

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI VE BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ
ANABİLİM DALI
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI VE REKLAMCILIK
BİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA SAVAŞ TEMALİ FİLMLERDE
TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADININ TEMSİLİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Meltem AÇABAY

KOCAELİ 2023

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI VE BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ
ANABİLİM DALI
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI VE REKLAMCILIK
BİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA SAVAŞ TEMALİ FİLMLERDE
TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADININ TEMSİLİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Meltem AÇABAY

Doç. Dr. S. Zeynep VARLI GÜRER

KOCAELİ 2023

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI VE BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ
ANABİLİM DALI
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI VE REKLAMCILIK
BİLİM DALI**

**TÜRK SINEMASINDA SAVAŞ TEMALİ FİLMLERDE
TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADININ TEMSİLİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Meltem AÇABAY

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 21.06.2023/18

KOCAELİ 2023

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın yürütülmesinde bana bu yolda rehber olan danışmanım Doç. Dr. Saadet Zeynep VARLI GÜRER'e içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, tez yazım süresince motivasyonumu yüksek tutarak ve çalışmama olan inancımı eksik etmeden beni destekleyen sevgili hocam Öğr. Gör. Dr. Alim Alper CESUR'a, tez sürecinde yanımda olan ve yardımlarını esirgemeyen sevgili arkadaşım Ümmügölsüm IRMAK'a, Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğünde ki tüm çalışma arkadaşlarıma, anneme, babama ve hayat arkadaşım Mücahit Enes ASMAOĞLU'na sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	v
ÖZET	viii
ABSTRACT.....	ix
TABLOLAR LİSTESİ	x
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
1.TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI VE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ ROLÜ	4
1.1. CİNSİYET KAVRAMI	4
1.2.2. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kalıp Yargılar.....	10
1.2.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Kazanılması ve Etkileyen Faktörler	14
1.2.3.1. Toplumsal Cinsiyetin İnşasında Devlet, İktidar, İdeoloji	15
1.2.3.2. Toplumsal Cinsiyetin İnşasında İdeolojik Aygıtlar	23
1.3.TOPLUMSAL CİNSİYETİN YENİDEN ÜRETİMİNDE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ ROLÜ	27
1.3.1. Türkiye’deki Kitle İletişim Araçlarının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Üzerindeki Etkisi.....	29
İKİNCİ BÖLÜM.....	33
2. SAVAŞ TEMALİ FİLMLER ve TOPLUMSAL CİNSİYET	33
2.1. SAVAŞ TEMALİ FİMLERİN TARİHSEL GELİŞİMİ	33
2.1.1. Savaş Temalı Filmler ve İdeoloji	35
2.1.2. Birinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sinema Üzerindeki Etkileri.....	37
2.1.3. İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sinema Üzerindeki Etkileri.....	41
2.1.4. Soğuk Savaş Dönemi ve Sinema Üzerindeki Etkileri	44
2.2. TÜRK SİNEMASINDA SAVAŞ TEMALİ FİLMLER	47
2.3. SAVAŞ TEMALİ FİMLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN SUNUMU.....	51
2.3.1 Savaş Temalı Filmlerde Eril Bakış ve Kadının Temsili.....	54
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	60
3. TÜRK SİNEMASINDA SAVAŞ TEMALİ FİMLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADININ TEMSİLİ.....	60
3.1 ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE SINIRLILIKLARI.....	60
3.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	61

3.3. FİLMLERİN ANALİZİ	64
3.3.1. Dağ II (2016)	64
3.3.1.1 Görüntü Göstergelerinin Düz Anlam/ Yan Anlam Boyutunda Çözümlenmesi	66
3.3.1.2 Sosyo- Psikolojik ve Sosyo- Kültürel Boyutuyla Anlatım Düzeyi.....	69
3.3.1.3 İletişim Düzlemi.....	71
3.3.1.3.1 Sözsüz İletişim Kodları.....	71
3.3.1.3.1.1 Beden Dili.....	72
3.3.1.3.1.2 Uzam Dili	73
3.3.1.4.1 Teknik Düzlem	73
3.3.1.4.1.1 Renk Kodları	74
3.3.1.4.1.2 Müzik Kodları	74
3.3.1.4.1.3 Çekim Kodları.....	75
3.3.2. T.İ.M (2018).....	76
3.3.2.1 Görüntü Göstergelerinin Düz Anlam/ Yan Anlam Boyutunda Çözümlenmesi	78
3.3.2.2 Sosyo- Psikolojik ve Sosyo- Kültürel Boyutuyla Anlatım Düzeyi.....	80
3.3.2.3 İletişim Düzlemi.....	83
3.3.2.3.1 Sözsüz İletişim Kodları.....	83
3.3.2.3.1.1 Beden Dili.....	83
3.3.2.3.1.2 Uzam Dili	85
3.3.2.4.1 Teknik Düzlem	85
3.3.2.4.1.1 Renk Kodları	85
3.3.2.4.1.2 Müzik Kodları	86
3.3.2.4.1.3 Çekim Kodları.....	87
3.3.3. BÖRÜ (2018)	88
3.3.3.1 Görüntü Göstergelerinin Düz Anlam/ Yan Anlam Boyutunda Çözümlenmesi	90
3.3.3.2 Sosyo- Psikolojik ve Sosyo- Kültürel Boyutuyla Anlatım Düzeyi.....	92
3.3.3.3 İletişim Düzlemi.....	93
3.3.3.3.1 Sözsüz İletişim Kodları.....	93
3.3.3.3.1.1 Beden Dili.....	94
3.3.3.3.1.2 Uzam Dili	95
3.3.3.4.1. Teknik Düzlem	95

3.3.3.4.1.1 Renk Kodları	95
3.3.3.4.1.2 Müzik Kodları	95
3.3.3.4.1.3 Çekim Kodları.....	96
3.4 BULGULAR.....	96
SONUÇ	102
KAYNAKÇA.....	108



ÖZET

Toplumsal cinsiyet, bireylerin toplumsal ve kültürel normlar ışığında hangi davranışları, faaliyetleri ve rolleri benimsemeleri gerektiğini belirlerken, aynı zamanda bu normları belirleyen toplumsal yapıları ve süreçleri de tanımlamaktadır. Toplumsal cinsiyet, bireylerin biyolojik cinsiyetlerinden bağımsız olarak, genellikle belirli toplumsal ve kültürel beklentilere ve normlara uygun şekilde davranmalarını beklemektedir. Bu, çeşitli toplumsal ve politik bağlamlarda bireylerin algılanış biçimlerini ve davranış kalıplarını belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Savaş temalı filmler, cinsiyetin temsili konusunda önemli bir araçtır. Bu filmler genellikle erkeklerin kahramanlık, cesaret ve savaşçılık gibi stereotipik eril özellikleri temsil ettiği bir çerçeve içerisinde oluşturulmaktadır. Kadın karakterler ise genellikle pasif, yardımcı veya kurban rollerinde temsil edilmektedir; bu roller, geleneksel toplumsal cinsiyet beklentilerinin bir yansımasıdır ve kadınların ağırlıklı olarak erkeklerin hikayelerini destekleyici bir rol oynadıklarını göstermektedir. Ancak bu temsillerin ötesinde, savaş temalı filmlerindeki kadın karakterlerin temsilleri genellikle toplumsal cinsiyet normlarının ve beklentilerinin çok daha karmaşık ve çeşitli bir resmi sunulmaktadır. Kültürel alanda, toplumsal cinsiyet bağlamında kadının savaş temalı filmlerde nasıl temsil edildiğini araştırmayı amaçlamış olan bu çalışma kapsamında 2015 – 2022 arasındaki Türk sinemasına ait savaş temalı filmlerden amaçlı örneklem ile “Dağ II”, “T.İ.M” ve “Börü” filmleri seçilmiştir. Filmler, görüntüsel düzlemde düz anlam ve yan anlamsal olarak, anlatımsal düzlemde ise dizisel karşıtlıklar aracılığıyla Sosyo-Psikolojik ve Sosyo-Kültürel olarak değerlendirilirken, teknik düzlemde renk, çekim, müzik kodları ve iletişimsel düzlemde beden ve uzam dili kodları açısından ele alınarak toplumsal cinsiyet bağlamında kadın temsillerinin analizi ve değerlendirmeleri yapılmıştır. Çalışmanın bulguları dâhilindeki neticeleri, incelenen filmlerdeki kadın karakterlerin genellikle geleneksel cinsiyet rollerine uygun olarak tasvir edildiğini, bazı kadın karakterin ise geleneksel cinsiyet rollerini aşan şekillerde temsil edildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Savaş Temalı Filmler, Kadın, Türk Sineması

ABSTRACT

Being a concept that determines the behaviors, activities, and roles individuals are expected to adopt within the framework of societal and cultural norms, gender also describes the social structures and processes establishing these norms. Gender, regardless of individuals' biological sex, often expects them to behave in accordance with specific societal and cultural expectations and norms. This significantly shapes individuals' perceptions and behavioral patterns in various social and political contexts. War films are among the momentous tools in terms of gender representation. These films are often constructed within a framework where men represent stereotypical masculine traits such as heroism, courage, and warriorship. Female characters, on the other hand, are usually represented in passive, auxiliary, or victim roles in these films. These roles, which are a reflection of traditional gender expectations, serve the narrative that women predominantly play a supportive role in men's stories. But beyond these representations, the portrayals of female characters in war films often present a much more complex and diverse picture of societal gender norms and expectations. Within the scope of this study, which aims to investigate how women are represented in war films in the context of gender within the cultural sphere, the films *Dağ*, *T.İ.M*, and *Börü* were selected with purposeful sampling from Turkish cinema war-themed films from 2015 to 2022. The films were evaluated as denotative and connotative on the pictorial plane and as Socio-Psychological and Socio-Cultural through serial contrasts on the narrative plane. The women's representations in the films were analyzed and evaluated in the context of gender, taking into account technical aspects such as color, cinematography, music codes, and communicative planes such as body language and spatial language codes. The findings of the study indicate that the female characters in the analyzed films are generally depicted in accordance with traditional gender roles, however, some female characters are represented in ways that transcend traditional gender roles.

Key Words: Gender, War Themed Movies, Woman, Turkish Cinema

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Dağ 2 Filmindeki Karakterlerin Temsili	65
Tablo 2: Dağ 2 Filminin Görüntü Göstergelerinin Göstergebilimsel Tablosu...	69
Tablo 3: Dağ 2 Filminin Toplumsal Cinsiyet Temsili Bağlamında Dizisel Karşıtlıklar Tablosu	71
Tablo 4: T.İ.M Filmindeki Karakterlerin Temsili	77
Tablo 5:T.İ.M Filminin Görüntü Göstergelerinin Göstergebilimsel Tablosu....	80
Tablo 6 T.İ.M Filminin Toplumsal Cinsiyet Temsili Bağlamında Dizisel Karşıtlıklar Tablosu	82
Tablo 7: Börü Filmindeki Karakterlerin Temsili	89
Tablo 8: Börü Filminin Görüntü Göstergelerinin Göstergebilimsel Tablosu ...	92
Tablo 9: Börü Filminin Toplumsal Cinsiyet Temsili Bağlamında Dizisel Karşıtlıklar Tablosu	93

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Dağ II Filminin Afişi	64
Görsel 2: Gazeteci Ceyda Karakterinin Bulunduğu Sahneler.....	66
Görsel 3: Gazeteci Ceyda Karakterinin Bulunduğu Sahneler.....	66
Görsel 4: Nabat Karakterinin Bulunduğu Sahneler.....	67
Görsel 5: Nabat Karakterinin Bulunduğu Sahneler.....	67
Görsel 6: Nabat ve Enegül Karakterinin Bulunduğu Sahneler	68
Görsel 7: Ece Karakterinin Bulunduğu Sahneler	68
Görsel 8: T.İ.M Filminin Afişi	76
Görsel 10: İlker Yarbay'ın Eşi ve Annesinin Bulunduğu Sahneler	78
Görsel 11: Esra ve Asya Karakterinin Bulunduğu Sahneler	78
Görsel 12: Dilan Karakterinin Bulunduğu Sahneler.....	79
Görsel 13: Elif Karakterinin Bulunduğu Sahneler	79
Görsel 14: Elif Karakterinin Bulunduğu Sahneler	79
Görsel 15: Börü Filminin Afişi.....	88
Görsel 16: Zeynep Karakterinin Bulunduğu Sahneler	90
Görsel 17: Gökçe Karakterinin Bulunduğu Sahneler	90
Görsel 18: Kadın Sağlık Personelinin ve Kadın Öğretmenin Bulunduğu Sahneler	91

GİRİŞ

Savaş, tarihin başlangıcından bu yana toplumları şekillendiren en önemli ve dönüştürücü etkenlerden biri olmuştur. Bu, toplumların nasıl anlaşıldığı, kabul gördüğü ve temsil edildiği bakımından özellikle önemlidir. Savaş temalı filmler, savaşın yıkıcı etkisini, kahramanlık hikâyelerini ve insanlık durumunu tasvir eden bir sanat biçimidir. Ancak, tüm bu temsiller toplumsal cinsiyet açısından da ele alınmalıdır, çünkü savaş ve sinema, kadınların ve erkeklerin toplum içindeki rollerini ve beklentilerini de şekillendirmektedir. Savaş, geleneksel olarak erkek egemen bir alan olarak kabul edilmektedir. Bu bakış açısı, tarihi kaynaklarda, edebiyatta ve sinemada sıkça yinelenmektedir. Erkeklerin savaşta savaşanlar ve kahramanlar olarak temsil edilmesine karşın, kadınlar genellikle evde kalanlar, mağdurlar veya sevdiklerini bekleyenler olarak tasvir edilmektedir. Fakat bu geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçerek, kadınların savaş sinemasında nasıl daha geniş ve çeşitli biçimlerde temsil edildiğini incelemek önemlidir. Örneğin, savaş temalı filmlerde kadınların genellikle erkek karakterlerin aşk ilgisini çeken bir figür veya zarif bir kurban olarak görülmesi yaygındır. Fakat filmler arasında, kadınların daha aktif ve merkezi rollerde olduğu örnekler de bulunmaktadır. “Mulan” (1998) ve “Wonder Woman” (2017) gibi filmler, kadınların savaş alanında kahramanlar olarak nasıl temsil edilebileceğini göstermektedir. Bu temsiller, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan ve hatta yeniden tanımlayan yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Kadın temsillerinin savaş temalı filmler üzerinden incelenmesi, sinemanın bu türünün toplumsal cinsiyet konusundaki önyargılarını, stereotipleri ve eşitsizlikleri ortaya koymak için önemlidir.

Tüm bunlar bağlamında tezin ilk bölümünde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları açıklanacak ardından iktidar, devlet, ideoloji ve kitle iletişim araçlarının toplumsal cinsiyetin oluşumunda ve benimsenmesinde nasıl bir rol aldığı incelenecektir.

Tezin ikinci bölümünde savaş temalı filmlerin toplumsal cinsiyet algıları üzerindeki etkileri ve ilişkisi, savaş temalı filmlerde eril bakış ve toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu değerlendirilecektir.

Tezin üçüncü bölümünde ise savaş temalı filmlerde toplumsal cinsiyet bağlamında kadının temsili üzerine belirlenmiş olan Türk yapımı filmlerin analizi ve değerlendirmeleri yapılacaktır.

Araştırmanın Önemi;

Dünyada ve ülkemizde toplumsal cinsiyet çalışmaları yoğun olarak devam etmekle birlikte ülkemizde özellikle Türk yapımı savaş temalı filmlerde kadın temsilleri konusundaki akademik çalışmalar niceliksel olarak kısıtlıdır. Literatürde bulunan niceliksel boşluk sebebiyle bu araştırmanın yapılacak olan çalışmalara ve literatüre katkı olacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Amacı;

Kültürel alanda, toplumsal cinsiyet bağlamında kadının savaş temalı filmlerde nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktır.

Araştırma Soruları;

1. Toplumsal cinsiyet bağlamında, incelenen savaş temalı filmlerde kadınlar, erkeklere kıyasla nasıl (zayıf, güçlü, korkak, cesur, duygusal, rasyonel vb.) temsil edilmektedir?
2. Toplumsal cinsiyet bağlamında, incelenen savaş temalı filmlerde cinsiyetler arası çatışma var mıdır?
3. Toplumsal cinsiyet bağlamında, incelenen savaş temalı filmlerde kalıplaşmış roller kadınlar üzerinden hangi göstergelerle sunulmaktadır?
4. Toplumsal cinsiyet bağlamında, incelenen savaş temalı filmlerde mesleki olarak kadın nasıl temsil edilmektedir?

5. Toplumsal cinsiyet bağlamında, incelenen savaş temalı filmlerde kadın karakterlerin mekân ile temsili nasıl gerçekleştirilmektedir?
6. Toplumsal cinsiyet bağlamında, incelenen savaş temalı filmlerde kullanılan teknik, iletişim ve çekim kodları kadın karakterlerin anlatımının oluşmasına nasıl katkı sağlamıştır?



BİRİNCİ BÖLÜM

1.TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI VE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ ROLÜ

Bu başlık kapsamında, cinsiyet kavramının temel bileşenleri, cinsiyet eşitsizliği ve cinsiyet kimliği gibi alt kavramlar incelenerek, bu konunun sosyal yapılar ve bireysel deneyimler üzerindeki etkisinden bahsedilecek, ardından toplumsal cinsiyet kavramı ve rollerine değinilecektir. Bununla birlikte toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında devlet, iktidar, ideoloji kavramlarının etkisi açıklanacaktır.

1.1. CİNSİYET KAVRAMI

Canlılarda, üreme için ayrılmış erkek ve dişi bireylerin varlığı, farklı yaratılış ve cinsellik özellikleri ile kendini göstermektedir. Bu özellikler cinsiyeti belirler ve İngilizce ‘de "sex", veya “sexuality” terimleriyle ifade edilmektedir. Cinsiyet kelimesi, Arapça kökenlidir (Vatandaş, 2011: s. 32).

Cinsiyet, farklı özellikler ve bağlamlar arasında değişen bir aralık veya bütünlüktür. Bu özellikler, biyolojik cinsiyeti (erkek, kadın veya interseks), cinsiyete dayalı toplumsal yapıları (cinsiyet rolleri ve diğer toplumsal roller de dahil olmak üzere) veya cinsiyet kimliğini içerebilir (Gökçay, Akça, 2021: s. 84).

Cinsiyet, bir bireyin sosyal ve kültürel olarak kabul gören erkek ve kadın kategorilerine atanmasını ifade eder. Bu kavram, biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kimliği gibi farklı yönlerini içerir ve bireylerin toplumsal ve kültürel yaşamlarını önemli ölçüde etkiler (Arboleda vd., 2014). Biyolojik cinsiyet, bireylerin cinsiyetini genetik ve fizyolojik özelliklerine göre belirleyen doğal bir süreçtir. Genellikle kromozomlar, hormonlar ve üreme organları gibi özellikler temel alınarak

sınıflandırılır. Ancak, interseks bireyler gibi atipik cinsiyet kromozomlarına ve fizyolojik yapılarına sahip olanlar, biyolojik cinsiyetin her zaman net bir şekilde belirlenemeyeceğini göstermektedir (Öngen, Aytaç, 2013: s. 3).

Toplumsal cinsiyet, sosyal ve kültürel olarak inşa edilmiş cinsiyet rollerini ve beklentilerini ifade eder. Bu kavram, toplumlar ve kültürler arasında büyük değişkenlik gösterebilir ve zaman içinde evrim geçirebilir. Toplumsal cinsiyet, cinsiyet rolleri ve cinsiyet eşitsizliği gibi alt kavramları içerir (Aydın vd., 2016: s. 226).

Cinsiyet eşitsizliği, cinsiyetler arasındaki güç dengesizliği ve fırsat eşitsizliğini ifade eder. Bu durum, sosyoekonomik ve siyasi düzeyde kadınların ve erkeklerin eşit haklara sahip olmaması ve toplumdaki rollerine göre farklı muamele görmeleri şeklinde ortaya çıkar. Cinsiyet eşitsizliği, eğitim, istihdam, ücret, temsil ve şiddet gibi alanlarda kendini gösterir ve toplumun genel refahını etkileyen önemli bir faktördür (Öngen, Aytaç, 2013: s. 4).

Cinsiyet kimliği, bireylerin kendilerini hangi cinsiyetle özdeşleştirdiklerini ifade eder. Cinsiyet kimliği, biyolojik cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin ötesinde, bireylerin içsel duyguları ve öz-bilinci ile ilgilidir. Cinsiyet kimliği, sadece erkek ve kadın olmak üzere ikili bir yapıya sahip olmayabilir; transseksüel, non-binary, genderqueer ve agender gibi daha geniş bir yelpazede ifade edilebilir (Dinç ve Çalışkan, 2016: s. 3672-3673).

Cinsiyet, sosyal ve kültürel bağlamlarla doğrudan ilişkilidir ve bu bağlamın değişmesiyle cinsiyet rolleri ve beklentileri de evrim geçirebilir. Farklı toplumlar ve kültürler, cinsiyet rollerini ve beklentilerini kendi tarihsel, politik ve ekonomik koşullarına göre şekillendirirler. Özellikle küreselleşme ve teknolojik ilerleme, cinsiyet rolleri ve beklentilerinin yeniden değerlendirilmesine yol açarak, daha esnek ve kapsayıcı anlayışların ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır (Şimşek, 2011: s. 120).

Cinsiyet kavramı, biyolojik, sosyal ve psikolojik boyutlarıyla kompleks bir yapıya sahiptir ve bireylerin toplumsal ve kültürel yaşamlarını önemli ölçüde etkiler (Elgün ve Yeniçeri, 2017: s. 1055). Cinsiyet kavramının anlaşılması, sosyal bilimlerin ve insanlık tarihinin en önemli araştırma konularından biri olarak kabul edilmektedir ve cinsiyetle ilgili çeşitli konuların incelenmesi, toplumsal değişim ve gelişmenin anlaşılması için gereklidir. Bu nedenle, cinsiyet kavramının farklı boyutlarının anlaşılması ve toplumsal yaşamda cinsiyet eşitliğinin sağlanması için çaba harcanması önemlidir.

1.2.TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI VE BENİMSENMESİNİ SAĞLAYAN FAKTÖRLER

Toplumsal cinsiyet kavramı, insanların biyolojik cinsiyetlerinden bağımsız olarak toplumda nasıl algılandıkları ve cinsiyetlere atfedilen roller, beklentiler ve davranışlarla ilgilidir. Bu kavram, sosyal ve kültürel normlara dayanarak bireylerin cinsiyetlerine göre toplumda nasıl konumlandırılacağına ve nasıl değerlendirileceğine karar vermektedir (Ulusoy, 1999: s. 50).

Tarih boyunca, toplumsal cinsiyet rolleri ve beklentileri büyük ölçüde ataerkil yapılar ve geleneklerle şekillenmiştir. Antik dönemlerden itibaren, kadınlar ve erkekler arasındaki iş bölümü ve sosyal roller belirginleşmiştir. Erkekler genellikle avcı ve savaşçı olarak kabul edilirken, kadınlar ev işleri ve çocuk bakımıyla ilgili görevler üstlenmiştir. Bu tarihsel süreçte, toplumsal cinsiyet kavramı, insanların yaşamlarını ve toplumdaki konumlarını büyük ölçüde etkilemiştir (Akın ve Demirel, 2003: s. 73).

Toplumsal cinsiyet kavramı, sosyal bilimler başta olmak üzere çeşitli disiplinlerde sıklıkla kullanılır. Biyolojik cinsiyetten farklı bir anlam taşıyan bu kavram, bireyin doğumdan sonra toplum tarafından atanan roller ve sosyo-psikolojik cinsiyeti ifade eder. İngilizcede "toplumsal cinsiyet" için "gender" ve "biyolojik

cinsiyet" için "sex" kelimeleri kullanılırken, Türkçede her iki kavram için "cinsiyet" terimi kullanılır (Dökmen, 2009: s. 11). Biyolojik olarak, kadın ve erkek olmak üzere iki cinsiyet bulunmaktadır. Bu iki cinsiyeti birbirinden ayıran şey, üreme sistemlerindeki farklılıklardır. Bireyler, bu özelliklere göre ya erkek ya da dişi olarak dünyaya gelirler.

Bireylerin cinsiyetini belirleyen genlerde veya hormonal yapılarında herhangi bir problem bulunmuyorsa, erkek bireylerde testis ve penis, dişi bireylerde ise yumurtalık ve vajina bulunacaktır. Bunlar bireylerin birincil cinsiyet özellikleridir. Normal koşullarda, dişi bireylerde ergenlik dönemiyle birlikte meme büyümesi gerçekleşirken, erkek bireylerde ise ses kalınlaşması ve dişilere kıyasla daha fazla vücut kıllanması meydana gelir. Bu da bireylerin ikincil cinsiyet özelliklerini oluşturmaktadır (Başak, 2010: s. 61).

