

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

**FEMİNİST FİLM KURAMI ÇERÇEVESİNDE SÜPER
KAHRAMAN DİZİLERİNDE HEGEMONİK ERKEKLİK
İNŞASI: THE BOYS DİZİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Can YAZICI

Tez Danışmanı: Dr.Öğr. Üyesi Mustafa Özer ÖZKANTAR

GAZİANTEP
HAZİRAN 2023

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM
ANA SANAT DALI

Tezin Başlığı: Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Süper Kahraman Dizilerinde Hegemonik Erkeklik İnşası: The Boys Dizi Örneği

Adı Soyadı: Ahmet Can Yazıcı

Tez Savunma Tarihi: 15/06/2023

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Prof.Dr.Mehmet SOĞUKÖMEROĞULLARI
SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak gerekli şartları sağladığını onaylarım.

Prof. Dr. Ebru ÇORUH
Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımda okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr Üyesi Mustafa Özer ÖZKANTAR
Tez Danışmanı

Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:

İmza:

Doç.Dr. Gönül CENGİZ(Jüri Başkanı)

Dr.Öğr. Üyesi Mustafa Özer ÖZKANTAR

Dr.Öğr. Üyesi Deniz TELEK

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
 - Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
 - Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,
- bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim

İmza

Ahmet Can Yazıcı

210056811007

Tezin Savunma Tarihi: 15/06/2023

ÖZET

FEMİNİST FİLM KURAMI ÇERÇEVESİNDE SÜPER KAHRAMAN DİZİLERİNDE HEGEMONİK ERKEKLİK İNŞASI: THE BOYS DİZİ ÖRNEĞİ

YAZICI, Ahmet Can

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

Danışmanı: Dr.Öğr.Üyesi Mustafa Özer ÖZKANTAR

Haziran -2023, Sayfa 145

Sinema ve televizyon, çoğu kez gerçekliği yansıtmaya ve toplumsal unsurları ele alma potansiyeline sahip olan özgün bir sanat diline sahiptir. Bu nedenle, gelenekselleşmiş ataerkil düşünce sistemi ve eril bakış açısının sinema ve televizyon dizilerinde de etkin olduğu iddia edilebilir. Bu noktada, bu çalışmanın amacı, günümüzün dijital televizyon dizilerinde bu ataerkil anlayışın varlığını değerlendirmek ve tahakkümün erkeğe kodlanmış olduğu güç ve şiddet değerlerini ele alan süper kahraman dizilerine odaklanmaktır. Ayrıca, süper kahraman dizilerindeki cinsiyetçi ve erkek egemen normları sorgulamak ve alternatif bir bakış açısı sunmak bu tezin bir başka amacı olarak ifade edilebilir. Bu kapsamda, *The Boys* dizisi örneklem olarak belirlenmiş ve göstergebilim ve feminist eleştirel söylem analizi yöntemleri kullanılarak ilgili yapının ilk iki sezonu hegemonik erkeklik ve eril nazar kavramları çerçevesinde analiz edilmiştir. İnceleme sonucunda, sinema ve televizyon dizilerinde yer alan ataerkil anlayışın *The Boys* dizisi özelinde de görüldüğü ve içerdiği göstergelerin ve temaların hegemonik erkeklik değerlerini pekiştiren güç, şiddet ve baskı gibi eril dinamikler üzerine kurulu olduğu yargısına ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra, bu tespitin kadın karakterleri pasif konumda bırakan ve erkek egemen normları tekrarlayan anlayışlara neden olabileceği düşüncesine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Televizyon, Toplumsal Cinsiyet, Eril Bakış, *The Boys*.

ABSTRACT

THE CONSTRUCTION OF HEGEMONIC MASCULINITY IN SUPERHERO SERIES WITHIN THE FRAMEWORK OF FEMINIST FILM THEORY: THE EXAMPLE OF THE BOYS SERIES

YAZICI, Ahmet Can

Master Thesis, Department Of Art and Design

Advisor: Assist. Prof. Dr. Mustafa Özer ÖZKANTAR

June -2023, Page 145

Cinema and television often have a unique art language that has the potential to reflect reality and deal with social elements. For this reason, it can be claimed that the traditional patriarchal thought system and masculine point of view are also effective in movies and television series. At this point, the aim of this study is to evaluate the existence of this patriarchal understanding in today's digital television series and to focus on superhero series that deal with the values of power and violence that domination encodes for men. In addition, questioning the sexist and male-dominated norms in superhero series and presenting an alternative perspective can be expressed as another aim of this thesis. In this context, *The Boys* series was determined as a sample and the first two seasons of the related production were analyzed within the framework of the concepts of hegemonic masculinity and male gaze using semiotic and feminist critical discourse analysis methods. As a result of the examination, it has been concluded that the patriarchal understanding in movies and television series is also seen in *The Boys* series and that the indicators and themes it contains are based on masculine dynamics such as power, violence and oppression that reinforce hegemonic masculinity values. In addition, it has been concluded that this determination may lead to understandings that leave female characters in a passive position and repeat male-dominated norms.

Keywords: Cinema, Television, Gender, Male Gaze, The Boys.

ÖNSÖZ

Başta yüksek lisans tez çalışmam boyunca her konuda bilgi ve tecrübeleriyle beni destekleyen, farklı bakış açıları sunarak bu çalışmaya ayrı bir boyut katan, her zor süreçte zamanını benden hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Özer ÖZKANTAR'a teşekkür ederim. Akademik hayatım boyunca fikirleriyle ve tecrübeleriyle bana yol gösteren ve her çıkmaz da bir çözüm üreten değerli hocalarım Doç.Dr.Gönül CENGİZ'e ve Doç.Dr. Özcan DEMİR'e teşekkürü bir borç bilirim. Yaşamım boyunca bana desteklerini hiç esirgemeyen aileme ve yazım sürecimde katkı sağlayan Özlem ÜSTÜN'e sonsuz teşekkür ederim.

Ahmet Can YAZICI

Gaziantep, 2023

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLolar LİSTESİ	vii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR	xi

GİRİŞ

A.Araştırmanın Amacı ve Önemi	2
B.Araştırmanın Kapsamı	3
C.Araştırmanın Sınırlılıkları	3
D.Problem Durumu.....	3

BÖLÜM I

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1.Kimlik, Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Hegemonik Erkeklik	5
1.1.1.Kimlik	5
1.1.1.1.Kollektif Kimlik.....	6
1.1.1.2.Sosyal Kimlik.....	6
1.1.1.3.Kadın ve Erkek Kimliği	7
1.2.Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramı	8
1.2.1.Toplumsal Cinsiyet Rollerı	9
1.2.1.1.Toplumsal Cinsiyet Rollerının Oluşumunda Dilin Önemi	11
1.3.Hegemonik Erkeklik	12
1.3.1.Sinemada Hegemonik Erkeklik İnşası	15
1.3.1.1. Amerikan Sinemasında Erkeklik Meselesi ve Hollywood.....	16
1.4. Amerikan Televizyon Endüstrisi ve Dijital Medyada Toplumsal Cinsiyet Rollerı	21

BÖLÜM II

FEMİNİZM VE SİNEMA

2.1.Feminizm Nedir?.....	27
2.1.1.Feminizimin Tarihsel Gelişim Süreçleri	29
2.1.1.1.Birinci Dalga Feminizm.....	29
2.1.1.2.İkinci Dalga Feminizm.....	30
2.1.1.3.Üçüncü Dalga Feminizm.....	33
2.1.2.Feminist Kuramlar	34
2.1.2.1.Liberal Feminizm	35
2.1.2.2.Marksist Feminizm	36
2.1.2.3.Radikal Feminizm	36
2.2.Feminist Film Kuramı.....	38
2.2.1.Laure Mulvey ve Feminist Film Kuramı	39
2.2.1.1.Laura Mulvey Görsel Haz ve Anlatı Sineması	40
2.2.2.Claire Johnston ve Feminist Film Kuramı	44
2.2.3.Anneke Smelik ve Feminist Film Kuramı	46

BÖLÜM III

SÜPER KAHRAMAN OLGUSU

3.1.Kahraman Miti ve Kahramanın Yolculuğu.....	49
3.1.1.Kahramanın Yolculuğu	53
3.1.2.Anti Kahraman Nedir?	55
3.2.Süper Kahramanın Tanımı, Doğuşu ve Özellikleri.....	56
3.2.1.Süper Kahramanın Tanımı	56
3.2.2.Süper Kahramanın Doğuşu	58
3.2.3.Süper Kahramanın Özellikleri ve Ortaya Çıkışına İlişkin Faktörler.....	60
3.3.1.Amerikan Sinema ve Tv Endüstrisinde En Bilinen Süper Kahramanlara Dair Genel Bakış	66
3.3.2.Yeni Dönem Sinema ve Televizyon Endüstrisinde Süper Kahramanlara Dair Toplumsal Cinsiyet Rollerini	70

BÖLÜM IV

FEMİNİST FİLM KURAMI ÇERÇEVESİNDE THE BOYS DİZİSİNDE HEGEMONİK ERKEKLİK İNŞASI AÇISINDAN GÖSTERGEBİLİMSEL VE FEMİNİST ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZİ

4.1.Araştırmanın Yöntemi.....	73
4.1.1.Göstergebilimsel Yöntem.....	73
4.1.1.1. Sinemada Göstergebilimsel Yöntem.....	76
4.1.2.Feminist Eleştirel Söylem Analiz Yöntemi	77
4.2. The Boys	78
4.2.1.The Boys Dizisinde Yer Alan Karakterler ve Kostüm Tasarımlarının Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Göstergebilimsel Analizi.....	79
4.2.1.1.Homelander Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi	79
4.2.1.2.Starlight Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi	82

4.2.1.3.Soldier Boy Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi.....	84
4.2.1.4. Queen Maeve Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi.....	86
4.2.1.5. Popclaw Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi	87
4.2.2. Seven ve Boys Grubunda Yer Alan Diğer Karakterlerin Özellikleri.....	88
4.2.3.The Boys Dizisinin Birinci Sezonunda Sahne Yaratımlarının Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Göstergebilimsel Analizi	91
4.2.4. The Boys Dizisinin İkinci Sezonunda Sahne Yaratımlarının Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Göstergebilimsel Analizi	98
4.2.5. The Boys Dizisinin Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Birinci Sezonun Feminist Eleştirel Söylem Analizi.....	108
4.2.5.1.Birinci Sezon 1 ve 2’ci Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi	108
4.2.5.2.Birinci Sezon 3 ve 4’cü Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi	113
4.2.5.4. Birinci Sezon 5, 6 Ve 7’ci Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi	115
4.2.6.The Boys Dizisinin Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında İkinci Sezonun Feminist Eleştirel Söylem Analizi	119
4.2.6.1.İkinci Sezon 1 ve 2. Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi... 119	
4.2.6.2. İkinci Sezon 3 ve 4’cü Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi	121
4.2.6.3. İkinci Sezon 5 ve 7’ci Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi	123
4.2.7. The Boys Dizisinin 3’cü Sezonuna Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Genel Bir Bakış	124
SONUÇ.....	127
KAYNAKÇA	132
ÖZGEÇMİŞ.....	144

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 3.1 Joseph Campbell'in Monomit Modeli (Campbell, 2010).	54
Tablo 4.2. Homelander karakterinin göstergebilimsel çözümlemesi	82
Tablo 4.2. Starlight kostümünün göstergebilimsel çözümlemesi.....	82
Tablo 4.3. Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar	84
Tablo 4.4. Soldier boy karakterinin göstergebilimsel çözümlemesi	85
Tablo 4.5. Queen Maeve karakterinin göstergebilimsel çözümlemesi.....	86
Tablo 4.6. Popclaw karakterinin göstergebilimsel çözümlemesi	88
Tablo 4.7. Seven ekibinde yer alan karakterler ve özellikleri	88
Tablo 4.8. Boys ekibinin karakterleri ve özellikleri	90
Tablo 4.9. Sezon:1 Bölüm:1 Süre:00:32:08 Göstergebilimsel çözümlemesi.....	92
Tablo 4.10. Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar	93
Tablo 4.11. Sezon:1 Bölüm:1 Süre:00:47:20 – 00:49:44 göstergebilimsel çözümlemesi	94
Tablo 4.12. Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar	95
Tablo 4.13. Sezon:1 Bölüm:2 Süre: 00:42:56-00:43:11 göstergebilimsel çözümlemesi	96
Tablo 4.14. Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar	97
Tablo 4.15. Sezon:1 Bölüm: 3 Süre: 00:27:7-00:27:21 göstergebilimsel çözümlemesi	98
Tablo 4.16. Sezon:2 Bölüm:1 Süre: 00:14:11 göstergebilimsel çözümlemesi.....	99
Tablo 4.17. Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar	100
Tablo 4.18. Sezon:2 Bölüm:1 Süre:00:34:29-00:35:02 göstergebilimsel çözümlemesi	102
Tablo 4.19. Sezon: 2 Bölüm:5 Süre:00:11:43-00:11:48 göstergebilimsel çözümlemesi	103
Tablo 4.20. Sezon:2 Bölüm:7 Süre: 00:10:11 göstergebilimsel çözümlemesi.....	105
Tablo 4.21. Sezon:2 Bölüm:8 Süre:1:02:35-1:03:00 göstergebilimsel çözümlemesi	106

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa

Fotoğraf 4.1. Homeland Karakteri ve Halk Sezon:1 Bölüm:5 Süre: 00:35:20-00:35:36sn.....	80
Fotoğraf 4.2. Starlight ve İlk Kostümü Sezon:1 Bölüm:7 Süre:00:14:04sn.....	82
Fotoğraf 4.3. Starlight ve Yeni Kostümü Sezon:1 Bölüm:8 Süre:00:33:12sn.....	82
Fotoğraf 4.4. Soldier Boy.....	84
Fotoğraf 4.5. Queen Maeve Karakterinin Kostümü.....	86
Fotoğraf 4.6. Popclaw ve Kostümü Sezon:1 Bölüm:5 Süre:00:24:24-00:24:33 sn..	87
Fotoğraf 4.7. Starlight ve Transcendent Sezon:1 Bölüm:1 Süre:00:32:08sn	92
Fotoğraf 4.8. Hughie Campbell ve Vought Stüdyosu Sezon:1 Bölüm:1 Süre:00:47:20 – 00:49:44 sn.....	94
Fotoğraf 4.9. Homeland ve Tablosu Sezon:1 Bölüm:2 Süre:00:42:56sn	95
Fotoğraf 4.10. Madeleyn Süt Sağarken Sezon:1 Bölüm:2 Süre:00:43:11sn.....	96
Fotoğraf 4.11. Boys Ekibi, Popclaw ve A-train'i İzlerken Sezon:1 Bölüm: 3 Süre: 00:27:7	97
Fotoğraf 4.12. Popclaw ve A-Train Karakterinin Sevişme Sahnesi Sezon:1 Bölüm: 3 Süre:00:27:21	97
Fotoğraf 4.13. Starlight ve Poster Sezon:2 Bölüm:1 Süre: 00:14:11sn	99
Fotoğraf 4.14. Bir grup Halk ve Tablo Sezon:2 Bölüm:1 Süre:00:34:29- 00:35:02 sn	101
Fotoğraf 4.15. Yüzükten Oluşan Bir Çip Sezon:2 Bölüm:5 Süre:00:11:43 sn.....	103
Fotoğraf 4.16. Kadın Kahramanlar Sezon: 2 Bölüm:5 Süre:00:11:48 sn	103
Fotoğraf 4.17. Hughie ve Lamplightr Porno İzlerken Sezon:2 Bölüm: 7 Süre: 00:10:11	104
Fotoğraf 4.18. Homeland ve Şehir Görüntüsü Sezon:2 Bölüm:8 Süre:1:02:35-1:03:00	105
Fotoğraf 4.19. Hughie ve Babası Sezon:1 Bölüm:1 Süre:00:13:47- 00:14:43sn.....	109
Fotoğraf 4.20. Frenchie Karakterinin Mekanı Sezon:1 Bölüm:2 Süre:00:03:27sn	111
Fotoğraf 4.21. Cherie Karakteri Sezon:1 Bölüm:2 Süre: 00:03:50sn.....	111
Fotoğraf 4.22. Starlight Kostümü Sezon:1 Bölüm:3 Süre:00:05:23- 00:06:09 sn..	113

Fotoğraf 4.23. X- Işınıyla Dikizleyen Homelander ve Ona Bakan Madelyn Sezon: 1 Bölüm: 5 Süre:00:52:18- 00:54:53 sn.....	115
Fotoğraf 4.24. Starligt ve Madelyn Konuşması Sezon:1 Bölüm:6 Süre:00:09-57-00:10:20 sn.....	116
Fotoğraf 4.25. Kadın Süper Kahramanların Posterleri Sezon:2 Bölüm:2 Süre: 00:08:45sn	120
Fotoğraf 4.26. Queen Maeve ve Elena Tablosu Sezon:2 Bölüm:5 Süre:00:25:35-00:26:10sn.....	123
Fotoğraf 4.27. Queen Maeve ve Yemek kutusu Sezon:2 Bölüm:7 Süre:00:45:54 sn	124



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1. Göstergebilim Şeması (Erkman, 1987, ss. 44)	74
--	----



KISALTMALAR

AB. Avrupa Birlięi

ABD. Amerika Birleşik Devletleri

Akt. Aktaran

Bkz. Bakınız

BM. Birleşmiş Milletler

Sn. Saniye

TDK. Türk Dil Kurumu

TV. Televizyon

VB. Ve Benzeri,

GİRİŞ

İnsan doğduğu günden öldüğü güne kadar bulunduğu düzeni anlamlandıran, sorgulayan ve inceleyen bir varlık olmasından ötürü yaşamlarını açıklayan arketipler, hikâyeler ve inançlarla yer bulur (Sankır, 2010,ss.12). İlkel dönemden günümüze kadar var olan belirli kalıplaşmış olguların, toplumsal yapıyı oluşturduğu düşünülmüştür. İlk dönemlerde erkeğin fiziksel gücü karşısında zayıf kalan kadınlar öteki konumda kalarak, hafif işlerde çalışmak durumunda kalmış sadece özel alana ait kavramlarla ifade edildiği görülmüştür. Erkekler ise kadınlara göre daha ayrıcalıklı alanlarda yer bularak dominant bir yapıda ele alınmıştır (Sankır, 2010,ss.13-14).

İnsanoğlunun varoluşundan itibaren, toplumsal örüntülerin etkisi nedeniyle kadınlığa bakışın belirli bir kalıba indirgendiği iddia edilebilir (Ecevit, 2003, s. 83). Bu yanlış düşüncenin günümüze kadar gelmesindeki en önemli etkenlerden birisinin sinema, medya ve eğitim kurumlarının erkeği karar mekanizmaları olarak ele alması ve güçlü göstermesinden kaynaklı olduğu düşünülebilir (Bhasin, 2003). Sinema, bir kültürel temsil aracı olması sebebiyle birçok anlatıyı, durumu ve sosyal yaşamı aktarmada ve yönlendirmede önemli bir işleve sahiptir. Ancak, sinema filmleri genellikle egemen görüşlerin meşrulaştırıldığı bir ideolojiye hizmet etmektedir. Bu nedenle, toplumsal durumlar referans alınarak yansıtılan filmler, gerçeklikten koparak toplumlarda yaşanan adaletsizlikleri ve eşitsizlikleri kimi zaman göz ardı etmektedir (Ryan ve Kellner, 2010,ss.37-38).

Bu çerçevede süper kahraman dizileri ve filmlerinin toplumsal ideoloji tarafından erkeğe yönelik güç ve şiddet temalarına odaklandığı düşünüldükçe hegemonik erkeklik inşası ve feminist film kuramı çerçevesinde *The Boys* dizisine yönelik bir analiz yapılmıştır. Bu analiz, beraberinde sinema ve TV dizilerinde yansıtılan ataerkil düşünce kalıplarının ve eril bakışın günümüzün dijital TV platformlarındaki varlığını sorgulamayı kendine amaç edinmiştir.

Berger, bir nesneye veya bir özneye bakışın anlamlandırılmasının görme biçimlerinde yattığını bunun ise inanç sistemleri, ideolojik yapı ve kültürel değerler dahilinde şekillenerek oluştuğunu ifade eder (Berger, 1986, s. 8). Dolayısıyla Laura Mulvey (1997), “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” isimli makalesinde ifade ettiği eril bakış meselesi de patriarkal sistem dahilinde şekillenen sinemanın içerisinde var olduğunu, filmi yazanın, oluşturanın ve oynayanın erkek olmasıyla şekillendiğini, kameranın bakışının da erkek bakışı olduğu argümanını ileri sürdüğü görülür (Mulvey, 1997). Böylece filmin içerisindeki kadın, eril bakışın nesnesi haline gelirken seyirciler açısından da fantezilerinin tatminkâr ürünleri haline getirilir. (Arslantepe, 2010, s. 5).

Eril bakışın hâkim olduğu filmlerde, kadınların öyküsel açıdan özel alana dair kalıplar üzerinden ve patriyarkal bir bağlamla resmedildiğini iddia etmek mümkündür (Ryan ve Kellner, 2010,ss.218-220). Laura Mulvey bu durumu, ilgili makalesinde yer verdiği western yönetmen Budd Boetticher’in şu sözleriyle dile getirmektedir:

“Önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiğidir. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin, davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur.” (Mulvey, 1975).

Bu noktadan bir sonuca varılacak olundığında sinemanın, gerçekliğin kurgusal bir yansıması olduğu argümanını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Haliyle Budd Boetticher’in ilgili argümanından yola çıkıldığında, sinemanın ataerkil yapının dayattığı kalıp yargılarla şekillendiği düşüncesi ortaya konulabilir. Bu durum, Mulvey’in bahsi geçen teorisini de desteklemekte olup, *The Boys* dizisinin birçok sahnesinde de örnekleri görülebilmektedir.

A.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Tezin birincil amacı dijital yayın platformlarında yayınlanan dizilerin kadınların konumunu ötekileştiren, erkek egemenliğini sürdüren toplumsal normları yansıtır yansıtmadığını incelemektir. Bu inceleme, sinema sektörüne kıyasla dijital yayın platformlarının kadın temsili üzerindeki etkisini değerlendirmeyi hedeflemektedir. Tezin ikincil gayesi ise süper kahraman dizilerinde kullanılan erkeklik stereotiplerinin ve klişelerin nasıl bir hegemonik erkeklik inşası sürecine hizmet ettiğini ve toplumsal cinsiyet normlarının nasıl pekiştirildiğini açığa çıkarmaktır. Tezin üçüncül amacı ise, Laure Mulvey’in “*Görsel Haz ve Anlatı*

Sineması” isimli makalesindeki yaklaşımdan yola çıkarak, sinemada erkek bakışını ve erkek egemenliğini süper kahraman dizisi olan *The Boys* üzerinden incelemektir.

B.Araştırmanın Kapsamı

Yapılan araştırmanın kapsamı dört aşamadan oluşmaktadır. Kavramsal çerçevede ilk olarak kimlik, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik kavramlarından bahsedilmiştir. İkinci olarak ise feminizm ve sinema kavramlarının altı çizilmiş, ardından çeşitli feminist film kuramcılarının görüşlerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise sinemada süper kahraman olgusu açıklanmış olup, analiz bölümünde *The Boys* dizisinin, feminist film kuramı açısından göstergebilimsel ve feminist eleştirel yöntem analiziyle çözümlemesi yapılmıştır.

C.Araştırmanın Sınırlılıkları

Feminist film kuramı çerçevesinde süper kahraman dizilerinde hegemonik erkeklik inşası, *The Boys* dizisi ile sınırlandırılmıştır. Bu dizi özelinde çözümleme sadece ilk iki sezon ile sınırlı tutulmuştur. Yapılan bu çözümlemelerde ise sadece dizide eril bakışın hâkim olduğu, kadınların birer seks objesi haline getirildiği ve öteki konuma sınıflandırıldığı, bu doğrultuda alt metinlerin ve göstergelerin yer aldığı sahneler tercih edilmiştir.

D.Problem Durumu

Araştırma, dört temel problemi ortaya koymaktadır. Bunlardan birincisi süper kahraman dizilerindeki erkek kahramanların güç, cesaret ve liderlik gibi özellikleri nasıl vurgulanıyor ve bunun toplumsal cinsiyet normlarına etkisi nedir? Şeklinde ifade edilebilir. Tezin ikincil temel problemi ise süper kahraman dizilerindeki kadın karakterlerin erkek kahramanlara göre nasıl bir konumlandırması yapıyor ve bu nasıl bir cinsiyet hiyerarşisini yansıtıyor? Şeklinde belirtilebilir. Tezin üçüncül temel problemi ise güç unsurunun ortaya konulduğu bir dizi olan *The Boys* dizisinde kadınlar, süper güçleri olmasına rağmen neden erkek kahramanlara oranla daha zayıf gösterilmektedir? Olarak ifade edilebilir. Tezin son problemi ise, feminist film kuramcısı olan Laura Mulvey’in, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli makalesindeki eril bakış ve sinemada kadının konumuna yönelik ifade ettiği yaklaşımlar, günümüzün

sinema, televizyon ve dijital mecralarında hala etkin şekilde devam etmekte midir?
şeklinde açıklanabilir.



BÖLÜM I

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1.Kimlik, Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Hegemonik Erkeklik

Araştırmanın kapsamında ifade edildiği gibi, ilk olarak kimlik, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik kavramlarından bahsedilmiştir. Bu kavramların altının çizilmesinin temel nedeni, ilgili kavramların tezin ana çerçevesini oluşturan kavramlar olarak görülmesidir.

1.1.1.Kimlik

Kimlik unsurunun literatürde birden fazla tanımı yer almaktadır. Bu doğrultuda kimlikleri tek bir çatıda ele almak oldukça zor olduğu için önce kimlik unsurunun genel tanımı yapılmış, sonrasında ise kadın, erkek, kolektif, biyolojik cinsiyet, sosyal ve kişisel kimlik kavramlarına değinilmiştir.

Kimlik, bireylerin toplum içinde kendilerini diğer bireylerden ayıran özelliklerini tanımlamak amacıyla kullandığı bir dizi kavram olduğu ortaya konulmuştur. Kavramın tanımı detaylandırıldığında, bireylerin bir topluma, dine, geleneğe, cinsiyete, dile ve toplumsal yapıya ait oldukları özelliklerin belirlenmesiyle ilişkili olduğu görülmektedir (Maalouf, 2018,ss.10-12).

Birey kimliği sayesinde toplumda yaşamı boyunca kendisini özel hisseder. Bu nedenle bir kimliğe tutunarak onu benimser. Bu durum bireyin kendi özerkliğini ortaya koyar. Şekillenen kimlik, genel anlamda bireyin kendisine sormuş olduğu “Ben kimim?” ve “Ben nereye aitim?” sorusuna verilen genel cevapların tanımıdır (Gleason, 2006, akt. Dalbay, 2018, s.163). Güleç (1992) kimliği, iki farklı şekilde

sınıflandırmaktadır. Bunlardan birisi verili diğeri ise sonradan inşa edilen kimlik anlayışıdır. Biyolojik cinsiyetin vermiş olduğu kimlik anlayışını verili kimlikler olarak yorumlayan Güleç, toplumsal olarak kadına ve erkeğe yüklenen kimliklere ise inşa edilen kimlikler olarak ele almıştır (Güleç, 1992, s.66).

Kimlik, hem bireyin hem de toplumun yeniden üretilebilen bir olgusu olduğu için, her yeni kimlik bireyin davranışlarıyla eş zamanlı olarak yeniden şekillenir. Bu durum ise kimliğin, bireysel ve toplumsal olarak birden fazla yapıya sahip olduğunu göstergesini ortaya koyar (Güleç,1992,ss.65-66). Çünkü birey, toplumsal statüsünü tanımlamasında kendi kimliğine benzer kimlikleri veya farklı kimlikleri tespit etmesi, kıyaslaması ile inşa ettiğini düşünür. Böylece kendisini tanımlayıcı özelliklerinin ve kimliklerinin farkına vararak, toplum içerisinde varlığını ve bütünlüğünü ortaya koyar (Yıldız, 2007, ss. 9-10).

1.1.1.1.Kollektif Kimlik

Toplumsal kimlik, insanların bulundukları ulusun kültürel değerlerine, özelliklerine ve yaşam modellerine kadar ileri giden yapılara karşı oluşturduğu bağlılık bilincini ifade eder. Kollektif kimliğin birey tarafından ortaya koyulabilmesi için, bireyin kendi toplumu dışında farklı toplumlar arasındaki benzerlikleri ve zıtlıkları kavraması ve kimliğine yüklediği anlam sınırlarını gözlemlemesiyle farkına varabilir. Çünkü birey, bulunduğu toplumun geçmiş yapısıyla var olan kollektif kimliğin uzantısıyla kendisini tanımlar (Özdemir, 2001,s.108).

Bu noktada kollektif kimliğin inşasının uzun bir sürece odaklandığı, geçmişe odaklı toplumsal belleğin oluşumuyla varolduğu ifade edilebilir. Birey, ait olduğu hem toplumsal hemde kişisel kimliği ile kendisini güçlü hissederek kendisi dışında öteki olan bireyleri, grupları, kimlikleri reddetmesi ve küçümsemesiyle güçlülük psikolojisini pekiştirme yoluna gidecek anlayışı şekillendirebilir. Örneğin erkeğin, kadınlık özelliklerini reddetmesi, ya da Müslüman bireylerin Hristiyan kurallarına inanmaması, iş hayatında rütbe çatışması vb. bu sürece dair belirgin kanıtlardır (Dalbay, 2018,ss.169-170).

1.1.1.2.Sosyal Kimlik

Sosyal kimlik, bireyin yaşadığı sosyal çevrede farklı üyeler ile tanışarak belirli bir nizam çerçevesinde etkileşim ve iletişimde bulunması, değişik kimliklerle

farklı sosyal konumlara yerleşmesini ifade eder. Bu durum, bireyin kendine yönelik geliştirdiği kavrayışın bir parçasıdır (Aktaş, 2013, ss. 57). Kollektif bir şekilde yaşayan insanlar, çok farklı şekillerde gruplara ayrılırlar. Örneğin; Polisler, doktorlar, sanatçılar, akademisyenler siyasetçiler vb. Bu statü belirleyen konumlar, sosyal kimliğin yapısını ortaya koyar. Sosyal kimliğin birey üzerindeki etkisi farklı şekillerde de yer bulmaktadır. Örneğin, geleneksel toplumlarda oluşturulan kimliklerin sosyal anlamda katı kuralları ve normların şekillendirdiği kimlik yapıları dayatılırken, modern toplumlarda bu yapıyı bireyin kendisi özümseyerek oluşturduğu görülür (Aktaş, 2013, ss. 57-58).

1.1.1.3.Kadın ve Erkek Kimliği

Bireyler doğdukları gün eril ve dişi cinsel kimliğini oluşturur. Bu kimlik, verili bir kimliktir. Biyolojik açıdan belli bir cinsten olduğuna ilişkin bilgisini verir (Vatandaş, 2007,ss.30-31). Bu kimliği tanımlama yolunda örnek verilecek olduğunda kadının, biyolojik açıdan vajinaya sahip olması, erkeğin ise penise sahip olması iki ayrı cinsiyetin biyolojik kimliklerini tanımladığı yönünden örnekleri oluşturabilir.

Rollerin oluşumuyla şekillenen kadınlık ve erkeklik kimliğinde ise durum farklıdır. Bu kimlik, sosyal yapının gereklerine uygun olarak şekillenerek, toplum içinde öğrenilen belirli davranış kalıpları ve kurallarıyla ortaya koyulur (Göker, 2014,s.224). Bu duruma örnek olarak, erkekler çoğu toplumda kamusal alanda yer alan güçlü, dominant yapısıyla soyun devamlılığını sağlayan kimlikler olarak ele alınırken, kadınlar ise özel alanla ilgili olan, annelik ve ev hayatı odaklı düşünce kalıplarıyla ele alınmasıyla örnek gösterilebilir (Vatandaş, 2007,ss.38-40). Dolayısıyla kadınlık tanımını oluşturan özel alan (ev), kadının biyolojik cinsiyetinden ötürü kabul görüldüğü toplum tarafından kodlanan mekan olarak yer bulmaktadır. Bu durum kadın ve erkek arasındaki ayrımı belirli bir ölçüde ortaya koymaktadır (Aktaş, 2013,s.55).

Bireylerin sergiledikleri davranışlar ve tutumlar tesadüfi bir şekilde değil, bulundukları sosyal çevrenin öncelikli kültürel değerlerine uygun olarak gerçekleştirdiği görülür. Bu yüzden bireyler, bulunduğu toplumun kültürü tarafından oluşturulan kuralları çerçevesinde kalarak, cinsiyetlerine ait rollerin dışına çıkmazlar (Özen, 2017,s.6). Bireylere yüklenen roller, toplumsal düzenin devamını sağlamak

için gerekli görülse de, bu rollerin eşitsiz bir şekilde kodlanması zamanla cinsiyet eşitsizliğine sebep olmaktadır (Çalışır ve Çakıcı, 2015, s. 272).

Toplumların yarattığı kalıp yargılar kadınlık ve erkekliğin bazı standartlar üzerinden tanımlanmasına neden olmuştur. Örneğin, “erkeklerin güçlü, korkusuz, ev içi ve ev dışı edilgen, iktidarı elinde tutan, koruyucu” gibi söylemler bu tanımların olası sonucudur. Benzer şekilde kadınlara dair de bazı basmakalıp ifadeler söz konusudur. “Annelik, ev işleri, çocuk bakıcılığı, pasif, güzel, alışveriş düşkünü” gibi ifadeler bu toplumsal rollerin uzantıları olarak görülebilir (Çalışır ve Çakıcı, 2015,ss.273).

1.2.Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Son yıllarda birçok çalışmada önemli bir konu olarak karşımıza çıkan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ile ilgili kavramların ayrı ayrı ele alınıp tartışıldığı görülmektedir. Öncelikli olarak bu iki kavramın net bir şekilde tanımlanması ve aralarındaki farkın ortaya konulması gerekmektedir.

Bu doğrultuda, ilk olarak cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ile ilgili kavramların genel tanımları yapılmıştır. Ardından kadın ve erkeğin biyolojik farklılıklarına değinilmiştir. Sonrasında toplumsal cinsiyet bağlamında, toplumda kazanılmış statüler, erkeğe ve kadına yüklenen roller, eşitsizlik gibi durumlardan bahsedilmiştir.

Cinsiyet kavramı “biyolojik olarak erkek veya dişi olma” durumunu belirtir. Toplumsal cinsiyet ise “bir toplumda o toplumun erkek, kadın veya başka bir kimlikle ilişkilendirildiği belirli nitelikleri veya davranış biçimlerini paylaşan bir grup insan”(Cambridge Dictionary, 2022) olarak ifade edildiği görülür.

Cinsiyet kavramı bireylerin daha doğmadan anneleri ve babaları tarafından doktor aracılığıyla ya da sonrasında cinsel kimliklerine bakılarak tanımlandığı erkek veya kadın olma durumunu ifade eder. Toplumsal cinsiyet tanımında ise iki tür yaklaşım ortaya konulmaktadır. Bunlardan ilki, toplum tarafından sosyo-kültürel bir yapıya karşılık gelen davranış ve tutumları içeren erkeklik ve kadınlık hakkında oluşturulmuş özelliklerdir (Dökmen, 2004,s.20). İkincisi ise feminist kuramcılarının ele aldığı toplumsal cinsiyetin, erkeklik ve kadınlığın biyolojik cinsiyetlerine bağlı olarak ortaya çıkan ve bununla şekillenen sosyal-kültürel davranış ve tutumlardır (Akkaş, 2019, s. 101). Bu noktada iki farklı görüşün oluşumundaki zıtlığı Akkaş (2019, s. 101), şu şekilde ifade eder:

“Toplumsal cinsiyet kavramını doğal farklılık yaklaşımı ve kültürel farklılık yaklaşımı olmak üzere iki kategoride tanımlamak mümkündür. Doğal farklılık yaklaşımı, cinsiyetin genler yoluyla gelen bir farklılık olduğunu vurgular. Kültürel farklılık yaklaşımı ise, doğumdan sonra çocuğun toplumun kültürünü, normlarını, cinsiyete ilişkin beklentileri, rolleri öğrenmesi ve üretmesiyle ilgilidir. Doğal farklılık yaklaşımı kadın ve erkeğe yönelik biyolojik cinsiyet farklılığı ön planda tutarken, kültürel farklılık yaklaşımı, toplumsal cinsiyet ayrımcılığını cinselliğin kültürel norm ve beklentilerinin farklılığına bağlar”(Akkaş, 2019, s. 101).

Akkaş’ın (2019) ifadesinden yola çıkıldığında, bu iki kavramında birbirine zıt yapıları olduğu ortaya konulabilir. “Biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım, kadının ikincil konuma itilmesini anatomik yapısına bağlayan genel eğilimle baş etmek için ortaya çıkmıştır” (Bhasin,2003,s.9).

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin daha net bir şekilde anlaşılması adına iki kavram arasındaki sınırları ortaya koymak önemlidir. Cinsiyet terimi, biyolojik olarak kadının ve erkeğin fiziksel yapılarının birbirinden farklı olması durumunu ifade eder (Dökmen, 2004, s. 24). Erkeğin penisi, kadının vajinası, erkek bedeninin çok kıllı, kadın bedeninin daha az kıllı olması gibi veriler, biyolojik cinsiyete ilişkin örnekleri kapsamaktadır (Dökmen, 2004, ss. 24-25).

Kadın ve erkeğin iş hayatı, sosyal yaşamı, aile hayatında ki konumları ise toplumsal cinsiyete ilişkin yapıyı ortaya koyduğu düşünülebilir. Kadının ev hanımlığı yaparken, erkeğin çalışarak para kazanması, kadının karar süreçlerinde söz sahibi değilken, erkeğin karar mekanizmasına sahip olması, kadının özel alanla sınırlandırılırken, erkeğin kamusal alanla bağdaştırılması gibi örnekler ise toplumsal cinsiyete ilişkin yapıyı ortaya koymaktadır (Marshall,1999,ss.100-101). Biyolojik cinsiyetin toplumsal cinsiyet üzerinde etkisi olduğu düşünülebilir. Ancak, kadın ve erkek arasındaki ayrımı oluşturan temel faktörler toplumsal yapıdaki tutumlar ve yönlendirilen davranış kalıplarıdır (Marshall, 1999,s.98).

1.2.1.Toplumsal Cinsiyet Roller

Toplumsal cinsiyet rolleri kavramında, rol kelimesinin anlamı “birinin veya bir şeyin bir durumda, organizasyonda, toplumda veya ilişkide sahip olduğu konum veya amaç olarak tanımlanır” (Cambridge Dictionary, 2022).

İlkel dönemlerden günümüze doğru bakıldığında, Paleolitik dönemlerde avcılık ve toplayıcılıkla geçinen göçebe toplumlarda kadınlar, erkeklerle birlikte avlanarak ve toplayarak hayat tarzına katkıda bulunarak eşit rollere sahip olmuşlardır.

Ancak ilerleyen dönemlerde, Neolitik süreçle birlikte yerleşik hayata geçilmesiyle erkekler, kadınların yerini ele geçirerek kadınların toplumdaki konumunu ötekileştirmiştir (Michel, 2000, ss.11-18).

Erkeklerin aile hayatında karar mekanizması olarak işlev görmesiyle ikincil konumda bırakılan kadınlığa dair roller sadece yemek yapmak, çocuklara bakmak, kocasını hoşnut etmek gibi durumları üstlenmesine neden olmuştur. Kadınlar ilkel toplumlarda da genellikle fiziksel yapılarını yormayan toplayıcılık işleriyle uğraşmış bunun ötesinde domestik yapılarda yer almıştır. Bu anlayış ileriki süreçlerde belirli kalıp düşünce biçimi haline gelerek erkeklik ve kadınlık rollerindeki anlayışı günümüzdeki aterkil yapının temeline bırakmıştır. Böylece geçmişe odaklı ataerkil düşünce yapısı toplumsal cinsiyet rolüne ilişkin cinsiyetçi yapıyı ortaya koymuştur (Yılmaz, 2018,s.7).

Modern toplumlarda bireyler, doğdukları andan itibaren toplum tarafından kendilerine biçilen rolleri ve değerleri tanımaya ve öğrenmeye başlarlar. İlk başta kız bebeklere giydirilen kıyafetlere ve alınan oyuncaklara bakıldığında, kız bebeklerin giydiği kıyafetler genellikle pembe renkle ilişkilendirilmiş ve oynadıkları oyuncaklar genellikle ev içi özel alana ait mutfak eşyaları ve estetik güzelliği oluşturan makyaj malzemeleriyle şekillenmiştir. Erkeklerle giydirilen kıyafetler ise genellikle mavi renklerle ilişkilendirilmiş ve oynadıkları oyuncaklar ise şiddet, güç, otorite barındıran tabanca, araba, minyatür askerler ve uçak gibi eşyalardan oluşmuştur. Bu tür durumlar erkek ve kadın arasındaki ayrımın çıkış noktasını belirli ölçüde açıklamaktadır (Tolan, 1991,s. 209).

Vatandaş (2007), okullarda öğretilen, çizgi filmlerde aktarılan düşünce kalıplarında kadının, ev işleriyle sorumlu bireyler olarak yansıtıldığını, erkeklerin ise daha çok kamusal alanda çalışan bireyler olarak lanse edildiğini ifade eder. Bu çerçevede erkeklerin polis, asker, kurtarıcı ve kahraman rolünü üstlendiğini, kadınların ise daha çok evde çocuklarına bakan, ütü yapan yada kurtarılmaya ihtiyaç duyacak şekilde çocukların zihinlerine empoze edildiği yaklaşımlarına sebep olduğu düşüncesini ortaya koyar. Bu tür durumların ise toplumsal cinsiyet rollerine dair bilinç altına yönelik yanlış uyarımların örneklerini oluşturduğunu ifade eder (Vatandaş, 2007,ss.39-41).

Dünya ekonomisinde meydana gelen kriz ve değişikliklerden dolayı, 1970'li yıllardan itibaren kadınların da kamusal alanda iş gücüne katkıda bulunduğu görülmektedir. Ancak kadınların, erkeklere oranla daha düşük meblağlarla çalıştığı, kadının emeğinin genellikle değersiz görüldüğü bir yapı söz konusu olmuştur (Yılmaz, 2018, s. 8).

Kadınların fiziksel güç gerektirmeyen hizmet sektöründe çalışması, kadına toplum tarafından yüklenen annelik ve ev kalıplarına sıkıştırılmak istendiği bir rol olarak görülmüştür. Bu durum, günümüzde kadın-erkek arasındaki meslek yönelimlerinde oluşan farklılıkları ortaya koyarken, bir bakıma da toplumsal cinsiyet rollerini belirleyerek, kadından beklenen annelik görevinin ön plana çıkmasına neden olmuştur (Yılmaz, 2018,s.8).

1.2.1.1.Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşumunda Dilin Önemi

Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda dilin işlevine vurgu yapılmasının sebebi, *The Boys* dizisinin analizi sırasında, kadına ve erkeğe yönelik oluşturulan söylemlerin, dilin toplumsal rollerine dikkat çekmesinden kaynaklandığı düşünülmüştür.

Dil, iletişim aracı olmanın ötesinde aynı zamanda toplumsal bir ideolojinin ürünüdür. Bu doğrultuda da toplumsal yapı ile dil yakından ilişkilidir. Çünkü dil, geçmişten beri var olan ve sürekli gelişip canlılığını koruyan bir yapıyla bireyler üzerinde kendisini şekillendirerek günümüze gelmektedir (Okan, 1998, ss. 187-191).

Aydinoğlu (2015, s. 218), dil ve kültür ikileminin erkekler tarafından cinsiyet eşitsizliğini devam ettirecek şekilde yönlendirildiğini ve kadınların bu şekillenen yapının içinde var olduğunu ifade eder. Toplumun bütün tarihsel sürecini üzerinde taşıyan dil, hem kadının kullanmış olduğu dilin biçimini hem de kadın hakkında kullanılan dilin yapısı incelendiğinde, toplum içerisinde kadının değersizleştirildiğinin görülebileceğini ifade etmiştir.

Dil, toplumsal yapının yansıması olması nedeniyle ataerkil bir çoğunlukta o ideolojinin yarattığı düşünce kalıplarını kendisine referans alarak söylemlere dökmesi olasıdır. Kadınlara takılan lakaplar, iş hayatlarında kullanılan statü terimleri, kadının kullanmış olduğu metinsel ve söylemsel ifadelerde durumu özetlemektedir. Bu durumlara örnek verilecek olunursa, kadınların genellikle daha sessiz ve yumuşak

tonlamalarla konuşması veya küfür etmemesi, toplumun kadınlara atfettiği davranış beklentilerinden kaynaklıdır. Ayrıca, “kız gibi yapma, adam gibi yap” gibi ifadeler, cinsiyet rollerini pekiştiren ve kadınları aşağılayan ifadelerdir ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin dil içindeki işlevini ortaya koymaktadır (Aydınoglu, 2015, s. 219-224).

Bireylerin kişilikleri, içinde bulunduğu toplumun dili ve söylemleriyle şekillenir. Ataerkil düşünce yapısına sahip bir toplumda kadın, dünyayı erkeğin gözünden görmeye ve tanımlamaya başlar. Hatta toplum tarafından aktarılan hikâyeler, doğdukları andan itibaren hep erkeklerin söylemleri aracılığı ile kadınlara aktarılır. Bu durum, sadece düşünsel ve yapısal anlamda değil, kadınlara ait fiziksel özellikler ve cinsellikleri de içermektedir (Doğan, 2020,ss. 34-40).

1.3.Hegemonik Erkeklik

Hegemonya kavramını ilk kez kullanan İtalyan düşünür Antonio Francesco Gramsci, kavramı tanımlarken farklı sınıfların ve grupların birbirleri üzerinde oluşturduğu liderlik statüsünü belirten sınıflar arası bir ilişki olduğunu ileri sürer. İlgili kavram, aynı zamanda kapitalist yapının yer aldığı toplumlarda insanlar arası ilişkiyi ve sosyal yapıyı korumanın en önemli aracı olarak da görüldüğünü ifade eder (Şener, 2014,ss.406-407).

Gramsci, hegemonyanın rıza ve zorlamayı birbirinden ayrı düşünmeden bunları birleştirerek sosyal ve politik yapının kontrolünü sağlamasında önemli etkisi olduğunu da ifade eder. Ancak toplumda siyasiler ve siviller arasında bir hegemonik oluşum sergilendiğinde genelde rızaya dayalı bir yapının oluşumunu dikkate alır (Okur, 2015,s.137).

Hegemonyayı yönetici gücü elinde barındıran insanların egemenlik kuracağı ikincil bireylerin rızasını almak olarak da tanımlayan Gramsci (Eagleton, 2011,s.162), bu yönetimin kurulması için toplumda öteki konumdaki bireylere de ihtiyaç duyulduğunu ifade eder (Okur,2015,s.138).

Hegemonik erkeklik kavramının kurucusu olarak bilinen Avustralyalı sosyolog Raewyn Connell, hegemonik erkeklik kavramını egemen erkeklik yapısında karar merceğini elinde bulunduran erkekliklerin, sahip olduğu erkeklik yapılarını tanımlamak olarak ifade eder. Bu kavram detaylandırıldığında, erkeklik kavramının

temelinin tek tip olmadığı, farklı erkeklikler olduğu varsayımına dayanır (Connell, 2005, s. 77).

Hegemonik erkeklik, erkeğin kadınlar üzerindeki tahakkümünün sürmesini sağlayan bir süreçtir. Ancak bu süreç, sadece kadınlara yönelik baskıyı değil, aynı zamanda erkeğin kendi hemcinslerine karşı farklı şekillerde düşünceleri, olguları teşvik ederek ve durumları kabul ettirerek bir düzen oluşturmasını da içerir (Connell,2005,s.77). Hegemonik erkekliğin yaratmış olduğu tahakkümün üstünlüğü burada zoraki ve tehdide dayalı bir tahakküm değil, daha çok kitle iletişim araçlarıyla, medya ve siyasi ideolojik aygıtlarla üstünlük sağlamaktır (Gramsci, 1986,ss.73-75).

Connell (2005, ss. 77-79), hegemonya kavramını aynı zamanda çeşitli erkeklik biçimleri arasındaki ilişkileri anlamaya yönelik de ortaya koymuştur. Burada geniş ölçekte erkeklik biçimlerine yaptığı vurgu ile farklı dönemler de ve farklı etnik yapılarda yer alan çoklu erkekliklere de dem vurmaktadır. Mikro ölçekte kültürümüz içinde, okulda, işyerinde, evde, birden fazla erkeklik yapılarının olduğunu ve bunlar arasındaki ilişkileri anlamaya yönelik de hegemonya kavramının payı olduğuna dikkat çekmektedir.

Çoklu erkeklikleri Connell, dört farklı yapıda ele alır. Bunlar, hegemonik erkeklik, suç ortağı, madun ve marjinal erkekliklerdir (Bozok,2011,s.46). Erkeklik tanımlamalarına bakıldığında ise:

“Suç ortağı erkeklikler, ataerkilliğin inşasında “hegemonik erkeklikler” kadar aktif bir rol üstlenmemekle birlikte, ataerkilliğe onay vererek kadınların ezilme ve ikincilleştirilmelerinden faydalanırlar. Suç ortağı erkekliklerin özelliği, hegemonik erkekliklerden farklı olarak elini kirletmeden “ataerkil paydan” yararlanmalarıdır. Connell’a göre, erkeklerin büyük çoğunluğu bu kategoriye girer. “Suç ortağı erkeklikler” taraf değiştirip feminist erkekler haline gelerek kadın ezilmişliği ve ikincilleştirilmesine karşı mücadele vermeyi tercih edebilecek ve “muhalif erkekler” haline gelebilecek erkeklerdir. Öte yandan “marjinal erkeklikler”, ırk, etnisite ve/ya sınıf pozisyonları nedeniyle ataerkil iktidar karşısında “hegemonik” ve “suç ortağı” erkeklere göre dezavantajlı konumdadırlar. Connell’ın kuramındaki marjinal erkeklere örnek olarak azınlıklara mensup erkekler ve sınıf altı konumdaki erkekler verilebilir. Diğer yandan ataerkil iktidar karşısında en dezavantajlı grup olan “madun erkeklikler” ise, heteroseksüellik dışındaki cinsel yönelimleri nedeniyle erkek egemenliğinin toplumsal ayrıcalıklarından en az yararlanan gruptur”(Bozok,2011,s.47).

