir. Özellikle kadınların hava karardıktan sonra sokağa tek başına çıkmalarının engellenmesine dönük yerleşik toplumsal normlar önemli birer göstergedir. Çünkü sokak, erkeklerin işgali altında olan bir kurum olarak görülmektedir. Kısaca toplumsal bir çevre olan sokak ve aile, devletin belirlediği, sınırlarını çizdiği toplumsal cinsiyet ilişkilerini göstermektedir (Connel, 1987: 181-183). Sokak, sosyal ilişkilerin en yoğun yaşandığı kurumlardan biridir. Özellikle erkeklerin daha rahat davrandığı ve erkek baskısının yoğun olduğu bir yer olan sokak, erkeklığe özgü bir mekân olarak görülebilmektedir. Bu yüzden de karanlık çöktükten sonra sokağa çıkan kadın zarar görürse bu erkeğin değil kadının suçu olarak gösterilmektedir. Ataerkil sistemin sözcülüğünü ve halkın ideolojik algısını yöneten medya, “Gece yarısı sokağa çıkan kadın tecavüz uğradı” diye manşet atarak suçluyu işaret etmeye çalışmaktadır.

Toplumda var olan genel tahakküm ve sömürü düzenlerinin (ırkçılık, kapitalizm gibi) hepsi erkek yönetimiyle bağlantılı ve onun bir kolu olduğu kabul edilmektedir. Erkek kadına hükmederken bir grup erkek bütün toplumu tahakkümü altına alıp (ataerkil iktidar sistemi) yönetmektedir. Tarihsel olarak bakıldığında da toplumsal güç yapıları erkek merkezli bir sisteme sahiptir. Erkekler politik, ekonomik ve kültürel yapıları elinde tutup kontrol altına almakta ve bu kontrolü yaparken de şiddete başvurabilmektedir. Erkekler ellerindeki güçlerini kadını baskı altına almak, ikincil plana atıp ve ötekileştirmek için kullanmışlardır (Hanisch, 2013: 8-9).

Kadın bedeni tamamen cinselleştirilmiştir ve kadın cinsel bir varlık olarak algılanması için herhangi bir ortamda bulunması yeterli bir durumdur. Pek çok toplumda aile ve kutsal yerler kadınlar için uygun ortam olabilmektedir. Açık alanlarda veya bar gibi kalabalık alanlarda kadın cinsel bir çağrı aracı olarak görülmektedir (Ecevit, 2013: 148). Ataerkil ideoloji, kadına ne ve nasıl olduğunu anlatırken aslında hangi alanlarda var olabileceğini ve hangi alanlardan dışlandığını da (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 12) söyleyerek kadının kamusal alandaki varlığını sınırlandırmaktadır.

Yönetime ait kurumlarda, işyerlerinde, evde veya herhangi bir farklı kurumda kadınlar ve erkekler arasında kazanç ve kaynaklar eşitsizliği durumu ortaya çıkabilmektedir. Açıkça, kurumları, bakanlıkları, üniversiteleri vb. yerleri yöneten erkekler, kadınların bir üst düzeye çıkmasını önleyen güçlüklerle karşılaşmasını sağlamaktadır (Connel, 1987: 151). Erkeği önceleyen ve onun baskın olduğu her kurumda, kadının ikincil bir plana atıldığı görülmektedir. Erkeğin karşısında ikincil konumunda olan kadına öteki gözüyle bakılmaktadır. Aynı zamanda kamusal alandaki eşitsizliklerin artırılması, kadının kendini özele alana ait hissetmesini sağlamaktadır.

Antropologların deyişiyle, kadınlar hiçbir zaman kolektif bir başkaldırı göstermemişlerdir. Sürdürülen düzene yönelik herhangi bir “karşıt kadın toplum modeli” ortaya atılmamıştır. Kadınların bireysel başkaldırıları da sert bir şekilde cezalandırılmıştır. Toplumda sıkı bir şekilde denetlenen ve “öteki” olan kadın, düzensizlik, karşıt-kültür, şeytan ve büyücü kimliği kapsamına alınmıştır (Badinter, 1992: 136).

Feminist araştırmacıların yaptığı çalışmalar da toplumdaki kurumlarda sarsılmayan bir eril tahakküm yapılarının bulunduğunu ve toplum içerisindeki bireylerin bu tahakkümü doğal bir şekilde kabul gördüğünü göstermişlerdir (Sancar, 2014: 17). Toplum içerisindeki değerlerimizi şekillendiren aile, bu durumu doğal gösteren en önemli kurumlardan biridir. Bu durum toplumdaki diğer kurumlarda da sürdürülmektedir. Böylece kadın-erkek ilişkileri tartışılmayan değerlerimiz haline gelmektedir. Bu ilişkiler, toplum içerisindeki tüm kurumlara sirayet ederek varlığını devam ettirmektedir.

1.3.2. Erkeklik Çalışmaları ve Tarihsel Artalanı

Kadının erkek karşısında ezilmişliği ve öteki hale getirilmesi kadın konulu çalışmaların artmasına ve bu kavramın daha çok tartışılmasına yol açmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramının kadın üzerinden ele alınması ve bu kavramın en önemli tarafını oluşturan erkeğin saf dışı tutulması, toplumsal bir problem olarak görülen cinsiyetler arası ayrımın ve baskının temeline inilmesi konusunda boşluklar yaratmıştır. Bu yönüyle toplumsal cinsiyet çalışmalarında tek taraflı bakış açısının söz konusu olduğu, konunun esas öznesini ve tarafını oluşturan erkeklik kavramının pek dikkate alınmadığı söylenebilmektedir. Bu çerçevede toplumsal cinsiyet konusundaki çalışmaların çoğunlukla erkekliğin ne olduğu ve toplumsal yaşamdaki konumu gibi son derece önemli hususları göz ardı ettiği önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Sancar'ın da ifade ettiği üzere *“Erkeklik, bugüne kadar, hakkında konuşulan, ama politik, ideolojik ve akademik olarak fazla irdelenmemiş bir konu olmaya devam etmiştir”* (2009: 23). Dolayısıyla erkeklik kavramıyla alakalı çalışmaların kökeni o kadar eskilere dayanmamakta, akademik/bilimsel çalışmalara henüz yeni yeni konu olabilmektedir.

Erkeklik çalışmaları; erkekliğin tarihsel, kültürel ve toplumsal inşa süreçlerinin bir ürünü olduğunu ve ataerkil toplumsal düzenin de en önemli özneleri olan erkekler ve erkeklikleri eleştirel olarak disiplinlerarası bir düzeyde inceleyen çalışmaların bütünüdür (Arık, 2010: 218). “Erkeklik çalışmaları” kavramı tıpkı “kadın çalışmaları”na benzer bir şekilde toplumsal cinsiyet farklarının oluşumu problemini merkeze alan bir çalışma alanı olarak ortaya çıkmıştır. Erkeklik çalışmaları ilk olarak erkekliğin sahip olunan ya da kaybedilen bir özellik olarak algılanmasının üzerinde durmuştur. Erkeklik denilince akla ilk olarak neyin ve hangi özelliklerin geldiği anlatılmaya çalışılırken aslında hiçbir yerde genel geçer olarak kabul edilen tek ve tutarlı bir erkeklik tanımının olamayacağı ortaya konulmuştur (Cornwall ve Lindisfarne'den akt. Sancar, 2009: 26).

Erkeklik çalışmalarının ortaya çıkması ve erkekliğin de toplumsal cinsiyet rolleri içinde anılması kadın hareketlerinin, feminist teorinin ve bu alandaki toplumsal cinsiyet çalışmalarının bir sonucu olarak ilerlemiştir. Feminist çalışmalar daha çok kadın sorunları üzerine durmuştur. Dolayısıyla feminist çalışmalarda erkeklik kavramının kadın konusu düzleminde çok kısıtlı bir biçimde yer edindiği söylenebilir. 1970’li

yıllara kadar erkeklik daha çok biyoloji ve psikolojinin ilgi alanlarına dâhil olmuştur. Daha sonraları biyoloji ve psikolojik çalışmalardan uzaklaşıp, sosyal-toplumsal alanlara dâhil olmuştur. Böylece erkeklik çalışmaları toplumsal cinsiyet çalışmaları arasına girmiş, bu çerçevede erkek ve erkeklik kavramları detaylı olarak incelenmeye başlanmıştır (Aktaş, 2010: 26-27).

Erkeklik ve erkeklik kuram ve çalışmalarının feminizmle olan ilişkisini de göz önünde bulunduran Bozok; erkeklikçi, erkek kurtuluşu ve pro(feminist) olarak üç ayrı bölümlendirme yapmaktadır. Birinci sınıflandırma olan erkekçilik (masculinism) ataerkil ideolojiyi ve onun savunmasını yansıtmakla beraber gelenekselcilik ve biyolojik belirlenimcilik gibi anti-feminist yaklaşım ve görüşleri kabul etmektedir. İkinci sınıflandırmayı oluşturan erkek kurtuluşçuluğu (men's liberationism) sadece kadınların değil erkeklerin de ataerkil sistemden zarar gördüğünü savunmaktadır. Bu akıma göre erkeklerin duygusallaşamamaları, maço, sert ve şiddet yanlısı olmaları erkekliğin özünden uzaklaşmanın bir neticesi olarak görülmektedir. Aynı zamanda erkeklerin ataerkil zihniyetten kurtulmasının özüne dönüşle olabileceğini savunulmaktadır. Erkekleri ataerkilliğin baskıcı davranışlarından kurtarmayı amaçlayan yaklaşım, kadına olan bakış açısı ve kadının baskılanmasını da göz ardı ederek feminizmle arasına mesafe koymaktadır. Diğer her iki akımın aksine pro(feminizm) ise kendilerini feminizmle aynı tarafta gören erkeklerin, kadınların ve eşcinsellerin ötekileştirilip, ezilmesinden ve cinsiyetçilikten homofobiye kadar tüm ataerkil görüşlere ve dışavurumlara karşı çıkmaktadır. Ataerkil sistemin ortadan kalkması için kuramsal ve toplumsal koşulları ortaya koymaya çaba sarf etmiştir. Erkeklikçi görüşü benimseyen araştırmacılar, antifeminist bir bakış açısıyla “erkek çalışmaları” (men's studies) alanını inşa ederken erkek kurtuluşçuluğu tek başına bir çalışma alanı oluşturmamadan psikologlar ve psikanalistler tarafından kullanılmıştır. (Pro)feminizm ise “erkekler ve erkeklikler üzerine eleştirel incelemeler” adını alan “erkeklik incelemeleri” (masculinity studies) alanının oluşturulmasını sağlamıştır (2013: 271-273).

“Erkek çalışmaları” ile “erkekler ve erkeklikler üzerine eleştirel incelemeler” biçiminde erkeklik kimliği üzerinden araştırma yapan iki farklı alan ortaya çıkmıştır. Erkekler ve erkeklikler üzerine olan eleştirel incelemeler, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren kadın ezilmişliği ve ötekileştirilmesine karşı feminist kadınlarla ortaklaşa mücadele verilerek oluşturulmuştur. Zamanla erkekler tarafından erkekler hakkında

özgün olarak oluşturulan feminist kuramların da ortaya konulduğu bir araştırma alanı haline getirilmiştir (Bozok, 2013: 273-280).

Edwards’a göre (2006) erkeklik çalışmaları tıpkı feminist çalışmalar gibi üç farklı aşama ya da dalga halinde incelenebilmektedir. Erkeklik çalışmalarının birinci aşaması feminist ikinci dalganın başlangıç aşamasıyla aynı dönemde yani 1970’li yıllarda ortaya çıkmıştır. Cinsiyet rolü paradigmasının ön plana çıktığı bu aşamada toplumsal cinsiyet düzenin erkeği nasıl tanımlayıp, güçlendirdiği ve aynı zamanda sınırlandırdığı yapılan çalışmalar arasındadır. Feminist harekete benzer bir şekilde “erkek, erkek doğmaz, erkek yapılır” mottosunu kullanarak “erkekliğe” ilişkin davranış kalıplarının –tıpkı kadın kimliği ve davranışları gibi- toplum içerisinde şekillendiğini ve doğuştan getirilmediğini belirtmektedir. 1980’lerde eleştirel erkeklik çalışmalarının ikinci aşaması ortaya çıkmıştır. Bu dalgadaki araştırmacıların çoğunluğunun olaylara bakış açısı feminizmle görüş birliği içinde olan profeminist yönündedir. Bu aşamada erkekliğin hâkim bir erkeklik modeli ile değişmez bir öze sahip olduğu düşüncesi değişmiş ve farklı erkeklik biçimlerinin de olabileceği kabul edilmiştir. Üçüncü aşamada ise erkeklik çalışmaları post-yapısalcı teoriden etkilenmiş; edebiyat, kültür ve medya çalışma alanlarını da içeren disiplinlerarası bir alan haline gelmiştir. Her ne kadar farklı alanlara da yönelse bile ortak konusu yine temsilin önemi ve bunun erkeklik kimliğiyle olan ilişkisidir. Bu yaklaşımları referans alan çalışmaların Türkiye’ye gelmesi ise 1990’lı yıllara yani üçüncü dalgaya denk gelmektedir (Akt. Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 23-31).

Erkek kimliğine yönelik çalışmalar toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla başlamış ve özellikle 1970’li yıllarda ikinci dalga feminizm çalışmalarıyla önce kadın sorunları üzerinde durulmuş ve 80’li yılların başından itibaren de erkeklik kavramının (masculinity) ne olduğu üzerine olan incelenmelerle erkek kimliği konulu çalışmalar artmıştır (Erol, 2003: 21-22).

Eleştirel erkeklik çalışmaları, kadın çalışmalarına benzer bir çalışma alanı değildir. Çünkü kadın hareketinde kadınları bir araya getiren ortak çıkar mücadelesi söz konusuysa erkeklik hareketinde ortak bir çıkardan ziyade “var olan çıkarı ve avantajlı konumu” ortadan kaldırma çabası bulunmaktadır (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 22).

Erkeklik çalışmaları, var olan toplumsal cinsiyet temelli sorunlara çözümler üretmeye çalışmakta ve toplumda erkeklerin de kadınlar kadar ezildiği konusu üzerine odaklanmaktadır. Kadının yanında yer alma çabasıyla beraber erkeklerin sahip olduğu avantajlı konumdan vazgeçerek üzerlerinde oluşturulan baskıdan kurtulma isteğinin, erkeklik çalışmalarını daha bir görünür kıldığı düşünülmektedir. Toplumda ezen erkek kadar ezilen erkeklerin de söz konusu olduğu gerçeğinden hareketle tek bir erkeklik tipinden söz edilememektedir. Bu da “hegemonik erkeklik” kavramını karşımıza çıkarmaktadır.

1.3.3. Hegemonik Erkeklik

“Hegemonya” Gramsci’nin alt/üst sınıflar arasındaki ilişkiyi araştırırken kullandığı bir kavramdır (Sığın ve Canatan, 2018: 166). Hegemonya kavramıyla beraber rıza kavramını da geliştiren Gramsci, yönetici sınıfların baskısının doğrudan veya dolaylı olarak herhangi bir güce başvurmaksızın, yönetilenlerin rızası ile sağladığını ifade etmektedir. Hegemonya kavramı, sadece baskın olan ideolojiye rıza gösterilmesiyle değil, ideolojinin doğal olarak kanıksanmasını ve görünmez hale gelmesini anlatmaktadır. İdeolojik olan toplumdaki tüm pratiklerin içine sinmiştir. İdeolojik olanın nasıl meşrulaştırıldığı ise toplumsal pratiklere bakılarak anlaşılmaktadır. Popüler bilgi ve kültürel ürünler, egemen sınıfın ideolojilerini toplumdaki tüm sınıfların ortak menfaatymiş gibi göstermektedir (Baştürk Akca ve Tönel: 2011: 28-29).

Hall tanımıyla da hegemonya kavramı, toplumsal grupların sadece baskı ve zorlama ile değil, toplumun genel rızasını alarak toplumsal otoriteyi uygulayabildiği durumları anlatmaktadır (Hall’dan akt. Dick, 2004: 22). Hegemonya, iktidar sahiplerinin rızayı sağlama biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumdaki bütün kurumlarda ve alanlarda varlığını hissettiren hegemonik güç, insanların ideolojik yanına hitap edip, zihinlere yerleşerek tahakkümünü sürdürmektedir. İdeolojik olan hegemonik görüş, bilinçaltına yerleşerek varlığını devam ettirmektedir. Çevremizden görüp, duyduklarımız tamamen bilinçaltımıza yerleşmekte; sözlü, yazılı ve görsel medyanın da yardımıyla, ideolojik bilinçaltımızı oluşturmaktadır. Medyada oluşturulan erkeklik imgesi, hegemonik erkeklği destekleyecek şekilde yansıtılmaktadır. Erkeklik imgesi

güç, iktidar ve kamusal alanla eşleştirilirken kadınlık imgesi duygusallık, zayıflık ve özel alanla eş kılınmaktadır.

Hegemonik erkeklik, güç, cesaret, saldırganlık, beceri, uzmanlık, macera ve dayanıklılık gibi normlar üzerinden kurgulanmaktadır. Bu davranış kalıpları ve rolleri tek bir erkeklik biçimini dayatmaktadır. Hegemonik erkeklik kavramında, erkekler temel olarak kadınlar üzerinden egemenlik kurarak beslenmekte ve farklı erkeklik biçimleri arasında da hegemonik ilişki kuran bir erkeklik kurgusu olarak tarif edilmektedir (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 27-28). Connel'in deyişiyle hegemonik erkeklik kavramındaki "hegemonya" acımasız iktidar çekişmesinden ayrı olarak özel ve toplumsal hayat üzerinde uygulanan güçlerle kazanılan toplumsal bir üstünlük olarak tanımlanmaktadır (1987: 246). Erkek, kendisinden yaşça büyük ya da statü olarak üstün olan erkeğin hegemonik baskısına maruz kalmaktadır. Bu baskıya maruz kalan erkek de kendisinden daha zayıf olan erkek üzerinden hegemonyasını kurmaya çalışmaktadır (Selek, 2018: 113). Böylece toplumda sürekli birbirini baskılayan güçler dengesi oluşturulmaktadır.

Hegemonik ilişki sadece erkekler ve kadınlar arasında değil farklı erkeklik biçimleri arasında da varlığından sürdürmektedir. Hegemonik erkeklik, farklı erkeklik hallerini bastırarak tek bir erkeklik biçimini ortaya çıkarmaktadır (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 14). Başka bir deyişle hegemonik erkeklik kavramı sadece kadınları değil, ikincil konuma atılan erkeklik biçimlerini içererek de inşa edilmektedir. Erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil toplumsal düzenin parçalarını oluşturmaktadır (Connel, 1987: 245). Sadece kadınları baskılayan bir toplumsal düzenden bahsedilemez. Toplumsal olarak oluşturulan davranış kalıpları ve rolleri erkekler üzerinden de baskısını sürdürmektedir. Gülen ve ağlayan erkek genel olarak toplum içerisinde hoş karşılanmamakta ve onlar için "light/ hafif-yumuşak" tabiri kullanılmaktadır. Ya da daha farklı bir örnek verecek olursak eşcinsel olan erkekler toplum içerisinde büyük bir baskı görmektedir. Bu baskı tek bir erkeklik biçimini kabul ettirmekte ve diğer tercihleri ise yadsımaktadır.

Birbiriyle bağlantılı olan ataerkil sistem ve hegemonik erkeklik, toplumsal yapı içerisinde farklı erkeklik tiplerini geri plana atmakta ve farklılıkları bastırmaktadır (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 172). Ataerkil ideoloji, toplumsal cinsiyet ilişkilerine

yön vererek, bireylerin bedenlerini, rollerini, yaşama şekillerini ve hatta duygularını bile şekillendirmektedir. Bireylerin cinsel tercihlerine yön vermekte ve erkeğe heteroseksüel bir cinsel kimlik dayatmaktadır (Selek, 2018: 163). Modern hegemonik erkekliğin en birincil özelliği heteroseksüel oluşu ve evlilik kurumuyla bağlantılı olmasıdır. Dolayısıyla karşı çıkılan erkeklik biçimi, eşcinsellik olmaktadır. Bu karşı çıkış ise eşcinsellere yönelik ideolojik bir savaş biçimini oluşturmaktadır (Connel, 1987: 249). Bu açıdan hegemonik erkeklik, toplumsal cinsiyet düzeni ve rejimleri içerisinde heteroseksüelliği ve heteroseksüel erkeklik anlayışı benimseyip, yüceltmektedir. Eşcinsel erkekliği dışlamakta ve toplum içerisinde marjinalleştirmektedir (Özbay, 2013: 200).

Başkaları üzerinden hegemonik güç kuran erkek hem güçlü hem de dürüst ve başarılı olmalıdır. Gerektiğinde hem şiddet uygulayabilmeli hem de sevip, korumalıdır. Bu unsurlar ise toplumdaki bütün erkeklere model oluşturacak davranışlar olarak yansıtılmaktadır (Selek, 2018: 125). Ancak kadınlar, hegemonik olmayan erkekler tarafından da kendilerini ezilmiş olarak hissedebilmektedirler. Kadın üzerinde ezilmişliğe neden olan şeyse kadınlar üzerindeki egemenliği kurumsallaştıran toplumsal pratiklerdir (Connel, 1987: 248).

Connel'e göre hegemonya kavramındaki iki yanlış anlayışın düzeltilmesi gerekmektedir. İlk olarak "hegemonya" kavramı her ne kadar güce ve üstünlüğe dayalı bir kavram anlamına gelmese de güç ve üstünlük kavramından ayrı tutulmamaktadır. "Hegemonya" ve "üstünlük" kavramları günlük yaşamda birbiriyle uyumlu olarak kullanılan kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Fiziksel ve ekonomik şiddet ideolojik olarak fiziksel güce sahip olanı onaylamaktadır. Burada da karşımıza hegemonik erkeklik ve ataerkil şiddetin birbirine yakınlığı ortaya çıkarmaktadır. İkinci olarak da "hegemonya" mutlak kültürel bir egemenliğin, farklı seçenekleri ortadan kaldırdığı anlamında değildir. Daha çok toplumsal bir üstünlüğü ifade etmekte, diğer gruplar ikincil bir konuma atılmaktadır (Connel, 1987: 247). Toplumsal üstünlüğü ifade eden hegemonya kavramının bu üstünlüğü, toplumsal kodlara yerleşmeye ve ideolojik görüş ve düşüncelere dayalıdır.

Erkeklik diğer erkekler arasında dışlanma korkusuyla, kadınlığa yönelik olarak kişinin kendi içinde dişi korkusu inşa etmesiyle oluşturulmaktadır (Bourdieu, 2015:

71). Toplumda yaygın olan görüşe göre “erkeklik” doğuştan gelen biyolojik, genetik, hormonal bir özellik olarak görülmekte, daha açık bir ifade ile “doğal” bir hal olduğu düşünülmektedir. Oysa erkeklik değerleri “hormonal yapı”dan çok daha farklıdır. Erkeklik kategorizasyonu içinde doğru ve yanlış davranışların, bireyler tarafından benimsenmesi toplumsal olarak şekillenen bir durumdur (Sancar, 2013: 171).

Erkek egemen toplumsal düzen, iktidar aygıtlarının erkeklerin denetiminde olduğu ve onların temsil edildiği toplumsal düzeni ifade etmektedir. Erkek egemen toplum kavramı, bütün erkekleri kadınlardan üstün tutmaktadır. Egemen erkeklik değerlerinin toplum içerisinde sürdürülmesi ve onaylanması konusunda işbirliği yapmaktadır (Sancar, 2013: 172).

Baskıcı bir aygıt olarak ele alınabilen devlet otoritesinin nesneleri, erkeklerdir. Devlet hegemonik erkekliği bir taraftan kurumsallaştırırken diğer taraftan da onu denetlemek için çaba sarf etmektedir (Connel, 1987: 176).

Hükmedilenler üzerindeki tahakküm ilişkisi, hükmedenin oluşturduğu yapılar yoluyla doğalmış gibi görmektedir. Bu durum hükmedilenlerin kendilerini değersiz ve önemsiz hissetmesini sağlamaktadır. Ataerkil toplumsal düzen içinde hükmedilenler olarak sınıflandırılacak olan kadınlar kendi bedenlerini kusurlu, çirkin ve yetersiz olarak görmektedir. Dolayısıyla bireyin kendini algılaması ve anlaması yüksek/alçak, eril/dişil, beyaz/siyah gibi sınıflandırma yoluyla yapılmaktadır (Bourdieu, 2015: 50-51). Bireyin kendini sınıflandırması ve bu sınıflandırmaya göre toplum içerisinde yer edinmesi, zihinlere yerleşmiş kodlar yoluyla yapılmaktadır. Dolayısıyla kadının kendini yetersiz ve güçsüz görmesi yerleşik toplumsal normlar doğrultusunda hegemonik toplumsal yapının kadına benimsettiği bir durum olarak ortaya çıkmaktadır.

1.4. ERKEKLİK KRİZİ

Erkeklik krizi devlet ve aile gibi toplumsal kurumlarda erkeklerin iktidar meşruluğundaki zayıflama olarak açıklanabilmektedir (Connel, 1987: 215). Koşulsuz kabul edilen erkeğin gücü, aile ve iktidar düzeyinde artık tartışma haline gelmiştir.

Uzun yıllar boyunca toplumsal cinsiyet araştırmaları, sadece kadın araştırmalarıyla ilgilenmiştir. Tartışmalar sadece kadının baskı altına alınıp, ezilmesi gibi konular üzerinden yapılmıştır. Bu durum toplumsal cinsiyet rollerinin

belirlenmesindeki etkileşimin ve iktidar ilişkilerinin çözümlenmesi için yeterli bir sonuç vermemiştir (Baştürk Akca ve Tönel, 2011: 11).

Feministlerin kadının toplumdaki baskılanmasıyla ilgili endişeleri düşünüldüğünde, toplumsal cinsiyet ile ilgili araştırmaların neredeyse hepsinin kadın ve dişillik kavramı üzerinden yapılması şaşırtıcı değildir. Ancak 1980'lerden itibaren erillikle ilgili çalışmalara daha fazla ağırlık verilmeye başlanmıştır. Modern toplumlarda kadının ve erkeğin doğası ve değişen toplumsal rolleri önemli bir tartışma konusudur. Toplumsal roller bakımından kadın ve erkek olmanın ne anlam ifade ettiği, erkeklik rolleriyle ilgili geleneksel beklentiler ve baskıların modern çağda nasıl bir dönüşüm geçirdiği, eril iktidarın krize girip girmediği gibi sorular (Giddens, 2012: 509) toplumsal cinsiyet araştırmalarına yeni boyutlar kazandırmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramı sadece kadını değil erkeği de kapsayan bir kavramdır. Toplumsal bir sorun olan cinsiyet kavramı hem kadın hem de erkek üzerinde tahakküm ve baskı kurmaktadır. Kadın üzerinde kurulan baskı ve şiddetin, erkek üzerinde kurulan baskı ve şiddetten geçtiğine ilişkin yaklaşım çözüm üretebilmenin önemli bir yolu olarak görülmektedir. Bu yaklaşım hem kadın hem de erkek için elde edilebilecek çözümleri daha kalıcı hale getirebilecek bir potansiyel taşımaktadır.

Kalıplaşmış cinsiyet rolleri hem kadını hem de erkeği olumsuz bir şekilde etkilemektedir. Bu olumsuzluk insanların kendilerini gerçekleştirmesine engel olmakta ve hatta sağlık sorunlarına bile yol açabilmektedir. İnsanların hoşlandıkları ve kendilerini mutlu hissettikleri şekilde davranmalarının yasaklanması büyük bir haksızlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden bireylerin başarılı olacakları ve kendilerini rahat ifade edecekleri davranışlar, toplum tarafından yasaklanmamalıdır (Dökmen, 2015: 225).

Erkekliğin sürekli sınanıp, ispatlandığı eril ortamdaki gerilim sürekli arttırılmaktadır. Bu yüzden de erkekler hemcinsleriyle hem dayanışma hem de rekabet halinde olup üstünlük yarışına girmektedirler (Selek, 2018: 148-149). Erkeklerin diğer erkekler karşısında kendini ispatlaması olarak görülen erkeklik hem cinsiyetçiliğin bir sonucu hem de cinsiyetçiliğin temel bir dayanağıdır. David Mamet'e göre "*erkeğin gözünde kadın, toplumsal merdivenin en alt basamaklarıdır bu yüzden de erkek kendini kadına göre tanımlamamaktadır. Erkeğin toplumdaki tek ihtiyacı diğer erkeklerin*

onayıdır.”. Erkeklerin büyük riskler alıp, kendini gerçekleştirmesi sadece diğer erkeklere erkekliğini kabul ettirmesi için başvurulmaktadır. Bu durumda korku en ağır basan duygu olarak ortaya çıkmaktadır. Babanın iktidarından duyulan korkuyla özdeşim kurularak bu durumun üstesinden gelinmeye çalışılmakta ve erkek, ezen ile özdeşim kurmayı bir çözüm yolu olarak görmektedir (Kimmel, 2013: 97-98). “Büyük balık küçük balığı yutar” sözünü toplumsal ast-üst ilişkileri bakımından da yorumlayabiliriz. Yani başkaları tarafından hegemonik baskıya maruz kalan erkek de bu baskıyı, kendisinden daha güçsüz olan kadına veya erkeğe yöneltmektedir.