Bireylerin birincil ve ikincil cinsiyet özellikleri, dış müdahalelerden bağımsız olarak kromozomların ve hormonların durumuyla ortaya çıkar. Çevresel ve toplumsal etkenlerin etkisi yoktur. Döllenme sırasında yumurta ve sperm doğal kromozom birleşimiyle oluşur. Bu noktaya kadar, tüm bilimsel gerçekler genel kabul görmektedir. Ancak, coğrafya, popüler kültür tarafından pompalanan sınırsız tüketim isteği, cinsellikte kendini gösteren ihtiras ve tek tip bir dünya yaratma amacıyla verilen siyasi enerji, cinsiyet tanımları üzerine yoğunlaşmış ve bu konuda çok sayıda yorum yapılmıştır. Buna rağmen, bu organlar ve bu organlarla bağlantılı olarak salgılanan hormonlar, bireylerin "nasıl hissedeceğini" tam anlamıyla etkilememektedir. Henüz tam olarak anlaşılmayan nedenlerle, bazı bireyler cinsiyetlerinin genel özelliklerinden farklı şekilde hissetmektedir. Bu nedenlerin tam olarak ne olduğunu bilmesek de muhtemel sebeplerin genetik, hormonal, epigenetik ve psikolojik faktörlerin karmaşık bir etkisiyle ortaya çıktığı düşünülmektedir. Cinsiyetlerin genel özelliklerinden bahsederken, toplum tarafından "norm" olarak kabul edilen tüm görünüşler, davranışlar ve özellikler anlaşılmaktadır (Foucault, 2018).

İlk olarak 1955 yılında seksolog John Money, bireylere doğuştan verilen biyolojik cinsiyet ile toplumun bireylere atfettiği rolleri kapsayan toplumsal cinsiyet arasında terminolojik bir ayrım yapmıştır. Money'in bu ayrımından önce, toplumsal cinsiyet kavramı kullanılmamıştır. Feminist yaklaşımın ortaya çıkmasıyla birlikte, toplumun kadınlara yönelik hakları ve toplumun atadığı dengesiz roller ve sorumluluklar nedeniyle ortaya çıkan iddialarla, 1970'lerde toplumsal cinsiyet kavramı kullanılmaya başlanmıştır (Başak, 2010: s. 63).

John Money, cinsiyet kimliğinin biyolojik cinsiyetten ayrı bir kavram olduğunu ve bu kavramın herhangi bir biyolojik cinsiyeti olmayan interseksüel bireylerin psikolojik ve sosyal ilişkilerini tanımlamak için kullanılabileceğini öne sürmüştür. Money' un öncülük ettiği toplumsal cinsiyet kavramı, bireylerin biyolojik cinsiyetlerinden ziyade toplum tarafından yüklenen roller ve davranışların şekillendirdiği cinsel kimliklerini tanımlamak için kullanılmaktadır. (Money vd., 1955).

1963'te Robert Stoller ve Ralph Greenson, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kimliği kavramlarını şu şekilde açıklamışlardır: *“Cinsiyet kimliği, kişinin bilgi ve farkındalığı ile başlar ve bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde tek bir cinsiyete aittir. Cinsiyet rolü ise kişinin toplumda sergilediği davranışlar, özellikle de diğer insanlarla etkileşimleri sırasında oynadığı rollerdir”* (Stoller, 1968).

Toplumsal cinsiyet kavramını sosyolojiye dahil etmiş ve gelişiminde önemli bir rolü olan Ann Oakley, 1972 yılında yayımlanan *Sex, Gender and Society* kitabında toplumsal cinsiyet kavramını;

“Toplumsal cinsiyet bir kültür meselesidir, erkek ve kadınların ‘eril’ ve ‘dişil’ olarak sosyal sınıflandırılmasına işaret eder. İnsanların erkek ya da kadın olduğu, çoğunlukla biyolojik göstergelere göre anlaşılabilir. İnsanların eril veya dişil olduğu ise aynı şekilde anlaşılabilir; ölçütler kültürel, yere ve zamana göre değişiklik gösterir. Cinsiyetin

değişmezliğini kabul etmek zorunludur, ama böylece toplumsal cinsiyetin değişkenliği de kabul edilmelidir.” şeklinde açıklar. (Bhasin, 2015: s. 10).

Cornell (1998: s.190)’in tanımıyla: toplumsal cinsiyet, bireylerin özelliklerinden biridir. Biyolojik determinizm yok olduğunda bile, toplumsal cinsiyet genellikle toplumsal olarak üretilen bireysel bir karakteristik olarak kabul edilir. Yani, toplumsal cinsiyet, bireylerin toplumsal etkileşimler sonucu öğrendikleri ve benimsedikleri davranış, rol ve kimliklere ilişkin bir kavramdır.

Her toplumun kültürel, geleneksel ve inançsal özelliklerine göre kadın ve erkeğe atanan roller ve bu rollerden doğan sorumluluklar bulunmaktadır. Aynı zamanda, giyim tarzı, meslek tercihleri ve davranış biçimleri gibi faktörler de toplumun ve içinde bulunulan kültürün etkisiyle cinsiyetler arasında farklılaşır. Bu bağlamda, toplum cinsiyetlerin sosyal ilişkilerini ve statülerini belirlemekte önemli bir rol oynar (Zeybekoğlu, 2010: s. 5).

Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkeği kamusal-özel, iç-dış, aşağı-yukarı gibi ikili sistemlerle ilişkilendirerek, toplumsal rollerini ve beklentilerini belirleyen bir yapıdır. Ancak bu ikili sistemlerde, kadın genellikle erkeğe göre daha güçsüz ve olumsuz bir konumlandırmaya sahipken, erkek ise kadına göre daha güçlü ve olumlu bir konumlandırmaya sahiptir (Wiesner-Hanks, 2022: s. 22). Kadın toplumda ikincil bir konumda yer alır ve kadının tanımı, rolleri, beklentileri ve değerleri erkeklerle kıyaslanarak belirlenir. Erkekler değerli, güçlü ve üstün kabul edilirken, kadınlar boyun eğen, köleleşen ve bağımlı olarak görülür. Bu düşüncenin kültürde yer edinmesiyle beraber kusursuz olan her şey erkekleri, değersiz olan her şey ise kadınları ilgilendirir algısı ortaya çıkmıştır. (Adler, 1999: s. 12-13).

Toplumsal cinsiyet kavramı, kültürel normların kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıkları belirlediği bir bakış açısidir. Ataerkil sistemde, bireyler doğduklarında

cinsiyetleri belirlenir, ancak toplumun dayattığı cinsiyet rolleri nedeniyle eşitlik sıklıkla göz ardı edilir. Bu durum, kadınlar ve erkekler arasında birçok eşitsizlik ve ayrımcılığa yol açabilir. Toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkekler için belirlenmiş olan toplumsal roller ve beklentiler olsa da bu rolleri ve kalıp yargıları benimseten faktörlerin ele alınması gereklidir.

1.2.2. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kalıp Yargılar

Toplum içerisinde bulunan her bir ferde yön verilmesini sağlayarak onları bir nevi denetleyen, topluluk içerisinde rolleri belirleyen kültürel birtakım değerlerin varlığından söz edilmektedir. Bu değerler arasında cinsiyeti oluşturan “kadın” ve “erkek” için de onların davranış şekilleri, alabileceği sorumlulukların neler olduğu ya da kadın ve erkek kimlikleri altında nasıl olmaları gerektiğini belirleyen birtakım roller atfedilir. Kadına ve erkeğe toplum tarafından atfedilen bu rollere literatürde “toplumsal cinsiyet rolleri” denilmektedir (Saraç, 2013: s. 27). Babalık, annelik gibi ya da öğretmenlik, doktorluk gibi toplum tarafından fertlere verilen bu rollerde olduğu gibi toplumsal cinsiyet rolleri de toplum tarafından oluşturularak süreç içerisinde her bir ferde öğretilerek o rollere bürünmelerini sağlamalarına neden olmuştur.

Toplumsal cinsiyet hususunda roller belirlenirken ferdin cinsiyeti ile toplumun kafasında canlanan kadınların ve erkeklerin oluşumuna sebep veren hem toplumsal hem de kültürel değerlerdir. Bebeklik döneminden başlayarak bireyi etkisi altına alan yaş ilerledikçe oyunlar, etkinliklerle ilerleyen yaşlarda ise meslekleri, davranışları gibi süreçlerde ayırt ederek bu rollere bürünmeye başlarlar. Bu roller ferdin giyiminden davranışlarına, iletişim biçiminden değer yargılarına kadar cinsiyetine göre birtakım durumları içinde barındırmaktadır ve çocukluk döneminden başlayıp yaşamının ilerleyen dönemlerine kadar devam etmektedir.

Hayatın her alanında varlığı söz konusu olan ve bütün disiplinlerin ortak odak noktası olarak ele aldığı “toplumsal cinsiyet” hususunda her ne kadar kadınlar ve erkekler üzerinde olsa dahi erkek egemen sistem üzerinde etkili olup, bu hususu ifade

etmektedir. Çünkü sisteme göre hem kadınlık hem de erkekliğin “erkek egemen sisteme” göre belirlendiği aşikârdır. Erkek egemen sistemde ifade edilmek istenen husus; erkek egemenliğinin toplumunun en merkezî konumunda bulunarak erkeklerin her türlü denetime sahip olmasını belirlemesi şeklindedir. Burada hem kadınlığın hem de erkekliğin değerlerinin belirlendiği kadın ve erkek ya da dişil ya da eril olarak sahip oldukları kimlikliklerine uygun bir biçimde rollerinin gereğini yapmaları istenmektedir.

Erkek egemen toplumun hâkim olduğu durumlarda erkeklerden beklenen erkeklerin “erkeksi” kadınların ise “kadınsı” davranmak gerektiği yönündedir. Erkeksi rollere bürünen erkeklerin tarih boyunca her zaman ödüllendirildiği fakat kadınların her ne kadar kadınsı davranılsa da erkekler kadar ödül almadığı toplumsal eşitsizlik yanında cinsiyet eşitsizliğini de beraberinde getirdiği görülmektedir. (Gülseven, 2017: s. 187-188).

Ataerkil anlayış içerisinde erkek egemen sisteme göre belirlenen cinsiyet rollerine göre kadınların yumuşak, güçsüz, her şeyi kabul edip, boyun eğen, çaresiz bir karakter şekline bürünerek iyi ya da kötü bir anne, iyi ya da kötü bir eş olması beklenirken; erkeğin ise gücü ile ön plana çıkan güçlü, sert, son sözü söyleyen, hem başarılı hem de çözüm üretebilecek potansiyelde olan, daha etkili ve kararlı bir yapıda olması ve evi geçindiren, karısını veya çocuklarını koruyan, namusuna laf ettirmeyen “baba”, “eş” rolünde olması gerektiği düşüncesi hâkimdir. (Navaro, 1999: s. 34). Bir toplum bünyesinde insanlar bazı birtakım kültürel öğelere göre inançları, dilleri, ırklarına göre sosyal açıdan kategorileştirilerek sanki her birinin farklı farklı gruplanmış gibi anlaşılması “kalıp yargılar” olarak karşımıza çıkmaktadır.

İlk defa 1922 yılında W. Lippman tarafından kullanılan ve “stereotip” olarak da bilinen kalıp yargılar kavramı aslında bilişsel bir süreçten ibaret olup, siyaset, ekonomik sınıf ya da ırk ve cinsiyet gibi hemen hemen birçok konu içerisinde bulunmaktadır. Bir diğer ifade ile de kalıp yargılar; grup içerisindeki üyelerin farklı bir grup içerisinde bulunan özelliklerin bütün bir grubun üyelerine atanarak eksik

bilgilerin tamamlanması ihtiyacı olarak da bilinmektedir. (Bordalo vd. 2016: s. 1753; Aronson vd., 2012: s. 751). Çünkü insanlar bildiği grupların aksine bilmediği grupların özellikleri hakkında eksikliklerini tamamlama ihtiyacından ötürü birtakım kalıp yargılara başvururlar.

Ortaya çıkan kalıp yargılar toplum içerisinde bireylerin her türlü ilişkilerinde rol oynamakta, onlara bir nevi yön vermektedir. Bu kalıp yargılar içerisinde ise toplum tarafından “cinsiyetçiliğin” ön planda tutularak temele alındığı yargılara “toplumsal cinsiyet kalıp yargıları” denilmektedir. (Demirtaş, 2019: s. 17-18).

Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları isminden de anlaşıldığı üzere “cinsiyete” dayanmaktadır. Toplum tarafından erkeklerin ya da kadınların davranmasını, uygulamasını istediği birtakım davranışlar olarak ifade edilebilmektedir. (Çelik, 2020: s. 22) Toplum tarafından kadına ya da erkeğe atfedilen davranışların toplum tarafından belirlendiği bilinmekle birlikte toplum kadına ya da erkeğe gerek ilgi alanlarını seçerken gerek iş hayatında gerekse de sosyal birtakım ilişkiler içerisinde bulunurken yaşayacağı her davranışa yön vermektedir.

Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları tüm dünya üzerinde genelde ortaktır. Bu ortaklık her ne kadar yaygın olsa da evrensel olmayan hususlarda bulunmaktadır. Ama genel olarak bu kalıp yargılar eğer sınıflandırılacak olursa şu şekilde sınıflandırılabilir (Adaçay, 2014: s. 19-20):

- Bir toplum içerisinde cinsiyetlerden birinin diğerine oranla az ya da çok nitelemesi hususunda düşünülüp cinsiyetin özellikleri üzerinden birtakım kalıp yargılar şeklinde olabilir.
- Cinsiyetlere göre birtakım roller ya da yapabilecekleri işlere göre kalıp yargılar sınıflandırılarak oluşturulabilir. Mesela kadının yapabileceği rollere uygun olarak kadın “ev işlerini yapabilir.” derken, erkek için

dışarda bir işte çalışarak “evin geçimini sağlayabilmelidir.” Görüşünün hâkim olması bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir.

- Son olarak sınıflandırılabilir olan husus ise kadınların veya erkeklerin özelliklerine uygun olarak onlardan toplumun beklediği birtakım özelliklere yönelik kalıp yargılar şeklinde olabilmektedir.

Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları arasında yön verme işlevi kadının daha nazik, daha hassas olduğu ve ataerkil toplumdan gelen birtakım özelliklerden ötürü “güç” ile ilgili olan hususlar “erkeğe” verilirken kadının görevi daha çok birleştirme, bütünlük sağlamak şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Erkek evin geçim kaynağı iken, kadının daha çok ev işleri yahut çocuk bakma gibi birtakım düzenleyici ve tertipleyci görevler üstlendiği bilinmektedir. Bu durumun yaşanmasındaki en büyük tutum ise “inanç” gereğidir. İnanırları hususa göre kadının duygusal, nazik, kırılgan, hassas, futbol gibi sporlardan ya da güç gerektiren tamir işlerinden yahut da şoförlük, mühendislik gibi birtakım meslekleri yapamayan, bu işlerden anlamayan biri gibi gösterilmesine karşılık erkeklerin ise güçlü, yöneten, evi geçindirmekle mükellef olan, koruyucu bir güce sahip olan, ev işleri ya da çocuk bakımı gibi birtakım işleri yapamayan biri gibi gösterilmektedir (Gülseçen, 2015: s. 23).

Genel olarak bakıldığında ise; toplumsal cinsiyet kalıp yargılarında temel önyargıyı iki cinsin birbirlerinden ayrılma biçimleri olarak ifade edilmektedir. Erkekler ya da kadınların davranmasına yönelik olan inançlar aslında toplumsal cinsiyet hususundaki kalıp yargıları genel olarak oluşturmaktadır. Bu bakımdan da kadınların ve erkeklerin davranışlarında ve tutumlarında birtakım sınırlılıklar getirmektedir.

Dünya üzerinde cinsiyet rolleri ve bu roller hususunda ortaya çıkan kalıp yargıların geneli bir ortaklık gösterse dahi evrensel durumlarda olduğu gerçeği kabul

edilmektedir. Toplumlar kadın ve erkeği ya da dişil ve eril varlıkları istekleri daha da önemlisi inançları hususunda birtakım roller ve sorumluluklar atfederek zaman içerisinde dönüşüme tabi tutar. Toplumsal olarak aldıkları roller ve büründükleri kalıp yargılar fertlerin biyolojik kimliklerinden ziyade toplum tarafından onlara verilen kültürel kimlikleridir. Ve bu kimlikler kadın ve erkek arasında eşit olarak dağıtılmadığı için de toplumsal açıdan bir bölünmeyi ya da tabiri caizse eşitsizliği de ifade etmektedir.

1.2.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Kazanılması ve Etkileyen Faktörler

Toplumsal cinsiyet rolleri, toplumda bireylerin ve grupların cinsiyetlerine dayalı olarak üstlendikleri davranış, tutum ve beklentilerdir. Toplumsal cinsiyet rolleri, toplumun cinsiyet algısının sosyal olarak inşa edilmesinde önemli bir rol oynar. Toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılması, bir bireyin doğumundan itibaren çevresindeki kültürel ve sosyal faktörlere maruz kalmasıyla başlamaktadır (Seçgin, 2012: s. 2). Toplumsal cinsiyet rolleri, toplumsal olarak kabul edilen cinsiyet normlarına dayalı olarak şekillenir. Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınların ve erkeklerin sahip olduğu beceri, yetenek ve görevleri belirler. Örneğin, erkeklerin güçlü, koruyucu ve lider olmaları beklenirken, kadınlar ise duygusal, bakıcı ve ev işleri yapmak gibi görevleri üstlenirler.

Toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılması, bireylerin aile, eğitim, medya ve diğer sosyal faktörler aracılığıyla toplumsal cinsiyet algısı ve normlarına maruz kalmalarıyla gerçekleşir. Aile, bireylerin ilk sosyal çevresidir ve toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında önemli bir rol oynar. Aile, bireylerin cinsiyetlerine göre davranış beklentileri oluşturur ve bu beklentilere göre çocuklarına davranışlar öğretmektedir (Terzioğlu ve Taşkın, 2008: s. 64).

Eğitim, toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında önemli bir diğer faktördür. Okullar, cinsiyet ayrımcılığına karşı mücadele etmek ve toplumsal cinsiyet

rollerini eşitlikçi bir şekilde ele almak için farkındalık oluşturma konusunda önemli bir rol oynamalıdır. Medyada toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında etkili bir faktördür. Medya, cinsiyet rollerini güçlendiren stereotipleri yayabilir veya cinsiyet rollerini sorgulayıcı bir yaklaşımla ele alabilmektedir (Seçgin, Tural, 2011: s. 2450).

Toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılması, cinsiyet eşitliği mücadelesinin önemli bir parçasıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkeklere toplumda farklı roller ve görevler yükleyerek cinsiyet eşitliğine zarar vermektedir (Tan, 1979: s. 164). Cinsiyet eşitliği mücadelesi, toplumsal cinsiyet algısının ve normlarının sorgulanmasını ve değiştirilmesini gerektirir. Bu amaçla, toplumda cinsiyet eşitliği farkındalığını artırmak ve cinsiyet eşitliği politikalarını uygulamak önemlidir. Ayrıca, toplumsal cinsiyet rollerini eşitlikçi bir şekilde ele almak için çocuklara ve gençlere eğitim verilmesi gerekmektedir (Vatandaş, 2007: s. 41).

Toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılması, bireylerin kendi cinsiyet kimliklerinin oluşumunda da önemli bir rol oynar. Cinsiyet kimliği, bireyin kendini kadın veya erkek olarak tanımlama biçimidir. Örneğin, toplumda erkeklerin sadece güçlü, lider ve koruyucu olmaları beklenirken, erkeklerin duygusal veya zayıf olmaları toplumda olumsuz karşılanabilir (Dökmen, 2009: s. 26-27). Bu nedenle, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamak ve cinsiyet kimliği konusunda farkındalığı artırmak önemlidir.

Sonuç olarak, toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılması, toplumsal cinsiyetin sosyal inşası ile yakından ilişkilidir. Toplumsal cinsiyet rolleri, toplumda bireylerin ve grupların cinsiyet algısını şekillendirmektedir.

1.2.3.1. Toplumsal Cinsiyetin İnşasında Devlet, İktidar, İdeoloji

Tarihsel süreç içerisinde toplumsal cinsiyet kalıplarının inşa sürecinde birçok etken rol oynamıştır. Butler'in (2014: s. 190) "*Kişi nasıl bir toplumsal cinsiyet "olur"?*" *Toplumsal cinsiyet inşasının uğrağı veya mekanizması nedir? Belki de asıl sorulması*

gereken soru şu: İnsan özneyi toplumsal cinsiyetli özneye dönüştüren bu mekanizma kültürel sahneye ne zaman çıkar?” soruları bağlamında toplumsal cinsiyetin oluşmasında en etkili role sahip olan güç, iktidardır. Devlet ve politik iktidar kendi ideolojileri doğrultusunda söylemler aracılığıyla bireyin cinsiyet rollerini belirler.

İktidar, bir toplumda güç, otorite ve kontrolü elinde bulunduran grup ya da kişileri ifade eder. Bu grup ya da kişiler, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde önemli bir etkiye sahiptir (Erdoğan, 2013: s. 15). Tüm iktidarlar kendine özgü hakikat rejimini kurduğunu ve bu yolla iktidarın bilgiyi, bilginin de iktidarı ürettiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda egemen güçler kendilerinin ürettiği hakikat rejimini sürdürecektir bilgileri ve bu bilgileri her alanda özellikle de toplumsal olarak normalleştirerek meşrulaştıracak söylemi de üretmek zorundadır. Politik söylem, Foucault’un ortaya attığı biyo-iktidar (2019) temelli söylemlerle hem kadın bedenini üreme mekanizmasına indirgemiş hem de kadın olmanın koşulları ortaya konulmuştur. Bu anlamda politik dil bir yandan erilleşirken bir yandan da kategorize eden bir misyonla çalışmaya başlamıştır. Foucault’a göre, iktidar ilişkilerinin en öne çıkan biçimi devlettir ve devlet bireyleri tahakküm altına alarak onları kurduğu deneyimlerin öznelerine dönüşmüştür. Bu dönüşümle devlet bireyleri bilinç aracılığıyla dayattığı kimliğe bağlarken, bu yolla denetim altına alarak, boyun eğdirir. Bu anlamda politik söylemin öznesi, kendini yaratan ve aşan bir özne değil, eril söylem içerisinde dağılan bir özne konumundadır.

Geçmişten günümüze bakıldığında iktidar ve toplumsal cinsiyet arasında bir üretim ve yeniden üretim ilişkisi bulunmaktadır. Egemen güç, kendi ideolojisi doğrultusunda bedenleri ve bireylerin rollerini söylem yoluyla inşa etmektedir. Diğer bir ifadeyle toplumsal cinsiyet devlet, iktidar ve ideoloji ilişkilerinin bir sonucudur. Connell’e (1998: s. 151) göre, iktidarın önemli bileşenlerinden biri güçtür ve bu bileşen kendisini şiddet ve ideoloji ile üretmektedir. Foucault’a (2013: s. 43) göre ise iktidar uygular, dolaşımda bulunur ve ağ oluşturur. *“İktidar, mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesidir: eyleyen öznelerin davranışlarının kaydolduğu imkân alanı üzerinde yer alır: kışkırtır, teşvik eder, baştan çıkarır,*

kolaylaştırır veya zorlaştırır, genişletir ya da sınırlar, aşağı yukarı muhtemel hale getirir” (2014: s. 74). Böylece bireyler arası geçiş yaparak ağ oluşturan iktidar, toplumsal cinsiyet ve rollerini eril-dişil olmak üzere ikili karşıtlıklar üzerine inşa eder. Donovan (2015) devletin, toplumsal cinsiyet rejimlerini üretebildiği gibi, mevcut olanları onaylayabileceğini, sürdürebileceğini ve yeniden üretebileceğini ve tüm bunları da politik uygulamaları ile söylem aracılığıyla yaptığını aktarmıştır. Fakat Butler’e (2014: s. 50-53) göre, toplumsal cinsiyeti ikili karşıtlık olarak bir diğer ifadeyle erkeklik-kadınlık veya eril-dişil olarak tanımlamak doğru değildir. Çünkü bu durum cinsiyeti kültürel ve biyolojik olarak sınırlı bir alana hapsetmektedir. Bu iki alan göz önünde bulundurularak yapılan kategorizasyon toplumun genelini kapsıyor olmasıyla birlikte bireyleri kısıtlayan bir normdur ve bu durum kurallarını da beraber taşır.

Kurallara uymayan veya kuralların dışına çıkmak isteyen kişi ise “öteki” olarak konumlanır. Bu konuda Lorber görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Toplumsal cinsiyet, toplumun majör yapılarının pratiklerini ve süreçlerini –çalışma, aile, politika, eğitim, tıp, militarizm, din ve kültür- organize eder. Toplumsal cinsiyet, bazı grupları ayrıcalıklı kıldığı ve diğer güç sistemleri ile bağlantılı (ırkçı kategoriler, etnisite, toplumsal sınıf ve cinsel yönelim) ötekilerini dezavantajlı kıldığı için bir iktidar sistemidir” (2010: s. 9).