Hegemonik erkeklik, toplumsal yapının dayatmış olduğu cinsiyetçi tutumların yarattığı kadın ve erkek rolleri üzerindeki yapıya da eleştirel bir perspektiften bakmaktadır. Bu perspektif hegemonik erkekliği, erkek davranış kalıplarından egemenlik, bağımsızlık, cesaret, saldırganlık ve bedensel dayanıklılık

gibi değerler üzerine kurar. Ancak bu değerler tek bir erkeklik biçiminin dayatmış olduğu değerlerdir (Akca veTönel, 2011,s.27).

İktidarın devamı için genellikle ötekileştirici ve hiyerarşik bir yapıya ihtiyaç duyulur. Hegemonik erkeklik de bu yapıda kendisi dışındaki ötekilere ihtiyaç duyabilir. Kendisini güç ve medeniyetin merkezinde konumlandırarak, çoğu zaman rızaya dayalı olarak oluşturduğu hegemonyasını, “ikincil erkeklik biçimleri, kadınlar ve eşcinselleri” yönetilmeye muhtaç bir şekilde konumlandırıp ideolojisini sürdürmeye çalışır (Arslan, 2019,s.988).

Öteki erkeklik, kendilerine kodlanan ideal erkeklik biçimine uymak zorunda kalmalarıyla birlikte, kendi ideolojileriyle şekillenen biçimi yansıtmaktan kaçınırlar. Kabul edilen erkeklik kalıpları, erkekliği yüceltirken, kadınları tabi kılar ve erkeklikten beklenen kalıpların dışında şekillenen erkekleri de iktidarın tahakkümüne maruz bırakarak, “öteki” konumuna düşürür (Renkmen, 2012,s.19).

İktidarı elinde tutan azınlıktaki erkek grubunun ideolojilerini ve isteklerini geniş kitlelerdeki erkek kesimine kabul ettirmesinin altında yatan en önemli şeyin aslında karşılıklı fayda sağlama süreci olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü hegemonik erkeklik, pratiklerini onaylaması karşılığında maddi kazançlar ve ayrıcalıklar sunar. Ancak hegemonik erkeklerin temsil ettiği grupta yer alması için belirli bir yapıya, biçime gereksinim sağlaması gerekir. Buradaki gereksinimler orta ve üst tabaka insan sınıfının temel yapılarını karşılayan gereksinimlerdir (Sancar, 2008,ss.30-32).

Ortaya koyulan hegemonik yapıların söylemsel, yazınsal ya da görsel alanlarda tekrarlar aracılığıyla sürekli güncellendiği düşünülebilir. Bu durumu en yapıcı şekilde inşa eden kurumlarından birisi de kitle iletişim araçlarıdır. Çünkü hegemonik oluşumun üretim gücünü bir bakıma kültürel alışkanlıklar belirlemekte ve sürdürmektedir. Bu kültürel alışkanlıkların en başında ise medya ve yayın organlarının sundukları toplumsal cinsiyet kalıpları önemli bir etken sağlamaktadır. Yayın organları toplumsal cinsiyete ilişkin olması gereken hegemonik erkeklik biçimini sunarak topluma aslında bilinçaltından mesajlar vermektedir (Anbarlı, 2019,s.81).

Medyada da bu durum benzer etkiler göstermektedir. Medya içerikleri, söylemleri erkek hegemonyasının oluşturduğu kalıp yargılar üzerinden işlevsel hale getirip topluma yansıtır. Böylece toplumlar sürekli gördüğü şeyleri normalleştirdiği

için medyada erkeklik temsilini benimseyerek hegemonik erkekliğin tahakkümünü hissetmemeye başlar ve bu durum, toplumlara yansıtılan ideolojinin benimsemesine sebep olur (Karaduman ve Aydın, 2017,s.27).

1.3.1.Sinemada Hegemonik Erkeklik İnşası

Sinema, büyüğü bir sanattır ve kendi içinde birçok farklı sanat dalını barındırır. Görselliği, işitselliği ve estetiği teknik anlamda kullanarak insanları etkileme konusunda çok yönlü bir güce sahip olduğu düşünülebilir. Bu çok yönlülüğün altında yatan en önemli etkenlerden birisinin ise sinemanın iletişim ve propaganda aracı olarak kullanılabilir olmasıdır. Bu işlevsellik, sinemanın eğlence aracından öteye geçerek birçok kitleye ulaşmasına ve onları yönlendirmesine önemli bir boyut kazandırmaktadır (Özön, 2008,ss.7-8).

Sinemanın seyirciyi etkileme gücü, onun ortaya koyduğu filmlerin görüntülerinin dışımızdaki dünyanın bütün gerçeğiyle elde edilmesinde yatmaktadır. Çünkü bu görüntüler çoğu kez karşımıza ilk görüşte tanıdığımız şeyleri çıkarmaktadır. Dolayısıyla bu kurgusal gerçeklik, seyircilerin izledikleri yayınlardan nem kapmasına ve ideolojilerini biçimlendirmesi yönünden önemli etkilere neden olmaktadır (Özön, 2008,ss.27-28).

Micheal Ryan ve Douglas Kellner (2010,s.18) *Politik Sinema* kitabında Hollywood filmlerinin bir kısmının ideolojik bir işlev gördüğünü belirli bir durumu aktardığını ifade etmişlerdir. Bunun ötesinde belirli bir biçimin oluşturularak temsili öğeler yoluyla birtakım tezleri öne sürerek seyircilere aktarıp konum ve bakış açısını kabul ettirmeye çalıştığı yönünden de argümanları bulunmaktadır. Dolayısıyla “Sinema, çağdaş hayatın görüngüsel yüzeylerini “okuma”sında seyirciye yardımcı olur. Filmler “toplumun hayalleri”ni anlatılmasını, gizli mekanizmalarının ve bastırılmış isteklerinin açığa çıkmasını sağlar” (Stam, 2000,s.73).

Sinema bir insan ürünüdür ve insanın yaşadığı toplumun kültürü, değerleri ve ideolojisiyle kendisini şekillendirir. Sanatçılar da bu toplumsal yapıdan etkilenecek kendi sinema anlatılarını oluştururlar. Bu bağlamda, sinemada oluşan hegemonik erkeklik yapısı da toplumsal cinsiyet davranışlarının bir yansımasını ele alabilir. Erkeklik rolleri, güç ilişkileri ve diğer toplumsal normlar, sinemanın içinde yer alır ve sinema aracılığıyla yayılır. Bu nedenle sinema, toplumun kültürünü ve değerlerini yansıtan bir araç olarak hem toplumun şekillenmesine katkıda bulunur, hem de

toplumsal değişimi tetikleyebilir. Bu noktada, “sinema, kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir” (Smelik, 2008, s.1) denilebilir.

Sinemanın fiziksel gerçekliği inandırmada önemli bir etkisi olduğu ortaya koyulabilir. Çünkü sinema diğer sanat dallarına oranla işitsellik ve görsellik sunarak insana en yakın anlatıları aktaran ve insan duyusuna hitap eden bir araç olarak seyircilerin karşısına çıkar. Filmlerdeki karakterler, seyircilerin kendileriyle birebir özdeşleşmesine olanak sağlar (Yıldırım,2018,ss.235-237).

Sinemada hegemonik erkeklik yapısını kavramanın yollarından biriside seyircinin sinemada daha çok hangi karakterlerle özdeşleşme sağladığıyla ortaya koyulabilir. Mulvey (1997), “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” isimli makalesinde sinemada özdeşleşmelerin cinsel farklılığa dayandığını öne sürerek, erkek figürlerin kadınlara oranla daha güçlü daha kusursuz yapıda filmlerde yer aldığını, kadınların ise güçsüz, dişil karakterlere çarpıtılmasının seyirciler açısından filmdeki dişil karakterden çok eril karakterle özdeşleşmesine neden olduğunu açıklar (Mulvey, 1997).

Geçmişe yönelik Hollywood sinemasının o büyüğü dünyasının yansıttığı temsillerde kadınlığa ait konum, fantezinin tatminkâr ürünleri olarak yer edinmektedir. Bu durum, kadının içerisinde bulunduğu cinsiyetçi bir toplumda nasıl konumlandığının yansımasıdır. Haliyle eril temsillerin kadınlar üzerinden ürettiği klişe imgelerin sinemada kadına dair yerinin olmadığı tamamen fanteziye kaçtığı ifade edilir. Çünkü Hollywood sineması, patriarkal yapı üzerinden çözümlendiğinde eril arzuya göre şekillenmiş bir düzlemi ortaya çıkarmaktadır (Smelik, 2008, ss.2-12).

1.3.1.1. Amerikan Sinemasında Erkeklik Meselesi ve Hollywood

Tezin ana konusunda belirleyici rol üstlenen Amerikan yapımı *The Boys* dizisinde hegemonik erkeklik temsilleri inceleneceği için Amerikan sinemasındaki erkeklik meselesini bu doğrultuda incelemek yerinde olacaktır. Sinemada hegemonik erkeklik inşasının daha iyi anlaşılması açısından Hollywood Sineması’nın, tarihin farklı dönemlerinde yaşadığı dönüşümlerden bahsedilip, hem kadınların hem de ikincil konumdaki erkeklerin, sinemada nasıl yer aldığına dair temsiller irdelenecektir.

Timothy Shary'nin (2013) editörlüğünü yaptığı *Millennial Masculinity* isimli kitapta, Amerikan kültürünün de diğer kültürler gibi ele aldığı sinemada erkekler, daha dominant yapılarıyla ortaya çıkarak ekranda kendilerini temsil etme olanaklarının kadınlara oranla daha fazla olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanında Amerikan Sinemasındaki erkeklığe dair betimlemelerin çoğunlukla belirli yapılar üzerinden ele alındığını, bu yapıların ise cinsellik, cinsel yönelimler, güç ve kollektif beklentiler gibi ilkelere karşı gelme yönleri ağır basan erkeklik yapıları olduğunu ileri sürmektedir.

Erkeklerin değişen türlerdeki filmleri, erkeksi bilim kurgu, suç ve savaş filmleri gibi türleri barındırmaktadır ve bu tasvirler çağdaş medyada erkek bedeninin, özellikle de beden yapısıyla ilişkisini ortaya koymuş ve etkisini 1990'lardan sonra daha fazla hissettirmeye başlamıştır (Shary, 2013,ss.1-7).

Hollywood sinemasının tarihi 1920'li yıllara dayanmaktadır. Bu dönemlerde Amerikan toplumu Birinci Dünya Savaşından sonra ekonomik anlamda büyüme ve güçlenme yaşamış, egemen olan ahlak ve tutum anlayışlarından sıyrılmıştır. Ancak genel anlamda bu kurtuluş her kesimde etkili olmamıştır. Amerika'daki sanayi toplumunun gelişmesi beraberinde kültür alışkanlıklarının çeşitlenmesine neden olmuştur. Bu tür gelişmeler en çok kadınlar üzerinde etkisini göstermiştir. Hollywood da bu dönemde kadınların üzerine yansıyan bu gelişmeleri, cinsellik üzerinden beyazperdeye aktarmıştır (Bakır ve Onat, 2015, s. 91).

Kadınlar, filmlerde sıklıkla servet avcısı, moda düşkünü gibi anlamlarla boy göstererek aşırı tüketimci bir yapıyla sinemada kademe kademe yer almaya başlamıştır. Kadınların yer aldıkları bu kimliklere ise genel çerçevede “flapper” denilmiştir. Flapper kavramı, oluşturulmuş bir moda ikonu haline gelmiş filmler de kendini gösterirken, kadınları biçimsel olarak eril bakış ürünü haline getiren kısa dar kıyafetlerle çıplaklığın geniş ölçekte yer bulduğu abartılı makyajlarla temsil etmiştir (Bakır ve Onat, 2015, s. 91).

1930'lu yıllara gelindiğinde, Amerika'daki ahlak ve tutumlardaki esneklik yerini tekrar katılığa bırakmıştır. Bu durum Hollywood üzerinde ciddi bir sansür yasası oluşmasına neden olmuştur. Büyük Buhran sonrasına ait olan film türleri ortadan kaldırılmış, II. Dünya Savaşı'na kadar da cinselliği kullanan kadın karakterler ana akım Hollywood'da etkisini göstermemiştir. Ancak bu dönemde de kadınların temsil edilme

biçimleri ve toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili sorunlar devam etmiştir (Bakır ve Onat, 2015, s. 93).

1939 ve 1945’li yılları kapsayan savaş sürecinde kadınlar, kendi ekonomik gücünü kazanmış, kocalarından bağımsız bir hayat oluşturma yoluna gitmişse de Hollywood bu durumu yansıtırken, kadınları baştan çıkarıcı, servet avcısı, ölümcül kadın olarak nitelendirmiş ve eril izleyici açısından arzu nesnesi konumuna indirgemıştır (Bakır ve Onat, 2015,s.93).

Bunun yanında Dorsay (2000, 14-15), *Sinema ve Kadın* isimli kitabında sinemanın ilk 40-45 yılı içinde sadece bir kadın yönetmen olduğunu ve sinemanın yapım yönetim ve gösterim süreçlerinin tamamen erkekler tarafından kuşatıldığını ifade etmiştir. Bu durum kadınların, kendi kimlik ve cinsiyetlerini açık bir şekilde sinemada ifade edememesine neden olduğu düşüncesini ortaya koymaktadır.

1960’lı yıllarda Hollywood, ataerkil ideolojisini sürdürme yolunda atılımlar yapsada, kadın hareketinin etkisi ideolojik yapının belirli bir süre şiddetinin azaltmasına neden olmuş, kadınların sinemada yarattıkları temsiller değişmiştir. Kadınlar, domestik yapıdan çıkmış eril bakışın ötesinde bağımsız, cinsel özgürlüğüne kavuşmuş kadınlar olarak temsil edilmiştir. Ancak savaş sonrası ilerleyen süreçlerde yine eril bakış nesnesi haline gelen kadın, cinsel temsillerinin dışında erkeklerin başarısızlığının dışavurumunu şiddet ve tecavüz sahneleri üzerinden de deneyimlemek zorunda kalmıştır (Özkantar, 2022,ss.78-79).

Amerika Birleşik Devletleri’nde 1970’li yıllar “Meşrutiyet Krizi” olarak adlandırılan bir dönemdir. Bu dönemde Amerika’nın yaşadığı ekonomik ve politik kriz nedeniyle halkın yönetime olan güveni azalmıştır. Hollywood’da söz konusu krizi yansıtan ve bu krizi yatıştırmaya yönelik filmler çekmiştir. Bu filmler, Amerikan toplumunda hakim olan güvensizlik ve mutsuzluk durumunu perdeye yansıtırken, bir yandan da ülkenin kurtarıcı liderliğini destekleyici 80’li yılların yeni muhafazakar temsillerini telafi edici modeller oluşturmaya çalışmıştır (Ryan ve Kellner, 2010,ss.88-89).

1970’li yılların başlarındaki filmler doğal afetler,“ahlak yoksunluğu”, “düzen bozukluğu” ve “demokratik huysuzluk” gibi durumları temsil eden metaforlar olarak kullanılmıştır. Kriz filmleri bunların üstesinden gelmek için katı ve kapsayıcı ataerkil erkek intizamını öne sürmüştür. Böylece filmlerde çoğunluk olarak muhafazakar

yapılar görülmüş ve toplumsal yapının bilinçaltı süreçlerini yönlendirmiştir (Ryan ve Kellner, 2010,s.91).

Öte yandan 70’li yılların ortalarına kadar olan süreçte Hollywood, “felaket” filmleriyle toplumsal ve kültürel sorunları güçlü erkek liderliğinin temsili ile normalleştiren, ataerkil ideolojiyi ve geleneksel manevi değerleri yeniden ortaya koyan bir yapı sunmuştur (Ryan ve Kellner, ss.92-93).

1980’li yıllarda sinemada farklı erkeklik temsillerinin nasıl meşrulaştırıldığı ve birbiri ile olan ilişkilerin nasıl kurulduğu gibi çalışmalar, kuramsal bir patlama yaratmıştır (Edwards,2013,s.42). 1990’lı yıllara gelindiğinde ise sinemada “sert, güçlü, üstün, herşeyin üstesinden gelen, kendine güvenen erkek temsillerinin” ötesinde, sinemada da alternatif eril söylemler de ortaya çıkmıştır. Böylece yansıtılan ataerkil erkeklik yapısında bozulmalar meydana gelirken öteki konuma sürüklenen çoklu erkekliklerde sinemada gösterilmeye başlamıştır (Erkılıç, 2011,s.238).

Erkeklik yapılarının esneklik kazanmasıyla 1990’lı yıllarda sinemada oluşturulan erkeklik tipleri daha duygusal, duygularını dile getiren, kadınlara değer veren, modayı takip eden, genç ve çocuksu şekilde kadrja yansımaya başlamıştır (Uluyağcı,2001, s. 34). Erkek modellerine örnek olarak James Dean, masum, acınmaktan ve zayıf görünmekten korkmayan aşık olunacak bir erkek olarak ele alınırken; Tom Cruise, Bruce Willis, gibi oyuncular yakışıklı, duygusal, geleneksel erkek imajını taşımıştır (Uluyağcı, 2001,s.34).

Hollywood’da farklı cinsel yönelimleri olan erkek yapıları da zamanla oluşmaya başlamıştır. Bu durum ataerkil yapının geleneksel erkeklik kodlarına ters bir erkek temsilini oluşturmaktadır. Buna örnek olarak, Tom Hanks ve Antonio Banderas gibi popüler oyuncuların bir gey çifti canlandırdıkları film olan *Philadelphia* örnek gösterilebilir (Ulusay, 2011,s.10).

Ulusay(2011), Hollywood sinemasının temelini erkek egemenliğine dayandığını, genel yapının eril bakışın denetiminde olduğu ifade etmektedir. Ancak sinemada hegemonik erkeklik sağlanırken bu durum sadece kadınlar üzerinden değil, aynı zamanda farklı erkeklikler üzerinden de oluşturulan tahakkümü ve olumsuzlanmayı içermiştir. Hollywood; erkeğin erkekle, kadının kadınlıkla olan ilişkisini normal karşılamazken, 1940 ve 1950’li yıllarda LGBTİ kavramıyla ilişkili filmleri sansürleyip perdeye aktarmamış, sansür yasasını dayatmıştır (Ulusay,

2011,ss.4-5). Ancak 1960'lı yıllarda bu duruma yönelik filmler gösterime girmeye başlamıştır. Yansıtılan bu filmler ise aterkil bir erkek tahakümüyle olumsuzlaştırıcı bir şekilde ele alınmıştır. ABD'de ilerleyen süreçlerde erkeklik meselesine dair farklı düşüncelerin ortaya çıkması ve gey aktivistlerin baskıları neticesinde eşcinselliğin bir hastalık olmadığı düşüncesi kafalardan silinip durumun kabul edilmesiyle 1978'li yıllar, gey ve lezbiyen kavramının dönüm noktası olmuştur (Ulusay, 2011,ss.6-7).

Birçok film türünde özellikle de savaş, müzikal, western ve komedi filmlerinde erkek dostluğunun sıkı sıkıya bağlandığı karakterlerin görülmesi mümkün hale gelmiştir. Bu tür filmlerde kadınlara dair konum muğlaktır. Kadınlar, romantizimin erkek erkeğe ele alındığı filmlerde aslında bir köprü görevi görmektedir. Bu durum homofililik yani kendi cinsini sevmeye dair bağlılığı güçlendirmek amacıyla kadını kullanarak iki erkeği birbirine yakınlaştıran bir işlev olarak kullanılmaktadır. Kadın, bunun ötesinde sinemada iki ayrı erkeğin erkeklik yapısını da sorgulatmaya iten biçimde konumlanır. Ancak bu durum kadını her ne kadar erkeğin bakışındaki nesneden alıkoysada, kendisinin de bu tür filmlerde öteki olmasını, tekrardan erkeklerin sinema'daki gücünü sağlamlaştırmasına olanak tanımıştır (Ryan ve Kellner, 2010,ss.236-238).

Yukarıda ifade edilen görüşlerinden yola çıkıldığında, sinemada yer alan hegemonik erkeklerin kendi temsillerini ortaya koyduğu türlerin savaş filmleri, süper kahraman filmleri ve aksiyon türü filmler olarak örnek gösterilebilir.

Savaş filmlerine yönelik Stanly Kubrick'in çektiği 1967 yılında Vietnam savaşını konu alan *Full Metal Jacket* filmi, erkeklik değerleri ve farklı erkekler üzerindeki hegemonik oluşum hakkında oldukça detaylar sunar. Acemi erler ve çavuş Hartman üzerindeki yaklaşımda statü farklılığı, hiyerarşik yapılar ve hegemonik erkeklik üzerinden okumalar yapılır. Filmde ideal hegemonik erkek yapısını oluşturan Hartman, acemi birliklere karşı söylemleri ve tutumları aşağılayıcı ve ötekileştiricidir (Kavas, 2021, s. 458).

Güç unsurunun ele alındığı bu filmde hem askerlerin kendileri arasındaki egemenliğini hem de iktidarda yer alan hegemonik erkeğin diğer erkekler üzerindeki baskısını ve egemenliğini ele alır. Öte yandan çavuş Hartman'ın, beceriksiz erkelere "hanımlar" diyerek hitap etmesi ve erkeklerin, silahlara kadın isimleri vermesi kadınların, bir obje olarak temsil edildiğini ortaya koymaktadır (Kavas, 2021, s. 458).

Bunun yanında geleneksel erkeklik temsiline uymayan karakterlerde filmde ötekileştirilmiş bu durum Lawrence (Pyle) karakteri üzerinden verilmiştir. Talim esnasında diğer erkekler gibi uyum sağlayamayan Lawrence yeterince sert, güçlü ve cesur olmadığı için askerlerin arkasından parmağı emdirilerek koşturulmuştur. Orduda oluşturulmaya çalışılan ve idealize edilen erkek kimliğidir. Çünkü erkekliğin kanıtlanması kendini ispat etmesi ve kendi kabul ettirmesine yönelik yaklaşımlar filmdeki orduda yer alan acemi erler üzerinden oluşturulmuş ve kodlanmıştır. Bu nedenle filmde yer alan geleneksel erkek kimliğine uymayan Lawrence ötekileştirilir. Hatta en yakını olan Davis tarafından şiddete uğrar (Kavas, 2021, ss. 459-460).

Öte yandan Davis karakteri ordu gazetesinde görevlendirilir ve piyade olmadığı için küçümsenir, çünkü Davis karakterinin öldürme içgüdüğü yoktur. Burada okunması gereken şeyin hiyerarşinin sadece rütbe hiyerarşisiyle değil aynı zamanda uygulanılan şiddetin büyüklüğü ile bağlantılı olduğudur. Bu noktada anlaşıldığı gibi şiddeti ortaya koyabilen erkekler daha erkek ve daha değerli olarak yorumlanır. Şiddet erkek için görünür olmanın ifadesidir (Kavas, 2021,s.462).

2000'li yıllara gelindiğinde Hollywood'da farklı erkeklik temsillerinin artması ve yaygınlaşması, Amerika'da erkeklik konusunda ciddi bir değişimin gerçekleştiğini düşündürmüştür. Ancak bu çeşitlilik devam etse de, “baba” figürü genel anlamda aynı kalırken, erkeklerinde güçlü ve kararlı olmaları beklenmiştir (Erol ve Toplu, 2022,s.64). Hollywood’un farklı erkeklik temsillerine yer vermesindeki amacının kültürel yapıyı yeniden ortaya koyabilmek ve baskın hegemonik erkeklikleri düzenleyebilme imkânına sahip olmaktır. Milenyum sonrasında yani bin yıllık zamanın ötesinde çekilen bu filmler, erkeklik krizine dikkat çekmekte ve eril temsili güçlendirmektedir (Erol ve Toplu, 2022,ss.64-65).

1.4. Amerikan Televizyon Endüstrisi ve Dijital Medyada Toplumsal Cinsiyet Roller

Tezin ana konusu bağlamında incelencek olan Amerikan yapımı internet dizisi *The Boys*, bir dijital televizyon ürünü olmasından ötürü hem Amerikan TV endüstrisinin hemde dijital medya yayınlarının, toplumsal cinsiyet ekseninde kadınlık ve erkeklik rollerine dair yaklaşımlarını ele almak tezin anlaşılabilirliği açısından gerekli görülmüştür.

Televizyon dizileri, Amerika’da “TV series” olarak ifade edilmekte olup sinemadan farklı olarak anlatılarını belirli periyodlara ve zamana bölerek haftalık yada günlük bölümler halinde yayımlayarak izleyici kitlesine sunduğu görülmektedir (İleilgili.org, 2007).

Toplumsal cinsiyet rolleri, daha etkin bir yapıda görsel süreçlerin içerisine alınarak kültür endüstrisi ile yeniden üretilip televizyon dizilerine yansıtılmaktadır. Seyircilerine gündelik hayatın vazgeçilmez eğlencesini sunan televizyon, elde etmiş olduğu başarıyı kadına ve erkeğe dair gelenekselleşmiş rolleri ele alarak ortaya koymaktadır (Birgin, 2018, s. 81). Televizyonun dayattığı enformasyonlar içerisinde oyuncuların tarzları, rol ve sorumlulukları, yaşam stilleri gibi yönelimleri, hedef kitleye yansıtılarak istenilen düşünce ve davranış kalıplarının toplum tarafından özümsemesine yol açmıştır. Bu gücü elinde barındırmasından ötürü televizyon yayınları, sinemaya kıyasla daha etkili ve yönlendirici bir güce sahiptir (Öztürk , 2002).

Özellikle TV dizileri güç ve itaat ekseninde yansıtılarak, kadınları tabi kılıp, erkekleri aktif kılan anlayışla şekillenmektedir. Erkekler geleneksel rollerine hakim şekilde yansıtılırken, kadınlar erkeklerin arzularının nesnesi olarak temsil edilmektedir (Birgin, 2018, s. 81).

Amerikan yapımı dizilerin yapılarına bakıldığında genellikle eril atmosferin hakim olduğu öyküler ön plana çıkartılmaktadır. Kadın, seksi bir obje veya kötülenmesine sebep olacak erkek arkadaşının parasını elde etmeye çalışan servet avcısı olarak nitelendirilir. Dizilerin atmosferini oluşturan mekânlar ise genellikle, eril yapıya uygun şekilde oluşturularak daha çok karanlık işlerin döndüğü terk edilmiş mekânlar içerisine dizayn edilerek erkek gücünün, zekâsını ve cesaretini sergilenmesine olanak tanıyacak anlatı mekanlarıyla yer bulur (Düzgün, 2019, s. 19).

Amerikan televizyon yayınları, izler kitle için ilk zamanlar her ne kadar iletişim aracı olsa da bir noktadan sonra dizilerin yer almasıyla sosyalleşme aracı haline gelmiştir. Özellikle ele alınan konular, dizilerde izler kitlenin odağı haline gelen aile temaları, intikam, hırs, aşk gibi çeşitli türleri barındırması seyirciler için televizyon yayınları önemli bir eğlence aracı haline gelmiştir (Düzgün, 2019, s. 22).

Televizyon endüstrisi, belirli bir güç ve izler kitle kazanmaya başladığı süre zarfında sinema gibi TV yayınlarının da çeşitli ülkelere yayılması amaçlanmış,

böylece hem ideolojilerini başka ülkelere yansıtmada hem de ticari ürünlerine pazar oluşturmada önemli bir etki oluşturmuştur (Düzgün, 2019, ss. 23).

Televizyon, başka ülkelere yansıttığı ideolojinin dışında kendi ülkesinde yer alan izler kitleye de belirli bir ideolojik yapı aksetmeye çalışır. Özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında bu durum, yayınların cinsiyetçi mesajlar içerdiğini kadınların ve erkeklerin ne gibi roller de nasıl bir şekilde davranması gerektiği gibi kodlanılmış anlayışları içerdiği görülmektedir. Tıpkı sinemada olduğu gibi TV endüstrisinde de ataerkil ideolojinin yapılanması, kadınları ötekileştirip, uygun görülen itaatkar ev hanımı rollerinde yada erkeğin cinsel isteklerine karşılıklı gelen nesne konumunda temsil ederek, tekrardan üretilmeye ve sürdürülmeye çalışılan geleneksel yapıyı devam ettirmeye çalıştığı görülmüştür (Baydar, 2014, s. 12).

Amerikan televizyon endüstrisi, 1930’lu yıllarda gündüz kuşağına *Soap Opera* adı verdiği Türkçesi “*Sabun Köpüğü*” olan pembe dizileri yayınlamaktaydı. Bu dizilerin kadın izleyiciye yönelik oluşturulan melodramları (ev, aile içi sorunlar, aşk ve arkadaşlık) içerdiği ve yayınlanırken yayın aralarında reklam şirketlerinin destekleyici olduğu özel alan ve kadına yönelik ürünler yer bulmaktaydı. Bu strateji, büyük oranda talep görmesiyle pembe dizilere *Soap Opera* ismi koyulmuştur (Feilitzen, 2004, ss 18-19).

Amerika, II Dünya Savaşı sonrasında kültürünü çeşitli medya araçlarıyla pekiştirmeye başlamıştır. Televizyon, 1910’lu yıllarda çoğu aile de henüz yokken 1950’li yıllarda yüzde 9’luk orandan yüzde 86 oranına yükselmişti (Young, 2004, s. 181). Yayınlar bu dönemlerde geleneksel aile yapısının önemine ve aile içindeki üyelerin rollerine dikkat çekmekteydi. Özellikle 1950’lerde sit-com’lar, yani durum komedileri, olması gereken ideal Amerikan aile yapısının görüntüsünü sunsa da, bu televizyon şovları olması gereken aile temsillerine çok fazla yer vermemekteydi (Halliwell, 2007, ss. 158-159).

Sit-com yayınları 50’li yıllarda Amerikan kültüründeki gündelik sorunları ve domestik yapıya dair temsilleri aktarmasından dolayı halkın oldukça ilgisini çekmiş ve popüler hale gelmişti (Young, 2004, s. 221). Ancak kalıplaşmış cinsiyetçi tutumlar söz konusuydu. Bu tutumlar daha öncede bahsedildiği gibi içerisinde ataerkil yapının dayattığı klişe rolleri barındırmaktaydı. *I Love Lucy* (1951) ve *Father Knows Best*

(1954) tarzı diziler ekranlarda yansıtılarak gelenekselleşmiş kadın ve erkek rollerine dair temsilleri topluma aşılarmaktaydı (Halliwell, 2007, ss. 157-161).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, kadınlara dayatılan ataerkil kodlamaların yansımaları olan sosyal görevlerin temsillerinin çoğaldığı ve bu temsillerin çeşitli medya araçlarında sembolik bir şekilde yansıtıldığı bir endüstri ortaya çıktı. Bu anlayış zaman içinde şekillenerek daha da belirgin hale geldi. Erkekler, sinema ve televizyon endüstrisinde aktarılan ideolojiyi benzer şekilde devam ettirdi ve bu yapılar, erkekler için duygusuz ve akıyla hareket eden rasyonel yapıların yansımaları olarak yer buldu (Baydar, 2014, s. 13).

Hegemonik erkekliğe dair yapılar birçok dizi türünde inşa edilmiştir. Bu erkeklikler western, aksiyon, komedi ve korku türü dizilerde sıkça karşılaşılan, güç, otorite ve şiddet gibi unsurları yansıtan temsillerdir. Bunun ötesinde ataerkillik anlayışına ters erkek temsilleri de yer alsa da bu temsiller, dizi içerisinde kötü adam yada anti kahraman olarak yer bularak, ataerkillikteki erkek yapısına pozitif bakılacak şekilde yansıtılmıştır (Anbarlı, 2019, s. 88).

Televizyon medyası, kadınların özellikle bedensel imajlarına dikkat çekerek cezbedici, baştan çıkarıcı fizikselliklerine odak oluşturup, zihinsel olarak zeki ve yetenekli olmayan, eril bakış modelli cinsiyetçi bir ilizyon yaratmaya çalışmıştır. Bu durum sadece dizi özelinde değil, çeşitli reklam akışlarında ve reality şovlarında da söz konusu olmuştur (Baydar, 2014, ss. 12-13).

Genel anlamda, kadınlar medyada bedensel olarak objeleştirilmiş ve cinsel cazibeleri ön plana çıkarılmıştır. Bu durum, televizyon dizileri, reklamlar ve programlarda kadın görseiliğinin para ile alınıp satılan bir ürün haline getirilmesine sebep olmuştur (Karabacak ve Sezgin, 2016, s. 313).

Kadın sadece kamera önünde değil aynı zamanda kamera arkası yapım süreçlerinde de toplumsal cinsiyetin etkilerine maruz bırakılmıştır. Medya endüstrisinde yönetici sınıfta olan kadınların, erkeklere oranla çok daha az sayıda olması, ilgili yayınların geleneksel erkek temsillerini öne çıkarmaya, kadın imgelerinin ise geleneksel erkek bakışının ürünleri olduğu yapıları ortaya koymaya zemin oluşturmuştur (Baştürk ve Ergül, 2016, s. 27).

Televizyon yayınlarında erkeklik temsillerine yönelik bir bakış sağlanıldığında ise ilk zamanlar ortaya çıkan anlayış genel olarak erkeklerin dominant yapıda güçlü, sert ve duygusuz bireyler olarak temsil edildiğine dair yaklaşımları

içermektedir. Ancak bu durum 1980’li yıllardan itibaren Batılı televizyon yayınlarını da değiştirmeye başlamış farklı erkeklik yapıları da söz konusu olmuştur. Değişen erkeklik temsillerine yönelik yaklaşımları üç evrede ortaya koyan John Beynon; bu temsillerin hegemonik erkeklik yapısına ters bir anlayışı kapsadığını, medyada yer alan erkeklerin eskiye oranla daha duygusal, modaya ilgi duyan, güçlü sert ve maço erkekliklerin esnekliğe uğradığı sözgelimi “modern erkek” temsillerin ortaya çıktığını ifade etmiştir (Baştürk ve Ergül, 2016, s. 31). Bu tür değişimlerin ortaya çıkması bir noktada feminist yaklaşımların toplumsal cinsiyet düzenini etkilemesinden kaynaklı olduğu düşünülebilir.

80’li ve 90’lı yıllarda televizyon yayınları artık öykü anlatılarını ortaya koymaktan ziyade görsel hazza hitap eden içeriklere yoğunlaşmaya başlamıştır. Amerikan merkezli müzik ve gençlik kanalı olarak bilinen MTV kanalının yayınlarına bakıldığında müzik yayınlarında oluşturulan klipler ve diğer eğlence programları, Miami Vice, Max Headroom, Twin Peaks, gibi yayınlar merkezinde anlatının değil, estetik görünümünün haz verici olanaklarını çeşitlendirerek görsellikten yararlanmıştır (Varol, 2011, s. 127).

Bu dönemde *Soap Opera* adı verilen pembe diziler yalnızca kadın izleyici için değil, erkek izleyicilere de hitap eder hale gelmiştir. Yayınlanan programlar dizi dramalarla benzer eğilimler göstermiş, bu durum toplumsal cinsiyet algılarındaki kadın rolünün değişmesinin etkisini ortaya koymuştur. İnsanların tüm yaşamını konu edinen diziler artık daha fazla cinselliğin, şiddetin ve intikamın yer aldığı yapımları ele almıştır (Feilitzen, 2004, ss. 9-10).

Öte yandan teknoloji ve internet alt yapısının gelişmesiyle geleneksel medyanın sunduğu diziler artık yeni meydanın sunduğu dijital internet platformlarında da yer almaya başlamıştır. Yeni medya, internet ağı vasıtasıyla içerisinde birçok platformları kapsayan, VOD, OTT, IPTV, Web TV gibi servisleri barındıran video ve televizyon hizmetlerini gösterime sunan dijital bir servis haline gelmiştir (Dönmez ve Kırık, 2019, ss. 183-184).

Yeni medyanın kapsadığı Amerikan bazlı dijital dizi film platformlarından, *Netflix*, *Disney+*, *Hulu*, *Amazon Prime Video*, ve *Apple Tv+* gibi kuruluşlar, seyircilerin dizi izleme alışkanlığını değiştiren, prime time yada gündüz kuşakları gibi belirli bir

saat ekseninde izlemek yerine istedikleri saat dilimlerinde, istedikleri yerlerde izleme olanağı tanıyan bir dijital medya ürünü sunmuştur (Tuncer, 2018, ss. 30-31).

Bu teknolojik gelişmeler medya açısından iki ayrıma neden olmuştur. Geleneksel medya (televizyon, gazete, dergi), ataerkil bir anlayışla şekillenmeye devam ederken; yeni medya (dijital platformlar), bu yayın algısını esnekliğe uğratarak tek tipleştirilmiş kurgusal yayınların aksine daha özgür, daha modern ideolojik yapıların ortaya koyulduğu küresel bir yayın haline gelmiştir. Bu sayede, yeni medya platformları yayın algısındaki çeşitliliğini arttırarak toplumsal cinsiyet rollerinde değişime katkı sağlayabilir duruma gelmiştir (Aydınhan, 2021, s. 2).

Bu durum hem toplumsal cinsiyet yaklaşımlarını hem de ekrandaki kadın erkek eşitsizliğine dair metinlerin ve görsellerin seyirciler açısından eleştirilmesine ve değiştirilmesi için verdikleri mücadeleye destek olmuştur. Örneğin dijital platformlar arasında popüler olan Netflix’e bakıldığında oluşturulan cinsiyetçi tutum ve ataerkil yapıların yerine daha farklı perspektiflerin ve düşünce yapılarının yer aldığı programlar yayınlayarak, izleyici kitleye yeni fikirler ve düşünceler sunmaya çalışmıştır. Bu şekilde dünya çapında toplumsal cinsiyet kalıplarından sıyrılmış birçok orijinal içerik yayınlamış ve satın alınabilir hale getirmiştir (Aydınhan, 2021, s. 51).

Genel çerçevede özetlenecek olunduğunda medya araçları kadınları, “Şiddete maruz kalan, zavallı ve korunmaya muhtaç kadın, cinsel obje olarak kadın, iyi anne, kötü eş, kötü anne, yuva yıkan ahlaksız kadın, tüketen ve tükettiren kadın” (Büyükbaykal, 2011) temsilleriyle ön plana çıkartırken, erkek karakterleri ise farklı erkeklik tanımlarıyla karşımıza çıkarmış bunlar; sınıfsal ve cinsel yönelim farklarının ortaya koyulduğu erkekliklerin ötesinde, “fiziksel güce dayalı, bedensel kapasite odaklı bir erkeklikten, diğeri bireysel, akla dayalı, bedenin üretken gücünün estetik temsiline dayalı bir erkeklikten yanadır” (Sancar, 2008) Şeklinde ifade edilebilir.

BÖLÜM II

FEMİNİZM VE SİNEMA

Bu bölümde feminizm ve sinema ilişkisinden bahsedilecek olup ilk olarak feminizm kavramına ilişkin detaylara yer verilecektir. Feminizm kavramının oldukça geniş bir yelpazesi olmasından ötür sadece feminizmin tanımı ve feminizm kavramına ilişkin birinci, ikinci ve üçüncü dalga dönemlerden bahsedilecektir. Ardından feminizm ve sinema ilişkisinin daha iyi anlaşılması adına feminist film kuramına dair genel bilgiler verilecek ve ilgili kurama katkıda bulunan çeşitli feminist film kuramcılarının görüşleri açıklanacaktır.

2.1. Feminizm Nedir?

Feminizm kavramının ortaya çıkışına ilişkin birçok akademisyen ve araştırmacının farklı aktarımları mevcuttur. Bu bakımdan tarihsel süreç içerisinde kadının konumu ile ilgili farklı toplumsal yapılar ortaya konulmuş ve tartışma konusu olmuştur. Bunlardan biri anaerkil diğeri ataerkil toplum yapısıdır. Anaerkil yapının baş gösterdiği Paleolitik dönemde kadının daha prestijli bir konumda olduğu güç ve iktidar sahibi olarak görüldüğü ifade edilmiştir. Kadınların hem toplayıcılıkla uğraşıp hem de ava katılması, feminist tarihçiler açısından erkeklere göre daha özel bir yere sahip olması gerektiğini ya da hiç olmazsa erkeklerle eşit bir statüde olması gerektiğini düşündürmüştür (Sevim, 2005, s. 8).

Bazı araştırmacılar feminizm düşüncesini ilk olarak 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıktığını iddia etmiştir (Sevim, 2005, s.7). Kimi araştırmacılar “*Olypes de Gouges’un*” yargılanmasında, kimisi ise kavramı ortaya koyan ilk kişinin *Charles Fourier* olduğunu savunmuştur (Notz, 2018, ss. 10-11).

Felix Grendon' da farklı bir yaklaşımla ilk defa Alexandre Dumas tarafından 1872 yılında ele alındığını, hatta kadın hakları hareketini tanımlamak için kullandığını ifade etmiştir (Grendon, 1970, s. 107).

Feminizm sözcüğü, 1837 yılında Fransa'da Robert sözlüğünde yer almaya başlamıştır. Robert sözlüğünün feminizm sözcüğüne ilişkin tanımında ise kadınların toplumsal konumlarının ve politik haklarının erkeklerle eşit olmasını ifade etmektedir. Öte yandan feminizm, tek vücutta birleşerek ataerkil egemen yapının norm ve değerlerinin, cinsiyetçi yaklaşımlara karşı oluşturdukları mücadeleyi temsil etmektedir (Michel, 2000). “Günümüzün feministleri tıpkı, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki zencilerin ya da Fransa'daki renkli derili emekçilerin ırkçılığı kınadıkları gibi kınanmaktalar. Çünkü cinsiyetçilik, kadın cinsine karşı uygulanan ayrımcı bir tutumdur” (Michel, 2000, s. 6).

Feminizmin temel nesnesi kadındır. Doğal olarak kadının toplumdaki yeri, özel alanlardaki rolleri ve cinsiyet farklılıklarından ötürü ataerkil toplum yapısında egemen iktidar yaklaşımlarının kadınlar üzerindeki baskılarının tartışıldığı bir alan olarak karşımıza çıkması normaldir. Feminizm, ilk zamanlar küçük ölçekte bir hareket olarak ortaya çıkmış olsa da, daha sonraları geniş ölçekte politik bir hareket haline gelmiş, ulusal çapta kadınlar için toplumsal olarak mücadele yürütülmesinin önünü açmıştır (Taş, 2016, ss. 164-165).

Feminizmi tek bir dönemde ele almak olası değildir. Ancak genel bir kanıya varılacak olundığında tarih boyunca kadınlar, hep ötekileştirilmiş ve ezilmiştir. Kadınların bilinçli bir şekilde mücadele etmeye başlaması ise 17. ve 18. yüzyıllara tekabül etmiştir. 19. ve 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise dünyanın farklı yerlerinden kadınlar bir araya gelerek feminizmle dayanışma sağlayıp örgütlenmişlerdir (Yükselbaba,2016,ss.124-125).

Genel bir çerçeve oluşturulması bağlamında Andree Michel'ın feminizm tarihinden ve tanımından yola çıkmak gerekilirse, feminizmin temel amacının ataerkil tahakkümün kadın üzerindeki egemenliğini ortadan kaldırması, kadınların bu tip toplumlarda dışlanması ve ezilmesi durumunun düzenlenmesi ve her alanda toplumsal açıdan erkeklerle eşit olması gerektiğini savunduğu anlaşılabılır (Doltaş, 1991, s,83).

2.1.1. Feminizimin Tarihsel Gelişim Süreçleri

Feminizmin tarihsel gelişim süreçleriyle ilgili birçok akademisyen ve araştırmacının farklı perspektifleri olsada, genel anlamda odaklandıkları üç farklı feminist dalga vardır. Bu süreçler 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar uzanan bir zaman dilimini kapsamaktadır(Taş, 2016, s. 166).

2.1.1.1. Birinci Dalga Feminizm

Feminizmin ilk dalgası olarak bilinen birinci dalga feminizm, 19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarına tekabül etmiştir (Kolay, 2015, s. 6). Fransız Devrimi sırasında kadınların erkeklerle eşit olması gerektiği fikri ilk defa bu dönemde telaffuz edilmiştir.Genel çerçevede bu dönem feminizmin kadın haklarına dair felsefi alt yapısını oluşturmuş; kadınların bireyselleşmesi, eğitimin önemi gibi değerlere ilişkin ilk teorik çalışmalarla kendisini göstermiştir (Ayata ve Gölgelioğlu, 2011, s. 66).

İlk feminist teori eserleri bakımından, Olympe de Gouges ‘in *Kadın ve Kadın Vatandaş Hakları Bildirgesi* (Declaration of the Rights of Women) isimli kitabı ve Mary Wollstonecraft’ın *Kadın Haklarının bir Savunusu* (A Vindication of the Rights of the Woman) adlı kitabı örnek gösterilebilir. Bu teorik çalışmalar temelde eşitlik, özgürlük ve dayanışma kavramlarının ortaya koyarken kadınları da ele alması feminist teori bağlamında kilit rol oynamıştır (Ayata ve Gölgelioğlu, 2011, s. 66).

İlk dönem feministlerin genel amacı kadınların kamusal alanda erkeklerle eşit haklara sahip olması ve bu hakların korunması gerektiğiydi. Bu dönemde iki ayrı cinsiyetinde neticede insan olduğu vurgusu yapılırken, kadının iş hayatındaki konumunu da ele almaktaydı. Bu amaca yönelik siyasal olarak 1840’lı yıllarda Amerika’da oluşturulan ve bu dönemi takip eden yıllarda Fransa ve İngiltere de kadınların oy hakkı talepleriyle hem siyasal hem de çalışma hayatında eşitlik mücadelesi belirginlik kazandırmıştır (Aktaş, 2006).

Kadınların eşitlik, özgürlük gibi hak arayışları beraberinde vatandaşlık kavramının da kilit rol oynamasına sebep olmuştur. Böylece bir devlete olan yasal bağ anlamına gelen vatandaşlık tanımı, koşullar ne olursa olsun gerek etnik gerekse cinsiyet bakımından, yasal anlamda herkesin eşit hak ve yükümlülüklerle sahip olması gerektiğini ifade etmektedir (Ayata ve Gölgelioğlu, 2011, s. 66).

18. ve 19. yüzyıllarda birçok yasal haktan muzdarip olan kadınlar, ticaretle uğraşamıyor, mirasa sahip olamıyor, babaları ve kocalarının velayeti altında kalıyorlardı. Birinci dalga feminizmde bu noktada kadınların, eğitim hakları edinilmesine kadınlar için hukuksal düzenlemeler getirilmesine ve en temel olarak oy haklarına sahip olması yönünden oluşturulan mücadeleyi kapsamıştır (Ayata ve Gölgelioğlu, 2011, s. 66).

Dünyada kadınlara seçme ve seçilme hakkını veren ilk ülke, 19 Eylül 1893'te Yeni Zelanda olmuştur. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında ise bu hak, Avrupa, Amerika, Avustralya gibi bölgelerde yayılmaya başlamıştır. 1952 yılında BM tarafından kabul edilen “Kadınların Siyasal Haklarına İlişkin Sözleşme”, önemli bir dönüm noktası haline gelmiş; 1979 yılında ise “Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması” Sözleşmesinin kabul edilmesi, ulusal ve uluslararası çapta kadınlara dayatılan cinsiyetçi tutumların ortadan kaldırılmasına ve verdikleri mücadele için önemli kazanımlar elde edilmesine olanak tanımıştır (Sarıkaya, 2019, ss. 1-4).

2.1.1.2. İkinci Dalga Feminizm

1960'lı yılların başı 1970'li yılların sonuna kadar süren ikinci dalga feminizm, birinci dalga feminizm de yer alan kadın haklarını daha geniş perspektiften ele almıştır. Birinci dalga feminizmde eleştiri konusu olan ve yeteri düzeyde ele alınmayan konular ikinci dalga feminizmle çözüm arayışına girmiştir (Taş, 2016, s. 169-170).

Bu dönemde Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da bilinçli kadınlar toplumsal konumlarını sorgulamaya başlamış ve ötekileştirildikleri konuma karşı çıkmışlardır. Özgürlük mücadelesi veren kadınlar, her alanda geri itilerek ve karar mekanizmalarından uzak tutulmalarıyla ikinci dalga feminizm anlayışı şekillenmeye başlamıştır. Kadınlar iktisadi, ırksal ve cinsiyete dayalı sömürüyü fark etmiş olsalar da, yaptıkları atılımlar sonucunda yine erkek egemenliğinin etkisi altında kaldıklarını görmüşler ve tek çarenin “kız kardeşlik” dayanışması ile mümkün olacağına inanmışlardır (Güç, 2007, s. 20).

Kız kardeşlik kavramı burada kadınların ezilmesi durumunun ortadan kaldırmaya olanak sağlayan bir tür dayanışma biçimi olarak sunulduğu düşünülmektedir. Farklı etnik yapıları oluşturan kadınların, genel çerçevede tümüyle

ele alınarak kadın dayanışmasını çeşitlendirmek ve kadın bilincini yükselterek güçlerini ortaya koymak amaçlanmıştır (Enginyurt, 2018, ss.52-53). Öte yandan “İkinci dalga feministlerin kız kardeşlik iddialarına rağmen Batılı bir yaklaşımdan ne ölçüde uzaklaşabildikleri ve çözüm önerilerinin tüm kız kardeşlerin sorunlarını ne derecede kuşatabildiği tartışılmaya başlanmıştır” (Güç, 2007, s. 21).

İkinci dalga feminizm anlayışı, birinci dönem feminizmde yer alan doğurganlık ve cinsellik arasındaki ayrımın netleştirildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu dönemde ortaya atılan argümanlar aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden düzenlenmesi gerektiği ve erkekliğin kadınlıktan üstün olmadığı düşüncesi ele alınmıştır. Dahası kadınlara dayatılan ataerkil yapının tahakkümünün ortadan kaldırılmasını ve kendi bedenleri üzerinde kadınların söz sahibi olma hakları öne sürülmüş ve mücadele biçimi haline getirilmiştir (Delphy, 1999, s. 74).

Feminist eleştirmenler toplum tarafından kadınlardan beklenen davranış ve tutumların biyolojik cinsiyetten değil, ataerkil yapının oluşturduğu bir ürün olduğu anlayışını kavramışlardır. Kadınlar bu dönemde her ne kadar erkeklerle yasa önünde eşit olup çeşitli eğitim, siyasi ve çalışma haklarına sahip olsa da, farklı yaşamsal pratiklerinden ötürü ataerkil egemenliğin dayattığı cinsiyetçi tutumlar nedeniyle tam olarak hayata geçirememişlerdir (Kolay, 2015, s. 8).