Toplumsal çevrede ve ailede, erkeğe sürekli “en iyisi” olduğu inandırılmaktadır. Erkek de toplumsal yaşamın oluşturduğu bu modele uygun hareket etmektedir. Erkekliğini sürekli kanıtlamaya çalışan erkekler kahraman, yiğit olma hayallerini gerçekleştirmek için şiddet içeren davranışlarda bulunabilmektedir. Sürekli iktidar ve baskıyla kışkırtılan erkekler ise herhangi bir güçsüzlük veya iktidarsızlık ortaya koyabilecek davranışlardan kaçınmaya çalışmaktadır. Böyle bir durumun yarattığı hınç duygusu alınganlık ve gururu büyütürken, erkeği patlayacak bir dinamite dönüştürmektedir (Sele, 2018: 135-136). Erkeklerle çocukluğundan itibaren sürekli güçlü ve cesur olduğu söylenip, benimsetilmektedir. Toplum tarafından kendisine itaat edilmesi gerektiği öğretilen erkek, tersi bir durumla karşı karşıya kaldığında bunu hakaret olarak algılamakta ve bu yüzden de erkeklik krizine girebilmektedir. Güçlü olduğunu ortaya koymaya çalışan erkek, gücünü şiddet aracılığıyla görünür hale getirip, kendini kanıtlamaya çalışmaktadır. Toplum içerisindeki erkekler, her şeye müdahale etme isteği duyan bireylere dönüştürülmektedir.

Erkeklik, kazanılan ve sürekli kaybedilme korkusunu sürdüren bir statüdür. Toplumsal yapı içinde erkeğin erkekliğini ispatlaması yeterli değildir. Çünkü sürekli bir kaybetme korkusu söz konusudur. Kadının sürekli denetlenip, erkeğin ise erkekliğini sürekli ortaya koymasını isteyen kültürlerde bu durum bariz olarak göze çarpmaktadır. Kadın davranışlarını sürekli alçaltan görüşler, erkeğin kadına özgü davranış sergilemesini, erkekliğin “şerefine” yönelik saygısızlık olarak görmektedir. Buradaki amaç ise kadının erkek karşısındaki insanlığını çarpıtıp, zayıflatmaktır (Kandiyoti, 2013: 82).

Tarihsel açıdan bakıldığında da erkeklik, kadınlardan farklılığı vurgulanarak ve kadınsılığın reddedilmesi olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca başarısızlık kadın cinsiyle özdeşleştirilmiş ve bu yüzden de erkek olarak gözükmekten korkulduğu için başarısızlıktan kaçınılmıştır. Başarısız erkek “pısırik”, “güçsüz” ve “hanım evladı” gibi kavramlarla etiketlenmektedir (Kimmel, 2013: 96).

Toplumda “kadınsı” olma durumu, erkek için değersiz ve alt hiyerarşiyi ifade eden bir kavram olarak görülmektedir. Dolayısıyla bu kavram, kadın için uygun görülen davranış ve değerleri yansıtmakta, kadın bu noktada değersiz olarak kabul edilmektedir. Erkeğin toplumda kadın olarak görülmesi, değerinin düştüğünü göstermektedir. Bundan dolayı erkeğin ağlaması, duygulanması ya da ev işleriyle uğraşması toplumda erkek için utanç verici bir durum olarak kabul edilmektedir. Erkeğin rolünden sapması ise eşcinsel olmasıyla bir tutulmakta ve bu da korkuya neden olmaktadır. Aynı zamanda bu korku erkeklerin diğer erkeklerle arasına mesafe koymasına da yol açmaktadır. Duygularını yaklaşılarak gösterme eylemi sadece kadınlar için uygun görülmektedir (Dökmen, 2015: 223-224). Tüm bu toplumsal yaklaşımlar erkeği katı, sert ve şiddet uygulayan taraf yaparken, kadını daha fazla sömürülmeye açık hale getirmektedir.

Türkiye’de erkek için geleneksel kabulü ortaya koyan dört aşama bulunmaktadır. Bunlar: sünnet, askerlik, iş bulma ve evlilik olarak aşamalandırılmaktadır (Selek, 2018: 19). Askerlik ve sünnet, erkeklik için en değerli unsurlar olarak kabul edilmektedir. Sünnet törenlerinde giyilen kıyafetlerin askeri üniformaya benzetilmeye çalışılması ise ikisi arasındaki bağlantıyı güçlendirmektedir. Sünnet ile erkek olmaya adım atan çocuk, askerlik ile erginlik dönemini sonlandırıp yetişkin bir erkek haline gelmeye başlamaktadır. Erkek için askerlik toplumsal bakımdan “saygınlık” kazanmak anlamındadır. Bu saygınlığı tam olarak yerine getiremeyen erkek ise kendini yeterli hissetmemektedir. Askerlik görevi yerine getiremeyen erkeğin evlenmesi ve yaptığı işlerde başarı sağlaması toplum nezdinde imkânsız olarak addedilmektedir. Sünnet ve askerlikten sonra yapılan iş ve evlilik erkekliğin hegemonik gücünü ortaya koymaktadır (Öztaş, 2014: 50).

Sünnet, çoğu toplumda erkekliğe ilk adım olarak görülmektedir. Aynı zamanda sünnet törenleri sadece toplumsal değil, dini bir değeri de ortaya koymaktadır. Bu yüzden de yapılan sünnet törenleri toplum için büyük bir önem taşımakta, büyük

kutlamalar ve törenler yapılarak erkeğin “erkekliği” ilan edilmektedir. Erkekliğe geçişin diğer bir aşaması ise askerlik görevidir. Askerliğini yapan erkek için sıradaki aşamalar ise iş bulup, evlenmektir. Evlenen erkeğin en önemli görevi ise çocuk sahibi olmak (özellikle erkek çocuk) ve ailesini rahat ettirecek şekilde onlara bakmaktır. Toplum, erkekten bu aşamaların hepsini başarılı bir şekilde tamamlamasını beklemektedir. Herhangi bir aşamayı başarılı bir şekilde gerçekleştiremeyen erkek, üzerinde toplumun baskısını hissetmektedir.

Erkeklerin askere alınmadan önce yapılan muayenesi bile erkekliğin aşamalarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu yüzden de çoğu erkek hastalıklarını gizleme gereği duymaktadır. Muayene olan erkeğe verilen “askere gidemez” raporu, eksiklik olarak sayılmaktadır. Son zamanlarda ise askere gidemez olarak görülen engellilere, bir günlük eğitimden sonra özel yemin töreni sonrasında tezkere verilmesi, eksik görülen erkeklere “hediye” veya “iyilik” olarak görülmektedir. Dolayısıyla bu yaklaşımlar askerliğin erkek için taşıdığı kültürel ve toplumsal anlamı ortaya çıkarmaktadır (Selek, 2018: 34). Diğer yandan vatan borcu olarak görülen askerliğe gidemeyen erkek, toplum nezdinde eksik ve erkekliğini tamamlayamayan olarak damgalanmaktadır.

Erkeklik bağlamında güç ve başarı hedefi, erkekleri sürekli başarılı bir statü kazanmaları için çalışmaya yönlendirmektedir. Erkeklerin iş ve sosyal yaşamında sürekli başarılı olması toplumsal bir beklenti haline gelmiştir. “Evi geçindirme” rolü toplum tarafından erkeğe verilen bir roldür ve bu yüzden de erkekten çok para kazanıp, ailesini iyi koşullarda yaşatması zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Erkek, sadece çok para kazanmak için değil, saygınlık kazanıp kendini gerçekleştirmek için de çalışma zorunluluğu hissetmektedir. Bu durum erkeklerin sevmediği işe devam etmesine sebep olabilmektedir. Bu tip yaklaşımlar erkeklerin daha çok bunalmasına, kendine ve ailesine yabancılaşmasına yol açmaktadır. Erkekler üzerinde baskı oluşturan bu yaklaşımlar fiziksel ve psikolojik rahatsızlıklara neden olabilmektedir. Toplumsal bir beklenti olarak erkeklik kalıpyargıları (güç-başarı) tam olarak yerine getirilmediğinde, erkekler diğer kalıpyargıları abartılı yaşamaya başlamakta ve “maço” erkek denilen baskıcı ve şiddet meyillisi erkekler ortaya çıkmaktadır (Dökmen, 2015: 220).

Erkek, toplumdaki rollerini ve görevlerini öğrenirken baskıyı ve baskılamayı da öğrenmektedir. Adeta sürüne sürüne öğrenilen erkeklik, iktidar ümidi ile iktidarsızlığı bir arada yaşatmaktadır. Çünkü erkeğe duygularını belli etmemesi, ağlamaması, acısını ve zayıflığını göstermemesi öğretilmiştir (Selek, 2018: 212). Erkekten “erkek olmak” adına sürekli duygularına gem vurması, isteklerini bir kenara atıp toplumun ondan beklediği gibi davranması beklenmektedir. Bu açıdan hem erkeğe hem de çevresindekilere büyük bir zarar veren bu yaklaşım bir yıkıma sebep olmaktadır (Çelik, 2016: 3). Ancak erkeklerin hem fiziksel hem de psikolojik bakımdan daha güçlü olmaları toplumsal bir beklentidir. Bu beklenti, erkeklerin daha güçlü bir beden ve kaslara sahip olmasının yanı sıra duygularını belli etmemesine neden olmaktadır (Dökmen, 2015: 221). Erkeğe çocukluğundan itibaren güçlü ve cesur olması gerektiği benimsetilmekte, canı yanınca ağlamaması ve sevinince de gülmemesi öğretilmektedir.

Kendini istediği gibi ifade edemeyen ve duygularını gösteremeyen erkek “bastırılmış” duyguların ve davranışların verdiği öfkeyi, çevresindekilere ve onu “erkeklik krizi”ne sokan kişilere yansıtma eğilimi göstermektedir (Çelik, 2016: 6).

Sürekli iktidarını ortaya koymaya çalışan erkek sadece çevresine değil kendine de erkekliğini ispatlamaya çalışmaktadır. Bu ispat çabası da “erkeklik krizi”ne yol açmakta ve sürekli tekrarlanmaktadır. Dolayısıyla “erkeklik” elden gidebilen bir özellik olarak görülmekte ve toplumsal mekanizmalardan dışlanma tehlikesi de taşımaktadır (Selek, 2018: 214). Bu açıdan erkeklik topluma karşı kendini ispatlama sınavı haline gelmektedir. Dışlama ve kaçış, aşağılanma korkusunu bastırmak için kullanılan bir yöntem olmaktadır. Bu yüzden dışlama ve kaçış yönteminden ziyade toplumsal cinsiyet mücadelesinde eşitlik ve adalet için yenilikler aranmalıdır (Kimmel, 2013: 103).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİK VE ERKEKLİK KRİZİ

2.1. TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

Rol kavramı bireyin, çevresinden deneyimleyerek öğrendiği bir takım davranış kalıplarını içermektedir. Deneyimlenerek öğrenilen bu roller, bireyin bir taraftan hayatını anlamlandırıp, kendi var etmesini sağlarken diğer taraftan bireyi sınırlandırıp, toplum içerisinde dar bir alana hapsedmektedir. İnsanların yaşadığı topluma dair bilgisi ve toplumsal alan içerisindeki rolleri aile, okul, çevre, medya ve günümüzde de artık özellikle baskın olan sosyal iletişim ağları tarafından oluşturulup, şekillendirilmektedir.

Althusser, devletin baskı aygıtları ve ideolojik aygıtları olarak iki farklı sınıflandırmaya gitmektedir. Devletin baskı aygıtları, hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkeme ve hapishaneden oluşurken, ideolojik aygıtları din, okul, aile ve medya gibi kurumlardan meydana gelmektedir (Althusser, 2002: 33). Devletin baskı aygıtları ve ideolojik aygıtlarla eş zamanlı olarak bir arada işlemektedir. Toplumda egemen olan güç, insanlar üzerinde baskı uygulayarak meşruiyet kazanmanın geçici bir çözüm olduğunu anladığını için halkın desteğini almaya çalışmaktadır. Bu durum insanların zihinlerine yerleşip, manipüle edebilen ideolojik aygıtlarla sağlanmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla Althusser'in devletin ideolojik aygıtları olarak sınıflandırdığı din, okul, aile, medya gibi kurumlar bireylerin bilinçaltına hitap etmekte ve onları yönlendirebilmektedir.

Hegemonya ve ideoloji kavramları arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. İdeoloji, toplumsal sistemin bir arada tutulmasını ve sürekli kendini yeniden üretmesini sağlayarak hegemonya kavramı ile bağlantılı hale getirilmektedir (Sancar, 2008: 8). Hebdige'nin deyişiyle belirli toplumsal gruplar sadece zor kullanarak ya da fikirlerini kabul ettirmede direterek değil, tahakkümcü sınıfların meşru ve doğal görünmesini sağlayan rızayı oluşturmaya çalışmaktadır. Bu rıza biçimlendirilerek insanlar üzerinde "toplumsal otorite" kurulabilmektedir. Topluluk üzerinde oluşturulan bu hegemonyayı korumanın tek yolu ise tahakkümcü sınıfın, "muhalif bütün görüşleri kendi içerisine yerleştirip, denetim altına alınabilmesi" olarak açıklanmaktadır (aktaran Jenks, 2007:157).

Hegemonik toplumsal yapılarda şiddet gösterme, bastırılma, engellenme ve dışlanma yerine ideolojinin sisteme girmesiyle oluşturulan söylem, daha itaatkâr ve uyumlu bireyler ortaya çıkarmaktadır (Sancar, 2008: 68). İnsanları belirli bir dünya görüşü ve doğru üzerinde toplayıp, onların olaylara bakış açısını yönlendirip, etkileyebilme potansiyeli olan medya da önemli bir ideolojik araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gelişen teknolojik araçlar –medya-, günlük hayatımızda önemli bir yer tutmaktadır. Bu araçlar yaşama biçimimizi, iletişim biçimimizi ve dünyayı nasıl algıladığımıza ilişkin tutum ve davranışlar üzerinde büyük etkiye sahiptir (Uçan, 2018: 122). Kitle iletişim araçları insanlığın hizmetine sunulduğundan bu yana insanların dikkatini çekebilmeyi başarmıştır. Yazılı-işitsel ve görsel medya, toplumdaki değerlerden beslenmekte ve yine bu değerleri topluma yansıtmaktadır. Aynı zamanda belirli bir toplumsal grubun hâkimiyeti altına girebilme olanağı olan medya araçları, insanların bilinçaltına yerleşip, rıza üreterek zihinlerde tutunabilmektedir.

Bireyler toplumsal yaşam içerisinde edindikleri deneyimler sayesinde rollerini pekiştirmektedir. Bireylerin rollerini pekiştiren diğer bir unsur ise medyadır. Medyadaki rol temsilleri aracılığıyla bireyler kimliklerinin meşrulaşmasını sağlamaktadır (Kula Demir, 2009: 82). Bireylerin cinsiyet rolleri de içerisinde bulunduğu toplum tarafından bireye kazandırılmaktadır. Toplumu yönlendirmede önemli bir araç olarak görülen medya, ideolojik olarak bu işlevini yürütmektedir. Haberler, reklamlar, diziler, filmler veya roman-hikâye kahramanları kadın ve erkek cinsiyet rollerini inşa edebilmektedir.

Cinsiyetçilik, toplumun tüm katmanlarını etkileyerek tutumlarımızı yönlendirebilmektedir. Bilinçaltına işleyen cinsiyet rolleri, kültürümüzün birer ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Televizyon, radyo, sinema, kitaplar ve müzik metinleri cinsiyetçi temsilleri dağıtabilmektedir (Öztürk, 2000: 68). Egemen cinsiyet düzeni, medya gibi iletişim araçlarıyla daha yaygın hale getirilerek yaşamın önemli birer parçası haline getirilebilmektedir. Dolayısıyla iletişim araçlarının cinsiyet rolleri üzerindeki etkisi göz ardı edilemez (Şahin, 2018: 34).

Medya araçları toplumsal ve kültürel yapıyla ilgili bilgiler vermekte ve belirli ekonomik, siyasal ve toplumsal yapıları hem etkileyip hem de onlardan etkilenebilmektedir. Bu açıdan medya güç ilişkilerini yansıtmakla kalmayıp aynı

zamanda güç ilişkilerini hem değiştirip hem de yeniden üretebilmektedir (Binark ve Gencel Bek, 2010: 157). Bu yüzden kadının ve erkeğin toplumsal rollerini etkileyebilme potansiyeli olan medya, etkili bir şekilde kullanılıp kadına ve erkeğe olan bakış açısı değiştirebilmektedir. Bu da medyada kadın ve erkek temsilleri aracılığıyla yapılmaktadır. Çoğu zaman bireyler, medyada gördüğü karakterleri kendilerine rol-model olarak alıp, davranış ve tutumlarını düzenleyebilmektedirler. Diğer yandan çocukların toplumsallaşmayla öğrendiği toplumsal cinsiyet rolleri, medya aracılığıyla daha kalıcı bir şekilde içselleştirilmektedir (Renkmen, 2015: 257). Medya metinleri, toplumsal cinsiyet temsillerini yansıtmaktadır. Erkekliğin ve kadınlığın medya metinlerinde nasıl yer aldığı ve temsil edildiği önemli bir mesele olarak görülebilmektedir (Özsoy, 2011: 141).

Medya aracılığıyla bireylere, toplumsal cinsiyet rollerini içeren değerler ve kalıp yargıları üretilip, sunulmaktadır. Örneğin televizyon reklamlarında kadınların daima zayıf ve güzel olması, yemek ve temizlik yapma konuları öne çıkarılırken erkekler akıllı, bilgili, güçlü ve kadınları yönlendiren tipler olarak karşımıza çıkmaktadır (Seden Meral, 2011: 299). Medyada roller kadınsı ve erkeksi olarak ayrılmakta ve roller bu iki kavram üzerinden inşa edilmektedir. Dizi ve filmlerdeki karakter ve tipler, toplumsal hayat içerisinde bireylere nasıl erkek veya nasıl kadın olunacağı konusunda rol-model oluşturmakta, zamanla bu temsiller bireylerin hayatlarına yerleşmektedir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner'e göre temsiller, toplumun ve kültürün bir parçası olarak alınmakta ve özümşenerek benliğin bir parçası haline getirilmektedir. Aynı zamanda kültürel temsiller, politik ve ideolojik olanı da taşımaktadır. Kültürel temsiller üzerinde egemen olmak, toplumsal iktidarın sürdürülmesi için önem arz taşımaktadır. Kültürel temsilleri bünyesinde barındıran sinema, toplumsal iktidarın sürdürülmesi açısından önemli bir alandır. Filmler, toplumsal gerçekliği oluşturmada ya da çarpıtmada ortak bir düşünce oluşturmaktadır. Bundan dolayı filmleri dönemin sosyo-politik yapısı hakkında bilgi vermekte ve filmlerin toplumsal yaşamdan ne aldığı ya da yaşama neler kattığı incelenebilmektedir. Bu yönüyle film içerisinde yer alan imgeler, ideolojik yapı hakkında bilgi sağlayabilmektedir. Filmler hem toplumsal gerçeklikten ve toplumsal yapıdan etkilenmekte hem de etkileyebilmektedir (Öztürk, 2000: 14-15).

Sinema, Türkiye'nin modernleşmesini hızlandıran özgün bir sanat dalıdır (Arslan, 2005: 28). Aynı zamanda sinema, birçok farklı yönden ele alınıp incelenebilecek geniş ve karmaşık bir alandır. Sinema sadece estetik yönden değil, politik ve iktisadi açıdan incelenebilmekte ve psikanalitik süreçlerle anlatısal ve görsel öğelerini inceleyerek kültürel ve toplumsal açıklamalar yapabilmek mümkündür. Filmler üzerinden ne tür bir inceleme yapılırsa yapılsın filmin yapılış süreci, filmi izleyenler ya da filmin yapım ekibini kapsayan farklı ve geniş bir perspektif söz konusu olduğundan bütünlüklü mekanizma içerisinden sadece birini açıklamak mümkün olabilecektir. Sinemaya yönelik araştırmalar ne kadar çeşitlenip çoğalırsa bütüne yönelik işleyiş de o kadar kapsamlı ve geniş olarak anlaşılabilir (Abisel, 2005: 1).

Sinema perdesinden sunulan kadın ve erkek imgesi, o kültürün içinden çıkan temsillerin bir ögesi olarak gösterilmektedir (Smelik, 2008: 159). Sinemayı içerisinde bulunduğu toplumdan ayrı olarak ele almak mümkün değildir. Dolayısıyla sinema toplumsal değerleri yansıtan önemli bir araç olarak tanımlanabilmektedir. Bu yönüyle toplumun kadına ve erkeğe verdiği roller sinema aracılığıyla sürekli yeniden üretilmekte ve güçlendirilmektedir (Uluyağcı, 2009: 149). Kadın ve erkek için kalıplaşmış davranış ve roller, ideolojik olarak bireylerin zihinlerine işlenmektedir. İdeolojinin bu görevini ise en iyi medya araçları elde tutmaktadır. Medyanın önemli araçlarından olan sinema, çekilen filmlerle kadın ve erkek rollerine dair imgeler sunarak izleyicileri manipüle edebilmektedir.

İnsanların bilinçaltına seslenen ve ideolojik aygıtlardan olan medyanın önemli bir kolunu oluşturan sinema, bireyleri yönlendirmede ve bakış açısını değiştirmede temel bir özelliğe sahiptir. Toplumsal değerleri seyircilere aktaran sinema, toplumu etkileyerek mesaj verebilmektedir. Toplum içerisinde de sürekli aynı mesajlara maruz kalan birey görüp, duyduklarını içselleştirmekte ve aynı zamanda normalleştirmektedir.

Cinsiyet/cinsellik, toplumsal ilişkiler içerisinde sürekli tekrar edilen rollerle pekiştirilmekte ve bireylerin birer bedensel özelliği haline getirilmektedir. Sinema perdesine de aksettirilen cinsiyet/cinsellik üstüne kurulan iktidar/ideoloji, sürekli yeniden üretilerek inşa edilmekte ve aynı zamanda oluşturulan bu baskıyı da ortaya çıkarmaktadır. Toplumsal olarak oluşturulan cinsiyet/cinsellik, toplumsal değerleri

yansıtmakta ve toplumsal cinsiyet konusu filmlerde işlenerek adeta arşivlenmekte ve tarihselleştirmektedir (Altun, 2015: 98).

Sinemanın başlangıcından beri kadın ve erkek rolleri, sürekli belirli kalıplar içerisinde verilmiştir. Erkek karakterler daha çok başarı ve güç eylemleriyle, kadınlar ise erkek karakterlerle olanla ilişkileriyle gösterilmektedir. Robin Wood, sinema filmlerinde klasikleşmiş iki figürden bahsetmektedir. Birincisi ideal erkek; erkeksi, güçlü, maceraperest ve başarılı erkek kahramanı oluşturmaktadır. İkincisi ideal kadın; mükemmel bir eş ve anne ve aynı zamanda iyi bir arkadaş olarak karakterize edilmektedir (Öztürk, 2000: 70-72).

Sinema, cinsel farklılığın sürekli üretilip, sergilendiği toplumsal ve kültürel bir pratik olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal ve kültürel olan değerleri yansıtan sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erilik üzerinden cinsel farklılığı üretmektedir (Smelik, 2008: 1). Sinema güç, kontrol, evcilleştirme veya ortadan kaldırmayı erkeksi, kendine yabancılaşma ve duygusallığı ise kadınsı olarak imgeleştirmiştir (Arslan, 2010: 131).

Günümüzde etkili medya araçlarından biri olan sinema, kadın temsiliyi ataerkil bakış açısına uygun olarak yansıtmaktadır (Öztürk, 2000: 69). Sinemada olumlu olarak yansıtılan kadın karakteri, pasif ve erkeğin tahakkümüne boyun eğen biçiminde sunulmaktadır. Böylece kadın, kendini erkeğin varlığını temel alarak sınırlandırmakta ve kurallara uygun yaşamaya çalışmaktadır (Abisel, 2005: 195). Toplumsal yaşamda olduğu gibi filmlerde de kadınların rollerine uygun olarak davranması ve erkeği temel alarak hayatını düzenlemesi gerektiği öğretilmektedir. Aksini yapan kadın karakterler, mutsuz bir sonla karşılaşabilmektedir.

Erkekler ve kadınlar, sinemada da toplumun kendilerine verdikleri rolleri yansıtmaktadırlar. Giyimleri, konuşmaları, duruş ve kendini ifade ediş biçimleri örnek olarak gösterilebilmektedir (Uluyağcı, 2009: 149). Türk aile yapısını yansıtan filmlerde, kadını aile kurumu içerisinde edilgen, muhtaç ve güçsüz olarak gösterilmektedir. Kadın çoğunlukla fedakâr, duygusal ve sabırlı anne rolüyle yansıtılmaktadır. Ailenin geçiminin sağlayan erkek, aynı zamanda son sözü söyleme hakkına sahiptir (Çetin Özkan, 2009: 133). Kadınlar ve erkeklere, filmlerde verilen karakterler yoluyla,

toplumsal hayattaki davranış kalıpları ve davranışlarının sınırları izletilerek öğretilmektedir.

Toplumsal olarak kabul edilen değerler hiç şüphesiz sinemaya da yansımaktadır. Toplumsal alana hâkim olan erkek egemen görüş, kadını annelik ve eşlik rolleriyle sınırlandırmakta ve bu toplumsal bir rol ve değer olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda medya, yerleşik toplumsal değerleri sinemaya yansıtarak hem daha iyi pekiştirmekte hem de yeniden şekillendirebilmektedir (Binark ve Gencel Bek, 2010: 160).

Türk sinemasında erkek karakterler daha çok güç ve cesaretleri, kendine güvenleri, elde ettikleri saygın meslekleri, maddi imkânları ya da fakir ama gururlu halleriyle tanımlanmaktadırlar. Erkekler, iyi aile babası, zalim koca, cesur ve sert delikanlı, çapkın sevgili rolleriyle karakterize edilmektedirler. Erkekliği bu özellikleriyle gösteren birçok film çekilmiştir. Toplumsal yaşamda olduğu gibi filmlerde de erkeklik yüceltilmektedir. Kadınlar ise filmlerde daha çok cinsellikleriyle sınırlandırılıp, erkekler için var edilmişlerdir (Güçhan, 1996: 32).

Türk sinemasında kadın karakterler, aile kurumu ve annelik göreviyle ilişkilendirilmekte ve onun doğal görevi olarak yansıtılmaya çalışılmaktadır. Çatışmalı ve rekabetçi bir ortama yerleştirilen erkek karakterler, başarı ve başarısızlıklarını tatmakta ve aynı zamanda sürekli arayış içerisinde gösterilmektedir. Kadın karakterler ise sıcak, sakin ve daha çok sevginin yer aldığı ortamlarda yer almaktadır. Aynı zamanda rekabetçi ortamdan başarı ile çıkan, çapkınlığı ve mecaracılığı bırakan, bütün engelleri aşip erkekliğini kanıtlayan karakterler, sıcak bir aile ortamına kavuşarak ödüllendirilmektedir. Kadınlık, ev içerisine sıkıştırılmakta ve onun da bu durumu içselleştirmesi sağlanmaktadır. Görevini yerine getirmeyen kadın karakterleri ise filmin sonunda büyük bir hüsrana ve ceza beklemektedir. Dolayısıyla filmlerde kadınlar toplumsal cinsiyet rollerine uygun davrananlar ve bu rollerin dışına çıkanlar olmak üzere iki farklı sınıflandırma üzerinden temsil edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında ataerkil toplumsal yapının ideolojisinin filmlerde de sürdürüldüğü görülmektedir (Abisel, 2005: 296-297). Sinema, ataerkil toplumsal yapının cinsiyetçi söylemini filmler aracılığıyla yeniden kurmakta ve kadın-erkek ilişkisini söylemler ve göstergeler aracılığıyla ideolojik bir düzlemde bireylerin zihinlerine işleyebilmektedir. Kadın ve erkek için doğru ve yanlışın ne olduğunu gösteren filmler, izleyicinin karakterle

özdeşleşmesi doğrultusunda stereotipler üzerinden toplumsal hayatta kadın ve erkek rollerinin sınırlarını çizmektedir.

Stereotipler önyargı/kalıp yargılar olarak tanımlanmakta ve aynı zamanda ne olmadığına ilişkin değerleri de içermektedir. Erkeğin ne olduğu tanımı “erkek olmayan” olarak yapılır ve bu da kadını işaret etmektedir. Yani erkek ve kadın stereotipleri karşılıklı zıtlıklar üzerinden oluşturulmaktadır. Stereotipler oluşturan taraf ya da grup ikili zıtlığı kendi lehine olan tarafı seçme üstünlüğünü elde tutmaktadır. İki cinsiyet arasındaki fark genel olarak erkek lehine olmaktadır. Stereotiplere yönelik toplumsal onay erkek lehine desteklendikçe de kalıcı hale gelmektedir. Sinemadaki kadın ve erkek stereotipi ise geleneksel cinsiyet rollerini yansıtmaktadır. Fiziksel unsurlar, karakterlerin tanımlanması, görünen anlam ve değerler sinemadaki stereotipleri oluşturmaktadır. Türk sinemasındaki stereotip karakterleri çözümlemek, dönemin değer yapılarının ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Kabadayı, 2009: 166). Sinemaya yönelik incelemeler bize toplumsal yapı hakkında bilgi sağlayabilmektedir. Türk sinemasındaki filmlerin tarihsel birer kanıt olarak görülmesi ve buna yönelik incelemeler toplumun dönemsel yapısı (sosyal, ekonomik gibi) hakkında bilgi sağlarken aynı zamanda kadına ve erkeğe olan bakış açısını da ortaya çıkarabilmektedir. Çoğu zaman eril bir zihniyeti yansıtan filmler, buna uygun olarak toplumsal koşullar içinde erkek ve kadının konumunu yansıtmaktadır.

Türk sinemasında kadınlar, çoğu zaman sorun yaratan ve pasif karakterler olarak canlandırılmaktadır. Genel olarak cezası verilen ya da öldürülen kadın, cinsiyet rollerini ve sorumluluklarını yerine getirmeyen ya da kendine verilenle yetinmeyen kötü karakterler olarak gösterilmektedir. Filmlerde başarılı olarak gösterilen kadınlar ise erkekleştikçe yüceltilmektedir (Uçan, 2018: 126-127).