Foucault'nun denetim kavramından yola çıkarak toplumsal yapının ilgi alanları içinde nelere yer verdiği, "norm" kavramı aracılığıyla özetlenmektedir. Bedenin algılanabilirliği ve maddeselliği bu normlar tarafından kuşatılır ve bir imgeyle sınırlandırılır. Meşru olanın soyutluğuna karşı karmaşık denetim ilişkilerinin somutluğu hem toplumsal yapı üzerindeki denetimini hem de bu standartlar aracılığıyla bedenin denetimini güçlendirir (Foucault, 2012: s. 62-63). Bu, bedenin toplumsal, kültürel ve politik temsil yoluyla somutlaşmasına izin verir. Bu noktada kadın, kültür tarafından bedeni üzerinden cinsiyetine atfedilen imalar çerçevesinde

değerlendirilerek, iktidarın yarattığı algının nesnesi haline gelir. Böylece kadınlık ve erkekliğin sınırları, tanımlanmış toplumsal cinsiyet standartları sistemi içinde şekillenmektedir. Herkes için geçerli olan yerleşik ahlaki çerçeve içinde, kadının kontrolü erkeğin kontrolüne bırakılmıştır (Arpacı, 2013: s. 137).

Toplumsal cinsiyetin düzenlenmesi Butler'e (2014) göre toplumsal cinsiyetin yasal düzenlenme kapsamında olması demek değildir. Çünkü yazara göre toplumsal cinsiyet, tam anlamıyla insanın "olduğu" ya da "sahip olduğu" şey de değildir. Toplumsal cinsiyet, eril ve dişilin, toplumsal cinsiyetin varsaydığı hormonal, kromozomal, ruhsal ve performatif ara formlarla birlikte üretilmesi ve normalleştirilmesinin gerçekleştirildiği aygıttır (Butler, 2009). Witting'e (2009) göre ise cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında herhangi bir ayrım yoktur; zaten "cinsiyet" kategorisinin kendisi toplumsal cinsiyetli bir kategoridir, tümüyle bir siyasi yatırım alanıdır, doğallaştırılmıştır ama doğal değildir.

Egemen güç, mevcut özneye etki etmekle birlikte özneyi oluşturabilir ve şekillendirebilir. Bir diğer ifadeyle her hukuksal iktidar biçiminin üretici etkisi, bir düzenlenmenin içinde bulunmak ve aynı zamanda onun tarafından özneleştirilmeyi ifade etmektedir. Fakat Foucault'un bahsettiği iktidarın ideolojisine uygun öznelere yaratması genel olarak baskı ve zorlamayla değil, söylem yoluyla empoze ederek gerçekleşmektedir. Cinsiyetlendirilmiş olmak Foucault'ya göre bir dizi toplumsal düzenlemeye tabi olmaktır, aynı zamanda da bu düzenlemeleri yöneten yasanın hem kişinin cinsiyetinin, toplumsal cinsiyetinin, hazlarının ve arzularının biçimlendirici ilkesi olarak hem de kendini yorumlamanın yorumbilgisel ilkesi olarak yerleşmesidir. Butler bu konuda görüşlerini şu şekilde aktarır:

Foucault'ya göre beden bir söylem içinde belirlenip bu yolla bir doğal ya da asli cinsiyet "fikri" ile donatılmadan önce dikkate değer herhangi bir şekilde "cinsiyetlendirilmiş" değildir. Bedenin söylem içinde anlam kazanması ancak iktidar ilişkileri bağlamında gerçekleşir. Cinsellik iktidarın, söylemin, bedenlerin ve duygulamsallığın tarihsel olarak

özgöl bir örgütlenmesidir. Bu anlamda Foucault' ya göre cinsellik yapay bir mefhum olan "cinsiyet"i üretir; cinsiyet mefhumu da kendi yaratılışından sorumlu iktidar ilişkilerini etkili bir biçimde yaygınlaştırır ve gizler (Butler, 2014).

Bu bağlamda Foucault, cinselliğin her zaman iktidar matrisleri içinde konumlanmış olduğunu, söylemsel veya kurumsal belirli tarihsel pratikler içinde üretildiğini veya inşa edildiğini, yasadan önceki cinsellik mefhumunun özgürleşmeci cinsel politikaların ürettiği aldatıcı ve işbirlikçi bir kuruntu olduğunu ileri sürer.

Toplumsal cinsiyet kimlikleri, Kristeva'ya (2017) göre, doğuştan gelen biyolojik farklılıklar yerine, kültür, dil ve sembolizm gibi toplumsal faktörler tarafından belirlenir. Kristeva, kadınların toplumdaki konumlarını sorgulamaya yönelik eleştirel bir bakış açısı benimser ve kadınların erkek egemen kültürün içindeki konumlarını araştırmak için psikanalitik yöntemleri kullanır.

Kristeva, (1982, 2004) erkeklerin, kadınların hayatlarının kontrolünü ele geçirmek için sembolik olarak saldırgan davranışlarda bulunduğunu savunur. Yazar'a göre, bu "sembolik saldırganlık" da kadınların dil ve sembolizm içindeki yerlerinin sınırlandırılması ve kadın öznelliğinin bastırılması sonucunu doğurmaktadır. Kristeva, toplumsal cinsiyet kimliklerinin sınırlandırılmasının, kadınların kendilerini ifade etmelerinin önünde engel oluşturduğunu ileri sürer. Kristeva'nın görüşleri değerlendirildiğinde ataerkil yapının ve heteronormatif söylemin kadını toplumsal olarak ikincil olarak konumlandığı söylenebilir.

İdeolojiler, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde etkili bir faktördür. Egemen güç, ideolojileri doğrultusunda, toplumda kadın ve erkeklere atfedilen davranış, rol ve beklentileri şekillendirmektedir. Bazı ideolojiler, cinsiyet eşitliğini savunurken, diğerleri cinsiyet rollerinin ayrımcılık yapmadan kabul edilmesi gerektiği fikrini benimsemektedir. Bu ideolojiler, toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında etkili olmaktadır (Foucault, 2019: s. 16-17). Örneğin, feminizm ideolojisi, kadınların

erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunmaktadır. Bu ideoloji, kadınların çalışma hayatında ve siyasette daha fazla temsil edilmelerini ve cinsiyet eşitliğinin sağlanmasını hedeflemektedir. Bunun yanı sıra, ataerkil ideoloji, erkeklerin kadınlardan üstün olduğunu ve kadınların öncelikle ailevi rolleri yerine getirmeleri gerektiğini de savunmaktadır. Bu ideoloji, toplumsal cinsiyet rollerinin ayrımcılık yapmadan kabul edilmesini benimsemektedir (Butler, 2014: s. 46).

Seyla Benhabib (2021: s. 25-119) ise, toplumsal cinsiyeti, bireylerin kişisel deneyimleri ve toplumsal yapı arasındaki etkileşim olarak ele alır. Bir diğer ifadeyle, toplumsal cinsiyet, toplumsal yapıların bireyler üzerindeki etkisini ve bireylerin bu yapılarla nasıl etkileşime girdiğini yansıtır. Bu bağlamda cinsiyetin toplumsal olarak yapılandığı söylenebilir fakat bu yapılanmanın bireyler üzerindeki etkisini ortaya koymak amacıyla toplumsal, kültürel ve politik bağlamların incelenmesi gerekmektedir. Benhabib, cinsiyetin yalnızca kadın-erkek dikotomisinden ibaret olmadığını, bunun yanı sıra cinsiyet kimliği ve cinsel yönelim gibi birçok faktörün de etkisi olduğunu savunmaktadır.

Siyasi iktidarın, bedenleri sınırlandırıp “öteki” bedenleri düzenleyerek bireyin hukuki özne olma şartlarını belirlemesinden dolayı, hukuk-siyaset ilişkisi cinsiyet olgusu üzerinden de değerlendirilmek zorundadır. Dolayısıyla, iktidarın ve hukuksal yorumlamanın heteronormatif söylem biçimi bir çeşit şiddet-cinsiyet bağıntısını kurmaktadır.

İdeolojilerin toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında etkisi, toplumun kültürel ve sosyal değerleriyle de ilişkilidir. Bazı toplumlarda, ataerkil ideolojinin etkisi daha güçlüdür ve kadınların iş hayatında ve siyasette temsil edilmeleri daha azdır. Bu durumda, kadınlar daha çok ev işleri, bakım işleri ve düşük ücretli işlerde çalışmaktadırlar. Bu toplumlarda, erkekler genellikle güçlü liderler, iş adamları ve politikacılar olarak görülmektedir (Connell, 1998: s. 57). İktidarın cinsiyetçi söylemleri ve ideolojileri, toplumda kadınların ve erkeklerin belirli rolleri üstlenmelerini- zorlama olmadan- teşvik eder. Bu söylemler ve ideolojiler, kadınların

ev işleri, bakım işleri ve düşük ücretli işlerde çalışması gibi belirli rolleri üstlenmelerini öngörürken, erkeklerin iş hayatında ve siyasette daha aktif olmalarını teşvik eder.

Kadınların bedenlerini veya cinselliğini kontrol etmeye işaret eden farklı bileşenler, meşru zeminde bir karşılık bularak kadınların giyim tarzlarını veya davranışlarını kısıtlamak gibi yaygın toplumsal tavırlardan namus cinayetlerine kadar uzanan geniş bir denetim mekanizmasını şekillendirebilir (İlkkaracan, 2015: s. 13). Bu, kadınların hangi bir ideolojik sistem olduğu fark etmeksizin katı bir beden terbiyesinden geçirilerek kamusal alana dâhil olmalarına ve bedeni denetleyen iktidar mekanizmasının gücünü artırır. Bu da kadınların üzerinde gizlenen hâkimiyet pelerininin şekillerini ve bölgelerini değiştirmekten öteye gidemez. Geçmiş değerlerde yerleşik olan bu yaklaşım, ayrıca kontrol biçimlerinin kullanılmayan şekillerini de özgünlük sınırları içerisine getirir (Köse, 2014: s. 8). Kadın-erkek ayrımı yapmayan doğal cinsiyet (seks), toplumda ve kültürde eşitsiz bir emir komuta zincirine dayalı cinsiyet (gender) kavramını desteklemektedir.

Farklı ideolojik ve politik yaklaşımlar çerçevesinde, kadınlar bir yanda geleneksel öğretilerle, diğer yanda en yeni hayatla yeniden inşa edilen ve zorlanan kadınlık resimleriyle mücadele etmektedir. İktidarın denetimi altında kadınlar hem bağımsız hem de toplumsal olarak kimlik arayışı içinde sorun yaşamaktadır (Tuksal, 2012:17-18). Bu açıdan bakıldığında, beden üzerinde tahakküm kurma, beden bilinci, iktidarın bedeni kuşatması sonucunda elde edilmiştir (Foucault, 2012: s. 39).

İdeolojilerin etkisi, aynı zamanda yasal düzenlemeler ve devlet politikaları ile de ilişkilidir. Bir ülkedeki yasal düzenlemeler ve politikalar, toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında etkili olabilir. Örneğin, kadınların iş hayatında ve siyasette daha fazla temsil edilmesini sağlayan yasal düzenlemeler ve politikalar, cinsiyet eşitliğini destekleyen ideolojilerin etkisini artırabilir (Saltık, 2022: s. 5). Yasal düzenlemelerin amacı, toplumun cinsiyet eşitliğini sağlamak ve kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmalarını temin etmektir. Bu kapsamda, cinsiyet temelli ayrımcılık

yasaklanmıştır. Devlet, yasal düzenlemelerle cinsiyete dayalı şiddet, taciz ve tecavüz gibi suçları da cezalandırmaktadır. Ayrıca, kadınların eğitim, sağlık, iş ve siyasi hayatta erkeklerle eşit haklara sahip olmalarını sağlamak amacıyla yasal düzenlemeler yapılmaktadır. Örneğin, cinsiyet eşitliği komisyonları kurularak, kadınların eşit haklara sahip olmaları için çalışmalar yürütülmektedir (Çelik, 2008). Bunun yanı sıra, kadınların siyasi temsiliini artırmak için pozitif ayrımcılık politikaları uygulayabilir. Cinsiyet ayrımcılığına karşı yasaların uygulanması, toplumsal cinsiyet rollerinin değişmesinde önemli bir rol oynar. Benhabib'e (2021) göre, cinsiyet rollerinin toplumsal olarak yapılandığına dair farkındalık, eşitlik ve insan hakları için önemlidir.

Kamu politikaları, toplumun bütün kesimlerinin eşit şekilde faydalanabileceği hizmetlerin sunulmasını amaçlar. Bu kapsamda, kadınların toplumsal yaşamda daha aktif rol almalarını sağlamak amacıyla birçok kamusal hizmet sunulmaktadır. Örneğin, kadınların iş hayatında daha aktif rol almaları için kreşler, çocuk bakım hizmetleri ve anne maaşı gibi destekler sunulmaktadır. Kadınların eğitim ve sağlık hizmetlerine erişimini kolaylaştırmak amacıyla da birçok program yürütülmektedir (Sayılan, 2012). Devletler, kadınların siyasi hayatta daha aktif rol almalarını sağlamak amacıyla da çeşitli politikalar yürütmektedir. Örneğin, kadınların seçilme ve seçme haklarına sahip olmalarını temin etmek için seçim yasalarında değişiklikler yapılmaktadır. Ayrıca, kadınların siyasi partilere katılımlarını ve siyasi kariyer yapmalarını teşvik etmek için de programlar yürütülmektedir (Butler, 2014: s. 79).

İktidarın cinsiyetçi söylemleri ve ideolojileri, yasal ve idari düzenlemeler, ekonomik ve sosyal politikalar, eğitim ve medya gibi faktörler, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde etkili olabilmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin eşit ve adil bir şekilde belirlenmesi için iktidarın cinsiyetçi davranışlardan arınması ve toplumsal cinsiyet eşitliğini teşvik eden politikalar uygulaması gerekmektedir.

Tüm bunlar bağlamında devletin ve iktidar sahiplerinin, ideolojileri doğrultusunda ataerkil/heteronormatif düzeni üretilip desteklediği gibi, ataerkil/heteronormatif bir kurum olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

1.2.3.2. Toplumsal Cinsiyetin İnşasında İdeolojik Aygıtlar

İdeolojik aygıtlar kavramı, Fransız marksist teorisyen Louis Althusser tarafından geliştirilmiştir. Althusser, ideolojinin sadece siyasi ve ekonomik kurumlarda değil, toplumun her alanında bulunduğunu ve bireylerin hayatlarının her alanına nüfuz ettiğini savunur. Bu nedenle, ideolojinin sadece bireysel davranışları etkilemekle kalmayıp, aynı zamanda bireylerin gruplar halinde davranışlarını da belirlediğini öne sürmektedir. Althusser'a göre, ideolojik aygıtlar, ideolojinin bireylere aktarıldığı ve onların davranışlarını şekillendirdiği kurumlar ve araçlar olarak tanımlanır. Bunlar arasında eğitim sistemi, medya, din, aile ve hukuk gibi kurumlar yer alır. Bu aygıtlar, toplumun bireyleri üzerinde baskı kurmak için kullanılan birer araç olarak görülmektedir (Althusser, 2002: s. 32).

Althusser, ideolojik aygıtların etkisi altında kalan bireylerin kendilerini özgür iradeleriyle yönetebileceklerine dair yaygın inanışın yanıltıcı olduğunu savunmaktadır. Ona göre, ideolojik aygıtlar bireylerin zihinlerine öyle bir şekilde nüfuz eder ki, bireyler bu aygıtların etkisinden kurtulamazlar ve doğru olanın ne olduğunu bile tam olarak anlayamazlar (Eagleton, 1991). Bu nedenle, Althusser ideolojinin bireysel davranışlarımızı belirlediğini ve bu aygıtların kapitalizmin sürdürülmesine hizmet ettiğini savunmaktadır (Althusser, 2002).

Günümüzde ideolojik aygıtlar kavramı, toplumsal yapı ve davranışların belirlenmesinde önemli bir rol oynayan araçlar olarak ele alınmaktadır. Bu kavram, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesi gibi birçok sosyal konuda da kullanılmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri gibi konularda ideolojik aygıtların etkisi üzerine yapılan çalışmalar, toplumun bu konuda nasıl yönlendirildiğini anlamak ve cinsiyet eşitliğini teşvik etmek için önemlidir.

İdeolojik aygıtlar, bir toplumda bireylerin belirli bir ideolojiyi benimsemesine veya kabul etmesine yardımcı olan araçlar ve kurumlar olarak tanımlanabilir. Bu aygıtlar, özellikle devlet, medya, eğitim sistemi, aile ve din gibi kurumlar aracılığıyla

işlev görmektedir. İdeolojik aygıtlar, toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında da oldukça etkilidir. Çünkü bu aygıtlar, bireylerin cinsiyet rollerini algılamalarını ve kabul etmelerini sağlamaktadır. Toplumda mevcut olan cinsiyet normları ve beklentileri, ideolojik aygıtların aracılığıyla yaygınlaştırılmakta ve pekiştirilmektedir (Althusser, 2002: s. 33).

Devlet, ideolojik aygıtların en güçlüsüdür ve toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Devletin bu konudaki rolü, yasal düzenlemeler ve kamu politikaları yoluyla gerçekleştirilir. Örneğin, devletin eğitim sistemi, toplumun genç nesillerine cinsiyet rolleri hakkında öğretiler vermektedir. Toplumda kabul edilen cinsiyet normları ve beklentileri, okullar aracılığıyla öğrencilere aktarılmaktadır. Bu nedenle, eğitim sistemi, cinsiyet rollerinin kazanılmasında önemli bir ideolojik aygıt olarak kabul edilmektedir (Bourdieu, 1991).

İdeolojik aygıtların etkileri oldukça geniştir. Bu aygıtlar, bireylerin cinsiyet rollerini algılamalarını ve kabul etmelerini sağlar. Ayrıca toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürdürülmesinde de önemli bir rol oynarlar. Toplumda kadınların belirli mesleklerde çalışması veya belirli davranışlarda bulunması gibi cinsiyete dayalı sınırlamalar, ideolojik aygıtlar aracılığıyla pekiştirilmektedir (Eagleton, 1991). Ancak, ideolojik aygıtların etkileri eleştirilmektedir. Bazı eleştirmenler, bu aygıtların toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sürdürdüğünü savunmaktadır. Örneğin, bazılarının inandığı gibi, kadınların belirli mesleklerde çalışması veya erkeklerin belirli davranışlarda bulunması gibi cinsiyete dayalı sınırlamalar, ideolojik aygıtların pekiştirdiği normların sonucudur.

Eğitim sistemi de toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Sınıfların cinsiyete göre ayrılması, öğretmenlerin erkek ve kadın öğrencilere farklı davranışlar sergilemesi gibi uygulamalar, öğrencilerin belirli cinsiyetlerdeki davranışları benimsemelerine yol açabilmektedir. Örneğin, erkek öğrencilerin sık sık sınıfta konuşma fırsatı bulmaları ve aktif olmaları özendirilirken, kız öğrencilerin sessiz ve uysal olması beklenmektedir (Yalçın, 2019: s. 82).

Din ve hukuk da toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesinde etkilidir. Örneğin, birçok dinde erkeklerin liderlik pozisyonlarında bulunması ve kadınların erkeklere tabi olması öğretilirken, hukukta kadınların erkeklere göre daha az haklara sahip olması gibi uygulamalar yaygın haldedir (Erdoğan, 2013). Bu ideolojik aygıtların cinsiyet eşitliği için zorlu bir engel oluşturduğu düşünülmektedir. Ancak, bu aygıtların toplumsal cinsiyet eşitliğini pekiştirmek yerine, cinsiyetler arasındaki eşitliği teşvik eden mesajlar vererek değiştirilebileceği düşünülmektedir (Eagleton, 1991). Örneğin, medyanın kadınları güçlü, bağımsız ve liderlik pozisyonlarında göstermesi, eğitim sisteminin erkek ve kadın öğrenciler arasında eşitlik sağlaması gibi uygulamalar, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması için önemli adımlar olabilir.

Medya, toplumsal cinsiyet rollerini yaygınlaştırmak ve pekiştirmek için güçlü bir araçtır (Yalçın, 2019: s. 81). Bir diğer ifadeyle medya toplumda mevcut olan cinsiyet normlarını ve beklentilerini yansıtır ve bu normları pekiştirir. Bu nedenle, medya da ideolojik aygıtların önemli bir örneğidir. Örneğin, reklamlar ve televizyon programları sıklıkla kadınların sadece ev işleri ve çocuk bakımı gibi geleneksel rollerde olduğu mesajını verirken, erkeklerin ise iş hayatında başarılı olmaları gerektiği mesajını vermektedir. Bu şekilde, kadınların sadece ev işleriyle meşgul olması normalleştirilirken, erkeklerin iş dünyasında başarılı olmaları beklenmektedir.

Kitle iletişim araçlarıyla, örneğin sinema, televizyon, sosyal medya vb. gibi araçlarla dolaşıma sokulan "kadınlık" ve "erkeklik" biçimleri, toplumsal cinsiyetin inşasına katkıda bulunmakta ve geniş kitlelere neyin kadınsı ve erkeksi öğeler olduğu aktarılmaktadır. Egemen sınıfın ideolojisi, kadınları çeşitli yollarla sınırlayan ve erkekliği öven erkek egemen bir yapıyı benimsemektedir. Dini, eğitim ve kültürel gibi ideolojik araçlarla oluşturulan cinsiyet, kitle iletişim araçları aracılığıyla da yeniden üretilirken sosyalleşme sürecinde hangi davranış modellerinin hangi durumlarda sergilenmesi gerektiği cinsiyetlere aktarılır.

Öncelikli olarak ideolojiyi merkeze alarak işleyen devletin ideolojik aygıtlarının atıfta bulunduğu egemen gücün ideolojisiye ve egemen güç erkek

egemenliğini kabul edip desteklen bir yapıdaysa, kitle iletişim araçları tarafından iletilen mesajlar, egemen ideoloji ve ataerkil yapıdan bağımsız düşünülemez. Toplumsal cinsiyetin inşasında geliştirilirken "kadınlık" ve "erkeklik" rolleri aktarılırken, erkekler kamusal alanlarla ilişkilendirilirken, kadınlar "iyi anne/eş" veya "kötü kadın" ikileminde bırakılır, bir diğer ifadeyle kadınlara önceliklerinin ev/özel alan olduğu hatırlatılarak bu sorumluluk doğrultusunda davranmaları beklenir. Ayrıca, ev işleri "fedakârlık" ve "sevgi" başlığı altında yapılmaktadır ve karşılık beklenmemelidir. Özellikle reklamlar ve televizyon dizilerinde "sevgi ve fedakârlık" olgusu üzerinden mesajlar üretilmektedir.

Kadın ve erkeğin kontrolü, yalnızca devlet, aile, hukuk ve dini kurumlar tarafından değil, aynı zamanda kitle iletişim araçları tarafından da sağlanır. Bu araçlar, egemen ataerkil kültürü aktarmaktadır ve her biri genel bir sistemin bir parçası olarak hareket etmektedir. Kitle iletişim araçlarının yaygın olarak kullanımı, cinsiyet rolleri ile ilgili stereotiplerini yeniden üretmeleri nedeniyle, kadın ve erkek arasında kapatılamayan bir uçurum yaratır ve erillik dişilik üzerinde bir hâkimiyet alanı oluşturur. Geleneksel rol kalıplarının dışında hareket edenler ise genellikle ötekileştirilir veya dışlanır. Anne Phillips'e (1995: s. 54) erkek norm olarak kabul edilirken, kadın erkeğin karşısında ötekidir. Bir diğer ifadeyle kitle iletişim araçları tarafından aktarılan mesajlar, bireylerin kendilerini tanıma ve kabul etme sürecine uygun olarak tasarlanır ve ideal olarak her şeyin yerli yerinde olduğu bir düzeni desteklemektedir. Toplumsal cinsiyete dair yapılan sunumlar, bu sürecin bir parçasıdır ve kadınlar ile erkekler arasındaki ayrımı güçlendirmektedir. Kadınlar genellikle, erkeklerin "öteki" olarak nitelendirdiği bir konuma yerleştirilirler ve niteliklerinden ziyade bu özelliğiyle tanımlanırlar. Bu adlandırma süreci, kadınların "öteki" olarak kodlanmasına neden olmaktadır.

Tarihsel süreç değerlendirildiğinde geniş kitlelere ulaşması göz önünde bulundurulduğun sinemanın en etkili ideolojik aygıt olduğu söylenebilir. Bu etkisiyle birlikte toplumsal cinsiyetin inşa ve yeniden inşasında ayrı bir konumdadır. Sinema, kadınlarla erkekler arasındaki cinsiyet farklılıklarına dair mitlerin yeniden üretildiği

ve kültürel bir pratik olarak yansıtıldığı bir alandır (Birincioğlu, 2017: s. 114). Sinema ortaya çıktığı tarihsel koşullarında erkek egemen bir yapıdan etkilenmekle birlikte diğer birçok alanda olduğu gibi erkeklerin sahiplenip hâkim olduğu bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Görsel öğelerin güçlü bir şekilde öne çıktığı sinema, kadını zaten erkek gözünde bir nesne olarak tasarlayan yaklaşımların etkisi altında uzun süre kalmıştır. Günümüzde de bu yaklaşımdan uzaklaşmayan örnekler hala varlığını sürdürmektedir.