De Beauvoir (2019) *İkinci Cinsiyet Olgular ve Efsaneler* isimli kitabında, tarih boyunca ateerkilliğin başlangıcından günümüze kadar geldiğini, gücün büyük oranda somut bir şekilde erkeklerin elinde olduğunu, bu gücü pekiştirmenin ise erkeklerin kadınları kendilerine bağımlı kılmaları ile olanaklı olabileceğini ifade etmiştir. Toplumda oluşturulan yasalar büyük oranda iktisadi olarak erkeklere yönelik oluşturulmuş, kadınlar ikincil bireyler olarak her zaman bu yasalara ve güce boyun eğecek durumda bırakılmıştır (Beauvoir, 2019, s. 153).

De Beauvoir (2019) *İkinci Cinsiyet Yaşanmış Deneyim* adlı kitabında, toplumda kadınların ötekileştirilmesini “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözüyle çok net bir şekilde ifade etmiş, kadınların biyolojik yapılarının erkeklere oranla farklı olduğunun bilincinde olarak kadınların, toplum içindeki rollerinin biyolojik yapılarından öte daha çok toplumsal olarak inşa edildiğini öne sürmüştür.

Beauvoir(2019), Kadın olabilmemesinin gerekliliğinin aslında erkeğin kontrolünden çıkıp tekbaşına kendi mücadelesini verebilecek bir özne konumuna gelmesi gerektiğidir şeklinde ifade eder. Kadınlık mücadelesinin başarılı olabilmesi için iki şey şarttır: İlki toplumsal cinsiyet yargılarının değişmesi, ikincisi kadınların bilinçli ve sorgulayıcı yapıda hareket etmesidir (Beauvoir, 2019, s. 21).

De Beauvoir dışında, İkinci dalga döneminde ataerkil ideoloji tarafından kadına yönelik oluşturulan baskının hem politik hem ideolojik anlamda analizini yaparak sürece önemli katkılar sağlayan Kate Millett, 1970’li yıllarda *Sexual Politics* (Cinsel Politika) isimli kitabıyla büyük ses getirmiştir (Turhanoğlu, 2019, s. 12). Millet (2011), erkeğin toplumda iktidarda kalabilmesi için siyasi ilişkileri kullandığını, politik kuramların tamamen erkeği temsil ettiğini, kadına yüklenen rollerin bir tür cinsel politikadan ibaret olduğunu öne sürmüştür.

Millet (2011), kadın ve erkek arasındaki ilişkinin toplumlarda tamamen güç otoritesine dayandığını ve bundan ötürü politik olduğunu ifade etmektedir. Ataerkil yapı yaşamın tüm alanlarında kadının ve kadın cinselliğinin üzerinde tahakkümünün evrensel açıdan bilinildiğini ele alır. Erkeklerin kadınlar üzerinde egemenliğe sahip olması farklı şekillerde kendini gösterir. Bu durum özellikle ataerkil ailede yetişkinlik dönemi öncesi toplumsallaşma süreciyle kendini gösterir (Güneş, 2017, s. 248).

Kadınlar 1960 sonrası dönemde seslerini duyurabilmek adına örgütler kurmuşlardır. Bu örgütlerin başında ise 1966 yılında Amerika da kurulan, *Ulusal Kadın Örgütü* (National Organisation of Women) gelmektedir. Bu örgütün temel amacı kadınlara istihdam sağlaması, ücret eşitliği, aile hukukunun gözden geçirilmesi ve medyada kadın üzerinden oluşturulan cinsiyetçi söylemlerin ortadan kaldırılmasıdır. Kadınların bu dönemde önemli bir mücadele alanı olarak ortaya koydukları bir başka nokta ise kadına yönelik oluşturulan her türlü fiziksel, cinsel ve psikolojik şiddetin önlenmesidir. Bu dönemde kürtaj, cinsel istismar gibi konular tartışmanın önemli bir odak noktasını oluşturmuştur (Kolay, 2015, s. 8).

Bu dönemi takip eden süreçlerde kadınlar, çeşitli kampanyalar ve farkındalıklar oluşturarak yasa önünde şiddeti önlemeye yönelik gelişmeler sağlamışlardır. Bu durum ise “Birleşmiş Milletler (BM) tarafından 1975-1985 dönemi Kadın On Yılı ilan edilmiştir” (Kolay, 2015, s. 9). Feminizmin ikinci dalgası beraberine toplumsal bilinci pekiştirme amacıyla çeşitli feminist akımlarının ortaya

çıkmasına ön ayak olmuştur. Bu akımlar, kadınların ataerkil yapıda biyolojik cinsiyetlerinden ötürü dayatılan rollere karşı mücadele etme gücünü kendilerinde bulmalarını sağlamış öte yandan kadın olmanın kötü bir konum olmadığı düşüncesi yaygınlaştırmıştır (Kızıl, 2021, s. 9).

2.1.1.3. Üçüncü Dalga Feminizm

Üçüncü dalga feminizm, 1990'lı yılların başlarında ortaya çıkmıştır. İkinci dalga feminizmin yarattığı yanlış ve eksik pratikleri yeniden ele almaya ve yenilemeyi amaç edinmiştir. Özellikle ikinci dalga feminizm de cinsiyet eşitsizliği, hak arayışları ve kadın sorunları gibi konuları ele alırken sadece orta ölçekte burjuva sınıfına yönelik bir bakış sağlanmış ve birçok eleştiri almıştır. Üçüncü dalga feminizm bu bakışı genel çerçevede tüm kadınlara yönelik olarak tartışmaya açmış ve mücadele olarak benimsemiştir (Taş, 2016, s. 171).

Üçüncü dalga feminizmin odak noktası genel anlamda tüm kadınlara yönelik şiddet, tecavüz ve birtakım sınırlamaları ele almasıdır. Bu süreç durumları yapıcı bir şekilde eleştirerek, geniş tabana yayılmış eğitim ve artan eylemciliği bilinçli bir şekilde yönetip, kadınları güçlendirmeyi amaçlamıştır. Üçüncü dalga feminizm, toplumsal yapının değişmesi ve kadına yönelik biyolojik cinsiyeti tarafından oluşturulan yargıların yıkılması açısından önemli bir dönem olmuştur (Özveri, 2009, s. 210).

Üçüncü dalga feminizminin birinci ve ikinci dalga feminizme göre en önemli farklılığı başta da söylenildiği gibi kadınlar arasındaki ayrıma vurgu yapılmasıdır. Dünyanın farklı köşelerinde yaşayan kadınların ait olduğu etnik kimlik, cinsel yönelim kadınlar arasındaki farkları ortaya koymuştur. Her alanda feminist mücadelenin etkili olabilmesi için feministler, kadınların bulunduğu toplum yapısına ve ötekileştirilme biçimlerine göre farklı politikalar üretilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Kolay, 2015, s. 9).

Üçüncü dalga feminizm, kadınlara karşı kalıplaşmış stereotiplerin yıkılması adına daha fazla değişikliğin ele alınması ve irdelenmesi gerektiğini, bunun ise politik süreçten çok bireysel kimlik üzerinden olması gerektiğine vurgu yapar. İkinci dönem feminizm anlayışında ve bu bağlamda çeşitli araştırmacı akademisyenlerin çalışmalarında sıkça vurgulanan “evrensel kadın” fikrine ve üst-orta sınıf-beyaz kadını vurgulayan söylemlere üçüncü dalga feminist savunucular karşı çıkmışlardır. Bu dalganın bir diğer önemli noktası da cinsel yaşamın olumlanmasıdır. Ancak bu duruma

karşıt görüşlerde söz konusu olmuş; kimi pornografi karşıtları bu cinselliğin olumlanmasının tercih veya cinsel yönelimden çok sömürü ve mahremiyet ihlaline neden olacağını savunmuştur (Fisher, 2013).

Her ne kadar farklı bakış açıları olsa da bu iki ayrı karşıt grubun neticede cinselliğe ilişkin öznel argümanlarını savunmanın yerine, cinsel anlamın esnekliğine ilişkin yapıları ortaya koymayı hedeflemişlerdir. Bu durumun, karşılıklı saygı yoluyla feminist hareketin var olan çeşitli cinsel tercih ve yönelimlerin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunulacağı düşünülmüştür. Üçüncü dalga feministler, cinsellik kavramlarına ilişkin orgazm, doğum ve tecavüz gibi çeşitli konuları ele alarak kadınların cinsellik hakkındaki duygularını da benimsemek istemişlerdi. Feminizm, bu noktada kadının doğum kontrolünü ele almaktan ziyade daha çok kadının kendisinin doğurganlığını kontrol etmesi için özgür bir ortam yaratmaya çalışmasını amaçlamıştır(Fisher, 2013).

Genel çerçevede üçüncü dalga feminizm cinselliğin, cinsiyetçi yaklaşımların ve ikinci dalga feminizmde ele alınan belirli bir kadın grubunun sorunlarını ele almak yerine, evrensel anlamda dünyanın her yerindeki kadınların sorunlarına yönelik pratikler ve çözüm arayışları içerisine girmesini amaçlamıştır. Öte yandan feminizm, kadınların erkeklerle eşit bir şekilde aynı haklara sahip olmasının yanında daha barışçıl daha güvenli yaşam alanı oluşturacak bir dünya olması için de mücadele etmiştir. Dünya barışını tehdit eden her türlü savaşa, çevre kirliliğine, nükleer enerjiye insan olmanın gerektirdiği temel hak ve özgürlükleri kısıtlayıcı her türlü yapılara karşı gelmiştir (Kolay, 2015, s. 10).

2.1.2. Feminist Kuramlar

Feminizm, genel anlamda kadınlığa dair sorunları ve çözüm pratiklerini ele alırken birçok farklı bakış açısını bünyesinde barındırmak zorundadır. Çünkü sürekli değişen toplumsal yapı ve kadın sorunlarının çeşitliliği nedeni ile farklı feminist kuramlara ihtiyaç duyulmuştur (Tür ve Koyuncu, 2010, s. 7).

Feminizmin tarihsel süreçlerinde bahsedildiği gibi temelde birçok akademisyen ve araştırmacının ilgilendiği üç farklı dönem söz konusudur. Bu dönemlerin ortaya çıkış amaçları genel çerçevede ataerkil yapı içerisindeki kadınların ezilmişliğine ve ötekileştirildiği durumlara dair çözüm önerisi sunmasıdır. Bu noktada mücadelenin nasıl gerçekleştirileceği hususunda farklı yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla sürekli değişen olgular ve yapılar neticesinde ataerkil ideolojinin yıkılması adına birçok çeşitli kuramlar, mücadele biçimini desteklemiştir. Bu kuramlar, Liberal

feminizmi, Radikal feminizm, Postmodern feminizm, Marksist feminizm, Anarşist feminizm, Postkolonyal feminizm, Postyapısalcı feminizm ve Ekofeminizmdir (Tür ve Koyuncu, 2010, s. 7).

Araştırmanın kapsam ve sınırlılıkları bağlamında feminist kuramlardan sadece Liberal, Marksist ve Radikal feminizimden bahsedilecektir. Feminist mücadelenin üç ayrı dalgasının daha iyi anlaşılması adına bu kuramların sadece amaçlarına yer verilmiştir. Sonrasında ayrı bir başlıkta, feminist film kuramından ve çeşitli film kuramcılarının çalışmaları genel çerçevede irdelenerek ikinci bölümün kapsamı oluşturulmuştur.

2.1.2.1. Liberal Feminizm

Liberal feminizm, birinci dalga dönemindeki eşitlik, kamusal yaşam ve kadınların konumuna dair eşitlikçi yaklaşımların ele alındığı düşünce biçimini benimsemiştir. Bir anlamda Liberal feminizime birinci dalga feminizm de denilebilir. Siyasal olarak erkek ve kadının aynı derecede eşit olacağı anlayışını temel almış bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeklerle tanımlanmış yasal hak ve özgürlüklerin aynı şekilde kadınlara da verilmesi gerektiğini, verilmeyen bu haklara karşı yasalar ve pratiklerle nasıl mücadele edeceğine odaklanmıştır. (Ecevit, 2011, s. 12-13).

Liberal feminizm, eğitimde fırsat eşitliği konusunu temel alan bir felsefedir. Bu yaklaşıma göre, kadınlar ve erkeklerin aynı eğitimi almasıyla, yetkin bireyler olmalarını sağlaması görüşüne dayanmaktadır. Bu feminizm kadınların, zihinsel olarak erkeklerden geri kalmadığı sadece eşit hakların ve eğitimin adil bir şekilde dağıtılması gerektiği görüşünü savunmuştur (Demir, 2014, ss. 50-51).

Liberal feminizm öte yandan kadının özel alanda yaşadığı sorunları da ele almaktadır. Diğer feminist yaklaşımlara göre ailenin önemine vurgu yaparak aile içerisindeki rollerin de eşit bir dağılımda olması gerekliliğini savunur. Bu durumda Liberal feminizm, diğer birçok feminizm türüne göre toplumsal anlamda kabul görülmesine neden olur. Liberal feminizimin ana akım feminizimi olarak bilinmesinin en büyük etkenlerinden birisi de bu aile yapısının korunması ve bu yapıda şekillenen rollerin eşit dağılımını benimsemesinden kaynaklı olduğu düşünülebilir (Altınbaş, 2006, ss. 24-26).

2.1.2.2. Marksist Feminizm

Kadınlar arası ekonomik, sosyal, sınıfsal farkların eşitsizliğe neden olduğunu vurgulayan Marksist feministler, üst ve orta sınıf kadınların kendilerini koruyabildikleri ancak alt sınıf kadınların çeşitli baskı ve ezilmelerle mücadele edemediğini öne sürmüşlerdir. Öte yandan kamusal alanda çalışan kadınların haklarının erkeklere oranla daha az olduğu, çalışma hayatlarında daha düşük ücretlerle çalıştığını ve bu durumun sınıf temelli sömürüye neden olduğunu ifade etmişlerdir (Atan, 2015, s. 7).

Sömürü ilişkilerinin özellikle de kapitalist toplumlarda sınıfsal ayrımlar neticesinde kadının dışlanma durumuna sıkça vurgu yapan Marksist feministler, Marks ve Engels'in sömürü ilişkilerini tarihsel materyalist bir yöntemle ele alarak irdelemişlerdir. Marksist feministlerin ele aldığı konular arasında kapitalist sistem, kadının özel alanla ilişkilendirilmesi ve cinsiyetler arası iş bölümü yer almaktadır (Sağlam, 2020).

Marksist feministler, genel anlamda kapitalist sistemi eleştiri konusu olarak ele alması, sınıfsal bir toplumda eşitliğin olmayacağı görüşüne dayandırmaktadırlar. Aynı zamanda patriarkal sistemi de merkeze almışlardır. Çünkü Patriarkal aile yapısında kadınlar öteki konumda kalarak babalarının ve kocalarının himayesi altında kalmışlar ve çeşitli haklardan mahrum bırakılmışlardır. Bu nokta da Marksistler, kadının iş hayatına katılım göstermesini kurtuluş olarak görmüşlerdir (Sağlam, 2020).

2.1.2.3. Radikal Feminizm

Radikal feminizm, erkek egemenliğinin oluşturduğu ataerkil yapının kadınları ikincileştirildiği bir düzene eleştirel bir gönderme yapar. Birçok feminist kuram, kendi öncülerinden ilham alırken, Radikal feminizm ana akım kuramlara kendini dayandırmaz. Bu noktada feminist kuramlar arasında Radikal feminizm en saf yaklaşım olarak kabul edilir. Erkeklerin egemen olduğu bir toplum yapısının büyük bir sorun oluşturduğunu, böyle bir toplumda kadınların biyolojik yapılarıyla ilişkili olarak ötekileştirildiğini ve cinsel durumları neticesiyle aşağılandığı bir ideolojinin sorgulanması gerektiğini ifade eder (Ecevit, 2011, s. 14).

Bu feminizm anlayışıyla ataerkil yapının son bulması için kadınların ikincil bireyler olduklarının farkında olması gerektiğini ve o tüm erkek egemen yapıya karşı

m¼cadele ederken kız kardeşliğe dayalı bir dayanışmayla harekete yönelmeleri gerektiğı ifade edilir (Ecevit, 2011, s. 15).

Radikal feministler için ataerkillik, cinsel bir tertip olarak tasvir edilir. Genel anlamda erkeğin ekonomik, siyasal, egemen bir güce sahip olması tarih ve ekonomiden ziyade biyolojiden kaynaklıdır. Ataerkil yapı cinsel bölünme yoluyla yapılır. Bu durumda kadınların, biyolojik cinsiyetlerinden ötürü ataerkil yapıda erkekler tarafından ezilip sömürölmeye, tahakküm altına alınmasına ve faaliyetlerini, arzularını yerine getirememesine neden olur (Eisenstein, 1979, ss. 17-18). Çünkü cinsiyete dayalı işbölümü ekseninde kadınların cinsiyet rolleri sadece özel alan içinde yapılandırılır. Bu yüzden Radikal feministler, ataerkil düzlemde yaratılan cinsiyet rollerinin değışmesi gerektiğini savunur (Eisenstein, 1979, ss. 17-27).

Ataerkil yapı, tarih açısından çok uzun bir sürece dayanmaktadır. Bu noktada yapının dayatmış olduğı değerlerin düzenlenmesi ve yıkıma uğraması oldukça zordur. Kadınların bu tip bir toplumda verecekleri mücadele, egemen kültürde erkeklerle eşit oranda katılım sağlaması ve sisteme direnerek bu yapının değışmesi için mücadele etmesidir (Plumwood, 1993, s. 48).

Radikal feministlere göre patriyarkal yapının etkisini yitirmesi için cinsel sınıf sistemini ortadan kaldırmak gerektiğı düşüncesi ele alınmaktadır. Kadını gebelikten koruma ve kürtajla ilgili geliştirilen üreme teknolojileriyle cinsel sınıf sistemi anlamını yitirecek ve uygun yasal düzenlemelerle kadınlar kendi bedenleri hakkında kontrol sağlayarak, kendi isteğıyle çocuk sahibi olacak veya olmayacaktır. Bu yapılaşmayla beraber biyolojik iş bölümüne dayalı aile kavramı da anlamını yitirecektir (Sevim, 2005, ss. 75-82).

Gelişen teknolojiyle kadının üremedeki kontrolünü ele alması, erkeğin üretimdeki egemenliğini de ortadan kaldıracaktır. Böylece erkek ve kadın arasındaki toplumsal değışim, iki ayrı cinsiyetin rollerine de etkisini yansıtacaktır. Üreyim ve üretimdeki konumu ortaya koyan biyolojik farklılık anlamını yitirdiğı takdirde ezen erkek, ezilen kadın anlayışını da ortadan kaldıracaktır (Sevim, 2005, s. 85).

2.2. Feminist Film Kuramı

Sinema, çoğu zaman toplumsal yapının sosyo-kültürel kodlarını içerisinde barındırarak anlatıları ve durumları beyaz perdeye yansıtır. Bu tür durumlar, sinemanın egemen görüşlerin meşrulaştırıldığı bir ideolojiye hizmet etmesine neden olur (Ryan ve Kellner, 2010, ss. 37-38). Gerek sinema gerekse medya geleceklerini garanti altına alabilmek adına ataerkil egemen yapının kabul gördüğü toplumsal cinsiyet rol kalıplarına uygun eserler üretmeye çalışır. Bu yapı ve düzenin kodları nedeniyle kadınlar, filmlerde ve medyada belirli sınırlamaların içerisinde bırakılarak, erkeğin arzu nesnesi haline getirilmesine ve erkekten daha alt konumda yer aldığı profillerin çizilmesine sebep olur (Gedik, 2018, s. 320).

Feminist film kuramı, kadınların sinemada eril bakışın bir yansıması olduğu görüşünden yola çıkarak ataerkil yapılanmanın sinema içerisinde söküp atılması için çeşitli teoriler ve atılımlar gerçekleştirme çabasına girer. Özellikle de 1960'lı yıllardan sonra ataerkil egemen sistem içerisinde söz sahibi olunmaya başlandığında; kadının ikincil birey, zayıf karakterli, arzu nesnesi gibi sıfatların yanı sıra cinsiyetçi söylemlerin de yer aldığını ortaya koyarak, kadın bilincini yükseltip egemen yapının sinemada dayattığı temsillere yönelik eleştirileri ortaya koymaya çalışır (Karabağ, 2019, s. 1439). Feminist film eleştirisi de bu bağlamda temel çıkış noktasını toplumdaki eşitsizlikleri ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımları ele alarak bunun kaynağının ataerkil yapılanma olduğunu filmlerde de bu ideolojinin devam etmesini istediklerini deşifre etmeye çalışır (Özden, 2004, s. 193).

Feminist eleştirmenler, kadınların sinemada yansıttıkları karakterlerin iç dünyalarından fiziksel görünümüne kadar eril düşünce ve dilin tasviriyle oluşturulduğunu, erkek fantezi dünyasının uzantısı olan kadınlığa ait klişe stereotiplerin gösterildiğini eleştirmektedir (Smelik, 2008, ss. 2-3). Kuramcılar, erkeğin kadına yönelik bilinçaltı arzularının, korkularının ve düşüncelerinin yarattığı kadın kimlikleri olarak yer aldığını, kendi içerisinde bir anlamı olmadığını ifade etmektedir. Sinemada kadın bakışı ve varlığının hissedilmediği gerçeğini göz önünde bulundurarak, sinemadaki kadın imgelerinin gerçek bir kadınlığa ait değil, ataerkil anlayış içerisinde uygun görülen toplumsal kimliklerin bir yansıması olduğu görüşünü ortaya koymuşlardır. Böylece kadının biyolojik kimliği değil, toplumsal cinsiyet kimliklerinin filmler üzerinde yansıttıkları karakterleri incelemeye ve sorgulamaya başlamışlardır (Özden, 2004, ss. 194-195).

1970’li yıllar sinema açısından önemli bir dönüm noktası olmuş ve feminist film teorisi sinemanın içerisine yerleşmiştir. Bu dönemlerde seyirciler izledikleri filmleri anlamaya, analiz etmeye başlamış yapılan eleştirileride özümsemişlerdir. Bu dönemin feminist film kuramcılarında Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis ve Barbara Creed gibi önemli kişiler feminizmin sinema açısından etkisini güçlendirmiş ve belli başlı temalar üzerinden sinema anlayışını şekillendirmiştir. Ancak 1980’li yıllara gelindiğinde feminist film teorisine karşı genelleştirilmiş bir tepki oluşmuştur. Bunun sebebi ise yer alan filmlerin, çok karmaşık ve soyut kavramları ele almasından ötürü anlama güçlülüğüne sebep olmasından kaynaklı olduğudur (Chaudhuri, 2006, ss. 1-3).

Çalışmanın kapsamı ve sınırlılıkları doğrultusunda feminist film kuramına önemli katkıları bulunan çeşitli kuramcılardan Laura Mulvey, Claire Johnston ve Anneke Smelik’in feminist film yaklaşımlarından bahsedilecektir. Ancak çalışmanın problemine zemin oluşturan düşüncenin Laure Mulvey’in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli makalesi olmasından ötürü genel olarak Mulvey temel alınacaktır.

2.2.1. Laure Mulvey ve Feminist Film Kuramı

İngiliz feminist film kuramcısı ve aynı zamanda akademisyen olan Laura Mulvey, kimi zaman eşiyile beraber çektiği çeşitli filmleriyle ve feminist film kültürüne önemli katkılar sağlayan akademik çalışmalarıyla öne çıkmaktadır. Daha öncede sıkça bahsedildiği gibi Mulvey’in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli makalesi feminist film kuramı açısından oldukça önemli etkiler yaratmıştır.

Mulvey’in makalesinin temeli aslında sinemanın görsel bir hazzı dayandığını ileri sürmesiyle başlar. Bu hazzın tamamen eril bakışa hakim olduğunu ele alınan sinemanın bir erkek ürünü olduğunu, kadının işlevinin sinemada erkeğin fantezisinin fetişi haline geldiğini irdeler. Bunun yanında skopofili, bakış gibi kavramları sinema açısından ele alarak çözümleme yapar (Mulvey, 1997). İlgili makale başka bir başlık altında derin bir şekilde tekrardan ele alınacaktır.

Bunun dışında Laure Mulvey çeşitli makaleleriyle “*Notes on Sirk and Melodrama*” (1992), melodram anlatının psikanalitik ve feminist kuram açısından incelediği “*Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture*” (1993) isimli çalışmasında ise fetişizmin kuramsal olarak nasıl tartışıldığı üzerinden çeşitli kuramcıların argümanlarını ele aldığı bir dizi önemli çalışmalara imza

atmıştır. Öte yandan eşi ile beraber benimsediği ve savunduğu ideolojiyi ortaya koyduğu çeşitli kurmaca ve belgesellerde üretmek sinema ve literatüre feminist açıdan katkı sağlamıştır (Kirel, 2010, ss. 203-204).

2.2.1.1.Laura Mulvey Görsel Haz ve Anlatı Sineması

Çalışmanın birçok bölümünde sıkça bahsedilen ilgili makalenin İngilizce ismi “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” dır. 1973 yılında yazılmış ancak 1975 yılında İngiliz dergisi *Screen*’de yayımlanmıştır. Genel çerçevede daha öncede bahsedildiği gibi anlatı sineması ve ana akım sinemanın bir erkek bakışı olduğunu ileri süren Mulvey, sinemanın erkek fantezilerine ve zevklerine ait olduğunu bunu ise röntgenci bakış ile erkek izleyicilerin kadın imgelerine verdiği fetişist tepkileri feminist terimlerle makalesinde aktarmaya çalışmıştır (Chaudhuri, 2006, s. 5).

İlgili makalede ortaya koyulan argümanları açıklamadan önce makalenin içerisinde geçen psikanaliz ile ilgili terimlerin ne anlama geldiğini kavramak argümanların daha iyi anlaşılması açısından önemli görülmektedir. Bu noktada makalede sıkça ismi geçen; skopofili, fetişistik skopofili, voyorizm, özdeşleşme, eril bakış, fallosantrizizm, diegesis penis yoksunluğu, narsisizm hadım edilme korkusu ele alınmaktadır (Saygılıgil, 2013, s. 152).

Makalede önemli bir kavram olarak ele alınan ve birçok bölümünde aktarılan skopofili (gözetlemecilik), Yunanca “skepeo” ve “philia” sözcüklerinden türemiş isteyerek ve severek haz almayı tanımlamaktadır (Gündüz, 2011, s. 20). Skopofili, Freud’un ele aldığı bir kavram olup insanları nesne olarak denetleyici, meraklı bakışın hedefi haline getirmekle ilişkilendirir. Mulvey’in skopofili teorisine göre seyirci erkeklerin aktif bir özne olarak edilgin nesne olan kadına bakmaktan cinsel bir haz alması olayını sinemayla bütünleştirir (Saygılıgil, 2013, ss. 152-153).

Makalede bir diğer önemli kavram ise “voyorizm” dikizcilik olarak tanımlanan bu kavram tıpta, “bir kişiyi (bilgisi haricinde), çıplak, soyunurken ya da cinsel etkinlikte bulunurken gözetleme eylemi” (Yılmaz, 2014) olarak ifade edilir.

Mulvey, makalesinde sinemanın voyeuristik skopofili fantezisinden yararlandığını ortaya koymuştur. Örnek olarak da salonda film izleyen seyircilerin teşhirciliklerinin, bastırdıkları arzularını filmin içerisindeki karakterlerle özdeşleştirerek tatmin ettiğini öne sürmüştür. Bu yaklaşım genel olarak kadın

oyuncuların nesneleştirildiğini ve erkek bakışının fantazisini ortaya koyduğu yönünden argümanları oluşturmaktadır(Mulvey, 1997).

Mulvey'in makalesinin en önemli kavramlarından birisi olan “eril bakış” meselesine gelecek olursak, bu bakışın tanımını tezin temeline oturtan Mulvey, ileri sürdüğü ideolojinin feminist okumalara birçok katkısı olan “*Görme Biçimleri*” kitabının yazarı John Berger'in ifade ettiği “gözleyen erkek, gözlenen kadın” ve Jean-Paul Sartre'nin 1943 yılında yayımladığı *Varlık ve Hiçlik* adlı kitabındaki “bireyin kendisi dışında gördüğü ve duyduğu her şeyin nesne olduğu” düşüncesiyle örtüşmektedir (Parsa ve Akçora, 2016, ss. 38-41).

Berger, bir nesneye veya bir özneye bakışın anlamlandırılmasının görme biçimlerinde yattığını bunun ise inanç sistemleri, ideolojik yapı ve kültürel değerler dahilinde şekillenerek oluştuğunu ifade eder (Berger, 1986, s. 8). Dolayısıyla Mulvey'in eril bakış meselesi patriarkal sistem dahilinde şekillenen sinemanın içerisinde filmi yazanın, oluşturanın ve oynayanın erkek olmasıyla şekillendiğini, doğal olarak kameranın bakışının da erkek bakışı olduğu argümanını ileri sürer(Mulvey, 1997). Filmin içerisindeki kadın, eril bakışın nesnesi haline gelirken seyirciler açısından da fantezilerinin tatminkâr ürünleri haline getirilir (Arslantepe, 2010, s. 5).

Toplum içerisinde “Erkekler, davrandıkları gibi kadınlarsa göründükleri gibidirler” (Berger, 1986). Dolayısıyla kadınlar, davranışlarını bir başkasının onu izlemesi üzerine inşa eder. Bu durum sadece bir kadının erkeğe nasıl görünmesi gerektiği ile ilgili değil aynı zamanda süreci kontrol etmek adına erkeğin, kendisine nasıl davranacağıyla da ilgili bir yaklaşımı olduğu düşünülebilir (Berger, 1986, ss. 46-47).

Mulvey (1997), sinemanın seyircilerine “voyoristik ve skopofili” ışığında haz verici bakma arzusunu tatmin ettiğini ileri sürer. Bakmanın haz verici yanının ve seyir zevkinin çoğunluk olarak erkeğin kontrolünde olduğunu bu çerçevede kadın pasif konumda yaratmış olduğu fetişistik temsiliinin ürünü haline geldiğini ifade eder.

Erkek, kendi fantezisiyle kadını yönlendirilerek kadın karakteri örtülü bir şekilde edilgin bir şekle sokup hem öykü içerisinde erotik temaşanın ana motifi haline getirip hemde salondaki seyirciler açısından teşir edilerek bu durumdan haz alındığı düşüncesini makalesinin zeminine oturtur (Mulvey,1997).

Mulvey'in makalesinde ele aldığı bir diğer kavram ise Freud'un "cinsel monizm" kuramıdır. Bir diğer deyişle "Fallosantrizm" yani "fallus merkezciliktir." Bu kavram "kadının cinsel organı ve cinsel kimliği kendisi için birincil bir anlama sahip olmanın ötesinde penisin ve erkek cinsel kimliğinin negasyonu yani olumsuzlanması olarak ikincil bir anlama sahip olmasıdır"(Arslan, 2008). Mulvey, kadının toplumda ikincil konumda olmasının fallus yoksunluğunun nedeni olarak düşünerek erkek egemen yapıya sahip olan sinemanın dilinde bu bakış çerçevesinde şekillendiğini tartışmaktadır (Mulvey, 1997).

Mulvey (1997), makalesinde narsisizm kavramını "skopofili-sinema" ilişkisi dahilinde ele alır. Freud ve Lacan'ın ileri sürdüğü psikanaliz yaklaşımlarını skopofili ile bütünleştirilerek bakmanın haz verici yapılarını ortaya koyar. Bu doğrultuda Mulvey'in ele aldığı argümanın daha net açıklanması açısından Freud'un narsisizm kavramına değinmek gerekli görülmektedir.

Sigmund Freud (1914), narsisizm kavramına ilk olarak "*Narsizm Üzerine Bir Giriş*" isimli makalesinde değinmiştir. Bu kavramı; Paul Näcke tarafından 1899'da kendi vücudunu tedavi eden bir kişinin tutumunu belirtmek için cinsel bir nesnenin vücuduna normalde davranıldığı gibi bakarak okşamasıyla kendi bedenine başka cinsel bir nesnenin bedenine davranıldığı gibi davranarak bedeni üzerinden tatmin elde eden bir insan davranışını ifade etmek üzere değinmiştir. Öte yandan Freud, narsisizmi bireyin gelişme çağında kendisini koruma, ideallerini ve ihtiraslarını yükseltme gibi durumlar için yatırım yaptığı libidinal bir yük olarak ifade eder (Freud, 1914, ss. 73-74).

Tezin kapsamı doğrultusunda sadece gerekli görülen psikanaliz ile ilgili bazı terimler açıklığa kavuşturulmuştur. Bu bakımdan Mulvey'in makalesindeki ilk bölümlerden birisi olan "*Psikanalizin Politik Kullanımı*" başlığında aktarılmak istenen yaklaşıma geçilebilir. Bu başlık altında Mulvey (1997), psikanalizin toplumsal cinsiyet üzerindeki etkilerini tartışarak dünya üzerindeki ilişkilerin ataerkil bir anlayışla sürdürüldüğüne dikkat çeker. Mulvey, toplumdaki güç ve iktidar oluşumunun erkek merkezci olmasını fallosantrizmi ele alarak aktarır. Kadının patriarkal toplumda ikincil bireyler olmasını fallus eksikliğine işaret eder.

"*Radikal Bir Silah Olarak Hazzın Yıkılması*" başlığında ise aktarılan, erkek egemen düzenle şekillenen sinema anlayışının gelişen politik yapı, teknolojik ve ekonomik düzenle ana damar film anlayışındaki takıntılı temel varsayımlara karşı

gelerek, eril dille oluşan sinemanın dışında da farklı sinema anlayışlarının olacağı irdelenir. Mulvey'in makalesini ortaya koymasındaki temel amaç da aslında eril dille oluşturulan haz odaklı sinema anlayışının yıkılmasına karşı eleştirel bir tutum sergilemek istemesidir (Mulvey, 1997).

Makaledeki önemli başlıklardan birisi de “*Bakmadaki Haz ve İnsan Bedeniyle Büyülenme*”dir. Bu başlık altında Mulvey, daha önce bahsedildiği gibi skopofili, voyoristik, kavramlarını sinemayla bütünleştirir. Mulvey eril dille oluşan sinemanın dilinin, skopofili olarak bir takım hazlar sunduğunu, bu hazzı ise seyircinin yalıtılmış bir ortamda özgürce beyaz perdedeki gördükleri görsel nesnelere bakarak tatmin sağladığını ele alır (Mulvey, 1997). Öte yandan Freud ve Lacan'ın psikanaliz yaklaşımlarından yola çıkarak seyircilerin bakmadaki hazzını özdeşleşmeyle sağladığını bunu ego, cinsel güdüler ve narsisizm kavramlarını irdeleyerek sinemanın yarattığı fantezi dünyasından nasıl haz alındığını da aktarmaya çalışır (Mulvey, 1997).

Makalede bir diğer önemli başlık ise “*İmge Olarak Kadın, Bakışın Taşıyıcısı Olarak Erkek*”dir. Bu başlıkta aktarılan ataerkil yapıyla şekillenen sinema dilinde bakmadaki hazzın aktif erkek ve pasif dişi arasındaki bölünmeye göndermeye yaparak; kadının, geleneksel sinema anlayışında erotik temaşanın ana motifi haline getirildiği irdelenir. Kadının, sadece güçlü görsel erotik etki amacıyla kodlanıldığı bu yapıda erkek fantezisinin bir ürünü haline gelerek, erkek kahramanların arzularının nesnesi konumuna geldiği aktarılır (Mulvey, 1997).

Öte yandan bu başlık altında patriarkal düzende şekillenen sinemada kadının konumuna dair farklı bir yaklaşımdan bahseden Mulvey, bakışın nesnesi olan kadının özünde erkeğin bilinçdışı hadım edilme korkusunu taşıdığını ifade eder. Buna yönelik erkek kahramanlar, kadını iki şekilde öne sürerek bu korkusunun üstesinden gelir. İlki kadını suç unsuru olarak öteki konuma itmesi, ikincisi ise öteki konumda olan kadını, kendi fantezisine yönlendirerek erotik olarak kodlayıp değersizleştirilmesiyle yer bulduğunu ifade eder (Aras, 2014, ss. 120-121).

Kadınlar böylece geleneksel anlamda sinemasal öyküde ya erkeğin sevgilisi yada karısı olarak güçlü seksi bireyler haline getirilerek bilinçdışı hadım edilme korkusunun önüne geçilir (Mulvey, 1997). Sonuç olarak Mulvey, makalesini toplumsal olarak inşa edilen sosyo-kültürel kodların ve bakışın ataerkil yapı düzleminde sinemaya nasıl yansıdığını ele alır. Eril dile hakim olan sinemayı irdelerken; bakış, röntgencilik, narsisizm, özdeşleşme ve fetişizm gibi kavramlar

üzerinden açıklamalar yapar (Parsa ve Akçora, 2016). Makalenin temel olarak ortaya koyduğu düşünce eril bakış meselesidir. Ataerkil ideolojinin dayattığı kalıp yargılarla oluşan bu bakış, kadını cinsel bir nesneye indirgeyerek erkeğin cinsel arzularının nesnesi haline getirildiğini ve değersizleştirildiği düşüncesidir (Parsa ve Akçora, 2016).

2.2.2. Claire Johnston ve Feminist Film Kuramı

Claire Johnston, feminist film kuramcısıdır. Tıpkı Laure Mulvey gibi o da sinemayı psikanaliz yaklaşımlar ışığında ele alır. Literatüre önemli katkıları bulunan Claire Johnston'ın en çok ses getiren çalışmalarından birisi ise *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* isimli makalesidir. Makalenin odak noktası, ekonomik sistemin dahilinde olan sinema filmlerinin, erkek egemen yapı ve burjuva sınıfının, cinsiyetçi tutumlarının bakış açısını yansıttığı argümanından yola çıkarak, Hollywood sinemasının eril dille kadınlık üzerinde oluşturulan asılsız stereotiplerden arındırılması gerektiği yaklaşımı üzerinde durur (Johnston, 1973).

Claire Johnston, *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* isimli makalesinde kadın mitini ortaya koyarken, Roland Barthes'ın mit kavramından yola çıkıp, sinema ve kadın ikilemini ele alır. Öte yandan Amerikalı film yönetmeni olan Dorothy Azner'in ve Fransız film yapımcısı ve yönetmeni olan Nelly Kaplan gibi sinemacıların işlerini de çalışmasına dahil ederek, hem ideolojik hem de göstergebilimsel fikirler ışığında teorisine zemin oluşturur (Saygılıgil, 2013, s.149).

Johnston, sinemada yaratılan kadın imgesinin kendi içerisinde ideolojik bir anlamı olmadığını tamamen erkek egemen yapının yansıtmak istediği ideolojik anlamı temsil ettiğini ileri sürer. Sinemada göstergeler üreten kameranın işlevine dikkat çeken Johnston, tıpkı Mulvey gibi bu durumun tamamen eril dünyanın ideolojik bakış açısından kaynaklandığını aktarırken; durumun önüne geçilmesi için ise sinemanın gerçekliğini ve dilinin sorgulanması gerektiğinin altını çizer (Saygılıgil, 2013, s. 150).

Sinemayı semiyotik bir gösterge biçimi olarak ele alan Claire Johnston, kod ve yapı bakımından kadın mitini incelerken kadınların, erkek olmayan negatif bir şekilde temsil edildiklerini ifade eder. Film içerisinde verilen metinlerde gerçek kadınlığa dair yaklaşımlara yer verilmediği gibi sinemanın sözde gerçeklik anlayışı ideolojisi altında seyircilere, kadın göstergesini doğal, gerçekçi ve çekici olarak birtakım imgeler ve göstergeler ışığında sunduğunu ifade eder (Smelik, 2008, s. 4).

Sinemada cinsiyetçi ideolojik yaklaşımların yarattığı bu durumu, erkek stereotiplerinin kadınlara oranla daha fazla olması üzerinden dikkat çeken Johnston; kadınların tarih dışı bırakıldığının altını çizerek bu durumun fallus merkezci mitlerle bağlantılı olduğunu açıklayarak sinemayla ilişkilendirir. Sinemada yıldız sisteminin, kadını cinsel bir obje gibi ele aldığını ileri süren Johnston, tıpkı Mulvey gibi sinemanın; fallus merkezci bir tarih yaklaşımının getirdiği ideolojik kalıp yargıları içerisinde barındırdığını ifade ederek ortaya koyulan filmlerde kadının temsiline eril narsistik fanteziyi açığa çıkaran bir ürün olarak görüldüğüne dikkat çeker (Johnston, 1973, ss. 24-26).

Sinemada hegemonik erkekliğin gölgesindeki kadınların bu yapıdan sıyrılması, kendi varlığını tanımlayabilmesi ve çıkarlarını gözetebilmesi için toplumsal dayanışma ve çalışmalara gerek duyulabileceğini belirtir. Filmlerde, kadınlarında tıpkı erkekler gibi eşit düzlemde ortak fantezilerin içerisinde yerini alabilmesi gerekliliği üzerinde durur. Kuramcı, kolektif yöntemlere dikkat çekerken, bu durumun yarattığı etkiyi sinemanın işleyişinin ideolojik yapısının sorgulanarak ve irdelenerek elde edilen çıkarımlarla karşı sinema anlayışının geliştirilebileceği üzerinden ele alır (Özdemir, 2018, ss.139-141).

Karşı sinema anlayışı ilk defa Peter Wollen tarafından 1972 yılında yazılan *Godard ve Karşı Sinema* isimli makalesinde ele alınır. Karşı sinema anlayışı ana akım sinemaya ait olan tüm yapısal ve ideolojik unsurları reddederek yeni anlatım modellerine karşılık gelmektedir (İpek, 2017, s. 81).

Wollen, ortaya koyduğu tezde Hollywood sinemasının anlatı geçişkenliğine vurgu yaparak izleyicilerin sinema filmlerini izlerken anlatıdaki olay örgüsü ve akışkanlığa kapılarak özdeşleştirdiğini bu durumun etkisinde kaldıklarını ileri sürer. Karşı sinema ise tam tersi bir biçimde akışı kesintiye uğratarak bu büyülenmeyi ortadan kaldırır. Bu durumu Fransız ve İsviçreli film yönetmeni Jean-Luc Godard'ın filmleri üzerinden aktaran Johnston, Hollywood yapımları gibi belirli bir kronolojik zaman akışının ve olay örgüsündeki bağlantıların yerine Godard sinemasının öykü arasındaki kesintileri ve zaman akışı atlamalarının kullanımı ve araya belli belirsiz sahnelerin girdiği evrenler inşa ederek izleyici ve film arasında kopukluk getirip yabancılaşma meydana getirir. Bu anlamda karşı sinema, izleyiciye film izlediği bilincini yerleştirerek yaşamın kendisini hatırlatır (İpek, 2017, s. 82).

Peter Wollen'ın, karşı sinema üzerinde durduğu önemli meseleler, içeriksel olduğu kadar biçimseldir de. Hollywood sinemasında yaratılan ihtişamlı görselliklerin, dekorların, makyajların ve kostümlerin ötesinde karşı sinemanın tamamen gerçekçi bir biçimin benimsenerek aktarılması gerekliliğini savunan Wollen; böylece seyircinin filmle özdeşleşerek oluşturduğu duygusal boşalımın önüne geçileceğini öne sürer. Bu durumun öte yandan sinemada haz alma, tatmin olma gibi duyguları ortadan kaldırarak seyircinin gördüklerinden rahatsız olmasını sağlayıp, gerçekliğe tekrardan yönelmesine olanak tanınmasına neden olacağına dikkat çeker. Bu yönelim, anaakım sinema anlayışındaki fallus merkezci dille aktarılan kadınlardan beklenen geleneksel rollerin ve eril bakış kavramının yapıbozumuna uğrayacağını dolayısıyla da kadını, erkeğin fetiş nesnesi durumundan kurtaracağını altını çizer (İpek, 2017, ss. 83-86).

Claire Johnston da filmlerin politik ve eğlence amaçlı kullanılacağı bir kadın sinemasını önererek, erkek egemen sinema anlayışına ve bu yapıyı sorgulayan sinema pratiğini geliştirmenin önemine dikkat çeker (Nelmes, 2006).

2.2.3. Anneke Smelik ve Feminist Film Kuramı

Hollandalı akademisyen ve teorisyen Anneke Smelik; sinema, video ve popüler kültür üzerine çok çeşitli makaleler yayımlamış, bunun yanı sıra *Woman's Studies and Culture: A Feminist Introduction* adlı kitabında editörlüğünü yapmıştır. Öte yandan feminist film kuramına dair en önemli çalışmalarından birisi olarak akademik literatüre katkı sağlayan *Feminist Sinema ve Film Teorisi* isimli kitabıyla da öne çıkarak birçok araştırmacıya ve feminist film çalışmalarına destekleyici kaynak sunmuştur (Smelik, 2008).

Kitabın sunuş kısmında feminist sinema ile ilgili düşüncesini aktaran Smelik(2008, s. xii),“Feminist film derken kastettiğim, cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir” diyerek, feminist film anlatısının sadece kadın filmi olmadığı, eşit hazların ve ortak yapıların oluşturulması gerektiği düşüncesini ele alır.

Smelik, düşüncelerini aktarırken daha önce de incelenen Mulvey'in ve Claire Johnston'ın kuramsal yaklaşımlarında kitabının içerisine dahil ederek genel çerçevede görsel haz ve özdeşleme gibi kavramlardan yola çıkarak, cinsel farklılıklarla üretilen kültürel bir sinema anlayışında erkek egemen yapıya karşı kadınların tamamen

nasıl kurtulacaklarına dair yaklaşımları çeşitli filmler ve teorilerle aktarmaktadır (Smelik, 2008).

Feminist kuramcı, öte yandan kitabında birçok film analizlerini ele alarak filmlerin yapıları üzerinden anlatı, karakter, imgeler, kameranın konumu, görsel ifadeler ve metaforlar gibi sinemasal kavramlarla da teorisine zemin oluşturur (Smelik, 2008, ss. xiv- xv). Smelik (2008), kitabını “Ayna Çatladı” ismiyle ele alarak geleneksel kültürel temsil kodlarının egemen kadın ve dişillik imgeleri üzerinden değişimi ortaya koymaya çalışmaktadır. Daha yalın bir ifadeyle, dişil öznelliğin geleneksel yapısını yansıtan bir aynanın kırılması metaforunu kullanarak, kadın temsiliinin geleneksel yapısının tamamen çökmese bile sorgulanarak kalıplaşmış anlayışların yeniden düzenlenebileceğine dair bir anlayışı ortaya koymaya çalışmaktadır (Smelik, 2008, s. xviii).

Bu bağlamda Smelik, dişil dil üzerine feminist film anlatısı yaklaşımını geliştirip, toplumsal cinsiyet kalıplarının dayattığı ataerkil sinema dilinin aşırılığı kırmak adına feminist sinema anlatısında dişil seyirci için özel bir alan oluşturarak, beden ve cinselliğe dair kavramları ortadan kaldırmaya çalışır. Sinemada dişil dil oluşturma imkanı üzerinde durarak bunu önemli bir mesele olarak görür (Ergeç, 2019, s. 14-16).

Smelik(2008, ss. 27-28), sinemada kadın yönetmenlerin ve oluşturulan kadın filmlerinde dişil seyirci ve dişil özne bakımından olumsuz bir şekilde ele alınmasının yanlış muhtelif yollara neden olduğunu, hatta çeşitli feminist film teorisyenlerin dişil özneyi olumsuz yönleriyle inceleyerek aktarılmasının feminist film teorisinde daha kötü izlenimler bıraktığını ele alır. Bu tür yaklaşımın dişil öznelliğin temsilinde belirsizlik, çelişki ve parçalanmalar meydana getireceği düşüncesinin de altını çizer.

Smelik (2008, s. 28), dişil öznelliğe dair soruları üç yapıdan referans alarak aktarır. Bunlardan ilki auteur yönetmen, ikincisi, kadın yönetmen, üçüncüsü ise dişil öznellik üzerine üretilen feminist teorilerdir. Smelik auteur yönetmen kavramına ayrı bir parantez açarak bu duruma karşı çıkmış, auteur kavramının tamamen eril bir çerçevede oluşturulduğu düşüncesini öne sürmüştür. Auteur kavramının toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf kategorileriyle şekillendiğini bunu da beyaz burjuva erkeklerin özgün sanatçı olabileceği yanılsaması yarattığından ötürü sinemada dişil sanatçıların ötekileştirileceği kavramsalı üzerinde bir yaklaşıma neden olacağı argümanını oluşturmuştur (Smelik, 2008, s. 29).

Smelik (2008, s. 104), öte yandan şiddet ve direniş meteforlarına ve aşırı imgeselliğe dair yaklaşımları da kitabında ele almıştır. Özellikle şiddet ve direniş metaforları başlığında feminist film teorisyenleriyle beraber sinemada kadına yönelik oluşturulan şiddeti kınamış ve hedef almıştır. Oluşturulan bu şiddete eleştirel bir yaklaşım sergilemenin, Smelik açısından, eril toplumdaki kadın düşmanlığının kökenine inileceği düşüncesine temel oluşturacağını belirtmiştir.

Kitabının *imgesel aşırılık üzerine* başlığında ise imge kavramını kültürel değişimin ayrıcalıklı görünümü olarak irdelerken, Barthes'in *İmge Retoriği* ismini verdiği anlayış üzerinden odaklanmıştır. Kuramcının temel odak noktası burada görsel haz bağlamında sinemasal imge ile dişil öznellik arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Smelik, sinemada yaratılan görsel aşırılığın başka anlamlar oluşturmaya ve anlatı yapılarını saf dışı bırakmaya yarayan öğeler olduğuna dikkat çeker(Smelik,2008,ss.144-149).

BÖLÜM III

SÜPER KAHRAMAN OLGUSU

İnsanlık var olduğu günden bugüne hayal ettiği, tasarladığı kahramanları sözlü ve yazılı olarak mit ve masallarla aktarmış; gelişen teknolojiyle bu durum görsel anlatılara yansımıştır. Bu doğrultuda süper kahraman olgusunun daha iyi anlaşılması açısından ilk olarak kahraman miti ve kahramanın yolculuğundan bahsedilecek olup ardından sinemada süper kahramanlığa dair genel bir bakış atılacaktır.

3.1 Kahraman Miti ve Kahramanın Yolculuğu

Kahraman kelimesi Farsça olup “tehlikeli durumlarda fayda sağlayan, savaşta önemli bir etkisi olan insanlar için kullanılan bir sıfattır” öte yandan “edebiyat türlerinde de en önemli olan kişiler için kullanıldığı ortaya koyulmaktadır” (TDK, 2023).