Kadın, toplumsal hayatta da filmlerde de kendine verilen rolün dışına çıktığında babanın, erkek kardeşin ya da kocanın şiddetine maruz kalabilmektedir. Bu yüzden yaptığı bütün davranışların hesabını vermekle yükümlü kılınmaktadır. Böylece sinema perdesinde, televizyon ekranlarında ya da fazla uzağa gitmeden çevremizde birçok ağlayan, dövülen, acı çeken ve öldürülen kadınları görebilmekteyiz (Binark ve Gencel Bek, 2010: 169).

Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkek rollerini birbirlerinden keskin bir biçimde ayırdığı için her iki cins de geleneksel rollerine uygun bir şekilde davranışlarını düzenlemektedir. Türk sinemasında ise bu durum geleneksel olana uygun bir biçimde sürdürülmektedir. Aile içerisinde otoritenin yöneticisi olan baba hayatta değil ise babanın görevini erkek çocuklar devralmaktadır. Hem babanın hem de erkek çocukların kız çocukları üzerinde çok fazla baskısı bulunmaktadır. Namusu sadece kadından ibaret olarak kabul eden eril zihniyet kendini bunun savunucusu olarak görmektedir. Bu yüzden kızlar namusunu tehlikeye atacak bir şeyler yapmaması için sürekli kontrol altında tutulmaktadır (Çetin Özkan, 2009: 127-128). Sinemada ya da toplumda erkek kadının, ailenin ve ulusun kurtarıcısı aynı zamanda savunucusudur. Kadın ise ulusun namusunu temsil etmektedir. Kadının yaptığı yanlış, erkeğin, ailenin, ulusun utancı olmaktadır (Arslan, 2005: 48).

Ataerkil baskıcı toplumlarda kadını korunması gereken olarak gören ve onu “kendi malı” olarak gören düşünce yapısı “sahiplik” anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu anlayış saklanması gereken biçiminde tanımlanan kadının eve kapatılmasına yol açmaktadır. Aksi takdirde kadına yönelik şiddet olaylarına mahal verilmektedir (Aksoy, 1996: 89).

Erkeğin namusu eşine olan sadakate bağlı olmasına rağmen, yaptığı ihanetler ve zayıflıklar “aile şerefi”nin lekelenmesine yol açmamaktadır. Bu durum aile ilişkilerinin bozulmasına yol açabilmektedir (Abisel, 2005: 95).

Kadına yönelik Türk filmlerinde oluşturulan ideoloji şu şekildedir; kadının başına gelenler –törelere, ya da kaderinin başına açtığı belalar- çok kötü bir durumdur ve bundan dolayı da kadınları anlamak zordur. O, tüm bu kötülüklere boyun eğmekte ve bu da kadını kadın yapmaktadır. Eğer kadın hata yapmazsa, sabreder ve fedakârca davranırsa bu davranışlarının karşılığını “evlilik tacı”yla elde edebilecektir. Ama gerektiğinde ölümler cezalarını çekmesi müstahaktır (Abisel, 2005: 137). Filmlerin sonunda kadın karakterler için ya ölüm ya da mükâfat olarak evlilik vardır (Smelik, 2008: 6).

Toplumsal hayatta olduğu gibi filmlerde de kadınlar yetiştirilme koşulları gereği hep evlenmek istemektedir. Erkekler için evlilik ise âşık olduğunda ya da zorunda kaldığını durumlarda söz konusu olabilmektedir. Kırsal yöreleri anlatan filmlerde evlilik

konusuna yönelik bu durum değişmemektedir. Filmlerde de aile kurumu kutsanmakta ve evlenmeye ideal bir olay olarak bakılmaktadır. Ancak bununla birlikte evlenmeye, kadın ve erkeğin kavuşmasına yönelik sorunlar ortaya çıkabilmekte ve bu durum filmin esas konusunu oluşturabilmektedir (Abisel, 2005: 80-81).

Filmlerde kadın karakterler, iyi bir eş ve anne olarak varlığına anlam kazandırmaktadır. Bu yüzden kadın, ev hayatına bağlı olmalı ve bunun dışındaki cinsellikten uzak durmalıdır. Filmlerde kendine verilenle yetinmeyen, erkeklerin dünyasına geçip, iş ve kariyer arayan kadının, yanlış yolda olduğunu, bunun ise sadece mutsuzluk getireceği öğütlenmektedir. Çizilen sınırın dışına çıkan, rolüne uygun davranmayan kadın, toplumsal olarak istenmeyen, dışlanan kadın karakterlerini ortaya çıkarmaktadır (Abisel, 2005:298-299). Filmlerde rolüne uygun davranan kadın, yoksulluğa ve zorluğa rağmen evini, eşini, çocuklarını ve iffetini korumasını becerebilen bireyler olarak gösterilmektedir (Abisel, 2005: 303).

Toplumsal olarak kabul edilen değerleri içerisinde barındıran sinema, filmleriyle bu değerleri tekrar topluma yansıtmaktadır. Kadın üzerinde baskı oluşturup, sınırlama hakkını kendinde gören erkek karakterler, kendi “namus”u(nun) temsilcisi olarak kadını görmektedir. Kadın karakterlerin “namus”u(nu) tehlikeye atacak herhangi bir davranışının karşılığı, filmin sonunda verilebilmektedir. Bu durum ise toplumdaki kadınlara bir ders olarak gösterilmektedir diyebiliriz. Suçlu olarak gösterilen kadın karakterler, gerçek hayatta sadece erkeklerin değil, kadınların da tepkisini çekebilmektedir. Böylece toplumsal bakış, erkek karakterlerin yanında yer almaktadır.

Toplumun kadın üzerinden kurduğu baskı, daha çok “ahlak”a ait bedensel değerlerin kontrol edilmeye çalışılmasına dayanmaktadır. Kadının davranışı, tutumu, giyim tarzı, yürüyüşü, bakışı, gülüşü ve süslenmesine dair her şey erkek tarafından denetlenmektedir. Şiddete, cinayete, tecavüze uğrayan kadın hep suçlanan ve ötelenen taraf olmaktadır. “Öyle giyinmeseydi bakmazlardı”, “gece dışarı çıkmasaydı tecavüze uğramazdı” gibi sözlerle sıkça karşılaşmaktayız. Toplum içerisindeki ideolojik görüşü benimsemiş olan kadın da “öyle giyinmeseydim böyle olmazdı, ben onu kızdırdım yoksa böyle davranmazdı” diyerek kendi üzerindeki baskıyı içselleştirmektedir (Öztürk, 2000: 133-134). Kadın geleneksel rolünü oynarken erkeğin iktidarına rıza göstermekte ve bu yolla da sadakatini ispat etmeye çalışmaktadır (Abisel, 2005: 269).

Popüler yerli filmlerin genel çerçevesini, kaderin kaçınılmazlığı oluşturmaktadır. Fedakârlık (özellikle kadın için), dürüstlük ve sadakat en hayati değerler olarak sunulmaktadır. Kadın için namusun, erkek içinse helal yollarla para kazanmanın önemi vurgulanmaktadır (Abisel, 2005: 209). Yeşilçam Türk filmlerinde, helal yollarla para kazanmanın önemi sürekli gösterilmektedir. Para kazanıp, ailesine bakan erkek yüceltilirken, çalışmayan erkek başarısız ve kötü karakter olarak canlandırılmaktadır.

Erkek bedeninin fiziksel sunumu ve kahramanlığı, sinemada erkekliğin sunumunu temsil eden imgelerin başında gelmektedir. Aksiyon, polisiye, suç, gerilim gibi filmlerde sağlıklı ve kaslı erkek vücudu yüceltilmekte ve bu durum erkeğin geleneksel rolünün bir uzantısı olarak görülebilmektedir. Filmlerde erkeğin bedensel özelliklerine, gücüne, şiddet uygulamasına ve dayanıklılığına kısacası “erkekliğine” vurgu yapılmaktadır (Akca ve Ergül, 2015: 30).

Sinemada tekrar edilen “sert erkek” imgesi, erkeklerin davranış biçimine ilişkin rol kalıpları sunmaktadır. Kadın özgürlüğü erkek egemenliğinin önünde bir engel olarak sunulmakta ve erkeklik baskın bir rol kalıbı haline getirilerek güçlendirilmektedir (Güçhan, 1996: 31-32).

Geleneksel Türk filmlerinde erkek karakterler, aileye önem veren, çalışkan, başarılı, sağlıklı, kadını korunması gereken bir nesne olarak gören, tüm kadınsı davranışlardan kaçınan ve erkeksi rollerinden vazgeçmeyen özelliklerle yansıtılmaktadır (Oktan, 2009: 191). Belirlenen ölçütler içinde yer almayan erkek karakterler ise istenmeyen ve dışlanan karakterler olarak sunulmaktadır. Türk sinemasında sürekli kendini gerçekleştirmek isteyen ve mücadele eden erkek karakterlere sıkça rastlanmaktadır. Rollerini yerine getirmeyen karakterler ise erkekliğini kaybederek cezalandırılmaktadır.

Yazılı ve görsel iletişim araçları, insanlara sadece nasıl davranılması gerektiğini değil aynı zamanda nasıl düşünüleceği konusunda da yol göstermektedir. Örneğin medyada sunulan kadın-erkek eşitsizliği doğal bir durum olarak lanse edilmektedir. Toplumdaki hegemonik ilişkileri yeniden işleyerek yansıtmaktadır. Kadınlar ve erkekler toplumsal rollerini, ailelerinde ve okullarında öğrenip, meslek hayatlarında deneyimleyip, medyadan aldığı ideolojik bilgilerle de pekiştirebilmektedir (Yavuz, 2015: 143).

Ayrımcılığın yapıldığı alanlardan biri olan medya, sadece belirli ideolojileri ve görüşleri topluma yansıtmaktadır. Çok geniş bir kesime ulaşabilme olanağı olan medyanın, belirli fikirleri yayması bu ayrımcılığın daha fazla yayılmasına neden olmaktadır (Selçuk, 2015: 130).

Sinema ve ideoloji arasındaki ilişki artık bir varsayımdan öte olarak kabul edilmektedir. Sinema yanlış bilinç üreterek filmler aracılığıyla kadınlar ve erkekleri ideolojik anlam yüklü karakterler olarak yansıtmaktadır. Böylece toplum içerisindeki bireyler, sinemadaki ideolojik karakterlerle özdeşleşme kurarak toplumsallaşmaktadır (Smelik, 2008: 2).

Bireylerin çevresine karşı davranışlarını düzenleyen roller, bireylerden yapılması ve uyulması beklenen kurallardır mıdır? Ya da daha farklı bir şekilde soracak olursak; kadın ve erkek rolleri, cinsiyetlerinin verdiği doğal bir durum mudur yoksa toplumsal olarak oluşturulmuş roller düzeneği midir? Bu soruları farklı şekillerde ele alıp, farklı cevaplar verebilmek elbette mümkündür. Çevremizden duyduklarımız, gördüklerimizle veya bize söylendiği şekliyle davranmakta ve buna uygun olarak rollerimizi gerçekleştirmekteyiz. Bir erkeğin veya bir kadının oturması, kalkması, gülmesi gibi tüm davranış kalıpları toplumsal yapının birer öğretisidir. Bu yüzden aynı ortamda bulunan kadın ve erkekte farklı davranışlar beklenebilmektedir. Yerleşik toplumsal normlara göre tanımlanan cinsiyet rollerine uygun davranmayan kadın ve erkeğe olumsuz bir bakış açısı geliştirilmektedir. Türk sinemasında da bu durumu anlatan birçok filmde bahsetmek mümkündür.

2.2. TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİK

Toplumda erkeklik ile erk arasında kuvvetli bir bağ vardır. Fiziksel, maddi ve cinsel açıdan güçsüz erkek toplum nezdinde de önemsiz erkek olarak görülebilmektedir. Güçlü erkek ve güçsüz olarak addedilen kadın, toplumsal egemen ideoloji tarafından benimsettirilmiştir. Bu toplumsal zihniyet de sinema tarafından yapılan örneklerle korunmuş ve devam ettirilmiştir (Çetin Özkan, 2009: 138). Türk sinemasının güçlü ve başarılı erkek karakterleri, sinemanın eril dilini ortaya koymaktadır. Sinemadaki erkek temsiller aracılığıyla da toplumsal rol-modeller oluşturulmaktadır.

Sinema gibi birçok alanda söz sahibi olan erkek yönetici kadroları, erkek egemen bakış açısını yansıtmaktadır (Binark ve Gencel Bek, 2010: 160). Türk sinemasında kadın ve erkek karakterlerin nasıl aksettirildiğine bakıldığında “erkeklik” kavramının nasıl yüceltildiği görülebilmektedir. Yani Türk sinemasına cinsel bir rol verilecek olsaydı, bunun “erkeklik” olacağını ifade etmek yanıltıcı olamazdı (Güçhan, 1996: 32).

Sinema filmlerinde erkekler daha öncelikliken kadınlar ikinci sınıf rollerde yer almaktadır. Sinema perdesinde erkekler güçlü, başarılı ve üstün rollerle temsil edilmekle beraber farklı erkekliklere de yer verilmektedir. Ana akım sinemanın erkeği güçlü, üstün, başarılı ve etken olarak temsil ederken, bunun karşısı erkekler bağımsız ve sanat sinemasında temsil edilmektedir (Erkılıç, 2011; 238).

Türk sinemasında erkeği merkeze alan filmlerde erkek “kahramanlık öyküleriyle” yansıtılmaktadır. Bu tarz filmlerde erkek etken, kadın ise edilgendir. Mulvey’in (1993) “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde kadın sinemada seyirlik bir nesne olarak görülmekteyken, erkek bakışı ise onu röntgenleyen konumundadır. 1990’lı yıllardan itibaren ise hegemonik bakış kırılmaya başlamıştır (Erkılıç, 2011: 233).

Toplumsal iktidar alanının erkeklerin elinde bulunması, kadınları sınırlamakta; iktidar, otorite, saldırganlık ve teknoloji erkeklerin alanı olarak kabul edilmektedir (Ataman, 2011: 246). Dolayısıyla medya kurumlarını elinde tutan erkekler, erkekliği yüceltebilecek imgelere yer verebilmektedir. Toplumsal alanda önemli bir yer tutan sinema filmleri de erkek karakterleri ataerkil ideolojinin uygun gördüğü şekillerde yansıtmaktadır. Günümüz Türk filmlerinin erkekliğe ya da daha doğru bir ifadeyle erkeklik rol ve davranışlarına yönelik bakış açısı artık giderek değişebilmektedir. Dolayısıyla erkekler sadece güçlü ve bir şekilde temsil edilmemekte, ne yapacağını bilmeyen, başarısız erkekler de başrol olabilmektedir.

Filmlerde namus kavramının işleyişi iki şekilde gerçekleşmektedir. Bunlardan birincisi kadın üzerinden gerçekleşen bir sorgulama biçimindeyken ikincisi erkeğin “alın teriyle para kazanma”sı biçiminde işlenmektedir. Ailenin şerefi erkeğin helal yollardan para kazanıp, ailesine bakmasıyla gerçekleşmektedir. Filmlerde helal para kazanmanın önemi gösterilmektedir. Haksız yollarla –hırsızlık, uyuşturucu satıcılığı, dolandırıcılık gibi- para kazanan ailenin üyelerini kötü bir son beklemektedir. İyi ve haklı bir amaç uğruna kötü yollardan para kazanan erkeğin yaptıkları dramatize edilerek

bir şekilde haklılaştırılmaya çalışılmaktadır. Bununla birlikte genellikle kötü yollardan para kazanmaktansa fakir olmak tercih edilmektedir. Şerefiyle para kazanan erkek filmlerde yüceltilmektedir. Filmlerde zengin-fakir aile zıtlığı oluşturularak zengin olan ailenin kötü gösterilmesi de bu durumu desteklemektedir. Dolayısıyla filmlerde emek yüceltilmiş ve ekonomik geçinme “namus” kavramıyla ilişkilendirilmiştir (Abisel, 2005: 95-96). Yeşilçam Türk sinemasının önemli filmlerinden olan Ailenin Şerefi (1976), erkeklerin helal yollarla para kazanmasının önemini anlatan yapıtlardandır. Filmde aynı zamanda iyi-kötü erkek karakter ayrımı da yapılmaktadır. İyi erkek karakterler ağırbaşlı, çalışkan, ailenin geçimini sağlayıp, ona önem veren temsiller aracılığıyla sunulmaktadır. Kötü erkek karakterler ise serseri, çalışmayan, başkasının emeğine ve namusuna göz diken özellikleriyle gösterilmektedir.

Sinemada erkeğe ait olarak belirlenen temsiller, sadece erkeği kadından ayıran unsurları değil iyi erkeği kötü erkekten ayıran unsurları da göstermektedir. İyi erkek karakterinin rollerinin zıddıyla kötü erkek karakterin özellikleri verilmektedir. İyi erkek karakterinin toplumsal olarak kabul gören genel özellikleri ise mert, cesur, ailesine ve namusuna önem veren, başarılı, çalışkan, doğruluktan ayrılmayan davranışlarla ortaya konulmaktadır (Kabadayı, 2009: 167).

Aile içerisindeki hiyerarşik düzenleme, Türk filmlerinde de devam ettirilmektedir. Aile içi düzeni yansıtan bu filmler aynı zamanda söz konusu düzenin nasıl değiştiğini veya değişmemesi gereken noktalar üzerinden sorun olarak kabul edilen toplumsal konuları da göstermeye çalışmaktadır. Türk aile yapısındaki hiyerarşik düzende kadınlar aile içindeki kararlarda etkili değildir ve daha çok onaylama pozisyonunda yer almaktadır (Çetin Özkan, 2009: 130). Babasının ya da kocasının sözünden çıkan kadın, filmlerde çoğu zaman kötü ve ıslah edilmesi gereken bir karakter olarak yansıtılmaktadır.

Türk toplumundaki ekonomik, sosyal, kültürel, siyasal gelişmeler çerçevesinde farklı durum ve koşullar birbirinden farklı erkeklik imgeleri karşımıza çıkarabilmektedir (Çetin Özkan, 2009: 125). Sinema filmleri, çekildikleri dönemin sosyal, politik ve ekonomik özelliklerini yansıtmakta ve dönemin özelliklerinden etkilenebilmektedir. Filmlerdeki erkek karakterler de çekildiği dönemi yansıtacak şekilde kurgulanmaktadır (Kabadayı, 2009: 163). Örneğin modernleşmeyle değişen erkek kimliği filmlere de

yansımakta ve erkek karakterler buna uygun olarak karakterize edilmeye çalışılmaktadır. Değişen toplumsal hayata ayak uyduran erkek karakterlerin giyimleri, davranışları ve çevresindeki kadınlara bakış açısı değişebilmektedir. Erkeğin gözünde sadece çocuğa ve ev işlerine bakan kadın figürü değişikliğe uğrayabilmekte, iş hayatına giren kadının kabullenilmesi söz konusu olabilmektedir.

Uluyağcı, Türk sinemasında üretilen imgeler yoluyla toplumsal olarak oluşturulan erkeklik rollerinin desteklendiğini söylemektedir. Uluyağcı'nın incelediği filmlerde ise güçlü, ciddi, sert, acı çekmeyen, ailesini koruyup değer veren, kadına korunması gereken namus gözüyle bakan, erkeksi davranışlardan ödün vermeyip, kadınsı davranışlardan kaçınan erkek imgelerinden bahsetmektedir (Uluyağcı'dan aktaran Çetin Özkan, 2009: 125). Sinemada namuslu, gururlu, güçlü, başarılı, çalışkan özellikleri yansıtan erkek karakterler etkin olarak yer almaktadır. Örneğin üstün güçlerle donatılmış erkekliği yansıtan Cüneyt Arkın filmleri toplumsal alanda erkekleri, erkeklere olan bakış açısını etkileyebilmektedir. Böylece filmlerde gördüğü karakterlerle kendini eşleştiren erkekler ortaya çıkabilmektedir.

Smelik göre de seyirciler, kusursuz bir şekilde sunulan erkek karakterlerle özdeşleşmek zorunda bırakılmaktadır (2008: 6). Film ve dizilerdeki erkek karakterlerin özelliklerini örnek alan erkek seyirciler, onlara özenip onları taklit edebilmektedir. Bu ise kolektif erkeklik olarak tanımlanabilmektedir. Yani televizyon ve sinema gibi çok geniş bir alana yayılan araçlar, seyircilere kolektif bir kimlik sunmaktadır. Bu yüzden de kitle iletişim araçlarından yansıtılan erkeklik rollerinin araştırılması gerekmektedir (Şahin, 2018: 38).

Genel olarak Türk sinemasında erkekler; çalışkan, dürüst, güçlü, başarılı, çevresine karşı kapalı, gururlu, ailesini koruyan, ailesinin maddi geçimini sağlayan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerektiği zaman karısına ve çocuklarına şiddet ve baskı uygulayan ve aynı zamanda da bunun onların iyiliği için yapıldığını yansıtan filmlere Türk sinemasında sık rastlanmaktadır. Günümüzdeyse Türk sinemasında güçlü ve çevresine karşı baskın olan erkek karakterler yerine güçsüz, başarısız, hayat amacı olmayan, çalışmayan karakterler görmek mümkündür. Türk sinemasında erkeklik krizi başlığı altında bu konu geniş olarak incelenecek ve film örnekleri verilecektir.

2.3. TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİK KRİZİ

Doğumla başlayan erkeklik mücadelesi, hayat boyu kendini gerçekleştirme olarak devam etmektedir. Öteki (kadınlar, eşcinseller, biseksüeller gibi) üzerinden kendini ortaya koyan erkek, toplumsal alanda da devamlı olarak diğer erkekler tarafından denetlenip, onaylanmaktadır. Kendini kanıtlayamayan erkek ise erkekliğini kaybetme tehlikesiyle karşılaşabilmektedir. Bu durum erkeğin sürekli gerilmesine ve kendini kontrol etmesine yol açabilmektedir (Oktan, 2009: 184). Sürekli kendini ispatlamak için mücadele eden erkek, sürekli bir baskı altında kalabilmekte psikolojik olarak ezilme duygusu yaşayabilmektedir. Norman Mailer’e göre “hiçbir zaman tam bir erkek haline geldiğini varsayamayan” erkek sürekli bir savaş içerisinde kalabilmektedir (Segal, 1992: 140).

Toplumsal bir gözün erkekleri gözetlemesi, erkeğin kendini baskı altında hissetmesine neden olabilmektedir. Sürekli kendini ispat etmesi istenen ya da ispat etme gereği duyan erkek, daha fazla çalışıp, başarılı olmak istemekte ve aynı zamanda toplumsal rollerine daha uygun davranmaya çalışmaktadır. Toplumsal alanda da erkeklerin “erkekliğe” uygun davranıp/ davranmadığı hem kadınlar hem de erkekler tarafından denetlenmektedir. “Sen nasıl bir erkeksin” sözü, erkekler tarafından ağır bir hakaret olarak görülebilmektedir. Acı çekse bile ağlamaması, mutlu olsa bile gülmemesi gerektiği öğretilen erkekler, toplumda daha içine kapanık bir şekilde yaşamakta ve bu durum kendini kontrol etmesi istenen erkekte psikolojik sorunlar yaratabilmektedir. Bu psikolojik sorunlar erkeğin rollerini abartmasına veya şiddet uygulama eğilimi içinde olmasına yol açabilmekte veya erkeklerde birtakım sağlık sorunlarına sebep olabilmektedir.

Yapılan psikolojik incelemeler erkeklerin “erkeklik” kavramı üzerinde çok fazla düşünüp, endişe duyduğunu, bu endişenin arkasında ise erkeklikten yoksun olma korkusunun yattığını göstermektedir. Kadınların ise tam tersine “kadınlık” duygusu konusunda daha tatminkâr davranıp, zihinlerini meşgul etmedikleri ortaya çıkmaktadır (Segal, 1992: 349). Dolayısıyla erkeklik ölçütleri sadece kadını değil erkeği de ezmektedir. Erkek, kadın üzerinden bir başka ifadeyle öteki üzerinden tanımlanmakta ve erkekliğini sürekli ispat etme gereği duymaktadır. Brannon’a göre; erkekliği özellikler “tüm kadınsı davranış ve özelliklerinden kaçınma; başarı, statü kazanımı ve ekmeği

kazanma yetkinliği; güven ve bağımsızlık; saldırganlık, şiddet ve cesaret” olarak dört ayrı temel üzerinden tanımlanmaktadır (Atay’dan aktaran Erkilic, 2011: 232).

Foucault da iktidarı elinde tutan erkeklerin en az kadınlar kadar baskı altına olduğunu ve ezildiğini söylemektedir. Çünkü iktidar, onu elinde tutanla özdeşleşmemekte aksine onu da hâkimiyeti altına almaktadır (Şahin, 2018: 20). Yani denilebilir ki erkeklerin kendilerini baskın kıldıkları ataerkil ortam sadece kadınları değil, kendilerini de ezmektedir. Bu bastırılmanın bilincinde olmak toplumsal bir sorunun çözümünü kolaylaştırmaktadır. Baskı altında olan, erkekliğini kaybetmek istemeyen erkek ise kadını daha fazla ezip, şiddet uygulayabilmektedir (Kuruoğlu, 2009: 6). 1970’lerde sinemadaki eril kaygının güçlü erkek karakterlerle kurtarılmaya çalışılması, erilliğin kaybedilme korkusunu ortaya çıkarmaktadır (Arslan, 2005: 21). Bu yüzden de Türk sinemasının kendini ispat etmeye çalışan erkeklerle dolu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Filmlerde eşine ve çocuğuna sözünü geçiremeyen erkek, otoritesini baskın kılabilmek için şiddete başvurabilmektedir. Toplumsal olarak yüceltilen erkekliğine herhangi bir zarar geldiğini düşünen erkek (karakter)ler çeşitli şekillerde savunmaya geçebilmekte, kurgulanmış olan erkeklik rollerine uygun davranış biçimleri geliştirebilmektedir

Rol kavramı, toplumsal beklentiler anlamında kullanılabilmektedir. “Erkek cinsiyet-rolü kimliği” yerine “erkek cinsiyet-rolü baskısı” olarak değiştirilebilmektedir. Toplumun, cinsiyet rolünden beklentisi dâhilinde hareket eden erkek, zorlayıcı ve tutarsız davranışlar sergileyebilmektedir. Toplumsal normlar tarafından –özellikle de diğer erkekler tarafından- baskılanmakta ve kendini yetersiz görebilmektedir. Bu ise erkeklerin rollerinde daha baskın ve aşırı uyma durumunu ortaya çıkarabilmektedir (Segal, 1992: 101). Erkekliğin sürekli korunması ve ispat edilmesi, erkekler üzerinde büyük bir baskı oluşturmaktadır. Erkeklik üzerindeki bu tahakküm ise ironik bir şekilde yine erkekler tarafından yapılmaktadır (Çetin Özkan, 2009: 125).

Erkek üzerindeki toplumsal baskı çoğalıp, erkeklerin “erkekliklerini” gösterme çabaları arttıkça toplumsal şiddet olayları da artmaktadır. Erkeklerin toplum içerisindeki üstünlüğü ve kadınlar üzerindeki egemenliği tehlikeye girdikçe bazı erkekler eril gücünü ortaya koyabilmek için daha fazla şiddete müracaat edebilmektedir. Ancak bazı erkekler ise kadınlara uygulanan şiddete karşı çıkmakta ve şiddetle mücadele etmektedir

(Segal, 1992: 326). Diğer yandan çoğu zaman şiddetin uygulayıcısı olarak görülen erkek, toplumsal alanda şiddetin mağduru da olabilmektedir. Gerek kendi hemcinslerinin gerekse kadınların uyguladığı farklı şiddet türlerine maruz kalabilmektedir. Annelerinin ya da eşlerinin sözlü ve psikolojik şiddetine uğrayabilen erkek, kimi zaman fiziksel şiddet de görebilmektedir. Maruz kaldığı bu şiddeti dile getiremeyen, belki de dile getirmeyi erkekliğine yakıştıramayan erkek, bunalım içerisine girebilmektedir.

Toplumsal gelişmelerle birlikte değişen kadının rolü, erkeklik rollerinin yeniden tanımlanmasını sağlamakta ve bu da hegemonik erkekliğin krize girmesine yol açabilmektedir (Akyüz, 2015: 192). Erkeğin maddi gücünü elinde tutan çalışma alanlarının kadınlarla paylaşılması, erkeğin hükümrancılık alanının daralması anlamına gelmektedir. Ekonomik alandaki gücünü kaybeden erkeğin kadın üzerinde oluşturduğu ekonomik baskı eskiye oranla kaybedilmiş olabilmektedir. Bu durum sadece erkeğin ekonomik otoritesinin sarsılmasına değil, aile içerisinde ve kamusal alandaki hâkimiyetinin sarsılmasına da zemin oluşturmaktadır. Sinema filmlerinde de çalışan kadın, toplumsal rolünü yerine getirememekte ve erkeğin tepkisini çekip, krize sebebiyet verebilmektedir. Filmlerde çalışan kadın karakterler, ıslah edilmesi gereken kötü karakterler olarak sunulmuştur.

Çalışma hayatına giren kadın, erkeğin elinde tuttuğu ekonomik gücü tehlikeye atmaktadır. Kadının iş hayatına girmesiyle sosyo-ekonomik olarak sıkıntıya giren erkek, baskısını kabul ettirmek için çatışmaya girebilmektedir. Böylece kadını ekonomik açıdan kendine bağlı kılan erkeğin iktidarı sarsılmaya başlamıştır. Bu çerçevede hegemonik erkeklik anlayışının yerini artık yeni erkeklik modellerine bırakıp bırakmadığı konusu tartışılmaktadır (Erkılıç, 2011: 232). Dolayısıyla benimsenmiş cinsiyet rollerine yönelik bir sorgulama eğilimi söz konusu olmaya başlamıştır. Bundan nasibini alan erkekliğin bir kimlik krizi içerisine girdiği söylenebilir. Ancak bu kriz, hegemonik erkeğin gücünü tamamen ortadan kaldıracak düzeyde değildir (Özkan, 2009: 125). Toplumsal kodlarla, geleneksel olarak sürdürülen erkek-kadın rollerinin değiştirilmesi çok uzun ve zorlu bir süreci kapsamaktadır.