Tüm bunlar bağlamında ideolojik aygıtlar, toplumsal cinsiyet normlarının ve beklentilerinin yaygınlaştırılmasında ve pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Çalışma kapsamında ideolojik aygıtlardan medya/kitle iletişim araçlarının toplumsal cinsiyet üzerindeki etkisi ayrıntılı olarak ele alınacak olup, bu araçlardan sinema ve alt türü olan savaş filmleri incelenecektir.

1.3.TOPLUMSAL CİNSİYETİN YENİDEN ÜRETİMİNDE KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ ROLÜ

İnsan hayatının yaşam süresi boyunca ihtiyaç duyduğu bazı araçlar vardır. Bu araçlar dergi, sinema, radyo, televizyon ve gazete gibi kitle iletişim araçlarıdır. Gerek doğa, iklim olayları hakkında bilgiyi gerekse günlük yaşamın getirdiği birtakım sosyal tutum ve davranışları kitle iletişim araçları şekillendirir. 21. yüzyıl dünyasında kitle iletişim araçları giderek daha da yaygınlaşan özellikle de televizyon ve internetin yaygınlaşmasıyla reklamların ortaya çıkması, gelişen teknoloji sayesinde sinema ve televizyonlarda renklendirme, montaj çalışmalarının vs. etkisiyle toplum içerisinde söz sahibi olmaya, toplumun hem davranışlarında hem de düşüncelerinde değişime neden olmasına ya da onları etkisi altına almasına sebebiyet vermiştir.

Kitle iletişim araçlarında vurgulanan hususlardan birisi de “Cinsiyet” meselesidir. Cinsiyet hususunda kadın ve erkek üzerinde birtakım kalıplaşan ön yargıların etkilenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Kadın ve erkek arasındaki ayırmadan başlayarak kadınların namusunun temizlenmesi, kadınlara şiddet ve tecavüz

gibi hususların uygulanarak gözler önüne sunulması, kadının baba evinden kovulması, kuma gitmesi gibi hususların yer alması bu hususlarda televizyon dizilerine ve sinema filmlerine konu olması, haber kanallarında bu başlıklardaki haberlerin yaygınlık kazanarak ön plana çıkması ile kitle iletişim araçlarında cinsiyet ayrımcılığına yer verilerek toplumun düşünce ve davranışlarına yapılan bir dayatmanın söz konusu olduğu söylenebilmektedir. Bu hususta başta sinema ve televizyon olmak üzere kitle iletişim araçlarında kadına yer verilmiş biçimi şu şekildedir: (Mora, 2005: s. 5)

- Kadın zavallı bir konumdadır. O yüzden erkek tarafından her zaman korunmaya muhtaçtır.
- Erkek tarafından üzerine kuma getirilebilir, yemek yapmak zorundadır, ev işlerini halletmek zorundadır ve erkeğe sesini çıkaramaz ve sebebi ne olursa olsun kadın şiddete maruz kalabilir.
- Kadını cinsel obje olarak değerlendirir.
- İyi ya da kötü bir eş olabilir.
- İyi ya da kötü bir anne olabilir.
- Kadın yuva yıkabilir, ahlaksız olabilir. Namussuz bir kadın olarak karşılaşılabılır.
- Töre toplumlarında “araç” olarak konumlandırılarak karşılaşılabılır.

Erkek egemen toplumun hâkim olduğu kesimlerde kadın namussuz olabilir, kadın cinsel bir obje olabilir ve kadın tüketilmelidir şeklinde kitle iletişim araçlarının da dayattığı bir kadın imajının hâkim olduğu görülür. Toplumsal düzene göre kitle iletişim araçları özellikle sinemada ve televizyonlardaki reklamlarda, dizilerinde kadın iyi ya da kötü, ev kadını, çalışan bir kadın, güzel bir kadın ya da kötü-iyi bir eş olarak sınıflandırılarak topluma lanse edilmeye çalışılır. Televizyon ve sinemada özellikle kadın ve erkeğin farklı şekilde gösterildiği, erkeklerin ekranda yer alma süresi kadınlardan daha fazla olmakla birlikte kadınların zihinsel birtakım yetenekleri ile

değil fiziki açıdan görünüşleri ile ön plana çıktığı görülmektedir. Erkeklerin ise tam aksine konumları, otoriteleri ile var olduğu bilinmektedir (Dökmen, 2009: s. 134-135).

Filmler ve popüler televizyon dizileri, toplumsal cinsiyet normlarına ve kalıp yargılara uygun içerikler sunarak, bu rollerin yayılmasına ve pekiştirilmesine katkıda bulunmaktadır. Özellikle kadın karakterlerin cinsel obje olarak sunulması ve başarılarının fiziksel görünüşlerine indirgenmesi, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yol açan önemli faktörlerden birisidir (Akalin ve Baş, 2018 s: 124).

Toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümü ve sinemanın bu konudaki etkisi, küresel bir perspektifle değerlendirildiğinde, Amerika ve Avrupa sinemalarında benzer süreçler yaşandığı görülmektedir. Bu süreçlerde, sinema sektöründe kadınların temsili ve etkisi arttıkça, toplumsal cinsiyet rollerinin daha esnek, çeşitli ve eşitlikçi hale gelmesi sağlanmıştır. Sinemanın toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisi, farklı coğrafyalarda ve sinema tarihlerinde benzer şekilde işlemekte ve bu rollerin dönüşümüne katkı sağlamaktadır. Bu etki, toplumların değerlerinin ve normlarının dönüşümünde sinemanın önemli bir araç olduğunu göstermektedir.

1.3.1. Türkiye’deki Kitle İletişim Araçlarının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Üzerindeki Etkisi

Toplumun hayatını günümüz şartları içerisinde önemli bir şekilde etkileyen kitle iletişim araçları Türkiye’de de “cinsiyet kalıp yargıları ve ön yargılara” dayalı insanları etkilemektedir. Bu etki, sosyal öğrenme kuramı ile açıklanabilir. Kurama göre, insanlar gözledikleri modelleri taklit ederek davranışlarını geliştirirler. Ayrıca, ödüllendirildiği gözlenen kişilerin davranışlarını takip ederek öğrenme gerçekleşir (Dökmen, 2009: s. 133).

Kitle iletişim araçları toplumsal cinsiyet açısından Türkiye’de kadın ve erkek rolleri baskın bir şekilde farklılıklarla lanse edilmektedir. Kadın ve erkeğin toplum içerisindeki değerlere uygun olarak yansıtılarak kadın ve erkek arasındaki eşitsizlik

aktarılmaktadır. Kadının veyahut erkeğin biyolojik olarak durumu sadece ifade edilmez; eşitsizlik hususunda kadını stereotipik rollerde ve obje olarak sunar. Kadın; güzellik standartlarına uygun, ev işleri yapan, çocuk bakımından sorumlu olan pasif figürler olarak tasvir edilir. Erkekler ise genellikle güçlü, dominant ve başarılı figürler olarak gösterilir.

Türkiye’de uzun yıllar boyunca kullanılan ve klişe bir cümle olan “kadının yeri sadece evidir.” Anlayışı hâkim olmuştur. Bu anlayışla ekonomik düşünceler açısından kadın erkeğe bağımlı, toplumsal anlamda her türlü ilişkiler içerisinde kadın erkeğin yanında geri konumda bulunmaktadır. Bu husus kitle iletişim araçlarıyla pekiştirilmektedir. (Akdoğan, 2004: s. 32)

Televizyon, kitle iletişim araçlarından en etkili olanlarından biridir ve televizyonda gösterilen programlar, diziler ve reklamlar aracılığıyla sıklıkla cinsiyetçi ve ayrımcı içerikler sergilenmektedir. Bu içerikler, kadın ve erkekleri farklı alanlara ve rollerine göre kategorize ederek, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını pekiştirmekte ve bu rollerin sorgulanmasını engellemektedir. Toplumda kadınların sadece belli roller üzerinden temsil edilmesi, onların toplum tarafından beklenen ve istenmeyen davranış kalıplarını da sürekli hatırlatmaktadır. Bu durum, kadınların gerçek potansiyellerini gösterememelerine ve sınırlı kalıplar içinde yaşamalarına neden olmaktadır (Deniz, 2015: s. 93).

Günümüzde sosyal medya platformları, toplumsal cinsiyet rollerinin yayılmasında ve pekiştirilmesinde önemli bir mecra haline gelmiştir. Sosyal medya kullanıcıları, günlük yaşamlarını paylaşarak ve diğer kullanıcılarla etkileşime girerek toplumsal cinsiyet normlarını yeniden üretmektedirler. İçerik üreticileri ve influencer'lar da takipçilerine ulaşarak, bu rollerin yayılmasına ve pekiştirilmesine katkıda bulunmaktadır (Kaya, 2011: s. 30-31). Bilhassa Instagram ve TikTok gibi görsel ağırlıklı platformlarda, cinsiyetçi ve stereotip içeriklerin yayılması, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin devam etmesine sebep olmaktadır.

Kitle iletişim araçları içerisinde diğer bir yaygın olanı ise sinemadır. Sinemada kadın bir cinsel obje olarak görülmekle birlikte aynı zamanda cinsiyetin toplum tarafından yüklediği birtakım anlamlarına göre de anlatılması hakimdir. Türk sinemasında erkek imgesi de toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde etkili olmuştur. Yeşilçam döneminde, erkek karakterler genellikle güçlü, koruyucu ve aile reisi olarak gösterilirken, "kabadayı" tiplerle ilgili toplumsal erkeklik normları perdeye yansıtılmıştır (Tezcan, 2023: s. 27). Bu dönemde, erkeklik idealleri, söz konusu filmlerde kadınların zayıf ve korunmaya muhtaç varlıklar olarak gösterilmesiyle desteklenmiştir. 1980'lerden itibaren ise Türk sinemasında erkek imgesinde değişimler yaşanmış ve daha farklı erkek karakterleri ve rolleri görülmeye başlanmıştır. Bu süreçte, erkek karakterlerin duygusal yönlerinin daha fazla işlendiği, kadınlarla eşit ilişkiler içinde olduğu ve cinsiyet rollerine meydan okuyan yapımlar ortaya çıkmıştır (Kasap, vd, 2018: s. 630).

Türkiye'de 1990'lardan itibaren yaşanan sosyal, ekonomik ve kültürel değişimler, Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin de yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Bu dönemde, sinemada kadın ve erkek karakterlerin daha çeşitli ve gerçekçi temsilleri görülmeye başlanmıştır (Şakrak, 2020: s. 425). Özellikle 2000'lerden itibaren artan sayıda kadın yönetmenin sinemaya katılımı ve kadın odaklı hikâyelerin gündeme gelmesi, kadınların sinemada daha güçlü ve bağımsız rollerde gösterilmesine yol açmıştır.

Türk sinemasının toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisi, eleştirel bir perspektifle incelendiğinde, bu rollerin inşası ve değişiminde önemli bir etkisi olduğu görülmektedir. Yeşilçam dönemi filmlerinde pekiştirilen geleneksel cinsiyet rollerinin, toplumda bu rollerin kabul görmesinde ve sürdürülmesinde büyük etkisi olmuştur (Özdemir, 2018: s. 93). Ancak, Türk sinemasındaki değişimlerle birlikte, toplumsal cinsiyet rollerinin daha esnek ve çeşitli hale gelmesi, sinemanın bu rollerin dönüşümüne katkı sağladığı şeklinde yorumlanabilir (Deniz ve Akmeşe, 2015: s. 90).

Türkiye'deki kitle iletişim araçlarının toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisi, özellikle Türk sineması üzerinden ele alındığında, bu rollerin inşası ve dönüşümünde önemli bir rol oynadığı görülmektedir (Kiraz, 2023: s. 1). Yeşilçam dönemi filmlerinin geleneksel cinsiyet rollerini pekiştirmesi ve daha sonraki dönemlerde yaşanan değişimlerle birlikte, toplumsal cinsiyet rollerinin daha gerçekçi ve çeşitli temsillerinin ortaya çıkması, sinemanın toplumsal değerler ve normlar üzerindeki etkisinin önemini göstermektedir. Türk sineması, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması ve yeniden değerlendirilmesi sürecinde de etkili olmuştur. Özellikle 2000'lerden itibaren kadın yönetmenlerin ve senaristlerin sayısındaki artış, kadınların deneyimlerinin ve rollerinin daha geniş bir perspektifle ele alınmasına imkân tanımıştır (Şakrak, 2020). Bu bağlamda, Türkiye'deki kitle iletişim araçları ve Türk sinemasının toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisi, toplumsal değerlerin ve normların dönüşümünde önemli bir faktör olarak görülebilir. Sinema, hem toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan ve pekiştiren, hem de bu rollerin dönüşümüne ve gelişimine katkıda bulunan bir alan olarak işlev görmüştür.

Sonuç olarak bakıldığında; toplumsal cinsiyet eşitliği ya da eşitsizliğinde ana husus kadının toplum içerisindeki konumunun belirlenmesine yöneliktir. Bu toplum içerisinde medyanın rolü ile değişebilmektedir. Çünkü toplumun fertleri medyanın rolü ile izleyerek ya da okuyarak bu dayatmadan etkilenebilmekte ve günlük işleyişinde buna göre hareket etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SAVAŞ TEMALİ FİLMLER ve TOPLUMSAL CİNSİYET

Çalışmanın bu bölümünde savaşın sinema üzerindeki etkisi ve sinemanın savaşa olan etkisiyle birlikte savaş filmlerinde toplumsal cinsiyet olgusunun nasıl temsil edildiği ele alınacaktır. Savaş dönemlerinde sinemanın ortaya çıkışı ve savaşın sinema üzerindeki etkileri ele alınarak önemli filmler ve yönetmenler de araştırma kapsamında incelenecektir. Son olarak savaş filmlerinde toplumsal cinsiyet olgusu ele alınarak özellikle kadın karakterlerinin hangi göstergeler üzerinden temsil edildiği açıklanacaktır.

2.1. SAVAŞ TEMALİ FİMLERİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Savaşlar, insanların hayatını değiştiren olaylar olarak kabul edilirler ve yalnızca siyasi, ekonomik ve sosyal hayatı etkilemekle kalmazlar, aynı zamanda sinema endüstrisinde de büyük bir yankı uyandırmışlardır. Savaş temalı filmler, insanlığın geçmişinde yer alan en yıkıcı olaylardan biri olan savaşların sinemadaki yansımalarıdır. Savaşın insanlık üzerindeki etkisi, insanların hayatlarında bıraktığı izler ve sonuçları savaş filmlerinde çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Bu nedenle, savaş temalı filmlerin tarihsel gelişimi, insanların savaşın acımasızlığına dair farkındalıklarını artırmak, savaşın insanlığa olan etkisini anlamak ve savaşın sinemadaki yansımalarını incelemek açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle, savaş temalı filmlerin tarihsel gelişimi, savaşların sinemaya etkisi ve bu etkinin sinemada nasıl yansıtıldığına ilişkin birçok araştırmanın konusu olmuştur (Isenberg, 1973).

Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş dönemleri, savaş sinemasının tarihi boyunca farklı amaçlarla kullanılmıştır. İlk savaş filmleri, sinemanın başlangıcında ortaya çıkmış ve genellikle belgesel türündeki yapımlardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında, savaş filmleri propaganda aracı olarak kullanılmaya ve

bu dönemde savaşın kahramanlık ve fedakârlık yönleri öne çıkarılmaya başlanmıştır. Soğuk Savaş döneminde ise, savaş filmleri genellikle ideolojik mesajlar taşıyarak, siyasi amaçlar için kullanılmıştır (Isenberg, 1973, Lauretis, Heath 1978).

Birinci Dünya Savaşı dönemi için "Savaşın İzleri" (The Battle of the Somme) ve "Savaşın Ruhu" (The Big Parade) gibi filmler, İkinci Dünya Savaşı dönemi için "Saving Private Ryan" ve "Schindler'in Listesi" gibi filmler, Soğuk Savaş dönemi için ise "Dr. Strangelove" ve "The Manchurian Candidate" gibi filmler savaş sinemasının kültleşmiş eserleri haline gelmiştir. Ayrıca, savaşın sinemaya yansması sadece Hollywood yapımı filmlerle sınırlı değildir. Farklı kültürlerin, farklı dönemlerdeki savaşlara bakış açılarını yansıtan savaş filmleri de mevcuttur (Shindler, 2014: s. 39-54).

Savaş temalı filmler, toplumun savaş ve şiddet anlayışının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Savaş fikrini doğal bir düzeni olarak normalleştirmek kaosa görsel düzen yerleştirerek tarihsel bilginin aktif olarak unutulması ve üretilmesi yoluyla toplumu şekillendirmek için kullanılmıştır. Savaş temalı filmlerin, görevi izleyicileri taze enerjiyle aşlamak, onları tehlike veya sıkıntı karşısında kayıtsızlıktan kurtarmak, generaller ve devlet adamları tarafından benzer şekilde korkulan yaygın moral bozukluğunun üstesinden gelmek olan bir "savaş tablosu" haline gelecek şekilde tasarlanmıştır. (Mark, 2003: s. 613).

Üstelik sinema, ahlaki kaygıyı bastıran uzaklaştırıcı teknolojilerden biri olmuştur. Bununla birlikte, izleyiciye yaşamlara ve yaşamlardan uzaklaşabilecekleri durumlara ahlaki yakınlık vermek için görüntülerin gücünü kullanan alternatif bir sinema her zaman olmuştur. Örneğin, Gillo Pontecorvo'nun Cezayir'deki kolonyal şiddet ve direnişi araştıran The Battle of Algiers adlı filmi, izleyiciye tarihin hegemonik temsillerinde susturulmuş olabilecek olaylara yakınlık sağlamak için çeşitli "neorealist" sinema teknikleri kullanılmıştır. Ayrıca sinema, ulusal kimliği inşa etmek ve dayanışma ve dışlama bağlarını besleyen görsel bir tarih yaratmak için kullanılmıştır.

Filmler, bir ulusal kimlik duygusu inşa etmede, dayanışma (ve dışlama) bağlarını besleyen görsel bir tarih yaratmada hayati bir rol oynamıştır. Paul Virilio'ya göre filmler, ortak deneyime dayalı kimlik yaratmada gazetelerden daha etkilidir. Genel olarak, savaş temalı filmler hem onu normalleştirme hem de izleyicilere uzak kalabilecekleri olay ve durumlara ahlaki yakınlık sağlayan alternatif bakış açıları sağlama açısından toplumun savaş ve şiddet anlayışını şekillendirmede güçlü bir araç olmuştur (Lacy, 2003: s. 612).

Bu araştırma, savaş temalı filmlerin tarihi boyunca savaşların sinemaya etkisini, savaşın insanlar üzerindeki etkilerini ve sinemadaki yansımalarını ele almaktadır. Savaşın sinemaya etkisi, sadece savaş temalı filmlerle sınırlı değildir. Savaşın sinemadaki yansımaları, savaş sonrası dönemde ortaya çıkan filmlerde de görülebilir. Bu filmlerde, savaşın insanlar üzerindeki etkisi ve sonuçları yansıtılmıştır.

2.1.1. Savaş Temalı Filmler ve İdeoloji

Savaş temalı filmler, savaşın doğasını, askeri taktikleri, savaşın sonuçlarını, askeri liderliği, savaşın etkilerini ve diğer savaşla ilgili konuları ele almaktadır. Ancak sadece bu konuları ele almazlar, aynı zamanda ideolojik mesajlar içermektedirler. Savaş temalı filmler, genellikle savaşın meşruluğu, kahramanlık, özgürlük, milliyetçilik, vatanseverlik ve diğer ideolojik kavramlarla doludur.

Savaş temalı filmlerin ideolojik boyutu, özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, uluslararası politikalar ve sosyal yapılar önemli değişiklikler geçirmiş ve bu değişiklikler, savaşın doğasını, rolünü ve etkisini belirlemede etkili olmuştur. Bu dönemde, savaşın meşruluğu, milliyetçilik, vatanseverlik ve diğer ideolojik kavramlar, propaganda araçları olarak kullanılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında üretilen filmler, savaşın ideolojik boyutlarını yansıtmış ve savaşın meşruluğunu, milliyetçilik ve vatanseverlik kavramlarını vurgulamıştır. Örneğin, John Ford'un 1942 tarihli filmi "The Battle of Midway",

savaşın meşruluğunu ve ABD'nin üstünlüğünü vurgulayan bir propaganda filmidir (Isom, 2000).

Soğuk Savaş dönemi, savaş temalı filmlerin ideolojik boyutunun daha da güçlendiği bir dönemdir. Soğuk Savaş dönemi, ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki ideolojik çatışmayı yansıtan bir dönemdir. Bu dönemde, savaş temalı filmler, Amerikan ve Sovyet ideolojilerini yansıtmak için kullanılmıştır. Örneğin, 1964 tarihli Stanley Kubrick filmi "Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb", soğuk savaşın korkularını yansıtan bir film olarak öne çıkmaktadır (Krämer, 2017).

Savaş temalı filmlerin politik ve sosyal etkisi, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında artmıştır. Savaşın insanlar üzerindeki etkisi tarih boyunca büyük olmuştur ve sinema da bu etkiyi yansıtmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Bu etki, savaşın yıkıcılığına dikkat çekerek barış ve insanlık için önemli mesajlar vermesiyle oluşmuştur. Politik etkisi, çoğunlukla savaşın doğurduğu sosyal ve politik sorunlara odaklanmaktadır. Özellikle Soğuk Savaş dönemi boyunca, savaşın neden olduğu ideolojik farklılıklar ve nükleer tehditler gibi konular, savaşın sinematik yansımalarında sık sık ele alınmıştır. Bu filmler, genellikle bir tarafı destekleme veya diğer tarafı eleştirme amacını taşımaktadır. Sosyal etkisi ise, izleyicilerin savaşın insanlık üzerindeki etkisini anlamalarına yardımcı olmasıdır. Savaşın yıkıcı gücü, sinema yoluyla insanlara ulaştırılır ve izleyiciler, savaşın gerçek yüzünü gördüklerinde daha empatik ve düşünceli olurlar. Bu da savaşa karşı barışçıl bir tutum geliştirmelerine yardımcı olabilmektedir.

Savaş temalı filmlerin ideolojik analizleri de önemli bir etkiye sahiptir. Bu analizler, savaşın sebeplerini ve sonuçlarını ele alırken, filmlerin ideolojik bakış açılarını ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, Vietnam Savaşı döneminde çekilen birçok film, Amerika Birleşik Devletleri'nin Vietnam'a müdahalesini eleştirirken, savaşın yıkıcılığına dikkat çekerek barışı savunmaktadır. (Chambers, Culbert, 1996).

2.1.2. Birinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sinema Üzerindeki Etkileri

Birinci Dünya Savaşı, sinema tarihinde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu savaş, sinemanın tarihindeki en büyük yıkım ve değişim dönemlerindendir. Savaşın sinema üzerindeki etkisi, birçok yönden görülebilmektedir. İlk olarak, savaşın patlak vermesi ile birlikte sinema endüstrisi de hızlı bir şekilde büyümeye başlamıştır.

Öğretmenler, veliler, din adamları ve tiyatro yönetmenleri sinemanın korkunçluğuna karşı protestolar yaparak, sinema sektörünü bir araya getirmesine neden olmuşlardır. Reich Sinematograf Sahipleri Derneği 1908'de kurulmuş ve endüstrinin sözcüsü olarak kendilerini gören yeni ticari dergiler, ilgi alanlarını duyurarak ve yeni trendler hakkında bilgi vererek sektörün gelişimine katkıda bulunmuşlardır. 1916'da sansürün standartlaştırılması, merkezileştirilmesi ve yasaklara karşı temyiz prosedürünün oluşturulması talebiyle önemli bir endişe yeniden canlanmıştır. Bu dönemde, sinema salonları popüler hale gelmiş ve halk tarafından sıkça ziyaret edilmiştir. Savaş, insanların gerçek hayatı kurgu ile birleştiren filmlere olan ilgisini artırmış ve sinema endüstrisine büyük bir ivme kazandırmıştır.¹ Ayrıca, savaşın sinema üzerindeki etkisi, propaganda filmlerinin yaygınlaşması ile daha farklı boyutlar kazanmıştır. Devletler, savaşa katılımını artırmak ve halkı savaşa hazırlamak için propaganda filmleri üretmeye başlamıştır. Bu filmler, askerleri kahramanlaştırmak ve düşmanları küçük düşürmek için kullanılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı, sinema endüstrisinde önemli değişiklikler ve yeniliklerin yaşanmasına neden olmuştur. Bu değişikliklerin başında, savaşın yarattığı toplumsal, kültürel ve ekonomik etkiler gelmektedir. Savaş döneminde, sinema endüstrisi büyük bir ivme kazanmış ve özellikle propaganda filmleri, savaşın doğası ve kahramanlık hikâyelerini anlatan filmler, insanları sinema salonlarına çekmiştir. İlk kez, sinema aracılığıyla savaşın korkunçluğu ve trajedisi gözler önüne serilmiştir.