Oxford sözlüğünde kahraman sözcüğünün ifade edilmesine bakıldığında, İngilizce karşılığı “Hero” olan tanımı ise “cesaretle ilişkilendirilerek sahip olduğu beceri ve nitelikleriyle yapmış olduğu iyi şeylerden ötürü birçok insan tarafından takdir ve hayran olunan kişilere söylenen isimdir” (Oxford University Press, 2023). İngilizce de kadına dair kahramanlık farklı bir isimle tanımlanmaktadır. Bu isim ise “Heroine”, anlamı “çok cesur bir şey yaptığı veya büyük bir şey başardığı için hayranlık duyulan bir kadın” (Oxford University Press, 2023) olarak ifade edilmektedir.

Kahraman sözcüğü birçok alanlarda (sinema, mit, mitoloji, masal, roman vb.) farklı anlamlarla yer bulan ama merkezinde maceralara girmeyi göze alıp hayatını

riske atacak, kendilerine verilen görevi korkusuzca başaracak kişiler için tanımlanan bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır (Miller, 2000, s. 189). Kahramanlık, normal sıradan insanların aksine özel nitelikleri ve yetenekleri bakımından sıradan kişilerden ayrılan insanlar için kullanılan bir terimdir (Miller, 2000, s. 70).

Kahraman sözcüğü bulunduğu toplumun bütünlüğünü korumayı, insanların göze alamayacağı tehlikeli durumları canı pahasına ortadan kaldırmayı hedefleyen, özel yetenekleri olan kişiler için kullanıldığı görülmektedir. Kahramanlar genellikle olağanüstü şartlarda doğan, çeşitli süreçlerden ve sınamalardan geçerek savaş becerileri öğrenen ve eğitimini tamamladıktan sonra karşıt güçlerle savaşarak onları alt eden karakterleri ortaya koyar (Çoruhlu, 2019, ss. 165-166).

Fedakâr ve iyi niyetli olan kahramanlar genel çerçevede adalet, aşk, ulus, ödül, özgürlük gibi kapsayıcı amaçları uğruna kendi canlarından vazgeçerler (Tecimer, 2005, s. 124). Ancak temelde dizilerde ve filmlerde aktarılan kahramanlar çoğunlukla kendilerini toplum ve ulus uğruna feda eder. Savaş nerede olursa olsun hangi dünya veya evrende yer alırsa alsın temel olarak kahramanın vereceği mücadele tehlikeyi ortadan kaldırmaktır (Miller, 2000, s. 163).

Kahramanlar bulundukları kültürel yapının ait olduğu değerlere göre yada evrensel kabul görülen yetkinliklere göre de şekillenebilir. Ancak genel çerçevede birçok kahramanın tanımlanmasında kullanılan özellikler cesaret, onur, güçlülük, yiğitlik ve benzeri kelimelerle kabul gören belirli yapılar olarak ele alınmaktadır (Akgün, 2008, s. 22).

Kahramanlıkla ilişkilendirilen farklı yapılarında var olduğunu ileri süren Fromm (2003), bunun en iyi örneğini ortaya koyan, eski Yunan ve Germenlerdeki kahraman yapıları olduğunu ifade eder. Kahramanlar genel olarak bu dönemde erkektir. Temel amaçları fetihler ve savaş kazanımlardır. Hayatlarını adadıkları bu savaşlar; ün, şöhret, güçlülük ekseninde şekillenerek zorbalığa ve yıkıma dayalı bir şekilde düşmanları alt etmek içindir. Dolayısıyla bu tip kahramanlar temelde bedensel güçleriyle ayakta kalıp iktidara ulaşarak bulundukları konumu korumaları gerektiğine inanan insanlardır (Fromm, 2003, ss. 188-189). “Boyunduruk altına alma eyleminin ilk aşaması, erkeğin kadına egemen olmasıyla başlar. Sonra, şiddetin sömürge amaçlarla kullanılmasına geçilir. Bütün ataerki toplum yapılarında, bu özellikler, erkeksi karakterin temellerini oluşturmaktadırlar” (Fromm, 2003, s. 189).

Kahramanlık temasına dair ilk ürünler MÖ 7. yüzyılda *Sümerlilerin Gılgamış Destanı* ve Batı edebiyatında Homeros'un, *İlyada* eserinde anlatılan, Agamemnon ve Akhilleus arasında geçen Troya savaşıdır (Miller, 2000, s. 70). Bu örnekler doğrultusunda sözlü kültür ürünü olan mit ve masallardan bahsetmek gerekli görülmüştür.

Mit kavramının etimolojik kökeni Fransızca *Mythe* kelimesinden gelmiş, “Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos” olarak yer almaktadır (TDK, 2023).

İnsan, binlerce yıllık düşünce pratiği içerisinde yaşadıkları dönemleri mit ve masallar aracılığı ile aktarmış, bu masallar ve mitlerin içerisinde döneme uygun kahramanlık mitleri ve öyküler oluşturarak kuşaktan kuşağa yaymıştır (Fromm, 2003). Toplumlar kahramanları her zaman önemli görmüş ve yücelterek hayranlık beslemiştir. Bu hayranlığın sebebini çok iyi açıklayan Erich Fromm (2003), *To have or to be* kitabında, insanlığın her zaman kahramanlar gibi cesaretleri olup korkmadan tehlikelerle baş edebilme, yurdunu bırakıp bilinmeyen yerlere gidebilme ve farklı yönlerde yelken açabilme ihtiyacı hissettiğini ancak sahip olduğu maddi, manevi olanaklarını, itibarını kaybetmek korkusundan dolayı cesaret edip yapamadığını bunları ise kahramanlara yükleyerek onlara hayranlık duyarak avuntu sağladığını açıklamaktadır (Fromm, 2003, ss. 150-151).

İnsan, hayatı anlamlandırmak ve doğanın, evrenin sürekliliği içinde yer bulmak amacıyla bulunduğu toplumun değerlerine bağlı olarak kökenindeki inançları ele alır ve kendine olağanüstü olayların içinde yer alan insanüstü varlıkların ya da tanrısal öykülerin yer aldığı mitoslar yaratır. Bu durum toplumun ideallerini, gelenek ve göreneklerini hatta dünya görüşlerini de tanımlamaktadır. Çünkü yaratılan bu kahramanlar toplumu ve ideolojisini temsil etmektedir (Tecimer, 2006, ss. 13-14).

Mircea Eliade (2001), mitlerin temel yapısı ve işlevine dair yaklaşımı mit kavramının genel olarak tüm hatlarını özetler niteliktedir. Bu doğrultuda bakıldığında; mitler, gerçek ve kutsal olarak bilinen doğa üstü öykülerle, yaratılış ile ilgili unsurları bünyesinde barındıran, insana özgü anlamlı eylemlerin örnek yapılarını ortaya koymaktadır. İnsan yarattığı bu mitleri anımsayarak nesnelerin özüne ulaşmakta dolayısıyla nesneleri elde etmeye ve onları yönlendirerek kullanmayı öğrenmektedir (Eliade, 2001, ss. 28-29).

Sözlü kültür ürünlerinden bir diğer kavram ise masallardır. Masallar mitlere kıyasla daha mistik anlatıları ortaya koymaktadır. Etimolojik kökeni Arapça *Meşel* olan “genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, dev, peri vb. varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebî tür” (TDK, 2023) olarak ifade edilmektedir.

Masal ve mitin tanımları her ne kadar birbirine yakın olsa da arasında oldukça önemli farklar vardır. Mitlerde aktarılan genellikle kutsal tanrılar ve doğaüstü varlıkları içerirken, masallarda bu durum olağanüstü kahramanlar ya da hayvanların yer almasıdır. Mit öykülerinde anlatılan her şey doğrudan doğruya bulundukları uluslarını ilgilendirirken, masallarda inanç kaidesi olmadığı için bu duruma etki etmemektedir. Masal ve mit arasındaki temel fark mitlerin, belli bir kültür veya topluluğun inançlarını, davranışlarını ve düşünce yapılarını belirlemesiye, masalların ise bu tür belirleyici bir işlevi olmamasıdır (Eliade, 2001, ss. 20-21).

Kahramanlık bağlamında da aradaki farklara bakıldığında ise iş biraz farklıdır. Mitlerde aktarılan kahramanlıklar, tanrılar ve yarı tanrılar üzerinden belirli tür becerileri kapsayarak anlatılarını sürdürürken, masallarda kahramanlığa yönelik yaklaşım sıradan insanlara yöneliktir. Kahramanlık sadece insanüstü bir güç gerektirmemektedir. Bunun yanında verilen mücadele sıradan savaşlarda cesaret gösteren insanlar içinde kahramanlık vasfı tanımlanabilmektedir (Akgün, 2008, s. 27).

Kavramsal çerçevede mit ve masallardan bahsedilmesinin sebebi anlaşıldığı gibi kahramanlığın kökeninin insanın düşünce pratiğini kavradığı dönemlerde ürettikleri sözlü kültürlerin bir eklentisi olmasıdır. Dolayısıyla gelişen teknoloji ve farklı düşünce pratikleriyle bu masallarda ve mitler de yaratılan unsurlar reform değiştirerek teknolojiyle dijital mecralara kadar ulaşmıştır şeklinde bir ifade kullanılabilir.

Stuart Voytilla'nın (1999) tarihli “*Myth and the Movies*” adlı kitabında, mitlerin sinema anlatısındaki etkisini ele aldığı belirtilmektedir. Kitapta, seyircilerin filmlerdeki yapısal geri dönüşlerden etkilendikleri ve bu etkinin temelinde insan yaşamını değiştiren, geliştiren ve kültürleri oluşturan mitosların sinemanın anlatısındaki rolü olduğu vurgulanmaktadır.

Lynnette Porter (2005), günümüzde yaratılan kahramanların, eski kültürlerdeki kahramanlar gibi sadık ve geleneksel kalıplara uygun hareket etmek

yerine, daha çok kendi inançları ve amaçları doğrultusunda hareket ettiklerini ifade etmiştir. Ancak eski kültürlerdeki kahramanlara baktığımızda, onların bulundukları değerlere ve kültüre sahip çıkarken bu yapının dışına çıkmadıklarını görmekteyiz. Çünkü kahramanlık anlatılarının sürdürülmesi için kendilerine kodlanan davranışlara ve değerlere sahip çıkarak ilerlemeleri gerektiğini bilmektedirler (Caryle, 2004, s. 9).

Kahramanlar, eski geleneksel kültürlerde yer alan şehitlik mertebesi vb. yaklaşımları bekleyerek hareket etmezler, tamamen ortaya koymuş olduğu plan neyse başarılı da olsa başarısızda olsa çözüme kavuşturmak isterler. Kahramanlar, toplumunu ya da insanlarını korumak için vermiş oldukları mücadele bir toprak kazanmak yada kişisel arzularını tatmin etmek değil, daha çok sevdikleri yerleri, kişileri ve ailesini koruma içgüdüleriyle savaşımdır (Porter, 2005, s. 20).

Kahramanları kahraman yapan temel şey çocukluğun çekirdek yapısından başlayarak hissedilir. Burada altının çizilmesi gereken şey ise kahramanı kahraman yapan temel şeyin bir becerisi olduğu yada yapmış olduğu eylemler değil, daha çok kahramanın yiğitlik gösterirken ortaya koyduğu mücadele ve sınırlarının üstüne çıkma yetenekleridir (Porter, 2005, s. 21).

Günümüz kahramanlarının en belirgin bir diğer özelliği ise akıllı olmasıdır. Kahramanlar sadece fiziksel güçleri ve becerileriyle değil zihinsel ve duygusal yapılarıyla da göze çarpmaktadır. Güçsüz görünümüne olmasına rağmen birçok olağanüstü durumların, maceraların üstesinden kolayca gelebilecek potansiyelleri zihinsel olarak ortaya koymaktadır (Klapp, 1954).

3.1.1. Kahramanın Yolculuğu

Tezin ana konusu süper kahramanlık olduğu için bu başlık oldukça kısa tutulmuştur. Kahraman olgusunu sözlü kültür öğelerini merkeze alarak kahraman yolculuğu modelleri üzerine araştırmalar yapan Vladimir Propp, Lord Raglan, Christopher Vogler, Carl Gustav Jung ve Joseph Campbell, oldukça önemli çalışmalar yapmıştır. Ancak sinemasal açıdan benzerlik gösterdiği düşünülen Joseph Campbell'ın kahramanın yolculuğu ve özelliklerinden kısaca bahsedilmiştir. Bu kavramdan bahsedilmesinin nedeni ise Campbell'ın ortaya koymuş olduğu "Monomit" isimli kahraman modelinin, sinemada ortaya koyulan kahramanlıkların yolculukları ve özellikleriyle oldukça benzer yapıları içermesinden kaynaklıdır.

Amerikalı yazar ve okutman olan Joseph Campbell'ın ortaya koymuş olduğu çalışmalar genellikle mit, mitoloji ve karşılaştırmalı din alanlarını kapsamaktadır. Campbell Kahramanın *Sonsuz Yolculuğu* (1949) kitabında sinemayla benzerlik gösteren belirli kahraman yapılarına dair “Monomit” isimli bir model oluşturmuş bunu ise mit ve mitolojik ekseninde aktarmaya çalışmıştır.

Mitlerde yaratılan kahramanlar her zaman ilgi çekmiş ve bu kahramanlar birçok mitolojide yer bulmuştur. Campbell, bu kahramanları mitolojik yolculuğunu üç ana başlıkta ve on yedi alt başlıkta formüle ederek bir model oluşturmuştur (Campbell, 2010). Bu model kahramanın yaşadığı macerayı temel alan ve birçok öykünün, gerek mitlerde, gerek peri masallarında, gerekse düşlerde ve filmlerde olsun belirli ortak yapısal unsurları oluşturmasıyla kahramanın yolculuk haritasını şekillendirmiştir (Vogler, 2009, s. 33).

Kahramanlar, tüm mitolojik hikayelerde bilmediği belirli süreçlerden geçerek maceraya başlar ve bu maceralarda karşılaştığı engellerle dönüşüm geçirerek kendisine yeni bir kişilik oluşturur. Bu kişilik cesaretle ilişkili bir kişiliktir. Kahraman macera içerisinde kendisiyle sınanarak hayatının kalıplaşmış zincirlerini kırıp kendisini aşağı çeken tüm kişilik özelliklerinin ve gizli yönlerini açığa çıkarmaya çalışır (Üçer, Dağlı, ve Soyseven, 2020, s. 64). Sinemada bu yapı klasik anlatının sahip olduğu yapısal formlara benzemektedir. Bu doğrultuda Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında ortaya koymuş olduğu monomit yapısı Tablo 3.1’de görüldüğü gibi ortaya koyulmaktadır (Campbell, 2010).

Tablo 3.1 *Joseph Campbell’in Monomit Modeli* (Campbell, 2010).

YOLA ÇIKIŞ	ERGİNLENME	DÖNÜŞ
Maceraya Çağrı	Sınavlar Yolu	Dönüşün Reddedilişi
Çağrının Reddedilişi	Tanrıçayla Karşılaşma	Büyülü Kaçış
Doğüstü Yardım	Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın	Dışarıdan Gelen Kurtuluş
İlk Eşiğin Aşılması	Babanın Gölünü Alma	Dönüş Eşiğinin Aşılması
Balınanın Karnı	Tanrılaştırma	İki Dünyanın Ustası
	Nihai Ödül	Yaşama Özgürlüğü

Tablo 3.1’de görüldüğü gibi *Yola Çıkış* aşaması kahramanın anlatıda yer aldığı giriş kısmıdır. Genellikle bu aşamada kahramanlar haberci yoluyla maceraya çağrılır ve dünyası tehditle karşı karşıya kalan kahramanımızın harekete geçtiği evredir. *Erginlenme* aşaması ise kahramanın anlatıdaki gelişmesi ve kendisinin sınındığı aşamaları kapsayarak doruk noktasında ödüllendirildiği kısımdır. Kahraman bu aşamada dünyasını tehdit eden düşmanları alt eder, yaşadığı dünyasını tekrar eski haline getirmek için mücadele verir. Son olarak ise *Dönüş* aşaması, filmin anlatısının kahraman için nihai sonuca bağlanarak eski yerleşik hayatına dönmesini kapsamaktadır. Toplum kargaşaya şahit olarak düzenin ne kadar gerekli görüldüğünü anlar ve kahramana olan sevginin ve kahramanın yarattığı cesaretle bağlanır (Campbell, 2010).

Campbell, monomit modelini özetler nitelikte şu sözleri ifade etmiştir: “Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve x i kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner”(Campbell, 2010, s. 42).

Yukarıdaki Tablo 3.1’de bahsedilen Campbell’ın Monomit eseri, birçok film çalışmasında ve çözümlenmesinde de görülmekte olup bu duruma örnek popüler filmler olarak karşımıza çıkan *Yıldız Savaşları*, *Indiana Jones*, *Terminatör*, *Yaratık*, *Geleceğe Dönüş*, *Matrix* ve *Harry Potter* gibi filmler, monomitin izlerinin bulunduğu serilerdir (Isaacs, 2006, s. 124).

3.1.2. Anti Kahraman Nedir?

The Boys dizi analizinde yer alan bazı anti-süper kahramanlara da değinileceği için anti-kahraman kavramının açıklanması gerekli görülmüştür. Bu bakımdan anti-kahramanın sözlükteki tanımına bakıldığında “cesaret gibi geleneksel olarak kahramanca niteliklere sahip olmayan ve bunun yerine toplumun genellikle karakterlerinin bir zayıflığı olarak gördüğü şey için hayranlık duyulan bir oyun, kitap veya filmdeki ana karakter” (Cambridge Dictionary, 2023) olarak ifade edilmektedir.

Anlaşıldığı gibi anti-kahraman geleneksel kahramanlara göre karşıt bir yapıyı oluşturmakta, iyi bir kahraman da bulunması gereken nitelikler anti-kahramanlarda farklı bir antitez olarak yansıtılmaktadır. Anti kahramanlar kişisel amaçları ve idealleri yolunda hareket eden, toplum tarafından soyutlanmış bir anlatı kahramanıdır

(Hecjkmann, 2020). Anti-kahraman yapısına dair yaklaşımlar oldukça çeşitlilik göstermekte ve bu yaklaşım anti-kahramanı tek bir tipe indirgenerek tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Vogler, bu kahraman olgusunu iki tip şekilde ortaya koyarak irdeler. Bunlardan birincisi klasik gelenekselleşmiş kahraman figürlerini yansıtan anti-kahramanlardır. İkincisi ise sempatik olmayan, sert görünümlü, topluma aykırı olumsuz yaklaşımlarla yol alan kahramanlardır (Vogler, 2007, s. 35).

Kavramın daha iyi anlaşılması açısından sinema filmlerinde yer alan süper kahramanların düşmanlarından örnekler verilecek olduğunda, Superman karakterinin azılı düşmanı Lex Luthor, Batman karakterinin Joker, Spider Man'ın düşmanı Venom, Thor karakterinin düşmanı Loki ve Hulk karakterinin ise Abomination gibi birçok anti-kahraman vardır. Bu kahramanların genel çerçevede ortak noktaları ahlaki değerleri olmayan, toplumu ve insanları önemsemeyen, kişisel hırsları uğruna yok etmeyeceği yapıları olan karakterlerdir. Bu kahramanlar kimi zaman normal sıradan kahramanlarda olabilmektedir. Örneğin, Captain America'nın düşmanları Naziler, çeşitli kanunsuzlar ve soyguncular gibi anti-kahramanlardır.

Anti-kahramanlar, hem öykü içerisinde süper kahramanların yapılarını ortaya çıkarmakta hem de çeşitli temsiller ve ideolojik kodlamalara neden olacak yaklaşımları da içermektedir. Kısaca, anti-kahramanlar, bir süper kahramanın anlatıdaki işlevi kadar önemlidirler çünkü çatışmayı yaratan karşıt güçlerdir şeklinde bir yorum yapılabilir.

3.2. Süper Kahramanın Tanımı, Doğuşu ve Özellikleri

Bu başlık altında ilk etapta süper kahramanın tanımı yapılmış ardından süper kahramanlığın doğuşu olarak bilinen çizgi romanlardan bahsedilmiştir. Sonrasında ise süper kahramanın özelliklerine değinilmiştir.

3.2.1. Süper Kahramanın Tanımı

Kahramanlık olgusunda anlaşıldığı gibi yaratılan süper kahraman olgusu da eski kültürlerdeki kahramanlık uzantılarını taşıyarak günümüze gelmiş; bu uzantılar sözlü kültürden yazılı kültüre, yazılı kültürden modernleşerek dijital kültüre geçmiştir. Süper kahraman olgusu yazılı kültür ürünü olan çizgi romanlardan itibaren kendisini göstermiş ve sonrasında sinemada yer bulmuştur.

Süper kahramanlığın sözlükte yer alan tanımı, sıradan insanların gerçekleştiremediği eylemleri, yapabilen belirli bir yeteneğe yada güce sahip olan bu güçleri ise toplumun yararına kullanan insanlara verilen isimdir. Bu kavramanın İngilizce karşılığı “Super Hero” dur ve Amerika’nın en büyük iki çizgi roman firması Marvel ve DC (Detective Comics) tarafından telif hakları alınmıştır (Pekmen, 2010).

Süper kahramanlar, günümüzün sıradan dünyasında birer kahraman olarak nitelendirilen polis, itfaiyeci ve doktorların aksine, olağanüstü güçleri olan ve bu güçlerin uçma, hız, görünmezlik ve ölümsüzlük gibi farklı becerileriyle öne çıkan kahramanlara tanımlanan özellikleri kapsamaktadır. Süper kahramanlar, inançları çerçevesinde bu güçlerini kullanarak kuralara göre hareket ederek toplumda her zaman “iyi” olarak kategorize edilirler (Scott, 2021).

Yaratılan ilk süper kahramanlar 1931 yılında yayına giren “Shade” ve 1936 yapım “Phantom” olsa da genel olarak kabul edilen ilk süper kahraman 1938 yapım olan “Superman'dir.” Sonrası süreçlerde ikonik bir süper kahraman olan “Batman” ortaya çıkmış;40-41 yıllarında popüler olan bu erkek kahramanların yanı sıra kadınlar da yer almaya başlamıştır. Ancak ikonik olarak en çok bilinen kadı kahraman “Wonder Woman” olmuştur. Bu kahramanlar ünlü çizgi romanların öncülerinden birisi olan DC firmasının en önemli üç kahramanını temsil etmektedir (Seçmen, 2014, s. 22).

Süper kahramanlar, diğer geleneksel kahramanlara oranla daha farklı yapıları ortaya koymaktadır. Bunlar ilk olarak fiziksel imajları, süper güçleri, kostüm ve tasarımlarıdır. Süper kahramanlara yüklenen bu ayrıcalıklar aynı zamanda kendilerini diğer insanlardan ve farklı süper kahramanlardan ayrı kılan yönlerini açığa çıkartmaktadır. Süper kahraman kostümleri ve aksesuarları hem karşısındaki düşmanına korku salacak potansiyeli açığa çıkarıp hem de topluma iyi bir imaj yaratmaktır. Kahramanların kullanmış olduğu kimi aksesuarlar ise gücünün potansiyelini maksimuma çıkartmaktadır (Kaba, 2018, ss. 104-105). Diğer yandan kahramanların kostümleri ideolojik işlevde görmekte, kendi uluslarının toplumlarının ait olduğu yapıları temsil etmektedir. Captain America, Superman gibi kahramanların kostümleri bu çerçevede oluşmaktadır (Kaba, 2022, s. 43).

Süper kahramanların ideolojik işlev görmesi ve bulunduğu ulusu temsil etmesine yönelik yaklaşımlar kahramanın karşı karşıya kaldığı düşmanlarla ortaya koyulmaktadır. Bakıldığında Superman karakterinin karşı karşıya kalmış olduğu

düşmanlar ilk etapta Amerikan toplumunun sistemine aykırı olan yan kesiciler, banka hırsızları ve dolandırıcılardır (Çelik, 2019, s. 62).

Süper kahramanların insanüstü güçlerine ilk etapta mikro ölçekte bakıldığında genellikle uçuş, ağ atma, görünmezlik, hızlı koşma, çeşitli mistik büyüler ve insanüstü fiziksel güçleri barındırmaktadır. Bu özelliklerle bütünleştirilen kahramanlar, fantastik dünya inşasını günümüzün dünyasına yönelik tasarlanarak yere basan cesaretle ilişkili şehir fantezisi olarak ortaya çıkan bir örtüşme yaratır. Süper kahramanlar genellikle altı ortak unsurla ilişkilendirilir. Bu unsurlar ise metropol ortamı, süper güç, dramatik bir başlangıç hikayesi, gizli bir kimlik, süper-kötü düşman ve ikonik yardımcı karakterdir (MasterClass, 2021).

3.2.2. Süper Kahramanın Doğuşu

Süper kahramanların başlangıcı çizgi romanlara dayanmaktadır. Çizgi romanların kökenleri ise mağara duvarlarına çizilen yazılar ve resimlerden oluşmaktadır. Bu bakımdan çizgi romanlar çizgi ve yazılarla bir şeyler anlatma sanatı olarak günümüze geldiği düşünülmektedir. Çizgi romanların merkezi ve doğum yeri olarak bilinen Amerika 19. yüzyılın sonlarına doğru ilk ürünlerini vermeye başlamıştır. Amerika’da ilk ürünler mizaha dayalı ürünler olmasından ötürü çizgi romanlar “comics” olarak ifade edilmiş ve öyle kalmıştır. Çizgi romanların doğuşları aynı zamanda sinemanın etkileşime başladığı dönemleri kapsamış iki ayrı sektöründe yakın dönemlerde ürünler vermesinden ötürü birbirlerinden sıkça faydalanmışlardır (Çelik, 2019, ss. 63-64).

Çizgi romanlarda kahramanlığın doğuşuna dair beş ayrı dönem ortaya çıkmıştır. Bu dönemler sırasıyla; Altın Çağ (1938-1954), Gümüş Çağ (1956-1969) , Tunç Çağ (1970-1980), Genç Tunç Çağ (1980-1984) ve Modern Çağ (1985-Günümüz) olarak sıralanmıştır (Sanderson, 2022). Ancak çalışmanın kapsamı doğrultusunda çizgi romanların tarihsel dönüşümüne dair derinlemesine bir araştırmaya gidilmemiş daha çok sinemada yer alan dizi ve filmler bağlamında inceleme yapılmıştır.

Bilindiği gibi en ünlü süper kahraman çizgi roman yayıncısı, Marvel Comics ve DC Comics’dir. DC Comics, 1934’te; Marvel Comics ise 1939’da kurulmuştur. DC Comics, çok sayıda ikonik kötü adam ve süper kahraman yaratmış bunlardan en popülerleri ise: Superman, Batman, Wonder Woman, Green Lantern, Suic, Aquaman,

The Flash'tır (MasterClass, 2021). Ayrıca DC'nin tahmini olarak 30 binden fazla karakteri olduğu biliniyor (DC Database, 2023).

Öte yandan Marvel da çok sayıda süper kahraman ve süper kötü adam karakterleri yaratmış bunlardan en çok bilinenleri ise; Spider-Man, Iron Man, Thor, Captain America, Captain Marvel, Hulk ve Wolverinedir (MasterClass, 2021). Marvel'ın ise tahmini olarak 70 binden fazla karaktere sahip olduğu bilinmektedir (Marvel Database, 2023).

Amerika, 1929-1940'lı yıllar da "Büyük Buhran" yaşamış ve dönemin en kötü ekonomik krizinin, işsizliğin yer aldığı süreçlerde halk umutsuzluğa kapılmıştır. Amerikan halkı yeni bir işiğe, yeni bir umuda tutunmaları gerektiği yaklaşımıyla süper kahramanları ortaya çıkarmaya başlamıştır. Amerika 30'lu yıllara geldiğinde elde edemedikleri başarıları, hayali olarak yansıtarak ideolojilerini dünyaya yaymak istemiş, halk depresyondan çıkmaya başladığı süre zarfında ise Superman'i yaratarak kendilerine idealist bir temsil oluşturmuşlardır. Tüm süper kahramanların başlangıcı ve doğuşu olarak kabul edilen Superman, Amerikayı temsil eden bir ikon haline gelmiştir. Superman sonrasında 1941 yıllara gelindiğinde yaşanan İkinci Dünya Savaşı'yla Amerika, propagandasını yer verdiği çizgi romanlar içerisinde öykü olarak yansıtmaya başlamıştır. Bu temsili yaratan ve öncü olan ise başta Superman ve Captain America olmuştur(Pekmen, 2010).

1940'lı yılların ilk çizgi roman kahramanları, yaratıcıları tarafından genellikle kostümlü karakterler veya gizemli adamlar olarak anılırdı. Bununla birlikte, süper kahraman kuruluşuyla beraber Amerika, popüler kültürü aracılığıyla sayısı artmak üzeri birçok kahraman üretmişti (Misiroglu, 2021). 1950'li yıllara gelindiğinde ise süper kahramanlar oldukça popülerleşmiş,Amerika da bunu fırsat bilerek birçok süper kahraman üzerinden propagandasını dünyaya yaymaya çalışmıştır (Pekmen, 2010).

İkinci Dünya Savaşı sonrası süreçlerde Amerika, yarattığı çizgi romanlarda eski popülerliğini kaybetmiştir. Buna neden olan ise artık refaha kavuşan Amerikan halkının, bir süper kahramanın yarattığı umut ve üstünlüğe gereksinimleri kalmamasından kaynaklı olmuştur. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise farklı arayışlara girilmiş DC Comics ve Marvel'ın öncülüğünde gelişen teknoloji ve yeni yazar-çizerlerin işe alınmasıyla ideolojik ve propaganda amaçlı yaratılan kahramanlar artık gündelik hayata ve insana dair sorunlara yönelmiştir (Seçmen, 2014, s. 31).

1960 ve 1970’li yıllara gelindiğinde ise Marvel ve DC arasında bir rekabet anlayışı başlamıştır. Bunun yanı sıra gelişen teknolojiyle süper kahramanlar artık multimedya da görünür olmuş, hem Marvel hem de DC açısından “Mega Toys” kavramıyla dünyanın her tarafında , Superman , Spider-Man , Conan ve Wonder Girl gibi çeşitli simgeler ve oyuncak figürler yaratılarak ortak bir ticari çizgide buluşmuşlardır. Ancak ilerleyen dönemlerde çizgi roman okurları açısından düşüşler meydana gelmiş, televizyon yayınları ve gelişen video oyunları tüketicileri artık çizgi romanlardan çok medyaya ağırlık vermeye yöneltmiştir. Bu durum ise çizgi roman yaratıcılarını oldukça sarsmıştı. Ancak 80’li ve 90’lı yıllarda süper kahramanlar televizyonlar ve sinema araçlarıyla dünyaya yayılınca gelişimler devam etmiş ticari olarak oldukça kazanç sağlanılmıştır (Misiroğlu, 2021).

3.2.3.Süper Kahramanın Özellikleri ve Ortaya Çıkışına İlişkin Faktörler

Daha önce de bahsedildiği gibi süper kahramanlar, diğer sıradan kahramanlara göre süper güçleri(insanüstü) olan ve bu güçlerini toplumun yararına kullanan kişiler olduğu ifade edilmiştir. Dolayısıyla çizgi romanlarda, dijital mecralarda ve televizyon yayınlarında yer alan süper kahramanların özellikleri, hepimizin aşına olduğu hızlı koşma, görünmezlik, fiziksel dayanıklılık, ölümsüzlük ve uçuş gibi özellikleri kapsamaktadır.

Bir kahraman ile süper kahraman arasındaki en temel fark becerileri, inançları ve sempatileridir. Süper kahramanların, kahramanlardan farkı, genellikle doğuştan gelen veya kutsal güçlerle kazanılan özelliklere sahip olmasıdır. Örneğin, X-Men serisindeki mutantlar gibi doğuştan sahip oldukları farklı güçler yada Spider-Man gibi radyoaktif bir örümceğin ısırması gibi bir olay örnek gösterilebilir (Scott, 2021).

Süper kahramanlar, genellikle bir amaca veya inanca sahiptirler ve bu inançlarına göre hareket ederler. Bu inançlar, kahramanların yaptıkları eylemleri motive eder ve onları diğer karakterlerden ayıran temel özellikleri ortaya çıkarır. Kahramanların sempatileride birbirinden ayrılmasında önemli bir faktördür. Süper kahramanlar, genellikle izleyicilerin sempatisini kazanmak için tasarlanır ve birçok insanın kendilerini hayal ettiği ideal karakterlerden oluşurlar (Scott, 2021).

Süper güçler, genellikle bir kahramanın ilgi odağı haline gelirken, ahlaki değerler de kahramanın karakterinin önemli bir parçasını oluşturur. Kahramanlar genellikle izleyicilerin örnek alabileceği kişilerdir ve genellikle iyi karakterler olarak

tasvir edilirler. Bu nedenle hikayelerde mücadele eden kahramanlar, izleyicilere ilham verir ve onların kahramanlığa yönelik tutumlarını şekillendirir (Scott, 2021).

Kahramanların insanlıkla ilişkilendirilebilir özellikleri, izleyicilerin gerçeklik hissini pekiştirir ve onlara bağlanmalarını sağlar. Batman ve Daredevil gibi kahramanlar, sıradan insanların yaşadığı toplumun içindeki suç ve tehlikelerle mücadele ederek, onları koruma görevini üstlenirler. Bu kahramanların, insanlığa ait bazı özelliklere sahip olması, seyircilerin onlarla empati kurmasını kolaylaştırır. Tıpkı sıradan insanlar gibi onlarda günlük hayatın verdiği sorunlarla yüzleşerek inandırıcılığı topluma aşılar (Scott, 2021).

Richard Reynolds (1994), *Super Heroes: A Modern Mythology* isimli kitabında süper kahramanlığın ortaya çıkışına ilişkin temelde yedi ayrı başlık ele almıştır. Süper kahramanlığın doğuşu ve ikonik bir temsili olan Superman üzerinden kimi başlıklarla aktarmaya çalışmıştır. Bu bağlamda Reynolds'un süper kahramanlık olgusuna dair aktardığı özellikler şunlardır:

Kayıp aile: Yaratılan süper kahramanlar çoğunlukla ailesiz büyüyen yada ailesiyle ilişkileri kötü olan bir yapıda sunulur. Superman karakterine bakıldığında, uzaydan ailesi tarafından dünyaya gönderilmiş ve insan olan sıradan bir aile ile büyümüştür. Kahramanlar genellikle ailesiyle ilişkisi olmadan olgunluğa ulaşır (Reynolds, 1994, s. 12).

İnsan ve Tanrı: Süper kahramanlar daha önce de bahsedildiği gibi olağanüstü güçlerinin olmasının ötesinde insanlık kişiliğine ve hayata dair yaklaşımlarına da yer verilir. Okuyucu/İzleyici'nin karakterlerle daha iyi bir şekilde özdeşleştirilmesi için bu tarz özellikler eklenmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi Örümcek Adam bir lise öğrencisi ama aynı zamanda bir savaşıdır. Superman bir uzaylı olduğu halde insan sevgilisi Lois Lane'e aşıktır (Reynolds, 1994, s. 12).

Adalet: Süper kahramanlar için adalet kavramı oldukça önemli bir unsurdur. Ancak bu adalet kavramı her ne kadar devlete bağlı bir anlayış ile şekillense de kimi zaman kendilerine yönelik adalet anlayışlarını da öne sürmektedir. Örneğin Superman'ın ilk kahramanlık maceralarından birisi masum bir kadını kurtarmak için eyalet valisinin odasına zorla girmesini konu alır (Reynolds, 1994, s. 14).

Normal ve süper güçler: Süper kahramanların olağanüstü doğasıyla sıradanlık arasında bir karşılaştırılma meydana getirilir. Bu durum genellikle

kostümler, aksesuarlar ve özel güçler aracılığı ile betimlenir. Böylece seyirci süper kahramanın yenilmezliğinin farkına varır. Örneğin Superma'nın bir filminde sorgu odasındaki insanlara kelepçeyi nasıl çıkarttığını göstererek yada ultura sonik görme özelliğini kendisini gizli aynadan izleyen komişere cebindeki sakızı ve sigarayı söylemesi gibi örnekler verilebilir (Reynolds, 1994, s. 14).

Gizli kimlik: Süper kahramanlar genellikle iki ayrı imajı yansıtmaktadır. İlki sıradan insan kostümleriyle sıradan insan davranışlarını gösterirken, ikincisi ise gücünün ve potansiyelini ortaya koyacak süper kahraman kostümleriyledir. Süper kahramanlar için gizli kimlik önemlidir, çünkü sevdiklerini korumak adına kimliklerini saklamak zorunda kalırlar. Örneğin, Superman gizli kimliğini sevgilisi Lois Lane'den ilk etapta saklar. Benzer şekilde, Örümcek Adam'ın (Peter Parker) dedesi, anneanesi ve halasından kimliğini gizlediği görülür. Çünkü olası bir durumda, kahramanın kimliğinin bilinmemesi birçok kötü durumu ortadan kaldırabilir ve ailesini düşmanlardan koruyabilir (Reynolds, 1994, ss. 14-15).

Süper güç ve siyaset: Süper kahramanlar için kısıtlanma ve sınırlandırılma her zaman soruna yol açar. Özellikle politikacılar ve süper kahramanlar bakımından bu ilişki ortaya koyulur. Süper kahramanlar sadık bireylerdir. Sadakati ve vatanseverliği hukuka olan bağlılıklarıyla eş güdümlü ilerlerler ama kimi zamansa bazı süreçlerde bu yola başvurmadaıkları da olur. Bu nedenle devlet gücüne karşı çıkmamanın bedellerini öderler. Ama yine de hatırı sayılır bir şekilde devlete bağlılıklarını sürdürürler (Reynolds, 1994, s. 15).

Sihir ve bilim: Süper kahraman temaları için oldukça temel bir kavram olan sihir ve bilim önemli bir zemini oluşturmaktadır. Süper kahramanlık evrenin doğasını oluşturan sihir ve bilim öykü evrenini ve olay örgüsü açısından gereklidir. Özellikle kimi anlamsız yapıların gerçekliğe doğru vurgu yapılması için bilimin sihir üzerindeki etkisi olağan derecede önemlidir. Iron Man karakterinin kahramanlıkları bilimsel araçlarla şekillenirken, Thor karakterinin kahramanlıkları ve gücü sihirle şekillenmektedir (Reynolds, 1994, s. 16).

Bunların yanı sıra süper kahramanların süper güçlerinin ortaya çıkışına ilişkin ise farklı türevler söz konusudur. Bunlardan ilki aşına olunan ve oldukça popüler olan radyoaktivitedir. Spider Man karakteri üzerinden örnek verildiğinde, radyoaktif bir örümcek ısırılmasıyla ortaya çıkan güçleri olmuştur. Öte yandan bilimsel kazaların

meydana getirdiği sonuçlardan oluşan süper güçlerde vardır. Bunlar ise Thor, Görünmez Adam ve Flash örneği verilebilir. Ayrıca klasik olarak bilinen ve birçok kahramanda yine yer alan genetik mutasyonlarda kahramanlık güçlerini ortaya koymaktadır. Bunlar aileleri tarafından kendilerine genetik olarak geçen ve belirli süreçlerden sonra kendisini gösteren süper güçlerdir. Örnek olarak X-man ve Thor'a bakıldığında bu durum anlaşılabilir (Seçmen, 2014, ss. 32-33).

Öte yandan ailesel zenginliğin (para, bilimle uğraşan bir aileden gelmek) vermiş olduğu olanaklar da kimi zaman süper kahramanlar için önemli bir güç unsuru olmuştur. Bakıldığında Iron Man, Batman, Elextra gibi karakterler ailesel zenginliklerini kullanarak durumu bilimle şekillendirip süper güç yaratabilmektedir. Öte yandan devletin olanaklarıyla belirli bir güce sahip olan kahramanlarda vardır. Belirli teknik ve tıbbi ilaçlarla denek olarak kullanılan insanların savaşta güce katkı sağlaması söz konusu olmuştur. Bu duruma örnek olarak ise Captain America ve Wolwerin'e verilebilir (Seçmen, 2014, ss. 32-33).

Süper kahramanların kimliklerini ve özelliklerini pekiştiren bir diğer unsur, kostüm ve aksesuarlarıdır. Bunlar, güç potansiyelini en üst seviyeye çıkarabileceği gibi kimliklerini de toplumdan gizleyebilir ve farklı toplumlara da ideolojik bir baskı oluşturabilir. Bu bakımdan, süper kahramanların kostüm ve aksesuarlarına değinmek önemli görülmüştür.

Süper kahraman kostümleri çizgi romanlar, diziler ve filmlerde kahramanlar için kişiliğinin kimliğini ortaya koymaktadır. Barbara Brownie ve Danny Graydon *The Superhero Costume: Identity and Disguise in Fact and Fiction (Süper Kahraman Kostümü: Gerçek ve Kurguda Kimlik ve Kılık Değiştirme)* isimli kitabında kostümleri teorik olarak kabul görülen ve karakterlerin gerçek kimliğini gizlemek ve özel hayatını (aile, arkadaşlar) kötücül düşmanlardan korumasına olanak tanıdığı ileri sürülürken, Barbara Brownie ve Danny Graydon bu düşünceyi reddederek kostüm ve kimliği bütünleşik bir şekilde ele alır. Süper kahramanların özel yetenekleri onları sıradan insanlardan ayırmakta, üniforma ise bir kılık değiştirmenin ötesinde kahramanların ideolojileri temsil etmektedir diye ekleme yapar (Brownie ve Graydon, 2015, ss. 2-12).

Brownie ve Graydon, öte yandan kahramanların giydikleri kostümlerin tasarımlarının sembolik olarak araştırarak toplumsal bir ideolojik işlev gördüğünü öne

sürmektedir. Captain America örneği vererek, bayrak takmanın vatanseverlik ve küreselleşme ekseninde kahraman kimliğini öteki olarak kodlarken, bu kostümler bir ulusun hizmetinde kullanılan ötekiliğe de göndermede bulunur. Kostümler, kimi zaman sembolik olarak ırk ve etnik köken belirteçleriyle doldurulabilir. Bu sembolik tasarımlar alegorik olarak temsil edilen ideolojinin kültürel olarak inşa edildiğini ve vatansever bir kostümün Amerikan değerlerini desteklediği görüşünden yola çıkarak tasarlandığını ele almaktadır (Brownie ve Graydon, 2015, ss. 56-62).

Kahramanları süper kahraman yapan bir bakıma da kullanmış oldukları aksesuarlardır. Kimi kahramanlar mistik aksesuarlar kullanırken, kimi kahramanlar ise bilimin getirdiği olanaklarla teknolojik aksesuarları kullanmaktadır. Captain America'nın süper gücü, dayanıklılık ve fiziksel şiddetinin oldukça yoğun olmasıdır. Ancak kendisi hala ölümlüdür. Bu bakımdan kullanmış olduğu kalkan kendisini hem bütünleştirmekte hem de korumaktadır. Öte yandan Spider Man, kullanmış olduğu ağ atıcıları da bu bakımdan oldukça önemli bir aksesuardır. Kendisi radyoaktif bir örümceğin ısırılmasıyla gücü elde etse de bunu en iyi şekilde kontrol etmesi için ağ atıcıya ihtiyaç duymaktadır (Carter, 2015).

Bir taraftan da mitolojik aksesuarlar vardır. Bu aksesuarları kullanan en iyi ikonik karakterler Thor ve Wonder Woman'dır. Thor, tanrı gücüne sahip olsa da çekici olmadan gücünün potansiyelini tam olarak ortaya koyamazdı. Wonder Woman ise güçlü bir yapısı olduğu halde kullandığı aksesuarlar, gerçeğin kementi, boyun eğme bilezikleri ve görünmez bir jet tir. Green Arrow, Batman, Iron Man ve Hawkey, gibi karakterler ise süper kahraman olmasında etkili olan şeyin kullandıkları alet ve zenginliğin vermiş olduğu olanaklardır. Green Arrow, Hawkey, çeşitli yay ve patlayıcı barındıran oklar kullanırken, Iron Man ve Batman ise gelişmiş teknolojik aletlerle üretilen silahlar, kostümler ve araçları kullanmaktadır (Carter, 2015).

3.3. Sinema ve Televizyon Endüstrisinde Süper Kahramanın Doğuşu

Daha önce aktarılan bilgiler çerçevesinde kahramanlık mitleri, kahramanın yolculuğu ve çizgi roman ürünleri olan süper kahramanların yapısal özellikleri, sinema açısından da paralellik gösterdiğini düşünmek yanlış olmaz. Aktarılan bu başlıklarla sinema ilişkisi gerekli bölümlerde tartışılmıştır. Bu bakımdan kahramanlık olgusuna ve süper kahramanların özelliklerine tekrardan değinilmeyecektir. Genel çerçevede bu başlık altında sinemanın ele aldığı çizgi romanlarda yaratılan süper kahramanların

tarihsel yapısına değinilecek olup, sonrasında çalışmanın kapsamını oluşturan Amerikan sinemasında en bilinen süper kahramanlara dair genel bir bakış atılacaktır.

Sinema görsel ve işitsel bir anlatı aracı olarak bünyesinde birçok sanat dalını barındırmaktadır. Dolayısıyla edebi türler, resim, müzik ve daha birçok sanat ürünleri, filmlerin öykülerinin oluşmasında önemli katkılar sağlamaktadır. Bu bakımdan sinemanın da süper kahramanların doğuşunu ortaya koyan çizgi romanlardan yararlanması normal bir durumdur. Süper kahramanların doğuşuna ilişkin evrilme süreçleri ilk olarak sözlü kültür anlatılarındaki kahramanlıklardan, daha sonra ise yazılı kültür ürünlerinden olan çizgi romanlarla evrimleşerek süper kahramanlar yaratılmaya başlamıştır. İlerleyen süreçlerde ise bu durum görsel kültüre yansımıştır.

1895 yıllarında sinemanın öncülerinden olan Lumière kardeşler, Paris'te yaptığı ilk sinema gösterim zamanlarıyla, çizgi roman öncüsü olan Richard Felton Outcault'ın ilk dönemlerde yarattığı *Hoogan's Alley* isimli dizi aynı dönemlere tekabül etmektedir. Çizgi roman ile sinema arasındaki etkileşim de bu süreçlerde başlamıştır. Dolayısıyla sinema gelişme aşamasındayken ilk yararlandığı yazılı türlerden birisi çizgi roman olmuştur (Seçmen, 2014, s. 35).

Bu çerçevede sinemada yansıtılan ilk süper kahramanların kökenine bakıldığında 1916 yılında Fransız yapım *Judex* dizisi ilk ürünlerden birisidir. Ancak sinemada yer bulan ve ekranlara yansıyan dizi Amerikan yapımı *Mandrake The Magician'dı* (1939). Bu dizi 12 bölümlük bir seriye sahip olup, öyküsü itibariyle süper kahramanımız enerji makinesini çalmaya çalışan bir bilim adamıyla mücadelesini konu almaktadır. Ancak ilk süper kahraman dizisi niteliği taşıyan günümüzde de oldukça popüler olan 1941 yapım *Captain Marvel'ın Maceraları* dizisi ele alınmaktadır (Kaye, 2020).

İkonik olarak bilinen en önemli kahramanların yer aldığı dizilerden birisi, 1943'te *Batman* adlı 15 bölümlük bir dizinin ortaya çıkışıyla gerçekleşti. Ardından devam niteliği taşıyan Robert Lowery ve Johnny Duncan'ın oynadığı *Batman ve Robin* filmi 1949'da gösterime girdi. Ancak Batman filmleri ve dizileri önündeki 40 yıl boyunca istenilen başarıyı elde edemeyip sonrasında Tim Burton'ın yönettiği, *Batman* filmi gişede 411 milyon dolardan fazla kazanan 1989'un gişe rekorları kıran filmi oldu (Kaye, 2020).

Superman açısından ise bu durum 1948’de 15 bölümlük bir diziyle kendini gösterdi ve 1950’de *Atom Man vs. Superman* ortaya çıktı. Sonrası süreçlerde ise 1978’de *Superman: The Movie* filmiyle beyaz perdeye dönüşü gerçekleşti. Bu film, Superman açısından önemli bir çıkış olmuştur. Ardından 1981’de *Superman II*, sonrasında 1983’te *Superman III* ve 1987’de *Superman IV* olarak ekranlara yansıdı (Kaye, 2020).

Marvel ise DC kadar kendisini ekranlarda göstermemiş sadece 44-97 yılları arasında dört film çekmişti. Marvel’ın en önemli çıkışlarından birisi 1989 yılında *Punisher* isimli kanunsuz kahraman filmi olmuştur. Ancak film istenilen başarıyı elde edememiştir. Ardından Marvel iki film daha ortaya koydu ve bu filmler ise *Captain America* (1991) ve Roger Corman’ın *Fantastic Four* (1994) filmleriydi. 1997’li yıllara gelince ise Marvel, *Men in Black* isimli filmi yayınlayarak beraberinde ise, doğrudan bir Marvel karakterine dayanan ilk başarılı film olan *Blade*’i piyasaya sürdü. Artık Marvel bir hit olma yolunda gelişme gösterirken tartışmasız 2000 yapımı *X- Man* filmini ortaya koyarak seyircilerin beğenisini kazanmayı başardı. Bu film, 296 milyon dolarlık bir gişe hasılatı elde etti (Kaye, 2020).

Genel çerçevede, Marvel ve DC yayın şirketlerinin ürünleri olan süper kahramanların sinemayla çıkış noktaları ortaya koyulmuştur. Ancak ufak bir parantez açmak gerekir ki, her ne kadar geçmişte DC şirketinin süper kahramanları çeşitlilik gösterip üstünlüğü sağlasa da, günümüzde bu çeşitli film ve dizilerin üstünlüğünü Marvel’a bırakmıştır. Yine de, her iki popüler çizgi roman yayıncısı sinema açısından önemli bir öykü aracı olmuş, bununla beraber çeşitli ticari pazarlara açılarak oldukça yüksek gelirler elde etmeye başlamışlardır.

3.3.1. Amerikan Sinema ve Tv Endüstrisinde En Bilinen Süper Kahramanlara Dair Genel Bakış

Süper kahramanların sinemaya ve çizgi romanlara dair kökeni şimdiye kadar aktarılan bilgiler çerçevesinde büyük ölçüde Amerika’ya dayandığı su götürmezdir. Bu doğrultuda Amerikan sinema ve TV endüstrisinin en bilinen süper kahramanlarına dair genel bir bakış atılmadan önce Amerikan ideolojisinden ve süper kahramanları ne sebeple yarattığı ortaya koyulmuştur. Sonrasında ilgili başlık altında süper kahramanlardan genel çerçevede bahsedilmiştir.