Erkekliğin içerisinde bulunduğu durum “erkeklik krizi/erkeklik bunalım” kavramlarıyla açıklanmaktadır. Son zamanlarda önemli bir tartışma konusu olan

“erkeklik bunalımı”nın Türk sinemasına yansımaları, 1990’lı yılların yarısından sonra erkekler arasındaki birliği ve dostluğu ele alan filmlerle başlamıştır (Oktan, 2009: 184).

1980 sonrası filmlerde, sinemada erkeklik artık hâkimiyetini yitirmeye başlamıştır. Erkeğin hâkimiyetinin bozulduğu ve başarısız duruma düştüğü birçok film örneği bulunmaktadır. Kartal Tibet’in yönettiği Şalvar Davası filminde erkeklerin baskılarına dayanamayan kadınlar bir araya gelerek erkeklere başkaldırmıştır. 1990’lı yılların yarısından itibaren erkek sorunlarını ve erkek dostluğunu konu edinen birçok filme ve diziye yer verilmiştir. Erkeğin sahip olduğu egemenliğini kadınla paylaşmak zorunda kalması, bulunduğu duruma bir tepki olarak ele alınmış ve erkeklik tartışmaları bu filmlerin temel konusunu oluşturmuştur. Erkeğin otoritesinin en fazla hüküm sürdüğü aile, filmlerde eski geleneksel işlevini kaybetmiş ve birtakım sorunların yaşandığı bir kurum olarak gösterilmiştir. Bu açıdan Türk sinemasında 1990’lı yıllarda çekilen filmler, farklı bir erkeklik kimliği tasvir etmiştir. Bu yıllardan sonra çekilen filmlerde erkeklik temsilleri, önceki dönemlere kıyasla daha farklı imgelerle şekillendirilmiştir. Erkekler toplumsal olarak kabul edilen rollerinden daha farklı bir şekilde sunulmuştur. Önceki rollerinden farklı olarak erkek; başarısız, güçsüz, saplantılı, agresif, kendini ifade etmeyi beceremeyen, kendine güvenmeyen, hastalıklı tavır sergileyen, psikolojik sorunlar yaşayan, suç işleyen ve sürekli suçluluk duygusu yaşayan, yalnız, tahakküm gücünü kaybetmiş rollerle, geleneksel erkeklik rollerinin tam tersini yansıtan özelliklerle yansıtılmıştır (Çetin Özkan, 2009: 135). Bu filmlerde erkekler, kadın üstünde tahakküm kuran, evin reisi, başarılı ve maddi imkânları elinde tutan erkekliliği değil, arayış içinde olan yeni bir erkek profilini karşımıza çıkarmaktadır. Zayıflıkları, başarısızlıkları ve zaafı olan erkek, Türk sinemasının yeni erkek profili olarak değerlendirilmektedir (Güçhan, 1996: 47).

Önceki dönem filmlerinde kadına yönelen eril şiddet artık erkek karakterlere de yönelmiştir. Sinemada yüceltilen erkeklik artık şiddete de maruz kalabilmektedir. Kendine güveni olmayan erkek karakterler çevresine de güven duymamaktadır. Bu yüzden filmlerdeki erkek karakterler sürekli güvenli ortam arayışına girmektedir. Bu ise erkek karakterlerin hastalıklı bir ruh haline bürünmesine yol açmaktadır. Bu ruh hali erkekleri sigara, alkol ve uyuşturucu bağımlılığına sürüklemekte, sürekli küfür edip, argo konuşmalarına ve suça buluşmalarına neden olmaktadır. Filmlerdeki erkek karakterlerin birlikte hareket ederek dayanışma içinde olmaları erkekler için tüm bu

olumsuz koşullardan kurtulmanın önemli bir yolu olarak gösterilmektedir (Çetin Özkan, 2009: 136).

Başarısız ve iktidarsız anti-kahraman erkek filmleri daha çok bağımsız ve sanat filmlerinde temsil edilmektedir. Aynı zamanda bu filmler, seyirciden beklenen ilgiyi de bulamamaktadır. Bu filmler kadın ve erkek rollerini egemen kültürden farklı olarak yansıtmaktadır. Erkekler filmlerde kriz içerisinde sunulsa bile hegemonik erkeklik onu yeniden inşa edebilmekte ve erkek temsili bir anti-kahramana evrilebilmektedir (Erkılıç, 2011: 241). Alışılmış olanın dışında sunulan erkek karakterler, seyircinin ilgisini çekememektedir. Bu durum farklı erkeklik algısının oluşturulmasına yönelik bir tepki olarak görülebilmektedir.

Toplumsal yaşamda kadın çocukluğundan itibaren hep başkasına bağlı ve özgüvenden yoksun bir şekilde yaşamaya alıştırılmıştır. Erkek ise kadının aksine kendi başına hareket eden, cesaretli ve başarılı olacak biçimde yetiştirilmiştir. Kadını kendi hâkimiyeti altında gören erkek (baba-koca-ağabey), onu yönlendirmeye çalışmıştır. Hep bir erkeğin etrafında hayatını devam ettirmeye çalışan kadın ise hayatında istediği hâkimiyeti sağlayamamaktadır. Erkekten meslek sahibi olması, ailesini koruyup, gözetmesi ve sorunlarla başa çıkması istenmektedir. Bu durum erkeğin sürekli çabalamasını ve toplumsal bir baskı altında kalmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla cinsiyetin bireyler üzerinde oluşturduğu baskı sadece kadına değil aynı zamanda erkeğe de yönelmektedir. İdeolojiyle yakından bağlantılı olan toplumsal cinsiyet, bireylere farklılıkları doğal ve olması gerektiği gibi sunduğu için sorgulanmaksızın kabul edilmesini sağlamaktadır. Sinema ise gösterdiği karakterlerle bireylerin davranışlarını ve rollerini etkileyebilmekte onlara rol-model oluşturabilmektedir.

2.3.1. Türk Sinemasında Erkeklik Çalışmaları

Türk sinemasını dönemsel olarak ele almak, filmlerdeki erkek karakterlerin dönemsel olarak nasıl yansıtıldığını ortaya çıkarmak açısından önem taşımaktadır. İlk dönem Yeşilçam sinema filmlerindeki erkek karakterler, toplumsal alandaki erkek temsiliyi yansıtmaktadır. Türk sinemasında 1950-80 yılları arasında çekilen filmleri ele alındığında eril dilin daha baskın olduğu görülmektedir. Ataerkil toplumsal yapının erkeğe yüklediği özelliklerle yansıtılan erkek karakterler, toplumsal alanı

etkileyebilmekte ve böylece başka bireyleri de yönlendirebilmektedir. Günümüzde kadın hareketleri ve toplumsal gelişmeler erkeklik kimliğini de etkilemiştir. Bu değişimlerden etkilenen erkeklik kimliğinin bir kriz veya bunalım sürecine girmesine dönük filmler yapıldığı da görülmektedir. Dolayısıyla 1990 sonrası çekilen filmlerde erkek karakterler daha farklı temsillerle yansıtıldığı ve erkeklik kimliğinin yaşadığı değişimi konu edinen film örneklerinin karşımıza çıktığı söylenebilmektedir.

Bu başlık altında, Türk sinemasında erkeklik kavramını ele alan filmlerde, erkekliğin nasıl yansıtıldığını ve geçmişten günümüze ne gibi değişimler söz konusu olduğu örnekler üzerinden ele alınmaktadır.

“Yılanların Öcü” (1962) filmi, Türkiye’nin toplumsal yapısı hakkında bilgi veren ve dolayısıyla ülkenin dönemsel özelliğini yansıtan filmlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, köyde geçmekte ve karakterler dönemsel özelliği yansıtacak şekilde standardize edilmektedir. Haceli’nin Bayram’ın evinin karşısında ev yapmaya çalışmasıyla olaylar başlamakta ve film, ataerkil toplumsal aile yapısının özelliklerini yansıtmaktadır. Eril bir dilin hâkim olduğu ve erkeklerin hegemonik özelliklerle yansıtıldığı filmde aynı zamanda büyük babanın (dede) yokluğunu büyük anne (nine) doldurarak söz sahibi olmakta ve günümüzün aksine geniş aile tablosu filmde yer edinmektedir. Erkek karakter Bayram, annesinin sözünü dinlediğini söyleyen ve kendisini küçük gören Haceli’nin karısıyla beraber olarak erkekliğini ispat etmeye çalışmaktadır. Bayram’ın ya da köydeki diğer erkeklerin eşlerine ve çevresine olan davranışları hegemonik erkekliğe örnek gösterilecek şekilde yansıtılmaktadır.

1964 yılında çekilen “Gurbet Kuşları” filminde erkek karakterler daha ön plandayken, kadın karakterler arka planda yer almakta ve sesini çıkarmaya hakkı olmayan bireyler olarak gösterilmektedir. Kahramanmaraş’tan İstanbul’a göç eden aileyi konu alan film, erkek ve kadın karakterler için özel-kamusal alan ayrımı yapmaktadır. Toplumsal olarak kabul edilen rollerin dışına çıkan, kendisi için belirlenen özel alanda duramayan kadın, dışarıdaki tehlikelerle karşı karşıya kalabilmektedir. Kadını bu tehlikelerden korumak ise ailedeki erkeklerin görevi olarak verilmektedir. Fatma’nın evden dışarı çıkmasını istemeyen erkek kardeşleri, buna neden olarak da “kötü yola düşen” kadınları örnek göstermektedir. Ailenin namusu kadın üzerinden anlatılırken, erkeklerin yaptıkları serserilik olarak yansıtılmaktadır. Yine filmde iki

farklı kadın profili karşımıza çıkmaktadır. Bu profiller kendisine uygun görülen rolleri yerine getirip, mutlu olan kadın ve rollerinin dışına çıkıp mutsuzluğu hak eden ve ölümle cezalandırılan kadın olarak sınıflandırılabilir.

“Alın Yazısı” (1972) filminde olay örgüsü kardeşinin namusunu kirletenlerden intikam almak isteyen ağabeyinin yaptıkları üzerinden gelişmektedir. Dolayısıyla filmin konusu “namus” kavramı üzerinden işlenmektedir. Filmde tecavüze uğrayan kadının, kendini öldürmekten başka çaresi olmadığı ve onun kurtuluşunun ölümde olduğu fikri dikkat çekmektedir. Filmde, evlenmeden bekâretini kaybeden kadın yaşamaktansa ölmeyi tercih etmektedir. Kadın karakterler, zayıf ve kadınsı/dişil özelliklerle yansıtılmakta ve bu yüzden de sürekli korunması gereken bir cins olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla kadın namus kavramı üzerinden ele alınmakta, erkek namusun savunucusu olarak inşa edilmektedir. Filmde Hamza karakteri, kardeşinin tecavüze uğrayıp, intihar etmesinden sonra namusunu temizlemezse kimsenin yüzüne bakamayacağını söylemektedir. Film boyunca intikam almaya çalışan Hamza karakteri filmin sonunda kendi ölümü pahasına namusunu temizlemektedir. Hikâyede başrol olan erkek karakter kahramanlaştırılarak iyi-kötü ayrımı yapılmaktadır. İyi erkek namusuna düşkün, ailesini ön plana alan, fedakâr özelliklerle sunulurken, kötü erkek karakter başkasının namusuna göz diken, insanlara zarar vermekten çekinmeyen davranışsal özellikleriyle yansıtılmaktadır. Kadın, saldırılara karşı güçsüz ve savunmasız olarak gösterilirken, erkek güçlü ve boyun eğmeyen özellikleriyle temsil edilmektedir.

“Babanın Oğlu” (1975) filminde, fabrikada çalışan erkek karakter, ücretler konusunda yapılan haksızlığa başkaldırmakta ve böylece işçilerle örgütlenerek grev başlatmaktadır. Erkek karakter haksızlığa karşı duran, namusuyla para kazanan, iyi, cömert ve aynı zamanda kötülük düşünmeyen olumlu özelliklerle yansıtılmıştır. Filmde erkekler evin geçimini sağlamakla yükümlüdür. Kadının çalışmak istemesi, eve maddi olarak yardım sağlamaya çalışması kesinlikle olumsuz gösterilmektedir. Filmin erkek karakteri Murat, eşinin çalışma isteğine karşı çıkarak kendi kazancının ona yeteceğini söylemektedir. Ayrıca eşinin çalışma isteğine tepki gösteren erkek, kadının ev içerisindeki görevini hatırlatmakta ve kadının yerinin ev olduğunu söylemektedir. Murat’ın hapse girmesiyle çalışmak zorunda kalan kadın, eşlik ve annelik görevini yerine getirmeyip “kötü yola düşmüş” olarak gösterilmektedir. Murat’ı ziyarete geldiğinde ise yapılı saçları, yeni kıyafetleri ve makyajlı yüzü dikkat çekmektedir.

Kadının konuşmasını duymayan Murat ise acı çekerek arkasını dönüp gitmektedir. Filmde kadının tek başına idare edemeyeceği ve erkeğe bağımlı olduğu söylemi kurulmaktadır. Dolayısıyla çalışma ve iş hayatının kadına göre olmadığı vurgulanmaktadır. Kadına toplumda sadece cinsel yönden bakıldığını ve bu yüzden de rollerinin dışına çıkan kadının kendi istemese dahi kötü yola düşeceği gösterilmeye çalışılmaktadır. Filmde her şeyini kaybettiğini düşünen erkek karakter (Murat), kendi tabiriyle pençelerini çıkararak, kendine haksızlık yapanlardan intikam almaya karar vermiştir. Hakkını savunan, namuslu ve edilgen erkek karakter, güçlü bir erkek karaktere dönüşerek erkekliğini ispat etmeye çalışmaktadır.

1975 yılında çekilen “Cemil”, Türkiye’nin dönemsel özelliklerini yansıtan bir diğer filmidir. Politik ve ekonomik sorunların olduğu toplumsal çatışmaları konu edinen film, bu çatışmaların içinde kalan bir polis memurunun “haklı” mücadelesini ele almaktadır. Başkarakter Cemil, namusuyla para kazanan, emekçinin hakkını savunan, azimli, başarılı ve güçlü erkeksi özellikleriyle yansıtılmaktadır. Hakkıyla para kazanıp, rüşvete karşı çıkan Cemil’in eşi (Ayşe) ise hem çocuğunun sağlık sorunlarından dolayı hem de yaşadığı maddi zorluklardan dolayı kocasına baskı uygulamakta ve onu suçlamaktadır. Ayşe, anlayışsız bir kadın karakterini canlandırmaktadır. Cemil ise karşısına çıkan bütün zorluklara rağmen doğru yoldan ayrılmayan, kusursuz ve sağlam bir erkek karakterdir. Toplumsal olarak kabul edilen erkeksi özelliklerle ön plana çıkarılan Cemil aynı zamanda fiziksel açıdan da gücünü ispat etmektedir. Başarılı, güçlü, doğrularından ayrılmayan ve daha çok olumlu özelliklerle yansıtılan erkek karakterin aksine kadın karakter daha silik, edilgen, anlayışsız ve sürekli şikâyet eden özelliklerle sunulmaktadır. Ayrıca filmde iyi-kötü erkek karakter ayrımı üzerinden seyircinin iyi olanla kendini özdeşleştirmesi sağlanmaktadır. Cemil filminin devamı olan “Cemil Dönüyor” (1977) filminde de kadın ve erkek karakter temsili ilk filmdekine benzerlik taşımaktadır. Hegemonik erkeklik temsilini yansıtan bu filmler, erkekliği yüceltecek mitlere yer verirken kadınları daha geri planda ve bir erkeğin himayesi içinde göstermektedir.

“Eşkîya” (Yavuz Turgul-1996), eril bir dilin ve aynı zamanda eril bir krizin göze çarptığı bir film olarak yorumlanabilmektedir. Filmin başrolünde yer alan Baran karakteri, yakın arkadaşı olan Berfo’nun ihaneti sonucu uzun bir süre hapiste kalmıştır. Hapisten çıkan Baran, sevdiği kadını bulabilmek için İstanbul’a gelmiş ve ona yardım

eden Cumali ile yakınlaşmıştır. Baran, sevdiği için her şeyi göze alabilecek, cesaretli, dürüst bir erkek karakterini canlandırmaktadır. Arkadaşını, ihanet etmesine ve sevdiği kadını kendinden almasına rağmen affetmekte ancak ikinci bir ihanetini kaldıramayıp, onu öldürerek intikam almaktadır. Cumali de aynı şekilde cesaretli, sevdikleri için her şeyi yapabilen bir karakterdir ama aynı zamanda serseri denilebilecek bir karakter olarak da tasvir edilmektedir. Kadın karakter olan Emel ise Cumali'yi kullanmakta ve sevdiği adamı ağabeyi olarak gösterip, onu hapisten kurtarmasını istemektedir. Bu yüzden de Cumali mafyanın malını çalıp, Emel'in istediği parayı ayarlayarak adamı hapisten kurtarmaktadır. Emel'in kaçmasıyla, gerçekleri öğrenen Cumali, intikam almak için onları bulmaya çalışmaktadır. Arkadaşlarının, onun aldatılmasıyla dalga geçmesine dayanamayıp şiddet göstermesi ve kendisi aldatan Emel ve Sedat'ı bularak öldürmesi eril bir krizin ispatı olarak görülebilmektedir. Filmde erkekliğini ispat etmeye çalışan bunun için de şiddetten ve öldürmekten kaçınmayan erkek karakterler dikkat çekmektedir. İhanete uğramış erkek karakterin başından geçenler dramatize edilerek seyircilerin onun yanında yer alması sağlanmaktadır.

Yavuz Turgul'un yönettiği "Gönül Yarası" (2005) filmi erkeklik krizini ortaya koyan bir diğer örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadına şiddet konusu üzerinden incelenebilecek olan film, Halil'in yaşadığı eril krizi de yansıtmaktadır. Toplumsal baskının sadece kadın üzerinde değil aynı zamanda erkek üzerinde de olduğunu gösteren filmde, erkekliğini ispat etmek isteyen Halil'in sürekli şiddete başvurduğu anlatılmaktadır. Pavyonda çalışan Dünya'yı seven Halil, ailesine eşini kabul ettirememekte ve dolayısıyla da kendisini küçük gören ailesi ve çevresi yüzünden Dünya'ya hayatı zehir etmektedir. Kendisinden ayrılan Dünya'yı yeniden barışmaya ikna eden Halil, aynı hataları tekrar ederek karısına şiddet uygulamaktadır. Bu yüzden de Dünya, kendisini kurtarması için Nazım'a sığınmak istemiştir. Kendisini sevmediğini düşünen Halil ise bu durumu erkeklik gururuna yediremeyip, Dünya'yı da kendini öldürerek krizine bir son vermeye çalışmıştır.

Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı, genç bir kızın cinayetine ilişkin sorgulanma sürecini anlatan "Av Mevsimi" (2010) filminde İdris karakteri eril kriz yaşamaktadır. Eşinden kıskançlıktan dolayı boşanan karakter, bu kıskançlığını boşandıktan sonra da sürdürmekte ve eşinin başka bir erkekle olmasını kaldıramamaktadır. Eşini barışmaya ikna edemeyen İdris, onu öldürmeye karar verir

ama bunu da yapamayınca kendini öldürtür. Eski eşine sözünü geçiremeyen, eril bir zihniyete sahip olan erkek karakter, bunu kendine yediremeyerek ya öldürmek ya da öldürülmek istemektedir.

Ele alınan örnekler doğrultusunda Türk sinemasına ‘erkeklik krizinin’ nasıl yansıdığı gösteren birçok filmin olduğu görülmektedir. Uğur Yücel’in yönettiği “Yazı Tura” (2004) filmi de bunlardan bir tanesidir. Yazı-Tura, iki ayrı erkek karakterin hayata tutunma çabalarını anlatan bir filmidir. Askerden gazi olarak dönen Cevher ve Rıdvan, yaşadıkları sağlık sorunları ve travmadan sonra çevrelerine daha saldırgan davranmakta, kendilerini ve erkekliklerini, saldırganlıkla ve şiddetle ortaya koymaya çalışmaktadır. Çünkü toplum nezdinde fiziksel olarak ya da sağlık sorunları açısından eksik olan erkek, “tam bir erkek” sayılmamaktadır. Askerde ayağını kaybeden Rıdvan’a da bu durum hem çevresi hem de sevdiği kadın tarafından hissettirilmektedir. Bu yüzden sevdiği kızın ailesi kızını vermek istememekte ve “sakat adama kız mı verilir” diyerek onu erkeklik açısından eksik görmektedir. Sevdiği kadın da artık onu istememekte ve en yakın arkadaşı olan Sencer’le kaçmaktadır. Bu açıdan filmde güçsüz ve çaresiz bir erkek karakter karşımıza çıkmakta ve bu karakter çareyi içkide aramaktadır. Yaşanan tüm bu olayları kendine yediremeyen Rıdvan, sonunda kurtuluşun ölümde olduğunu düşürerek intihar etmektedir. Filmdeki diğer erkek karakter olan Cevher de askerde kulağını kaybetmiştir ve psikolojik sorunlar yaşamaktadır. Erkekliğini şiddet göstererek ortaya koyan Cevher hem içki hem de uyuşturucu bağımlısıdır. 17 Ağustos İzmit depreminde amcasını kaybeden Cevher, Yunanistan’dan gelen ağabeyi için “karı mı erkek mi belli değil” diyerek ağabeyinin erkeklik ölçütlerine uymadığını söylemekte ve onu kabullenememektedir. Hegemonik özellikleriyle gösterilen Cevher’e ağabeyinin durumu ters gelmektedir. Filmde özellikle “erkeksen” “adamsan” sözleri sıkça geçmekte ve bu sözler tahrik nedeni olarak görülmektedir. Film, toplumsal olarak kabul edilen erkeklik mitlerini, eşcinselliği, toplumdaki terör sorununu, Türk-Rum ilişkisini ortaya koymaya çalışan geniş bir yelpazede sunulmakta ve ülkenin dönemsel yapısı hakkında bizlere bilgi vermektedir. Filmde sağlığını kaybetmiş, bu yüzden kendini yetersiz ve güçsüz gören erkek karakterler karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan Türk sinemasında farklı erkeklik kimliğine sahip (güçsüz-edilgen-kendini ifade edemeyen, duygularıyla hareket eden) karakterlere yer verildiği görülmektedir.

Genel olarak Türk sinemasına bakıldığında filmlerin merkezinde erkek karakterlerin olduğu görülmektedir. Baskın olma, başarı, sürekli kendini onaylatma, erkeksi bir beceriye ve bedene sahip olma, kadınsı görünüm ve davranışlardan uzak durma gibi özelliklerle bir araya getirilen “erkeklik”, hem özel hem de kamusal alanda şiddet uygulama hakkını kendinde görebilmektedir. Bunu Türk sinemasındaki filmlerden de tahlil etmek mümkündür. Baskın bir güç olarak görülen erkek kimliği, erkek için de şiddet kaynağı olabilmektedir. Bu ise erkek için hayatı boyunca devam edecek bir gerilimi meydana getirmektedir. Erkeklik kimliğini hayata geçirmede ya da kimliğine gelebilecek herhangi tehditte ise o gerilim paranoyaya ve krize evrilebilmektedir (Oktan, 2009: 206). Ele alınan filmlerde erkeklik kimliğine gelebilecek herhangi bir zararda erkek, kendini ispat etmek için kadına daha fazla şiddet uygulama eğilimi içine girmektedir. Bu yönüyle erkek ya kadına ya da kendine zarar verebilmektedir.

Nuri Bilge Ceylan’ın yönettiği “Kış Uykusu” (2014) filminde, alışkın olduğumuz erkek karakterden farklı özelliklere sahip bir erkek karakter karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki baş erkek karakter olan Aydın güçlü, çevresine hâkim olup, denetleyebilen, sözünü eşine geçirebilen erkek karakterlerin tam tersi özelliklere sahiptir. Yine aynı yönetmenin çektiği “Üç Maymun” (2008) filminde de alışılmış olanın dışında özelliklere sahip erkek karakterler karşımıza çıkmaktadır. Erkeğin sorumlu olduğu namus kavramının erkek için eskiye oranla daha önemsizleştiği görülmektedir. Eşini aldatan kadın kendini bu filmde öldürmemekte ya da kocası da bunu zaten ondan istememektedir. Bu filmlerde daha çok pasif ve otoritesi sarsılmış erkek karakterler karşımıza çıkmaktadır.

Erkeklerin güçsüz, muhtaç veya otoritesini kaybettiği erkeklik rolleri, önceki dönem işlenen geleneksel erkeklik rolleriyle tam zıtlık içinde gösterilmektedir (Çetin Özkan, 2009: 137). Günümüzde bağımsız ya da sanat filmleri olarak ayırabileceğimiz filmlerde erkeklik çalışmaları, geçmişe nazaran daha farklı temsil edilebilmektedir. Türk sineması, erkeğin toplumsal olandan daha farklı bir erkeklik kimliğine sahip olabileceğini göstermeye çalışmıştır. Başarılı, güçlü ve kendini ispat edebilen erkek karakterlerin yerini sürekli tökezleyen, başarısız, kısaca toplumsal olarak kabul edilen erkeklik kodlarını yerine getiremeyen karakterler yer edinebilmektedir. Toplumsal tahakkümün erkeklik üzerinde oluşturduğu baskı, çevresine ya da kendisine zarar olarak

dönmekte ve bu durum son dönem sinema filmlerinde sıklıkla görülebilmektedir. Dolayısıyla sinema filmlerinde toplumsal cinsiyet ve erkeklik/kadınlık kavramını irdelemek, toplumsal yapıyı çözümleyebilmek açısından önem taşımaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ VE ERKEKLİK KRİZİ ÜZERİNE FİLM ANALİZİ

3.1. ÇALIŞMANIN METODOLOJİSİ

Bu bölüm çalışmanın analitik kısmını oluşturmakta ve seçilen film örnekleri, erkeklik krizi bağlamında başlıklar halinde incelenmektedir. Bu kapsamda analiz edilen filmler, dönemsel olarak karşılaştırılarak yorumlanmaktadır.

Çalışmanın amacı, önemi, varsayımı, sınırlılıkları, evreni, örnekleme ve yöntemi açıklanarak çalışmada metodolojik olarak izlenen yol sıralanan başlıklar halinde detaylandırılmaktadır.

3.1.1. Çalışmanın Amacı

Erkeklik krizi/bunalımı kavramı artık günümüzde daha sık duyulan kavramlar arasına girmiştir. Türkiye’de 1990 sonrası hem toplumsal alanda hem de sinema alanında kendine yer bulan bu kavram üzerindeki çalışmalar, daha yeni yeni yapılmakta ve alanla ilgili bilimsel çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı da üzerinde yazılıp, çizilmeye başlanılan bu konuyu, Türk sineması üzerinden incelemek ve alana katkı sağlamaya çalışmaktır. Türk sinemasına bu kavramın yansımalarının araştırılması, bu tartışmanın böylece esas amacını oluşturmaktadır.

Toplumun her kesimini etkileyen toplumsal cinsiyet-erkeklik/kadınlık kavramının sinemada ele alınışını ve aynı zamanda hegemonik erkeklik kavramının geçirdiği değişim beş ayrı film üzerinden dönemsel olarak incelenmektedir. Bu doğrultuda da; Yılmaz Güney-Umutsuzlar (1971), Yavuz Turgul-Muhsin Bey (1987), Derviş Zaim-Tabutta Rövaşata (1996), Özer Kızıltan-Takva (2005) ve Nuri Bilge Ceylan-Ahlat Ağacı (2018) filmleri üzerinden erkeklik krizi kavramı incelenerek dönemsel olarak gerçekleşen değişim karşılaştırılmaktadır.

İdeolojik bir araç olarak kabul edilen sinemanın topluma verdiği filmlerde, cinsiyet rollerinin nasıl yansıtılıp, inşa edildiği gösterilmeye çalışılmaktadır. Kısacası

Türk sinemasında erkeklik kavramının zaman içerisinde geçirmiş olduğu değişimin bu beş ayrı film üzerinden incelenip, ortaya konulması amaçlanmaktadır.

3.1.2. Çalışmanın Önemi

Toplumsal cinsiyet rollerinden olan beklenti sadece kadını değil erkeği baskı altına almaktadır. Kendisinden beklenen rolleri gerçekleştirmeye çalışan erkek ise ya rolüne daha fazla uyum sağlamak ya da kendisinden beklenen rolleri yerine getirmede için toplumsal bir baskıyla karşılaşabilmektedir. Bu durum ise erkeklik krizi kavramını karşımıza çıkarmaktadır. Toplumsal konjonktürü etkileyebilme gücü olan sinemanın bu nedenle eril krizi, filmlerine nasıl hikâye ettiği önemlidir. Böylece ataerkil bir zihniyeti taşıyan erkek davranışlarının, zamanla eril krize ya da farklı bir erkeklik kimliğine dönüştüğünü ortaya çıkarmak planlanmaktadır. Bu ise çalışmanın önemini ortaya çıkarmaktadır.

Toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınıp incelenecek olan erkeklik krizinin ne anlam ifade ettiği ve erkekliğin nasıl bir değişim sürecine girdiği yapılan araştırmalarla ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda örnek alınan filmlerde, erkeklik kavramının uğradığı değişimleri ve erkeklik krizi imgelerinin gösterilmesi önem taşımaktadır. Dolayısıyla sinemanın eril krizi nasıl ele alınıp yansıttığı konusu yapılan araştırmalarla ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bu çaba çalışmanın önemini ortaya koyan bir diğer noktayı oluşturmaktadır.

3.1.3. Çalışmanın Yöntemi

Türk sinemasında erkeklik krizini inceleyen bu çalışmada; Umutsuzlar (1971), Muhsin Bey (1987), Tabutta Rövaşata (1996), Takva (2005), Ahlat Ağacı (2018) filmleri dönemsel olarak incelenecek, erkeklik kavramının uğradığı değişimler analiz edilmektedir.