¹ <https://www1.habsburger.net/en/chapters/serving-public-film-and-cinema-industry-and-during-firstworld-war#:~:text=New companies were founded Burg,the preferred film themes changed.>

Savaşın sonrasında ise, sinema endüstrisi, savaşın yarattığı değişikliklere uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Savaş sonrasında, Avrupa ülkelerindeki ekonomik sıkıntılar nedeniyle, Amerika Birleşik Devletleri'nin sinema endüstrisi dünya genelinde daha fazla etkili hale gelmiştir. Hollywood, film yapımında yenilikçi teknikler kullanarak, sektörün liderliğini ele geçirmiştir (Nowell-Smith, 2017). Bununla birlikte, savaş sonrasında sinema endüstrisi, yeni teknikler ve filmler üretmek için çaba harcamıştır. Sesli film, renkli film, geniş ekran teknolojisi gibi yenilikler, sinema endüstrisinde bir devrim yaratmıştır. Sesli filmin icadı, seyircilerin film izleme deneyimini tamamen değiştirmiş ve sinema endüstrisine yeni bir boyut kazandırmıştır. Ayrıca, savaş sonrasında, sinema endüstrisi, hikâye anlatımında da yeni bir dönem başlatmıştır. İlk kez, insanların gerçek hayattaki hikâyeleri anlatılmaya başlanmış ve "gerçeklik" teması sinema endüstrisinde önemli bir yer kazanmıştır. Yeni yönetmenler, bu yeni hikâye anlatım tekniklerini kullanarak, sektöre yeni bir soluk getirmişlerdir (Pierre, 2014).

Hollywood, savaşın sonrasında sinema endüstrisi için yeni bir standart belirlemiştir. Film yapımcılarının yapım politikası, iyi ve "hafif" eğlence isteyen kamu talebi tarafından yönlendirilmiştir. İki ana yapım şirketi Wiener Kunstfilm ve Sascha-Filmfabrik farklı yönlerde gitmiştir. Wiener Kunstfilm, sinemayı tiyatro düzeyine getirmek ve "resmi kültüre" erişim sağlamak için edebi eserlerin filme alınmasını tercih ederken, Sascha-Filmfabrik grotesk ve fars konusunda uzmanlaşmıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Avusturya-Macaristan film sektörü, yeni şirketlerin kurulması, mevcut şirketlerin genişlemesi ve film sayısının istikrarlı bir şekilde artmasıyla bir patlama yaşanmıştır (Isenberg, 1973).

Tercih edilen film temaları savaş sırasında değişmiş ve uluslararası örnekler yerini tipik Avusturya konuları, hikâyeleri ve karakterleri olan komedilere bırakmıştır. Savaşın sonlarına doğru sihir, ürkütücü ve doğaüstü odaklı yapımlarda artış olmuştur. 1917'den itibaren, dışavurumculuğun öncüleri olarak tanımlanabilecek bir dizi film çıkmıştır. Genel olarak, Birinci Dünya Savaşı öncesinde ve sırasında film ve sinema

endüstrisi zorluklar ve değişimlerle karşı karşıya kalmış, ancak aynı zamanda büyüme ve yenilik de yaşamıştır (Karin Moser, n.d.).

Birinci Dünya Savaşı, her alanda olduğu gibi sinema tarihi açısından da önemli bir dönüm noktasıdır. Savaşın patlak vermesinden kısa bir süre sonra, savaşa yönelik filmler ortaya çıkmaya başlamış ve savaşın sona ermesinden sonra da savaşın yıkıcı etkilerine dair anlatılar sinema sektöründe hala devam etmiştir. 1. Dünya Savaşı dönemi, sinema tarihinde birçok önemli film ve yönetmeni de beraberinde getirmiştir. İşte bu dönemde, bazı önemli filmler ve yönetmenler şu şekilde sıralanabilir (Lang, 1994; Isom, 2000; Krämer, 2017; Satır & Çetin, 2019; Welsh & Kramer, 1975):

1. D.W. Griffith, *The Birth of a Nation* (1915) adlı filmi ile sinema tarihindeki en önemli filmlerden birini çekmiştir. Film, sinema dilinde yeni bir çağın başlangıcını simgelemektedir. Ayrıca savaşın başlamasından kısa bir süre sonra "Hearts of the World" adlı filmi çekmiştir. Bu film, savaşın etkisini göstermek için, bir İngiliz köyünde geçen bir aşk hikayesi anlatmaktadır. Film, savaşın yıkıcı etkilerini vurgulayan ve savaş karşıtı bir mesaj veren ilk filmlerden biridir.
2. Bir diğer önemli film ise Abel Gance'in *J'accuse* (1919) adlı filmidir. Bu film, savaşın insanlar üzerinde bıraktığı travmayı ve savaşın korkunçluğunu yansıtan bir filmidir. Film, savaşın sonuçlarına ilişkin trajik bir bakış açısı sunarak, savaş karşıtı mesajlar vermektedir. Filmde, ölen askerlerin hayaletleri, savaşın yıkımını anlatan sahneler ve savaşın sonunda geri dönen askerlerin zorlukları anlatılmaktadır.
3. Bu dönemde, Ernst Lubitsch ve Fritz Lang gibi Alman yönetmenler de dikkat çekmektedir. Lubitsch, sinemada komedinin önemli bir figürüydü ve Hollywood'da uzun yıllar boyunca önemli bir yönetmen olarak kariyer yapmıştır. Lang ise, dönemin en önemli Alman yönetmenlerinden biridir, nitekim, 1924 yılında "Die Nibelungen" adlı film ile İskandinav destanı Nibelungenlied'in sinematik uyarlamasını yapmıştır. Film, savaşın yıkıcı

etkilerine dair bir metafor olarak kullanılmıştır. Ayrıca Metropolis (1927) gibi filmler ile sinema tarihine damgasını vurmuştur.

4. Alman yönetmen Georg Wilhelm Pabst, savaşın sonrasında çektiği "The Joyless Street" adlı filmiyle tanınmıştır. Bu film, savaş sonrası Viyana'da geçen bir hikâye anlatır ve savaşın etkilerini ve toplumsal bozulmayı vurgulamaktadır.
5. 1925 yılında, Sergei Eisenstein'in "Potemkin Zırhlısı" adlı filmi, Rus Devrimi'nden esinlenerek çekilmiştir. Film, devrimci bir kahramanın öyküsünü anlatır ve savaşın yıkıcı etkilerine karşı bir devrimci mesaj vermektedir.
6. Diğer bir önemli film ise, 1927 yapımı "Wings" adlı savaş filmidir. Film, 1. Dünya Savaşı sırasında Amerikalı iki piyade pilotunun hikayesini anlatmaktadır. Film, savaşın sona ermesinden yaklaşık dokuz yıl sonra, henüz sesli filmlerin popüler olmadığı bir dönemde çekilmiştir. "Wings" o dönemki teknolojik yenilikleri kullanarak hava çatışma sahneleri ve gerçekçi savaş manzaraları sunmuştur.
7. Bu dönemdeki diğer savaş filmleri arasında "La Grande Illusion" (1937) ve "All Quiet on the Western Front" (1930) gibi filmler de yer almaktadır. "La Grande Illusion", Fransız askerlerinin Alman esir kampından kaçış hikayesini anlatırken, "All Quiet on the Western Front" ise, 1. Dünya Savaşı sırasında savaşa katılan genç Alman askerlerinin zorlu koşullarını ve psikolojik savaşlarını ele almaktadır.

Bu filmler, savaşın yıkıcı etkilerine dair mesajlar veren ve savaş karşıtı bir duruş sergileyen filmlerdir. Ayrıca, savaş sırasında ve sonrasında sinema endüstrisinde teknolojik gelişmeler de yaşanmıştır. Örneğin, savaş sırasında, gözetleme ve keşif uçakları, hava fotoğrafçılığı ve topçu eğitimleri için filmler üretilmeye başlanmıştır. Savaşın sinema üzerindeki etkisi, sinema endüstrisinde birçok değişikliğe neden olmuş ve yeni filmler, teknikler ve yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu dönem, sinemanın dünya genelinde popüler hale gelmesine de yardımcı olmuş ve sinema endüstrisinin geleceğini şekillendirmiştir.

2.1.3. İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sinema Üzerindeki Etkileri

İkinci Dünya Savaşı, savaş temalı filmler üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Başlangıçta, Almanya'nın Danimarka'yı işgal edip, Norveç'i istila etmesinden sonra Hollywood'un tarafsızlığı dağılmaya başlamış ve film endüstrisi, ulusal mizacın müdahale ve savaşçılığa doğru kademeli değişimini yansıtan daha bilgilendirici filmler üretmeye başlamıştır. Bununla birlikte, kurguya gerçeği katmaya çalışan ilk fimler, resmi olarak belirlenmiş tematik kalıplara saf tepkiler olarak kalma eğilimi göstermiştir. Bu çabalar, savaşın anlamını tercüme etme ve izleyicinin farkındalığını canlandırmaya yönelik girişimlerdir. Fakat eski standart olay örgülerine ve formüllere sığınan inceltilmiş yeni temalarla birlikte kaba bir şekilde ifade edilmiştir.

Savaş ilerledikçe ekran, savaşın acısını ve dehşetini tasvir ederek savaşın gerçekliğinin kalbine ve özüne ulaştırmıştır. Savaş Bakanlığı ve diğer kuruluşlar, "müttefiklere yardım ederek Amerika'yı savunmak" konusunda kamuoyunu bilgilendirmek ve teşvik etmek için bilgilendirici ve eğitici filmler üretmiştir. Asker gruplarının etnik bileşimi vurgulanmış ve Amerika'nın küçük bir evrenini temsil eden bir Yahudi, bir Zenci, bir İrlandalı, bir İtalyan, bir Polonyalı veya İsveçliyi her zaman içermiştir. (Chambers, Culbert, 1996).

En iyi filmler, faşizm ve bizzat savaşın serbest bıraktığı terör gerçeğine nüfuz etmek için propaganda ve eğlencenin engellerini aşmıştır. Silahlı servislerin belgeselleri ve Signal Corps'un haber filmleri, şimdiye kadar film yapımcılarını savaş ve şiddetli ölüm gerçeği ve inancına acı verici bir şekilde alıştırmıştır. Birkaç hararetli belgesel, insani ahlaksızlıkları ve savaşın enkazını yakalamak için haber filmi haberciliğine getirilen kısıtlamaları aşmayı başarmıştır. Genel olarak İkinci Dünya Savaşı, döneminde üretilen savaş temalı filmlerde ilham veren, şekillendiren askeri romantizm ve bayrak sallamanın tipik şovenistik değerleri ve gerçekleri giderek daha nadir hale gelmiştir. (Fu, Yip, 2019).

İkinci Dünya Savaşı sırasında, savaş teması sinemada daha da popüler hale gelmiş ve savaş temalı filmler artmıştır. Bununla birlikte, savaşın doğası nedeniyle, filmler daha gerçekçi ve şiddet içeren hale gelmiştir. Ayrıca, savaşın sonuçları ve insanların psikolojik travmaları gibi daha derin konular ele alınmıştır. .

Savaşın finansal etkileri sinema endüstrisi üzerinde de hissedilmiştir. Savaş, film yapım maliyetlerini arttırmış ve birçok stüdyonun faaliyetlerini kısıtlamıştır. Bu nedenle, bazı ülkelerde sinema endüstrisi, savaşın bitimine kadar askeri propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Birçok önemli yönetmen İkinci Dünya Savaşı'na katılmış veya savaşta hizmet etmiştir. Bu nedenle, bazı yönetmenler filmlerinde savaş deneyimlerine dayanarak gerçekçi sahneler ve karakterler oluşturmuştur. Savaşın bir sonucu olarak, birçok ülke, askeri zaferleri teşvik etmek ve askerî propaganda yapmak için filmleri kullanmaya başlamıştır. Bu filmler genellikle, askeri liderliği, savaşın gerekliliğini ve düşmanların kötülüğünü vurgulamıştır.

Savaşın sonuçları, insanların hayatlarını nasıl etkilediği ve savaş sonrası dünyanın nasıl yeniden inşa edileceği gibi konular, savaştan sonraki filmlerde ele alınmıştır. Bu filmler genellikle, savaş sonrası toplumun yeniden yapılandırılması ve barışın sağlanması için gereken adımları ele alınmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında, sinema endüstrisi teknik olarak da gelişmiştir. Özellikle, ışıklandırma ve kamera teknolojileri geliştirilmiş ve bu sayede, filmler daha gerçekçi ve etkileyici hale gelmiştir. Savaş sonrası dönemde, sinema endüstrisi yeni pazarlar bulmuştur. Özellikle, Asya ve Latin Amerika gibi bölgelerdeki pazarlar önem kazanmış ve bu pazarlarda, yerel dillerde yapılan filmler daha popüler hale gelmiştir (Jacobs, 1967). Bu dönemde üretilen en önemli filmlerden biri, Almanya'nın savaş politikalarına eleştirel bir yaklaşım getiren "Kızıl Şafak" (1941)'dir. Film, Berlin Kuşatması sırasında bir grup genç Alman askerin düşüncelerini, ideallerini ve ahlaki değerlerini sorgulamasını anlatmaktadır. "Kızıl Şafak", o dönemde Almanya'da sansüre uğramış olsa da savaşın sonrasında dünya genelinde büyük bir etki yaratmıştır.

Savaşın etkisiyle, Hollywood'un da savaşa hazırlık ve savaşın yıkıcı sonuçlarını ele alan filmler üretmeye başlanmıştır. Bunlardan biri, John Ford'un yönettiği "Savaşın En Uzun Günü" (1944)'dür. Film, Normandiya Çıkarması'nın planlanması ve gerçekleştirilmesini anlatmaktadır. Film, savaşın yıkıcı etkilerine odaklanırken, aynı zamanda müttefiklerin birlik ve dayanışma örneğini de göstermektedir.

Savaş sonrasında, İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketi, İtalya'da savaş sonrası yıkım ve yoksullukla yüzleşen insanların hayatlarını konu alan filmler üretilmiştir. Roberto Rossellini'nin yönettiği "Roma, Açık Şehir" (1945), bu hareketin en önemli örneklerinden biridir. Film, Nazi işgali altındaki Roma'da, farklı toplumsal sınıflardan insanların hayatlarını ve mücadelelerini anlatmaktadır.

Diğer önemli bir film de Akira Kurosawa'nın yönettiği "İmparatorluk Ordusu" (1949)'dur. Film, Japon İmparatorluk Ordusu'nun Mançurya'daki işgalini ele alırken, savaşın yıkıcı etkilerini de vurgulamaktadır. Kurosawa, filmde savaşın insanlara ve doğaya verdiği zararı açıkça göstererek, savaşın bir felaket olduğu mesajını vermektedir. Dünya Savaşı sırasında savaş sinemasını önemli ölçüde etkileyen birçok önemli yönetmen ve film vardı. En dikkate değer yönetmenlerden ve filmlerden bazıları şunlardır:

1. John Ford – Ford, 2. Dünya Savaşı sırasında üretken bir yönetmendi ve filmleri genellikle askerlerin deneyimlerine odaklanmıştır. En ünlü savaş filmlerinden bazıları "Midway Savaşı" (1942), "7 Aralık" (1943) ve "Onlar Harcanabilirdi" (1945) içerir.
2. Frank Capra - Capra, 2. Dünya Savaşı sırasında propaganda filmleri yapmak için ABD hükümetiyle yakın işbirliği içinde çalışan bir yönetmendir. En ünlü film serisi, Amerikan askerlerini ve vatandaşlarını savaşın nedenleri konusunda eğitmeyi amaçlayan "Neden Savaşıyoruz" dizisiydi.

3. William Wyler-Wyler, 2. Dünya Savaşı sırasında altı Akademi Ödülü kazanan "Mrs. Miniver" (1942) ve "Hayatımızın En İyi Yılları" (1946) dâhil olmak üzere birçok önemli savaş filmi çeken bir yönetmendi. Yedi Akademi Ödülü kazanmıştı.
4. Michael Curtiz-Curtiz, II. Dünya Savaşı sırasında, tüm zamanların en iyi filmlerinden biri olarak kabul edilen "Kazablanka" (1942) dâhil olmak üzere birçok önemli savaş filmi çeken bir yönetmendi.
5. "Battleground" (1949)- William A. Wellman'ın yönettiği bu film, Amerikan askerlerinin Bulge Muharebesi sırasındaki deneyimlerini anlatan ilk filmlerden biridir.
6. "The Longest Day" (1962)- Ken Annakin, Andrew Marton ve Bernhard Wicki tarafından yönetilen bu film, D-Day olaylarını anlatıyor ve yıldızlardan oluşan bir kadroya sahiptir.
7. "Er Ryan'ı Kurtarmak" (1998)- Steven Spielberg tarafından yönetilen bu film, şimdiye kadar yapılmış en büyük savaş filmlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Amerikan askerlerinin Normandiya çıkarması sırasındaki deneyimlerini tasvir ediyor ve şimdiye kadar filme alınmış en gerçekçi savaş tasvirlerinden biri olarak anılan güçlü bir açılış sekansına sahiptir.

2.1.4. Soğuk Savaş Dönemi ve Sinema Üzerindeki Etkileri

Soğuk Savaş dönemi, 1947-1991 yılları arasındaki yaklaşık 44 yıllık bir süreyi kapsamakta ve ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki gerilimle karakterizedir. Bu dönemde sinema, Amerikan değerlerinin desteklenmesinde ve Sovyetler Birliği'nin küresel barış için bir tehdit olarak gösterilmesinde önemli bir rol oynamıştır. ABD hükümeti, Amerikan filmlerinde tasvir edilen mesajları etkilemek için çeşitli ajanslar kullanmış ve Sovyetler Birliği'ne karşı çevreleme gibi politikaları teşvik etmiştir. Hollywood filmleri, Soğuk Savaş'ın küresel algılarını şekillendirmede güçlü bir araç ve hem ABD hem de Sovyetler Birliği tarafından bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Birçok filmde, ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki rekabeti yansıtan temalar işlenmiştir (Pierre Sorlin, 2014).

ABD'de, Soğuk Savaş döneminin başlarında, Hollywood stüdyoları, yönetmenler ve senaristler tarafından çekilen filmlerde, Amerikan hayatının ve değerlerinin öne çıkarılması amaçlanmıştır. Bu filmlerde, Sovyetler Birliği ve komünizm genellikle kötü olarak tasvir edilmiştir. Özellikle 1950'lerde, Senatör Joseph McCarthy liderliğindeki kırmızı avı sırasında, Hollywood çalışanları ve sanatçıları komünizmle suçlanarak kovuşturulmuş ve birçok kişi kariyerlerinin sonuna sebep olmuştur.

Sovyetler Birliği'nde, İkinci Dünya Savaşında olduğu gibi sinema propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sovyet yönetimi, Sovyet hayatının, sosyalizmin ve Sovyet liderlerinin övüldüğü filmlerin yapılmasını teşvik etmiştir. Bu filmler arasında, Sergei Eisenstein'in yönettiği "Alexander Nevsky" (1938) ve "Ivan the Terrible" (1944) gibi epik tarihi filmler bulunmaktadır.

Soğuk Savaş dönemi boyunca, ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki rekabet, sinema endüstrisine de yansımıştır. Özellikle 1960'larda, her iki taraf da diğer ülkenin sinemasını yasaklamış ve yurt dışına ihracatını sınırlama getirmiştir. Bu dönemde, Avrupa ve Asya sineması, Amerikan ve Sovyet filmlerine karşı bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, Soğuk Savaş dönemi aynı zamanda, sinema teknolojisi ve film yapımı konusunda büyük yenilikler getirmiştir. Özellikle, 1950'lerde ve 60'larda, renkli film ve geniş ekran formatları, sinema deneyimini değiştirmiştir. Ayrıca, Sovyet yönetmen Andrei Tarkovsky gibi yönetmenler, sanatsal ve felsefî konuları ele alan filmler yaparak, sinemanın sınırlarını genişletmişlerdir.

John Frankenheimer'ın 1962 yapımı The Manchurian Candidate filmi, Soğuk Savaş sırasındaki beyin yıkamayı çevreleyen kültürel fantezinin özünü temsil etmiştir. Bununla birlikte, "düşmanın bilgisinin" derin bir şekilde kendi üzerine düşünme olduğunu, Amerikan toplumunun kendisinin bir bilgi biçimi olduğunu öne sürerek fanteziyi de karmaşık hale getirmiştir. Bu film birkaç yeni unsur getirmiştir; bunlardan en önemlisi, bir şartlandırma aracı olarak sinemanın yerini televizyonun almış olmasıdır. Filmde TV, McCarthycilik ve anti-Komünist histeri ile ilişkilendirilmiş ve

bu bağlantı, yalnızca beyin yıkamanın artık siyasi yelpazeye yayıldığı gerçeğini değil, aynı zamanda siyasi koşullanma olgusunun daha yaygın toplumsal biçimlerle örtüldüğünü de yansıtmıştır. (Killen, 2011: s. 47).

Genel olarak, film yapımcıları günün siyasi ve sosyal meseleleriyle uğraşırken, Soğuk Savaş dönemi, film endüstrisinde büyük bir yaratıcılık ve yenilik dönemdir. Soğuk Savaş sırasında pek çok önemli film ve yönetmen arasında öne çıkan bazı isimler şu şekildedir; (Killen, 2011: s. 44-54):

1. Stanley Kubrick-Kubrick'in "Dr. Strangelove" (1964) ve "A Clockwork Orange" (1971) gibi filmleri genellikle savaş, siyaset ve toplumsal kontrol temalarını işlemiştir.
2. Sergei Eisenstein-Eisenstein, "Battleship Potemkin" (1925) gibi filmleri yenilikçi montaj kullanımı ve politik mesajları ile tanınan bir Sovyet film yapımcısıydı.
3. John Frankenheimer-Frankenheimer, Soğuk Savaş sırasında beyin yıkama ve siyasi manipülasyon hakkında bir film olan "The Manchurian Candidate" (1962) filmini yönetmiştir.
4. Vsevolod Pudovkin-Pudovkin, "St. Petersburg'un Sonu" (1927) gibi filmleri siyasi mesajları ve montaj kullanımlarıyla tanınan bir Sovyet film yapımcısıydı.
5. Ingmar Bergman-Bergman'ın "The Seventh Seal" (1957) ve "Persona" (1966) gibi filmleri, genellikle varoluşsal temaları ve Soğuk Savaş dönemindeki insanlık durumunu konu alıyordu.
6. The Third Man (1949): Carol Reed'in yönettiği bu film, Viyana'da Soğuk Savaş döneminde casusluk faaliyetleri hakkında bir hikâye anlatır. Film, Amerikan ve İngiliz güçlerinin savaştan sonra Almanya'da yürüttüğü faaliyetleri eleştirir.
7. The Spy Who Came in from the Cold (1965): Martin Ritt'in yönettiği bu film, John le Carré'nin aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Film, bir İngiliz casusunun Doğu Almanya'da görevlendirilmesini konu alır ve Soğuk Savaş dönemindeki casusluk faaliyetleri hakkında bir hikâye anlatır.

8. Red Dawn (1984): John Milius tarafından yönetilen bu film, Soğuk Savaş döneminde yaygın olan korkuları ele alır. Film, Kuzey Amerika'ya Sovyet saldırısı sonrası ortaya çıkan kaosu ve Amerikan halkının direnişini konu alır.
9. Fail-Safe (1964): Sidney Lumet tarafından yönetilen bu film, nükleer savaşın yanlışlıkla çıkması durumunda ne olabileceğini ele alır. Film, Amerikan hükümetinin nükleer savaş başlatan bir karar vermesi sonucu ortaya çıkan felaketi anlatır.

Soğuk Savaş sırasında, önemli filmler ve yönetmenler çatışmaya ilişkin Amerikan ve küresel algıların şekillenmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Bu döneme ait bazı önemli filmler arasında "Mançuryalı Aday" (1962), "Dr. Stanley Kubrick, John Frankenheimer ve Francis Ford Coppola gibi yönetmenler de Soğuk Savaş temalarına ve mesajlarına değinen filmler yaratmada etkili olmuştur. Sovyetler Birliği de bu dönemde güçlü bir film endüstrisine sahiptir ve "Bir Askerin Türküsü" (1959) ve "İvan'ın Çocukluğu" (1962) gibi eserler üretilmiştir. (Pierre Sorlin, 2014).

Soğuk Savaş dönemi 1991 senesinde sona ermesine rağmen, sinema filmlerinde ve kitle iletişim araçlarının yayınlarında etkisinin hala devam ettiği görülmektedir. 2010 yılı ABD yapımı olan 'Salt' filmi soğuk savaş izlerini taşıyan filmlere örnek olarak gösterilebilmektedir (Ersoy, 2012: s. 1-2).