Amerika’da yaratılan süper kahramanlar; çizgi romanlarda, dizilerde ve filmlerde aslında birer eğlence aracı olarak görülse de temelinde yer verilen Amerikanın ideolojik mesajları yattığı görülebilir. Amerika, çizgi romanları yaratırken kendi ideolojisini, başarılarını ve Amerikalı olmanın üstünlüğünü gelişen teknoloji ve internet alt yapısının sağlamış olduğu olanaklarla sinema ve dizi endüstrisiyle bütünleştirerek dünyaya yaymaya çalışmış ve başarılı olmuştur. Bu durum sadece yazılı ve görsel süreçlere değil günümüzün kapitalist sisteminin içerisine dahil ederek önemli bir ticari pazar haline getirilmiş oyuncaklar, kıyafetler, aksesuarlar gibi birçok ürün üzerinden çeşitli kazanç sağlamaya çalışmıştır (Kaba, 2022).

İlk olarak dünya savaşlarında kendisini gösteren süper kahramanlar Amerikanın askeri gücünü, kültürel üstünlüğünü, Amerikalı olmanın iyi yönlerini ve ilizyonik başarılarını yaymaya çalışmıştır. 19. yüzyıldan bu yana Amerikan stüdyoları, yaklaşık 80 tane aksiyon süper kahraman filmi ve dizisi üretti. Bu sayı önceki 15 yıllara oranla iki kat fazla. Özellikle üretilen süper kahramanlar dünyayla buluşması hep Amerika’nın kriz zamanlarına ve çöküntülerine denk gelmektedir. Amerika dünyadaki kültürel sorunlara, emperyalist sisteme ve kapitalizimi yönetmek adına yarattığı süper kahramanların senaryoları genellikle Amerikayı destekleyici çarpık bir ideoloji sunmaktadır (Rooney, 2016).

Özellikle Amerika 2001 yılının 11 Eylül’ünde yaşamış olduğu terör saldırısına dair kalıntılara sonraki süreçlerde süper kahraman dizi ve filmlere yer vermişti. Demokarisiye, anayasal düzenlemeye, savaş ve terörizm gibi birçok zorunluluklarla ve zorluklarla mücadele açısından kendi ulusuna umut ve aydınlatıcı bir bakış sunmaya çalışmaktaydı (Hagley ve Harrison, 2014, s. 120).

İntikam arzusuyla yanan Amerika; Iron Man, Thor, X-Men ve Captain America gibi birçok karakter ve filmleri üzerinden dönemin krizini yatıştıracak içerisinde umut barındıracak senaryoları ortaya döküyordu. Amerika yanı sıra iç ve dış politikasındaki karmaşayı ve çeşitli sorunlarını “Yenilmezler” serisinde süper kahramanlar üzerinden ve film içerisinde gerçekleştirilen savaşlarla politik mesajlar verip, askeri gücünü, sanayisini ve sarsılmaz vatan severliğini temsil edici yönlerini açığa çıkartıyordu (Hagley ve Harrison, 2014, s. 121).

Özellikle de Superman karakteri; çizgi roman, dizi ve filmler açısından ikonik bir temsil olmakla beraber Amerika’nın en popüler süper kahramanları arasında

yer aldığı düşünülebilir. Ölüme mahkum edilen bir gezegenden ailesi tarafından bebekken roketle dünyaya gönderilen Superman, gençlik çağlarında özel güçlerini keşfederek uçma, mermi geçirmeme, lazer, gelişmiş işitme, kas, dondurma ve süper hız gibi birçok insanüstü yeteneklere sahip olur ve toplumun yararına adaleti sağlamaya ve kötülerin dünyasını alt etmek için kullanır.

Kahramanlık öykülerini ele alan Superman karakteri, ortaya koymuş olduğu başarıları Amerikan toplumunun değerlerine ve ahlak tutumuna kadar sembolik bir şekilde yansıtmakta ve iyimser ahlaklı vatandaş imajını sunmaktadır (Göç, 2020, ss. 239-240). Öte yandan “Superman, bilimsel totaliterliğin ve endüstriyel kapitalizmin yozlaştırmaya çalıştığı Amerikan değerlerini yeniden inşa etmek ve savunmak için Amerikan entelektüel karşıtlığının önemli bir iddiası olan eşitlikçilik ve halk demokrasisi idealleri için mücadele eder” (Upton, 2014 akt. Göç, 2020, s. 241).

Superman karakterinin maceraya atılışı ve ilk düşmanlarının Naziler olması da ayrı bir inceleme alanını ortaya koymaktadır. Güncel siyasi konuları ve savaş durumlarını sık sık dokuyan Superman, soğuk savaşın içerisinde yer alan diktatör liderlere ve duygusuz metalaşmış askerlere karşı bir gönderme yapar (Göç, 2020, s. 241).

Amerika'nın bir diğer önemli ikonik kahramanı ise şüphesiz Captain America'dır. Bu kahraman diğer süper kahramanlara oranla farklı bir yapıyı ortaya koymakta, süper gücü olağanüstü mistik becerilerin ötesinde sıradan bir insanın vermiş olduğu bedensel aksiyonun sadece en üst potansiyelini taşımaktadır. Captain America'nın öykü içerisindeki ismi Steven Rogers'dır. Bu kahramanımız ilk başlarda bedensel olarak oldukça çelimsiz ve Amerika'nın askeri potansiyelini karşılayamayacak kadar güçsüz bir adamdır. Ancak Steven Rogers asker olmak istemekte ve halkını dönemin içerisinde geçen Nazilerden kurtarmak için kendisini feda etmeye niyetlenmektedir. Ancak ordu tarafından reddedilen Rogers, Amerikan ordusundaki bir generalin teklifini kabul ederek deneye tabi tutulur ve güçlü bir süper asker haline gelir.

Amerika, aynı şekilde Superman üzerinden yaratmış olduğu temsilleri ve dayatmış olduğu ideolojiyi Captain America üzerinden de yola çıkarak örtük mesajlar içeren anlatılarını çizgi roman ve filmlerine yerleştirmektedir. Yaratılan kahramanın

karşı karşıya kaldığı düşmanlar, soğuk savaşın içerisinde yer alan Naziler ve Amerikan halkının kalkınmasını istemeyen diktatör güçlerdi (Dalaylı, 2021).

Cesaret, fedakarlık ve onur üçgeninde Amerikan halkını refahı ve ulusunun tüm yükünü taşıyan Captain America, ikonik bir sembol haline gelmiş ve vermiş olduğu mücadele bir kahraman mücadelesi değil, Amerika'nın özgürlüğü ve karşıt güçlerle olan mücadelesini temsil etmiştir. Amerika, çoğu filmde ve dizide uygulamış olduğu propagandasını en net ve yalın biçimde Captain Amerika üzerinden de yansıtmıştır. Makro ölçekte bakıldığında, Captain America'nın kostüm ve tasarımları Amerikan bayrağını temsil etmekte ve elinde bulundurduğu süper güçlü kalkanındaki sembol de bu durumu pekiştirmektedir (Dalaylı, 2021, ss. 54-55).

Bunların yanı sıra Batılı olmayı ve Amerika'nın modern rüyasındaki yaşamın güzelliğini öne süren süper kahramanlarda vardır. Özellikle Iron Man karakteri üzerinden bu temsil oldukça net bir şekilde yansıtılmaktadır. Babasından kalan mirasla zengin olan Tony Stark, ilk etapta silah ticaretiyle uğraşarak para kazanan; playboy, şakacı, cinsellik ve güç delisi gibi tipik bir Amerikan erkeği rolünü oynasa da vicdan savaşına girerek kendi ülkesine karşı sorumlu hissederek savaş macerasını filizler.

Amerikan pop kültürü, mitoloji ve dine sıkça vurgu yapar. Thor ve Loki gibi karakterler de bu duruma bir örnektir. Bu karakterler, kuzey mitolojisinden gelir ve çok tanrılı inancı yansıtır. Özellikle Marvel Sinematik Evreni'nde Thor ve Loki karakterleri, birbirlerine zıt karakterler olarak tasvir edilir. Thor, güçlü, cesur ve adaletli bir karakter olarak resmedilirken, Loki daha aldatıcı ve tehlikeli bir karakter olarak tasvir edilir.

Amerika'da yaratılan süper kahramanlar oldukça geniş bir çerçeveyi kapsamaktadır. Bu nedenle tezin sınırları çerçevesinde bilinen süper kahramanlardan bahsedilmiştir. Ancak günümüzde popülerliğini sürdürmekte olan kahramanlardan da isim olarak bahsetmek gerekirse; "Captain Marvel, Wonder Woman, Batman, The Flash, Green Arrow, X-Men, Supergirl, Hulk ve Stargirl" (Encyclopedia Britannica, 2019) gibi birçok süper kahraman, çizgi romanlardan sinema ve dijital mecralara kadar ulaşmıştır.

3.3.2. Yeni Dönem Sinema ve Televizyon Endüstrisinde Süper Kahramanlara Dair Toplumsal Cinsiyet Roller

Tezin kapsamı doğrultusunda feminist film kuramı çerçevesinde süper kahraman dizilerinde hegemonik erkeklik inşasından yola çıkarak yapılacak olan çözümleme, feminist eleştirel söylem analiziyle ele alınacağı için kadınların ve erkeklerin süper kahraman dizi ve filmlerde nasıl temsil edildiklerini incelemek gerekli görülmüştür.

Toplumsal cinsiyet yaklaşımlarıyla ilgili şimdiye kadar aktarılan bilgiler çerçevesinde hem sinema da hem de dijital mecra özelinde yansıtılan diziler ve filmlerin, büyük çoğunlukta erkek egemen yapının denetimi ve tahakkümü altında şekillendiği ifade edilmiştir. Bu bakımdan da endüstri ve ticari bir unsur haline gelen sinema ve televizyonda önemli bir tür olan ve oldukça popüler olan süper kahramanlık ile ilgili yayınlarında bu ideolojiden beslenerek şekillendiği düşünülmektedir.

Yeni Medya, kalıplaşmış davranış normlarını inşa edilmiş bir şekilde somutlaştırarak var olan ideolojik yapıyla bütünleştirip aktarmaktadır. Dolayısıyla şiddete dayalı sert savaşların ve aksiyonların geçtiği olay örgüsüyle öne çıkan süper kahraman dizileri ve filmleri toplumsal ideolojinin erkeğe kodlamış olduğu güç ve şiddet unsuruna dayalı bir şekilde aktardığı için sıklıkla erkek temsillerin ön planda olduğu görülmektedir (Miller, Rauch, ve Kaplan, 2021).

Süper kahraman filmlerinde kadın karakterlerin genellikle erkek kahramanların destekleyici figürleri olarak tasvir edilmesi ve erkek karakterlere kıyasla kadınların kullandıkları silahlar ve aksesuarlar bakımından daha az önemsenmeleri, cinsiyetçi bir yaklaşımın ve toplumsal rollerin inşasının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu tür filmlerde kadın karakterler, genellikle erkek kahramanın yardımcıları veya romantik ilgi nesneleri olarak sunulur. Onların hikaye anlatımındaki rolleri, erkek kahramanın başarılarına katkıda bulunma veya onu motive etme gibi ikincil bir konumda yer alır (Miller, Rauch, ve Kaplan, 2021, s. 4).

Monica Miller, Jessica Rauch ve Tatiana Kaplan'ın ortaya koymuş oldukları araştırma dergisi "*Gender Differences in Movie Superheroes' Roles, Appearances, and Violence*"(2021) isimli çalışmaları 1978'li yıllardan 2009'lu yıllara kadar vizyona giren 146 adet süper kahraman filmini içerik analiziyle incelemeye alırlar ve yapılan analizde 147 süper kahraman içerisinde sadece 47 tanesinin kadın olduğu sonucuna

varılır. Ayrıca veriler de filmlerde yer alan süper kahramanların etnik yapılarındaki farklılığa değinerek beyaz erkek ve kadınların zenci erkek ve kadınlara oranla daha fazla ele alındığı ortaya koyulur (Miller, Rauch, ve Kaplan, 2021, s. 5).

Yapılan çalışmada önemli ölçüde cinsiyet farklılıklarının olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum kadınların ataerkil bir toplumda statü olarak geri plana atıldığı, değersizleştirildiği yaklaşımının bir uzantısını taşımaktadır. Kadınlar zayıf, korkak verdikleri savaş mücadelelerinde tek başına değil genellikle grupça yer alarak üstesinden geldiğini, giydikleri kostümler açısından da bedenlerinin açıkça vurgulandığı kıyafet tasarımlarına dikkat çekildiği yaklaşımını ortaya koyarken; erkekler ise akıllı, zeki, donanımlı ve maceralardan tek başına galip gelebilecek kapasitelerinin vurgulandığı güçlü bireyler olarak temsil edildiği görülmüştür (Miller, Rauch, ve Kaplan, 2021, s. 18).

1960'lı ve 70'li yıllara gelindiğinde, feminist yaklaşımların etkisiyle film, dizi ve çizgi romanlarda kadınların temsil ediliş şekilleri değişmeye başlamıştır. Bu dönemde daha güçlü kadın süper kahramanlar yaratılmıştır. 80'li yıllardan itibaren ise sadece kadınlar için oluşturulan cinsel nesneleştirme durumu erkekler içinde geçerli olmaya başlamış, iki ayrı cinsiyet de temsil yönleri açısından görsellikleriyle ortaya koyulmuştur. 2000'li yıllarda ise feminist gelişmelerin etkisiyle kadınlar artık daha bağımsız şekilde resmedilmeye çalışılmıştır (Güngör, 2021, s. 93).

Günümüzün döneminde kadınlar, olağanüstü güçlü bireyler olarak yansıtıldığı ve çeşitli cinsel yönelimleri, farklı etnik yapıları ve inançlarıyla temsil edildikleri karakterlere hayat vermeye başlamışlardır. Ancak yine de belirli standartlardan kurtulamamıştır. Örnek olarak, Marvel çizgi roman firmasının bir ürünü olan *Thor: Love and Thunder* (2022) filminde her ne kadar Thor'un sevgilisi Jane Foster, kadınlar için dayatılmış geleneksel klişe rollerinden arındırılmış bir yapıda güçlü sert bir kadın tasviri olarak seyirci karşısına çıksa da, ataerkil yapının dayattığı cinsiyetçi kodlamaların bedensel imajından kurtulamamıştır ve öykü içerisinde Thor'a bağlılığını sürdürerek ilerleme göstermiştir (Navarro, 2022).

Öte yandan film sektöründe gerçekleşen bu değişiklikler aynı zamanda günümüzde devam eden süper kahraman dizileri içinde geçerli olmuş, DC ürünlerinin kahramanları olan Supergirl, Naomi, Stargirl, ve Batwoman gibi Marvel ürünleri olan

Jessica Jones ve Agent Carter gibi kahramanlar da aynı yapı ekseninde şekillendiği görülmüştür.

Süper kahraman dizilerinde başrol olmayan yan karakterler arasında yer alan kadınların perspektifinden de bakıldığında, onların öykü içerisindeki rolü önemli bir bağlayıcılık sağlar. Genellikle başroldeki erkek süper kahramanın sevgilisi, eşi veya arkadaşı olarak yer alırlar ve bu durum, kahramanın cesaretini, gücünü ve toplum tarafından kabul gören kurtarıcı rolünün tasvirini oluşturur (Darom, 2019).

Süper kahraman dizi ve filmlerinde bir ayrı sorunsal da kadınların neden kostümleri estetik anlamda cezbedici ve bedensel olarak seks objesi olarak resmedilmektedir sorusudur. Kilolu, bedenine bakmayan, parlak kostümleri ve ilgi çekici renklere hakim olmayan tasarımlar varken bu dikkat çekici unsurların ele alınmasına neden olanda aslında bir bakıma erkek anlayışıyla şekillenen güzelliğe (uzun boylu, ince bel, kalın bacaklar, mükemmel parlak yüzler ve sarışın saçlar) dikkat çekilmektir. Çünkü kadınlara tanımlanan süper güçler, güzellik ekseninde olması gereken güçlü, sert, öldürücü vücutlar yerine, estetik algıya eşdeğer olarak tanımlanmaktadır (Darom, 2019).

BÖLÜM IV

FEMİNİST FİLM KURAMI ÇERÇEVESİNDE THE BOYS DİZİSİNDE HEGEMONİK ERKEKLİK İNŞAASI AÇISINDAN GÖSTERGEBİLİMSEL VE FEMİNİST ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZ

The Boys süper kahraman dizisi kavramsal çerçevede belirtilen esaslar doğrultusunda yapılan analizde göstergebilimsel ve feminist eleştirel söylem analiz yöntemi kullanılmıştır. Ancak ilgili başlığa geçilmeden önce araştırmanın yöntemlerinden kuramsal açıdan bahsetmek gerekli görülmüştür.

4.1. Araştırmanın Yöntemi

Yapılan analizde hegemonik erkeklik ve feminist bağlamda karakter incelemesi detaylandırılacağı için kostüm ve karakter temsilleri açısından göstergebilimsel yöntem seçilmiştir. Bu yöntemin tercih edilmesinin sebebi ise Claire Johnston'ın kadınlarla ilgili yaratılan mitlerin ortaya çıkarılmasında göstergebilimin öncü bir rol oynadığını ifade etmesinden kaynaklıdır. Öte yandan diyaloglarda verilen mesajların ne anlamda dizi içerisinde ortaya konulduğunun anlaşılması için ise feminist eleştirel söylem analizi tercih edilmiştir.

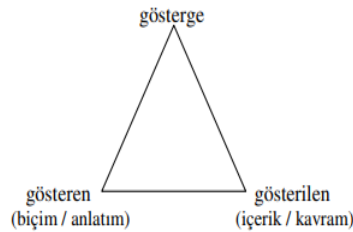
4.1.1. Göstergebilimsel Yöntem

Göstergebilim, isminden de anlaşıldığı üzere göstergeleri inceleyen bilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortaya çıkışı 1960'lı yıllardan itibaren başlamış ilk olarak Charles Sanders Peirce'nin ele aldığı, sonrasında Ferdinand de Saussure'nin temellerini attığı ardından ise Roland Barthes'in göstergebilim ilkelerini geliştirerek ortaya koyduğu ve kurucusu olarak kabul görüldüğü bir kavram olarak yer bulmuştur

(Ünal,2016,s.379). Çeşitli anlatı formlarının metinsel çözümlemelerini kapsayan sinema, tiyatro, resim, müzik, edebiyat ve şiir gibi anlam yaratan araçların metaforik yaklaşımlarının açığa çıkmasını, göstergeler aracılığıyla gösterilen anlamın içindeki gerçekliği ortaya koymaya çalışan bir bilim dalı olarak yer bulmaktadır. Göstergebilimin en temel özelliklerinden birisi, yansıtılan olay ve olguların geniş bir çerçevede ele alarak anlamı parçalara ayırıp derinlemesine çözümleme yapmasıdır. Göstergebilim, anlam yaratan tüm parçalar arasında bir ilişki olduğu ve bu parçaların incelenip detaylandırılmasıyla gerçek anlamın ortaya çıkması açısından önemli bir yöntem olarak kabul görüldüğü birçok kuramcı açısından ifade edilmiştir (Civelek ve Türkay, 2020, ss. 772-773).

Göstergebilimin temelini oluşturan gösterge kavramını herhangi bir nesnenin, işaretin, yazının , sesin ve fotoğrafın görülen ve duyulan anlamı dışında başka bir şeyi temsil eden belirli kodlar olarak ele almak mümkündür (Rifat, 2009, s. 11). “Söz gelimi, toplumsal bir dizge (sistem) olan ve temelde insanlar arasında bildirişimi (iletişim) sağlayan ‘doğal diller’, gösterge diye adlandırılan birimlerin (örneğin sözcüklerin) kendi aralarında kurdukları ilişkilerden oluşur” (Rifat, 2009, s. 11). Bu doğrultuda göstergelerin anlamlarını ortaya koyan ve inceleyen bilime ise göstergebilim denir.

Göstergeler, örnekler aracılığı ile aktarılacak olduğunda bu durum trafik işaretleri, simgeler, savaş sırasında askerlerin komuta edilmesi için kullanılan el işaretleri, tasarımı yapılan bir moda kıyafeti, renk kullanımları ve insanların konuşma biçimine kadar çeşitli anlamları kapsayan bir takım dizgelerdir. İnsanlar bu kavramları bilerek nesnelerle etkileşime girmekte ve birbirleriyle iletişim kurabilmektedir.



Şekil 4.1. Göstergebilim şeması (Erkman, 1987, ss. 44)

Göstergebilimsel yöntemde en çok kullanılan şema Şekil 4.1.'de gösterildiği gibi gösterge, gösteren ve gösterilen üçgenini kapsamaktadır. Bir dilbilimci olan Ferdinand De Saussure, her ne kadar alanı dilbilim üzerine olsa da göstergebilim

üzerinden de gerekli incelmeler yapmış “biçime gösteren, içeriğe de - gösterilen demiş, bu ikili yapısıyla tanımladığı göstergeyi iki yüzü birbirinden ayrılamayan bir kağıda benzetmiştir” (Erkman, 1987, ss. 45). Dolayısıyla dünyamızı çevreleyen her türlü görseller, nesneler ve sesler gösterenin temsil ettiği gösterilenden oluşmakta ve göstergebilimin göstergedeki anlamını ortaya koymaktadır (Elden, Ulukök, ve Yeygel, 2005, ss. 470-472).

Ferdinand De Saussure, göstergebilimi toplumsal olarak ele alırken bir başka kuramcı olan Charles Sandres Peirce, göstergebilimi mantıkla ilişkilendirmiş ve araştırmasına konu aldığı her teori, düşünce ve olgunun göstergebilimle paralel bir şekilde ilişkili olduğunu ileri sürmüştür. Peirce’ de Saussure ye kıyasla farklı bir yapı ortaya koymuş bu yapıdaki sınıflandırmasında göstergeleri belirti, görüntüsel gösterge ve simge durumunda bölümler haline yaymış dil çerçevesinde simgesel türle ilişkilendirmiştir (Barthes, 1979).

Bu kuramcıların ötesinde Fransız felsefeci olan göstergebilimci ve teorisyen Roland Barthes’da oldukça yetkin çalışmalara imza atmış ve göstergebilim açısından sade bir yapı benimsemiştir. Göstergeleri çözümleme sürecini iki şekilde ele alan Barthes, düz anlam ile yan anlam kavramlarını ileri sürmüştür. Düz anlama ilişkin atıfta bulunurken temelde kabul görülen gerçek anlama ilişkin göstergeyi saf somut haliyle tanımlamış, yan anlamla ise aslında göstergenin dolaylı olarak farklı yollarla gönderme yapmak istediği anlama ilişkin yapıyı ortaya koymaya çalıştığını ifade etmiştir (Bircan, 2015, ss. 19-20).

Örnekler aracılığıyla bu durumu daha açıklayıcı bir şekilde ele alacak olursak, özellikle filmlerde sıkça karşılaşılan durumlardan birisi olan göz simgesi veya figürü, aslında bilinen düz anlamıyla bir insanın görme organı olsa da, yan anlam bakımından, çeşitli kültürel yapılar göz önüne alındığında değişkenlik göstermektedir. Göz, Tanrı’yı iktidarı ve gözetimi temsil etmesiyle bilinmektedir. Bunun ötesinde filmlerde olmazsa olmaz klasiklerden birisi de cenaze törenlerinde özellikle siyah giyilmesi; yan anlamıyla matemi temsil ederken, düz anlamı temelde bir kıyafet olarak görülmektedir. Anlaşıldığı üzere göstergebilimsel yöntem aslında görünen anlamın dışında farklı anlamlarında olabileceğini ve bunları çözümleyerek ortaya konulabileceğini ifade etmektedir.

Göstergebilim, insanın hayatını, yaşadığı evreni, kültürel, etnik ve evrensel değerler dahilinde daha iyi anlamlandırmasına, yalınlaştırmasına, okuduğu gördüğü şeylerin temeline inmesine olanak tanıyan bir inceleme alanı olarak karşımıza

çıkılmaktadır (Rifat, 2009). Teorik açıdan birçok kuramcı birbirinden farklı kavramlardan yola çıkarak çeşitli tezler ve yöntemler üretmektedir. Ancak tezin kapsamı doğrultusunda sinema için uygun görülen Roland Barthes'ın ve Ferdinand De Saussure'ın göstergebilim şeması temel alınarak ilerlenmiştir.

4.1.1.1. Sinemada Göstergebilimsel Yöntem

Sinema yapısı itibariyle sesi ve görselliği bir arada kullanan ve içerisinde birçok sanat ürününü taşıyan anlatı aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla anlam üretmede ve çeşili olay örgüsü oluşturmada kullanılan çeşitli göstergeler ve ikonik figürler sinemanın anlatısını destekleyici temel yapı taşlarını ortaya çıkarmakta, film için önemli bir konu haline gelmektedir. Bu bakımdan anlamın oluşması ve iletilmesi açısından göstergelerin izleyici açısından önemi oldukça fazladır.

Seyirci film içerisinde öyküdeki anlatıyı alımlamaya çalışırken tıpkı Roland Barthes'ın ifade ettiği düz anlam ile yan anlam arasındaki göstergeler aracılığıyla anlamaya ve çözümlemeye çalışır. Semiyoloji düz anlam olarak seyirci neye bakıyorsa onu algılamak, yan anlam bakımından ise filmin içerisinde esas olarak vurgulanmak istenen belirli bir anlamı ortaya koyma çalışan altmesajları açığa çıkarır (Agocuk, 2014, ss. 8-9).

Sinema çok kapsamlı bir anlatı formuna ve sınırsız içeriğe sahip olabilmektedir. Dolayısıyla filmlerin çözümlenmesi, aktarılacak istenilen mesajların gerçek anlamda ne olduğunun farkına varılmasını zorlaştırmakta, bu nedenle çeşitli yöntemlerle çözümlenmeye çalışılmaktadır. Sinema, sadece oluşturduğu anlamları öyküsel ve metinsel olarak değil aynı zamanda teknik olanakları doğrultusunda da çeşitli metaforlar ve anlamlar üretebilmektedir. Bu nedenle bir filmin düz anlamı önemli olduğu kadar yan anlamın algılanması da önemlidir (Agocuk, 2014, ss. 8-9).

Sinema göstergebilimcisi olarak tanınan Fransız Christian Metz, göstergebilimi sinema açısından inceleme alanı olarak kullanmakta ve bu amaç doğrultusunda film içerisindeki gizli olarak kodlanmış yan anlamları açığa çıkarmaktadır (Sancar, 2018, ss. 26). “Semiyoloji, bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamaya ve her tekil filme veya sinema türüne özel karakterini kazandıran özgün anlam ve kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar” (Andrew, 2010, s. 324).

Christian Metz bu tartışmaları, bilimsel bir zemin ekseninde tüm filmler açısından uygulanabileceğini ve detaylandırılabilirliğini ileri sürerken, göstergebilimin bilimselci yapısını dilbilim üzerinden de değerlendirilebileceğini ve uygulanabileceğini ortaya koyar. Çünkü sinema bir anlatı formu olmanın yanında olanakları dahilinde bir özel dildir. Ancak bu dil, normal dil yapısına benzerlik gösterse de geri dönüşümü olmayan iletişim yapısına sahiptir. Dolayısıyla Metz, bu geri dönüşümü olmayan iletişimin detaylandırmasını sinemasal kodlar da arayarak ortaya koymaya çalışır (Sancar, 2018, ss. 27).

Metz, sinemayı ele alırken iki zemine indirger: sinemasal ve filmsel yaklaşım. Filmlerin çözümlenmesi sadece metinsel ve olay örgüsel değildir. Yansıtılan yan anlamların açığa çıkmasında teknik durumların incelenmesi, “kamera açıları, kullanılan renk fonları, dekor, kostüm makyaj, kamera devinimleri, kurgu, ses ve müziklerin” yanı sıra yönetmenin, “sinema dili, anlayışı hayatı, film içerisinde kullanmış olduğu özgün teknikler, karakter seçimleri, figür ve aksesuarlar” gibi birçok parçanın detaylandırılarak incelenmesi mesajların açığa çıkması bakımından önemli rol oynar. Göstergebilimci aynı zamanda bir film eleştirisi ve tartışması içerisine dahil olduğunda verilen mesajların çözümlemesinde ayrıca çeşitli bilimlerden ve sanatlardan da yararlanır. Bunlar psikoloji, tarih, coğrafya, resim, müzik vb. alanların olanakları dahilinde çözümleme gerçekleştirmeye çalışır (Sancar, 2018, ss. 28-29).

4.1.2. Feminist Eleştirel Söylem Analiz Yöntemi

Feminist eleştirel söylem analiz yöntemi, söylem analizi disiplininin alt dallarından birisini kapsamaktadır. Söylem analizi, dil aracılığıyla öne sürülen metinsel veya metinsel olmayan aktarımların içerisinde yer bulan söylemsel yönlerin detaylandırılarak incelenmesine olanak tanıyan bir yöntemdir. (Çelik ve Ekşi, 2013).

Eleştirel söylem analizi, gerek politik gerek ideolojik yapıların sorgulanması bunları tarihsel ve sosyal yapılar ekseninde değerlendirilerek çeşitli stratejilere zemin oluşturması açısından faydalı olduğu ve her türlü konuda ve anlatı formunda(televizyon, makale, dergi, kitap, radyo vb.) barındırdığı söylemlerin, nasıl ve ne şekilde ortaya konulduğuyla ilgilenmektedir. Dolayısıyla söylem, belirli bir ideoloji ve gelenekselleşmiş kültürel değerlerin uzantısını taşımakta ve kapsamaktadır. Söylemsel yapıların içerisinde barındırdığı cinsiyetçi yaklaşımlarda, ataerkil yapılanmanın uzantılarıyla çeşitli mecralarda yer bulmaktadır(Çelik ve Ekşi, 2013).

“Eleştirel söylem analizi güç ilişkileri, değerler, ideolojiler, kimlik tanımlamaları gibi çeşitli toplumsal olguların dilsel kurgulamalar yoluyla bireylere ve toplumsal düzene nasıl yansıdığı ve nasıl işlendiği ile ilgilenir” (Van Dijk, 2003 akt. Çelik ve Ekşi, 2013, ss 113). Bu doğrultuda feminist eleştirel söylem analizi de cinsiyete dayalı ilişkilerdeki söylemlerin ve hegemonik iktidara ilişkin cinsiyetçi yaklaşımların incelenmesini ve toplumsal eşitsizlik ile ilgili konulara odaklanarak söylemin nasıl oluşturulduğunu, nasıl sürdürüldüğünü ve nasıl değiştirilebileceğini anlamayı amaç edinir. Ataerkil toplumsal bir düzenin içerisinde gerçekleşen her tür ideoloji ve söylemler erkek bakışından kadına yönelik tutumu ötekileştirir (Çimen, 2021, s. 58).

Feminist eleştirel söylem analizi bu tutumlara eleştirel bir bakış sağlayarak varolan ve yansıtılan kadına yönelik klişe streotipleri ortadan kaldırmak için mücadele eder. (Şener, 2019, s. 149). Bu noktada *The Boys* dizisini feminist perspektiften incelemek ve eleştirel bir yaklaşımla hegemonik erkeklik inşasını ortaya koymak açısından feminist eleştirel söylem analiz yöntemi kullanmak gerekli görülmüştür. Çünkü hem sinema filmleri hem de diziler çeşitli ideolojik eksenler ve kültürler doğrultusunda oluşturulmakta ve belirli bir amacı gütmektedir.

Tezin kavramsal çerçevesi boyunca aktarılan bilgiler ışığında yapılan araştırmalar kadının medya, dizi ve film platformlarında ve gerçek hayatlarında ataerkil yapının kadına dayattığı tahakkümlerin bir uzantısını taşıdığını ve kadınların ikincil bireyler olarak temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, kadınların söylemler açısından aşağılandığı, değersizleştirildiği ve yalnızca erkeklerin hikayelerinde destekleyici rollerde yer aldığı anlamına gelmektedir. Diziler ve filmler, bu tür ataerkil normları ve stereotipleri örtük şekillerde ifade ederek, kadınların maruz kaldığı cinsiyetçi baskıyı sürdürmektedir.

4.2. The Boys

Amerikan yapımı süper kahraman dizisi olan *The Boys*, Garth Ennis ile Derick Robertson tarafından yaratılan aynı isimli çizgi roman serisinden uyarlanarak 2019 yılında dijital yayın izleme platformu Amazon Prime aracılığı ile gösterime girmiştir. Dizi; dram, bilimkurgu ve aksiyon türlerini barındırmakla beraber şimdiye kadar yayın hayatında 3 sezon çekilmiş ve 2023 yılının sonlarına doğru ise 4. sezonun çıkması beklenmektedir.

Dizi, alışlagelmiş süper kahraman temalarının aksine eleştirel bir yaklaşım benimseyerek, kötü süper kahraman algısı yaratan *Seven* adlı bir süper kahraman ekibinin çevresinde dönen olayları anlatmaktadır. Klasik süper kahramanların aksine etik değerlerden uzak, sadece kişisel hırs ve emellerini gerçekleştiren bu kahramanlar, sapkın doğalarını yansıtarak hikayelerini sürdürmektedir. Dizinin odak noktası ise *Boys* adlı bir grup insanın, kötü süper kahramanların yapılarına karşı gelme mücadelesini anlatmaktadır.

Dizide yer alan süper kahramanlar aslında doğuştan yada ailesinden gelen etkilerle değil; deneysel çalışmalarının ürünü olan “V” bileşeni denilen mavi sıvıdan meydana gelmektedirler. Zengin iş insanlarının amaçlarının medyadaki ön yüzlerini temsil eden süper kahramanlar, bilinen kahramanlığa dair yapıyı bozan ve eleştiri konusu haline getirilen bir temsil ile izleyici karşısına çıkmaktadır.

4.2.1.The Boys Dizisinde Yer Alan Karakterler ve Kostüm Tasarımlarının Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Göstergebilimsel Analizi

Dizi içerisinde yer alan karakterlerin süper kahraman olarak kostüm tasarımlarının göstergebilimsel analizi sadece hegemonik erkeklik bağlamında okuması yapılabilecek erkeklerden Homelander ve Soldier Boy ele alınmıştır. Erkek ve kadın arasındaki farklılığın ortaya koyulması ve kadınlara karşı oluşturulan cinsiyetçi stereotiplerinde net bir şekilde ifade edilmesi açısından Starlight, Queen Maeve, ve Popclaw karakterlerinin kostümleri incelenmiştir. Dizide yer alan diğer erkek ve kadın karakterlerin kostüm tasarımları ve kişilikleri hakkında ise metinsel yaklaşımlarla ifade edilmiş, feminist eleştirel söylem analizi başlığı altında daha da detaylandırılmıştır.

4.2.1.1.Homelander Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi

Dizide yer alan kahramanlardan birisi Antony Starr’ın hayat verdiği Homelander karakteridir. Süper kahraman olarak karşımıza çıkan bu karakter, *Seven* isimli grubun lideri olarak yer almaktadır. Homelander, özel güçleri ve kostüm tasarımı açısından *Superman* ile benzerlik göstermekle beraber uçuş, ışın çıkarma, ölümsüzlük ve insanüstü duyma gibi özellikleri de barındırmakta olduğu görülmektedir.

Görünürde Amerika'nın kurtarıcısı olarak algılanan süper kahraman, perde arkasında sadist, kendini beğenmiş, iktidarı ve gücü temsil etme çabasıyla hegemonik erkeklik yapısına uyar şekilde resmedildiği izlenimlerini çağrıştırmaktadır. Homelander, elinde bulundurmuş olduğu güç sayesinde şiddeti kullanarak kendisine verilmiş olduğu statüyü diğer süper kahramanlara korku salarak kontrol ettiği kimi sahnelerde gözlemlenmektedir.



Fotoğraf 4.1. *Homelander karakteri ve halk* (Kripke, 2019) Sezon:1 Bölüm:5 Süre: 00:35:20-00:35:36sn

Tablo 4.1. *Homelander karakterinin göstergebilimsel çözümlemesi*

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.1.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Pelerin. 2.Kartal. 3.Kemer. 4. Kostüm. 5. Topluluk. 6.Kameranın konumu. 7.Sahne içerisindeki olay.	1.Kırmızı ve beyaz renkte pelerin. 2.Kostümün dokularını oluşturan mavi kartallar. 3.Altın renkli yıldızlardan oluşan kemer. 4.Mavi ve kırmızı renklerin hakim olduğu kostüm. 5.Homelander'a el uzatan topluluk 6.Kamera üst açı kullanarak Homelander'a odak oluşturmaları. 7. Amerikan halkının üzerinde ellerini açarak konuşma yapan Homelander.	1.Kırmızı ve beyaz renkte pelerin, Amerikan bayrağının temsilini oluşturmakta ve değerlerini taşımaktadır. 2.Kostümün dokularını oluşturan mavi tonlarda ki kartal figürleri, faşizmi çağrıştırmakta ve baskıyla düzen oluşturmadaki duruma atıfta bulunmaktadır. 3.Altın renkte kemerin kullanımı güç ve statü kavramını ortaya koymaktadır. 4.Mavi ve kırmızı renklerin hakim olduğu kostüm ve üzerinde bulunan yıldızlarla bütünleşik tasarımı, Amerikan değerlerini taşıyan süper kahramanı temsil ettiği düşünülmektedir. 5. Halkın, Homelander'a el uzatması ona karşı olan bağlılığı ve sevgisinin göstergesini ortaya koymaktadır. 6. Kamera üst açı kullanarak Homelander'a odak oluşturmaları üstünlük ve güç göstergesini ortaya koyarken diğer yandan alt açıda kalan topluluğun ise bu güce olan bağımlılığını ve yetersizliğini ele almaktadır. 7.Kendisini İsa ile eş değer tutup kutsal bir güç olduğu yaklaşımını ele almakta ve sahne içerisinde davranışları birçok filmde ikonik olarak kullanılan İsa kucaklamasının göstergesini ortaya koymaktadır.

Tablo 4.1’de ifade edilen yaklaşımlar ışığında Homelander, Amerika’nın barışı ve güvenliğinin sağlanması için kendisinin son çare olduğu vurgusunu yaptığı detaylar sunmaktadır. Sahne içerisindeki kamera açıları ve kostüm tasarımı gibi görsel unsurlar, karakterin üstünlük ve güç gösterisi içinde olduğu yaklaşımları çağrıştırmaktadır. Özellikle alt ve üst açıyla ele alınan sahne, karakter ve halk arasında bir ayırım oluşturmakta kendisine bağlılıklarını sunan güçsüz bir halkı ortaya çıkarmaktadır.

Homelander karakterinin kostüm tasarımındaki estetik detaylar, ataerkil düzende beklenen erkeklik yapılarının görünüşünü ortaya koymaktadır. Kostümün ince bir kumaş kullanılarak tasarlanması, bedeninin kalıplı bir şekilde vurgulanmasını sağlamaktadır. Bu da güçlü bir bedene ve cesur bir karaktere sahip olduğu izlenimini çağrıştırmaktadır. Bu tür yaklaşımlar, hegemonik erkeklik normlarının teşvik ettiği yapıları ortaya çıkarmaya çalıştığı görüşüne neden olabilir. Çünkü erkek karakterlerde güç, liderlik ve fiziksel üstünlük gibi özellikler erkekliği sadece belirli bir kalıba sokan ve diğer cinsiyet kimliklerini bastıracak yapılara neden olmaktadır (Akca veTönel, 2011,s.27). Bu tür durumlar, toplumda cinsiyet rollerinin sıkı bir şekilde tanımlanmasına, cinsiyet eşitliğini engelleyen ve diğer kimlikleri göz ardı eden bir ortama neden olabilir.

Mutlak gücün vücut bulmuş halini yansıtan Homelander, halkın korkusunu fırsat bilerek güçlü yapısını güçsüz halk üzerinden kullanarak meşrutiyet oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Özgürlük ve din adı altında üstü örtük eylemler gerçekleştiren karakter, medyada bilimin yaratmış olduğu gücü kendisine tanrı tarafından taktim edildiğini ele almaktadır.

Homelander, yapısı bakımından halk içinde ve diğer süper kahramanlar arasında oldukça bağımsız bir konumda tasvir edilmiştir. Genellikle yüksek binaların tepesinde seyir keyfi yapan, halkı gözlemleyen aşırı kompleks bir yapıya sahip olduğu izlenimlerini vermektedir. *Seven* isimli grubun lideri olması ve yer alan kahramanların kendisinden korkması da iktidarın temsilini ortaya koymaktadır. Farkında olup da karşı güç gösteremeyen süper kahramanlar, kişisel menfaatleri uğruna boyun eğerek bu hegemonik oluşumun yansımasına destek olduğu birçok sahne incelenebilir. Bu tür değerlere karşılık gelen baskın erkeklik temsillerinin yer aldığı durumlar, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yol açacak yaklaşımlara neden olacağı düşünülmektedir.

4.2.1.2.Starlight Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi

Seven isimli grubun bir başka önemli kahramanı ise Erin Moriarty'nin canlandığı Starlight karakteridir; amacı gerçekten bir şeyleri değiştirmek için çaba sarf eden bir yapıyla temsil edilen süper kahraman, hegemonik erkeklik temsillerini sorgulatan, kadının toplumsal cinsiyet açısından ataerkil düzlemde yaşadıkları sorunları gözler önüne seren, güçlü kadın metaforunu ele almaktadır. Ancak kadın karakterlerin bazı sahnelerde erkek bakış açısına dayalı cinsel nesne olarak da tasvir edildiği ve güçlerinin bastırıldığı da gözlemlenmektedir. Bu sahneler, ataerkil yapıların etkisi altında kadınların nesneleştirilmesine ve cinselliğiyle tanımlanmasına yönelik yaklaşımlara neden olabilir.



Fotoğraf 4.2. *Starlight ve ilk kostümü* Sezon:1 Bölüm:7 Süre:00:14:04sn (Kripke, 2019)

Fotoğraf 4.3. *Starlight ve yeni kostümü* Sezon:1 Bölüm:8 Süre:00:33:12sn (Kripke, 2019)

Tablo 4.2. *Starlight kostümünün göstergebilimsel çözümlemesi*

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.2.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
Fotoğraf 4.3.	1.Yıldız. 2.Kemer. 3.Pelerin. 4.Kostümün yüz hatları. 5. Kostümün renkleri. 6.Kolunda yer alan yıldız.	1. Sarı renkte yıldızlar. 2. Sarı renkte kemer. 3. Sarı ve beyaz karışımı yıldızlı pelerin. 4.İlk kostüm dantel şeklinde tasarımı olup vücut hatlarını kaplayan mat renklere sahiptir.	1.Yıldız kullanımı gerçekliğin ve yol gösterici kadın ruhunu temsil etmektedir. 2.Kemer kullanımı güç ve statü kavramını ortaya koymaktadır. 3.Yıldızlı pelerin kullanımı süper kahramanlığın yarattığı umudu temsil etmektedir. 4.İlk kostüm tasarımında vücut hatları oldukça örtük bir yapıyı ortaya koyarken, karakterin muhafazakar bir anlayışta

Tablo 4.2. (Devamı)

	7. Beyaz renkte saç bandı.	5. Renklerin mat kullanımı kadın bedenine dikkat çekmezken, parlak kullanımı bedeni erotize etmektedir. 6. Kol kısmında bulunan çizgili yıldız haç işaretini oluşturmakta ve dini değerleri vurgulamaktadır. Ayrıca kullanılan renkler Roma Katolik kiliseleri tarafından da kullanılan Vatikan bayrağının renkleridir.	olduğunu da ele almaktadır ve bedeni üzerinde hakim olduğunun göstergesini ifade etmektedir 4.1. İkincil tasarım açısından ise kadın bedeninin daha açık ve eril bakışın libidosal enerjisini daha da aktifleştirecek şekilde tasarlandığı “vamp” kadın tasarımıyla estetize edildiği görülmektedir. 5. Renklerin mat kullanımı kadın bedenine dikkat çekmezken, parlak kullanımı bedeni erotize etmektedir. 6. Kol kısmında bulunan çizgili yıldız haç işaretini oluşturmakta ve dini değerleri vurgulamaktadır. Ayrıca kullanılan renkler Roma Katolik kiliseleri tarafından da kullanılan Vatikan bayrağının renkleridir. 7. Saç bandının kullanımı saf bir kişiliği ve düzenli değerlere sahip insan yapısını tanımlarken, ikincil kostümde bu durumdan arındırılması daha dikkat çekici ve cezbedici kadın durumuna düşürmüştür.
--	----------------------------	---	--

Tablo 4.2’de ifade edilen yaklaşımlar, Starlight karakterinin iki kostümü arasındaki farklılıklarını göstergebilimsel yönden ortaya koymaktadır. Beyaz renklerin hakim olduğu ve sarı renklerle bütünleştirilerek ismiyle bağdaştırıldığı gözlemlenmiştir. Görünen anlamıyla Türkçe ismi “Yıldız Işığı” olarak temsil edilen Starlight, giymiş olduğu kostüm ve takma adıyla umudu ve adaleti temsil ettiğini düşündürmektedir.

İki ayrı kostüm tasarımı açısından eril bakış merkezli bir yaklaşımda Fotoğraf 4.3. içerisinde görülen kostüm, daha parlak bir şekilde estetize edilmiş ve kadın bedenine dikkat çekecek detayları sunduğu gözlemlenmiştir. Bu durum eril bakış açısını tatmin etmeyi hedefleyen ve kadın süper kahramanın bedeniyle güç arasında bağlantı kurmayı amaçlayan bir örnektir.

Tablo 4.3. *Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar*

Parlak	Mat
Estetik	Estetiksiz
Kısa	Uzun
Liberal	Muhafazakar
Kadın (nesne)	Kadın (özne)
Güçsüz, eril bakış arzusunu tatmin eden kadın	Güçlü, nesneleştirilmemiş kendi kararlarını alabilen kadın.

Tablo 4.4’de görülen Starlight kostümünün tasarımlarındaki farklılık ve dizi içerisinde karakterin yapısıyla bütünleştirildiğinde, cinsiyetçi stereotiplerin bir yansımaları oluşturduğu düşünülebilir. Eril bakışta kadın tarafından beklenen yapısal durum ve estetik tasarım ikincil kostümün değerlerini taşıdığının göstergesini ortaya koymaktadır. İlk kostüm tasarımı ise karakterin daha çok kendi bedeni üzerinden hakimiyet sağladığı, eril bakışın uzantısına karşı kontrpuan görevi gösterecek yapıları ortaya koyduğunu ele almaktadır.

4.2.1.3.Soldier Boy Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi

**Fotoğraf 4.4.** *Soldier boy* (Fandom.com, 2021)

Jensen Ackles'ın canlandığı Soldier Boy karakteri, *The Boys* dizisinde yaratılan ilk süper kahramandır. Karakterin güçlü, çevik ve ölümsüz olması, erkeklikle ilişkilendirilen nitelikleri taşıdığını göstermektedir. Karakter, şiddet temelli erkeklik tasvirini ele alırken erkekliğin korkusuz ve savaşçı olması gerektiği yapılara atıfta bulunarak öteki erkeklik normlarını eleştirecek yaklaşımları ortaya koyar.

Tablo 4.4. *Soldier boy karakterinin göstergebilimsel çözümlemesi*

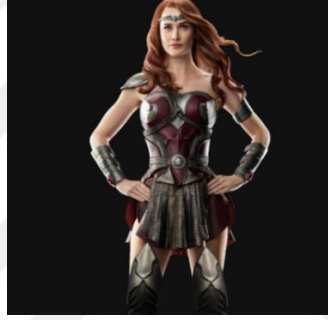
Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.4.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Kostümün yüzeyi. 2.Kalkan. 3.Aksesuarlar.	1. Deri ve metal detaylardan oluşan yeşil, siyah, sarı ve kırmızı renklere sahip kostüm. 2.Üçgen şeklinde ön hattında kartal başı ortasında ise yıldız bulunan kalkan. 3.Kısa bıçak, kolluk, yelek, dizlik, bot, kemer, eldiven ve madalya bulunmaktadır.	1.Kostümün yüz hatları askeri bir geçmişe sahip olan karakterin kişiliği hakkında bilgi vermektedir. Güç ve şiddet çağrışımları içeren kostüm renkleri bakımından cesaret, tutku ve acımasızlık gibi anlamları da ifade ederken duygusuz erkeklik imajını da ortaya koymaktadır. 2.Karakterin savunma mekanizması ve güçlü bir savaşçı olduğuna dair anlamlara karşılık gelen kalkan, aynı zamanda ön hattında yer alan kartal figürüyle Amerikan kültüründe genellikle özgürlük, güç ve bağımsızlık sembolü olarak kabul edilen değerlere atıfta bulunur. Ortasında bulunan Amerikan bayrağına benzer yıldız ise adaleti koruma ve güvenlik gibi sembolik yapıları ifade eder. 3.Karakterin kostüm hatlarında bulunan aksesuarlar ve kullanmış olduğu silah, güçlü Amerikan askerinin yapısını ele alırken erkeklik değerlerini pekiştiren savaşçı ve otoriter yapının gereksinimlerine atıfta bulunur.

Tablo 4.4’de ifade edilen yaklaşımlar göstergebilimsel açıdan incelendiğinde ortaya koyulacak sonuç, karakterin ataerkil bir düzende erkekten beklenen güç ve şiddet gibi unsurların vücut bulmuş halini taşıdığına dair izlenim vermektedir. Soldier Boy karakterinin hem asker hem de ilk süper kahraman olması ataerkil düzen içindeki erkeklik algısının temsilcisi olduğunu göstermektedir. Bu durum, erkek temsillerin kadınlara oranla daha ayrıcalıklı şekilde yer aldığı yanlış izlenimlere neden olabilir.

Soldier Boy karakteri, öykü yapısı ve kişiliği bakımından incelendiğinde, ataerkil düzenin kabul ettiği erkeklik değerlerine uygun davranışlar sergileyen, duyarsız ve empati yeteneğinden yoksun bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Ayrıca, şiddet temelli erkeklik anlayışını destekleyen bir yaşam biçimi benimsemekte ve bu normlara uymayan erkeklik modellerini eleştiren bir tutum sergilemektedir.

4.2.1.4. Queen Maeve Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi

Seven isimli grubun bir başka üyesi olan kadın süper kahramanlardan birisi de Dominique McElligott'ın canlandığı Queen Maeve karakteridir. Amazon savaşçısı tarzı bir yapıyla karşımıza çıkan karakter, kas gücü ve kurşun geçirmez özellikleriyle birçok erkekle mücadele edebilecek potansiyeli taşımaktadır. Ancak kostüm tasarımı ve öykü açısında yer alan konumu, erkek hegemonyasının gücü karşısında çaresiz kalarak gerçekleri görmezden gelmek zorunda bırakılan kadının kimlik sorunlarının da bir yansımasını oluşturabilecek izlenimleri ele aldığı görülmektedir.