Çalışmanın kavramsal bölümünü oluşturan birinci ve ikinci bölümlerde konuyla ilgili alan araştırmasına dönük literatür taramasına yer verilmiştir. Üçüncü bölüm ise çalışmanın analitik çerçevesi için ayrılmıştır. Filmleri çekildikleri dönemin birer yansıtıcısı olarak ele alıp, inceleyen tarihsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

Tarihselci film çözümlemesine göre ele alınan filmler, dönemin ve kültürel yapının birer yansıtıcısı olarak görülmektedir. Filmler çekildikleri dönemin egemen görüşünü ve değerlerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda sinema kurumunun endüstriyel yapısını ve estetik anlayışıyla ilgili bilgileri sunabilmektedir. Kısacası tarihsel film çözümlemesinin temel fonksiyonu filmleri tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirip, zaman içerisinde de meydana gelen gelişim ve değişimlerin film üzerindeki etkilerini çözümlemek ve filmlerin çekildikleri dönemi sosyal bağlamıyla incelemektir. Bir başka ifadeyle ele alınan filmler, tarihsel etkileri ve keza etkilenmeleri bağlamında çözümlenmektedir (Özden, 2004:120-121).

3.1.4. Çalışmanın Evren ve Örneklemi

Çalışmanın evrenini, Türk sinemasında 1970 sonrası çekilen erkeklik krizini konu alan filmler oluşturmaktadır. Çalışmada örneklem olarak seçilen ve incelemeye tabi tutulacak olan filmler, farklı dönemlerde çekilmiş Umutsuzlar (1971), Muhsin Bey (1987), Tabutta Rövaşata (1996), Takva (2005) ve Ahlat Ağacı (2018) olarak belirlenmiştir. Örneklemenin belirlenmesinde çalışmanın amacına en uygun verileri sağlayabilecek birimlerin incelemeye tabi tutulmasını ifade eden amaçlı örneklem tekniğinden (Erdoğan, 2012: 210) yararlanılmıştır. Farklı dönemlerdeki filmlerin incelenmesindeki amaç, erkeklik kavramının-krizinin zaman içerisinde geçirdiği dönüşümü ortaya çıkarmak ve karşılaştırmaktır.

Günümüz Türk filmlerinde artık farklı erkeklik kimliklerine daha fazla yer verilebilmekte ve farklı erkeklik temsillerine de ihtiyaç duyulabilmektedir. Dolayısıyla da erkeklik krizini ve hegemonik erkekliğin tam tersini yansıtan birçok erkek karakter örneği verilebilmektedir.

3.1.5. Çalışmanın Varsayımı ve Sınırlılıkları

Çalışmanın örneklem seçimi, evreni temsil edecek biçimde belirlenmiştir. Bu doğrultuda 1970-2020 yılları arasını temsil edebilecek film örnekleri seçilerek incelenmiştir. Her film on yıllık süreç hakkında bilgi saylayabilecek birer metin olarak ele alınmış ve bu ise çalışmanın ilk varsayımını oluşturmuştur. İkinci varsayım olarak, seçilen her film erkeklik krizini ele alan birer örnek olarak kabul edilmiştir.

1970 ve 2020 yılları arasında çekilen filmler, çalışmanın sınırlılığını ortaya koymaktadır. Kısacası çalışma kapsamında her on yıllık dönemi temsil eden bir film örneği seçilmiş, bu kapsamda hem tarihsel aralık hem de film sayısı bakımından bir sınırlandırmaya gidilmiştir.

3.2. FİLM ANALİZİ: FİMLERDE TEKRAR EDEN ERKEKLİK KRİZİ GÖRÜNÜMLERİ

Filmlerin incelenmesinde tarihsel çözümleme yöntemi kullanılmakta ve filmler başlıklar dâhilinde incelenmektedir. Film analizinde kullanılan bu başlıklandırma, incelenen filmlerde aranan imgelerin rahatlıkla ortaya konulması açısından önem taşımaktadır. Son olarak incelenen filmler dönemsel özelliklerini yansıtacak şekilde karşılaştırılmakta ve erkeklik kimliğinin uğradığı değişim ve yaşadığı eril kriz, verilen örneklerle görünür kılınmaktadır.

3.2.1. “Umutsuzlar” Filmi

1971 yılında Yılmaz Güney tarafından çekilen Umutsuzlar filmi, eril krize dair izler görebileceğimiz çalışmalardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Usta yönetmenin senaryosunu da yazdığı bu film, eril iktidarın üzerinde oluşturduğu baskıdan şikâyetçi olan ve isyan eden erkek karakterin yaşadıkları üzerinden anlatılmaktadır. Filmde metafor olarak kullanılan “mafyalık” kavramı erkekliğin üzerindeki hegemonik baskıyı gösterecek şekilde kullanılmıştır. Erkeklik ölçütlerinin sadece kadını değil erkeği de ezdiğini gösteren Yılmaz Güney, erkeğin tahakküm gücünden kaçınma isteğini ortaya koymakta, ancak bir şekilde toplumun buna engel olduğunu ve sürekli “erkeklik-adamlık” kavramının dayatıldığını anlatmaktadır. Çekildiği dönemi de yansıtan film, toplumun erkeğe olan bakış açısını ve beklentisini göstermektedir. Filmde her ne kadar hegemonik erkekliği yansıtan erkek karakterlere yer verilse de bu erkeklik rollerinin verdiği baskı ve tahakkümden şikâyetçi olan “çorak yüreğimizde bir gül açtı” sözüyle sevgi arayan ve aksi takdirde acı çeken ana karakter bulunmakta ve yaşadığı kriz filmin anlatısında yer almaktadır.

Filmin başrolünde de oynayan Yılmaz Güney (Fırat), bir İstanbul kabadayısını canlandırmaktadır. Balerin (Çiğdem-Filiz Akın) bir kıza âşık olan Fırat, yaptığı iş

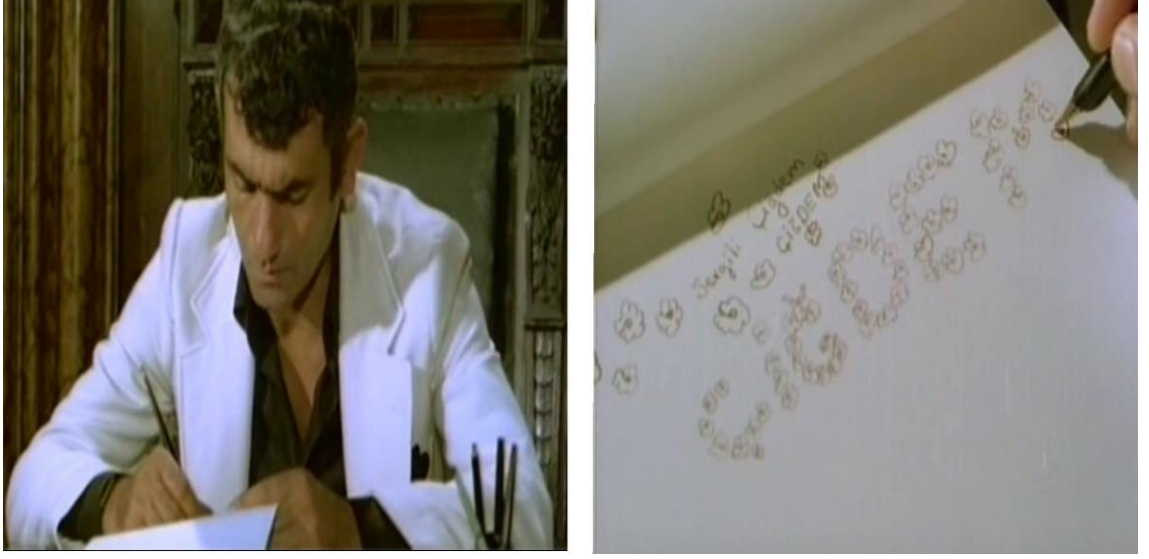
yüzünden çıkmaza sürüklenmekte ve böylece film, imkânsız aşk üzerinden işlenmektedir. Filmde, sevdiği kıza kavuşmak için mafyalığı bırakmaya çalışan ancak çevresi ve arkadaşları yüzünden bırakamayan ve bunun sonucunda da gelişen olaylar aktarılmaktadır.

3.2.1.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne

Umutsuzlar filmi incelendiğinde genel olarak hegemonik erkeklik özelliklerinin daha baskın olduğu görülebilmektedir. Ancak filmde hegemonik erkekliği (kabadayılığı) istemeyen başkarakter de bulunmaktadır. Fırat'ın karakter yapısını çözümlediğimizde de iyi, güçlü, zeki ve aynı zamanda sevgi, mutluluk, huzur arayan bir mafya babası portresi çizildiği görülmektedir. Güçlü ama bu gücün ona verdiği hem sorumluluktan hem de baskıdan şikâyetçi bir karakter yapısı söz konusudur. Aynı zamanda erkeğin ne kadar güçlü görünse de zayıf olduğunu bunun ise erkeği olumsuz ve negatif yansıttığını ortaya çıkarmaktadır.

Fırat, ataerkil toplumsal yapının erkekten beklentisi gösteren ve bu beklentilerle de baskı altına alınan bir erkek karakterdir. Sevdiği kadın ve yaptığı iş arasında kalan erkek, toplumun-çevresinin ondan beklentisi ve sevmek-sevilmek ihtiyacı gibi paradokslar arasında kalmakta bu durum onun karar vermesini zorlaştırmaktadır. Yaptığı işin üzerinde kurduğu baskı ve sevdiği kadına kavuşamama karşısında hissettiği umutsuzluk ve çaresizlik filmin adını da oluşturmaktadır. Fırat'ın sevdiği kadına kavuşmaması onun bir nevi uyanışını sağlamak ve erkeklik krizinin de merkezinin oluşturmaktadır.

Fırat sert ve tahakkümcü bir erkeklikten kurtulmak ve aynı zamanda duygularıyla hareket ederek, çocuklaşma isteğine özlem duymaktadır. Her ne kadar çevresine karşı sert davranırsa da içindeki çocukluğunu yitirmemiştir. Bunu da filmin bir sahnesinde, kâğıda sevdiği kadının adını çiçeklerle yazarak göstermektedir. Söz konusu sahnede erkek üzerindeki baskı hissedilmekte; kendisini rahatça ifade edemeyen daha çok çevresini dikkate alan bir erkek karakteri görülmektedir. Aynı zamanda hegemonik erkekliğin gerekliliğini yerine getiren Fırat için bu durum eril bir baskı oluşturmakta ve bu da eril bir kriz olarak yorumlanabilmektedir.



Görsel 3.1. Fırat'ın Çiğdem'in Adını Kağıda Yazdığı Sahne

Başkarakter, insanlar arasındaki anlaşmazlıkları çözen hâkim sıfatıyla da karşımıza çıkmaktadır. Adalet dağıtan erkek karakterin her söylediğine çevresi tarafından uyulmaktadır.

Filmde sıkça büyük, kudretli ve yenilmez Fırat vurgusu dikkat çekmektedir. Ancak hegemonik erkeklik özellikleriyle yansıtılan Fırat, yalnızlığından söz ederek şikâyet etmektedir. Filmde bu durum yalnızlığa itilmiş ve çevresi tarafından anlaşılmayan erkek karakter için mutluluk değil mutsuzluk getirmektedir. Aynadaki kendi görüntüsüne silah sıkması da kendisinden tatmin olmayıp, şikâyetçi olduğunun ve umutsuzluğunun bir göstergesidir. Bu anlamda erkeklik pratikleri, sadece kadının ezilmişliği üzerinden değil erkeğin mağduriyeti üzerinden de okunabilmektedir (Akca ve Tönel, 2011: 37).

Annesinin yaptığı işi bırakmasını istemesinin ardından arkasını dönüp gözlerini silmesi de eril bir kriz durumunu göstermektedir. Güçlü bir erkek karakter, anne karşısında bu maskesini az da olsa indirmiştir.



Görsel 3.2. Fırat'ın Annesiyle Olan Konuşmasında Dayanamayıp Ağladığı Sahne

Fırat, sevdiği kadın karşısında kendini savunmasız hisseden biridir. Toplum içerisindeki tahakkümünü ve erkekliğini sürdürmek için kadının onayına ihtiyaç duymaktadır. Fırat'ın “beni silahımla kabul et” demesi de bunu göstermekte ve güçsüzlüğünü yansıtmaktadır.

Mafya arkadaşlarının onu bırakmaması Fırat üzerinde baskı oluşturmaktadır. Filmde geçen aşağıdaki diyalog da bu durumu ispat edebilmektedir.

Fırat: *Bugüne kadar hep arkadaşlarım için yaşadım. Arkadaşlarım için vurdum, vuruldum. Hapishanelerde büyük cezalar çektim, prangalar eskittim. Lakin günün birinde hiç aklımızda yokken çorak yüreğimizde bir gül açtı. Bizim gözümüz hiç gül görmemiştir. İlk defa yaşamının ne olduğunu öğrendik.*

Erkek 1: *Yaşamak dediğin bu mu? Bir kadının elini tutmak mı? Bizim için kadından bol ne var.*

Erkek 2: *Bir kadın için insan arkadaşlarından ayrılır mı? Yakışır mı sana bu?*

Fırat: *Nedir yakışmayan sevmek mi?*

Erkek 3: *Suç senin Fırat. Sen dalından koptun bir defa, dalından kopan çiçeğin ömrü az olur.*

Fırat: *Koptum doğru. Lakin yine de Fırat'ım. Gerekirse yine eski günlerdeki gibi yine gaddar, yine zalim olurum. Beni mecbur etmeyin.*

3.2.1.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk

Fırat, arkadaşları tarafından ihanete uğramış ve onun ölümüyle de film sonlandırılmıştır. Ölüm, çıkmaz içinde olan erkek için kabullenilmiş bir teslim oluşturmıştır. Aynı zamanda öldürmek ve şiddet konusunda da ustalaşmış hegemonik bir erkek artık pes ederek ölüme sürüklenmiştir. Bu durum, silahını sevdiği kadına bırakıp, düşmanlarının karşısına bu şekilde çıkmasından anlaşılmaktadır.

Erkek karakterin ölümü iki farklı yanılsama yoluyla yorumlanabilmektedir. Bunlardan birincisi filmde, öldürmek kadar ölümden korkmamakta erkekliğin bir uzantısı olarak gösterilebilmektedir. Ölüm sahnesi Fırat'ın erkeksi varlığını ortaya koymuş, ölümden korkmamış ve büyük bir olgunlukla kabullenmiştir. İkincisi ise erkeğin güçlü ve zeki bir karakter olmasına rağmen sevdiği kadına kavuşamaması ve bu yüzden de ölümü kabul etmesi eril krizin varlığına işaret etmekte ve erkek karakter bu kriz karşısında yenilgiye uğramaktadır.

3.2.1.3. Zamanı Yadsımak

1971 yılında çekilen film ülkenin dönemsel özelliğini de yansıtmaktadır. Modernleşmenin getirdiği değişiklikler kadın karakterler üzerinden görülebilmektedir. Bu durum kadın karakterlerin giyiminden ve aynı zamanda Çiğdem karakterinin mesleği üzerinden de okunabilmektedir. Bir yanda yeniliklerin kadına kazandırmış olduğu rahatlık ve özgürlük ortamı yansıtılırken diğer yanda erkekten beklenen erkeklik kodlarının oluşturduğu baskı gösterilmektedir. Böylece o dönemde toplumun kadına ve erkeğe olan bakış açısı bu film üzerinden okunabilmektedir.

3.2.1.4. Mekânı Yadsımak

İstanbul'da çekilen film, kent yaşamının getirdiği acımasızlığı ve rekabeti de ortaya koymaktadır. Fırat, babasını kaybettikten sonra maddi geçimlerini sağlamak için okulu bıraktığını ve hapse düştükten sonra ise zayıf bir erkek olmaktan çıkıp, erkekliğin en üst mertebesine (mafyalığa) yükseldiğini, onu bu duruma sistemin ve bulunduğu

çevrenin getirdiğini söylemektedir. Annesiyle arasında geçen diyalogdan da kent ortamının erkek üzerinde yarattığı bunalım gösterilmektedir.

Anne: Ben senin ananım anan. Mutlu gününü görmeye hakkım yok mu? Hep öldürüleceğini düşünerek mi yaşayacağım.

Fırat: Anam güzel anam ben meraklı mıyım ölüme. Ben yaşamak istemez miyim? Nasıl büyüdük hatırlamaz mısın? Pantolonsuz, gömleksiz, babasız, acılar içinde... Simit satarak, gazete satarak, gazoz satarak. Sen el kapılarında çamaşır yıkarken ben okullardan kaçıp, ekmek parası peşinde koşarken ana. Hatırlamaz mısın geçmiş günlerdeki oğlunu, zayıf, kuru ve umutsuz. Sokak lambaları altında okumaya çalışırken, babam hastane kapılarında ölmedi mi ana. Biz onun bunun uşağı olmamak için ölümleri göze almadık mı ana. Almadık mı ha?

3.2.1.5. Kadınsızlaşan Anlatılar

Umutsuzlar filmi erkeği ön plana alınmakta ve böylece olayların merkezini erkekler oluşturmaktadır. Filmdeki Çiğdem karakteri Fırat'ın erkeklik kimliğini sorgulamasını sağlayan bir araç olarak görülebilmektedir. Filmin olay örgüsü erkek üzerinden oluşturulurken kadın daha çok arka planda kalan yan rollerdedir. Filmde Fırat'ın başından geçenler verilmekte ve seyircinin erkekle özdeşleşmesi sağlanmaktadır. Filmde yer alan diğer iki kadın karakterin de (anne ve kız kardeş) rolleri hem sınırlandırılmış hem de önemsizleştirilmiştir.

3.2.1.6. Kadın Düşmanlığı

Filmde dikkate alınacak diğer bir husus ise kadına olan bakış açısıdır. Fırat'ın arkadaşları için kadın geri planda kalmalı ve önemsizlenmesi gerekmektedir. Aynı zamanda kocası eve gelmeyen kadının, Fırat'tan yardım istemesi ve buna rağmen çok konuştuğu için kocasına kadından boşanması gerektiğini söylemesi de filmdeki kadın düşmanlığını ortaya koymaktadır. Erkeği yoldan çıkaran ve kötü olmasını sağlayan kadın olduğu, filmde verilen mesajlardan biri olarak yorumlanabilmektedir.

Fırat'ın kabadayı arkadaşı; “Sen büyük ve kudretli Fırat'sın, kendine gel, yanlış yoldasın, bu kadın sadece sana ölüm getirir” sözleri de kadına olan bakış açısını ortaya koyan bir başka örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.1.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın

Fırat'ın Çiğdem'e olan aşkını engellemeye çalışan arkadaşları, “bizim için kadından bol ne var” diyerek kadını sadece cinsellik boyutuyla gördüklerini göstermektedir. Böylece kadına cinsel bir obje gözüyle bakılmaktadır. Filmde “erkek adamı kumar, kadın ve içki bozar” denilmekte ve bu bakış açısı kadının, erkeği yoldan çıkaran bir unsur olarak kabul edildiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir.

3.2.1.8. Erkek Dayanışması ve Baba'nın Aranışı

Erkekler güçlü, zeki ve her şeyden önce kendine yetebilen karakterler olarak gösterilirken kadın daha çok erkeğin gölgesinde kalmaktadır. Erkek dayanışmasının, birlikteliğinin olması gerektiğini söyleyen filmdeki erkek karakterler, bunun bozulmasının sorumlusu olarak kadını göstermektedir.

Babasının varlığını arayan ve onun yokluğuyla düştüğü acıları anlatan karakterimiz bütün yaşadıklarının sebebi olarak babanın yokluğunu ortaya koymaktadır. Babasını kaybettikten sonra geçim derdi yüzünden hapse giren Fırat hapisten çıktıktan sonra mafyalığa girmiş ve böylece babasının yokluğunun yaşattığı acıyı dile getirmiştir.

3.2.1.9. Susan/Konuşamayan Erkekler

Fırat üzerinde oluşan hegemonik baskıdan kurtulamayarak baskının sonucunda kendini rahat ifade edemez hale gelmektedir. Filmin sonunda ise kendini anlatamayıp, kabul ettiremeyen bir erkek olarak, ölümü kabullenmekte ve bozuk düzene olan isyanını ortaya koymaktadır.

3.2.1.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet

Şiddet, filmin içeriğinde sıkça geçmekte ve erkekliğin bir özelliği olarak sunulmaktadır. Filmde yer alan bütün erkek karakterler şiddet uygulama eğilimi göstermekte ve bu durum hegemonik erkekliğin temsili olmaktadır. Abisel'in de dediği gibi erkek toplumsal iktidarını da şiddet yoluyla elde tutabilmektedir. Böylece şiddet,

toplumsal olarak onaylanmakta ve erkeği tanımlayan bir davranış olarak görülebilmektedir (2005: 332).

Her ne kadar kabadayılık ve şiddet, filmin temel motifini oluştursa da bu durumun getirdiği umutsuzluk filmin bütün sahnelerinde hissettirilmektedir. Dolayısıyla erkek üzerinde oluşturulan toplumsal baskıyı ve eril bunalımı da ortaya koymaktadır.

Filmde erkekliği gösteren diğer bir sembol ise silahtır. Silah, gücün sembolü olarak sık sık gösterilmektedir. Fırat silahı kendini tamamlayan bir gösterge olarak görmekte ve bu yüzden de Çiğdem'e beni silahımla kabullen diyerek ısrar etmektedir. Şiddet ve silah, Fırat'ın hayatının merkezindedir. O bırakmak istese de onlar onu bırakmamaktadır.



Görsel 3.3. Fırat'ın Aynasındaki Görüntüsüne Silah Sıktığı Sahne

Filmdeki olayların merkezini erkek karakterin başından geçenler oluşturmaktadır. Genel olarak filme baktığımızda ise yaşadığı düzene isyan eden ve sevgi arayan baş erkek karakter göze çarpmaktadır. Böylece erkeklere uygulanan baskı ve bu baskı sonucunda ortaya çıkan bunalım filmde verilen önemli bir mesajdır. Babasının kaybettikten sonra mafya olması ve daha sonra kendini mafyalıktan kurtaramaması, erkekliğin bireysel bir tercihten ziyade toplumsal bir yönlendirme olduğunu göstermektedir. Mafyalık kavramı ise burada kullanılan metaforik bir simgeleştirmedir.

3.2.2. “Muhsin Bey” Filmi

Yavuz Turgul’un yönettiği Muhsin Bey filmi 1987 yılında çekilmiştir. Filmde müzik yapımcısı ve organizatör olan Muhsin’in (Şener Şen) şarkıcı olmak için memleketinden gelen Ali Nazik (Uğur Yücel) ile olan maceraları üzerinden hikâye anlatılmaktadır.

Film, Müzeyyen Senar’ın “Ağlamakla İnlemekle Ömrüm Geçiyor” şarkısıyla başlamakta ve izleyicileri nostaljik bir geçmişe götürmektedir. Muhsin de geçmişe özlem duyan ve değişen toplumsal yapıya karşı çıkıp, ayak uyduramayan ve ilkeleri olan bir karakterdir. Bu yüzden de arabesk şarkılara karşı çıkmakta ve kendisinden yardım isteyen Ali Nazik’in arabesk şarkı okumasını istememektedir. Filmde kapitalizmle beraber getirilen kültürel değişime, o dönemde yoğun olan göç olgusuna yönelik mesajlar verilmekte kısacası geçmişte kalan güzelliğe ve nahifliğe olan özlem hissettirilmektedir.

Sinemamızın önemli yapıtlarından olan Muhsin Bey filmi üzerinden birçok incelemeler yapılmıştır. Ancak bu çalışmada filme daha farklı bir perspektiften bakılmaktadır. Bu doğrultuda filmde kadın-erkek ilişkilerine ve erkeklerin yaşadığı bunalım ve kendini gerçekleştirmek için yaşadığı kriz, film metni yorumlanarak ortaya koyulmaktadır.

3.2.2.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne

Filmin başkarakteri olarak karşımıza çıkan Muhsin, batmakta olan bir organizatördür. İşlerinin planladığı gibi gitmemesi, yanında çalışan yardımcısı Osman’ın kira parasını yemesiyle iş yerinden kovulmuştur. Maddi zorluklar yaşayan Muhsin, kahvehanede çalışmalarına devam etmeye çalışmakta ve meslektaşı olan Şakir’in alaylarına maruz kalmaktadır. Urfa’dan şarkıcı olmak için gelen Ali Nazik ise Muhsin’in yardımını istemektedir. İlk başta Ali Nazik’in yardım isteğini geri çevirse de daha sonra dayanamayıp, kabul etmiştir. Muhsin diğer müzik yapımcısı arkadaşlarıyla görüşmüş ancak Ali Nazik’in sesini beğendirememiştir. Ali Nazik’i soktuğu müzik yarışmasından da başarıyı yakalayamamış ve üstelik onu televizyona çıkaracağım diyen adam tarafından da kazıklanmıştır. Yani yaptığı bütün girişimlere rağmen başarılı olamamış ve onu ünlü yapabilmek için kaseti çıkaramamışlardır. Yenilgiyi kabul

etmeyen Muhsin'in Şakir'le iddiaya girmesiyle olay şeref ve onur meselesine dönüşmüştür. Kısacası erkeğin sürekli kendini yeniden ispatlama ve kanıtlama ihtiyacı, onun diğer erkeklerle mücadele-rekabet etmesine ve söz sahibi olmaya çalışmasını sağlama durumunu ortaya çıkarmıştır. Yani erkek, erkekliğini kanıtladığı ve toplumda da erkekliği kabul gördüğü sürece erkektir (Seden Meral, 2011: 301-302). Aşağıda verilen diyalogdan da bu durum anlaşılmaktadır.

Ali Nazik: *Biz bu işi beceremedik.*

Muhsin: *Bu sefer becereceğiz. Senin kaset çıkacak. İddiayı biz kazanacağız.*

Ali Nazik: *Sen hayal görüyorsun. Sen palavra sıkıyorsun. Sokak itlerine döndük, ne kasetinden bahsediyorsun.*

Muhsin: *Sen ne diyorsun. Ben bu işe hayatımı koydum, şerefimi feda ediyorum. Niye ha niye. Senin için, kendim için. İlk defa bir işi doğru dürüst becerebilmek için. Bu kaset çıkacak sakın bana hayır deme.*

Burada geçen diyalog erkek karakterin yaşadığı başarısızlıkların eril bir krize sebep olduğunu göstermekte ve bu durumun şeref meselesi haline getirildiği görülmektedir.



Görsel 3.4. Muhsin'in Ali Nazik'e Kaset Yüzünden Kızdığı Sahne

Filmde kasete gerekli parayı elde edebilmek için şarkı yarışması düzenlerler ama yarışmacılardan aldıkları para, sadece yarışmanın maliyetini karşılayabilecek kadardır. Bu yüzden yarışmacılardan aldıkları parayla kaset çıkarmaya karar verirler. Ali Nazik'in kaseti çıkar ama Muhsin'in vicdanı onu rahat bırakmaz ve gidip polise teslim olur. Başkarakterimiz Muhsin, hapse girmesine rağmen içi rahat ve mutludur çünkü Şakir'le girdiği iddiayı kazanmıştır. Muhsin'e göre bu hayatta girdiği bir işi ilk defa sonuna kadar götürüp, başarı sağlamıştır. Ancak fedakârlıkta bulunduğu Ali Nazik ve Şakir, ona aynı doğruluğu gösterip, sözünde durmamışlardır. İddiayı kazanmasına rağmen Şakir, Ali Nazik'i, Osman'ı ve Sevdayı almış ve kendi pavyonunda çalıştırmıştır. Muhsin hapisten çıktıktan sonra Ali Nazik'in Şakir ile çalıştığını ve üstelik arabesk okuduğunu öğrenmiştir. Aynı zamanda Ali Nazik, Muhsin'in sevdiği Sevda Hanımla birlikte. Böylece bu durum Muhsin'i tam bir hayal kırıklığına uğratmıştır.

Muhsin Bey filmi incelediğimizde, yaptığı işlerde başarı sağlayamayan, edilgen ve aynı zamanda insanlar tarafından dolandırılan bir erkek karakter karşımıza çıkmaktadır. Pasif bir karakteri gösteren Muhsin Bey'in yaptığı işlerden başarı elde edememesi, insanlar tarafından kandırılması ve sevdiği kadına kendini ifade edememesi onda bunalıma yol açmıştır. Filmin başlangıç sahnesinde, Muhsin'in sifonu çekmesiyle elinde kalması da erkek karakterimiz hakkında bize mesaj verebilmektedir.

Artık Türk sinemasında başarısız ve kendini gerçekleştiremeyen, pasif karakterler de başkarakter olarak yer edinebilmektedir. Anti-kahraman olarak görülebilecek olan Muhsin karakteri sert erkeksi özellikleriyle değil, doğrularından ayrılmayan, ahlaklı bir erkek karakter olarak izleyicilerin ilgisine mazhar olmuştur.

3.2.2.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk

İncelenen film, karakterin ölümüyle değil belirsizlikle sona ermektedir. Muhsin'in rüyasıyla başlayan film yine onun rüyasıyla sonlandırılmaktadır. Muhsin karakteri sadece evini değil elindeki her şeyi kaybetmiş ancak Sevda Hanım onunla gitmeyi tercih etmiştir. Kahramanın hayatının bundan sonrasında nasıl yol alacağı verilmemektedir. Edilgen bir karakteri ortaya koyan Muhsin Bey filminin böyle bir sonla bitirilmesi ise hikâyenin bütünlüğünü oluşturmuştur. Alışkın olduğumuz hegemonik erkek

karakterlerin hâkim olabileceği bir son değil, hikâyenin kahramanına uyumlu olacak belirsiz bir son tercih edilmiştir.

3.2.2.3. Zamanı Yadsımak

İncelenen filmde ele aldığımız Muhsin karakteri, geçmiş zamana ve nostaljiye yönelik bir özlem duymakta ve filmin sahneleriyle de bu durum hissettirilmektedir. Muhsin'in huzur evindeki sanatçı Afıtap Hanımı sürekli ziyaret edip, onunla geçmişe yönelik konuşması da bunu bize göstermektedir.