2.2. TÜRK SİNEMASINDA SAVAŞ TEMALI FİLMLER

Türkiye'nin sinema endüstrisinin gelişimi, Amerika'dakinin aksine farklı bir süreç izlemiştir. Bu fark, film türlerine ve özellikle savaş filmlerine devlet müdahalesinin Amerikan sinemasından daha erken gerçekleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Mersin (2011: s.35-37) tarafından belirtildiği üzere, Türkiye'de sinemanın henüz yeni kurulmaya başladığı Birinci Dünya Savaşı döneminde, filmler genellikle devlet tarafından üretilmiştir ve Enver Paşa'nın yönetimi altında kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi bu filmlere öncülük etmiştir. Mersin ayrıca, bazı dönemlerdeki savaş filmlerinin artışında siyasi nedenlerin önemli olduğunu ifade etmektedir.

Araştırmasında da siyasi yaşamdaki iç ve dış kaynaklı olaylardaki değişimlerin bu artışın nedeni olduğunu vurgulamaktadır.

Türkiye'nin sinema tarihi, 19. yüzyılın sonlarında, Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlar. Lumiere Kardeşler'in 1895 yılında Paris'te düzenlediği ilk film gösteriminin ardından, bir yıl sonra ilk film gösterisi Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekleştirilmiştir. İlk toplu film gösterimi 1896-1897 yılları arasında Sigmund Weinberg tarafından İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. Bir Türk tarafından çekilen ilk film, 14 Kasım 1914 tarihinde Fuat Uzkınay tarafından çekilen "Ayastefanos'taki Rus Anıtı'nın Yıkılışı" adlı belgeseldir. Birinci Dünya Savaşı boyunca Türkiye'de sinema faaliyetleri Ordu bünyesinde yürütülmüştür. Bu dönemde Ordu Film Dairesi kurulmuş ve savaşla ilgili belgeseller çekilmiştir. Millî Mücadele döneminde Kurtuluş Savaşı sonrası Türkiye'de sinema faaliyetleri hareketlenmeye başlamıştır. 1922-1939 yılları arasında "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılan bir evre başlamıştır. Bu dönemde neredeyse bütün filmler Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilmiştir (Odabaş, 2006: s. 206).

Tiyatrocular döneminde, sinemamızda olumlu gelişmeler de yaşanmıştır. Bu dönemde, Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde düzenli ve disiplinli bir ortam oluşturularak film yapımı başlamış ve devam etmiştir. 1922'ye kadar düzensizlik ve disiplinsizlik hâkim olan ortamın aksine, Muhsin Ertuğrul, film stüdyolarının kurulmasını sağlamış ve filmlerin çoğunun stüdyolarda çekilmesini sağlamıştır. Ayrıca, Muhsin Bey döneminde ilk sesli Türk filmi çekilmiş ve Türk kadın oyuncuların filmlerde rol almaya başladığı görülmüştür (Ateşten Gömlek, 1923). Ulusal temaların öne çıktığı ilk Türk filmleri de Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Bu filmlerden ilki olan Ateşten Gömlek, Kurtuluş Savaşı'na katılan bir Türk kadını olan Halide Edip Adivar'ın romanından uyarlanmıştır. Film, eşi ve çocukları İzmir'de öldürülen Ayşe'nin İstanbul'daki akrabalarının yanına gelmesi ve daha sonra Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'ya geçmesinin hikâyesini anlatmaktadır. Aynı zamanda filmde, Ayşe'nin kişiliği aracılığıyla vatan sevgisi ve kadın sevgisini tanıyan üç

subayın öyküsü de anlatılmaktadır. Ateşten Gömlek, Türk sinemasında milli duyguları harekete geçiren konusuyla dikkat çeken ilk filmidir (Onaran, 1994; Vardar, 1895).

Türk sinema tarihi incelendiğinde savaş temalı filmlerinin birçoğu, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde veya Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında gerçekleşen savaşları konu almaktadır. Özellikle Kurtuluş Savaşı ve Çanakkale Savaşı gibi tarihsel olaylar, Türk sinemasında sıkça işlenmiştir. Bu filmler, milli bir kimlik duygusu yaratmak ve kahramanlık hikâyelerini anlatmak amacıyla yapılmıştır. Aktaş (2015: s.126-130) filmler ve savaşın türü arasında bir paralellik olduğunu bu sebepten dolayı savunma savaşlarında vatanseverlik ile kahramanlık öne çıkarken, savaşa meşruiyet kazandırılmaya çalışıldığını; iç savaşla ilgili filmlerde ise vicdan olgusu ön planda tutulurken, savaşın acımasızlığının vurgulandığını belirtmektedir.

Türkiye'deki savaş filmlerinin süreci şu şekilde özetlenebilir: İlk savaş filmleri, 1951-52 yıllarında Demokrat Parti'nin iktidara geldiği dönemde çekilmiştir. Bu zaman dilimi, Kore Savaşı'nın yaşandığı ve Kıbrıs'ın Yunanistan ile birleştirme konusunun tartışıldığı bir süreçtir. 1959-60 yıllarında ise savaş filmlerinde bir artış yaşanmıştır, bu dönemde siyasi çalkantılar, öğrenci olayları ve sonuçta 60 darbesi gerçekleşmiştir. 70'lerin ortasından itibaren çekilen filmler ise milliyetçi duyguların öne çıktığı Kıbrıs Savaşı ile ilgilidir. 80 darbesinden sonra ise savaş temalı diziler, filmlerin yerini almıştır ve devlet tarafından çekilmiştir. 2000'li yılların özellikle ikinci yarısı, ulusalcı dalgaının yeniden yükseldiği ve bu doğrultuda film örneklerinin ortaya çıktığı bir dönemdir (Mersin, 2011: s. 37-38). Bu bağlamda savaş temalı filmlerin, kültürel kimlik tartışmasının istikrarsızlık ve bunalım noktaları, en belirgin şekliyle ise eski yapılara yönelik bir tehdit durumunda ortaya çıktığı söylenebilir. Bu dönemlerde ulusal kimlik ve ulusal yapının yeniden canlandırılması “ötekilik konsepti üzerinden yapılmakta ve ortaya çıkan bu “ötekilik durumu tehdit ve tehlike unsurlarıyla eşanlamli hale getirilmektedir (Yapıcı, 2014: s. 120).

Türk sinema tarihine bakıldığında çok sayıda savaş konu edinmiş film olduğu söylenebilir. Bu filmlerden birkaçını şöyle sıralamak mümkündür:

1. 1923 yılında çekilen "Ateşten Gömlek" adlı film, Kurtuluş Savaşı'nı konu almaktadır.
2. 1949 yapımı "Vurun Kahpeye" filmi, Kurtuluş Savaşı yıllarında geçmektedir. Film, işgal altındaki ülkede Anadolu'ya atanan Aliye öğretmenin idealist ve Millî Mücadeleye destek vermesi sonucunda iftira atılarak linç edilmesini ele almaktadır.
3. 1951 yılında çekilen "İstanbul'un Fethi" filmi, 1453 yılında İstanbul'un fethini anlatmaktadır.
4. 1954 yapımı "Bulgar Sadık" filmi, Millî Mücadele dönemini konu almaktadır. Film, Balkanlardan Türk köylerine saldıranlara karşı mücadele eden Mehmet Sadık'ın hikayesini anlatmaktadır.
5. 1965 yapımı "Altay'dan Gelen Yiğit: Karaoğlan" filmi, Karaoğlan'ın Anadolu topraklarını Moğol işgalinden kurtarma, âşık olduğu kadını düşmanlardan kurtarma ve babasını bulma hikayesini anlatır.
6. 1973 yapımı "Kara Pençe'nin İntikamı" filmi, Kara Pençe adlı kahramanın düşmanlarla savaşırken masumları koruma ve kadınların hayranlığını kazanma çabalarını konu alır.
7. 1995 yapımı "Işıklar Sönmesin" filmi, Güneydoğu'da geçen bir hikâyeyi anlatır. Yüzbaşı Murat'ın Seydo'yu yakalama çabaları üzerinde durulur.
8. 2005 yapımı "Gelibolu" filmi, Çanakkale Savaşı'nda Türk, Yeni Zelandalı ve Avustralyalı askerlerin büyük kayıplar verdiği olayları ele alır.
9. 2006 yapımı "Kurtlar Vadisi Irak" filmi, Amerikan askerlerinin Türk askerlerine çuval geçirmesi ve bir askerın intihar etmesi sonucunu konu alır. Polat ve ekibi, askerın son arzusunu yerine getirmek için Irak'a giderek intikamını almaya çalışır.
10. 2008 yapımı "120" filmi, Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Ordusu'nun cephanesiz kalması ve Van'daki bir okul müdürünün cephaneliği Sarıkamış'a taşımak için gönüllü olan 12-17 yaş arasındaki 120 çocuğun hikayesini anlatır.
11. 2012 yapımı "Fetih 1453" filmi, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetme sürecini anlatır.

12. 2016 yapımı "Dağ 2" filmi, Özel Kuvvet Timi'nin hikayesine odaklanır. Kuzey Irak'ta teröristler tarafından kaçırılan bir gazeteciyi kurtarmak için bir grup bordo bereli operasyon yapar ve filmde PKK terör örgütüne göndermeler yapılır.
13. 2017 yapımı "Kurtlar Vadisi Vatan" filmi, Kuzey Irak'ta gerçekleştirilen bir operasyonu konu alır. Filmde stratejik noktaların işaretlendiği bir Türkiye haritası bulunur ve düşmanın darbe yapma planı beklenmektedir. Ayrıca 15 Temmuz Darbe girişimi de filmde ele alınır.
14. 2017 yapımı Ayla filmi, 1950'li yılları konu edinerek Kore Savaşı sırasında bir Türk astsubayın, 5 yaşındaki bir Koreli yetim kızı yanına alarak onunla baba-kız ilişkisi kurmasını anlatmaktadır.

2.3. SAVAŞ TEMALİ FİLMLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN SUNUMU

Savaş temalı filmler, sinemanın başlangıcından beri popüler bir tür olmuştur. Bu filmler, toplumun savaşa ve savaşçılara bakış açısını yansıtırken, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri ve normlarını da şekillendirmektedir. Erken dönem savaş filmleri, genellikle I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı dönemlerine odaklanmaktadır. Bu filmlerde, erkekler cesur savaşçılar ve kahramanlar olarak gösterilirken, kadınlar genellikle evde kalanlar, eşler, anneler ve hemşireler olarak temsil edilmektedir. Bu filmler, dönemin toplumsal cinsiyet rollerini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu rollerin sürdürülmesine ve pekiştirilmesine de katkıda bulunmaktadır. Soğuk Savaş döneminde yapılan savaş filmleri, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaya başlamıştır (Abisel, Eryılmaz, 2011). Bu dönemdeki filmlerde, kadınlar daha aktif ve güçlü rollerde yer almaya başlamıştır. Aynı zamanda, erkek karakterlerin duygusal yönleri ve kişisel ilişkileri daha fazla ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte, bu filmler hâlâ büyük oranda eril anlatılara odaklanmakta ve kadınlar genellikle ikincil rollerde kalmaktadır (Brown, Pardun, 2004: s. 651).

21. yüzyılda yapılan savaş temalı filmler, toplumsal cinsiyet rollerini daha fazla sorgulamaktadır. Bu filmlerde, kadınlar artık sadece eş, anne ya da hemşire olarak değil, aynı zamanda asker, pilot ve komutan gibi önemli rollerde de yer almaktadır. Modern savaş temalı filmler, erkek karakterlerin duygusal yönlerini ve zayıflıklarını daha fazla vurgulamakta ve erkeklik ile ilgili geleneksel beklentilere meydan okumaktadır (Goldstein, 2001). Ayrıca, modern savaş temalı filmler, LGBTQ+ karakterlerin ve toplumsal cinsiyet çeşitliliğinin temsiline de önem verir. Bu filmler, toplumsal cinsiyet rollerinin ve normlarının sorgulanmasına ve yeniden değerlendirilmesine katkıda bulunarak, daha kapsayıcı ve çeşitli bir anlayış sunmaktadır.

Savaş temalı filmlerin evrimi, toplumsal cinsiyet rollerinin ve normlarının değişimini de yansıtmaktadır. Başlangıçta daha geleneksel ve katı rollerle sınırlı olan toplumsal cinsiyet temsilleri, zaman içinde daha esnek ve çeşitli hale gelmiştir. Bu değişim, toplumun kadın ve erkeklerin rollerine dair algılarının dönüşümünü gösterirken, aynı zamanda bu dönüşüme katkı sağlamaktadır (Brown, 2013). Modern savaş temalı filmlerde kadınların güçlendirilmesi ve daha çeşitli rollerde yer alması, toplumdaki kadınların beklentilerini ve imajını etkilemiştir. Ayrıca, erkeklik ve erkek karakterlerin daha duyarlı ve karmaşık hale gelmesi, erkeklerin duygusal açıdan daha sağlıklı ve dengeli yaşamlar sürdürmelerine olanak tanımaktadır. LGBTQ+ karakterlerin artan temsili, toplumun cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği konularındaki anlayışını geliştirmeye ve daha kapsayıcı bir ortam yaratmaya yardımcı olmaktadır (Tunc, 2014: s. 61).

Savaş temalı filmler, savaş alanındaki cinsiyet rolleri ve toplumsal beklentilere de etki etmektedir. Erkeklerin savaşçı ve kahraman rolleri, toplumda erkeklerin güçlü, koruyucu ve lider olduğu algısını güçlendirirken, kadınların ikincil rolleri, onların erkeklere destek sağlayan, yardımcı ve evde kalmaları gereken bireyler olarak görülmesine neden olmaktadır. Savaş temalı filmlerde güçlü kadın ve erkek rol modellerinin temsili, toplumdaki cinsiyet normları ve beklentilere önemli ölçüde etki etmektedir (Brown, 2013). Güçlü kadın karakterler, kadınların başarı ve güç elde etme

potansiyelini gösterir ve cinsiyet eşitliğine yönelik değerleri teşvik edebilmektedir. Aynı şekilde, duyarlı ve karmaşık erkek karakterler, erkeklerin sadece fiziksel güçle değil, duygusal derinlik ve empati ile de tanımlanabileceğini göstermektedir (Ümer, 2019: s. 10).

Modern savaş temalı filmler, toplumsal cinsiyet normlarına ve beklentilere meydan okuma potansiyeline sahiptir. Kadınların güçlendirilmesi ve önemli rollerde yer alması, geleneksel cinsiyet rollerini sorgular ve kadınların güçlü, bağımsız bireyler olarak kabul edilmesini sağlamaktadır. Aynı zamanda, erkek karakterlerin duyarlılık ve empati sergileyen yanlarının gösterilmesi, erkeklerin sadece kaba güç ve savaşçı kimlikleriyle değil, duygusal ve insanî özellikleriyle de tanımlanabileceğini göstermektedir (Pitkin, 2014).

Feminist bakış açısı, savaş temalı filmlerde kadın ve erkek karakterlerin temsillerinin eleştirel değerlendirmesini sağlamaktadır. Bu değerlendirme, cinsiyetçi kalıp yargılarının ve toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanmasına odaklanmaktadır (Timisi, 2011: s. 61). Feminist eleştiri, kadınların ikincil ve erkeklerin kahraman rollerinde temsil edildiği geleneksel savaş temalı filmlerin yapılarını ve anlatılarını analiz ederek, cinsiyet eşitsizliklerini ve toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını ortaya çıkarmaktadır. Feminist eleştirel değerlendirmeler, aynı zamanda savaş temalı filmlerin kadınların güçlendirilmesi ve toplumsal cinsiyet eşitliği açısından potansiyelini araştırmaktadır (Öztürk, 2000: s.65). Bu bağlamda, feminist bakış açısı, modern savaş temalı filmlerde kadınların öncü rollerde ve savaşçılar olarak temsilini olumlu bir şekilde değerlendirmektedir. Bu tür temsiller, kadınların güçlü ve bağımsız bireyler olarak kabul edilmesine ve toplumsal cinsiyet eşitliğine katkıda bulunmaktadır.

Savaş temalı filmler, toplumsal cinsiyet rollerinin ve normlarının sinemada önemli bir yansımasıdır (Ümer, 2019: s. 14). Gelecekteki savaş temalı filmlerde toplumsal cinsiyet rollerinin daha kapsayıcı ve çeşitli temsilleri için şu önerilere dikkat edilmesi gerekmektedir:

- **Daha Çeşitli Karakterler ve Roller:** Gelecekteki savaş temalı filmlerde, kadın ve erkek karakterlerin çeşitli rollerde temsilini sağlamalıdır. Bu, kadınların sadece destekleyici rollerde değil, aynı zamanda savaşçı, lider ve stratejist rollerinde de temsil edilmesi anlamına gelir. Ayrıca, erkek karakterlerin de duyarlı, empatik ve insanî yönlerini gösteren rollerde temsil edilmesi önemlidir.
- **Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargılarının Kırılması:** Savaş temalı filmlerin, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını kırmaya yönelik adımlar atması önemlidir. Bu, kadın ve erkek karakterlerin farklı yeteneklere, güçlere ve zayıflıklara sahip olduğunu göstererek ve cinsiyetçi beklentileri sorgulayan hikayeler sunarak gerçekleştirilebilir.
- **LGBTQ+ Karakterlerin Dâhil Edilmesi:** Toplumsal cinsiyet çeşitliliğini artırmak için savaş temalı filmlerde LGBTQ+ karakterlerin temsiline yer verilmelidir. Bu karakterlerin, savaşın ve askeri yaşamın çeşitli yönlerinde etkin ve önemli roller üstlenmesi, toplumsal cinsiyet kapsayıcılığını ve çeşitliliğini destekler.
- **İçerik ve Anlatıların Çeşitlendirilmesi:** Savaş temalı filmlerin içerik ve anlatılar, toplumsal cinsiyet rollerinin ve normlarının çeşitli temsillerini destekleyecek şekilde çeşitlendirilmelidir. Bu, farklı kültürel ve coğrafi bağlamlarda gerçekleşen savaşları, kadın ve erkek karakterlerin farklı deneyimlerini ve toplumsal cinsiyet eşitliği ve güçlendirme temalarını ele alan hikâyeleri içerebilir.

2.3.1 Savaş Temalı Filmlerde Eril Bakış ve Kadının Temsili

Savaş, tarih boyunca bireylerin ya da grupların kendi çıkarları doğrultusunda hareket ederek, karşıt görüşle çatışmasıdır. Haliyle her savaş kendi içerisinde farklı bakış açılarını barındırmaktadır. Bazen bir galibiyeti getiren bir etken olarak karşımıza çıkan bakış açısı bazen de tam tersi sonuçlar doğurmaktadır. Hayatımızın her alanında bireyleri varlığından söz etmek mümkünse, bu bireylerin her birisinin diğerinden farklı

olduğunu da söylemek gerekir. Yani 100 kişilik bir grup kendi içerisinde tek bir düşünce ile hareket edebilir ya da 100 farklı görüşü içinde barındırarak hareketsiz de kalabilir. İşte bireyleri gruplaştıran en önemli faktörlerden birisi de sinema sektörüdür.

Bazen bir filmin bahsettiği savaş, savaşın gerçekleştiği devirden daha fazla insanın etkilenmesine yol açabilir. Bu konuda Lyotard’a göre, belirli bir bakış açısına göre oluşturulmuş sabit bir gönderge, hedef izleyiciye uygun bir sentaks (söz dizimi), herkes tarafından onaylanabilecek bir “iletişim kodu” oluşturmaktadır (Lyotard, 1994: s. 48).

Kadın, filmlerde bedensel olarak tasvir edilmekte ve erkeğin hegemonyası altında ezdirilmektedir. Laura Mulyev, sinema sektöründe erkeğin ve kadının arasında farkı şöyle anlatmaktadır: “Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakış açısı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajını veren, güçlü görsel erotik etki amacıyla kodlanmış, dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilendirler.” (Mulyev, 1975: s. 20).

Savaş filmleri de özetle bu “Eril Bakış” açısına göre filmlerini oluşturmuştur. Birkaç ana karakter hariç kadınların erkeklerin gölgesinde dolaştırılan bir nesneden ibaret olduğu algısı filmlerde aşılanmıştır. Özellikle ABD yapımı savaş filmlerinde ortaya çıkan “kovboy” figürleri erkeğin kadınları eğlence amaçlı kullanması, kadının toplumsal etkisini değersizleştirmiştir. Böylece terminolojide yer alan “Ataerkil” kavramı savaş filmleri sektöründe de karşımıza çıkmaktadır. Temel amaç erkeğin “gücünü her yerde gösteren” kadının ise “bu gücün altında ezilen” olarak adlandırmaktır. Oysaki bu durum bu kadar basite indirgenebilecek bir durum değildir ve Bozok buna şöyle bir yaklaşım getirmiştir: “Çünkü ataerkil egemenlik ilişkileri, zaman ve mekân içinde her defasında yeniden inşa edilen karmaşık bir yapıya sahip olduğu için, basit bir şekilde “kadınlar erkekler tarafından ezilir ve ikincileştirilir” ifadesine indirgenemeyecek kadar hassas bir yapıya sahiptir (Bozok, 2009, s. 434)

Her ne kadar günümüzde özellikle 2000 sonrası yapılan savaş temalı filmlerde kadınların ön plana çıkarıldığı ve daha güçlü gösterilse de henüz geçmişin oluşturduğu duvarların yıkılmadığını söylemek mümkündür. Çünkü tarihten bugüne “Eril Bakış” o kadar etkin bir biçimde insanların zihinlerin kazınmıştır ki, bu düşüncenin birkaç yüzyılda kadınlar tarafına doğru eşitlenmesini pek mümkün kılmamaktadır. Örneğin 2016 yapım yılı olan Dağ 2 filminde baştan sona kadar kurtarılmayı bekleyen bir kadın figürün olduğunu ve eril bakışın baskın olduğunu görmekteyiz. Bu bakış geçmişten bugüne bizim zihinlerimizde oluşturulan bir bakış açısıdır. Oysaki kadının nasıl temsil edildiğine dair zihnimizde ufak bir değişiklik yaparsak, filmde yer alan kadın figürlerin acizliğe karşı cesareti, ölümün karşısında karşı cinsleri gibi durabileceklerini göstermektedir. Bu tarz savaş temalı filmlerde bir erkeğin silah taşıması normalken bir kadının silah taşıması izleyicileri şaşırtmaktadır. Sebebi ise “Eril Bakış” ve onun insanlar üzerinde bırakmış olduğu etkisidir.

2000 yılı öncesinde Amerikan yapımı savaş temalı filmlerde kadınların temsili, genellikle erkeklerin gölgesinde kalmıştır. Savaşın kahramanları olarak erkekler ön planda yer alırken, kadınlar genellikle eşler, anneler, sevgililer veya hemşireler gibi destekleyici rollerde sunulmuştur (Inness, 2004). Bu dönemdeki örnekler şunlardır:

- **Platoon (1986):** Oliver Stone'un yönettiği ve En İyi Film Akademi Ödülü'nü kazanan bu filmde, savaşın acımasızlığını ve erkek askerlerin deneyimlerini anlatılırken, kadınlar sadece arka planda yer alan figürlerdir.
- **Saving Private Ryan (1998):** Steven Spielberg'in yönettiği ve 5 Akademi Ödülü kazanan bu filmde, savaşın kahramanları tamamen erkeklerdir ve kadın karakterler yalnızca evde bekleyen anneler ve eşler olarak temsil edilir.

2000 yılı sonrasında Amerikan yapımı savaş savaş temalı filmlerde kadınların temsili, önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Artık kadınlar, sadece destekleyici rollerde değil, aynı zamanda savaşçılar, liderler ve stratejistler olarak da görülmektedir (Daniel, 2018). Bu dönemdeki örnekler şunlardır:

- **Zero Dark Thirty (2012):** Kathryn Bigelow'un yönettiği ve En İyi Film Akademi Ödülü adayı olan bu filmde, Jessica Chastain'in canlandığı kadın CIA analisti, Usame bin Ladin'in yakalanmasında kilit rol oynar. Bu film, kadınların savaşın ve istihbarat dünyasının önemli aktörleri olduğunu gösterir.
- **Hurt Locker (2008):** Yine Kathryn Bigelow'un yönettiği ve En İyi Film Akademi Ödülü'nü kazanan bu filmde, kadınların askeri yaşamın önemli bir parçası olduğu ve erkeklerle eşit şartlarda görev yapabildiği göstermektedir. Bu filmde, Evangeline Lilly'nin canlandığı ordudaki kadın bomba imha uzmanı, erkek meslektaşlarıyla eşit şartlarda çalışır ve aynı tehlikelerle yüzleşir.
- **Dunkirk (2017):** Christopher Nolan'ın yönettiği ve En İyi Film Akademi Ödülü adayı olan bu filmde, savaşın tüm yönlerini anlatan hikâyede kadın hemşirelerin önemli rolleri vardır. Bu filmde, kadınlar savaşın merkezinde değilse de, önemli destekleyici görevler üstlenir ve yaşamları kurtarır.
- **Mad Max: Fury Road (2015):** George Miller'in yönettiği ve 6 Akademi Ödülü kazanan bu filmde, Charlize Theron'un canlandığı Furiosa karakteri, post-apokaliptik bir dünyada savaşçı bir lider olarak öne çıkar. Bu filmde, kadınların sadece savaşın aktif aktörleri olduğu değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün ve direnişin öncüleri olduğu da gösterilir.