Fotoğraf 4.5. Queen Maeve karakterinin kostümü (Villains Wiki, 2019)

Tablo 4.5. Queen Maeve karakterinin göstergebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.5.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Kostümün yüzeyi. 2.Kostümün renkleri. 3.Kostümün aksesuarları.	1. Parlak metal ve kumaşla kaplı bir kostüm. Kostümün ön yüzünde yıldız amblemi ve göğüs uçlarında kartal kanatlarını andıran semboller bulunur ve bedenin neredeyse yarısı açık bir şekilde görünür. 2.Gri, kırmızı ve siyah renklere sahip bir kostüm tasarımına sahiptir. 3. Dizlik, kolluk ve kırmızı taş gibi aksesuarları vardır.	1.Kostümün kesimleri ve tasarlanış biçimi estetize edilmiş kadın bedeninin açığa çıkmasını sağlamaktadır. Bacak kısımlarının oldukça çıplak, göğüs hatlarının belirgin şekilde gösterecek yapıda düzenlendiği görülmektedir. Dolayısıyla cinsiyetçi stereotiplere katkıda bulunabileceği ve kadın bedenini objeleştirdiği konusunda endişeleri de ortaya koymaktadır. 2.ve 3'cü gösterilende yer alan sembolik öğeler ise karakterin savaşçı, cesur ve güçlü doğasını andıran değerleri ortaya koymaktadır. Ayrı bir parantezde ise bu durum koruyucu aksesuarlarla metalik bir hissiyat oluşturulması, güçlü olmanın yalnızca erkek özelliklerine benzer şekilde görünerek mümkün olduğu mesajını vermektedir.

Tablo 4.5’de ifade edilen veriler ışığında, Queen Maeve karakterinin kostüm tasarımı, kadın gücünü yansıtan bir imaj tasarımı olarak ele alınmaktadır. Ancak, tasarımın kadınlık vurgusu yapılırken beden hatlarının gösterişli bir şekilde estetize edilmesi gibi bir sorun da bulunmaktadır. Tasarımın, eril bakış açısının haz verici bakma arzusunu tatmin edecek şekilde kırmızımsı tonlarda ve parlaklıkta olması, güçlü ve cesur imajının seksi bir görünüme dönüştürüldüğü yapıyı ortaya koyduğunu da düşündürmektedir. Bu durum, izleyici açısından kadınların güçlü ve cesur olduğu kadar aynı zamanda cinsel nesneler olarak da görülebileceği yanılsamasına neden olabilir.

Queen Maeve, fiziksel gücüyle öne çıkan bir karakter olmasının yanı sıra, cinsel yönelimleri nedeniyle de dışlanan bir karakterdir. Bu durum, ataerkil toplumda heteronormatif beklentilerin egemen olduğu bir düzende, farklı cinsel yönelimlere sahip olan bireylerin maruz kaldığı ötekileştirmeyi yansıttığı yaklaşımlarının eleştirisi olarak okunabilir. Bu yaklaşımlar, ataerkil sistemin kadınlara yönelik baskılarının ve ayrımcılığın birer örneğini temsil ettiği yönünden anlayışı ortaya koymaktadır.

4.2.1.5. Popclaw Karakteri ve Kostüm Tasarımının Göstergebilimsel Analizi



Fotoğraf 4.6. *Popclaw ve kostümü* (Kripke, 2019) Sezon:1 Bölüm:5 Süre:00:24:24-00:24:33 sn

Brittany Allen tarafından canlandırılan Popclaw karakteri, dizinin birinci sezonun da süper kahraman olarak yer almaktadır. Fotoğraf 4.6’da görüldüğü üzere güç unsuru bedenle ilişkilendirilmiş, ataerkil anlayışta yer alan toplumsal cinsiyet algısına dair kadın imajı tasviri yaratılmıştır.

Tablo 4.6. Popclaw karakterinin göstergebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.6.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Kostümün yüzeyi. 2.Kostümün renkleri. 3.Kostümün aksesuarları. 4.Kameranin konumu ve aydınlatma.	1.Koyu tonlara sahip deri görünümlü bir kostüm yer almaktadır. 2.Siyah renkte bir kostümü bulunmaktadır. 3.Eldiven, kilotlu çorap, deri kemer ve pençe gibi aksesuarları yer almaktadır. 4.Sahne içerisinde alt aç ve üç nokta aydınlatma kullanılmıştır.	1,2,3,4. Sayılı gösterilenlerde sahne içerisinde kamera alt açıdan görüntüleme sağlamış ve vücut hatlarının açık bir şekilde görülmesini sağlayan üç nokta aydınlatma kullanılarak bedene dikkat çekmiştir. Kostüm detayları ve elindeki sivri pençelerle de konuya hakim olmuş yırtıcı ve cinselleştirilmiş kadın metaforunu ortaya koymuştur. Ayrıca kadın karakterin rol bakımından bakışları ve davranışları da “Femme Fatale” kadın tiplmesiyle benzerlik göstermiştir.

Eril bakış merkezli bir yaklaşımla tasarlanan kostüm, cinsiyetçi stereotiplerin erkek egemen yapının bakışıyla uzantılı olarak şekillendirildiğinin göstergesini ortaya koymaktadır. Sivri pençeler, deri kostüm ve derin dekolteler eril bakışın bakmadaki arzusunu tatmin etmekte ve güçlü kadın imajını nesneleştirdiğini düşündürmektedir.

4.2.2. Seven ve Boys Grubunda Yer Alan Diğer Karakterlerin Özellikleri

Tablo 4.7. Seven ekibinde yer alan karakterler ve özellikleri

Karakterler	Özellikler
Stan Edgar	Giancarlo Esposito'un canlandırdığı Stan Edgar karakteri, <i>Vought International</i> 'in başkanı ve elit bir statüde yer alan karanlık geçmişleri olan bir adamdır. Gerek öykü içerisindeki konumu gerekse fiziki yapısı itibariyle güçlü, sert ve zengin bir erkek temsilini karşılamaktadır. Devlet adamlarının içerisinde baskın bir yapısı olan oldukça zeki karakter, elinde bulundurmuş olduğu şirketi ve süper kahramanları yönetmesi açısından hegemonik erkekliğe dair özellikleri taşımaktadır. Öte yandan birçok erkeklik yapılarını da aşağılayan bir karakterdir. Esas gücün parada olduğuna inanmaktadır.
Madelyn Stillwell	Elisabeth Shue'nin canladığı Madelyn karakteri, <i>Vought</i> şirketinin müdür yardımcısıdır. Elit tabaka da yer alan güçlü bir kadındır. Ancak güçlü olduğu kadar bir o kadar da korkak bir yapısı vardır. Özellikle de Homelander ve Stan Edgar karakterleri tarafından yönetilmektedir. Zekası ve kararlılığı oldukça iyi olan karakter, dizi içerisinde hegemonik gücün oluşumu için kibirli ve acımasız bir araç olmaktadır.

Tablo 4.7. (Devamı)

The Deep	Chace Crawford'ın canlandığı Deep isimli süper kahraman seven ekibinin bir üyesidir. Kendisi Aquaman karakteriyle benzerlik göstermesiyle beraber su içerisindeki tüm canlılarla konuşabilen ve suyu kontrol edebilen bir yapıda ele alınmaktadır. Süper güçleri olsa bile oldukça korkak ve bir işi tam anlamıyla yapacak kapasitesi olmayan davranışlar sergiler. Homelander karakterinin emellerini gerçekleştirmeye yardımcı olan ve korkuyla yönetilen suç ortağı bir erkeklığe sahiptir. Ayrıca balıklarla ilişkiye girmesi toplumsal değerlerden ayrı bir cinsel yönelimi olmasından ötürü madun erkeklik normlarına karşılık gelmektedir.
Stormfront	Birinci sezondan sonra diziyeye dahil olan ve Homelander ile aşk yaşayan Seven üyelerinden birisi de Aya Cash'ın canlandığı Stormfront karakteridir. Kendisi Nazi olmakla beraber cinselliğe ve güce önem veren, insanların ölümlerini görmezden gelen kötü bir kişiliği barındırmaktadır. Özel güçleri olarak elektrik ve kurşun geçirmez bir yapıyla karşımıza çıkan karakterimiz yanı sıra uçuş ve yüksek zıplama gibi özellikleriyle de ön plana çıkmaktadır. Stormfront, erkekleştirilmiş saç tıraşı ve mat koyu renklerin hakim olduğu kostüm tasarımıyla güçlü kadın imajını oluşturmuş, aynı zamanda göğüs hatlarının ön planda olduğu erotize edilmiş cinsel bedene de vurgu yapmıştır. Süper kahraman dizilerinde sıkça karşımıza çıkan ana karakteri destekleyici rolde olup öykü açısından bir önemi bulunmamaktadır.
A-Train	Dizi içerisinde yer alan bir başka süper kahramanlardan birisi de Jessie T. Usher'ın canlandığı A-Train'dır. Kendisi Seven'in bir üyesidir. Grubun en hızlı süper kahramanı olmasıyla beraber kişisel hırsları ve amacı uğruna daha hızlı koşmak ve güçlü miktarda para kazanmak için "V bileşeni" denilen illegal bir sıvı kullanarak yaşamakta ve güçlerini arttırmaktadır. Benlik duygusu ve toplumsal değerleri olmayan bu karakter, aynı zamanda erkekler arasındaki hegemonik olmayan öteki erkeklik sınıfında yer alır. Erkekliğin, güç ve parayla iktidar olmasındaki çelişkiyi ele alan A-Train, aynı zamanda bulunduğu etnik yapıya dair de eleştirel bir yaklaşımın kurbanı olmaktadır.
Black Noir ve Translucent	<i>The Boys</i> dizisinde Seven grubunun üyelerinden diğer iki süper kahraman ise Nathan Mitchell'ın canlandığı Black Noir ve Alex Hassell'ın canlandığı Translucent'tır. Black Noir, askeri dövüş yetenekleriyle öne çıkan, Homelander karakterinin yakın arkadaşı olan bir yapıda dizi içerisinde yer almaktadır. Translucent ise görünmezlik yeteneğiyle bilinen diğer kötü karakterlerden biridir. Kendisi çıplaklık ve cinselliğe düşkünlüğüyle bilinen ve kadınların banyo yaparken, tuvaletten ve cinsel ilişkiye girerken izleyen sapık bir süper kahramanı canlandırmaktadır. Ancak, iki kötü süper kahramanımızda dizi içinde kritik rol almamakla beraber sadece destekleyici erkek rolleriyle ön plana çıkmaktadırlar.

Seven isimli örgüte üye olan çalışanların ve süper kahramanların temel amacı para kazanmak ve medyada popüler olmaktan ibarettir. Günümüzün dünyası sinema sektöründe popüler kültür ürünü olan süper kahramanlar; çeşitli giyim, aksesuar, oyuncak, öykü ve romanlarıyla ticari bir unsur haline getirilmiştir. Bunların ötesinde de yaratılan süper kahramanların genel çerçevede ideolojik bir anlatı sunduğu da görülmektedir (Kaba,2022). *The Boys* dizisi içerisinde de bu tür yaklaşımları destekleyen birçok sekans görülebilir.

Tablo 4.8. *Boys ekibinin karakterleri ve özellikleri*

Karakterler	Özellikler
Billy Butcher	Boys grubuna liderlik eden karakter, Karl Urban tarafından canlandırılan Billy Butcher'dır. Kendisi süper güçleri olan hiçbir karaktere güvenmemektedir ve özellikle Homelander ile ilişki yaşayan karısının kaçırılıp ortadan kaybolmasıyla kendisine kişisel bir intikam arzusu oluşturmuştur. Karakterin sert imajını destekleyen kıyafetler giydiği genellikle siyah renkte deri ceketler tercih ettiği ve sefil ama güçlü bir görünüm sergilediği belirtilmektedir. Ayrıca karakterin geçmişinde beyaz yakalı bir işte çalıştığı bilgisi de paylaşılmaktadır. Maskülenlik bir tavır takınan, takım liderliğine yatkın potansiyelleri karşılayan karakter, içindeki öfke kontrolü ve travmatik olaylar yüzünden kendisini duygusuz bir erkeklığe yöneltmiştir. Dolayısıyla gerek Küfürbaz ve alaycı tavrı olsun gerekse fiziki ve söylemsel davranışları olsun erkeklik temsiline uyan bir karakterdir.
Hughie Campbell	Boys üyelerinden bir başka isim ise Jack Quaid'ın canlandığı Hughie Campbell karakteridir. Kendisi sıradan ve monoton bir yaşam kişiliği olan bir karakterdir. Sevgilisi Robin'in, A-Train yüzünden öldürülmesiyle hayatı alt üst olur. Daha sonraları takım arayışına giren Billy Butcher ile yolları kesişerek ona dahil olup süper kahramanların iç yüzlerini ortaya çıkarmaya çalışır. Hassas ve iyi niyetli bir kişiliğe sahip olan karakter, korkak ve cesaretsiz bir yapıda rol almaktadır. Fiziki ve aksiyon becerileri gelişmemiş, olaylara karşı aşırı duygusal yaklaşan Campbell, zararlı erkek davranışlarını en çok hisseden madun bir erkektir. Ancak dizinin üçüncü sezonu ile beraber değişim göstermiştir.
Kimiko	Grupta yer alan bir başka üye ise Karen Fukuhara'nın canlandığı Kimiko karakteridir. Stormfront karakteri tarafından deneye tabi tutularak vücuduna mavi "v" bileşeni yüklenmesiyle özel güçlere sahip olan karakter, kendisine ve arkadaşlarına yapılan zulmü ve yıkımın intikamını almak için Boys grubuna katılarak süper kahramanlarla mücadele etmeye çalışır. Özel güçleri olarak ise hızlı iyileşme ve yırtıcı özelliğiyle bilinmekte, takımını birçok beladan kurtaran bir yapıda tasvir edilmektedir. Kimiko, erkeklerden daha güçlü ve görev bilinci oldukça yüksek olan bir karakter kişiliğini yansıtmaktadır. Özellikle süper kahramanlar açısından nesneleştirilmeyen gerçekte olması gereken güçlü kadın imajını sergileyen biri kişiliği vardır. Ancak geçmişe dönük hikayesi, zararlı erkeklik davranışlarına maruz bırakılan kadınların yaşamış olduğu durumları yansıtmaktadır.
Frenchie	Tomer Capon canlandığı Frenchie karakteri ise Boys ekibinin bir diğer üyesidir. Sessiz, fazla konuşkan bir yapısı olmayan, kadınlara yönelik duyarlı yaklaşımları ve empati yeteneği oldukça güçlü olan madun erkeklığe yönelik değerlere sahiptir. Genellikle üst tabaka insanların ayak işlerini yaparak para kazanan güçlü gibi görünse de temelde güçsüz bir karakter kişiliğini ele almaktadır.
Marvin	Laz Alonso'nun hayat verdiği Marvin karakteri ise Boys ekibinde aksiyon savaşlarında önemli rol üstlenen güçlü ve kararlı bir karakterdir. Kişiliği bakımından ahlaki ilkeleri ve takıma olan sadakati erkeklığe dair önemli temsilleri oluşturmaktadır.

Dizi, anlatı işlevi açısından *Boys* karakterlerinin yaşamlarını birbiriyle ilişkilendirerek, ortak paydada buluşturup amaçlarını bütünleştirmiştir. Bütün karakterler kendilerini intikam temelli misyonlara bırakmıştır. Dizi, tipik bilim kurgu ve fantastik tür filmlerde anlatı mekanları için kullanılan mavi ve soğuk renk skalasıyla genel atmosferini oluşturmuş, mekanların erkeklik değerlerini pekiştirecek, gücün açığa çıkması sağlayacak şekilde tasvir edildiği gözlemlenmiştir. *Boys* adlı grupta yer alan her birey aslında süper kahramanlığa dair gerçekliği ve toplumun kontrolünü elinde tutan gizli örgütlerin gerçek yüzlerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Süper kahramanlar, güçlerini ve hegemonik yapılarını sürdürmek için birçok yöntem kullanır. Örneğin, kendi süper kötülerini yaratarak savaşır, bunu ise medya ile yansıtırlar. Böylece insan gücünün bu güçle savaşamayacağı mesajı verilir. Devletin silah güçlerini pasif kılarak sadece süper güçleri olan kahramanların alt edebileceği bir dünya düzeni oluşturma yoluna giderler.

4.2.3. *The Boys* Dizisinin Birinci Sezonunda Sahne Yaratımlarının Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Göstergebilimsel Analizi

Bu başlık altında yapılacak olan çözümlemede sınırlama 1, 2 ve 3. bölümlerden oluşmaktadır. İlgili bölümlere odaklanılmasının sebebi ise dizinin öykü yapısında önemli dönüm noktaları olması ve Mulvey'in eril bakış meselesine dair izler taşımasıdır. Geri kalan bölümler ise feminist eleştirel söylem analizi başlığında ele alınmıştır.

Sinema, görsel ve işitsel bir anlatı aracı olmasından ötürü verilmek istenen mesajları öykü içerisine yerleştirirken sadece söylemlerle değil kendine has dili olan sinematografik unsurlarıyla da ele almaktadır. Sinematografi, kelime anlamı bakımından hareketle yazma ya da görüntü yönetimi gibi tanımlara karşılık gelirken, işlevi bakımından ise görüntüye yönelik her türlü alanı kapsayan; kamera açısı, kamera hareketleri, renk kullanımları, mizansen, kostüm, aydınlatma ve makyaj gibi birçok işlevin bir arada kullanıldığı ve anlatıya uygun şekilde estetik hale getirerek bütünlük sağladığı bir oluşumu ortaya koyar (Algan, 1996, ss. 75-80). Bu bakımdan göstergebilimsel yaklaşıma dair inceleme yapılırken yan anlamın doğru bir şekilde detaylandırılması için yer yer sinemasal tekniklerden de bahsedilmesi gerekli görülmektedir.



Fotoğraf 4.7. *Starlight ve transculent* (Kripke, 2019) Sezon:1 Bölüm:1
Süre:00:32:08sn

Dizinin ilk bölümlerinde kadınların mahremiyet alanlarına gösterilen tutum da cinsiyetçi yaklaşımları ortaya koymaktadır. Kadınların özel alanlarına girerek görünmezlik özelliğiyle dikizleyip onları teşhir etmek bedeni nesneleştirmenin bir başka yöntemi olabilir. Bu durum Fotoğraf 4.7’de görüldüğü gibi Transculent karakterinin Starlight’ın tuvaletteyken çıplak bir şekilde izlemesiyle verilmektedir. Sahne içerisinde gerçekleşen durumun göstergebilimsel analizi ise aşağıda ki Tablo 4.9’da belirtilmektedir.

Tablo 4.9. *Sezon:1 Bölüm:1 Süre:00:32:08 Göstergebilimsel çözümlemesi*

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.7.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1. Tuvalet. 2.Kameranın bakışı. 3. Karakterin bakışı. 4.Olay örgüsü.	1. Kadın tuvaleti. 2. Genel plan. 3.Dikizci bakış. 4.Deep karakteri tarafından kadınlar tuvaletinde cinsel tacize uğrayan Starlight ve onları çıplak bir şekilde görünmezlik özelliğiyle izleyen Transculent.	1.Kadın mahremiyet alanı. 2 ve 3. Sayılı gösterilende erkek karakterin kadın tuvaletinde bulunarak çıplak bir şekilde izlemesi ve bu durumun genel planla gösterilmesi Mulvey’in voyoristik yaklaşımını çağrıştırmaktadır. 4.Kamera açıları ve erkek karakterin kadın figürüne bakışı, kadınları nesneleştirerek cinsiyet eşitliği konusunda sorunlu bir mesaj iletmektedir. Bu tarz sahneler, kadınların erkeklerin cinsel arzularını tatmin etmek için bir nesne veya araç olarak görüldüğü imajını yaratmaktadır. Ayrıca, bir erkek tarafından baskıyla cinsel ilişkiye giren bir kadının daha sonra tuvalette bir başka erkek tarafından teşhir edilmesi kadınların, erkeklerin kontrolü altında olduğunu ve kadın olmanın erkek olmaktan daha aşağılayıcı bir pozisyonda olduğunu ima etmektedir.

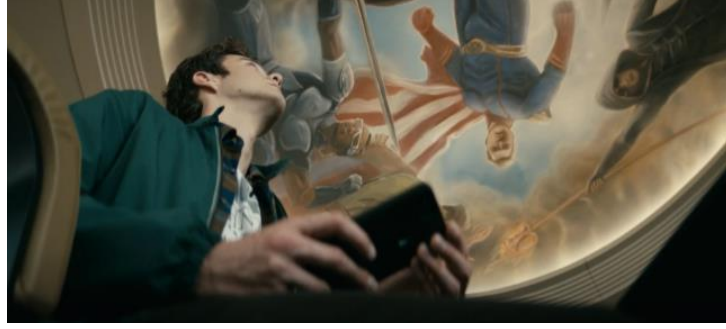
İlgili dizi, sadece karakterlerin davranışlarıyla değil, aynı zamanda kameranın bakış açısına da bağlı olarak eril bakış açısındaki nesneleştirmeyi de yansıtmaktadır. Mulvey'in (1979), kameranın bakışının erkek bakışı olduğuna ilişkin yaklaşımından yola çıkıldığında, Tablo 4.9'da ifade edilen veriler durumu özetlemektedir. Bu cinsiyetçi yapının eril yönetimde olduğunu ortaya koyarken dizinin de aynı zamanda eril bakış zihniyetiyle şekillendiği mesajını ilişirmiştir. Eril bakış açısı, sadece nesneleştirme bakımından değil, aynı zamanda erkek ve kadın başrol arasındaki güç ilişkilerini de kapsayan bir kavram olarak görülebilir.

Kadına yönelik nesneleştirme ve değersizleştirme ikilemi incelendiğinde, kadın süper kahramanlar ile erkek süper kahramanlar arasındaki güç dengesi büyük oranda farklılık göstermektedir. Homelander karakterine bakıldığında, baskın bir erkeklik yapısıyla öne çıkması ve güç unsurlarının kadın süper kahramanlara oranla daha üstün bir şekilde temsil edilmesi, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin pekiştirilmesine yönelik sorunlu bir yaklaşımı ortaya koyabilir. Bu tür temsiller, erkeklik normlarının kadınları gölgede bıraktığı ve kadınların güçlerinin değersizleştirildiği bir toplumda var olan eşitsizlikleri pekiştirebilir.

Tablo 4.10. *Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar*

Erkek	Kadın
Kamera bakışı	Karakter bakışı
Erkek bakışı	Kadın bakışı
Dominant	Resesif
Nesneleştiren	Nesneleştirilen
Teşhircilik	Gizlenme

Tablo 4.10'da ifade edilen karşıtlıklar, beraberinde iki ayrı cinsiyet arasındaki farklılığı ortaya koyup tezin bağlamındaki erkeklik inşasının da yansımaları ele almaktadır. Erkek karakterler dominant yapılarıyla sergilenirken, kadın karakterler pasifleştirilerek eril bakışın nesneleştirildiği değersiz figürler olarak yansıtılmıştır. Dolayısıyla ataerkil düzenin kadına yönelik oluşturduğu zararlı davranışlar bu tür sahnelerin örneklerini taşıdığı yönünden bir sonuca varılması yanlış olmayacaktır.



Fotoğraf 4.8. *Hughie Campbell ve vought stüdyosu* (Kripke, 2019) Sezon:1 Bölüm:1
Süre:00:47:20 – 00:49:44 sn

Dizi, ilerleyen sekanslarında hegemonik erkeklik yapılarının karşılayan karakterlerin öteki erkeklığe yönelik baskısını da ele almaktadır. Campbell öteki erkeklik normlarını karşılayan bir karakter olarak Fotoğraf 4.8’de oluşturduğu devinim Tablo 4.11’de ifade edilen göstergebilimsel yaklaşımları karşılamaktadır.

Tablo 4.11. *Sezon:1Bölüm:1Süre:00:47:20 – 00:49:44 göstergebilimsel çözümlemesi*

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.8.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Hughie Campbell. 2. Homelander. 3.Tablo. 4.Kamera bakışı. 5.Olay örgüsü.	1.Korku içerisinde olan Hughie Campbell. 2.Tabloda yer alan Homelander. 3.Tepede yer alan süper kahramanların olduğu tablo. 4.Alt açı, geniş plan. 5.Hughie, Billy Butcher karakteriyle anlaşış intikam planı için Voughth şirketine tek başına böcek yerleştirmeye gider.	1.Hughie karakteri, madun erkeklik yapısını karşılayan toksik erkeklik kalıplarından uzak korkak bir davranış sergilemektedir. 2.Homelander karakteri liderlik statüsüyle baskın bir karakter olarak hegemonik erkeklığı tasvir etmektedir. 3.Tablo içerisinde yer alan kahramanlar gücün sembolü olarak görülmektedir. 4.Kamera alt açı ve geniş plan kullanarak tabloya odak oluşturup karakterle ilişkilendirmektedir. 5.Gözetimin, gücün ve iktidarın temsili olan Homelander karakterinin hegemonik gücünün tahakkümüne maruz bırakılmış ve bunun altında ezilen ikincil erkeğin tasfiri ortaya koyan Campbell’in davranışları söz konusudur.

Dizi içerisinde süper kahraman olmak halk tarafından güç, liderlik ve adalet sembolü olarak kabul görülmekte ve dolayısıyla erkeklik değerlerini taşımayan Hughie Campbell'in yapmış olduğu davranışın etik olmaması nedeniyle ürkütmektedir. Süper kahramanlardan Homelander karakterinin tablosu tepede konumlandırılmasından ötürü iktidarı ve gözetimi çağrıştırdığı düşünülmektedir. Dolayısıyla Amerika'nın temsili olarak ön plana çıkan karakter, güç ve liderlik yapısıyla da hegemonik oluşumu ortaya koymakta ve öteki erkeklik değerlerine sahip kişileri baskıladığı sonucuna ilişkin düşüncelere neden olmaktadır.

Tablo 4.12. *Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar*

Hegemonik erkek	Öteki erkek
Baskın	Pasif
Güçlü	Güçsüz
Cesur	Korkak
Süper kahraman	Sıradan insan

Tablo 4.12'de ifade edilen yaklaşımlar, iki karakter arasındaki yapının farklılıklarını ortaya koymaktadır. Dizide hegemonik erkekliğin yaratmış olduğu tahakkümün zararlı etkilerine maruz kalan öteki erkeklik yapısının davranışlarını sergileyen Campbell karakteri görülmektedir. Dolayısıyla hegemonik erkeklik inşası sadece kadına yönelik bakışı değil erkeklere yönelik bakışa da yer vererek tezin bağlamında ki konuyu ortaya çıkartmaktadır.

Bu etkiler arasında dizi de kadınların ikincil konuma düşürülmesi, erkeklerin baskıcı davranışlarının normalleştirilmesi ve duygusal zayıflıklarının bastırılmasına ilişkin sahnelerde yer alır. Bu durum, erkeklerin kendilerini gerçekleştirememelerine, ilişkilerinde sorun yaşamalarına ve toplumda daha fazla şiddet ve saldırganlık göstermesiyle ortaya konulur.



Fotoğraf 4.9. *Homelander ve tablosu* Sezon:1 Bölüm:2 Süre:00:42:56sn (Kripke, 2019)

Fotoğraf 4.10. *Madeleyn süt sağarken* Sezon:1 Bölüm:2 Süre:00:43:11sn (Kripke, 2019)

Dizi ilerleyen bölümlerinde skopofili ve voyoristik yapının farklı bir varyasyonu ortaya koyar. Bu durum, Homelander karakterinin Madeleyn karakteriyle olan ilişkisi içerisinde görülebilir. Fotoğraf 4.9 ve 4.10'da yer alan görsellerden yola çıkarak Tablo 4.13'de ifade edilen göstergebilimsel yaklaşımlar bu durumun verilerini kapsamaktadır.

Tablo 4.13. *Sezon:1 Bölüm:2 Süre: 00:42:56-00:43:11 göstergebilimsel çözümlemesi*

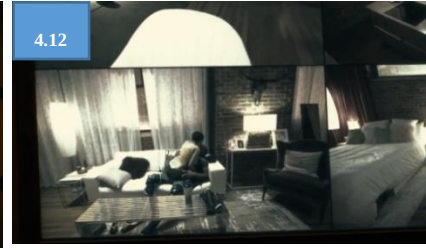
Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.9. Fotoğraf 4.10.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Homelander. 2.Madelyn. 3.Kamera açısı. 4. X-Ray. 5.Olay örgüsü.	1.Homelander kendi tablosuna bakar gibi gözükmetedir. 2.Madelyn bebeği için süt sağmaktadır. 3.Amors ve bel plan kullanılmaktadır. 4.Homelander x- ray ışınıyla Madeleyn karakterini dikizlemektedir. 5.Homelander cinsel yoksunluğundan ve sevgisizlik bunalımından ötürü Madelyn karakterini zaman zaman gizlice dikizleyip kendini tatmin etmektedir.	1.Homelander teşhir eden karakter konumundadır. 2.Madeleyn teşhir edilen nesne konumundadır. 3 ve 4 sayılı gösterilende kamera ve karakter bakışı skopofili bir yaklaşım sergilemektedir. 5.Homelander, Madeleyn'i süt sağarken onu dikizleyerek erekte olacak şekilde cinsel bir haz duymaktadır Bu, onun erkekliğinin ve gücünün bir ifadesi olarak sunulmaktadır. Ayrıca Madelyn karakteri de ataerkil düzende erkek bakışının nesnesi konumuna gelerek teşhir edilen bir ürün haline getirilmektedir.

Homelander'ın Madeleyn'e karşı istekli bir yaklaşım sergilemesi, kadın bedeninin erkek bakış açısıyla nesneleştirilmesinin bir göstergesi olarak görülebilir. Homelander'ın Madeleyn'e karşı tutumu, taciz ve istismarın normalleştirilmesine de işaret etmektedir. Çeşitli cinsel ilişki sahnelerinde yer alan Homelander ve Madelyn, ilişki sırasında Homelander tarafından sadist davranışlarına maruz bırakılır. Bu da güç dengesizliğine dayalı ilişkilerin normalleştirilmesine işaret edebilir.

Tablo 4.14. *Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar*

Nesneleştirilen erkek	Nesneleştirilen kadın
Dikizleyen erkek	Dikizlenen kadın
Erkek, cinsel haz almaktadır.	Kadın, cinsel olarak istismar edilmektedir.
Erkek, gücüyle ezen konumundadır.	Kadın, erkek tarafından ezilen konumundadır.
Erkek, zararlı davranışlar sergilemektedir.	Kadın, zararlı davranışların etkisine maruz bırakılmaktadır.

Tablo 4.13 ve 4.14'de ifade edilen yaklaşımlar Laura Mulvey'in ilgili makalesinde kadının konumuna dair argümanlarını desteklediğini göstermektedir. Erkek egemenliğinin yaratmış olduğu etkileri dizi, anlatı işlevi olarak kullanarak kadına yönelik tutumların okunmasına olanak tanımıştır. Seyircilere bu tip sahneleri gösterilerek okuma yapılmasına ve olması gereken ideal toplumsal normların farkına varılması gerektiği düşündürülmüştür. Ancak açık bir okuma yapıldığında, verilen bu sahnelerin yine de erkek egemenliğinin sürdürülmesine katkıda bulunabileceği bir gerçektir.



Fotoğraf 4.11. *Boys ekibi, popclaw ve a-train'i izlerken* Sezon:1 Bölüm: 3 Süre: 00:27:7 (Kripke, 2019)

Fotoğraf 4.12. *Popclaw ve a-train karakterinin sevişme sahnesi* Sezon:1 Bölüm: 3 Süre:00:27:21 (Kripke, 2019)

Fotoğraf 4.11 ve 4.12'de yer alan sahnelerde de Laura Mulvey'in eril bakış meselesinin izlerini görmek mümkündür. Dizi her ne kadar bu sahnenin öykü yapısını Boys ekibinin amaçlarının cinsel nesneleştirmeye olarak göstermesede, aşağıda ifade edilen göstergibilimsel Tablo, 4.15'de bu durumun incelikleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Tablo 4.15. Sezon:1 Bölüm: 3 Süre: 00:27:7-00:27:21 göstergebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.11.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
Fotoğraf 4.12.	1.Homeland. 2.Marvin. 3.Frenchie 4.Hughie 5.Kamera 6.Aydınlatma 7.Popclaw ve A-train 8.Olay örgüsü	1.2.ve3.Sayı gösteren içerisinde yer alan karakterler izledikleri görüntüden cinsel bir zevk almaktadır. 4.Hughie karakteri ise utanç duymaktadır. 5.Kamera röntgenci bakış sağlamaktadır. 6.Kırmızı ve sıcak tonlarda aydınlatma kullanılmaktadır. 7.Popclaw ve A-train sevişmektedir. 8.Boys ekibi, mavi V bileşeni denilen sıvının izini sürerken Popclaw ve A-Train karakterinin sevişmesine şahit olur.	1.2.ve3. Sayılı gösterilende yer alan karakterler izledikleri sahnede zevk almaktadır. Çünkü bu karakterler erkeklik değerlerini taşıyan, olması gereken davranışları sergileyen karakterlerdir. 4.Hughie karakteri ise toksik erkeklik değerlerinden uzak bir karakter olarak böyle bir sahneyle karşılaşmakta ve utanmaktadır. 5.Kamera röntgenci bakış sağlayarak Boys ekibinin teşhirciliğine destek sağlamaktadır. 6.Kırmızı ve sıcak tonda aydınlatma kullanımı arzu ve şehveti andıracak tehlikeli bakış yaklaşımını ortaya koymaktadır. 7.Popclaw ve A-Train karakteri sevişirken, erkeklik ve kadınlık algısına dair mesajları da iliştiirmektedir. 8.Olay örgüsü her ne kadar Boys ekibinin amacını cinsel nesneleştirme olarak göstermese de, bir kadın ve erkeğin sevişme sahnesine şahit olmaları ve erkeklik değerlerine sahip karakterlerin bundan haz alması bakışın nesneleştirmesini ortaya koyarken aynı zamanda ataerkil yapıda beklenen sorunlu ideal erkeklik davranışlarının da yansımaları göstermeye çalışmaktadır.

Tablo 4.15'de ifade edilen yaklaşımlar, üstü kapalı skopofili yaklaşımlarını ortaya koymaktadır. İki karakterin sevişmesini izleyen erkekler, cinsel yönden tatmin sağlayacak davranışlar sergilemese de, iki kişinin sevişmesini bir grup erkeğin izleyerek teşhir etmesi ve bunun gösterilmesi olağan değildir.

4.2.4. The Boys Dizisinin İkinci Sezonunda Sahne Yaratımlarının Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Göstergebilimsel Analizi

Bu başlık altında çözümlenmesi yapılacak olan bölümler 1. 7. ve 8. bölümlerdir. Bu bölümlere odaklanılmasının sebebi göstergebilimsel açıdan daha önce

bahsedilen kostüm tasarımı ve 1. sezon boyunca ele alınan sahne yaratımlarından farklı yaklaşımlar içermeleridir. Geri kalan bölümler ise *The Boys* dizisinin hegemonik erkeklik inşası bağlamında feminist eleştirel söylem analizi başlığında detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Dizi ikinci sezonuyla beraber kadın kahramanları çoğaltarak ön plana çıkmış ve “*Amerikan güzellerinin süper kahramanı*” olarak ticari pazara sunulmuştur. Kadın süper kahramanlar olarak güç konusunda çeşitli sekanslar gerçekleştirilip kadın gücüne vurgu yapılmış, ancak bu durumunda kalıplaşmış ataerkil yapının etkileriyle şekillenerek yansıtıldığı gözlemlenmiştir.



Fotoğraf 4.13. *Starlight* ve poster (Kripke, 2020) Sezon:2 Bölüm:1 Süre: 00:14:11sn

İkinci sezonunun ilk bölümlerinde genel tema kadın ağırlıklı ilerleyerek devam ederken, sahne yaratımlarında sıkça ele alınan tema, kadın süper kahramanların güçlü olmaları üzerinedir. İlk etapta bu durum erkek kahramanlarında aynı şekilde yer aldığı posterlerin gösterilmesiyle dikkat çekmezken, ikinci sezonda kadın kahramanların posterlerinin çoğaltılması ve oldukça teşhir edilecek algılar oluşturması nedeniyle göstergebilimsel açıdan incelemenin uygun olacağı düşünülmüştür. Fotoğraf 4.13’de yer alan görselin göstergebilimsel analizi aşağıda yer alan Tablo 4.16’da ifade edilmiştir.

Tablo 4.16. Sezon:2 Bölüm:1 Süre: 00:14:11 göstergebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.13.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Starlight karakterinin pozisyonu. 2. Kostüm tasarımı.	1.Beden yapısı açıkça görülmekte ve erotikleştirecek bir	1.2.3.ve 4. Sayılı gösterilenler, Starlight karakterini teşhir edecek ve cinselleştirecek.

Tablo 4.16. (Devamı)

	3.Yatak. 4.Kullanılan yazı fontu. 5.Tablonun mesajı.	cinsel pozisyonda yer almaktadır. 2.Karakteri cinselleştiren bir kostüm tasarımı kullanılmıştır. 3.Beyaz yünlü yatak yer almaktadır. 4.Sarı ve parlak renklere sahip bir yazı fontu bulunmaktadır. 5.Güçlü ve güzel kadın kahraman.	yünlü yatak, parlak tonlarda renkler ve makyaj kullanımı ilgi çekmek üzerine kurgulanmıştır. İlgi çekmek için kullanılan bir başka nesne de starlight karakterinin bedenidir. 5.Düz anlam açısından “güçlü ve güzel kadın kahraman”olarak okunsada yan anlam bakımından “kadının gücü güzelliğidir”, “kadın seksi olmalıdır” gibi ince mesajlar içermektedir
--	---	--	---

Dizideki reklam panolarındaki kadın figürlerinin tasvirleri, partilerde yer alan çıplak kadın bedenleri, kadınların kullandıkları aksesuarların ve kostümlerin ticarileştirilmesi, eril bakış açısı perspektifinden hem kadınların bedenlerinin cinsel yönden nesneleştirilmesine neden olurken, hem de kadın bedenlerini ticarileştirilerek erkek egemen yapının ürünlerini taşıdığının göstergesini ortaya koymaktadır. Bu tür yapılar toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve patriyarkal normların pekiştirilmesini teşvik edecek sahneler olarak okunabilir.

Tablo 4.17. Dizisel ve dizimsel çözümleme/karşıtlıklar

Parlak	Mat
Çıplak	Örtük
Açık kostüm	Kapalı kostüm
Yünlü yatak	Normal yatak
Yatar pozisyon	Oturur pozisyon

Tablo 4.17’de ifade edilen karşıtlıklar, teşhir edilen ve değersizleştirilen kadın yapısını ortaya koyarken, erkek tarafından kadından beklenen tek şeyin ise cinsellik olduğu algısını yerleştirmektedir. Tablo 4.17’de karşıtlıklarda ele alınan yaklaşımlar, erkek bakışın ürünlerini ve etkilerini taşımaktadır. Dolayısıyla dizinin anlatı olarak bu tarz bir yaklaşımla sahne yaratması üreticinin de eril bakış zihniyetinde olduğunu düşündürmektedir.



Fotoğraf 4.14. Bir grup halk ve tablo (Kripke, 2020) Sezon:2 Bölüm:1 Süre:00:34:29-00:35:02 sn

Dizi içerisinde en önemli güç de aslında bir bakıma kullanılan yalancı medyadır. Her ne kadar dizi içerisinde askeri ve politik güç önemli potansiyel taşısa da *Vought* şirketi medyayı kullanarak devleti ve halkı süper kahramanlarıyla kontrol etmektedir. Hegemonik erkekliğin temsilcisi olan Homelander, medya gibi güçlü bir aracı kullanarak hem erkeklik değerlerini hem de arzularını tatmin etmeye çalışmaktadır. Fotoğraf 4.14. içerisindeki sahnede karakterin davranışları ve yer alan göstergeler birçok açık okumaya kapı açmaktadır. Özellikle de medyanın önemine dikkat çeken sahne, gücü elinde barındıran beyaz yakalı insanların tahakkümünün nasıl da esnek bir şekilde toplumu baskı altına aldıklarına dair mesajları içermektedir.

Medya, demokratik bir düzende şiddetle değil halkın rızasını alarak varlığını sürdürmekte gücü elinde barındıran kitleler tarafından kontrol edilmektedir. “Özellikle sivil alanın görece geniş olduğu toplumlarda baskıcı ve dayatmacı tutumlar yerini, rızanın ve hegemonyanın oluşturulmasını amaçlayan uygulamalara bırakmaktadır” (Biber ve Turancı , 2014, s.39).

Fotoğraf 4.14'teki görselin göstergebilimsel analizi, hem hegemonik erkeklik yaklaşımlarını ele alırken hem de süper kahramanlığın önemine vurgu yaparken, medyanın gücüne dair atıfları da içermektedir. Bu yapıların göstergebilimsel analizi Tablo 4.18'de açıklanmaktadır.

Tablo 4.18. *Sezon:2 Bölüm:1 Süre:00:34:29-00:35:02 göstergebilimsel çözümlemesi*

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.14.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Bilinçlendirmeye çalışılan bir grup yer almaktadır. 2.Homelander ve askeri güçlerin yer aldığı tablo gösterilmektedir. 3.Tablonun bir kısmı Lgbt bayrakları ve çocukların yer aldığı yeşil alanları kapsamaktadır. Diğer kısmında ise bozkır bir atmosfer ve askeri personellerden oluşmaktadır. 4.Tablo üzerinde yer alan dünyayı kurtarmak ve Amerikayı kurtarmak isimli bir slogan bulunmaktadır. 5. Olay örgüsü	1.Süper kötü ve süper terörist arasındaki ayrım açıklanarak halkın nabızı kontrol edilmektedir. 2.Tablo iki bölüme ayrılmakta ve süper kahramanlardan Homelander'e odak oluşturulup Amerikan kahramanlığının önemine dikkat çekilmektedir. 3.Süper kahramanların olduğu bir dünyanın daha iyi olabileceği algısı oluşturulmaktadır. 4.Yazılan sloganlar Amerikanın tüm insanlık için göstermiş olduğu değeri ortaya koymaktadır. 5.Medyaya servis edilecek görüntülerin servis edilmeden önce halkın nasıl tepki vereceği ölçülmekte ve Homelanderin gücünün potansiyelini arttırmak için medya araç olarak kullanılmaktadır.	1.Fotoğraf 4.14'de görülen sahnenin devamında Homelander ve ekip arkadaşı camdan seyrederek grubun başındaki kadını kontrol etmektedir. Aslında burada halkı bilinçlendirmekten ziyade Amerika'yı kontrol etmek isteyen Homelander, hegemonik yaklaşım sergilemektedir. Bu yaklaşımı ise halkın değerlerine ve normlarına uygun olarak rızaya dayalı meşrutiyet oluşturmaktadır. 2. ve 3. sayılı gösterilenlerde Amerika'nın kendi süper kahramanlarını ve askeri gücünü pazarladığı ortaya koyulurken, cinsiyetçi bir yaklaşım sergilenecek erkek kahramanın tek başına yer aldığı bir tablo da iliştilmektedir. 4.Tablo, Amerika'nın gücü ile diğer ülkeler arasındaki güç karşılaştırmasını yapmakta ve Amerika'da yaşayan vatandaşlar "Amerikayı Kurtarmak" yerine "Dünyayı Kurtarmak" isimli tabloyu seçmektedir. Bu durum, Amerika'nın gücünü temsil etmekte ve diğer ülkeleri yetersiz göstermektedir. 5.Homelander fotoğrafı, güç tasviri olarak kullanılmış, ordu ve süper kahraman arasındaki güç farklılığına dair mesajları ortaya koymuştur. Bu mesaj Homelander tarafında yer alan yeşilimsi ve özgürlükçü bir hava katan grafiklerle gösterilirken diğer tarafta bozkır ve şiddeti içeren kötü bir ortamla ele alınmaktadır. Böylece ele alınan tablo medyayla servis edildiğinde süper kahramanların ticarileştirmek için önemli bir reklam aracı haline getirilirken diğer ülkelere de gücün baskınlığını yansıtmaktadır.

Tablo 4.18'de, ifade edilen yaklaşımların yanısıra sahnenin ilerleyen dakikalarında gözlemci bir figür gibi izleyen ve kontrol eden Homelander, insanların dünyayı kurtarmak istediğine ilişkin tabloyu değil Amerika'yı seçmelerine ilişkin tabloyu tercih etmelerini söylemektedir. Bu durum diğer ülkeler arasında ayrıma vurgu

yapmakla beraber sadece kendi ülkesinin değerlerine ve toplumuna dikkat çektiğinin göstergesini ortaya koyduğunu düşündürmektedir.

İleriki safhalarda medyayla servis edilen bu yaklaşımın toplum tarafından benimsenmesi de oldukça manidardır. Homelander karakterinin sergilemiş olduğu tutum aslında Amerikan halkının kendi ideolojik yapılarında var olan bir yaklaşımdır. Çünkü halkını çok iyi tanıyan Homelander, onları yönetebilecek ve otorite sağlayabilecek gücü elinde barındıracağından emindir. “İktidardaki ideoloji kendi gerçekliği dışındakileri kabul etmez/etmek istemez. Haber, hegemonyayı elinde bulunduranların ya da hegemonyayı ele geçirmek isteyenlerin kendi ideolojik görüşlerini toplumsal yaşam ve olaylar üzerinden topluma dayattıkları bir görsel ve işitsel iletişim alanıdır” (İnceoğlu ve Çoban, 2022).



Fotoğraf 4.15.Yüzükten oluşan bir çip Sezon:2 Bölüm:5 Süre:00:11:43sn(Kripke, 2020)

Fotoğraf 4.16.Kadın kahramanlar Sezon: 2 Bölüm:5 Süre:00:11:48sn (Kripke, 2020)

Dizinin ikinci sezon 5’ci bölümünde kadın karakterlerin klip çekimlerinin gerçekleştirildiği ve kadın gücünün önemine atıfta bulunan sahnelerin oluşturulduğu sekanslara şahit olunur. Ancak bu sekanslar ataerkil yapıda yer alan erkek zihniyetiyle şekillenen cinsiyetçi tutumu ortaya koymaktadır. Fotoğraf 4.15 ve 4.16’de yer alan görsellerin göstergebilimsel analizi aşağıda yer alan Tablo 4.19’da ifade edilmiştir.

Tablo 4.19. Sezon: 2 Bölüm:5 Süre:00:11:43-00:11:48 göstergebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.15. 4.16.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Karakterler. 2.Yüzük. 3.Kamera açısı.	1.Seven ekibinin kadın süper kahramanları.	1.Starlight, Queen Maeve ve Stormfront karakterleri yer almakta ve kadın kimliklerini medya ile pazarlamaktadırlar. 2.Kadınlara yönelik oluşturulan bu klbin

Tablo 4.19. (Devamı)

	4.Olay örgüsü.	2.Vought şirketine ait yüzük görünümlü çip. 3.Alt açı ve bel plan. 4.Kadın gücünün önemini anlatan dizi içi klip çekimi yapılmaktadır.	içerisinde özenle yüzük görünümlü bir çipin seçilmesi tesadüf değildir. Kadınların ev alanlarında yer alan iş bölümüne gönderme yapılmakta ve kadınlara uygun bu temanın erkeklik değerleriyle şekillenen toplumsal cinsiyet rollerinin bir yansıması olduğuna ilişkin sonuçlar doğurmaktadır. 3.Kadınların güçlü olduğu özelliklerini göstermek için genel plandan bir çekim yapılarak aksiyonu ve şiddeti göstermek doğru bir yaklaşım olacakken, kameranın alt açı kullanılarak stabilize edilmesive sadece kadın bedenlerine ve yüz hatlarına dikkat çekilmesi oldukça tartışma yaratmaktadır. 4.Kadın gücünü bedensel algıya yönelik oluşturup, abartılı makyajlar ve kostüm tasarımıyla ön plana çıkartıp estetikle ilişkilendirilerek pazarlama aracı olarak kullanılan bir çekim yapılmaktadır
--	-----------------------	---	---

Dizi içerisinde sadece kadın konulu bir özel klibin yapılması, feminist bakış açısıyla ele alındığında kadını yüceltmek yerine, kadının erkeklerle aynı değerlere sahip olmadığı algısını pekiştirebilir. Ayrıca bu durum, kadınları erkeklerle eşit ve aynı değerlere sahip varlıklar olarak görmeyen bir düzenin yansıması olarak yorumlanabilir.



Fotoğraf 4.17. *Hughie ve lamplightr porno izlerken* Sezon:2 Bölüm: 7 Süre: 00:10:11 (Kripke, 2020)

Dizinin ikinci sezon 7. bölümünde yer alan bir diğer dikkat çekici sahne de Hughie ve Lamplightr karakterinin porno izleme sahnesidir. Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli makalesinde eril bakış meselesiyle ilgili önemli detaylar sunan bu sahnenin göstergebilimsel analizi aşağıda yer alan Tablo 4.20'de ifade edilmektedir.

Tablo 4.20. Sezon:2 Bölüm:7 Süre: 00:10:11 göstergebilimsel çözümlemesi

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.17.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Karakter bakışı 2.Kamera bakışı 3.İzleyici bakışı 4.Yayının içeriği	1.Hughie ve Lamplightr DVD aracılığıyla porno izlemektedir. 2.Kamera amors plandan iki karakteri pornografi ile ilişkilendirerek seyir halini ortaya koymaktadır. 3.İzleyici hem karakterlerin hem de kameranın bakışıyla sahne içersindeki duruma odak oluşturmaktadır. 4.DVD aracılığıyla izlenen yayın içerisinde Homelander benzeri karakterin Queen Maeve benzeri karakterle ilişki yaşadığı ve yayın içerisinde yer alan erkeğin dikizlemesi görülmektedir.	1.2.ve 3. Sayılı gösterilenlerde ifade edilen yaklaşımlar, Laura Mulvey'in erkek bakışın kadını nesneleştirilmesine yönelik argümanlarının somut bir şekilde yansımaları ortaya koymaktadır. 4.Kadın karakter, zevk nesnesi olarak yer edinmektedir. Hughie, Lamplightr, yayın içerisinde yer alan erkek karakter ve seyirci bakışı kadını nesneleştirmektedir. Bu tip bir sahnenin yer edinmesi kadınları değersizleştirmekte ve erkek egemenliğini tatmin edecek izlenimlere neden olmaktadır.