Muhsin'in Ali Nazik'le beraber sohbet edip, hayal kurdukları sahnede ikilinin farklı zaman ve dönemlere ait iki insan oldukları yansıtılmaktadır. Ali Nazik geleceğe yönelik hayallerinde kendisini tamamen değiştirip zengin olma hayalleri kurarken, Muhsin Bey arkadaşlarıyla fasıl geçmekten, eskisi gibi tespih yapmaktan söz ederek geçmişe yönelik özlemlerini dile getirmektedir. Filmde baş karakter içinde yaşadığı şimdiki zamana ayak uyduramamakta, nostaljik bir geçmişe hasret duymakta ve seyirciye de bunu hissettirmektedir. Film geçmişe olan özlem ve şimdiki zaman arasında bağ kurarak hikâye edilmektedir. Zamana yenik düşen değerlerin önemini ortaya koyan film, Muhsin karakterinin yaşadığı bunalıma da tanıklık etmemizi sağlamaktadır.

3.2.2.4. Mekânı Yadsımak

Filmde dikkate alınması gereken diğer bir konu başlığı ise doğu-batı/ kırsal-kent yaşamıdır. Dolayısıyla incelenen bu film aracılığıyla, mekân ve erkeklik arasındaki ilişkiye görünürlük kazandırılacaktır.

Kırsal mekâna sıkışan Ali Nazik ile Beyoğlu'na sıkışan Muhsin'in erkeklik sorunları göze çarpmaktadır. Çünkü ikisi de istediği yerde değildir. Bu istenmeyen durum onlarda zaman zaman krize yol açabilmektedir. Şöhret kapısını açamayan Ali Nazik'in intihar etmeye kalkışması ve kendini gerçekleştirebilmek için Muhsin'in hapse girmeyi göze alması bu durumun göstergesidir.

Ali Nazik, şarkıcı olmak için ailesinden ve memleketinden kaçan bir erkek karakterdir. Şöhrete giden her yolu mübah sayan Ali Nazik'in kaseti çıktıktan sonra Şakir'in gazinosunda arabesk şarkı söylemesi ve üzerinde hayalini kurduğu beyaz

takım, pembe gömlek ve altın kolye ile kendini, erkekliğini gerçekleştirdiğini ortaya koyan birer araç olarak yorumlanabilmektedir. Muhsin'i karşısında gördüğünde mahcup bir tavır alıp ellerini önünde birleştirmesi ve eski ağzıyla konuşması da Ali Nazik'in suçluluk duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Şakir'in gazinosunda çıkıp arabesk şarkı söylemesi, kendisine yardım eden adama ihanet etmesiyle, itiraf edilemeyen suçluluk duygusunun yarattığı eril bunalımı göstermektedir. Şöhret kapısını açıp, kente alışıkça dış görünüşü, konuşması ve huyu değişen bir erkek karakter bizi karşılamaktadır. Bir başka ifadeyle kentin yarattığı yeni bir erkek ortaya çıkmıştır. Kırsal kesimde saf ve çömez olan Ali Nazik kent mekânında daha sert ve erkeksi olmuştur.



Görsel 3.5. Ali Nazik'in Şakir'in Gazinosunda Arabesk Şarkı Söylediği Sahne

3.2.2.5. Kadınsızlaşan Anlatılar

Muhsin Bey, erkek karakterlerin başından geçen hikâyenin odağında olduğu bir filmidir. İdealist ve aynı zamanda başarısız ve edilgen olan Muhsin karakteri ile şöhret olmak için memleketinden gelen Ali Nazik'in hikâyeleri filmin temelini oluşturmaktadır. Kadın karakter olarak Sevda Hanımın yer aldığı roller ise filmin geneli dikkate alındığında oldukça sınırlı kalmıştır. Sevda Hanım, daha çok erkek karakterlerin ihtiyaç duyduğu anlarda ortaya çıkmaktadır. Hegemonik özelliklere sahip erkek karakterler karşımıza çıkmaya da filmde olay örgüsü daha çok erkek karakterler

üzerinden kurulmakta ve kadın karakter sayısı ise Sevda Hanım, Madam ve huzurevindeki Afıtap Hanım ile sınırlı kalmaktadır.

3.2.2.6. Kadın Düşmanlığı

Filmde kadın karakter sayısının az olması ve kadın karakterlerin yer aldığı sahnelerin sınırlı tutulması ve olay örgüsü içinde kadının yeri filmin kadına bakış açısını ortaya koymaktadır. Geri planda yer alan Sevda Hanım eşinden ayrılmış ve aynı zamanda bir kız çocuğu olan kadındır. Üstelik Sevda Hanım filmde rahat hareket eden bir kadını da canlandırmaktadır. Muhsin Beyle rahat bir şekilde yatağa girip yatması, Ali Nazik'le birlikte olması daha sonra onu da terk edip Muhsin Beyin arkasından gitmesi örnek gösterilebilecek sahnelerdendir.

Muhsin Bey aracılığıyla bir gazonoda çalışan Sevda, sesinin kötü olması yüzünden çevresi tarafından küçük görülmektedir. Sevda'nın Ali Nazik'le arasında geçen diyalogda bu durum görülebilmektedir.

Sevda: *Benim için bir şey dediler mi?*

Ali Nazik: *Beklesin dediler, yeni programa.*

Sevda: *Şakir aldattı beni.*

Ali Nazik: *İşin doğrusu konsomasyona çıkmazsan sahne yok.*

Sevda: *Beni konsomasyona çıkaramazsın.*

Ali Nazik: *O karga gibi sesinle başka ne iş yaparsın ki.*

Sevda: *Hayvan herif şimdi karga mı oldum.*

Ali Nazik, Sevda'ya burada hakaret edip, şiddet uygulamaya çalışmaktadır

3.2.2.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın

Filmde, Sevda'dan yaptığı iş çerçevesinde cinselliğini ön plana çıkarması istenmektedir. Çalıştığı gazonoda konsomatrislik yapmazsa sahneye çıkamayacağını söylenmesi, kadının yükselmesinin cinselliğini kullanmasına bağlandığı şeklinde yorumlanabilmektedir. Dolayısıyla burada kadın, cinsel nesne temsili ile ön plana çıkmaktadır.

3.2.2.8. Erkek Dayanışması ve Baba'nın Aranışı

Muhsin ve Ali Nazik'in dayanışması iki karakterin birbirine olan ihtiyaçlarına dayanmaktadır. Muhsin Beyin, Ali Nazik'i meşhur etme isteği en başlarda yardım amaçlı olsa da daha sonraları kendini kanıtlamak için giriştiği bir uğraşa dönüşmüştür. Ali Nazik ise meşhur olabilmek için Muhsin'in yanından ayrılmamaktadır. Ali Nazik'in kaset çıkarma konusunda umutsuzluğa düşmesiyle intihara kalkışması ve Muhsin'in onu bu kararından vazgeçirmek için uğraşması da iki karakterin dayanışmasını ortaya çıkarmaktadır. Yükseklik korkusu olan iki karakter, çıktıkları evin çatısından birbirlerine sarılarak gözleri kapalı inmişlerdir.

Daha sonra ise Muhsin kaseti çıkarabilmek için usulsüz yollara başvurmuş ama sadece kendini feda ederek tek başına polise teslim olmuştur. Yine bu sahnede aralarından var olan dayanışmayı ortaya koymaktadır. Aynı dürüstlüğü Muhsin'e göstermeyen Ali Nazik ise "kendini kurtarabilmek için" Şakir'in yanında çalışmaya başlamıştır. Böylelikle filmde gösterilen erkeklik dayanışması tek taraflı kalarak son bulmuştur.



Görsel 3.6. İki Karakterin Çatı Katına Çıkıp Polisten Kaçtığı Sahne

3.2.2.9. Susan\Konuşamayan Erkekler

Muhsin Bey kendisine yapılan haksızlıklara karşı suskun kalmayı tercih etmiştir. Hegemonik bir karakter olmayan Muhsin Bey'in çevresine karşı tepkisi sinirlenerek

veya şiddet uygulayarak değil sessizlikle ortaya konulmuştur. Şakir ile aralarında geçen diyalog da bunu göstermektedir.

Şakir: *Geçmiş olsun Muhsin, hoş geldin. Kusura bakma gelemedim.*

Muhsin: *(Kaseti önüne fırlatarak) Bak sana ne getirdim. Bir bahse girmiştik değil mi? Kazandım işte. Ama duydum ki Ali Nazik'i almışsın. Osman'ı transfer etmişsin. Sevda Hanımı almışsın. Hani ben kazanmıştım. Peki, hepsini sana bıraktım. Haklısın ben bu işi beceremiyorum. Bunlar (Osman'ı ve Ali Nazik'i kastederek) benden çok sana layık Şakir.*

Muhsin karakteri kendisine yapılan haksızlıkları kabullenmiş ve gazinodan çıktıktan sonra gözlerinden akan yaşlar ise eril bir krizin bir göstergesi olmuştur.

3.2.2.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet

Filme genel olarak baktığımızda fiziksel şiddet içeren sahneler oldukça sınırlıdır. Ali Nazik'in kendisine hakaret eden Sevda'ya fiziksel şiddet uygulayıp, hakaret etmesinin dışında fiziksel şiddet içeren başka sahne yoktur. Burada Ali Nazik'in tepkisi de eril bir krizden kaynaklanmaktadır.

Başkarakter Muhsin Bey'in üzerindeki toplumsal olarak oluşturulan psikolojik şiddetten de bahsedilebilmektedir. İş yerini kaybettikten sonra Şakir'in alaylarına maruz kalması, çevresi tarafından gösterilen eski saygınlığını kaybetmesi erkek karakterimizi eril bir krize sokmaktadır. Hayatında hiçbir işi başaramadığını söyleyen Muhsin Bey'in, Ali Nazik'in ünlü olması için giriştiği çaba da yaşadığı krizin bir göstergesidir. Aynı zamanda Ali Nazik'in bu işi başaramayacaklarını söylediğinde ona kızıp, yakasını tutması da karakterimizin yaşadığı krizin bir başka göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.3. Tabutta Rövaşata

Derviş Zaim'in senaryosunu yazıp, yönettiği Tabutta Rövaşata filmi 1996 yılında çekilmiştir. Filmin başkarakteri olan Mahsun (Ahmet Uğurlu) yoksul ve kimsesiz bir erkek karakteri canlandırmaktadır. Mahsun, yersiz ve yurtsuzluğun verdiği yalnızlık duygusuyla hareket eden, toplumda anlaşılmayan ve zaten anlaşılmak da istemeyen silik biridir. Ülkenin toplumsal yapısı hakkında da bilgi sağlayan bu film, dramatik bir

kurguyla bir taraftan Mahsun'un yaşadıklarını aktarırken diğer taraftan erkek kimliğinin uğradığı değişimi ve dönüşümü de göstermektedir.

3.2.3.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne

Mahsun anti-kahraman diyebileceğimiz negatif özelliklere sahip bir erkek karakterdir. Alışkın olduğumuz başarılı, güçlü ve aynı zamanda iş sahibi erkek karakterlerin tam tersini temsil eden Mahsun, filmin ana erkek karakteri olarak Türk sinemasında erkek temsili özelliklerini tersine çevirmiştir. Sadece gününü kurtarmaya çalışan erkek kahramanımızın geleceğe dair bir planı ve hedefi de yoktur.

Görünürde filmin ana hikâyesi Mahsun'un başından geçenler olsa da filmin alt metninde toplumsal alanda kenara atılan bireylerin hayata tutunma çabası, dışlanmaları ve toplumun/devletin bu bireylere bakışını ortaya koymaktadır. Alt metinde verilen mesaj, yoksul ve alt tabakadaki insanların devlet-yasa-polisle olan ilişkisini yansıtmaktadır. Mahsun'un hayattaki tek lüksü geceleri araba çalıp, şehri dolaşmasıdır. Çaldığı arabalar onun geceleri evi olmakta, sabahları ise çaldığı arabaları aynı yerinde bırakmaktadır. Bu yüzden sürekli polise yakalanan Mahsun, polisten şiddet görmesine rağmen araba çalmaktan vazgeçmemektedir. Mahsun sürekli araba çalarak yasalara karşı gelmekte, kendini yok sayan sistemin çarkına bir nevi çomak sokarak ben buradayım demektedir. Bu yönüyle film aynı zamanda sistem eleştirisi de yapmaktadır.



Görsel 3.7. Mahsun'un Araba Çaldıktan Sonra Polisten Dayak Yediği Sahne

Nereden geldiği ve ne olduğu filmde anlatılmayan Mahsun'a arkadaşları sahip çıkmaktadır. Reis dediği adamın balıkçı teknesine yardım ederek geçinmeye çalışmaktadır. Kendisi gibi evsiz olan arkadaşı Kemal'in balıkçı teknesinde donarak ölmesi de filmdeki erkek karakterlerin hayata tutunmadaki başarısızlığını göstermektedir. Arkadaşlarının Kemal'in mezarı başına gelip, ayin yapar gibi içki içip mezarın üstüne dökmesi farklı bir erkek kimliğini ortaya koymaktadır. Çünkü hegemonik erkek özelliklerine genel olarak bakacak olursak başarılı, güçlü olmasının yanı sıra heteroseksüel olup dindar olması da kabul edilen ölçütler arasındadır. Filmdeki bu sahnede dini açıdan mezara verilen uhreviyet ve kutsallık bozulmaktadır.

Mahsun hem hırsızlığından hem de yoksul ve kimsesizliğinden dolayı hiçbir yerde istenmeyen bir karakterdir. Vakit geçirip, ısınmak için gittiği kahvede de biriken çay borcundan dolayı istenmemektedir. Filmdeki bir diğer erkek karakter olan Reis'in yardımıyla kahveye kabul edilmektedir. Aynı zamanda hırsızlık yapmaması için polisin Reis'e olan baskısıyla da kahvede iş ve kalacak yer ayarlanmıştır. Kahvenin tuvaletine bakan Mahsun oraya sürekli gelen kadına ilgi duymaya başlamasıyla kendi dış görünüşünde değişiklik yapmaya başlamış ve böylece bir nevi erkekliğini hatırlamıştır. Filmde tek kadın karakter olarak karşımıza çıkan Mahsun'un sevdiği kadın, uyuşturucu bağımlısı ve aynı zamanda hayat kadınıdır. Ancak bunu bilmeyen Mahsun, kaldığı odanın anahtarını kadına vererek istediği zaman kalabileceğini söylemiştir. Mahsun kadının yaptığı işi fark edince ve duygularının da tek taraflı olduğunu anlayınca kadına kızıp, kovarak eril bir krize girmektedir. Uyuşturucu bulmak için kendisini Taksim'e götürmesini isteyen kadına yardım eden Mahsun, hem işinden hem de kalacağı yerden olmuştur. Hiçbir yere tutunamayan ve iş bulamayan Mahsun içinde bulunduğu çaresizliğe rağmen elindeki son fırsatı da kaçırmıştır.

3.2.3.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk

Ele alınan film belirsizlikle bitmektedir. Mahsun işini ve kalacak yerini kaybettikten sonra yine inşaatlarda yatmaya ve geceleri araba çalmaya devam etmektedir. Daha sonra tarihi Rumeli Hisarına getirilen tavus kuşlarının zenginlik ve uğur getirdiğini öğrenen Mahsun onları çalmaya karar vermiştir. Açlığa daha fazla dayanamayıp tavus kuşunu kesince de oradaki bekçiye yakalanmış ve polise teslim

edilmiştir. Sürekli polisler tarafından şiddete maruz kalan Mahsun'un haberlere çıkmasıyla film sonlandırılmıştır.



Görsel 3.8. Mahsun Şans Getirdiğini Duyunca Tavus Kuşlarını Çalmaya Başlar

Filmin son sahnesinde spikerin konuşması toplumun muhtaç insana göz yumduğunu ifade etmektedir.

Haber spikeri: *İstanbul Rumeli Hisarına bu yıl Cumhurbaşkanı Demirel tarafından hediye edilen tavuskuşlarından birini boğazlayıp yemeye çalışan Mahsun Süpertitiz kale görevlilerince yakalandı. Süpertitiz emniyette verdiği ifade de 'işsizim, cebimde beş kuruşum kalmadı. Çok açtım. Tavuskuşlarını görünce dayanamadım. Yakalanmasaydım pişirip, yiyecektim' dedi. Mahsun Süpertitiz'in daha önce de birçok otomobil çalma olayının faili olarak arandığı ancak her defasında yakasını polisin elinden kurtardığı bildirildi. Mahsun Süpertitiz'in son marifetlerinden biri de bir teknenin gasp edilmesi ve batırılması.*

Film son sahnelerinde, pasif bir erkeği canlandıran Mahsun'un değişmeyeceği ve kendini değiştirmeye gücünün yetmeyeceği mesajı verilmektedir.

3.2.3.3. Zamanı Yadsımak

Filmde yansıtılan zaman metropol şehirlerdeki gelişmişliğin, kapitalizmin varlığıyla zayıfların ezildiği ve yok sayıldığı bir dönemi yansıtmaktadır. Filmde yer alan öğeler de zamanı yansıtacak şekilde dizayn edilmiştir. Zamanın insan üzerinde yarattığı bunalım filmde verilen diğer önemli bir mesaj olarak yorumlanabilmektedir.

3.2.3.4. Mekânı Yadsımak

Film, İstanbul sokaklarında geçmektedir. Soğuk bir kış ortamında çekilen film, Mahsun'un yaşadığı kasvetli ruh halini yansıtmaktadır. Filmde gösterilen deniz, sahil ve İstanbul sokakları seyirciye ortamın huzurunu değil huzursuzluğunu vermektedir. Ortam sürekli üşüyen, ellerini birbirine sürten ve kalacak yer bulamayan evsizlerin gözünden ortam verilmektedir. Dolayısıyla Mahsun sadece açık mekânlarda vakit geçirmektedir. Kapalı ortam olarak kaldığı yerler ise kahvehane ve tuvalet ile sınırlıdır. İstenmeyen bir karakteri canlandıran Mahsun gittiği bu yerlerde de kabul edilmemektedir.

Filmdeki karakterler de mekânı yansıtacak şekilde gösterilmektedir. Şehir ortamının oluşturduğu soğuk ve acımasızlık insanlara da sirayet etmiştir. Filmde sürekli acı çeken ve geçinmek için tutunmaya çalışan insanlar gösterilmektedir.



Görsel 3.9. Mahsun Gece Soğuk Olduğu İçin Araba Çaldığını Anlatıyor

3.2.3.5. Kadınsızlaşan Anlatılar

Filmde ele alabileceğimiz tek bir kadın karakter bulunmaktadır. Kadının rolü ise Mahsun'un etrafında şekillenmiştir. Kadın, Mahsun ile konuşmalarının dışında sadece uyuşturucu kullanırken gösterilmiştir. Bunun dışında hakkında herhangi bir bilgi verilmemekte ve Mahsun'un başından geçen olay örgüsünün sadece bir kısmında yer almaktadır.

Mahsun filmin merkezini oluşturan ana karakterdir ve kadın bu çerçevenin dışına itilmiştir. Aynı zamanda filmde kadın karakterin adı da yoktur.

3.2.3.6. Kadın Düşmanlığı

Kadın karakterin düşkün ve bağımlı biri olarak gösterilmesi üzerinden kadına bakış açısının olumsuz olduğu izlenimi oluşmaktadır. Kadın karakterin uyuşturucu parasını elde etmek için hayat kadınlığı yapması, Mahsun'un kendine olan iyi niyetini ve duygularını kullanması kadını olumsuz olarak göstermektedir. Olay örgüsünün dışında yer alması da kadının dışlandığını ortaya koyan bir başka husus olarak değerlendirilebilmektedir.

3.2.3.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın

Filmde aile kurumunun varlığı gösterilmemiş ve bu yüzden de birbirine bağlılığı olmayan karakterlere yer verilmiştir. Filmde yer alan kadın karakter, pasif ve başarısız olarak gösterilen Mahsun'un ilgisine karşılık vermemiş, bir başkasına bağlanmak/bağımlı olmak istememiştir. Filmde yer alan tek kadın karakter, aynı zamanda diğer erkeklerin arzu edebileceği bir nesne olarak gösterilmiştir.

3.2.3.8. Erkek Dayanışması ve Baba'nın Aranışı

Filmde babanın adı geçmemesine rağmen erkek dayanışmasından bahsedilebilmektedir. Kimsesiz olan Mahsun'a da arkadaşları sahip çıkmakta ve onlar tarafından sürekli himaye edilmektedir. Balıkçı teknesine yardım ettiği Reis, ona hem kalacak yer hem de çalışabileceği iş ayarlamıştır. Reis Mahsun'a yardım eden baba

figürü olarak yorumlanabilmektedir. Reis onu koruyup, kollayan ve himayesine alan bir erkektir ve bu da filmdeki erkek dayanışmasına örnek olarak gösterilebilmektedir.

3.2.3.9. Susan/Konuşmayan Erkekler

Mahsun konuşmayan, konuştuğunda da kendini rahat ifade edemeyen bir karakterdir. Konuştuğu kelimelerin sınırlı olması ise Mahsun'un sessizliğini, edilgenliğini ve otoriteden mahrum olduğunu ortaya koymaktadır. Polisten ve çevresinden yediği dayakları hatırlaması ve boş gözlerle bakması, bu suskun karakterin yaşadığı eril krizi göstermektedir.



Görsel 3.10. Mahsun'un Yediği Dayakları ve Yaşadıklarını Hatırladığı Sahne

Filmde Mahsun en çok uyuşturucu bağımlısı kadınla sohbet edip, konuşmuştur. Kendisinden yardım isteyen uyuşturucu bağımlısı kadına bağırıp, hakaret etmesi karakterin suskunluğu bozup, konuştuğu tek sahnedir.

3.2.3.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet

Otoriteden mahrum olan Mahsun çevresinden hem dışlanma gibi psikolojik şiddetlere hem de fiziksel olarak birçok şiddete maruz kalmıştır. Uğradığı şiddete karşı ise tepkisini hep sessizlikle ortaya koymuş ve kendisini düzgün bir şekilde ifade edememiştir.

Filmde sürekli şiddete maruz kalan Mahsun'un şiddet uyguladığı sadece bir sahne bulunmaktadır. "Beni kandırdın" diye bağırarak kadına kızması ve ona hakaret edip, yerde sürüklemesi, kadına olan bağlanma isteğinin boşa çıktığının ve bu durumun onda eril bir krize yol açtığı şeklinde değerlendirilebilmektedir.

3.2.4. Takva

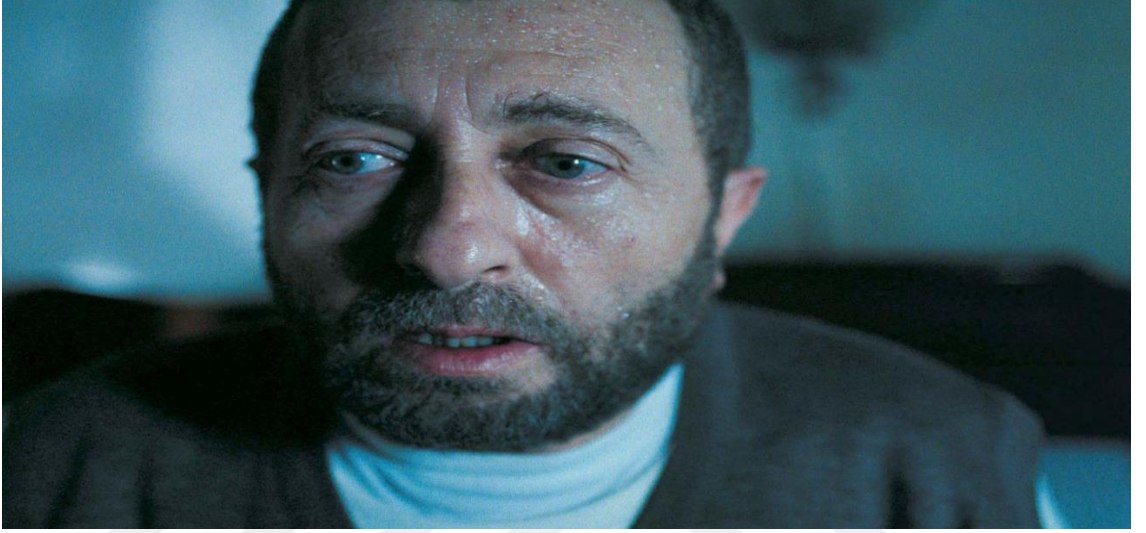
2005 yılında çekilen Takva'nın yönetmenliğini Özer Kızıltan yapmıştır. Erkan Can'ın canlandığı Muharrem karakteri kendi halinde yaşayan ve bütün zamanını ibadetle geçiren biridir. Takva kelime anlamı itibariyle 'günahtan kaçınmak' anlamına gelmektedir. Filmde yer alan erkek karakter de günahtan kaçınmakta ve mütevazı bir hayat sürmeye çalışmaktadır. Çocukluğunda girdiği bir çuvalcı dükkânında çalışan Muharrem, ailesinden kalma bir evde tek başına yaşamaktadır. Hayatını sadece dine adayan erkek karakter, aynı zamanda bir dergâha da mensuptur. Dine olan düşkünlüğü ve dürüstlüğünden dolayı dergâhtaki şeyhin ilgisini çekmiş ve dergâhın mali işlerine bakması için görevlendirilmiştir. Kendi küçük dünyasından çıkan Muharrem için bundan sonra artık her şey değişmeye başlamıştır. Dünyevi zevklerden elini çekip, bastırdığı duygularının yavaş yavaş ortaya çıkması da Muharrem'i zorlu bir sürece sokmuştur. Kısacası yanlış ve günah olarak kabul ettiği şeylerin hem rüyasına girmesi hem de yapmaya başlaması karakterin zihni bir bunalım ve eril bir krize girmesine yol açmıştır.

3.2.4.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne

Kendini dine adayan ve sürekli ibadet eden Muharrem dünyadaki bütün zevklere sırtını dönmüş, sade yaşantı içinde olan birisidir. Dergâhın mali işlerini üstlenmesiyle beraber kendisine verilen telefon, bilgisayar, araba gibi maddi varlıklar ve giydiği takım elbiseler Muharrem'in hayatını değiştirmeye başlamıştır. Aynı zamanda çok fazla parayla tanışması ise içinde bastırdığı duyguların ortaya çıkmasına ve kabul ettiği değerlerin yıkılmasına yol açmıştır.

Muharremin dine olan bağlılığı, evlilikten ve cinsel hayattan uzak durma noktasında etkili olmuştur. Muharrem yaşadığı duyguları bastırma yoluyla bilinçaltına itmekte ve bastırdığı bu duygular da gördüğü rüyalar yoluyla ortaya çıkmaktadır.

Bastırılmış cinsel dürtüsünün rüyalarına yansması onda pişmanlık ve huzursuzluk duygusu oluşturmaktadır. Rüyalarında sürekli aynı kadınla beraber olması ise Muharrem'i vicdan azabına sokmuştur. Bu yüzden de gördüğü bu rüyalarından dolayı sürekli pişmanlık duymakta ve tövbe etmektedir. Rüyalarının üzerinde oluşturduğu baskı ise bir kriz göstergesidir. Bu baskı zamanla ruhi bunalıma girmesine neden olmuştur.



Görsel 3.11.Muharrem Gördüğü Rüyanın Etkisiyle Uyanıyor

İçki içen adamdan aldığı kiranın helal olmadığını düşünmesi, fakir ve bakıma muhtaç olan aileden kira almayıp, yardım etme isteği Muharrem'i çıkmaza düşürmektedir. Çünkü kabul ettiği değerlerle uyuşmayan bu durum onun dergâhtakilerin görüşüyle ters düşmesine neden olmuştur. Bu ise onu ikilemde bırakmıştır. Dergâhta kendini rahat ifade edemeyen Muharrem'in, öfkesini çaycıdan ve yanında çalışan Muhittin'den çıkarmaya başlaması da eril krizini ortaya koymaktadır. Üstelik karakterin içinde yaşadığı çatışma çevresine karşı daha saldırgan olmasına yol açmıştır. Muhittin ile aralarında geçen diyalog da yaşadığı bunalımı ve vicdan azabını bizlere gösterebilmektedir.

Muhittin: *Günaydın.*

Muharrem: *Günaydın. Önce Allah'ın selamını ver oğlum günahıdır.*

Muhittin: *Selamın aleyküm.*

Muharrem: *Aleyküm selam. Nerde kaldın sen.*

Muhittin: *Bugün sabah çok işi bitirdim ben ağabey. Şu karşıdakinin malı vardı ya (Muharrem'in fazla para aldığı) onları bu sabah ambara teslim ettim, faturayı da postaya.*

Muharrem: *İyi iyi tamam uzatma. Bu Ali beyin söyledikleri ne oluyor.*

Muhittin: *Bir şey yok ağabey, arkadaşlarla oradakiler (Kosova) için yardım topladık.*

Muharrem: *Yardım toplayınca ne oluyor şimdi.*

Muhittin: *Nasıl ne oluyor. Orası benim ülkem ağabey.*

Muharrem: *Başlatma şimdi ülkeneye. Senin ülken burası, bayrakta bu bayrak, anladın mı şimdi.*

Muhittin: *Sen savaşı görmedin ağabey.*

Muharrem: *Görmedim ama kaç gece sizin için dua ettim biliyor musun sen. Gâvurun zulmünden kurtulmanız için kaç gece dua ettim ben biliyor musun?*

Muhittin: *Duayla olmaz.*

Muharrem: *Sus, dinden çıkma. Ölülere rahmet, hastalara şifa dileyeceksin Allaha. Hayır ve şerde Allah'tandır.*

Muhittin: *Ufacık çocuklar ölüverdi. Kaç kadın çılgılığı var kulağımda bir bilsen. Hepsi de Allah'tan yardım istediler. Kendi kanımızla yüzümüzü yıkadılar o zaman neredeydi.*

Muharrem: *Sus, günaha girme. Beni de kendini de günaha sokma. Şimdi gebertirim seni. Sana ev verdik, iş verdik, aş verdik, yatacak yer verdik. Sen hala isyan ediyorsan sus. Sus şimdi gebertirim seni (Muhittin'i tokatlar). Sadece güle ve dikenine şükretmek yeterli değil. Kul gül olmadan da şükredendir. Biliyorum kafan karışık şimdi ama topla kendini. Biliyorum aklını oynatacak gibisin. Günahın çirkin olmayan tek yanı ona edilen tövbedir. Tövbe et hemen, beni de yabana atma. Cevapsız soruları kendine sormaktan vazgeç, bırak koyuver gitsin. Başta ben sonu bilmek yeter sandım, sonda ne var ölüm. Ölümünden sonra, işte bunu bilince tamam sandım. Yaratanın korkusu, onun korkusu beni düzene sokar sandım. Ben sadece iyi bir insan olmak istedim. O her zaman ve her yerde var.*

Onun dediklerini yapar ve istemediklerini yapmazsan hem bu dünyada iyi bir insan olursun hem de öbür dünyada rahat edersin. Ama olmadı, olmuyor. Şeytan her zaman var. Belki de şeytan dediğimiz sadece kendimiziz.