Amerikan yapımı ödüllü savaş temalı filmlerde kadınların temsili, toplumdaki cinsiyet normlarını ve beklentilerini etkilemektedir. 2000 yılı sonrasındaki filmlerde kadınların güçlendirilmesi ve öncü rollerde sunulması, kadınların ve erkeklerin farklı rollerde ve yeteneklerle başarılı olabileceğini göstermektedir. Bu tür temsiller, toplumdaki cinsiyet eşitliği mücadelesine ve kadınların savaşın ve askeri yaşamın tüm yönlerine dâhil olmalarına katkıda bulunmaktadır (Read, 2011).

Avrupa yapımı savaş temalı filmler, Amerikan yapımı savaş temalı filmlerinden farklı bir tarih ve kültürel bağlam sunarak, toplumsal cinsiyet rollerinin ve normlarının çeşitli temsillerini ortaya koymaktadır (Diamond, 1999). 2000 yılı öncesinde Avrupa'daki savaş sinemasına örnek oluşturan filmler şu şekildedir:

- **Das Boot (1981):** Wolfgang Petersen'in yönettiği ve 6 Akademi Ödülü'ne aday gösterilen bu Alman filmi, erkek denizaltı mürettebatının deneyimlerini anlatırken, kadınlar sadece arka planda yer alan figürlerdir.
- **Stalingrad (1993):** Joseph Vilsmaier'in yönettiği bu Alman filmi, II. Dünya Savaşı sırasında Stalingrad Savaşı'nın acımasızlığını anlatırken, kadınlar sadece yardımcı rollerde yer alır.

2000 yılı sonrasında Avrupa'daki savaş temalı filmler şu şekildedir:

- **Black Book (2006):** Paul Verhoeven'in yönettiği bu Hollanda filmi, II. Dünya Savaşı sırasında direniş hareketinde yer alan kadınların cesaretini ve katkılarını anlatır. Carice van Houten'in başroldeki performansı, kadınların savaşın ve direnişin önemli aktörleri olduğunu gösterir.
- **Land of Mine (2015):** Martin Zandvliet'in yönettiği ve En İyi Yabancı Film Akademi Ödülü adayı olan bu Danimarka filmi, II. Dünya Savaşı'nın sonunda Alman gençlerin Danimarka kıyılarında mayın temizleme çalışmalarında bulunduğu bir hikayeyi anlatır. Filmin arka planında, kadınların savaş sonrası toplumun yeniden yapılandırılmasındaki rolleri ve insanlık durumlarını anlayışla karşılamaları dikkat çeker.
- **Elle s'en va (2013):** Emmanuelle Bercot'un yönettiği ve Catherine Deneuve'nin başrolünü üstlendiği bu Fransız filmi, savaşın etkisi altında yaşayan sıradan kadınların yaşamlarını ve mücadelelerini anlatır. Film, kadınların savaşın ortasında bile güçlü ve dayanıklı olduklarını gösterir.

- **The Invisible Guardian (2017):** Fernando González Molina'nın yönettiği ve Marta Etura'nın başrolünü üstlendiği bu İspanyol filmi, Bask bölgesinde terörle mücadele eden bir kadın polis memurunun hikâyesini anlatır. Film, kadınların savaş ve terörle mücadelede önemli roller üstlendiğini ve erkek meslektaşlarıyla eşit şartlarda çalışabileceğini gösterir.

2000 yılı sonrasında Avrupa yapımı savaş temalı ödüllü filmlerde kadınların temsili, toplumdaki cinsiyet normlarını ve beklentilerini etkilemektedir. Güçlendirilmiş kadın karakterler ve öncü rollerde sunulan kadınlar, kadınların ve erkeklerin farklı rollerde ve yeteneklerle başarılı olabileceğini göstermektedir. Bu tür temsiller, toplumdaki cinsiyet eşitliği mücadelesine ve kadınların savaşın ve askeri yaşamın tüm yönlerine dâhil olmalarına katkıda bulunmaktadır (Fabe, 2012).

Türk yapımı savaş temalı filmlerde kadınların temsili, genellikle erkeklerin gölgesinde kalmış olsa da zaman zaman önemli ve güçlü rollerde yer alan kadın karakterlerle de karşılaşılmaktadır. (Öz, 2018 s. 149). Bu filmlerden bazıları aşağıdaki gibi örneklendirilebilir:

- **Nene Hatun (1999):** Türk sinemasının önemli savaş filmlerinden biri olan Nene Hatun, 93 Harbi olarak da bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında yaşanan Erzurum'un Aziziye Tabyası savunmasındaki kahraman kadın Nene Hatun'un hikayesini anlatır. Filmin başrolünde oynayan Derya Alabora, kadınların savaşın ön saflarında da yer alabileceğini gösterir.
- **Çanakkale 1915 (2012):** Çanakkale Savaşı'nı konu alan bu filmde, kadınların savaşın arkasında kalan ailelerine ve yaralılara destek olduğunu görmekteyiz. Filmde, kadınlar hemşireler ve savaş alanında yaşamını sürdürmeye çalışan siviller olarak temsil edilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRK SİNEMASINDA SAVAŞ TEMALİ FİMLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADININ TEMSİLİ

3.1 ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE SINIRLILIKLARI

Araştırmada Türkiye’de yayınlanmış savaş temalı filmler araştırmanın evreni oluşturmaktadır. Araştırmanın sınırlılıkları şu şekilde belirlenmiştir:

Savaş temalı filmler 2000 sonrası en önemli sorunu olan dışardaki düşmanlara ek olarak içerideki düşmanlarla mücadele etme konusu ele alınmakta ve yine terör örgütleri konusu izleyiciye aktarılmaktadır (Basmacı, 2022: s.1390). 2000’lerdeki savaş temalı filmler ele alındığında, ülkelerin yaptığı savaşların meşruiyet kazandırmasında sinemanın önemli bir yere sahip olduğu gözlemlenmektedir. Sinemanın toplumsal olaylardan etkilenmesine bağlı olarak, Türkiye’de yaşanan 17-25 Aralık 2012 olayları ve 15 Temmuz 2016’da olan FETÖ tarafından yapılan Darbe girişimi, komşu ülkelerde yaşanan savaşlar (2003 -2011 Irak Savaşı, 2011 yılında başlayan Suriye İç Savaşı, 2014 yılında başlayan Rusya –Ukrayna Savaşı vb.) sinemayı da etkileyerek savaş filmlerinin sayısının artmasının sebebi olarak değerlendirilebilir. Örneğin Kurtlar Vadisi Vatan (2017) bu darbe girişimini konu almıştır. 2000li yıllardan başlayarak özellikle 2015 sonrası hem dünyada hem Türkiye’de yaşanan politik ve askeri olaylar tarihsel sınırlılığı belirlemiştir. Basmacı’ya (2022) göre kurmak istenilen hegemonya, sinema filmleri aracılığıyla yapmak, egemen ideolojinin işini kolaylaştırdığından, savaş temalı filmlere sıklıkla rastlanmaktadır. Tüm bunlar göz önünde bulundurularak analiz edilecek filmler seçilmiştir.

Araştırmada çalışma kümesini, 2015 – 2022 arası savaş temalı filmlerden Türk yapımı filmlerinin sıralanmasının ardından amaçlı örneklem ile seçilen 3 film oluşturmaktadır. Amaçlı örneklemde araştırmacı, evreni temsil ettiğini, evrenin bir örneği olduğunu düşündüğü bir alt grubu örneklem olarak seçmektedir (Sencer, Sencer, 1978: s.481). Tüm bunlar göz önünde bulundurularak İmdb’de 2015 -2022 yılları arasında “war” türü, 6.0+ puan ve Türk yapımı filmler listelenmiş olup 74 tane

içerik listelenmiştir.² 9 dönem film, 11 dizi ve 22 dizi bölümü, 19 farklı ülke savaşlarını anlatan film, 1 oyun, 1 belgesel, 3 kısa film, 1 fantastik savaş filmi analiz dışı bırakılmıştır. Geri kalan 7 film arasından tezin konusu göz önünde bulundurularak kadın oyuncuların olduğu filmler amaçlı örnekleme ile seçilmiş olup Dağ II (2016), T.İ.M (2016), Börü (2018) filmleri çalışma kümesini oluşturmaktadır.

3.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmanın çalışma kümesini oluşturan Dağ II (2016), T.İ.M. (2018), Börü (2018) filmleri göstergebilim yöntemiyle incelenecektir.

Göstergebilim (semiyotik), birçok farklı disiplin tarafından kullanılan ve Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure ve Roland Barthes gibi birçok farklı düşünür tarafından geliştirilmiş bir teorik araç olup genellikle, semiyotik bir fenomenin (örneğin, dil, sanat, film vb.) bir anlamı ya da anlamları olduğunu varsayar ve bu anlamları çözmek için bir yöntem sunar. Göstergebilim, insanların çevrelerindeki dünyayı algılayış biçimlerini anlamak için de kullanılabilen bir araçtır (Kıran, 2009 s. 2).

Göstergebilim, özellikle metin çözümlemelerinde kullanılan ve 1960'lardan bu yana sıklıkla başvurulmuş bir yöntemdir. Ferdinand de Saussure'un Genel Dilbilim Dersleri'nden yararlanarak kuramsal bir çerçeve oluşturma çabasındaki araştırmacılar, sadece yazınsal metinler değil aynı zamanda sinema, mimari, dans gibi çeşitli alanlarda da bu yaklaşımı uygulamaktadırlar. Göstergebilim, bir gösterinin işaretlerinin (sembollerin) analiziyle ilgilenir ve gösterinin anlamının nasıl üretildiği ve nasıl algılandığı hakkında bilgi sağlar. Göstergebilim, anlamsal yapıların keşfi ve anlamların çözümlenmesi konusunda önemli bir araçtır. Bu nedenle, göstergebilim sadece dilbilim açısından değil, aynı zamanda görsel kültür, sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi birçok farklı disiplinde de kullanılmaktadır (Aktulum, 2004).

² https://www.imdb.com/search/title/?release_date=2015-01-01,2022-02-23&user_rating=6.0,10.0&genres=war&countries=tr

Göstergebilim, tamamen kuramsal bir anlamlandırma olarak kabul edilir ve birçok bilim insanı tarafından benimsenmiştir. Dilbilim ve gösterge bilgisinden ayrılan göstergebilim, yazılı metinlerde tümce ötesine geçmektedir. Disiplinler arası bir bilim dalı olarak, göstergebilim hem betimlemeli hem de açıklamalıdır. Dilbilim, antropoloji, edebiyat, film çalışmaları, felsefe, psikoloji, sosyoloji ve görsel sanatlar, göstergebilim açısından önemli disiplinler arasında yer almaktadır. Göstergebilim, bu disiplinlerde kullanılan metodolojik ve teorik araçların birleştirilmesi için bir yol sunar. Anlam konusunda bilimsel bir söylem olarak kendisini kuran göstergebilim, dilsel, bedensel, görsel, plastik, müzikal ya da kokusal anlamlı insan yapılarına ilişkin işlevleriyle betimlenir. Göstergebilim, toplumsal ve ruh bilimsel bir göstergebilim tasarısı olarak kabul edilebilir (Yüksel, 2005: s. 4-6).

Bu araştırma kapsamında savaş filmleri inceleneceğinden sinema ve göstergebilim arasındaki ilişkiden bahsetmek gereklidir. Göstergebilimin önemi günümüzde daha iyi anlaşılmaktadır ve uygulama alanları giderek artmaktadır. Öztin'e (1999) göre bu, göstergebilimin bir iletişim sistemi olarak kullanılabilmesinin sonucudur. Bu nedenle, göstergebilimi bir kuram yaklaşımı olarak, edebiyat dışında, resim müzik, sinema, şiir, mimarlık gibi alanlarda da uygulanabilir hale getirmek mümkündür. Sinemanın tanımı genel olarak, dil dışı göstergelerden oluşan bir iletişim sistemi ve bir sanat dilidir. Sinema, kendine özgü anlatım yöntemleri ve hatta bir grameri olan bir dil olarak kabul edilmektedir. Öztin (1999) sinema ve göstergebilim arasındaki ilişkiyi şu şekilde özetlemektedir:

“Sinema bir dildir, bu eğretileme diğer sanatlar için de yapılmaktadır: Tiyatro dili, şiir dili, roman dili, resim dill, moda dili v.b. Buradaki "dil" bildiğimiz eklemli ve doğal dil olan dilsel (linguistique) göstergelerden oluşan dil (fr.langue) anlamına değil, dil yetisi (fr.langage) anlamına gelmektedir. Sinema göstergebilimi bu "dil"’in göstergelerinin ne olduğunu ve anlam oluştururken (iletisini aktarırken) hangi yöntemlere başvurduğunu açıklamaya çalışır. Bir başka deyişle, anlamı oluşturan düzgüleri inceler.”

Tüm bunlar bağlamında bu araştırmada filmler, görüntüsel düzlemde düzanlam ve yananlamsal olarak, anlatımsal düzlemde ise dizisel karşıtlıklar aracılığıyla Sosyo- Psikolojik ve Sosyo- Kültürel olarak değerlendirilirken, teknik düzlemde renk, çekim, müzik kodları ve iletişimsel düzlemde beden ve uzam dili kodları açısından ele alınarak toplumsal cinsiyet bağlamında kadın temsillerinin nasıl sunulduğu incelenecektir. Bu başlıklandırma Mete Çamdereli'nin "Reklamların İçinde/N" kitabındaki Nilnur Tandaçgüneş'in "*Postmodernite Bağlamında Hiper-Gerçeklik ve Fantazy İmgesi: Toyota RAV4 Reklamı*" makalesinden yararlanarak oluşturulmuştur.



3.3. FİLMLERİN ANALİZİ

3.3.1. Dağ II (2016)



Görsel 1: Dağ II Filminin Afişi

Filmin Adı : Dağ II

Filmin Tarihi : 2016

Filmin Yönetmeni : Alper Çağlar

Filmin Yapımcısı : Alper Çağlar, Doruk Acar

Filmin Senaristi : Alper Çağlar

Filmin Oyuncuları : Çağlar Ertuğrul, Ufuk Bayraktar, Ahu Türkpençe, Murat Serezli, Atılğan Gümüş, Murat Arkin, Ahmet Pınar, Armağan Oğuz

Filmin Süresi : 135 dk.

Filmin konusu; “Dağ II” filmi, Alper Çağlar tarafından yazılan ve yönetilen bir savaş filmidir. Filmdeki iki yakın arkadaş olan Oğuz ve Bekir Muharebe Arama Kurtarma ekibine katılmak için canla başla mücadele ederler ve tüm zorlu süreci başarıyla tamamlarlar. Bu ekibin ilk görevi IŞİD tarafından kaçırılan Türk Gazeteci Ceyda Balabanı kurtarmaktır. Özel Kuvvetler 8. Muhabere Arama Kurtama Timi gazeteci Ceyda Balabanı kurtarmak için gizli bir operasyon düzenler ve Kuzey Irak’a girer. Gazeteci Ceyda Balaban’ı kurtardıktan sonra tahliye bölgesine ulaşmaya çalışırken gördükleri ve yaşadıkları olaylar neticesinde bu özel ekip “vicdan mı? görev mi?” muhasebesi yapmak zorunda kalır.

Dağ 2 (2016)	Karakter Temsili
Ana Karakterler	<i>Üsteğmen Oğuz</i> - Asker <i>Kurmay Yarbay Veysel</i> - Komutan <i>Uzman Çavuş Bekir</i> - Asker <i>Astsubay Kıdemli Üst Çavuş Arif</i> -Kıdemli Asker <i>Astsubay Kıdemli Başçavuş Eşref</i> - Kıdemli Asker <i>Astsubay Kıdemli Çavuş Baybars</i> - Bordo Bereli <i>Astsubay Kıdemli Başçavuş Mustafa</i> - Kıdemli Asker <i>Ceyda</i> - Anti-militarist gazeteci
Yan Karakterler	<i>Ece</i> - Partner <i>Nabat</i> - Türkmen genç kız <i>Enegül</i> - Çocuk <i>Komutan Batur</i> - Eğitim çavuşu <i>Boran</i> - Türkmen genç erkek

Tablo 1: Dağ 2 Filmindeki Karakterlerin Temsili

Tabloda görüldüğü üzere 7 ana karakter erkek, 1 karakter kadın. Yan karakterlerden 2 karakter kadın, 2 karakter erkek ve 1 karakter de çocuktur. Dağ 2 filminde kadınların varlığı büyük ölçüde ergilci-masculin bakış açısıyla dizayn edilmiştir (Yılmaz, 1993: s. 67).

3.3.1.1 Görüntü Göstergelerinin Düz Anlam/ Yan Anlam Boyutunda Çözümlemesi



Görsel 2: Gazeteci Ceyda Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Ceyda karakteri filmin başlangıcında terör örgütü militanları tarafından infaz edilmek üzereyken Türk askerleri tarafından kurtarılan bir gazetecidir. Ancak ekibinden sadece kendisinin kurtarılması kızar, ekibindekilerin Türk olmadığı için kurtarılmadığını iddia eder. Savaş filmlerinde kadınların esir alınması, yan anlamda “kadını koruyamayacak kadar zayıf erkek/ordu’nun göstergesidir (Kula Demir, 2008: s. 181). İŞİD militanlarının Ceyda’yı esir alması da TİM ekibini aşağılama ve küçük düşürme mesajını örtük olarak seyirciye aktarır. Ceyda karakteri bu sahnede ikincil konumdadır. Ceyda karakteri karşıt iki eril/militarist gücün nesnesi olarak temsil edilmiştir.



Görsel 3: Gazeteci Ceyda Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Ceyda, askeri sistemler ve kurumların eleştirilmesi gerektiğine inanan, antimilitarist ve idealist bir duruş sergilemektedir. Bölgedeki infaz edilen insanların tek suçlarının farklı bir dine mensup olmasından kaynaklandığı kanısındadır. Yüzyıllar boyunca Hristiyanlık, Müslümanlık gibi dinlerin modern toplumla birlikte burjuvazinin egemen sınıf konumuna yükselmesine ve buna bağlı olarak ortaya çıkan ulus-devlet ve buna bağlı milliyetçilik olguları eklemlenerek, günümüze dek varlığını sürdürmüştür (Yılmaz, 1993: s. 66). Komutan Arif ise ona “Bu bizim kavgamız değil” der. Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde Ceyda karakteri bu sahnede TİM’deki karakterlere kıyasla daha merhametli temsil edilmiştir.

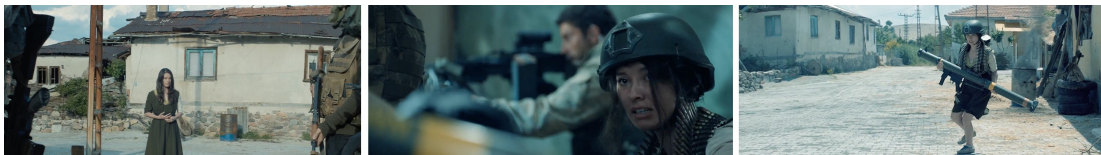
Başka bir sahnede “Burda acı çekenler bir zamanlar bizim de bir parçamızdı” cümlesiyle Türkiye’nin buradaki zulme neden kayıtsız kaldığını sorgular. Ceyda’nın

bu söylemine karşılık Arif: “Her parçamız için savaşa girsek, Altay dağlarına kadar tanklarımızı sürmemiz lazım” der. Ceyda’nın film boyunca vurguladığı temel düşünce, masumların hayatını kaybetmemesi ve din-dil-ırk ayırımı yapılmaksızın hiçbir sivilin ölüme terk edilmemesidir. Ceyda film boyunca TİM’in karşısına bir vicdan olgusu olarak çıkmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında Ceyda karakteri, askerlere göre daha hümanist temsil edilmiştir.



Görsel 4: Nabat Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Nabat karakteri tıpkı Ceyda karakterinde olduğu gibi IŞID militanları tarafından infaz edilmek üzereyken Türk askerlerinin filmde kurtardığı bir Türkmen kızıdır. Nabat’ın, elbisenin yırtılmış olmasından dolayı militanların tacizine ya da şiddetine maruz kaldığı söylenebilir. Bu bağlamda Nabat da Ceyda karakteri gibi edilgen ve korunmaya muhtaç bir konumda temsil edilmiştir. Kadın ve genç kızlar, genellikle örnek masumlar ve kültürün taşıyıcıları olarak terör kültürü yaratmak ve toplumu demoralize etmek için hedeftir (Burke, 2006: s. 46).



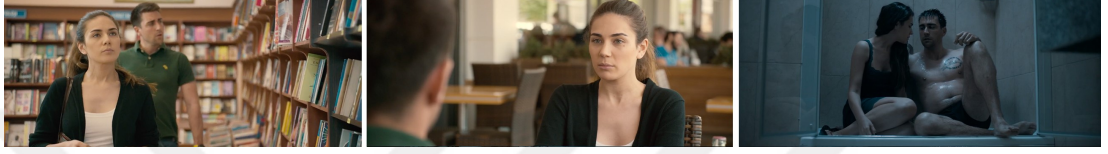
Görsel 5: Nabat Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Komutan Nabat’ı korumak amacıyla ona mahzene girmesini söyler ama Nabat her defasında “Batır şöveşte belli olur” yani “Bahadır savaşta belli olur” şeklinde karşılık verir. Nabat’ın bu inatçı ve cesur tavrıyla, Türk askerlerine verdiği destek ile kadınların savaş dönemlerinde yaptıkları fedakârlığa gönderme yapılmıştır. İlerleyen sahnelerde TİM’e yardım eden Nabat’ın silah taşıdığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyet bağlamında Nabat bu sahnelerde etken bir şekilde temsil edilmiştir.



Görsel 6: Nabat ve Eneğül Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Nabat, filmde kız çocuğu rolünde olan Eneğül karakterine ablalık/annelik yapmaktadır. Bu bağlamda Nabat toplumsal normlara göre kadına yüklenen annelik ve çocuk bakımı görevini üstlenirken temsil edilmiştir.



Görsel 7: Ece Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Ece karakteri film boyunca üç sahnede karşımıza çıkmaktadır. Bu sahneler Oğuz'un flashbacklerle sivil hayatından anılardır. Ece ilk sahnede kitapçıda Oğuz karakteriyle karşılaşmakta ve Oğuz'a karşı sert bir tavır takınmaktadır. Fakat buna rağmen Oğuz ile kafeye gitmiştir. İkinci sahnede kafede sohbet etmektedirler. Ece karakteri Oğuz'un kişiliğiyle alakalı çıkarımlarda bulunmaktadır. Eleştirel bir tavır takınmasına rağmen Oğuz ile bir ilişkiye başlamıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında Ece karakteri tutarsız tavırlarıyla temsil edilmiştir.

Duş sahnesinde Ece anaç bir tavırla Oğuz'u sakinleştirirken önce "duygusallığı" sonra "cinselliği" ile ön plana çıkmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde, Ece karakteri film boyunca erkeğin duygusal yanını tamamlayıcı cinsel bir obje olarak temsil edilmiştir.

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Mekan	Kuzey Irak Çatışma Alanı	Erkeklerin savaş alanında etken, kadınların edilgen olması
Mekan	Türkmen Köyü	Genel olarak erkek karakterlerin savaşta güçlü, lider kadın karakterlerin ise evde zayıf ve savunmasız olması

Kadın	Ceyda	Anti-militarist gazeteci, vicdanlı, duygusal
Kadın	Nabat	Zayıf, savunmasız ve anaçlığıyla ön planda iken cesaretiyle TİM'e yardım etmesi
Kadın	Ece	Cinsel obje
Çocuk / Çocuklar	Enegül ve diğer çocuklar	Kız çocuklarının korunmaya muhtaç olması, erkek çocuklarının potansiyel asker olması
Erkek	Oğuz	Savaşta etken, güçlü, rasyonel olması
Erkek	Bekir	Dirençli, güçlü, görev adamı
Erkek	Veysel	Lider
Erkek	Arif	Ukala, görev adamı
Erkek	Baybars	Güçlü, patlayıcılar konusunda uzman
Erkek	Eşref	Sessiz, özel görev adamı, yetenekli, fedakar
Erkek	Mustafa	Babacan, fedakar

Tablo 2: Dağ 2 Filminin Görüntü Göstergelerinin Göstergebilimsel Tablosu

3.3.1.2 Sosyo- Psikolojik ve Sosyo- Kültürel Boyutuyla Anlatım Düzeyi

Milliyetçilik/vatanseverlik, militarizm ve savaşlara anlam kazandırmak için kadınların aktivist bir bakış açısı oluşturmak önemlidir. Cinsiyet kimliğinin inşa sürecinde, militarizm ve savaş erkek karakterinin gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Erkekler, ulus-devlet kişiliğinin gelişiminde askeri hizmet yaparak ülkeye hizmet ederken, kadınların görevi savaşçıları doğurmaktır. Militarizmin barışın sağlanması için var olması gerektiği düşüncesinin erkek kişiliğini acımasız, merhametsiz ve duygusuz şekilde şekillendirdiği düşünülürken, kadınlar zayıf, kırılgan ve duygusal olarak erkeğin negatif öteki cinsiyeti olarak kodlanır (Kula Demir, 2008: s. 177). Bu nedenle Dağ 2 filminde militarizm ve savaş anlamak için cinsiyet ilişkilerine sosyo kültürel ve sosyo psikolojik açıdan bakmak; kadınlık ve

erkeklik kavramlarını anlamak içinse militarizm ve vatanseverliği incelemek önemlidir.