**Fotoğraf 4. 18. Homelander ve şehir görüntüsü (Kripke, 2020) Sezon:2 Bölüm:8 Süre:1:02:35-1:03:00**

İkinci sezonun sekizinci bölümünde, Homelander karakterinin yıkıcı gücü, Amerikan elit tabakasının yozlaşmış yapısı üzerinden eleştirilir. Sezon finalinde ise kontrolsüz gücün nelere sebep olabileceğine dair bir sahne yer alır ve Amerika'nın gerçekte tahakküm oluşturduğu politik anlayışın vücut bulmuş halinin Homelander karakteri üzerinden yansıtıldığı Fotoğraf 4.18'de görülebilir. Bu durumun doğrululuğunu göstergebilimsel yaklaşımla Tablo 4.21'de ifade edilen veriler ortaya koymaktadır.

Tablo 4.21. *Sezon:2 Bölüm:8 Süre:1:02:35-1:03:00 göstergebilimsel çözümlemesi*

Gösterge	Düz anlam		Yan anlam
Fotoğraf 4.18.	Gösteren	Gösterilen	Kültürel kodlar
	1.Homelander 2.Mekan	1.Amerika'nın hegemonik gücünü ve değerlerini temsil eden Homelander, yüksek bir yerden şehirdeki yaşayan topluluğa karşı çıplak bir şekilde durarak onlara karşı mastürbasyon yapar. 2.Amerika'nın üst tabaka insanlarının yaşadığı yozlaşmış şehrin görüntüsü.	1.Homelander, burada nefret ve küçümseyici bir tavır takınarak mutlak gücün vücut bularak yozlaşmış halini tasvir eder. Aynı zamanda Amerika'yı temsil eden bir karakter olarak yaptığı davranış, farklı toplumlardan insanları da küçümseyen hegemonik gücü elinde tutmasına rağmen, bu gücü göstermediğine dair alaycı bir tutumu ortaya koyar. Homelander, çıplak bir şekilde durması, gücünün çıplaklığına işaret eder. Mastürbasyon yapması ise Amerikan toplumunun diğer ülkeler üzerindeki egemenliğini ve kendi gücüne olan hayranlığını temsil eder. Bu sahne, Homelander'ın gücünü ve Amerikan hegemonyasını çıplak bir şekilde sergilemesiyle birlikte, bu gücün temelinde yatan sapkın ve yıkıcı yanları da vurgular. 2. Diğer toplumların ve elit kesimlerin yozlaşmış mekanlarının tasviri yapılmaktadır.

Tablo 4.21'de ifade edilen göstergebilimsel çözümlemeye kanıt olacak nitelikte bir yaklaşım ise ikinci sezon 5. bölümde farklı etnik yapılarda olan ancak Amerika'da yaşayan topluluğun, süper kahramanların süper güçlerini kullanırken oluşturdukları zayıflık protesto etmesiyle örnek verilebilir.

Homelander, topluluğa konuşma yaptığı sırada çeşitli ülkelere ve uluslara da değinerek süper kahramanlığın önemine vurgu yaparken, gücünde bedeli olduğuna ilişkin mesajlar verir. Bu noktada ölen insanların değersiz bir et parçası olduğu vurgusu yapılırken halk tarafından hakaretlere maruz bırakılır. Karakter, sınırlarına hakim olamayıp tahayyülünde canlandığı tüm halkı, x ışınıyla yaktığı, hepsinin birer cesetlere döndüğü ayrı bir sekans gösterilir.

Bu durum, izleyiciye Homelander'ın yıkıcı bir güce sahip olduğu izlenimini verse de, aslında otoriter bir düzenin oluşumu için öteki bireylere de ihtiyaç olduğunun mesajını vermektedir. Halk ve diğer uluslar, emperyalist dayatmalar için önemli bir etki yaratmaktadır. Özellikle sahne içerisinde medya ve pop kültürünün kontrolüne

dikkat çekmek için şiddet yerine yalan haberlerin ve manipölasyonların kullanılması hegemonik oluşumun potansiyelini gerçekleştirme sürecini yansıtmaktadır.

Homelander karakteri, bir yandan gücün tehlikesine dikkat çekerken, diğer yandan bir bireyin gücünün yeterli olmadığına ve toplumun bir araya gelerek güçlü olabileceğine işaret eder. Tabi bu yaklaşımlar olumlu bir yaklaşım olsa da karakterin Amerikan süper kahraman kültürüne özellikle atıfta bulunması ve Amerikan hükümeti ile ilişkilerinin gösterilmesi, bu mesajların Amerikan egemenliğinin inşası için kullanılabileceği endişelerini ortaya koymaktadır.

Bu noktada farklı bir okuma yapıldığında Homelander, Amerika'nın temsilcisidir. Dolayısıyla hükümetinin politik, ekonomik ve askeri gücünü de temsil ettiği göz önünde bulundurulduğunda, şiddeti açıkça sergilememesi, kendisi dışındaki ülkeleri kapitalist ve emperyalist dayatmalarla baskıladığının eleştirisi olarak da okunabilir. Günümüzün dünyasında yer alan bu gerçeğin ortaya konulması, Amerika'nın hegemonik gücünün yanı sıra yozlaşmış yönlerinin eleştirisi yapıldığı düşünülebilir.

Dizi içerisinde yapılan göstergebilimsel analizlerde ortak nokta, kadının değersizleştirilmesi ve nesneleştirilmesidir. Bu durum, hegemonik erkeklik inşasının ve ataerkil düzenin kadına yönelik cinsiyetçi yapılarının bir ürünü olarak görülebilir. Bu tür temsiller, kadınların toplumsal rollerinin sınırlanması, bedenlerinin cinsel obje olarak kullanılması ve erkek egemenliğine tabi tutulması gibi sorunlu dinamikleri pekiştirebilir.

Dizide kullanılan sinematografik yapılarında belirli çerçevede dizayn edildiği görülmüştür. Renk kullanımları, mekan ve aydınlatma unsurları iki ayrı grup arasındaki zıtlıkları, güç farklılıklarını ifade etmektedir. Bu durum, sinematografik açıdan irdelenecek olduğunda, *Vought* isimli şirket yüksek bir kuleden oluşan elit tabakanın yaşadığı ve süper kahramanların karargâhlarının bulunduğu bir mekân olarak gösterilmektedir. Bu noktada mizansen öğelerinin kullanımı, zengin ve güçlü dinamikleriyle üst seviyede olduğu algısını oluştururken, aydınlatma unsurlarının da daha parlak ve açık renklerin hakim olduğu renk paletleriyle de modern ve teknolojik bir dünyanın temsilinin ortaya konulmasını mümkün kılmıştır.

Bunun yanı sıra süper kahramanların konuşma yaptıkları alanlar ve kostümleriyle sergilendikleri mekânlara ilişkin de aynı tavrı takınan teknik unsurlar, yine görkemli ve üstün kişiler olduğunun algısını vermiştir. Özellikle sarı açık renklerin ve beyaz soft aydınlatmaların kullanımıyla güçlü ve hayali bir dünyanın tasvirini yaparken, Boys ekibinin durumu ise gerçekçi, tekinsiz ve karanlık mekânlar olarak ele alınmıştır (Andrew, 2010).

Sahne içerisindeki aydınlatmanın soğuk ve loş kullanımı, atmosfere karşıtlık oluşturarak daha gerçekçi bir hava katmış, alt tabaka insan sınıfında yer alan karakterlerin kişiliklerini ortaya koymuştur. Mavi tonlar umudu temsil etse de beraberinde zıtlık oluşturulmuş yeşil tonlar şiddetli ve acımasız dünyada olduğu vurgusunu yaparak dramatik etkiyi arttırıp insansı bir noktalamaya dikkat çekmiştir. Bu durum ise izleyen seyircileri gerçekliğe daha yakın olduğu bir atmosferle ilişkilendirmiş, süper kahraman ve insan arasındaki aksiyon ayrımlarının farkına varmalarına sebep olmuştur.

Dizinin renk tonları ve tasarımlarındaki ayrım, daha önce kavramsal çerçevede belirtilen Peter Wollen'ın “*Karşı Sinema*” anlayışındaki biçimsel tasarımlarına dikkat çekmektedir. Bu anlayışta, seyircinin hem hayali bir atmosferle yansıtılan süper kahramanları hem de gerçekliğe yakın bir atmosferle karşı karşıya kalınan Boys ekibinin görsel farklılıklarını görerek, izleyicinin dizi olduğu anlayışını belirlemesine yardımcı olmuştur.

4.2.5.The Boys Dizisinin Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Birinci Sezonun Feminist Eleştirel Söylem Analizi

The Boys dizisinin feminist eleştirel söylem analizi bağlamında değerlendirilmesi, birinci sezon içerisinde sadece 1’ci bölümünden 7’ci bölüme kadar olan belirli sekanslar ele alınmıştır.

4.2.5.1.Birinci Sezon 1 ve 2’ci Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi

The Boys dizisi isminde de anlaşıldığı üzere Türkçe genç erkekler demektir. Dolayısıyla dizinin ismi dahi erkekliğe yönelik bir konuyu kapsadığı ve içerisine konu alan çatışma yaratacak unsurların, erkekler tarafından gerçekleştirildiğine dair bir yapı söz konusu olmaktadır. Dizinin ilk sekansında, banka soygunundan zırhlı bir araç ile

kaçan bir grup haydutun Quee Maeve karakteri tarafından durdurulma mücadelesi görülür. Karakter olay yerine intikal eder ve bütün işi kendisi halledebilecekken Homelander aniden ortaya çıkar ve son vurucu hamleyi yaparak olayı sonlandırır.

Sahne içerisinde iki ayrı cinsiyetten oluşan süper kahramanların, soyguncuları durdurduğu gösterilmektedir. Ancak Maeve karakterinin bütün işi halledip ardından Homelander'ın son vuruşu yapması, kadının tek başına bir olayı çözemeyeceğini ele almakta ve erkeklik kavramının öne çıktığı Homelander karakterinin yardımcı rolüne büründürüldüğü Maeve karakteriyle anlam kazandığını düşündürmektedir. Bu tür cinsiyetçi stereotipler kadınların gerçek güçlerini ve potansiyellerini gölgelemekte ve onları ikincil konuma yerleştirildiği algısına neden olabilmektedir.

Dizi anlatısının devamında Hughie Campbell karakteri ön plana çıkmaktadır. Hughie, kendi kararlarını almakta zorluk çeken ve klasik erkeklik normlarına karşı çıkan bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Öykünün başlangıç noktası, Hughie'nin sevgilisinin ölümüyle başlamış ve fitil ateşlendikten sonra dizinin hegemonik erkeklik tasviri olan korkusuz Billy Butcher karakteriyle kesişerek devam etmiştir.

İkili arasında geçen diyaloglar ve çeşitli aksiyonlar, Hughie karakterinin temsil etmiş olduğu erkekliğin öteki erkeklik sınıfında olduğuna dair mesajları ortaya çıkarmaktadır. Özellikle de A-Train karakterinin sevgilisini öldürdükten sonra *Vought* şirketinin sessiz kalması için sus payı verdiği 40 bin dolar çeki kabul edip etmeme arasında kaldığı sahne de Hughie, anlaşma yapmaya çalıştığı avukatı iç sesiyle dövmek istese de, kendinde olmayan cesaret ve korkusuzluk buna engel olmuş ve masum bir şekilde çeki reddetmiştir.



Fotoğraf 4.19. *Hughie ve babası* (Kripke, 2019) Sezon:1 Bölüm:1 Süre:00:13:47-00:14:43sn

Sahnenin devamında babasıyla konuşan Hugie karakteri, Fotoğraf 4.19’da görüldüğü üzere sohbet etmektedir. Baba karakterinin imajı, klasik bir aile babasını andıran korumacı ama maddi manevi gücü olmayan, otoriteden yoksun bir temsile karşılık geldiği söylenebilir. İlgili argümanı destekleyecek yapı sahne içerisinde Hughie Campbell’in babasının kendisine söylemiş olduğu “ *Bunu yapamazsın. İçinde savaşçı yok asla da olmadı. Üzgünüm ama gerçek bu. Benimde öyle.*” Söylemiyle özetlenmekte ve kendilerinin alt tabaka insanlar olduğunun, gerekli hegemonik özellikleri taşımadıklarının vurgusu yapılmaktadır.

Dizinin ilerleyen sekanslarında, Starlight karakterinin güçlü bir kadın olarak tasvir edildiği çeşitli sahneler yer verilmektedir. Bu sahnelerde, Starlight’in kendi süper güçlerini sergilemesi ve cesur eylemlerde bulunması vurgulanır. Özellikle, Starlight’in Vought şirketi tarafından Seven takımına kabul edildiği sahnelerde, güçlü bir kadın karakterin toplumda önemli bir konuma ulaşması anlatılır. Ancak, Starlight’in ilk günü oldukça kötü geçer ve Deep karakteri tarafından sözlü ve cinsel tacize uğrar. Sahne içerisinde Starlight, Deep karakterinin baskın ve kendisinden üstün olduğu bir statüye sahip olması nedeniyle duruma müdahale edememiş ve Deep’in tacizine sessiz kalmak zorunda bırakılmıştır. Bu durum, toksik erkeklik kültürünün ve cinsiyet eşitsizliğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Çünkü hegemonik erkekliğin vermiş olduğu üstünlüğün içerisinde yer alan Deep karakteri, kadın üzerinde baskıcı bir yapı oluşturmuştur.

Dizinin ilerleyen sekanslar da ise Hughie ve Billy Butcher karakterleri Vought şirketine böcek yerleştirme planını devreye sokmaya çalışır. Ancak Hughie karakterinin korkak olması işi yokuşa sürer. Bu noktada Butcher ile tartışan Hughie “*tek başıma yedi kulesine gitmemi ve böcek yerleştirmemi söylüyorsun. Ne yani James Bond muyum ben?*” şeklinde ifadelerle başvurduğu görülür.

Bu söylemden yola çıkıldığında Campell’in beklenen erkeklik değerlerinden yoksun olduğunu ve kırılgan bir erkeklikten beklenen yapıyı ortaya koyduğu sonucuna varılabilir. Campbell, diğer ekip üyeleriyle de tanışmaya ve olaylara dahil olmaya başladığında şiddeti ve silahı kınayan bir yapıda durumu onaylamayarak karşı çıkmaya çalışır ve ekibi tarafından çocuksu söylemlere maruz bırakılır.

Tartışma esnasında Billy Butcher’ın alaycı tavırları ise kadınları küçümseyici bir yaklaşım sergiler. “*Orası oldukça güvenli ve rahibe donundan daha korumalı bir*

yer” söylemine başvurur. Bu durum, hem dini değerleri olmayan hem de bir kadının cinsel mahremiyetini küçümseyici bir erkeklik yaklaşımını ortaya koyar.

Butcher, erkekliğin kadınlardan üstün olduğu yaklaşımını benimseyerek hareket etmesi ve gerektiğinde zararlı davranışlar sergilemesi oldukça sorunlu bir kişiliği olduğunu ortaya koymaktadır. Bu tür değerlere sahip kişilerin davranışları, kadınların toplumda maruz kaldığı cinsiyetçilik ve ayrımcılık gibi sorunları derinleştirerek toplumsal düzen içerisinde kadınlara karşı oluşan yanlış tutumun destekçisi olacak davranışlar olarak düşünülebilir.



Fotoğraf 4.20. *Frenchie karakterinin mekanı* (Kripke, 2019) Sezon:1 Bölüm:2 Süre:00:03:27sn

Fotoğraf 4.21. *Cherie karakteri* (Kripke, 2019) Sezon:1 Bölüm:2 Süre: 00:03:50sn

Dizinin ilerleyen sahnelerinde Hughie ve Billy Butcher, Translucent karakterini etkisiz hale getirir. Ancak gizlemek için yer bulmaya çalışırken Butcher, Frenchie karakterini ziyarete gider ve onu da olaya dahil eder.

Ziyaret sırasında dikkat çeken Fotoğraf 4.20’de silah kaçakçılığı yapan ve karanlık işlerden para kazanan bir erkeği göstermektedir. Frenchie karakteri, sert bir görünüme ve cesur bir yapıya sahip olmanın yanı sıra duygusal bir yanı da vardır ve ataerkil düzende benimsenen erkeklik değerlerini yansıtan davranışları ele aldığı görülmektedir. Fotoğraf 4.21’de ise yer alan Cherie karakteri, Frenchie’in ayak işlerini yapan ve cazibesıyla onu karanlığa sürükleyen bir “Femme Fatale” kadın tiplemesine gönderme yapar. “Bu temsillerde femme fatale suça eğilimlidir, ahlaki olarak toplumsal normativitenin dışında bir yaşam tarzına sahiptir, kaos, karanlık ve ölümle iç içedir. Bu ölüm bazen erkeği bazen de kendisini bulur. Bu temsillerde femme fatale’in bedeni seyirlik bir arzu nesnesi olarak sunulur” (Arpacı, 2019, s.141). Bu sahnelerdeki karakterlerin temsiliyeti sorunlu bir yaklaşımı ortaya koyabilir. Frenchie karakteri, güçlü ve korkusuz bir erkek imajı yaratırken, aynı zamanda ataerkil

toplumun beklentilerine uygun davranışlar sergiler. Bu, erkeklik değerlerinin tekrar üretildiği ve ataerkil düzende kadınların objeleştirildiği bir ortamı yansıtabilir.

Cherie karakterinin “Femme Fatale” tiplemesine gönderme yapması ise kadınların yine erkeklerin arzularını tatmin etmeye yönelik rollerle sınırlı tutulduğunu ve cinsel cazibeleri üzerinden tanımlandığı algısına neden olabilir. Bu tiplmeler, kadınları güçsüz ve manipülatif varlıklar olarak göstererek kadınların gerçek güçlerini ve yeteneklerini gösterememelerine neden olacak yaklaşımlara sebep olmaktadır.

Boys ekibinin bir diğer üyesi olan Marvin ise marjinal erkeklik tasvirine uygun bir şekilde aile babası rolünde yer alarak genç kızını ve karısını koruma içgüdüleriyle yozlaşmış süper kahramanlarla savaşıyor. Hem kalıplı sert yapısı hem de kullandığı silahlar nedeniyle, ataerkil zihniyetteki erkek temsiline karşılık gelir. Ancak, etnik yapısı nedeniyle toplum tarafından da dışlanmaktadır. Amerika son dönemlerde beyaz ve siyah ayrımındaki yaklaşımları hem politik hem de siyasi açıdan tartışmalı bir dönemden geçtiği düşünüldüğünde, dizi bu tartışmacı yaklaşımları Marvin ve A-Train karakterleri üzerinden ele alarak eleştirmekte olduğu düşünülebilir.

İrkçiliğin sadece söylemsel açıdan değil üstü örtük biçimde de ele alındığı düşünülürse, siyahi karakterlerin sayıca az ve beyaz süper kahramanların daha ayrıcalıklı konumlarda yer alması durumu özetlemektedir. Dizinin bir sahnesinde Marvin, Hughie ve Starlight özgürlük savaşçıları adına bir araştırma için siyahi bir kadının evine giderler. Kadının beyaz renkli Hughie karakterini görünce *Vought* şirketinden geldiklerini zannederek korkar ve kapıyı kapatır. Ancak duruma siyahi bir adam olarak devreye giren Marvin, kadını sakinleştirir ve üstü kapalı bir şekilde sorun olmadığını, kendi hikayesini anlatarak güvenini kazanır.

Vought şirketi, süper kahramanları olarak halkı koruduğu ve onlara değer verdiği yaklaşımıyla medyada sürekli boy gösterir ve halk şirkete güvenir. Ancak dizide yer alan siyahi bir kadının *Vought* şirketinden neden korktuğu sorusu, aslında kadının siyahi olarak ötekileştirildiği ve maruz kaldığı baskılar nedeniyle korkarak geri çekildiğinin göstergesidir. Bu durum, *Vought* şirketinin sadece kendilerine uygun olan kişileri seçtiği ve diğerlerini dışladığı gerçeğini ortaya koymaktadır.

Bunların yanı sıra dizi de yer alan Translucent karakterinin, Queen Maeve'in ve kendisini İsa sanan Ezekiel'in biseksüel olması, erkeklik ve kadınlık algısına dair eleştirileri de yansıtmaktadır. Özellikle ilk sezonun ikinci bölümünde *Vought*

şirketinin süper kahramanları milli savunma teşkilatının başına geçirmeye çalışması, durumu özetlemektedir.

Bu durum, şekil değiştirebilen bir süper kahramanın kadın haline gelerek, milli savunmada söz sahibi olan senato üyesini gözlerini kapatarak baştan çıkartması ve daha sonra erkek formuna dönerek telefonla selfie çekip görüntülerle şantaj yapmasıyla ele alınmaktadır. Bu öyküsel yapı homofobik ve transfobik yaklaşımların normal karşılanmadığı ve eleştirildiği toplumsal düzene bir gönderme olabilir. Diğer yandan, senato üyesine şantaj yapan kadın karakter için de ayrı bir okuma yapıldığında, kadın formunda baştan çıkarıcı bir şekilde tasvir edilip *Vought* şirketinin emellerini gerçekleştirmesine ortak olması, kadının cinsel bir obje sınıfına indirgenmesini ve bir araç haline getirildiğini de yansımasını ortaya koymaktadır.

Kadının değerini sadece cinsel cazibesi üzerinden belirleyen bu karakterizasyonun, toplumdaki cinsiyet eşitsizliklerini ve kadınların sürekli olarak nesneleştirilmesini pekiştirdiği, kadınların güçlenmesi ve özgürleşmesi yolunda atılan adımları zayıflatığı yönünden bir yaklaşıma sebep olabilir.

4.2.5.2. Birinci Sezon 3 ve 4'cü Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi



Fotoğraf 4.22. *Starlight* kostümü (Kripke, 2019) Sezon:1 Bölüm:3 Süre:00:05:23-00:06:09 sn

Dizinin birinci sezon üçüncü bölümünün ilerleyen sahnelerinde, *Starlight* karakteri üzerinden gelenekselleşmiş toplumsal cinsiyet algılarına dair feminist bir bakış açısı sunulur. Fotoğraf 4.22'de, açıkça sergilenen ve cinselleştirilen kadın bedeni üzerinden tasarlanmış bir kostüm görülmektedir. Pazarlama şirketinden gelen erkeklerin sözleri de çarpıcı noktalara vurgu yapmaktadır.

Sahne içerisinde kostümün, kadınsı güçleri ortaya koyacak cesur ve feminist bir yapıyı temsil ettiği ve kadın bedeninin kendisiyle barışık olduğuna ilişkin bir

dönüşümü temsil ettiği söylemleri ele alınır. Ancak Starlight karakteri ilk etapta durumu onaylamasa da ilerleyen sekanslarda durumu kabuletmek zorunda bırakılır.

Starlight karakterinin ilk etapta kostümünü onaylamamasının ve daha sonra bir anlaşma yapmak zorunda kalmasının, kadının kendi bedenine sahip çıkma ve onu istediği gibi kullanma özgürlüğünü sınırladığı yönünden okuma yapılabilir. Bir karakterin kendi rızası olmadan bir duruma zorlanması veya baskı altında kalması, ataerkil yapının yarattığı cinsiyet eşitsizliğinin etkileri olarak yorumlanabilir.

Dizi ilerleyen sekanslarında mücadelecı kadın ruhunu temsil etmeye başlayan ve gerçekleri ortaya koyarak yozlaşmış bir topluluğa karşı çarpıcı açıklamalar yapan Starlight karakterini ele alır. Deep tarafından cinsel tacize uğrayarak yaşadığı zorbalıkları üstü örtük bir şekilde yapmış olduğu bir konuşmada medya önünde açıklayarak, kadına yönelik algıları belli oranda değiştirmeye başlar.

Starlight, kendisine yapılan cinsel tacizi medyada ifade ederek feminist bir yaklaşım olan #metoo hareketine vurguda bulunmaktadır. Bu hareket 2017 yılında Amerika da başlayan ve Hashtag feminizimi olarak ele alınan bir dayanışma biçimidir. Sosyal medyada kadınlar, yaşanan cinsel tacizlere karşı gelmek ve seslerini duyurmak için #metoo etiketiyle yapmış oldukları dayanışmaları ifade etmektedir (Kayhan, 2021).

Starlight'ın açıklamalarının medyada büyük yankı uyandırması sonucu Vought şirketi, Deep karakterini ekibinden uzaklaştırarak sürgüne yollar. Bu durum, Starlight'ın yaşadığı durumu göz ardı etmeyip onu desteklediğini gösterir. Ancak işin gerçeği şirketin ticari kaygıları nedeniyle bu adımı attığı ve bu şekilde kendilerine zarar veren herhangi bir üyeyi uzaklaştırmaktan çekinmediği yönünden bir yaklaşımı oluşturur.

Dizi, ilerleyen sekanslarında Homelander karakterine odaklanarak hegemonik erkekliğe dair uzantılar taşıyan bir bakış açısı sunar. Özellikle, karakterin kostüm tasarımı ve sahip olduğu güçler yönünden kadınlara göre daha ayrıcalıklı olduğu izlenimlerini yansıtır.

Homelander, Amerika'nın temsilcisidir. Bakıldığında karakterin kostüm tasarımlarındaki Amerikan bayrağı temsilleri ve ayrıcalıklı bir süper güce sahip olması, durumu özetlemektedir. Ayrıca Seven isimli grubun lideri olması ve yer alan kahramanların kendisinden korkması da iktidarın tahakümünü ortaya koyduğunu

düşündürmektedir. Ayrıca Bu durumun farkında olup da karşı güç gösteremeyen süper kahramanlar, kişisel menfaatleri uğruna boyun eğerek bu hegemonik oluşumun yansımalarına destek olduğu sahneler de görülmektedir

Örneğin, Deep karakterinin herkesten habersiz yunuslarla cinsel ilişkiye girmesini öğrenen ve ün kazanmasını sağlayan Homelander, bu baskıyla Deep karakterini kontrol etmektedir. Öte yandan, A-Train karakterinin bileşik V denilen bir sıvı alarak yarışları kazanması ve Queen Maeve karakterinin biseksüel dürtüleri olduğunu bilmesine rağmen sevgilisinin ölmemesi için şantaj yapması durumu, hegemonik oluşumun yarattığı tahakküm karşısında cesaret gösteremeyen davranış ve tutumların temsilini ortaya koymaktadır.

Dizinin çatışma unsuru da bu hegemonik gücü elinde barındıran Homelander karakterinin karşısına çıkarılan bir başka hegemonik erkek olan Billy Butcher ile yansıtılmaktadır. Billy Butcher, karakteristik özelliği bakımında duygusuz, sert ve acımasız bir karakter olarak lanse edilmiş ve toplamış olduğu grubu yöneten her çıkmazda çözüm üretebilen, zeki bir İngiliz erkeği yapısını ortaya koymuştur.

4.2.5.4. Birinci Sezon 5, 6 ve 7'ci Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi

Dizi içerisinde bir diğer önemli karakterlerden birisi ise *Vought* şirketinin müdür yardımcısı olan Elisabeth Shue'nin canladığı Madelyn Stillwell karakteridir. Öyküsel yapıda güçlü ve akıllı bir kadın karakteri yansıtan Madelyn, kimi zaman cinsiyet rollerine de meydan okurken annelik metaforuna da oldukça atıfta bulunmaktadır. Kadınlığa dair gelenekselleşmiş algıyı yıkan, maskülleşmiş erkeklik değerleri yansıtan hem iş hayatında hemde kendi kişisel yaşamında oldukça güçlü bir karakter olarak seyirci karşısına çıkmaktadır.



Fotoğraf 4.23. *X- ışınıyla dikizleyen homelander ve ona bakan madelyn* (Kripke, 2019) Sezon: 1 Bölüm: 5 Süre:00:52:18- 00:54:53 sn

Fotoğraf 4.23’de, görüldüğü gibi kendi tablosuna bakar vaziyette duran Homelander aslında x-ray özelliğiyle Madelyn’i dikizlemekte ve ondan sevgi beklemektedir. Karakter bebekken bir deney ürünü olarak yetiştirildiği için ailesel bağlara aç ve sevgi eksikliği olan gelişmemiş bir çocuğun davranışlarını sergilemektedir.

Madelyn sahne içerisinde ilerleyen dakikalarda kendisini yanına çağırarak Homelander’a “*Sana yeterince ilgi göstermiyor muyum? Yalnız mısın? Bu kadar yalnız olmak zor olmalı. Üzgünüm*” demesi, Homelander’a yüz vermemesi bir bakıma kendisini cezalandırarak dizginlemek istemesinden kaynaklıdır. Homelander’ın sahne içerisinde yüz hatları incelendiğinde, Madelyn karşısında masum, korkak ve yalnız bir çocuğu andıracak mimikler görülmektedir.

Dizi içerisinde genellikle soğuk mavi ve yeşil tonlar kullanılarak atmosfer oluşturulurken, ilerleyen dakikalarda sıcak ve kırmızımsı tonlar tercih edilerek hafif loş aydınlatmalar kullanılmıştır. Bu, aile yuvasındaki güven ve sıcaklık hissiyatını yansıtmak amacıyla yapılmış ve duygusal durumun temposunu arttırmıştır. Sahnenin devamında Homelander, Madelyn’in bacaklarına uzanarak annenin kucağına yatan bir bebek gibi davranır.



Fotoğraf 4.24. *Starlight ve madelyn konuşması* (Kripke, 2019) Sezon:1 Bölüm:6 Süre:00:09-57-00:10:20 sn

Dizinin beşinci bölümünde Madelyn karakterinin masasında bulunmayan Homelander figürü, Fotoğraf 4.24’de görüldüğü gibi yer almaktadır. Dizinin altıncı bölümünün açılış sahnesinde Homelander’ın yalancı çocukluk anısının çekildiği bir klip ayrı bir sekansta seyircilere gösterilirken, röportaj sırasında çocukken kullandığı bornozunu gören Homelander’ın sinirlendiği ve çekimi sonlandırdığı görülür.

Burada varılmak istenen mesaj, Madelyn karakterinin Homelander'ı nasıl dizginleyeceğini ve onun vurucu noktalarını bildiği yansıtılırken masasında duran figür de bir bakıma dizginlenmiş Homelander karakterinin metaforunu yansıtmaktadır.

Madelyn bornoz ile vermek istediği mesaj, Homelander için hala bir çocuk olduğu ve denetimin kendisinde olduğu mesajını vermektedir. Bu durum, geleneksel rollerden çıkıp güçlü kadın metaforunu ortaya koyup hegemonik erkekliği yapıbozumuna uğratacak kadın potansiyeli taşıdığına göstergesidir. Ancak, her ne kadar kadın açısından önemli bir duruş olarak lanse edilse de, yine de erkekliğin hegemonik gücünden kurtulamamış ve ileriki bölümlerde Homelander tarafından öldürülmüştür.

Madelyn'in bornozla verdiği mesajın önemi vurgulanırken, aynı zamanda ileriki bölümlerde öldürülmesinin kadınların gücünün hala tehdit altında olduğunu gösterdiği de vurgulanabilir. Bu durum, erkeklik hegemonyasının hâlâ mevcut olduğu olarak değerlendirilebilir.

Hatta bu durumu kanıtlar nitelikte sahne birinci sezon 8'ci bölümde Billy Butcher'ın, Homelander karakterinin zaafı için Madelyni esir tuttuğu sekansta vurgulanır. Homelander karakteri Madelyni bir sebepten sorguya çektiği sırada kadın karakterin söylemleri kendisinden korktuğunu ve bu yüzden sürekli kendisine yalan söylediğini ifade eder ve sonunda Homelander tarafından öldürülür.

Bu sahne iki ayrı yaklaşıma neden olabilir. İlk olarak, erkeklik değerlerine sahip olan Homelander karakterinin duygusallığa ve insani yönleri yer verilmemesi düşüncesini yansıtır. Onun acımasızlığı ve güçlü olma ihtiyacı, toplumdaki erkeklik normlarının bir sonucu olarak düşünülebilir. İkinci olarak kadın karakterlerin ataerkil toplumda korkuyla yönetilerek davranışlarının şekillendiği bir yaklaşımın eleştirisi olarak okunabilir.

Dizide erkeklerin kadınlara yönelik kullandıkları söylemlerin kadınları küçümseyen ve aşağılayan söylemler olduğu da vurgulanabilir. “Bebeğim”, “tatlım”, “küçük hanım”, “yavrum”, “tavşanım”, “aptal karı” gibi ifadelerin yanı sıra kadınların bedenlerine ilişkin oluşturulan argolar da kullanılmaktadır. Bu tür söylemler kadınları nesneleştirme ve onları aşağılama amacı güden ifadeler olarak görülebilir. Erkeklerin kadınlara karşı üstünlük hissi yaratma ve güç dengesini kendi lehlerine bozma girişimlerini yansıtabilir. Özellikle Homelander ve Billy Butcher gibi karakterler, bu

tür söylemleri kadınlar için değil, kendilerine yetersiz gelen diğer erkekler için de kullanarak kendi potansiyellerini tatmin etmeye çalışır.

Bu durum, cinsiyetçi yaklaşımlarda kadınlara yönelik tutumun aşağılayıcı bir göstergesi olmasının yanı sıra, toplum düzeyinde erkek olmanın daha güçlü ve iyi olması gerektiği mesajını da verdiği düşünülebilir.

Bölüm içerisinde Queen Maeve karakterine bakılacak olunursa, kostüm tasarımı ve güçleri açısından önemli bir süper kahraman olarak lanse edildiği görülür. Ancak, ataerkil bir düzen içinde kadının kendi hem cinsleriyle ilişki yaşamasının ötekileştirilmesine ve karakterin güçlü kadın imajının bastırılmasına neden olduğu yaklaşımlarda söz konusudur. Queen Maeve'in güçlü bir karakter olarak sunulması olumlu bir adım olabilir. Ancak, karakterin kendi cinsel yönelimi ve ilişkileriyle ilgili dizi içerisinde ötekileştirici bir tavır sergilenmesi, ataerkil düzenin etkisine maruz bırakıldığını düşündürmektedir. Bu durum, güçlü kadın imajının bastırılmasına ve heteronormatif erkeklik kalıplarının güçlendirilmesi yönünden bir algıya neden olmaktadır.

Özellikle Seven isimli grubun gerçeklerini ortaya çıkarmaya çalışan Maeve karakteri, mücadele etmeye başladığında, Homelander tarafından kadınla olan ilişkisinin açıklanacağı ve bunun kamuoyuna şantaj olarak kullanılacağı şeklinde tehdit edilir. Bu durum, ataerkil tahakküme ve güç karşısında boyun eğmek zorunda kalan, cinsel yönelimi nedeniyle baskı hisseden bir kadının davranışları olarak okunabilir.

Seven lideri olarak gücü elinde tutması için bir takım gerekçelerle baskı uygulayan Homelander, ekibe yeni katılan Starlight karakterini de kontrol etmesi gerekmektedir. Ancak ilk sahnelerde böyle bir durum söz konusu olmadığı için fırsat kollayan Homelander sonunda Starlight karakterini dizginleyecek bir olay bulur.

Bu olay toksik erkeklik değerlerinden uzak Hughie Campbell karakterinin Starlight'la ilişkisini öğrenmesiyle başlar. Birinci sezon 7'ci bölümde konuşma yapan Homelander, Seven ekibinden iki kişinin eksilmesinin sebebinin Starlight'ın gruba katılmasına gerekçe göstererek tehdide dayalı kontrol sağlamaya çalıştığı görülür.

Sahne içerisinde Homelander gözündeki ışınları çıkartarak *“Yeter, özümüz farklı. Bizler tanrının kutsal altın ışığıyla parlarken sen bu pislikleri karşımıza çıkmasına yardım ediyorsun. Çeneni kapat genç hanım. Benim yerimde olsan kendine*

ne yapardın.” Söylemleriyle Starlight karakterini korkutmakta ve baskılamaktadır. Bu yaklaşım kendinden emin erkeklik değerleri olan, kadınları küçümseyen ve gücüyle baskılayan ve otorite oluşturmaya çalışan bir karakter profilini ortaya koymaktadır.

4.2.6. The Boys Dizisinin Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında İkinci Sezonun Feminist Eleştirel Söylem Analizi

Bu başlık altında sadece 1, 2, 3, 4, 5 ve 7. bölümlerin analizleri yapılmıştır. İlgili bölümlere odak oluşturulmasının sebebi erkeklik değerlerin kadınlara yönelik zararlı tutumlarının ve cinsiyetçi stereotiplerin yansımalarına dair doğru değerlendirme yapılacak sahneler olmasından ötürüdür.

4.2.6.1. İkinci Sezon 1 ve 2. Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi

Dizi anlatısına ikinci sezonla kaldığı yerden devam ederken öyküsel yapısında bir takım değişiklikler meydana getirerek kadın karakterlerin çeşitliliğini artırmaya çalışır. Ancak kadın karakterlere verilen rollerin ve biçimlerinin yine birinci sezonda gerçekleştirdiği görülen cinsiyetçi tutumdan farklı bir yapı söz konusu değildir.

İkinci sezonun ilk bölümünde tüm kadın karakterlerin medya araçları üzerinden ticari sömürüye maruz kaldığı görülebilir. İkinci sezonun ilk bölümünde, kadın süper kahramanların bedensel imajının öne çıkarıldığı ve kadın süper kahramanlığın pazarlanmaya çalışıldığı birçok sekansla karşılaşılır. Bu sekanslarda, DVD satıcıları, şehir panelleri ve televizyon kanallarında yayınlanan reklamlar gibi medya araçları, kadın bedeninin ön plana çıktığı imajları sıkça kullanarak kadın süper kahramanları nesneleştirdiği görülür. Bu tür cinsiyetçi görseller, kadınların bedenlerinin ticari amaçlarla kullanıldığı ve kadın süper kahramanların gücünün ve yeteneklerinin ikinci plana atıldığı bir atmosferin oluşmasına neden olduğu yaklaşımı ortaya koyulur.

Örneğin, ikinci sezon birinci bölümde Starlight taksi de yolculuk yaptığı sırada, reklamlarda çıkan görüntüsünde şu söylemler yer alır: *“Bu tutuklamaya karşı koyamazsın. Amerika’nın en seksi suç savaşçısı, yurttaş yıldız ışığından güvenlik gücünün tanımı, süper gücüyle baştan yaratıyor”* söylemleri görülmekte ve gücün cinselleştirilmiş bedene atıfta bulunduğu yaklaşımları ele alınmaktadır.



Fotoğraf 4.25. *Kadın süper kahramanların poster*i(Kripke, 2020) Sezon:2 Bölüm:2
Süre: 00:08:45sn

Fotoğraf 4.25’de görüldüğü üzere, dizinin ikinci sezonunun ikinci bölümünde yapılan “*Girls Get It Done*” (*Kadınlar Halleder*) çıkışının ikinci dalga feminist yaklaşımlara bir gönderme olduğu ve kız kardeşlik dayanışmasını vurguladığı görülebilir. Bu çıkış, kadın karakterlerin güçlü ve bağımsız olduklarını vurgulayan bir mesajı iletmektedir. Ancak, bu tür bir yaklaşımın ele alınması, dizinin içinde bulunduğu toplumun hala aterkil bir düşünceye sahip olduğunu gösterebilir. Kadınların güçlü ve bağımsız olduğunu vurgulamak zorunda kalınması, kadınların toplumsal normlar ve cinsiyet rolleri tarafından sınırlanmış olduğunu gösteren bir gerçeği yansıtmaktadır.

Tüm bunların yanı sıra dizi ikinci sezon ikinci bölümünde *Boys* ekibinin Kimiko karakterinin erkek kardeşini bulma arayışına girdiği bir sekans gösterilir. Ancak Butcher, Kimiko’nun kardeşini vurmaya çalışır ve bunun doğru olmadığını savunan diğer *Boys* üyeleriyle söylemsel bir çatışma yaşar.

Butcher, Kimiko karakterini ekipten saymayarak onu ötekileştirip kardeşinin de bir önemi olmadığını ifade eder. Ancak bu duruma karşı çıkan ekibi görünce sinirlenerek “*sizin için onun ailesi kendi ailenizden daha mı önemli yani?*” Diyerek Marvin karakterine yönelir. Ancak Marvin başka bir yol bulacağını söylemesi üzerine Frenchie karakterine dönüp “*sende hemfikirsin, öyle mi? Tanrım! Hughie ikinizi de nonoşa çevirmiş.*” Söylemine başvurduğu görülür.

Butcher karakterinin söylemleri, ataerkil düzenin erkeklerden beklediği davranış ve tutumları ortaya koymaktadır. Öteki erkek ve kadınlara karşı küçümseyici bir tavır sergileyip aşağılaması da karakterin cinsiyetçi yapısını ortaya koyarken hegemonik yapısını da açığa çıkarmaktadır.

Hegemonik erkeklik değerlerine sahip karakterlerin kendilerinin yanında güçlü olmayan erkeklere ve sözünü dinlemeyen kadınlara karşı tahammülleri yoktur. Genellikle bu tarz erkekler, belirli bir yapıya gereksinim duyarlar ve kendilerini tatmin eden değerleri benimseyerek cinsiyetçi yapılarını sürdürürler (Sancar, 2008,ss.30-32). Bunun bir başka örneğini de Homelander karakterinin ikinci sezon birinci bölümde kör bir süper kahramanı ekibinde istemeyerek dışladığı sahne üzerinden verilebilir.

4.2.6.2. İkinci Sezon 3 ve 4'cü Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi

Dizi ikinci sezon üçüncü bölümünde öyküsel yapısında bir klip çekimi için hazırlık yapar. Bu hazırlık sırasında senaryosunu hazırlayan senarist, hikayeyi erkek figürün ön planda olduğu kadınların pasif kılındığı bir hikaye öne sürer. Durumun farkında olan Stormfront senariste şu cümleleri söyler: *“Kadınları, gizemli Hitchcock sürtükleri ya da Micheal Bay seks objeleri gibi yazmışsın. Ömür boyu Transformers’a otuz bir çekerek kadınlar arasında prim yapamamışsın ama biraz uğraşsan diyorum, anlarsın ya!”* demesi, ünlü Amerikalı yönetmen ve yapımcı olan Alfred Hitcock ve Micheal Bay gibi popüler kültür ikonlarının, filmlerinde oluşturmuş oldukları sorunlu kadın imajını eleştirir.

Hughuie Campbell, dizi boyunca dinlediği Billy Joel isimli müzisyenin şarkılarından *“We Didn't Start the Fire”* Türkçe ismi *“Ateşi Biz Başlatmadık”* isimli parçasının sıkça duymaktayız. Bu parça 1945 ve 1989'yılları arasında Amerika'da yaşanan siyasi, politik, ekonomik, ırkçı ve popüler kültür ikonları olan kadınlara dair tutumu eleştiren bir söz yapısıyla karşımıza çıkmaktadır. Şarkının dizelerinde Vietnam savaşı, İran İslam devrimi, Kennedy suikastı gibi olayların yanı sıra, Marilyn Monroe ve Prenses Grace gibi kişileride ele alır. Stormfront karakterinin bir önceki paragrafta yer aldığı söylemin içerisinde Alfred Hitcock'a dair gönderme, ilgili şarkının sözleriyle bütünleştirildiğinde Hitcock'un filmlerinde oynayan prenses Grace dair yönetmenin yaklaşımını eleştirdiği ortaya koyulur.

Hitcock'un kadınlara yönelik tutumu oldukça tartışmalıdır. Genellikle sarışın kadınları filmlerinde kullanan, güçsüz korunmaya muhtaç olarak betimleyen yönetmen yanı sıra erkek bakışıyla erotize edilerek nesneleştirilecek şekilde de ele alır. Bu yaklaşımı bir röportajında *“Filmlerimde neden sofistike sarışınları tercih ettiğimi biliyor musun? Biz misafir odası tiplerinin peşindeyiz, yatak odasına girince sürtük olan gerçek hanımların peşindeyiz”* (Howell, 2011) söylemiyle ele almaktadır.

Queen Maeve karakteri açısından ise durum 1. sezon ile benzer bir şekilde devam etmektedir. Karakterin biseksüel kimliği, dizi tarafından bir pazarlama aracı olarak kullanılmış gibi görünmüştür. Bu durum, Amerika'nın eşitlikçi ve özgür bir ülke olduğu düşüncesinin dizi aracılığıyla iletmeye çalışıldığını ve biseksüel kimliğin bir reklam stratejisi olarak kullanıldığı görüşlerini oluşturmuştur. Bu kişilik, aynı zamanda karakterin cinsel yaşamının ve bedeninin ticari bir araç olarak kullanılmasının *Vought* şirketinin hisselerini arttırmak için bir strateji olduğu şeklinde de yorumlanabilir.

Güçleri elinde barındıran kadınlar, hegemonik tahakkümün altında kalarak ataerkil yapının uzantılarını yüzeysel anlamda görmese de işin farklı yönünde bir erkek tarafından yönetildiklerinin farkında değillerdir. *Vought* şirketinin genel başkanı olan Giancarlo Esposito'un canlandığı Stan Edgar, kadınları pazarlama aracı olarak sunduğu hatta Amerika'nın politik gücünün temsiline karşılık gelen Edgar'ın dizi içerisinde hegemonik erkeklik normlarına uyan bir başka karakter olduğunun da altı çizilmelidir.

Eğitim, din, toplumbilimi, ekonomi sanayi, askeri ve siyasi gibi alanlar ataerkil otoriteye hizmet eder. Böylece toplumun neredeyse yarısına tekabül eden kadınları kontrol etmek daha da kolaylaşır. Politika, güç temeline dayandığı için kadın ve erkek arasındaki güç ilişkisinde kadının yetersizliği, ezilmişliği sadece cinsel politika üzerinden ortaya koyulur (Güneş, 2017, s. 248).

Netice de paranın kölesi olan Edgar, kendi kişisel menfaati dışında hiçbir şeyi düşünmeyen, ahlaki kuralları ve etik değerlerden oldukça uzak, elit tabaka Amerikan vatandaşının yozlaşmış yüzünü temsil etmekte ve kadınları da cinsel politika üzerinden pazara sunarak rant sağlamaktadır. Bu ifadeler, dizi içerisinde ikinci sezonun birçok sahnesinde görülebilir.

Dizinin ikinci sezon 4'cü bölümünde *The Deep* karakterinin evlenmesi için uğraşan Katolik kilisesi üyelerinin çabaları söz konusudur. Ancak, bu durum feminist bir perspektiften ele alındığında, kadınların basit ve aciz varlıklar olarak tasvir edildiği bir yaklaşım olarak da yorumlanabilir. Katolik kilisesi üyelerinin, Deep karakterinin kadınlara yönelik yaklaşımlarını dizginlemek için evlilik yolunu seçmeleri, kadınların erkeklerin kontrolünde ve onlara bağımlı varlıklar olarak sunulduğu bir durumu işaret edebilir.

Sahne içerisinde kadınların şu söylemleri yer alır: “İyi bir ilişkinin sırrının, erkeğin için her şeyi yapmayı göze almak olduğunu inanıyorum. Ben feministim. Seksi de seviyorum ikisini çelişkili görmüyorum. Zevk vermek ve almanın neresi kötü?” Gibi ifadeler başvurdukları görülür. Bu tür ifadeler erkeklik değerlerini yücelten kadının bulunduğu cinsiyeti pasif kılan söylemler olarak okunabilir.

Dolayısıyla dizi içerisinde kadına yönelik oluşturulan bu temsiliyetler, kadınların kendilerini gerçekleştirme ve kendi kararlarını alma yeteneklerini küçümseyen bir yanılsama yaratmaktadır. Çünkü kadınların güçsüz ve bağımlı olarak tasvir edilmesi, cinsiyet eşitsizliğini pekiştirebilir.

4.2.6.3. İkinci Sezon 5 ve 7’ci Bölümün Feminist Eleştirel Söylem Analizi



Fotoğraf 4.26. Queen maeve ve elena tablosu (Kripke, 2020) Sezon:2 Bölüm:5
Süre:00:25:35- 00:26:10sn

Dizi ilerleyen sekanslarında iki kadının ilişki yaşamasının normal bir olgu olduğuna ilişkin duyarlı feminist bir yaklaşım benimsemektedir. Ancak bu feminist yaklaşım Amerikan değerlerine uygun bir yapıda marjinalize edilerek kadınların, kimlik sorunlarının ataerkil zihniyete göre şekillendiğine dair de bir eleştiri ortaya koymaktadır.

Örneğin Fotoğraf 4.26’da görüldüğü üzere, bir tarafta kadınsı bir kostüme sahip Queen Maeve karakteri bulunurken, diğer tarafta da maskülen bir görünümde olan Elena karakteri yer almaktadır. Elena’nın kostüm tasarımı, feminen kadınların stereotip imajlarını ortadan kaldırmaya yönelik olarak erkek giyimine uygun şekilde tasarlanmıştır. Bu durumun oluşturmuş olduğu yan anlam, halkın eril bakış merkezli yaklaşımı benimsediği şeklinde okunabilir.



Fotoğraf 4.27. *Queen Maeve ve yemek kutusu* (Kripke, 2020) Sezon:2 Bölüm:7 Süre:00:45:54 sn

Dizinin ilerleyen sekanslarında Homelander, sevgilisi Stormfront ile zorla birlikte olduğu kadından olan oğlunu ziyarete gider. Bu sırada akşam yemeği hazırlanırken görülen “Cesur Maeve’in Vejeteryan Onur Lazanyası” isimli paketi, Fotoğraf 4.27’de sıradan bir yemek paketi gibi gözükse de işin boyutu çok daha farklıdır.

Paketin sağ tarafından yer alan Queen Maeve ve etrafının LGBT bayraklarıyla çevrili olması beraberinde ise “Cesur Maeve’in Vejeteryan Onur Lazanyası” isminin kullanılması, kadının biseksüel olduğunun vurgusunu yapmakta ve cinsel yöneliminin ticari bir unsur olarak kullanıldığının göstergesini ortaya koymaktadır. Tüm bu yaklaşımlar ve reklam propagandaları erkek bakışının cinsiyetçi tutumunun ürünlerini taşıdığı yönünden okunabilir. Ayrıca, “Vejeteryan Onur Lazanyası” adıyla sunulan yemek paketi, kadınlığın ve kadın bedeninin sadece diyet ve beslenme üzerinden tanımlanmasına da gönderme yapabilir. Kadının sadece yemek seçimleri ve bedeninin izlenmesiyle değerlendirilmesi, kadının yeteneklerini ve kimliğini sınırlayan yanlış bir yaklaşımı yansıtabilir.