Aralarında geçen bu diyalog Muharrem'in yaşadığı çatışmayı ortaya çıkarmaktadır. Aslında kendisiyle konuşup, hesaplaşmaktadır. Herkes tarafından güvenilir ve dürüst olarak görülen Muharrem, yaptıkları yüzünden suçluluk duymaktadır. Günah olarak kabul ettiği 'haram para'yı alması ise kendisini iyice bunalıma sokmuştur.

Gördüğü rüyaların tekrar etmesi, müşterisini kandırarak aldığı fazla para kendini daha fazla suçlu hissetmesine yol açmıştır. Filmin son sahnesindeki yağmurlu ve kasvetli hava Muharrem'in yaşadığı ruh halini de ortaya koymaktadır.

Dinin vecibelerini yerine getirmek için tamamen günahsız olmaya çalışması üzerinde tehdit oluşturmakta ve bu eril krize girmesine neden olmaktadır. Böylece kendinden memnun olmayan erkek karakter negatif ve olumsuz özellikler sergilemektedir.

3.2.4.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk

Pahalıya çuval sattığı adamın tekrardan gelip aynı fiyatla arkadaşlarına istemesi ve sürekli rüyasında gördüğü kadının dergâhın şeyhinin kızı olduğunu öğrenmesi Muharrem'in daha kötü olmasına neden olmuştur. Yasak ve günah olarak gördüğü değerlerin tek tek karşına çıkması ve onlardan kaçınmaya çalıştıkça oluşan bunalım karakteri sonunda eril bir krize sokmuştur.



Görsel 3.12. Muharrem'in Rüyalarında Gördüğü Kadının Aslında Şeyhin Kızı Olduğunu Öğrendiği Sahne

Bastırdığı duyguların ortaya çıkması ve bu durumun yarattığı kriz filmin sonunda Muharrem'i aklını kaybetme noktasına getirmiştir. Cahit Zarifoğlu'nun "İnsan bastırdığı duyguların esiri olur" sözü karakterimizin durumunu anlatmaktadır.

Filmin sonu açık uçlu bir şekilde bitirilmiştir. Muharrem'i yaşadığı kriz sonucunda yatağa bağlı bir şekilde görmekteyiz. Bu sahneyle erkek karakter, kendini ve kendi sonunu etkili bir şekilde değiştirmeye gücü yetmeyecek kadar pasif olarak yansıtılmaktadır.

"De ki: değişmeyen gerçek geldi, sahte ve tutarsız olan yıkılıp gitti. Zaten sahte ve tutarsız olan er ya da geç yıkılıp gitmek zorundadır." şeklinde İsrâ süresinin verilen 81. ayetiyle başlayan film, Nazım Hikmet'in şu şiiriyle bitirilmektedir; "Çok alametler belirdi, vakit tamamdır. Haram, helal oldu, helal haramdır. Kendi kendimizle yarışmaktayız gülüm. Ya ölü yıldızlara götüreceğiz hayatı ya da dünyamıza inecek ölüm."

3.2.4.3. Zamanı Yadsımak

Muharrem'in şimdiki zamanda yaşadığı bunalım ve bastırdığı duygular uyuduktan sonra rüyasında karşısında çıkmaktadır. Farklı bir zaman ve mekân olarak ele

alınabilecek rüya âlemi karakterimizin gerçek kişiliğiyle ilgili bizlere bilgi verebilmektedir.

3.2.4.4. Mekânı Yadsımak

Gerçek duygularını ve kişiliğini ortaya koyamayan Muharrem bu durumun üzerinde yarattığı baskıyla bunalıma girmiştir. Yaşadığı mekânda erkekliğini ve cinselliğini bastırması rüya âleminde ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Rüyada açılan bedensel görüntüler gerçek mekânda kapalı olarak gösterilerek yaşadığı mekânın ruhunu yansıtmaktadır. Yaşadığı mekânın ve ortamın yapısının şekillendirdiği Muharrem farkına varmadan zamanla ortaya çıkan davranışlarıyla isyan etmektedir.

3.2.4.5. Kadınsızlaşan Anlatılar

Erkek karakterleri filmin esas çerçevesine yerleştiren Takva, kadını dışarıya iten bir anlatı sunmaktadır. Filmin önemli rollerini erkekler gerçekleştirirken kadının yer aldığı sahneler sınırlı kalmakla birlikte cinsel bir figür olarak gösterilmektedir. Filmde erkek karakterlere odaklanılan bir anlatı hâkimdir. Aynı zamanda filmde tek bir kadın karakter bulunmakta ve yer aldığı sahnelerde Muharrem'in rüyalarında gördüğü cinselliğinden ibarettir.

Aynı zamanda burada yer alan kadın, farkında olmasa dahi erkek üzerinde varlığıyla şiddet uygulayabilmektedir. Böylece filmde yer alan kadın karakter, erkek üzerinde oluşan şiddeti ortaya koyabilmek için kullanılmıştır.

3.2.4.6. Kadın Düşmanlığı

Erkeği merkeze alan film, kadına olan bakış açısıyla kadın düşmanlığını ortaya koyabilmektedir. Filmde erkeğin yaşadığı bunalımda kadının payı büyüktür. Çünkü kadın, erkeği baştan çıkaran bir varlıktır. Muharrem'in mini etekli kadınlardan kaçınması ve sürekli rüyasında gördüğü kadını dergâhtan kovup, şeytansı bir cins olarak görmesi filmdeki erkeğin kadına olan bakış açısını göstermektedir. Böylece filmdeki kadının sadece cinsel yönden sunulmasındaki sorun açık bir şekilde yansıtılmaktadır.

3.2.4.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın

Sadece Muharrem'in rüyalarında gösterilen kadın karakter, daha çok cinselliğiyle ön plana alınmaktadır. Kadının yer aldığı sahneler sınırlı olmakla beraber bu sahnelerde cinsellik ön plandadır. Smelik'e göre sinemadaki kadın karakterler, daha çok çekici hale getirilmekte ve kadınsı özellikleriyle sunulmaktadır (2008: 4). Aynı zamanda filmde kadın karakterin sadece bir sahnede, çok kısa konuşması söz konusudur.

3.2.4.8. Erkek Dayanışması ve Baba'nın Aranışı

Filmin genel kadrosunu erkek karakterler oluşturmaktadır. Öykünün sadece erkeklerden oluşması erkek dayanışmasını da göstermektedir. Meray Ülgen'in canlandığı şeyh karakteri filmdeki "baba" figürü olarak görülebilmektedir. Diğer erkek karakterler arasında oluşturulan birlik ve kadının yokluğu ise erkek dayanışmasını ortaya çıkarmaktadır.

3.2.4.9. Susan/Konuşmayan Erkekler

Kendinden memnun olmamanın verdiği pişmanlık duygusuyla bunalıma giren Muharrem, konuşmak yerine susmayı tercih etmektedir. Filmin sonunda Şeyh ile konuşmaya karar vermiş olsa bile ona erişememiş ve kendi içine kapanmıştır. Ancak Muhittin ile yaptığı konuşma karakterin yaşadığı krizi gösterebilmektedir. Filmin sonunda Muharrem'in yaşadığı baskı ve kendini ifade edememenin yarattığı durum onu aklını kaybetme noktasına getirmiştir.

3.2.4.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet

Sakin ve mülayim olan Muharrem, yaşadığı kriz dolayısıyla çevresine karşı daha sert davranıp, şiddet göstermeye başlamıştır. Kendini ifade edememenin oluşturduğu baskıyla daha saldırgan davranması ve Muhittin'i "dinden çıkma" diye tokatlaması yaşadığı krizin dışarıya şiddet olarak yansıdığını göstermektedir. Karakterin, kendi üzerinde hissettiği psikolojik şiddet, çevresine karşı sözlü ve fiziksel şiddet olarak yansıtmasına yol açmıştır.



Görsel 3.13 Muharrem'in Muhittin'e Kızıp, Tokatladığı Sahne

3.2.5. Ahlat Ağacı

Günümüz Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği Ahlat Ağacı filmi 2018 yılında çekilmiştir. Filmde yer alan ana erkek karakter Sinan (Doğu Demirkol), okulunu bitirdikten sonra memleketine gelip tutunacak bir şeyler arayan ve aynı zamanda yaşamı sorgulayan birini canlandırmaktadır. Sinan'ın bir yandan yazdığı kitabı çıkarmak için para araması ve bir yandan da babasıyla yaşadığı sorunlarla başa çıkmaya çalışması filmin genel olarak konusunu oluşturmaktadır.

3.2.5.1. Anti-Kahraman ve Negatif Özne

Filmde öğretmen olan İdris (baba) karakteri, takıntılı olduğu kumar tutkusunu yüzünden toplumda itibarını ve saygınlığını kaybetmiş birini canlandırmaktadır. İdris, kumar tutkusunu yüzünden sürekli borç yapan ve aynı zamanda da ailesini önemsemeyen sorumsuz bir karakter olarak gösterilmektedir. Kötü alışkanlığından dolayı ev içi huzursuzluk ve maddi sorunlar filmde özellikle yansıtılmaktadır. Sinan da hem bu durumun getirdiği maddi zorluklardan hem de babasının sürekli küçük düşürülmesinden dolayı babasıyla arasında çatışmalar yaşamaktadır. Filmin başında da Sinan'ın kuyumcuyla olan konuşmasında, babasının kendisinden aldığı borç parayı istemesine Sinan'ın "yine mi" sözü babasının (İdris) sorunlu biri olduğunu göstermektedir.

Sinan'ın köyün hocalarıyla arasında geçen diyalogda da babası için “hayatın saçmalığına karşı bir tür başkaldırı onunkisi esasında” diyerek İdris karakterinin yaşadığı krizi ve aynı zamanda da haklılığını gösterip, yanında yer almamızı sağlamıştır. Her ne kadar toplumda uyumsuz ve başarısız biri olarak gösterilse de bu uyumsuzluğunun altındaki toplumsal baskı, filmin başından sonuna dek hissettirilebilmektedir. Eşi, eşinin ailesi, babası, öğretmen arkadaşları ve kendi çocukları da dâhil çevresindeki herkesin İdris'ten şikâyetçi olması, üzerindeki baskıyı ortaya çıkarmaktadır. Filmin sonunda ise emekli olan İdris karakteri kendisinden sürekli şikâyetçi olan çevresini arkada bırakıp, doğaya kaçmaya çalışmıştır.

Filmde özellikle para ve güç ilişkisi kurulmuş ve parasız adamın toplumda sayılmadığı ve güçsüz olarak kabul edildiği yansıtılmıştır. Kuyumcunun “parasız adama hiçbir yerde hayat olmaz” demesi, kum ocağı sahibinin de “okumaktansa piyasaya atılıp para kazanmanın daha değerli” olduğunu söylemesi para ve gücün önemsendiğini göstermektedir. Bilginin ve okumanın paraya tercih edilmesi daha doğru bir ifade ile kısa yoldan zengin olmanın önem kazandığı günümüz düşüncesine gönderme yapılmaktadır. Kum ocağı sahibinin Sinan ile arasında geçen konuşma, yönetmenin bu duruma olan eleştirisini ortaya koymaktadır.

Okul döneminde kitap yazan ve eve döndükten sonra da bu kitabı çıkarma mücadelesi veren Sinan, kitabı çıkardıktan sonra hayal kırıklığı yaşamıştır. Çünkü kitabının hiç satılmamış olması ve en yakınları tarafından bile okunmamış olması kendini başarısız hissetmesine neden olmuştur.

Kitabına “Ahlat Ağacı” ismini veren Sinan, babasının şekilsiz ve yamuk yumuk olan ahlat ağacını anlatışından esinlenerek bu ismi vermiştir. Sinan'ın babasıyla olan konuşmasından da neden kitabının adının ahlat ağacı olduğuna açıklık getirmiştir.

Sinan: *Ahlat ağacı bölümünü okudun mu peki.*

İdris (Baba): *Okumaz mıyım? Hey gidi ahlat hey.*

Sinan: *Senin okulda anlattığın şeylerden aldım onu. Anlamışsındır. Orada yamaçta bir ahlat vardı okulun karşısında ona bakarak anlatmıştın.*

İdris (Baba): *Evet, doğrudur. Aha burada da ahlat var, şurada.*

Sinan: *Seni de kendimi de hatta bazı açılardan dedemi de bu ahlat ağacına benzettiğim oluyor bazen. Yani böyle uyumsuz, yalnız ve şekilsiz...*

İdris (Baba): *Herkesin bir tabiatı var ondan kaçış yok. İş onu kabullenip, sevebilmekte. Hatta ahlatın meyvesi de şekilsizdir. (Sinan'ın kendine olan benzerliğini de dile getirmektedir.)*

Nuri Bilge Ceylan'ın da metafor olarak kullandığı ahlat ağacı ismi filmdeki “erkek” karakterlerin yaşadığı uyumsuzluğu, umutsuzluğu ve toplumdaki yalnızlığını dile getirmekte ve aynı zamanda filmin adını oluşturmaktadır.



Görsel 3.14. Bu Sahnede Sinan Babasının Kendini Ahlat Ağacına Astığını Düşünür

Sinan, bulunduğu toplumu, çevreyi ve hatta insanları sevmediğini söyleyen ve sürekli eleştiren, filmdeki yazar Süleyman'ın da söylediği gibi “aykırı” biridir. Bu yüzden Sinan çevresi tarafından anlaşılmayan ve aynı zamanda seilmeyen biridir. Annesinin Sinan'la olan konuşmasında da bu durum anlaşılabilmektedir.

Sinan: *Neyse al bakalım hadi (Sinan çıkardığı “Ahlat Ağacı” kitabını annesine doğru atar).*

Asuman (Anne): *Ne bu? Aaa çıktı mı kitap? Ne zaman çıktı?*

Sinan: *Bugün. Ağlama ya. Bak o kadar da hayırsız değilmişiz biz de yani ha...*

Asuman (Anne): *Öyle sevindim ki, her zaman senin bir şeyler başaracağını biliyordum zaten. Buna olan inancımı hiçbir zaman kaybetmedim. Bazen ileri geri*

konuşanlar oldu senin hakkında ama bunlara hiçbir zaman kulak asmadım. Senin için normal değil diyenler hatta deli olduğunu ima edenler bile oldu. Bilmiyorsun sen nelerle uğraştım ben.

Sinan: Anlaşılmayana deli demek adettir zaten. Boş ver.

Asuman (Anne): Allah belalarını versin inanmadım hiçbirine. Biliyordum çünkü biliyordum özel olduğun için senin bazı öyle değişik huyların, şeylerin olduğunu.

Filmde anlaşılmayan ve uyumsuz olan erkek karakterler (hem Sinan hem de babası İdris) karşımıza çıkmaktadır ve böylece erkek kimliği yerleşik temsillerin dışında gösterilmektedir. Filmde başarı, güç ve para isteyen bir erkekten ziyade sallantıda olan ve çevresi tarafından anlaşılmayan ama bu durumu da umursamayan başkarakterler merkezdedir.

3.2.5.2. Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk

Filmde karşımıza çıkan bir diğer metafor ise kuyudur. İdris'in sürekli kuyudaki su arayışı, hayattaki bilgi ve anlam arayışına benzetilebilmektedir. İnsanoğlunun hayata tutunmak -kendini tatmin etmesi için bile olsa- hep bir şeyleri sorgulamasını ve aramasını simgelemektedir. Filmin sonunda ise babanın arayışını Sinan devralarak sürdürmektedir.



Görsel 3.15. Filmin Sonunda İdris'in Kuyunun Başına Gelerek Sinan'a Baktığı Sahne

Film, açık uçlu bir şekilde sona ermektedir. Filmin sonunda Sinan'ın kendini kuyuya asması sadece yanılsama veya rüya olarak yorumlanabilmekte ya da daha farklı bir yorumlamayla Sinan'ın tercih edeceği diğer bir seçenek olarak görülebilmektedir. Ancak İdris'in uykudan kalkması ve Sinan'ı kuyunun içini kazarken bulması bize bu açık uçluluğu yansıtmaktadır. Filmde kuyuyla simgelenen hayat arayışını Sinan pes ederek değil kuyuyu arayarak devam ettirmiştir.

3.2.5.3. Zamanı Yadsımak

Filmde verilen şimdiki zaman ve mekân karakterler üzerinde bunalım yaratmıştır. Aynı zamanda taşrada geçen film zamanın yavaşlığını da göstermektedir. Bu yüzden karakterler sürekli kaçıp kurtulma çabasındadır. Bu da aidiyet eksikliğinin yarattığı bunalımı ve yalnızlığı yansıtmaktadır.

3.2.5.4. Mekânı Yadsımak

Okumak için Çanakkale'nin merkezine giden Sinan, okul bittikten sonra Çanakkale'nin Çan ilçesi olan memleketine dönme konusunda o kadar hevesli değildir. Çünkü taşra hayatının yavaşlığı ve yaşam tarzı şehirle tanışan Sinan için artık çekilmezdir. Sürekli taşradaki insanları eleştiren Sinan, kendisinin de bir köylü olduğunu söyleyerek bu durumdan duyduğu rahatsızlığı annesiyle olan diyalogunda ortaya koymaktadır.

Asuman (anne): *Hiç kız arkadaş falan da gördüğümüz duyduğumuz yok. Yok mu kimse?*

Sinan: *Yok tabii...*

Asuman (anne): *Nedenmiş.*

Sinan: *Neden olacak köyliüyüm, fakirim, işsizim. Daha ne olsun.*

Asuman (anne): *Köyliüyüm de ne demek. Sen de saraydan kız almayacaksın herhâlde buralarda herkes köylü zaten.*

Sinan: *Evlenecek olsam, buralardan biriyle evlenecek halim yok herhâlde.*

Asuman (anne): *Alla alla nesi varmış buralıların.*

Sinan: *Neyse boş ver anlamazsın sen.*

Sinan'ın taşrada yaşaması ve taşralı olması, onun kendini ispatı konusunda engel oluşturmakta ve rahatsız etmektedir. Taşralı kimliğinden kurtulmak isteyen Sinan için bu durum baskı oluşturmaktadır.

Hatice ve Sinan arasında geçen diyalogda da iki karakter üzerinde, taşra hayatının oluşturduğu sıkıntı görülebilmektedir. Hatice'nin “neden insan en yakınındaki hayatı seçip, onu yaşamak zorunda ki” sözü taşradan kurtulamamanın verdiği sıkıntıyı hissettirirken, “kalabalık, ışıklı caddeler” sözüyle şehir hayatına olan özlemini dile getirmektedir.

Sinan ise yaşadığı ilçedeki insanları “dar kafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan” olarak görmesi ve telefondaki konuşmasında da “diktatör olsam buraya atom bombası atarım, sevabına” sözleri taşra hayatına olan önyargısını ve nefretini ortaya koymaktadır. Bu yüzden de öğretmen olup, Doğu'ya atanma konusunda isteksiz davranmaktadır. Ama filmde özellikle insanın çıkış yeri ve kendini keşfetmesi, köy ve taşra hayatıyla benzeşim kurularak verilmiştir.

3.2.5.5. Kadınsızlaşan Anlatılar

Filmdeki olay örgüsünün merkezinde erkek karakterler bulunmaktadır. Yine bu filmde de kadın karakterlerin sayısı sınırlıyken kadın rollerinin erkek karakterlerin yanında önemsiz bir temsil içinde verildiği görülmektedir. Erkeğin yaşadığı uyumsuzluk ve yalnızlığa odaklanan film, kadını bunun dışında tutmuştur.

3.2.5.6. Kadın Düşmanlığı

Filmde her ne kadar tökezleyen, başarıyı yakalayamayan sorunlu erkek karakterler öne çıksa da kadınların erkeği ve hayatı anlamayan bir imaj içinde verildiği görülmektedir. Sinan'ın kitabını sadece babası okumuştur. Annesi ve kız kardeşi hem okumamış hem de kitabı değersiz görerek bodruma atmışlardır. Eve aldığı eşyaları heyecanla anlatan ve eşyaları önemseyen kadın, kitaplara aynı değeri vermemiştir.

Asuman'ın İdris'le olan evliliğindeki hayal kırıklığı, umduğu hayatı yaşayamamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü filmde kadının erkekten tek beklentisi

para olarak gösterilmiştir. Asuman, sürekli evin içinde televizyon izleyen, çekirdek yiyen, kocasından şikâyet eden ve aynı zamanda kocasını hala seven duygusal bir kadın karakterini canlandırmaktadır. Sinan'ın kız kardeşi olan Yasemin'in varlığı ile yokluğu arasındaki belirsizlik dikkat çekmektedir.

3.2.5.7. Sadece Arzu Nesnesi Olarak Temsil Edilen Kadın

Sinan'ın lise aşkı olan Hatice filmin yalnızca bir sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. Yaşadığı hayattan şikâyet eden ve aynı zamanda da bir kuyumcuyla evlenmek üzere olan bir karakterdir. Sinan'ı hiç beklemediği bir anda öpüp, dudağını ısırması, filmin kadını cinselliğiyle yansıttığını ortaya koymaktadır. Bu sahnenin ardından Hatice'nin eski sevgilisi olan Ali Rızayla karşılaşması ve ardından tartışıp Hatice için kavga etmeleri de hem iki karakterin eril krizini hem de kadına olan cinsel bakışlarını ortaya çıkarmaktadır.

Filmde yer alan Asuman ve Yasemin karakterleri ise cinselleştirilmekten ziyade önemsizleştirilmiştir.

3.2.5.8. Erkek Dayanışması ve Baba'nın Aranışı

Sinan'ın babasıyla olan çatışmaları ondan uzaklaşmasına değil aksine yaklaşmasına sebep olmuştur. Başarısız olan erkek, kadından ziyade bir erkeğin onayına ihtiyaç duymakta, kendisini yine bir erkeğin anlamasını istemektedir. Filmde anlaşılabilir olan İdris karakterini sonunda oğlu Sinan anlamaktadır. Babasına benzeyen Sinan'ı ise yine babası anlamakta ve aynı zamanda kitabını okuyup anlatarak ona verdiği değeri göstermektedir. Film, baba ve oğlun birbirine verdiği dayanışmayla sonlandırılmaktadır.



Görsel 3.16. Sinan'ın Babası ve Dedesiyle Kuyudan Taş Çıkarmaya Çalıştıkları Sahne

3.2.5.9. Susan/Konuşamayan Erkekler

Sinan, babasına ve çevresine karşı öfkesini sürekli konuşarak ve eleştirerek ortaya koymaya çalışmıştır. Bu durum köyün hocalarıyla ve yazar Süleyman'la olan diyaloglarından anlaşılabilmektedir. Böylece Sinan'ın çevresine karşı olan uyumsuzluğu yine çevresine yönelik oluşturduğu duvarla meydana gelmiştir. İdris karakteri de yine anlaşılmayan ama anlaşılmak için de çaba serf etmeyen biridir. Bu yüzden konuşmaktan ziyade konuşmamayı tercih etmiş ve emekliliğinden sonra tamamen köye yerleşerek insanlardan kaçmaya çalışmıştır.

3.2.5.10. Yönlü veya Yönsüz Şiddet

Filmde erkek karakterlerin üzerinde oluşturulan psikolojik şiddet dışında fiziksel şiddet olarak yorumlayabileceğimiz sadece bir sahne vardır. Sinan ve Ali Rıza'nın Hatice için kıskançlık krizine girip kavga ettikleri sahnede fiziksel şiddet görülebilmektedir.

İdris'in kumar alışkanlığı yüzünden çevresinden gördüğü baskı ve kendisine hissettirilen işe yaramazlık durumu psikolojik şiddet olarak yorumlanabilmektedir. Yine aynı şekilde Sinan için de bu durumun geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Sinan, kitabını çıkarmak için para bulamamış ve bu yüzden babasının av köpeğini satmıştır.

İşsizliğin ve çevresi tarafından anlaşılmamanın üzerinde oluşturduğu baskı karakterin kendinden ve çevresinden memnuniyetsizliğini oluşturmuştur.

Filimde erkeklerin eril bir kriz yaşayarak çevresine karşı uyguladığı şiddeti değil, belirlenen erkeklik ölçütleri içinde yer almayan erkeklerin üzerinde oluşan psikolojik bir şiddet göze çarpmaktadır.

3.2.6. İncelenen Filmlerin Karşılaştırılması

Ele alınan filmlerde ortaya çıkarılmaya çalışılan erkeklik kimliğine dair kodlar bölümlendirilen başlıklar altında incelenmiştir. Hegemonik erkeklik kimliğinin geçirdiği değişim ve yaşadığı kriz son olarak incelenen filmlerin dönemsel olarak karşılaştırılmasıyla ortaya çıkarılmaktadır.

1970 yılında çekilen Umutsuzlar filminde, kimlik karmaşası yaşayan erkek karakter sevdiği kadın ve çevresinin beklentileri arasında kalmış ve eril kimliğin üzerinde oluşturduğu baskı ve kararsızlıkla filmin sonunda ölümü seçmiştir. Aynı zamanda sevdiği kadına “beni silahımla kabul et” diye ısrar etmesi de delikanlılık olarak görülen ölçütleri bırakamayacak olmasını göstermektedir. Bu yüzden gerektiği yerde gücünü gösterebilen erkek hem rollerinden şikâyetçi hem de kadının sözünü dinlemeyi kendine yediremeyecek kadar da erkeklik rollerine bağlıdır. Güçlü, cesaretli ve aynı zamanda başarılı diyebileceğimiz erkek karakterin yaşadığı kimlik karmaşası ve eril krizle birlikte erkek karakter kahramanlaştırarak sunulmaktadır.

1987 yılında çekilen Muhsin Bey filmindeki erkek karakter ise filmin sonuna kadar yaşadığı krizin memnuniyetsizliğiyle hareket etmektedir. Muhsin’in Ali Nazik’i ünlü etmek için verdiği çaba aslında kendini gerçekleştirme için verdiği çabadır. Dolayısıyla edilgen ve başarısızlığın oluşturduğu duyguyla kendini ispat etme gereği duyan Muhsin, iyi niyetinin getirdiği sonla hüsrana uğramaktadır.

1997 de çekilen Tabutta Rövaşata filmdeki Mahsun karakteri ise tamamen silik ve başarısız diyebileceğimiz bir erkektir. Toplumun ve sevdiği kadının kendini yok sayması erkekte tutunamamanın oluşturduğu eril krizi göstermektedir. Hegemonik erkeklik özelliklerinin dışında yansıtılan Mahsun karakteri böylece sinemada farklı erkeklik temsillerinin ön plana alınabileceğini ortaya çıkarmaktadır.

Özer Kızıltan'ın 2005 de çektiği Takva filminde de bunalım içinde olan bir erkek karakter karşımıza çıkmaktadır. Yine diğer incelediğimiz filmlerde olduğu gibi burada da erkek karakterin yaşadığı kriz sinemadaki farklı erkek temsillerini bizlere göstermektedir. Kendisini tamamen dini ibadetlerine adayan Muharrem'in bilinçaltına bastırdığı duyguların rüyalarına yansması sonucu yaşadığı bunalım anlatılmaktadır. Muharrem'in kendinden duyduğu memnuniyetsizlik onu eril krize sürüklemiş ve filmin sonunda aklını kaybetme noktasına getirmiştir.

2018 yılında çekilen Ahlat Ağacı filminde de yalnız ve uyumsuz diyebileceğimiz erkek karakterler karşımıza çıkmaktadır. Sinan'ın yaşadığı taşra hayatından duyduğu nefreti, bulduğu her fırsatta ifade etmesi ve çevresi tarafından anlaşılmaması onun yalnız ve uyumsuz bir erkek yapmaktadır. Sinan'ın psikolojisi üzerinde babasının yarattığı etki hissedilmekte ve aynı zamanda çevresine karşı duyduğu öfke karakterin yaşadığı krizi de yansıtmaktadır.

Fırat hegemonik erkekliği yansıtabilecek şekilde karakterize edilirken aynı zamanda bu durumun getirdiği yükümlülüklerden kaçınmaya çalışması yaşadığı krizi ortaya koymaktadır. Muhsin karakteri ise edilgenliğinin verdiği başarısızlık duygusuyla kendini ispat etmeye çalışarak yaşadığı bunalımı göstermektedir. Mahsun ise erkeklik olarak ortaya konulabilecek ölçütlerden tamamen mahrum birini canlandırmaktadır. Mahsun her ne kadar yersiz, yurtsuz ve güçsüzlüğün verdiği duyguyla davranıp edilgen bir erkek kimliğini yansıtsa da yaşadığı krizi sevdiği kadının kendini istememesiyle göstermektedir. Yine aynı şekilde Takva filmindeki Muharrem karakteri de bastırdığı duyguların esiri oldukça kendinden kaçmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla kendinden duyduğu hoşnutsuzluk onu ruhi bunalıma sürükleyerek eril krize sokmuştur. Son olarak incelenen Ahlat Ağacı filmindeki erkek karakterlerde de aynı kimlik değişimini okuyabilmekteyiz. Aynı zamanda yaşadığı uyumsuzluk ve yalnızlıktan memnun olan erkek karakterler filmin merkezindedir.