4.2.7. The Boys Dizisinin 3’cü Sezonuna Hegemonik Erkeklik İnşası Bağlamında Genel Bir Bakış

The Boys dizinde yer alan çözümleme ilk iki sezon ile sınırlı tutulmuştur. Ancak üçüncü sezona ilişkin karakterler üzerinden farklı yönelimler gerçekleştiği için kısaca bahsetmek gerekli görülmüştür. Dizi üçüncü sezonuyla Homelander ve Billy Butcher karakterlerinin sert ve güçlü yapılarının altında yer alan güçsüz ve duygusal yönlerinin açığa çıkmasını sağlayacak sahneler yer verir ve *Boys* ekibinin birinci ve ikinci sezonda süper kahramanlara yönelik vermiş olduğu mücadele daha sert ve sonuçlandırıcı yaklaşımlar sergilemeye başlar.

Boys ekibi artık canı pahasına Homelander ve *Vought* şirketini indirecek tüm siyasi politik mücadeleleri verse de elleri boş dönmüş durumu, artık şiddetle çözme yolunda ilerlemiştir. Bu bakımdan Homelander'ı öldürecek silah arayışına girerken Soldier Boy karakteriyle karşılaşmışlardır. Üçüncü sezon boyunca Homelander karakterinin aile sevgisine olan açlığı, ilgi görmemesi ve yalnızlıktan korktuğu kaygıları içeren sekanslar görülür. Dolayısıyla sosyopat kişiliğinin oluşmasındaki etkenler olarak bu eksiklikleri düşünmek olasıdır. Aynı zamanda Butcher karakterinin de babası tarafından uğramış olduğu tacizler ve çocukluk travmalarını içeren sekanslara şahit olunarak, babasının sert bir karaktere bürünmesinde payı olduğu yaklaşımı ortaya konulabilir.

The Boys'un üçüncü sezonu, Hughie Campbell ve Frenchie karakterlerinin kendi erkeklik kalıplarını sorgulamalarına neden olmuş, bu durum kararları tek başına almanın ve erkek olmanın aslında güç ve kararlılıkta değil, empati ve işbirliğinde olduğu yaklaşımını vurgulayan çeşitli sekanslar ve diyaloglarla işlemiştir.

The Boys'un ilk 2 sezonunda, kadın karakterlerin savaşçı yeteneklerine çok az yer verilerek daha çok bilgi gücüyle mücadele eden bireyler olarak resmedilmiş ve hegemonik tahakkümün baskıları altında ezildikleri gözlemlenmiştir. Örneğin, Stormfront karakteri ilk etaplarda iyi bir karakter olarak lanse edilse de sonrasında Homelander karakterinin sevgilisi olması ve Nazi olduğu için ötekileştirilmesi gibi sebeplerle karakteri daha kompleks hale getirmiştir. Queen Maeve karakteri ise biseksüel yönelimi nedeniyle savaşçı kişiliğini ortaya koyamamış, Homelander ve *Vought* şirketinin kuklası gibi davranmak zorunda bırakılmıştır.

Dizi iki sezon boyunca kadına yönelik cinsiyetçi tutumu ara ara eleştirerek desteklemiş ve üçüncü sezonuyla erkeklik normlarının dayatmış olduğu yapıyı büyük ölçüde hedef almıştır. Üçüncü sezon yer yer dördüncü dalga feminist yaklaşımlara ve aynı zamanda farklı cinsel yönelimleri öykü merkezine yerleştirerek, kadın dayanışmasını ve güçlü kadın imajını ortaya koymuş, dramatik yapının oluşumunda kadınlara da pay vererek anlatısını sürdürmüştür. Bu yapıyı sağlayan ve erkeklik değerleriyle şekillenen toplumsal cinsiyet algısına dair değişimi Starlight, Queen Maeve ve Kimiko üzerinden ele almıştır. Kadınlar, erkeklerin, başarısız olduğu aksiyonlarda galip gelmiş ve gelenekselleşmiş kadın kalıplarından sıyrılarak şiddet ve güç unsurlarında yer alıp toplumsal cinsiyet algısını yıkmışlardır.

Kadınlar, hegemonik erkeklik değerlerine sahip erkekleri ötekileştirmeye ve öteki erkeklerinde erkeklik değerlerini sorgulattırmaya dair önemli bir parantez açmıştır. Dizi içerisinde Starlight karakteri Hughie Campbell ile olan ilişkisi aracılığıyla değişim gösterirken, Kimiko karakteri ise Frenchie ile olan ilişkisi aracılığıyla değişim göstermiştir. Bu durum iki yönlü bir parantez açmaktadır. Dizinin 3 sezonu boyunca tüm yaklaşımlar ışığında kadına yönelik tutum önemli ölçüde değiştirilmiş, bu değişim bilinen toplumsal cinsiyet algısını eleştirmiştir. Bu nokta doğru ancak bu değişim neden sadece üst tabaka kadınlar için geçerli kılınmıştır? Sorusunu sormaktan da çekinilmemelidir.

Öykü içerisinde önemli ölçüde birçok kadın nesneleştirilmekten ve cinsel bir seks objesi olmaktan kurtarılamamış, medya önünde sahne arkasında yer alan kadın figürler, erkek kahramanın yoldaşı olmuş hatta süper kahramanların vermiş oldukları savaşlarda oluşturdukları patlamaların ve zayıflarının birer figüranını yansıtmışlardır.

Hegemonik erkekliğe yönelik eleştirel bir yaklaşım benimseyen dizi, Billy Butcher ve Homelander arasındaki çatışma unsurlarıyla bu durumu vurgulamış diğer tür erkeklik kalıplarının toplumda nasıl sorunlarla karşılaştığına dair ise Hughie, Marvin, A-Train, Fransız ve Deep karakterleriyle okuma yapılmasına olanak tanımıştır.

Tüm bu faktörlerin yanı sıra dizi, daha önce de bahsedildiği gibi karşı okuma yapılabilecek, güçlü kadın imajını da ele alarak desteklemiştir. Dizide yer alan sahnelerde, kadınların iş hayatındaki cam tavan algısına ve cinsel yaşamlarına yönelik özgürlükçü bir yaklaşım benimsenmiş, kız kardeşlik ve feminist yaklaşımlar ışığında toplumsal düzene atıfta bulunularak hegemonik erkeklik değerlerine karşı bir anlatı oluşturulmuştur. Bu yaklaşım, kadınların güçlenmesine ve toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik farkındalığı arttırmak adına oldukça önemli bir adımdır. Ancak yine de bu durumun dizideki ana argüman olmadığına altını çizmekte fayda bulunmaktadır.

SONUÇ

Teknolojinin gelişmesi ve dijital mecraların yaygınlaşması, seyircilere istedikleri zaman ve istedikleri yerde dizi izleme imkanı sağlamıştır. Bu da, yayın üreticilerinin daha özgür bir şekilde içerik üretmesine olanak tanımıştır. Dolayısıyla daha farklı bakış açılarına ve eleştirel yaklaşımlara yer veren yapımların ortaya çıkması mümkün hale gelirken, bir nokta da tehlikeli yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Çünkü yayın üreticileri istediği taktirde kadına yönelik şiddet, cinsellik ve ötekileştirici davranışlar gibi sorunlu içerikleri yayınlama imkanlarına sahip olabilmektedir. Bu durumların kötüye kullanılması ya da bilinçsizce üretilmesi, belirli sansür ve kısıtlamalardan arındırıldığı için daha fazla cinselleştirilme ve şiddet gibi unsurları da beraberinde getirmekte ve toplumsal zihniyeti daha çabuk şekillendirerek seyircilerin izlediği yayınlardaki toplumsal yapıları benimsemesine sebep olabilmektedir.

Medya dünyasının eril kodları günümüzde oldukça güçlü bir yapı olarak televizyon dünyasında da kendine yer edinmiştir. Her ne kadar yeni medyanın yarattığı özgürlükçü ortam bu durumu bir nebze de olsa hafifletmiş olsa da, hala kadınlık kendi özünden uzak bir düzlemde ve eril bir bakış açısıyla televizyon ekranlarında yer almaktadır. Bu noktada bu çalışma sinema ve televizyon dünyasının değişen dinamiklere rağmen halen kadınlığı ötekileştirdiği düşüncesine dayanmaktadır. Bu nedenle bu çalışmanın problemi, kadın süper kahramanların güçlerinin erkeklerle karşılaştırıldığında daha zayıf gösterilmesinin yaygın bir yaklaşım olduğu ve bu durumun sinema ve televizyon endüstrisinde devam ettiği üzerine kurulmuştur. Kadın karakterler cinsiyetçi tutumların yarattığı toplumsal düzende, hegemonik oluşumların yarattığı korkuyla hareket etmekte ve televizyon dizilerinde de bu durum oldukça net şekilde görülebilmektedir.

Kadınlar, erkeklere karşı zayıf gösterildiği ve güç unsurunun erkek cinsiyetiyle bütünleştirildiği bir toplumsal düzenin yansıması içerisinde yer alırken, sinema ve televizyon endüstrisi de bu cinsiyetçi tutumu pekiştirmektedir. Dolayısıyla bu algıların yanlış bir şekilde anlatı mecralarında yansıtılması, toplumsal düzenin bu yanlış algısını güçlendirmekte ve kadınların güçsüz olduğuna dair yanlış bir inancın sürdürülmesine neden olmaktadır. Özellikle bu durum *The Boys* dizisinde, erkek süper kahramanların tanrısal güçlere sahip olmasına rağmen, kadın kahramanların daha zayıf bir şekilde yer alarak bu karşıt güce karşı korkuyla hareket ettikleri ve özgün bir şekilde davranış sergilemedikleri birçok sekansa yer verilmiştir.

Dizide güçlü kadın imajının ortaya konulmasına rağmen, öykünün temel yapısını ve çatışmasını ilerleten karakterlerin erkekler olması eleştirilebilir. Homelander ve Billy Butcher gibi erkek kahramanlar, çatışma unsuru olarak belirleyici rol oynarken, kadın karakterlerin güçsüz gösterilmesi, hala günümüzde erkek kahramanlığın egemen olduğu yapıyı yansıtmaktadır. Bu durum hegemonik erkeklik değerlerinin hala varlığını koruduğuna işaret etmektedir. *The Boys* dizisinde kadın karakterlerin kostüm ve karakter tasarımlarının cinsel objeleştirme ve ticari amaçla yapıldığı da gözlemlenmektedir. Bu durum, tezin ikinci temel problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın karakterlerin bedenleri, seks objesi olarak yansıtılmakta ve ticarileştirilip erkek kahramanların haz verici bakışlarını çekmek amacıyla tasarlanmaktadır.

Dizi içerisinde güçlü bir kadın karakter yaratılırken, erkekliği tehdit etmeyecek şekilde tasarlanmış, eril bakış açısının cinsel nesneleştirmesine tabi tutularak kadınlar erkek kahramanların haz verici bakışlarına maruz bırakılmıştır. Bu nedenle, kadın karakterler objeleştirilmekte ve cinsiyetçi tutumların bir yansıması olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla kadın karakterlerin cinsiyetçi tutumlarla örtüşen tasarımlarından kaçınılması ve kadınların güçlü ve etkili karakterler olarak sunulmaları toplumsal cinsiyet eşitliği açısından önemlidir.

Tezin üçüncü temel problemi, feminist film kuramcısı Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesinde ortaya koyduğu eril bakış ve sinemadaki kadın konumuna yönelik yaklaşımların günümüz dijital mecrasında da devam etmesidir. Dizi içerisinde kadın karakterlerin nesneleştirilmesi ve kadına yönelik tutumların ifade edilmesi, eril bakışın kadına yönelik arzusunu ortaya koymaktadır. Bu durum, kadın karakterlerin sadece cinsel nesne olarak gösterilmesiyle değil, erkek

kahramanlarla eşit düzeyde aynı değerlere sahip olmamasıyla da ortaya koyulmaktadır. Bu da, Mulvey'in ifade ettiği gibi, sinemanın erkek egemen bir ortamda yapılandığı ve kadınların konumunun değersizleştirildiği bir yapıya sahip olduğu argümanını desteklediğini ortaya koymaktadır.

Öte yandan dizinin eril bakış zihniyetiyle şekillendiği konusunda net bir argüman olduğu iddia edilebilir. Çünkü dizide çatışma erkekler üzerinden ilerlemekte ve ticari pazar kadın bedeni üzerinden gerçekleşmektedir. Dizinin birçok sekansı da Mulvey'in kameranın bakışının erkek bakışı olduğuna ilişkin yaklaşımını ele almaktadır. Dizi içerisinde yer alan; (Starlight ve Campbell), (Becca ve Butcher), (Homelander ve Stormfront), (Elena ve Maeve), Deep ve birlikte olduğu kadınların cinsel ilişkiye girdikleri sekanslar, kameranın bakışının skopofilik bir bağlamla bütünleştiği ve haz verici bakma arzusunu tatmin ettiği yönündeki argümanları doğrulamaktadır.

The Boys dizisinde kadın karakterlerden sadece belirli bir kesimi üzerinden güçlü kadın imajı yaratılmış ve diğer taraftan da kadınlar vamp ve *femme fatale* kadın bağlamlarıyla öyküye dahil etmiştir. Dizi, kadınların toplum tarafından maruz bırakıldığı olayları göstererek olumlu bir eleştiri yapmış olsa da, diğer taraftan bu durumun açık bir şekilde yansıtılması doğru değildir. Doğru bir feminist yaklaşım için tüm kadınların eşit düzeyde yer alması ve yaşanan toplumsal durumların tekrar üretimine izin verilmemesi adına açık bir şekilde gösterilmemesi gerekmektedir. Bu nedenle dizi, güçlü kadın imajını tüm kadınlar için geçerli kılmak ve kadın karakterlerin çeşitliliğini artırmak için çaba göstermeli ve kadınların toplumsal baskılara maruz kalması durumunu gösterirken, bu durumun açık bir şekilde eleştirilmesi ve tüm kadınların eşit şekilde temsil edilmesi gerekmektedir.

Ancak yine de dizide yer alan Homelander, Stan Edgar ve Billy Butcher gibi ana karakterlerin konumları, kadınlara yönelik daha üst seviyededir. Ana karakterlerin tutumları, kullandıkları söylemler ve aralarındaki diyaloglar, cinsiyetçi tutumun göstergesini ve kadına yönelik konumun ataerkil düzendeki yansımaları ortaya koymaktadır. Bu karakterler, kadınları kontrol altında tutmaya çalışırken şiddet ve güç yaklaşımlarıyla susturmaya çalıştığı birçok sahne görülür. Dolayısıyla bu durum, erkek egemenliğinin tahakkümünü ele alır ve güç unsurunun eril yapının egemenliğinde olduğu bir temsili ortaya koyar. Bu yaklaşım ise eril bakış açısının

etkilerini göstermekte ve kadınların toplumsal yaşamındaki konumunu zayıflattığı yönündeki algıyı ortaya koymaktadır.

The Boys derin okuması yapılması gereken birçok düzleme sahiptir. Bu sebeple sadece kadına ve hegemonik erkeklik kalıplarına yönelik eleştiriler yerine politik, ekonomik, militan güçler, popüler kültür, ırkçılık ve Neoliberalizm gibi farklı alanlara yönelik oldukça örtük eleştiriler sunan bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Öykünün temel dayanak noktası aslında otoriter gücün kontrolsüz bir şekilde kullanılmasının ortaya koymuş olduğu etkileri yansıtmakta ve Amerika'nın yozlaşmış iki yüzü politikasına ve değerlerine gönderme yapmaktadır.

Amerika yıllarca dizi ve film sektöründe süper kahraman konulu öykülerini anlatırken temel dayanak noktası olarak kendi ulusunu kötülerden koruyan süper kahramanları konu edinmekte, ulusal ilişkileri kötü olan ülkeleri küçümsemektedir. Ancak bu sefer süreç daha farklı bir hal almaktadır. Dizinin eleştiri konusu olarak temel dayanak noktası da tam olarak bu durumla ilişkilendirilmektedir. Diğer süper kahraman dizi ve filmlerinin seyirci açısından düz anlamından çıkartıp, yan anlam bakımından okumasına yardımcı olduğu bir anlatıyı ortaya koymaktadır.

Bunun yanı sıra dizi çeşitli çizgi roman firmalarına da atıfta bulunarak onları eleştirmektedir. Örnek verilecek olunduğunda, Homelander karakteri Superman'a, Solider Boy karakteri Captain America'ya, Queen Maeve karakteri Wonder Woman'a, The Deep karakteri Aquaman'e, Black Noir karakteri Batman'a, A-Train karakteri The Flash'a ve Starlight ise Stargirl karakterine gönderme yapmaktadır. Netice de bu dizi karakterlerinin temel amaçları, kendi uluslarını kurtarmak olsa da, aslında madalyonun diğer yüzünün öyle olmadığı ortadadır. Bu karakterler, Amerika'nın amaçları için yaratıldığı algısını ortaya koyarak DC ve Marvel şirketlerinin süper kahramanlarıyla ilişkili benzerlikleri eleştiri konusu haline getirmektedirler.

The Boys dizisi, bilindiği üzere dijital yayın platformunda yer alan bir internet dizisidir. Dolayısıyla tezin konusunun neden televizyon dizileri değil de dijital yayın platformlarına yönelik olduğu yaklaşımı ortaya konulacak olunursa, izleme alışkanlıklarının günümüzde değişimi şeklinde bir açıklama yapılması mümkündür. Dijital mecraların gelişmesiyle birlikte, izleyicilerin talep ettiği izleme yoğunluğu internet üzerinde gerçekleşmektedir. Bu nedenle, dijital yayın platformlarının önemi artmaktadır ve prime time yayınların izlenme oranları da bu platformlara göre

azalmaktadır. Tezin dijital yayın platformlarına odaklanması, aynı zamanda bu platformlarda yayınlanan dizilerin de kadınların konumunu ötekileştiren, erkek egemenliğini sürdüren toplumsal normları yansıtır yansıtmadığını incelemeyi olası hale getirmiştir. Bu nedenle, *The Boys* gibi bir dijital dizinin seçilerek analiz edilmesi, dijital yayın platformlarında kadın temsiliyetinin nasıl olduğuna dair de bir fikir edinmeyi sağlamak amacıyla tercih edilmiştir. Yapılan çözümlemelerden ve kavramsal çerçevede belirtilen kavramlardan yola çıkıldığında prime time yayınlarında ele alınan dizilerin toplumsal cinsiyet açısından ataerkil yapıyı dikte ettiği yaklaşımı, birçok kuramcı ve feminist film yönetmenleri açısından doğrulanmaktadır.

The Boys dizisi sert mizah anlayışıyla anlatısını sürdürürken genel olarak eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Dizide, kadına yönelik cinsiyetçi stereotipler eleştirilerek hegemonik erkeklik yaklaşımlarının sorunlu davranışları gösterilmektedir. Ancak anlatı yöntemi oldukça karmaşık olması hedeflenen feminist anlatıyı seyirciye geçirememektedir. Dizide kadın karakterlerin temsiliyeti eleştirilirken, erkek karakterlerin de hegemonik erkeklik idealleriyle mücadele etmeleri ve bu idealleri yıkarak daha sağlıklı bir toplumsal düzenin oluşmasına katkı sağlamaları gerektiği kimi sahnelerde vurgulanmıştır. Ancak anlatısının hedefine yönelik ele alınmaması eleştirel mesajların anlaşılmasında zorluk çıkarmıştır.

KAYNAKÇA

- Agocuk, P. (2014). Amarcord Film Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(31), 718.
- Akca, E. B., & Tönel, E. (2011). Erkeklik Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe. İ. Erdoğan, & İ. Erdoğan (Dü.) İçinde, *Medyada Hegemonik Erkeklik ve Temsili*.
- Akgün, Ö. U. (2008). Kahraman Olgusunun Çizgi Romandan Sinemaya Uyarlamadaki Görünümü: Tarkan ve Conan Örnekleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Akkaş, İ. (2019). Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı. *Ekev Akademi Dergisi*.
- Aktaş, C. (2006). Feminizmin Beyaz Batılı Kadın Seçkinciliği. *Uluslararası İnsan Haklarında Yeni Arayışlar Sempozyumu*, 1-20.
- Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir toplumda kadın olmak. *Edebiyat fakültesi dergisi*.
- Algan, E. (1996). Görüntü Yönetmenliği ve Görüntü Yönetmenine Özgü Biçemin Sinematografik Yapıta Yansıması. *Sosyal Bilimler*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Altınbaş, D. (2006). Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 21-52.
- Anbarlı, Z. Ö. (2019). Dijital Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkeklik. E. İ. Dergisi (Dü.), *Dijital Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkeklik*. İçinde Erciyes: Erciyes İletişim Dergisi.
- Andrew, D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aras, G. (2014). Sinemada Kadın Temsili ve Kadına Yönelik Şiddetin Sinemadaki Yansımaları: Yatağımdaki Düşman, Doğuştan Katiller Ve Forrest Gump,. *Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*.
- Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası. *Fe Dergisi*(11), 140-154.
- Arslan, A. D. (2019). Öteki, İktidar ve Erkeklik Ekseninde Murathan Mungan'ın "Binali ile Temir" ve "Dumrul ile Azrail" Öyküleri. *folklor/edebiyat*.

- Arslantepe, M. (2010). sinemada feminist teori. 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın. Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, 04.
- Atan, M. (2015). Radikal Feminizm:“Kişisel Olan Politiktır” Söyleminde Aile. The Journal Of Europe - Middle East Social Science Studies, 1-21.
- Ayata, A., & Gölgelioğlu, Ö. (2011). Siyaset Ve Kadın. Y. Ecevit, & N. Karkınır İçinde, Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi (S. 64-66). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Aydın, M. (2014). Moderniteye Dışarıdan Bakmak. İstanbul: Açılım Kitap Yayınları.
- Aydınhan, G. (2021). Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Dijital Platformlarda İşlenmesi Konusunda Nitel Bir Araştırma: Netflix Örneği. Sosyoloji Anabilim Dalı. İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi.
- Aydinoğlu, N. (2015). Kadın ve Dil. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Bakır, B., & Onat, E. S. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8/1.
- Barthes, R. (1979). Göstergebilim İlkeleri (1 B.). (B. Vardar, & M. Rifat, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baştürk, E. A., & Ergül, S. (2016). Kitle İletişim Çalışmaları Alanında Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Gelişimi; Temel Yaklaşım ve Çalışmalar Üzerinden Bir Çerçeve Çizme Çabası. ş. Yavuz, & Ş. Yavuz (Dü.) içinde, Toplumsal Cinsiyet - Medya Temsilleri (s. 17-40). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Baydar, V. (2014). Feminist Sosyal Hizmet Perspektifinden Popüler Yabancı Dizilerde Kadın Düşmanlığının İncelenmesi. Sosyal Hizmet Anabilim Dalı. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Beauvoir, S. D. (2019). İkinci Cinsiyet (2 Cilt) (Cilt 2). (G. A. Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Beauvoir, S. D. (2019). İkinci Cinsiyet Cilt (1) (Cilt 1). (G. A. Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berger, J. (1986). Görme Biçimleri. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bhasin, K. (2003). Toplumsal Cinsiyet / Bize Yüklenen Roller. (K. Yayınları, Çev.) İstanbul: Kaday Yayıncılık.
- Biber, A., & Turancı , E. (2014). Toplumsal Şeytan Üçgeni: İktidar, Hegemonya ve Propaganda. Akdeniz İletişim Dergisi(21), 28-41.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes Ve Göstergebilim. Sosyal Bilimler ve Araştırma Dergisi, 17 - 41.
- Birgin, Z. G. (2018). Sahte Hayatlar: Bir Kültür Endüstrisi Ürünü Olarak Televizyon Dizileri. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.
- Bozok, M. (2011). Soru ve Cevaplarla Erkeklikler. (N. Bozok, Dü.) İstanbul: Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi Derneği.

- Brownie, B., & Graydon, D. (2015). *The Superhero Costume Identity And Disguise In Fact And Fiction*. London: Bloomsbury Academic.
- Büyükbaykal, C. I. (2011). Medyada Kadın Olgusu. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 19-29.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (2 B.). (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Caryle, T. (2004). *Kahramanlar*. (B. Tunç, Çev.) Ankara: Ötüken Neşriyat Yayınları.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Laura Mulvey Kaja Silverman Teresa De Lauretis Barbara Creed*. London And New York: Routledge.
- Civelek, M., & Türkay, O. (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, 4(3), 771-787.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Press, California: University Of California, California.
- Connolly, W. E. (1995). *Kimlik Ve Farklılık*. (F. Lekesizalın, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Çalışır, G., & Fatma, O. Ç. (2015). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Sosyal Medyada Kurulan Benlik İnşasının Temsili. *Turkish Studies*.
- Çekiş, F. (2021). Toplumsal Cinsiyet Temelli Kimlik İnşası: Erkeklik Kimliğinin Oluşumu, Tutum Ve Davranışlar Üzerinde Etkisi. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı .
- Çelik, H., & Ekşi, H. (2013). Söylem Analizi. *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 27(27,99), 99-117.
- Çelik, K. (2019). Evrenin Muhafızları Olarak Hollywood'un Süper Kahramanları. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Çetin, A. (2011). Kadın Yöneticilerin Cam Tavan Algısının Cam Tavanı Aşma Stratejilerine etkisi: Bursa İli Tekstil Sektöründe Bir Alan Araştırması. Yüksek Lisans Tezi, .
- Çimen, L. (2021). Feminist Söylem Çözümlemesi Açısından Marriage Story Filminin İncelenmesi. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 21, 55-69.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Türk Mitolojisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Dalaylı, F. Ü. (2021). Görsel Medya Etkisiyle Ortaya Çıkan Kültürel Emperyalizm Ve Propaganda Aracı Olarak Amerikan Sineması: Marvel – Captain America – Winter Soldier Örneği. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 29(2), 40-59.
- Dalbay, S. (2018). “Kimlik” ve “Toplumsal Kimlik” Kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.
- Delphy, C. (1999). Baş Düşman Patriyarkanın Ekonomi Politikası. (A. Tunçma, & H. Öz, Çev.) İstanbul: Saf Yayıncılık.
- Demir, Z. (2014). *Modern Ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Doğan, G. (2020). Düşünce İnşacısı Olarak Dilin Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Üzerindeki Rolü. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Doltaş, D. (1991). Feminizm Açısında Sekizinci Günah ve Bir Cinayet Romanı. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 83-95.
- Dorsay, A. (2000). Sinema ve Kadın. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dökmen, Z. Y. (2004). Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar. İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Dönmez, E., & Kırık, A. M. (2019). Yeni Medya İle Değişen Televizyon Yayıncılığında İçerik Üretimi: Küresel Ve Yerel Ölçekli Platformlar. N. Güngör (Dü.), 6. Uluslararası İletişim Günleri Dijital Dönüşüm Sempozyumu İçinde (S. 182-184). İstanbul : Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi.
- Dural, A. B. (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*.
- Düzgün, Ş. (2019). Televizyon Dizilerinde Kahraman Miti: Karadayı Örneği. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Eagleton, T. (2011). İdeoloji. (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2003). Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çalışabilir. *Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*.
- Ecevit, Y. (2011). Liberal Feminizm. Y. Ecevit, Y. Ecevit, & N. Kalkınar (Dü) İçinde, *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Edwards, T. (2013). Lone Wolves From: The Routledge Companion To Media And Gender. Londra: Routledge.
- Eisenstein, Z. R. (1979). Capitalist Patriarchy And The Case For Socialist Feminism. New York And London: Monthly Review Press .
- Elden, M., Ulukök, Ö., & Yeygel, S. (2005). Şimdi Reklamlar (7 B.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eliade, M. (2001). Mitlerin Özellikleri. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Om Yayınevi.
- Enginyurt, D. (2018). Sosyal Hareketler Sosyolojisi Açısından Feminizm. *Use International Journal Of Sociology And Economics*.
- Erdoğan, İ. (2013). Erkek Dergilerinde (Men's Health-Fhm-Esquire-Gq Türkiye Örneğinde) İdeal(Leştirilen) Erkek(Lik) İmajının İçerik Çözümlemesi. *Akdeniz İletişim Dergisi*.
- Ergeç, N. E. (2019). Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi. *Sinefilozofi Dergisi*, 4(7).
- Erkılıç, H. (2011). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklik Kahramandan Anti-Kahramana. (İ. Erdoğan, Dü.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Erol, E., & Toplu, E. (2022). Gotham'da Bir Sisifos: Joker Filmi Özelinde Hegemonik Erkekliğin İnşası. İstanbul: T.C. İstanbul Gedik Üniversitesi.
- Erol, T., & Aydılek, E. (2017). Modernite Ve Postmodernite Ekseninde Kamusal Yaşamın Dönüşümü. 21. C. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi.

- Feilitzen, C. V. (2004). The Television Genres Of Soap Opera Telenovela, Drama Serial. C. V. Feilitzen, & C. V. Feilitzen (Dü.) İçinde, Young People, Soap Operas And Reality Tv Perspectives On Media Literacy And Media Regulations (S. 18-19). Göteborg: Nordicom Göteborg University.
- Feminist Teorinin Gelişim Sürecinde Uluslararası İlişkilere Bakışı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme. (2009). D. & H. Çomak (Dü.) İçinde, Uluslararası İlişkilere Giriş: Teorik Bakış. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Fromm, E. (2003). Sahip Olmak Ya Da Olmak. (A. Arıtan, Çev.) İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Gedik, E. (2018). Sekizinci Sanat Sinema ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi. E. Gedik, & D. A. Arslan (Dü.) İçinde, Kültür Sanat Ve Edebiyat Sosyolojisi (S. 320). İstanbul: Paradigma Akademi Yayınları.
- Göç, M. (2020). Superman Kimi Temsil Ediyor?: Superman’de Kimlik, İdeoloji ve Cinsiyet. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi(66), 233-249.
- Gökberk, M. (1997). Değişen Dünya Değişen Dil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göker, N. (2014). Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri:Stepford Kadınları. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Gramsci, A. (1986). Hapishane Defterleri. (K. Somer, Çev.) İstanbul: Onur Yayıncılık.
- Grendon, F. (1970). Feminisim (Cilt 1). New York: Encylopdia Americana.
- Güç, A. (2007). Feminist Söylemin İslamcı Kadın Yazarlar Üzerindeki Etkisi. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı.
- Güleç, C. (1992). Türkiye’de Kültürel Kimlik Krizi. Ankara: Verso Yayıncılık,.
- Gündüz, E. (2011). “Cashback” Filmi Ve Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 19-24.
- Güneş, F. (2017). Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 245-256.
- Güngör, A. (2021). Feminizm Ve Çizgi Roman. Odü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 1(11), 85-101.
- Hagley, A., & Harrison, M. (2014). Fighting The Battles We Never Could: The Avengers and Post-September 11 American Political Identities. Political Science & Politics, 47(1), 120 - 124.
- Halliwell, M. (2007). American Culture İn The 1950s (Twentieth-Century American Culture). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- İpek, Ö. (2017). Peter Wollen’in Karşı Sinema Kavramı. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 72-87.
- Isaacs, B. (2006). Film Cool: Towards A New Film Aesthetic,. Sydney: University Of Sydney.
- Johnston, C. (1973). Women’s Cinema As Counter Cinema. (P. Erens, Dü.) Sexual Stratagems: The World Of Women İn Film.
- Kaba, R. (2018). Amerikan Sinemasında Süper Kahraman Olgusu: Marvel ve DC Sinematik Evrenleri İncelemesi. Psikesinema Dergisi, 100-106.

- Kaba, R. (2022). Amerikan Sinemasında Süper Kahraman Olgusu: Marvel ve DC Sinematik Evrenleri İncelemesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Anasanat Dalı. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Karabacak, Z. İ., & Sezgin, A. A. (2016). Sosyal Medyada ve Reklam İçeriğinde Kadın Bedeninin Alternatif Temsili: Fatkini Kampanyası. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 307-322.
- Karabağ, M. (2019). Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Kadın Temsillerinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa. Erciyes İletişim Dergisi, 1430.
- Karaduman, S., & Aydın, G. A. (2017). Hegemonik Erkekliğin Medyadaki İnşası ve Temsili: Survivor 2017 Program İncelemesi. Middle Black Sea Journal Of Communication Studies Araştırma Dergisi.
- Kavas, B. (2021). Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik: Full Metal Jacket Filmi Örneği. İletişim Çalışmaları Dergisi, 453-467.
- Kırel, S. (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema (2 B.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kırtepe, S. (2014). Televizyon Dizilerinin Toplum Üzerindeki Etkileri Sosyokültürel Bir Çözümleme (Erzurum Örneği). Sosyal Bilimler Enstitüsü,. Erzurum: Atatürk Üniversitesi .
- Kızıl, A. (2021). Dördüncü Dalga Feminist Yankı Alanları: Dijital Araç Ve Uygulamalar. İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Klapp, O. E. (1954). Heroes, Villains And Fools, As Agents Of Social Control. American Sociological Review, 56-62.
- Kolay, H. (2015). Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri Ve Kazanımları. Emo Kadın Bülteni.
- Maalouf, A. (2018). Ölümçül Kimlikler (46 B.). (A. Bora, Çev.) İstanbul: Yky.
- Marshall, C. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. İstanbul: Bilim Sanat Yayınları.
- Michel, A. (2000). Feminizm. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Miller, D. A. (2000). The Epic Hero. London: The Johns Hopkins University Press.
- Millett, K. (2011). Cinsel politika. (S. Selvi, Çev.) istanbul: payel.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (N. Abisel, Çev.) 25.Kare 21,38,46.
- Notz, G. (2018). Feminizm. (S. D. Çetinkaya, Çev.) İstanbul: Phoenix Yayıncılık.
- Okan, Z. A. (1998). Dil ve Cinsiyet: Reklam Dili Çözümlemesi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.
- Okur, M. A. (2015). Gramsci, Cox ve hegemonya: Yerelden Küresele, İktidarın Sosyolojisi Üzerine. International Relations/Uluslararası İlişkiler.
- Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. Cognito Üç Aylık Düşünce Dergisi, 202-2017.

- Özdemir, B. G. (2018). Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekânlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi. *Sinecine*, 131-164.
- Özdemir, C. (2001). "Kimlik ve Söylem. Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.
- Özden, Z. (2004). Film eleştirisi (2 b.). Ankara: İmge Kitapevi.
- Özen, Y. (2017). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın. Yüksek lisans tezi.
- Özkantar, M. Ö. (2022). Eril bakışın gölgesinde David Lynch sineması ve kadın: Göstergebilimsel ve psikanalitik bir yaklaşım (1 b.). İstanbul: Efe Akademi yayıncılık.
- Özön, N. (2008). Sinema sanatına giriş. İstanbul: Agora kitaplığı.
- Öztürk , H. E. (2002). Çocuk ve Televizyon / Kişilik Gelişimi Açısından. Ankara: Beyan Yayıncılık.
- Parsa, A. F., & Akçora, E. (2016). Ses Dergisinde Eril Bakış Altında Nesneleştirilen Kadın İmgeleri. (Z. Ö. Sağlamtimur, Dü.) Sanat ve İletişim Olarak Fotoğraf Kitabı İçinde, 37-56.
- Plumwood, V. (1993). Feminizm ve Doğaya Hükmetmek. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Porter, L. (2005). *Unsung Heroes Of The Lord Of The Rings: From The Page To The Screen*. Westport: Praeger.
- R, W. C., & Messerschmidt, J. W. (2005). *Hegemonic Masculinity: Rethinking The Concept*. Gender & Society.
- Renkmen, M. S. (2012). Evlilik Programlarında Hegemonik Erkekliğin inşası, Temsili ve Ataerkil Söylem. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Reynolds, R. (1994). *Super Heroes: A Modern Mythology*. London: University Press Of Mississippi.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera (2 B.)*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin Abc'si (3 B.)*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sağlam, A. (2020). Feminist Kuram'da Kadının Politik Ekonomisi vefeminist Kuram'da Kadının Politik Ekonomisi ve Dönüşümü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 394-412.
- Sancar , S., & Bilgin, M. G. (2021). Erkekler, Erkeklikler vetoplumsal Cinsiyet Eşitliği. Haritalama ve İzleme Çalışması, Türkiye'de Katılımcı Demokrasinin Güçlendirilmesi:Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin İzlenmesi Projesi Faz II, Ankara.
- Sancar, M. K. (2018). Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi. *Sinefilozofi Dergisi*, 3(6), 23-38.
- Sancar, S. (1997). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. İstanbul: İmge Kitap Evi.

- Sancar, S. (2008). Erkeklik:İmkansız İktidar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sankır, H. (2010). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin Kadın Sanatçı Kimliğinin Oluşum Sürecine Etkileri. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler E-Dergisi.
- Sarıkaya, E. (2019). Kadının Siyası Hakları Tarihçesi. Ankara: Taçese Yayınları.
- Saussure, F. D. (2001). Genel Dilbilim Dersleri. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Saygılıgil, F. (2013). Feminist Film Kuramı. F. Saygılıgil, & Z. Özarslan (Dü.) İçinde, Sinema Kuramları : Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar. İstanbul: Su Yayınevi.
- Seçmen, E. A. (2014). Sinemada Süper Kahraman İmgesi ve Indiana Jones Filmleri Örneği. İletişim Tasarımı. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Sevim, A. (2005). Feminizm. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Shary, T. (2013). Millennial Masculinity Men In Contemporary American Cinema. United States: Wayne State University Press Detroit.
- Smelik, A. (2008). Feminist Sinema Ve Film Teorisi. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Stam, R. (2000). Sinema Teorisine Giriş. (S. Salman, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şener, B. (2014). Uluslararası İlişkilerde Hegemonya Olgusu ve ABD Hegemonyasının Siyasal ve Kültürel Kaynağı: “Amerikan İstisnacılığı” Ya Da “Açık/Kaçınılmaz Yazgı”. The Journal Of Academic Social Science Studies.
- Şener, G. (2019). Metalaşmış Feminizm Kadınları Güçlendirir Mi? 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü Reklamlarının Feminist Eleştirel Söylem Analizi. Kültür ve İletişim Dergisi(44), 146-172.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme:Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. Akademik Hassasiyetler.
- Tecimer, Ö. (2006). Sinema Modern Mitoloji (2 B.). İstanbul: Plan B.
- The Oxford Dictionary Of Proverbs. (1999). The Oxford Dictionary Of Proverbs. (J. Speake, Dü.) New York: Oxford University Press.
- Tolan, B. (1991). "Aile, Cinsiyet ve Cinsel Roller",. Aile Ansiklopedisi, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara.
- Tuncer, H. (2018). İnternet Dizileri ve Televizyon Dizilerinin Sosyal Medya Kullanımı Açısından Karşılaştırılması. Radyo Televizyon Sinema Anabilimdalı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Turhanoglu, F. A. (2019). Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Giriş. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Tür, Ö., & Koyuncu, Ç. A. (2010). Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi, Katkı ve Sorunları. Uluslararası İlişkiler Akademik Dergi, 3-24.
- Uluyağcı, C. (2001). Sinemada Erkek İmgesi: Farklı Sinemalarda Aynı Bakış. Kurgu Dergisi, 18,29-39,.

- Üçer, N., Dağlı, N., & Soyseven, E. (2020). Kahraman Miti, Olgusu ve Yolculuğu Üzerine Simgesel Birinceleme: Netflix “Hakan Muhafız. Adnan Menderes Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi, 56-76.
- Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin Serüveni. Müttefekkir Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi, 3(6), 379-398.
- Varol, S. F. (2011). Frankfurt Okulu’ndan Postmodernizme Televizyona Dair Eleştirel Perspektifler. Erciyes İletişim Dergisi, 118-134.
- Vatandaş, C. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Konferansları Dergisi.
- Vogler, C. (2007). The Writer's Journey Mythic Structure For Writers Third Edition (3 B.). Studio City, California: Michael Wiese Productions.
- Vogler, C. (2009). Yazarın Yolculuğu. (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Voytilla, S. (1999). Myth & The Movies: Discovering The Myth Structure Of 50 Unforgettable Films. San Francisco: Michael Wiese Productions.
- Yıldırım, E. (2018). Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema:Söylem ve Eleştirel Söylem Analiz Yöntemlerine Göre Ayla Filminin Çözümlemesi. İnif E-Dergi.
- Yıldız, S. (2007). Kimlik ve Ulusal Kimlik Kavramlarının Toplumsal Niteliği. Millî Folklor Dergisi, 9-16.
- Yılmaz,S.(2018).Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Günlük Hayattaki Yansımaları:Çorum/Alaca Örneği. İmgelem, 55-76.
- Young, W. (2004). The 1950s. American Popular Culture Through History. London: Greenwood Publishing Group.
- Yükselbaba, Ü. (2016). Feminist Perspektiften Hukuk. Dergipark:(İühfm C), Sayfa 1.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Arslan, Ö. (2008, 09 18). Rehabilitasyon. Com. 12 24, 2022 Tarihinde Psikanaliz ve Kadın Olmak:
https://www.rehabilitasyon.com/makale/Psikanaliz_ve_Kadin_Olmak-4743 adresinden alındı.
- Cambridge Dictionary. (2022). 10 29, 2022 Tarihinde Cambridge Dictionary:<https://dictionary.cambridge.org/tr/> adresinden alındı.
- Cambridge Dictionary University Press. (2023, 01 29). Antihero. Cambridge Dictionary:
<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/antihero> adresinden alındı.
- Carter, T. (2015, 6 8). Howstuffworks. 01 22, 2023 Tarihinde The 9 Best Superhero Gadgets and Accessories:
<https://electronics.howstuffworks.com/the-9-best-superhero-gadgets-and-accessories.htm> adresinden alındı.

- Darom, N. (2019, 01 13). Commentary: The Sexist Demand On Female Superheroes: Save The World And Look Hot. 01 31, 2023 Tarihinde Chicago Tribune: <https://www.chicagotribune.com/opinion/commentary/ct-opinion-superheroes-women-marvel-sexism-20190813-gm7uzushznadfb56wbxp6cgbae-story.html> adresinden alındı.
- DC Database. (2023, 01 21). DC Database. DC Database: https://dc.fandom.com/wiki/DC_Comics_Database adresinden alındı.
- Encyclopedia Britannica. (2019, 03 06). List Of Superheroes. 29 01, 2023 Tarihinde Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/list-of-superheroes-2024795> adresinden alındı.
- Fandom.Com. (2021, 01 21). The Boys Wiki Soldier Boy. 05 07, 2023 Tarihinde Fandom.Com: https://the-boys.fandom.com/wiki/Soldier_Boy?file=Soldierboyseason3.png adresinden alındı.
- Fandom.Com. (2022, 02 06). Queen Maeve. 04 07, 2023 Tarihinde The Boys Queen Maeve: https://the-boys.fandom.com/wiki/Queen_Maeve?file=Queen_Maeve_S2.jpg adresinden alındı.
- Fisher, J. A. (2013, 05 16). Being Feminist;The Official Blog. 12 12, 2022 Tarihinde Today's Feminism: A Brief Look At Third-Wave Feminism: <https://beingfeministblog.wordpress.com/2013/05/16/todays-feminism-a-brief-look-at-third-wave-feminism/> adresinden alındı
- Freame, J. (2002, 06 01). Female Film Stars And The Dominant Ideologies Of 1950s America. 12 21, 2022 Tarihinde Monash University: <https://www.monash.edu/arts/philosophical-historical-international-studies/eras/past-editions/edition-three-2002-june/female-film-stars-and-the-dominant-ideologies-of-1950s-america> adresinden alındı.
- Freud, S. (1914). On Narcissism: An Introduction (Cilt XIV). (J. Strachey, Dü., &C. M. Baines, Çev.) London: Hogarth Press. 12 26, 2022 Tarihinde: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_SE_On_Narcissism_complete.pdf adresinden alındı.
- Hecjkmann, C. (2020, 11 8). What Is An Anti Hero? Definition, Examples In Film & Literature. 01 29, 2023 Tarihinde Studiobinder: <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-an-anti-hero-definition/> adresinden alındı.
- Howell, P. (2011, 11 3). Howell: Unlocking Hitchcock's Blond Ambitions. 03 26, 2023 Tarihinde Toronto Star: https://www.thestar.com/entertainment/2011/11/03/howell_unlocking_hitchcocks_blond_ambitions.html adresinden alındı.

İleilgili.Org. (2007, 01 01). İleilgili.Org. 01 12, 2023 Tarihinde Televizyon Dizisi Nedir:

<https://nedir.ileilgili.org/televizyon+dizisi> adresinden alındı.

İnceoğlu, Y., &Çoban, S. (2022, 9 5). Yanlış Bilgi, Pandemi, Gerçekler, Medya ve Hegemonya. 03 26, 2023 Tarihinde Ayrıntı Dergi:

<https://ayrintidergi.com.tr/yanlis-bilgi-pandemi-gercekler-medya-ve-hegemonya/> adresinden alındı.

Kaye, D. (2020, 11 13). The History Of Superhero Films Explained. 01 27, 2023 Tarihinde Looper:

<https://www.looper.com/278616/the-history-of-superhero-films-explained/> adresinden alındı.

Kayhan, A. (2021, 04 27). Me Too Hareketi. 03 25, 2023 Tarihinde Feminist Bellek:

<https://feministbellek.org/metoohareketi/> adresinden alındı.

Kripke, E. (Prodüktör), Trachtenberg, D., Shakman, M., Sgriccia, P., Toye, F., Schwartz, S., Phang, J., . . . Kripke, E. (Yönetenler). (2019). The Boys Dizisi 1 Sezon Sahne Fotoğrafları [TV Dizisi]. ABD: Amazon Prime Video. 03 20, 2023 Tarihinde:

https://www.primevideo.com/detail/0KRGHGZCHKS920ZQGY5LBRF7MA/ref=atv_hm_hom_c_cjm7wb_2_1/?jic=8%7CEgNhGw%3D adresinden alındı

Kripke, E. (Prodüktör), Sgriccia, P., Friedlander, L., Boyum, S., Toye, F., Silva, B., Boyd, S., . . . Graves, A. (Yönetenler). (2020). The Boys Dizisi 2 Sezon Sahne Fotoğrafları[TV Dizisi]. ABD: Amazon Prime Video. 04 05, 2023 Tarihinde:https://www.primevideo.com/detail/0LTURNRIIF1SFJUX32I7XALS8U/ref=atv_dp_season_select_s2 adresinden alındı.

Marvel Database. (2023, 01 21). Marvel Database. Marvel Database:

<https://marvel.fandom.com/wiki/Category:Characters> adresinden alındı.

Masterclass. (2021, 9 29). Masterclass. 01 21, 2023 Tarihinde Plot Elements And Examples Of Superhero Fiction:

<https://www.masterclass.com/articles/plot-elements-and-examples-of-superhero-fiction> adresinden alındı.

May, C. (2015, 6 25). The Problem With Female Superheroes. 01 30, 2023 Tarihinde Scientific American:

<https://www.scientificamerican.com/article/the-problem-with-female-superheroes/> adresinden alındı.

Miller, M., Rauch, J., &Kaplan, T. (2021). Gender Differences İn Movie Superheroes' Roles, Appearances, And Violence. Ada New Media, 10, 1-28.

<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/26799/ada10-gende-mil-2016.pdf?sequence=1> adresinden alındı.

Misiroglu, G. (2021, 09 15). Encyclopedia Britannica. 01 21, 2023 Tarihinde Superhero Fictional Character:

<https://www.britannica.com/art/superhero> adresinden alındı.

- Navarro, A. (2022, 7 14). The Problem With Marvel's Female Superheroes. 01 30, 2023 Tarihinde People Matters:
<https://www.peoplesmattersglobal.com/article/culture/the-problem-with-marvels-female-superheroes-34556> adresinden alındı.
- Nelmes, J. (2006, 11 28). Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu. (K. GL, Dü.) 01 03, 2023 Tarihinde Kaos Gl:
<https://kaosgl.org/haber/sinemada-cinsiyet-ve-cinselligin-sunumu> adresinden alındı.
- Oxford University Press. (2023, 01 17). Oxford Learner's Dictionaries. 01 17, 2023 Tarihinde Oxford Learner's Dictionaries:
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/hero?q=hero> adresinden alındı.
- Pekmen, T. (2010, 10 14). Kayıp Dünya Bilimkurgu, Fantastik,Edebiyat,Mitoloji. 01 20, 2023 Tarihinde Süper Kahraman Nedir? Bir Giriş Yazısı:
<https://www.kayipdunya.com/tunc-pekmen/super-kahraman-nedir-bir-giris-yazisi> adresinden alındı.
- Poon, P. (2022, 7 29). Peace Poon. 29 01, 2023 Tarihinde Capitalist Superheroes: How Capitalism Spreads In Film:
<https://peacepoon.co.uk/capitalist-superheroes-how-capitalism-spreads-in-film> adresinden alındı
- Qureshi, B. F. (2018, 10 5). Media Studies. 12 23, 2022 Tarihinde Voyeurism: Laura Mulvey's Male Gaze And The Consequential Female Gaze:
<https://basilfaislbf.wixsite.com/a2blog/post/voyeurism-laura-mulvey-s-male-gaze-and-the-consequential-female-gaze> adresinden alındı.
- Rooney, S. (2016, 05 27). Sally Rooney On Superheroes And The Myths Of American Power. 01 27, 2023 Tarihinde Lit Hub:
<https://lithub.com/on-superheroes-and-the-myths-of-american-power/> adresinden alındı.
- Sanderson, P. (2022, 08 15). Superhero Fictional Character. 01 21, 2023 Tarihinde Britannica Encyclopedia:
<https://www.britannica.com/art/superhero> adresinden alındı.
- Scott, J. (2021, 04 11). Studiobinder. 01 21, 2023 Tarihinde What Is A Superhero? Definition, Types and Characteristics:
<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-superhero-definition/> adresinden alındı.
- Türk Dil Kurumu. (2022). 10 30, 2022 Tarihinde TDK:
<https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- Villains Wiki. (2019, 02 25). Queen Maeve (TV Series). 04 05, 2023 Tarihinde Villains Wiki:
[https://villains.fandom.com/wiki/Queen_Maeve_\(TV_Series\)?file=Queen_Maeve_Transparent.png](https://villains.fandom.com/wiki/Queen_Maeve_(TV_Series)?file=Queen_Maeve_Transparent.png) adresinden alındı.

Yılmaz, İ. A. (2014). Psikiyatri Uzmanı. 12 24, 2022 Tarihinde Dr. İlke Aydoğmuş Yılmaz:

<http://www.ilkeaydogmus.com/pages/psikiyatrik-rahatsızlıklar/parafilik-bozukluklar-cinsel-sapkinlik-bozukluklari/gozetlemecilik-bozuklugu-voyorizm.php> adresinden alındı.