Çekildikleri dönemin toplumsal koşullarını yansıtabilecek olan bu filmler, toplumun erkeklere olan bakış açısıyla ilgili ipuçlarını da ortaya çıkarabilmektedir. 1970'li yıllarda çekilen Umutsuzlar filminde eril dili daha hâkim olarak okuyabilmekteyiz. Toplumsal olarak kabul edilen erkeklik ölçütlerinin sorgulanamadığı bir dönemde Yılmaz Güney'in senaryosunu yazıp, çektiği bu film, Güney'in de

başarısıyla iyi bir toplumsal cinsiyet eleştirisi yapmakta ve erkekler üzerindeki baskıyı sorgulanabilir hale getirmektedir. 1980’li yıllarda çekilen Muhsin Bey filminde de, eril gücün kaybına dair erkek karakterin yaşadığı endişeyi görebilmekteyiz. Yani bir kriz söz konusu olduğunda bu krizin yaşattığı durum erkeği korkutmakta ve bu dönemdeki tüm erkeklerin yaşadığı korkuyu da yansıtabilmektedir. 1990’lı yıllarda çekilen Tabutta Rövaşata filmi ülkenin yaşadığı ekonomik sorunları da görünür kılan bir filmidir. Filmde yer alan karakter de kimsesizliğin verdiği yoklukla mücadele eden edilgen bir erkektir. Erkek, olumsuz özelliklerle yansıtılsa dahi bu durum erkekten ziyade toplumun suçu olarak anlaşılabilir. Erkeğin yaşadığı kimlik kaybı onu rahatsız etmemekle beraber kadının kendini kabullenmemesiyle kimliğini hatırlamaktadır. 2000’li yıllarda çekilen Takva filminde de değişen bir erkek kimliği bizi karşılamaktadır. Arzu ve isteklerini bastıran erkeğin yaşadığı bunalım gösterilmektedir. 2010 sonrası Ceylan’ın yönettiği Ahlat Ağacı filminde de yalnız ve anlaşılmayan erkeğin, eril krizi söz konusu olsa da bu durum artık daha olağandır. Çünkü erkeğin hegemonik erkeklikten farklı bir kimlik taşıması erkeği rahatsız etmemektedir.

Kısacası 1970-80 yılları içinde çekilen filmlerde eril kriz yaşayan erkeklerin bunun sonucunda duyduğu korku ve bunalım daha baskınken diğer dönemlerde edilgen, başarısız ve arayış içinde olan erkeklik kabullenebilir bir durumdur. Bu ise erkeklik kimliğinin yaşadığı değişimin seyrini ortaya çıkarmaktadır.

Filmlerin genel çerçevesini erkek karakterler ve başından geçen olaylar oluşturmaktadır. Kadını geri plana koyup, çerçevenin dışında gösteren bu filmlere erkek merkezli filmler de diyebiliriz. Fırat ve Muhsin karakterlerinin yaşadığı eril kriz onları kahramanlaştırarak ya da daha doğru bir ifade ile anti-kahramanlaştırarak sunarken, Mahsun’u mazlumluğu, Muharrem’i masumiyeti, Sinan’ı ise yalnızlığı üzerinden ele alan bir olay örgüsü söz konusudur. Dolayısıyla söz konusu filmlerde her ne kadar erkeğin yaşadığı eril kriz ve boşluk yansıtılsa da filmlerin erkeği merkeze alması dikkat çekici bir diğer husustur.

Filmlerde genel olarak başarı ve tahakkümden uzak erkek karakter tiplerini karşımıza çıkarmaktadır. Bunun alışagelen ve kabul edilen erkek kimliğinin dışında bir durum olması sinemadaki eril kimliğin geçirdiği değişimi meydana getirmektedir. 1970’den günümüze kadar seçilen beş örnek film üzerinden değişen erkek kimliği

verilen kodlarla çözümlenmiş ve eril kimliğin bunalımına dair izler gösterilmiştir. Umutsuzlar filminde (1970), üzerinde kurulan hegemonik güç ve baskıdan şikâyetçi olan erkek, Muhsin Bey (1980) filminde kendini kanıtlamaya çalışan erkek karaktere dönüşmektedir. 1990 sonrası filmlerde ise toplumun dayattığı erkeklik ölçütlerinin dışında güçsüz, kararsız, edilgen ve dolayısıyla da çevresine (ailesi, kadınlar ve kendisinden daha alt sınıfta yer alan erkekler gibi) karşı tahakkümden yoksun erkek karakterler yer alabilmektedir.



SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Toplumu önemli ölçüde etkileyebilme potansiyeli olan sinemanın erkek ve kadın temsiline karşı bünyesinde barındırdığı imgeler medya alanına yönelik oluşturulan araştırma ve çalışmaların sürekli ilgisini çekmeyi başarabilmiştir. Çünkü yapılan sinema filmleri sadece toplumsal alandan alınan örneklerle yoluna devam etmemektedir. Alınan bu örnekler değiştirilip, kurgusal metinlere dönüştürülmektedir. Yani sinemada yansıtılan olaylar süzgeçten geçmiş gerçeklerin birer simülasyonudur. Dolayısıyla baskın olan egemen görüşün bakış açısına uygun olarak da metinler oluşturulabilmektedir. Kısacası toplumsal alandan alınan malzemeler toplumu etkileyebilecek kurgusal malzemelere dönüştürülerek topluma aktarılmakta ve böylece toplumsal ilişkileri etkileyip, rol-model oluşturabilmektedir.

Toplumsal cinsiyet alanındaki araştırmalar kadın çalışmalarını ön plana çıkarmış ve bu durum alana yönelik incelemelerin sınırlı kalmasına yol açmıştır. Yapılan kadın hareketleriyle ve toplumsal gelişimlerle birlikte kadınlık kimliğinin araştırılması ve kadına yönelik oluşturulan baskının daha görünür hale getirilmesi, kadın haklarının elde edilmesini sağlamıştır. Ancak kadın üzerindeki baskının giderilmesi için elde edilen haklar, ataerkil düzende var olan eşitsizliklerin kalıcı olarak çözümlenmesini sağlayamamıştır. Keza zaman içinde oluşturulan ve çeşitli değişimlerle günümüze kadar gelen erkeklik kavramı ve rolleri, toplumsal ve kültürel değerleri yansıtmaktadır. Kadına ve erkeğe yönelik bakış açısı toplumdaki tüm kurumlara sirayet etmekte ve tüm toplumu etkilemektedir. Bu durum bireyler üzerinde baskı oluşturmaktadır. Kadını ve erkeği yönlendirip, toplumsal davranışlarında da özgür olmasını engelleyen bu baskı her iki cinsi de zor durumda bırakmaktadır. Erkeğin başarısızlığını, kadının ise başarısını istemeyen toplumsal değerler hem erkeğe hem kadına yapılmış bir haksızlığı ortaya koymaktadır. Çünkü başarısızlığı istenmeyen erkek, daha fazla çalışıp, çabalamak zorunda kalmaktadır. Dolayısıyla bu durum erkekte hem fiziksel hem de psikolojik bozukluklara neden olmaktadır. Duygularını göstermemesi istenen erkek de daha fazla agresif olmakta ve bunu da çevresine olumsuz bir şekilde yansıtmaktadır. Dolayısıyla toplumsal baskı, kadını da erkeği de etkileyebilmektedir. Bu sorunun üstesinden gelebilmek için sadece kadınlar değil, erkekler de mücadele etmelidir. Eşitlik ve adalet için hem erkeğin hem kadının ortak hareket etmesi ve birlikte mücadele yürütmesi

gerekmektedir. Bu yüzden de sadece kadın üzerindeki baskıyı değil aynı zamanda erkeğin üzerinde oluşturulan baskının da ortaya çıkarılması ve anlaşılması gerekmektedir. Bu yönüyle toplumsal cinsiyet çalışmaları erkeklik çalışmalarını kapsayacak şekilde genişlemeye başlamış ve dolayısıyla bu alanla ilgili çalışmalara daha fazla ihtiyaç duyulmuştur.

Erkeklik çalışmalarının getirdiği yenilikleri sinema alanı üzerinden de görebilmek mümkündür. Hegemonik erkeklik algısının erkek üzerinde oluşturduğu baskı ve kendi erkekliğini kanıtlama hissi çoğu zaman eril bir kriz olarak ortaya çıkabilmekte ya da hegemonik erkekliğe bir tepki olarak sinemadaki erkeklik kimliğinin temsili değişerek farklı görünümlere sahip olabilmektedir. Bu durumun yarattığı değişimlerle birlikte Türk sinemasındaki hegemonik erkeklik temsili de 1980'lerden itibaren değişime uğramaya başlamıştır. 1980 sonrası Türk sinemasındaki filmlere bakıldığında hegemonik söylemdeki değişim ve kriz birçok farklı film örnekleriyle karşımıza çıkabilmektedir. Sinemamızda her ne kadar erkeklik kimliği değişime uğramaya başlamışsa bile bu filmler daha çok bağımsız yönetmenler tarafından ortaya konulmaya çalışılmıştır. Farklı erkeklik kimlikleri daha çok bağımsız ve sanat filmleri diyebileceğimiz filmler yoluyla temsil edilmiştir.

Yapılan bu çalışmada da ele alınan filmler üzerinden erkeklik kimliğinin Türk sinemasında dönemsel olarak geçirmiş olduğu değişim gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın analitik kısmında 1970'den itibaren günümüze kadar devam edegelen sürece ait 5 film örneği seçilmiş ve incelenmiştir. Film seçiminde hegemonik söylemin yerini erkeği mazlumlaştırıcı ve edilgenleştirici söylemlere yer verilmesinde kullanılan imgelerin varlığına dikkat edilmiştir. Filmlerde aranan kodların ortaya çıkarılmasında kullanılan başlıklandırma ise sinemadaki erkeklik kimliğinin yaşadığı değişimin daha iyi ortaya konulmasında önem taşımaktadır. Böylece çalışmayı ele alma amacı çerçevesinde belirlenen hipotezlerin doğruluğunu ortaya çıkaran incelemeler doğrultusunda filmler analiz edilmiştir.

Türk sinemasını etkileyen ve gelişmesinde önemli birer mihenk taşı olarak görülen yönetmenlerin farklı dönemlere ait filmlerinin seçilmesi çalışmanın önemini artırmakta ve bu yönüyle çalışma, alana ait diğer çalışmalardan ayırt edilmektedir. Aynı zamanda çalışmanın çıkış noktasını oluşturan dönemsel filmler, araştırmanın amacını da

oluşturmaktadır. Filmlerdeki erkek karakterlerin sorunlu ve olumsuz olarak yansıtılan özellikleri yaşadıkları eril krizin birer göstergeleri olarak alınmaktadır.

Filmlerdeki erkek karakterlerin rolleri ve davranışları analiz edilmeye çalışılmış ve toplumsal olarak kabul gören cinsiyet rollerindeki değişim ve kriz karakter çözümlemeleri yoluyla incelenmiştir. Böylece filmlerin ana merkezini oluşturan erkeklerde eril kriz gözlenirse bile onların mazlumlaştırıcı ve sistem kurbanı olarak verilmesi seyircinin erkek karakterin yanında yer almasını sağlamıştır. Kadınlar ise daha çok erkek eksenli rollerin yardımcı figürleri olarak konumlandırılmıştır.

Her ne kadar erkeklik rollerine yönelik değişim ve eril kriz gösterilse de bu durum erkeğin sinemadaki rollerini ve toplumdaki konumunu şekillendirip yeniden üretilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla toplumsal alanda ve sinemada kullanılan erkekliğin dönüşümü ve erkeklik krizi kavramlarını eril ve hegemonik bir dilin yeniden üretimi olarak okumak mümkündür.

Umutsuzlar, Muhsin Bey, Tabutta Rövaşata, Takva, Ahlat Ağacı filmleri erkeği merkeze alan senaryolarla çekilmiştir. Bu filmlerdeki erkek karakterler güçlü, akılcı, başarılı, tahakkümcü ve aynı zamanda modern diyebileceğimiz erkeksi özelliklere sahip olmasa da antikahraman diyebileceğimiz parametrelerle yansıtılmakta ve odağa alınmaktadır. Bu doğrultuda sinemadaki erkek temsiliinin farklı bir yönelişe geçtiği ve yeniden üretildiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Farklı yönetmenlerin kadrajından çıkan bu filmlerde kadınlar önemsiz ya da erkeğin gölgesinde kalabilecek rollerle karşımıza çıkmaktadır. Fırat'ın sevdiği kadın olan Çiğdem, erkeğin yaşadığı baskıyı ve gerçekleri anlamasını sağlayan bir araçtır. Muhsin Bey filmindeki Sevdâ karakteri, filmde önemsiz diyebileceğimiz rollerde yer almış ve rolleri erkek karakterler etrafında şekillenmiştir. Mahsun'un sevdiği ve filmde adı geçmeyen kadın karakter olumsuz olarak niteleyebileceğimiz uyuşturucu ve hayat kadını rolleriyle filmde yer almıştır. Takva'daki Hacer karakterinin ise yer aldığı sahneler cinsellikle sınırlı kalmıştır. Ahlat Ağacı filminde yer alan kadın karakterler de yine önemsiz, erkeği anlamayan ve fazlalık yaratan karakterler olarak inşa edilmiştir. Dolayısıyla incelenen filmlerde yer alan kadın karakterler hem sayı olarak çok az hem de yer aldıkları sahneler kısıtlıdır. Aynı zamanda kadın, erkeğin girdiği bunalımın en önemli sebebi olarak verilmektedir. Kadın, erkeksi varoluşun hem bir tehdit unsuru hem

de erkeğin kendini fark etmesinde kullanılan bir temsil figürüdür. Ele alınan yönetmenlerin sinemaya kazandırdıkları bu beş film, erkeğin toplum ve aile içerisindeki rollerini/davranışlarını sorunlu bir şekilde yansıtmaktadır. Erkek kimliğini yeniden şekillendiren bu sinema filmleri, anlatının merkezine erkeği yerleştirerek yaşanan sorunlara odaklanmakta ve eril krizi görünür kılarak perdeye yansıtmaktadır.

Filmlerdeki erkeklik temsilleri üzerinde durulan bu çalışmada genel olarak erkeklik imgeleri düzleminde oluşturulan anlam inşasına bakılmış ve erkeklik olgusu incelenmiştir. Umutsuzlar filminde hegemonik erkeklik ölçütlerinden şikâyetçi olan erkek, Muhsin Bey filminde bu ölçütlerin yokluğunun oluşturduğu bunalımdan krize giren erkeğe dönüşmektedir. Aynı zamanda Umutsuzlar filmi, erkekliğe getirdiği eleştiri ve erkek üzerindeki baskıyı görünür kıldığı için diğer incelenen filmlerden ayrılmaktadır. Tabutta Rövaşata filminde edilgenliğin unutturduğu erkeksi özellikler kadın tarafından erkeğe hatırlatılırken Takva’da maddi gücün ve aynı zamanda yine kadının hatırlattığı erkeklik vardır. Ahlat Ağacı filminde ise toplumdaki uyumsuzluğundan, başarısızlığından ve edilgenliğinden şikâyet etmeyen erkek kimliği bizi karşılamaktadır. Dolayısıyla hegemonik erkeklik olarak kabul edilen özelliklerin dönemsel olarak değiştirildiği ve böylece yeni bir erkeklik mitinin oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Filmlerde de hegemonik özelliklerin dışına çıkan ve hegemonik erkekliğin özelliklerini temsil eden durumlar, erkeklik krizi bağlamında değerlendirilebilmektedir. Bu yönüyle toplumda ses getiren kadın hakları ve toplumsal gelişmelerle birlikte kan kaybeden hegemonik erkeklik, yeni bir görünüm alarak üzerindeki baskıdan sıyrılmıştır. Aynı zamanda incelenen filmlerle beraber giderek hegemonik erkeklik ölçütlerinin unutulmaya yüz tuttuğu yorumunun yapılabileceği söylenebilir.

Çalışmada genel olarak farklı dönemlerde, farklı yönetmenler tarafından çekilen filmler üzerinden erkeklik kimliğinin dönüşümüne ve erkeklik krizine odaklanılmıştır. Filmlerde sorunlu ve krize giren erkek temsilleri gösterilse dahi merkeze yerleştirilen erkek için bu sorun yaratan bir durum değildir. Çünkü erkek kimliği değişim geçirmesine rağmen yine ön plana alınmakta ve kadın, daima erkek kimliğinin gölgesinde kalmaktadır. Erkeklik krizi kavramının erkeğin gücüne yönelik bir kayıp olarak değil toplumsal eşitlikçi yapıya yönelik çalışmalar bağlamında anlaşılması gerekmektedir.

Toplumu etkileyip, yönlendirme potansiyeli olan sinema, yine bu gücünü kullanarak kadın-erkek kimliği üzerinde değişimler yaratabilmektedir. Dolayısıyla sinemanın, toplumsal yapı içerisindeki cinsiyet eşitsizliğine dayalı yapının ortadan kalkmasına, üretilen filmlerle bu eşitsizliğe dayalı birçok toplumsal sorunun çözümüne, toplumsal gelişime ve demokratikleşmeye katkıda bulunabilecek bir potansiyel taşıdığı söylenebilir.



KAYNAKLAR

Kitaplar

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Akın, A. (2018). “Toplumsal Cinsiyet, Eşitlik ve İnsan Hakları”. Ayşe Akın- Saliha Özpınar (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sağlığı* (ss. 1-16). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Aksoy, F. (1996). “Kadın-Erkek İlişkilerinde Davranış Problemleri”. Necla Arat (Haz.). *Kadın Gerçeklikleri* (ss. 87-101). İstanbul: Say Yayınları.
- Akyüz, S. (2015). “Erken Cumhuriyet Dönemi Erkeklik Kurgusu: Akbaba Dergisi Üzerinden Karikatür İncelenmesi”. Şahinde Yavuz (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* (ss. 166-196). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Yusuf Alp- Mahmut Özışık). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aliefendioğlu, H. (2013). “Türkiye’de İkinci Dalga Feminizm Üzerine: Sorunlar, Eylemler, Örgütler ve Yayınlar”. Nazar Erişkin (Ed.). *Kişisel Olan Politikadır: Radikal Feminizm Üzerine* (ss. 13-38). (Çev. Nazar Erişkin-Halil Duranay). İstanbul: Kült İletişim.
- Altun, H. (2015). “Cinsiyetin Toplumsal İnşası ve Ötekilerin Temsilinde Karşı-Hegemonik Bir Olanak Olarak Sinemanın Protez Belleği”. Şahinde Yavuz (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* (ss. 69-112). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ataman, Ö. (2011). “Ses Ayrımında Özne İşlevi Gören Erkek(lik): Radyoda Hegemonik Erkek Sesi”. İlker Erdoğan (Ed.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (ss. 243-272). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

- Badinter, E. (1992). *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişkiler ya da Androjin Devrim*. (Çev. Şirin Tekeli). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Baştürk Akca, E. ve Tönel, E. (2011). “Erkek(lik) Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe”. İlker Erdoğan (Ed.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (ss. 11- 40). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Baştürk Akca, E. ve Ergül, S. (2015). “Kitle İletişim Çalışmaları Alanında Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Gelişimi: Temel Yaklaşımlar ve Çalışmalar Üzerinden Bir Çerçeve Çizme Çabası”. Şahinde Yavuz (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* (ss. 17-40). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Berktaş, F. (1996). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlık'ta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Binark, M. ve Gencel Bek, M. (2010). *Eleştirel Medya Okuryazarlığı: Kuramsal Yaklaşımlar ve Uygulamalar*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*. (Çev. Bediz Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Connel, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dick, H. (2004). *Alt kültür: Tarzın Anlamı*. (Çev. Sinan Nişancı). İstanbul: Babil Yayınları.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori: Entelektüel Gelenekler*. (Çev. Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek- Fevziye Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dökmen, Z. (2015). *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erkılıç, H. (2011). “Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan Anti-kahramana Erkeklik Temsil(ler)i”. İlker Erdoğan (Ed.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (ss. 231- 242). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (Yayıma Hazırlayan: Cemal Güzel). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Güçhan, G. (1996). “Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler”. Süleyman Murat Dinçer (Haz.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (ss. 31-48). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Günindi Ersöz, A. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayınları.
- Hanisch, C. (2013). “Kişisel Olan Politikadır”. Nazar Erişkin (Ed.). *Kişisel Olan Politikadır: Radikal Feminizm Üzerine* (ss. 51-60). (Çev. Nazar Erişkin-Halil Duranay). İstanbul: Kült İletişim.
- Hanisch, C. (2013). “Kırmızı-Jartiyerler (Redstockings) Manifestosu (1969)”. Nazar Erişkin (Ed.). *Kişisel Olan Politikadır: Radikal Feminizm Üzerine* (ss. 7-12). (Çev. Nazar Erişkin-Halil Duranay). İstanbul: Kült İletişim.
- Jenks, C. (2007). *Altkültür: Toplumsalın Parçalanışı*. (Çev. Nihal Demirkol). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kabadayı, L.(2009). “ ‘İyi Adam-Kötü Adam’: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme”. Huriye Kuruoğlu (Ed.). *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri* (ss. 163-181). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Käppeli, A. M. (2005). “Feminist Sahneler”, Georges Duby-Michelle Perrot (Ed.). *Kadınların Tarihi IV: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı* (ss. 449-477). (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula Demir, N. (2009). “Erkek Dergilerindeki Reklam Fotoğraflarında (Yeniden) Üretilen Metroseksüel Kimlik”. Huriye Kuruoğlu (Ed.). *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri* (ss. 81-102). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Kuruoğlu, H. (2009). *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Lloyd, G. (1996). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde ‘Erkek’ ve ‘Kadın’*. (Çev.: Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Osman Akınhay- Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. (Çev. Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naiman, J. (1988). *Marksizm ve Feminizm: İki Ayrı Kuram*. (Çev. Saadet Özkal). İstanbul: Amaç Yayıncılık.
- Oktan, A. (2009). “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımlarının Sınırları”. Huriye Kuruoğlu (Ed.). *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri* (ss. 183-209). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Çetin Özkan, Z. (2009). “Geleneksel Türk Sinemasında Erkeğin Değişen İmgesi”. Huriye Kuruoğlu (Ed.). *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri* (ss. 117-142). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Özsoy, A. (2011). “Yerli Polisiye Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkek(lik): ‘Bir Ankara Polisiyesi Behzat Ç.’ Örneği”. İlker Erdoğan (Ed.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (ss. 125- 162). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Öztan, G. G.(2014). *Türkiye’de Militarizm Zihniyet Pratik ve Propaganda*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Renkmen, M. S. (2015). “Evlilik Programlarında Hegemonik Erkeklik İnşası, Temsili ve Ataerkil Söylem”. Şahinde Yavuz (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsiller* (ss. 247-286). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Rose, S. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Can Yayınları.
- Sancar, S. (2008). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Seden Meral, P. (2011). “Erkek Hegemonyasının (Yeniden) Üretimi: Dergi Reklamlarında Hegemonik Erkekliğin Temsili”. İlker Erdoğan (Ed.). *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (ss. 297- 324). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler/Değişen Erkekler*. (Çev. Volkan Ersoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Selçuk, E. K.(2015). “Eşcinsellerin Yerel Medya Temsili: Halil İbrahim Dinçdağ ve Trabzon Basını”. Şahinde Yavuz (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* (ss. 127-142). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Selek, P. (2018). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (Çev. Deniz Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şahin, M. (2018). *Türkiye’de Erkekliğin Dönüşümü: Eğitim, Kültür, Etkileşim*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Türküne, M. (1995). *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Uçan, G. (2018). “Şimdi Sağlık Moda: Medya ve Kadın Sağlığı”. Ayşe Akın- Saliha Özpinar (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sağlığı* (ss. 119-140). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Uluyağcı, C. (2009). “Türk Filmlerinde Erkek Kimliğini Destekleyen Giyim Kuşam Kodları”. Huriye Kuruoğlu (Ed.). *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri* (ss. 143-162). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Yavuz, Ş. (2015). “Trabzon Örneğinde, Yerel Medyada Kadınların Temsil Biçimleri Araştırması”. Şahinde Yavuz (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* (ss. 143- 165). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Weber, M. (2014). *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*. (Çev. Özer Ozankaya). İstanbul: Cem Yayınevi.

Tezler

- Aktaş, F.O. (2010). *Türkiye’de Erkekliğin Kurgulanışında Askerliğin Yeri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.

Arık, E. (2010). “Erkeklik Çalışmaları”. Feryal Saygılıgil (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (213-227). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi

Erol, M. (2003). *İktidar, Teknoloji ve Maskülinite*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

Sürelî Yayınlar

Aykut, S. ve Canatan, A. (2018). “Connell’in ‘Erkeklikler’ Teorisinde İşbirlikçi Erkek, Madun Erkek ve Marjinal Erkek: Hegemonik Erkekliğin Kavramsal Hegemonyası”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(32), 163-175.

Bayhan, V. (2013). “Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet”. *Doğu Batı Dergisi*, 16 (63), 147-165.

Berktaş, F. (2013). “Feminist Teoride Açılımlar”. Yıldız Ecevit- Nadide Karkıner (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* (ss. 2-23). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Bozok, M. (2013). “Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı: Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler”. *Cogito: Feminizm Dergisi*, 58(2), 269-284, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çelik, G. (2016). “‘Erkekler (de) Ağlar!’: Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Erkeklik İnşası ve Şiddet Döngüsü”. *Fe Dergisi*, 8(2), 1-12.

Direk, Z. (2013). “Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği”. *Cogito: Feminizm Dergisi*, 58(2), 11-39, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ecevit, Y. (2003). “Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çalışabilir?” *C.Ü.Tıp Fakültesi Dergisi*, 25 (4), 83– 88.

Ecevit, Y. (2011). “Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç”. Yıldız Ecevit- Nadide Karkıner (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi* (ss. 2-30). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Ecevit, Y. ve Elçik, G. (2013). “Cinsellik ve Beden”. Yıldız Ecevit- Nadide Karkıner (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* (ss.140-166). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

- Güneş, F. (2017). “Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(2), 245-256.
- Kimmel, M. S. (2013). “Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik”. (Çev. Mehmet Bozok). *Fe Dergisi*, 5(2), 92-107.
- Özbay, C. (2013). “Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak”. *Doğu Batı Dergisi*, 16 (63), 185-205.
- Sancar, S. (2013). “Erkeklik”. Yıldız Ecevit- Nadide Karkıner (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* (ss.168-193). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.



EKLER

EK-1. TABLOLAR

Tablo 1. Umutsuzlar Filmi Künyesi

İsmi	Umutsuzlar
Yapım Yılı	1971
Ülke	Türkiye
Tür	Dram/Suç
Süre	86 dk.
Görüntü Yönetmeni	Gani Turanlı
Yapımcı	İrfan Ünal
Yönetmen	Yılmaz Güney
Senaryo	Yılmaz Güney
Oyuncular	Yılmaz Güney, Filiz Akın, Hayati Hamzaoğlu, Nihat Ziyalan, Memduh Ün, Tuncer Necmioğlu, Şükriye Atav, Kazım Kartal, Eriş Akman, Refik Kemal Arduman, Hikmet Taşdemir, Mehmet Büyükgüngör, Ceyda Karahan

Tablo 2. Muhsin Bey Filmi Künyesi

İsim	Muhsin Bey
Yapım Yılı	1987
Ülke	Türkiye
Tür	Komedi/ Dram/ Müzikal
Süre	119 dk.
Görüntü Yönetmeni	Aytekin Çakmakçı
Yapımcı	Abdurrahman Keskiner
Yönetmen	Yavuz Turgul
Senaryo	Yavuz Turgul
Oyuncular	Şener Şen, Uğur Yücel, Şermin Hürmeriç, Osman Cavcı, Erdoğan Sıcak, Doğu Erkan, Erdinç Üstün

Tablo 3. Tabutta Rövaşata Filmi Künyesi

İsim	Tabutta Rövaşata
Yapım Yılı	1996
Ülke	Türkiye
Tür	Dram
Süre	76 dk.
Görüntü Yönetmeni	Mustafa Kuşçu
Yapımcı	Ezel Akay
Yönetmen	Derviş Zaim
Senaryo	Derviş Zaim
Oyuncular	Ahmet Uğurlu, Ayşen Aydemir, Tuncel Kurtiz, Barış Celiloğlu, Ahmet Çadırcı, Mahmut Benek, Şerif Erol, Fuat Onan, Nadi Güler, Hasan Uzma

Tablo 4. Takva Filmi Künyesi

İsim	Takva
Yapım Yılı	2005
Ülke	Türkiye
Tür	Dram
Süre	96 dk.
Görüntü Yönetmeni	Soykut Turan
Yapımcı	Önder Çakar, Fatih Akın, Sevil Demirci, Andreas Thiel
Yönetmen	Özer Kızıltan
Senaryo	Önder Çakar
Oyuncular	Erkan Can, Meray Ülgen, Güven Kıraç, Erman Saban, Settar Tanrıöğen, Engin Günaydın, Öznur Kula, Murat Cemcir

Tablo 5. Ahlat Ağacı Filmi Künyesi

İsim	Ahlat Ağacı
Yapım Yılı	2018
Ülke	Türkiye
Tür	Dram
Süre	189 dk.
Görüntü Yönetmeni	Gökhan Tiryaki
Yapımcı	Zeynep Özbatur Atakan
Yönetmen	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo	Nuri Bilge Ceylan, Akın Aksu, Ebru Ceylan
Oyuncular	Aydın Doğu Demirkol, Bennu Yıldırımlar, Murat Cemcir, Hazar Ergüçlü, Ahmet Rıfat Şungar, Ercüment Balakoğlu, Özay Fecht, Serkan Keskin, Tamer Levent, Kadir Çermik, Kubilay Tunçer, Akın Aksu, Öner Erkan, Sencar Sağdıç, Asena Keskin

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Elanur YILMAZ
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi- İletişim Fakültesi Gazetecilik
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	---
İletişim	
E-Posta Adresi	