Savaş temalı filmlerin genel özelliği olan savaşın, erkeklerin işi olarak görülmesi ve filmlerde erkekler arasındaki arkadaşlık ve bağlılık ilişkileri önem kazanırken, kadınların bu tür filmlerdeki temsillerinin daha az olması Dağ 2 filminde de görülmektedir. Militarizasyon, erkeklik üretimi açısından önemlidir, çünkü kadınlar öteki olarak görülerek ikincil bir konuma itilirler (Kula Demir, 2008: s. 177). Dağ 2 filminde de kadın karakterler ikinci konumda temsil edilmiştir.

Militarist söylemler, erkekliği yücelterek sürekli olarak onları ülkeyi korumaya hazır "bekçiler" olarak kodlarlar. Dağ 2 filminde de görüldüğü üzere Özel Kuvvetler 8. Muharebe Arama Kurtarma Timi de bu söylemi destekler nitelikte temsil edilmiştir. Kadın ise korunması gereken vatan ile özdeşleştirilir ve dolayısıyla pasif bir konuma itilir. Kadınların toplumla özdeşleştirilmesi, "özverili anne-sadık eş" rollerini destekler ve bu bakış açısı nedeniyle kadınların korunan, uğruna savaşılan ve ölünen duruma geldiği görülür. Bu nedenle, "erkekler ülkeyi koruyan öznelerken, kadınlar vatanla özdeşleştirilmiş korunması gereken pasif nesneler olarak gösterilir" (Gedik, 2006: s. 39). Dağ 2 filmindeki kadın karakterler ele alındığında gazeteci Ceyda, Nabat, Ece karakterleri, pasif konumda temsil edilmiştir.

Suid'e (1978: s. 8) genel olarak savaş temalı filmlerde kadınlar rizikolu sahnelerde yatıştırıcı, sakin anlar sağlayan, erkeklerin peşinden koşan bir konumda temsil edilmektedir. Kadınlar erkeklerin cinsel gereksinimlerini karşılayabilir fakat ilişkinin sürekliliği yoktur. Bu bağlamda Ece karakteri özellikle duş sahnesinde Oğuz karakterini sakinleştirirken aynı zamanda anaç bir tutum sergilerken temsil edilmiştir.

Claude Levi Strauss dizisel çözümlemenin, ikili karşıtlıklarını metnin gözükmeyen anlamını verdiğini söyler. Dolayısıyla ikili karşıtlıkta bizim için önemli olan kişilerin ne yaptığı değil ne anlama geldiğidir (Berger, 2014: s. 105). Sosyopsikolojik ve sosyo-kültürel anlamlar açısından okuyarak Dağ 2 filminin üzerine yapılandırıldığı ana karşıtlıklara bakıldığında dizisel karşıtlıklar şu şekildedir:

Erkek	Kadın
Asker (<i>Oğuz, Baybars, Arif, Veysel, Bekir, Mustafa, Eşref, Batur</i>)	Sivil (<i>Ceyda, Nabat, Enegül, Ece</i>)
Etken (<i>Oğuz, Baybars, Arif, Veysel, Bekir, Mustafa, Eşref</i>)	Edilgen (<i>Ceyda, Nabat, Enegül, Ece</i>)
Güçlü (<i>Oğuz, Baybars, Arif, Veysel, Bekir, Mustafa, Eşref</i>)	Zayıf (<i>Ceyda, Nabat</i>)
Cesur (<i>Oğuz, Baybars, Arif, Veysel, Bekir, Mustafa, Eşref</i>)	Korkak (<i>Ceyda, Nabat, Enegül, Ece</i>)
Acımasızlık (<i>Oğuz, Baybars, Arif, Veysel, Bekir, Mustafa, Eşref</i>)	Merhamet (<i>Ceyda, Nabat, Enegül, Ece</i>)
Mantıksal (<i>Oğuz, Baybars, Arif, Veysel, Bekir, Mustafa, Eşref</i>)	Sezgisel (<i>Ceyda, Nabat</i>)
Rasyonel (<i>Oğuz, Baybars, Arif, Veysel, Bekir, Mustafa, Eşref</i>)	Duygusal (<i>Ceyda, Enegül, Ece</i>)
Bağımsız (<i>Oğuz, Baybars, Arif, Veysel, Bekir, Mustafa, Eşref</i>)	Bağımlı (<i>Ceyda, Nabat, Enegül, Ece</i>)
Özgür (<i>Oğuz, Baybars, Arif, Veysel, Bekir, Mustafa, Eşref</i>)	Tutsak (<i>Ceyda, Nabat, Enegül</i>)

Tablo 3: Dağ 2 Filminin Toplumsal Cinsiyet Temsili Bağlamında Dizisel Karşıtlıklar Tablosu

Dizisel karşıtlıklar aracılığıyla toplumsal cinsiyet bağlamında Dağ 2 filmi değerlendirilecek olursa, yoğun aksiyon sahneleri içeren, erkekler arası ilişkilerin anlatıldığı ve kadın karakterlerin ise genel olarak savunmasız, korunmaya muhtaç, merhametli, birkaç sahnede ise cesur temsil edildiği bulgularına ulaşılmıştır.

3.3.1.3 İletişim Düzlemi

Bu başlık altında toplum cinsiyet bağlamında Dağ 2 filmi sözsüz iletişim kodları ve teknik düzlemde ele alınacaktır.

3.3.1.3.1 Sözsüz İletişim Kodları

Bu başlık altında toplumsal cinsiyet bağlamında Dağ 2 filmin beden ve uzam dili analiz edilecektir.

3.3.1.3.1.1 Beden Dili

Ceyda karakteri, anti-militarist tavırda olduğu için film boyunca kararlı, cesur ve yönlendirici bir karakter olarak gösterilir. Bu, beden diliyle de yansıtılır. Örneğin, Ceyda, askerlere fikirlerini aktarırken veya tartışırken dik duruşu ve kendine güvenen tavırlarıyla dikkat çeker ancak bazı sahnelerde kırılgan ve duygusal tarafı da yansıtılır. Örneğin, infaz edileceği sahnede, yüzündeki endişeli ifade ve beden dilindeki küçük çaplı titremeler, kadınların zayıf olduğunun göstergesidir.

Nabat karakterinin Muhabere Arama Kurtama Timi tarafından infazdan kurtarıldığı sahnede karakterin yüz ifadesi, ağlaması, ellerinin titremesi tüm bunlar beden diline yansımıştır. Tıpkı Ceyda gibi bazı sahnelerde kırılgan ve duygusal tarafı yansıtılırken bazı sahnelerde ise çatışma sırasında erkekleri destekleyen ve onların hayatını kolaylaştıran bir rolde temsil edilmiştir.

Ece karakteri, Oğuz'un sevgilisi olarak gösterilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin savaş kültürüne yansımalarıdır. Dağ 2 filminde Ece karakterinin rolü Oğuz karakterinin romantik partneri veya destekleyici figürü olarak temsil edilmiştir. Bu, toplumsal cinsiyet rollerinin savaş kültürüne yansımalarının bir örneğidir.

Çocuk karakterler, film boyunca korkak ve korunmaya muhtaç olarak gösterilmiştir. Bu durumda beden dillerine yansımıştır.

Oğuz karakterinin, film boyunca içe dönük bir kişiliğe sahip olmasına rağmen geniş bir tarihsel ve coğrafi bilgi birikimi ile donanmış ve sakin mizacıyla, askerliğin doğası ve kendiyi ilgili cevaplar arayan bir üstegmendir. Veysel karakteri, odaklı ve kararlı bir lider olarak karşımıza çıkan bir rolde olup, yalnızca görevini icra etmektedir. Film boyunca görev mi vicdan mı sorgulamasını yapmaktadır. Bekir karakteri, Ankara'dan Özel Kuvvetlere uzanan zorlu süreci başarıyla tamamlamış bir uzman çavuştur. Film boyunca Bekir dirençli, güçlü ve odak noktası görevidir. Arif karakteri, film boyunca ukala olarak tasvir edilse de mesleki yeteneklerinin farkında olan bir keskin nişancıdır. Baybars karakteri, film boyunca patlayıcılar konusunda uzmanlığını

gösteren yetenekli komandodur. Mustafa karakteri, askeri eğitim sahnelerinde babacan tavırda karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, operasyon sırasında ekip arkadaşlarını korumak için kendini feda etmektedir. Eşref karakteri, sessiz bir karakter olarak karşımıza çıkmakta olup, görev arkadaşları için kendini feda eden roledir. Savaş filmlerinde askerlerin uyumluluğu ve disiplinliği zaferin sigortası olarak sunulmaktadır. Ancak Dağ 2 filminde stereotipik biçimde, ordu ve askerleri kuşkusuz her zaman uyumlu, disiplinli ve sağlıklı olarak gösterilmemiştir. Zaaflar, dekadans, zayıflıklar, korkmalar vs. durumlar ise, gerilim yaratıcı motifler olarak iş görmüş ve sonuçta tüm bu olumsuzluklar olumluya dönüştürülerek zafer sağlanmıştır (Yılmaz, 1993 s.46). Erkek karakterler toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde güçlü, sert, dayanıklı, dinamik, kadın gibi zayıf olmayan erkek prototipi olarak temsil edilmiştir. Beden dilleri genel olarak korkusuz, acımasız, ciddi, disiplinli ve kararlı olarak görülmektedir.

3.3.1.3.1.2 Uzam Dili

Dağ 2 filminde, genellikle askerî harekâtları ve çatışmaları konu edindiğinden kaynaklı kadın karakterlerin çoğunlukla ikincil rollerde yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle, kadınların tasvir edildiği mekânlar da genellikle erkeklerin egemen olduğu alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Savaş filmleri doğası gereği şiddeti, vahşeti, çekilen acıları, yıkılıp yerle bir edilen kasabaları ve kentleri, mahvolan doğayı, yaralanan ve ölen insanları içermektedir (Yılmaz, 1993 s.65). Ancak bazı sahnelerde Nabat'ın savaşın içinde yer almakta ve bu sahnelerde Nabat çatışma alanında gösterilmektedir. Fakat genel olarak kadın karakterler evler veya sivil alanlar gibi savaşın etkilerinin daha az hissedildiği yerlerdir.

3.3.1.4.1 Teknik Düzlem

Bu başlık altında toplumsal cinsiyet bağlamında Dağ 2 filminin renk, müzik ve çekim kodları analiz edilecektir.

3.3.1.4.1.1 Renk Kodları

Kadın karakterlerin bulunduğu sahnelerin renk kodlarını incelendiğinde; erkek karakterlerle aynı renk kodlarıyla tasvir edildiği tespit edilmiştir Kadın karakterlerin savaş filmlerinde normalleştirilmesi ve varlıklarının kabul edilmesi mesajı verilmeye çalışıldığı düşünülmektedir. İnfaz sahnelerindeki kadın karakterlerin kıyafetleri turuncudur. Bu rengin seçilmesi “Guantanamo kampındaki” mahkûmların turuncu kıyafet giymesine göndermedir.³

3.3.1.4.1.2 Müzik Kodları

Filme, sahnelerin türüne ve içeriğine uygun müzikler önemli rol oynamaktadır. Özellikle eğitim, çatışma ve duygusal sahnelerde kullanılan müzikler anlatımı güçlendirmektedir. Filmin ilk sahnesinde, “İleri Marşı” kullanılarak seyircinin dikkati çekilmektedir. Kadın karakter Gazeteci Ceyda Balabanın infaz edileceği sahnenin başlangıcında duygusal fon müziği duyulmaktadır ve bu fon müziği ile kadının duygusallığı, korkaklığı ve çaresizliği ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Daha sonra zorla metini okurken gözüne ilişen kan görüntüsü ile Ceyda’nın cesareti ve öfkesi epik müzik ile desteklenmiştir.

Duman grubuna ait “Kolay Değildir” şarkısı eğitim sahnesinde kullanılarak, askerlerin bu zorlu eğitim süreçlerini zorluğunu vurgulayarak ve onlara moral vermek için kullanılmıştır. Diğer bir eğitim sahnesinde ise Müslüm Gürses’e ait “Affet” müziği kullanılarak vatan sevgisi ve dostluk mesajı desteklenmiştir. Eğitim sahnelerinde kadın karakter olmadığı için herhangi bir bulguya ulaşılamamıştır.

Nabat isimli Türkmen kadının teröristler tarafından infaz edileceği ve askerlere yardım etmek için cephane taşımaya gönüllü olduğu sahnelerde duygusal fon müziği kullanılarak kadının duygusallığı vurgulanmıştır. Nabat karakterinin

³ <https://www.odatv4.com/guncel/neden-turuncu-0802151200-71319>

operasyon sırasında askerlere cephane taşıdığı sahnede ise heyecan verici fon müzik kullanılarak karakterin kahramanca davranışını vurgulanmaya çalışılmıştır.

Filmdeki diğer kadın karakter Oğuz'un sevgilisi Ece'dir. Ece karakterinin bulunduğu sahnelerde müzik kodu ile ilgili herhangi bulguya ulaşılamamıştır. Filmin genelinde kullanılan fon müzikleri ise, dramatik, heyecan verici ve duygusal bir etkiye sahip olması için seçilmiştir. Bu müzikler genellikle filmin kahramanlarının cesaretini ve fedakârlığını vurgulamak için kullanılırken aynı zamanda seyirciyi filmin atmosferine çekmektedir.

3.3.1.4.1.3 Çekim Kodları

Dağ 2 filmi, çoğunlukla hareketli bir kamera kullanılarak çekilmiştir. Film, dağlık bir bölgede geçtiği için, kamera çoğunlukla manzaralara ve geniş açılara odaklanmıştır. Filmin açılış sahnesi, helikopterle dağlara doğru ilerleyen bir kamera hareketi ile başlar. Filmin çoğu sahnesinde, kamera askerlerin arkasında veya yanlarında hareket ederek seyirciye savaşın içindeymiş hissi verilmiştir. Ayrıca, filmin bazı sahnelerinde, genellikle manzaraları ve karakterlerin hareketlerini vurgulamak için yerden yükseltilmiş bir platformdan çekim yapılmıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde Ceyda ve Nabat karakterlerin duygusal yapısını ve çaresizliklerini ortaya koymak için yüz ve baş çekim planı kullanılırken erkek karakterde de kullanılan aynı çekim planları ile cesaretleri ve soğukkanlılıkları ortaya konmuştur. Bunun yanı sıra Ece karakterinin sahnelerinde geniş çekim planı kullanılarak hem anaç hem cinsel obje olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda kadınlar Dağ 2 filminde savunmasız ve korunacak ya da tutsak edilerek aşağılanacak nesneler olarak temsil edilmiştir.

3.3.2. T.İ.M (2018)



Görsel 8: T.İ.M Filminin Afışı

Filmin Adı : T.İ.M

Filmin Tarihi : 2018

Filmin Yönetmeni : Onur Yiğit

Filmin Yapımcısı : Serdar Atacan

Filmin Senaristi : Serdar Atacan, Barış Can Sağır, Emre Uzun

Filmin Oyuncuları : Serdar Atacan, Emre Uzun, Barış Can Sağır, Hatice Kalit, Adem Muriç, Selahattin Bel, Vural Yayan, Fercan Bay, Kahraman Tayfur, Miraç Sevsay, Melike Balçık, Esra Erden Atacan

Filmin Süresi : 105 dk.

Filmin konusuna değinecek olursak, “Özel kuvvetlerde yüzbaşı olarak görev yapan Serdar, hain bir tuzak sonucu 16 silah arkadaşını kaybeder. Operasyon sonrası iade emri almamak için telsizleri kapatarak emre itaatsizlik ettiği gerekçesiyle iç hainlik suçundan ihraç edilir. Ancak, gizli bir operasyon için seçkin asker ve polislerden oluşan özel bir TİM'in başına geçmesi istenir. Serdar Yıldırım, bu görevi kabul eder ve TİM ile birlikte ailesi ve ülkesi için zorlu bir mücadeleye girer.”⁴

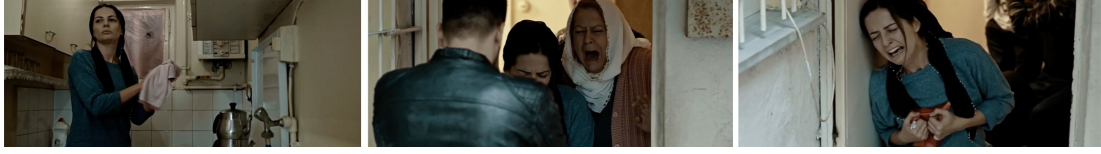
T.İ.M (2018)	Karakter Temsili
Ana Karakterler	Yüzbaşı Serdar - Lider, komutan Timur - Polis Özel Harekatçı, keskin nişancı Ali - Komando Tuğrul - Jandarma Özel Harekatçı Elif - Cumhurbaşkanlığı yakın koruması, Polis Özel Harekatçı Lawrance - Terörist ele başı
Yan Karakterler	Yarbay İlker - Komutan Esra - Partner, anne ve ev hanımı İlker Yarbay'ın Eşi - Partner, anne, ev hanımı İlker Yarbay'ın Annesi - Anne, ev hanımı Serdar Yüzbaşı'nın Annesi - Anne Asya - Çocuk Serdar Yüzbaşı'nın Babası - Baba rolü, soğukkanlı Müsteşar Alan Filiz - Devlet adamı Dilan - Teröristlerin elinde tutsak olan kadın, fedakar anne David - Terörist

Tablo 4: T.İ.M Filmindeki Karakterlerin Temsili

Tabloda görüldüğü üzere 5 ana karakter erkek, 1 karakter kadın. Yan karakterlerden 5 karakter kadın, 4 karakter erkek ve 1 karakter de çocuktur. T.İ.M filminde çoğu kadın karakterin geleneksel cinsiyet rollerine uygun olarak tasvir edildiğini ve erkek egemen bir perspektifle sunulduğunu görülmektedir.

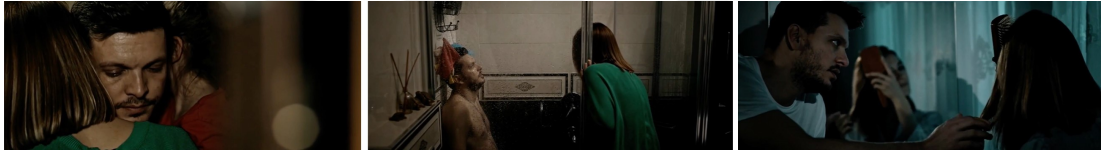
⁴ <https://www.imdb.com/Ftle/#8181336/>

3.3.2.1 Görüntü Göstergelerinin Düz Anlam/ Yan Anlam Boyutunda Çözümlemesi



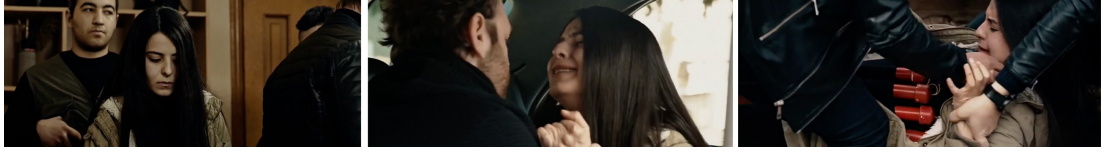
Görsel 9: İlker Yarbay'ın Eşi ve Annesinin Bulunduğu Sahneler

Filmde karşımıza çıkan ilk kadın karakterler İlker Yarbay'ın eşi ve annesidir. Erkek egemen ideolojinin kadına uygun gördüğü toplumsal roller “eş ve annelik” rolleri ile karşımıza çıkmaktadırlar. İki kadın karakterinde ismi yoktur, bu durum kadının kimliksizleştirilmesine, toplumda ikinci plana itilmesine sebep olmakla birlikte ayrımcı bir dil üretilmesini de körüklemektedir (Şener vd. 2020: s. 170). İlker Yarbay'ın şehadet haberini aldıkları sahnede yaşadıkları acı, duygusal çöküş ve çaresizlik yaşamaktadırlar. Toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığın iki kadın karakterde duygusal, çaresiz olarak temsil edilmiştir.



Görsel 10: Esra ve Asya Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Esra karakteri Serdar Yüzbaşı karakterinin eşi, Asya karakterinin annesidir. Eş ve anne olarak gösterilmesi kadınların toplumdaki yerini ve aile yapısındaki rolünü yansıtmaktadır. Esra karakteri film boyunca “ben her zaman yanımdayım”, söylemleriyle erkeği destekleyen kadın rolünü vurgulamaktadır. Eşi Serdar'ın düş aldığı sahnede ise “hadi gel canım üşüteceksin” söylemi ile de anaçlığı ve duygusallığıyla ön plana çıkmaktadır. Diğer sahnede ise Esra'nın saçlarını taradığı görmekteyiz. Kadının makyaj yapması, giyinmesi, soyunması, saçını taraması vb. eril bakışın hazzına sunular eylemler olarak tasvir edilmektedir (İnceoğlu 2015: s. 92). Bu durum kadınların cinsel obje olarak nitelendirilmesi ve bedenin görsel zevk için kullanılmasıdır. Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde Esra karakteri duygusal, bağımlı ve erkeği destekleyici rolde temsil edilmiştir.



Görsel 11: Dilan Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Dilan karakteri, kız çocuğunu kaybetmiş, erkek çocuğunun da teröristlerinin elinden kurtarmaya çalışan anne rolündedir. Dilan çocuğuna zarar gelmemesi için teröristlere boyun eğmiş ve hamilelik süsü verilerek canlı bomba eylemi yapmaya zorlanmıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında edilgen, korunmaya muhtaç ve fedakâr anne rolünde temsil edilmiştir.



Görsel 12: Elif Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Elif karakteri TİM'in içindeki tek kadın karakterdir. Operasyonlarda etkin rol almaktadır. İlk sahnede teröristi etkisiz hale getirmekte başarılı olarak gösterilse de operasyon sırasın ilk yaralanan karakterdir. Bu durum cinsiyet stereotiplerinin bir yansımasıdır. Bu stereotipler, kadınların zayıf, korunmaya muhtaç ve güçsüz olduğu algısını güçlendirerek, savaşın erkek işi olduğunu ve savaş içerisinde kadınların yer alması konusunda olumsuz bir tutum oluşmasına neden olmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında cesaretli ve etken bir konumda temsil edilmiştir.



Görsel 13: Elif Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Operasyon sırasında Elif karakterini ekip içerisinde etkin rolde ve silah kullandığını görmekteyiz. Ancak diğer sahnede ki gibi operasyon sırasında yine ilk yaralanan karakterdir. Bu bağlamda savaş alanında kadınların zayıf, korunmaya muhtaç ve güçsüz olduğu algısının pekiştirilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz. Diğer dikkat çekici nokta ise ekip içerisindeki erkeklerin kamuflaj giymesi Elif'in ise farklı bir kıyafette karşımıza çıkmasıdır. Bu durum savaş, erkek işidir algısını pekiştirdiğini

söyleyebiliriz. Film geneline baktığımızda Elif karakteri, etken, cesur ve yetenekli temsil edilmiştir.

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Mekan	Operasyon alanı	Tim ekibinin başarılı ve etken olması, bazı kadın karakterlerin edilgen olması
Mekan	Ev / Evler	Kadınların özel alanı
Kadın	Elif	Polis Özel Harekatçı, ekip üyesi, etken
Kadın	Dilan	Zayıf, savunmasız, tutsak ve fedakar anne
Kadın	Esra	Partner, anne , ev hanımı, duygusal
Kadın	İlker Yarbay'ın eşi	Partner, anne, ev hanımı, duygusal ve çaresiz
Kadın	İlker Yarbay'ın annesi	Anne, ev hanımı, duygusal ve çaresiz
Çocuk / Çocuklar	Asya ve diğer çocuklar	Kız çocuklarının korunmaya muhtaç olması, erkek çocuklarının potansiyel asker olması
Erkek	Serdar	Lider
Erkek	Timur	Dirençli, güçlü, asker
Erkek	Tuğrul	Yetenekli, asker
Erkek	Ali	Görev adamı, asker
Erkek	Lawrance	Terörist ele başı, ukala, acımasız

Tablo 5:T.İ.M Filminin Görüntü Göstergelerinin Göstergebilimsel Tablosu

3.3.2.2 Sosyo- Psikolojik ve Sosyo- Kültürel Boyutuyla Anlatım Düzeyi

Milliyetçilik / vatanseverlik kavramları, savaş temalı filmlerde sıkça ele alınan temalardan biridir. Bu kavramlar, savaşın meşruiyetini sağlamak için kullanılan argümanlardır. Savaşta görev alan askerlerin, vatanları için fedakârlık yaparak

kahramanlık öyküleri oluşturması, milliyetçilik ve vatanseverlik kavramlarını güçlendirmektedir.

Erkekler, ulus-devlet kişiliğinin gelişiminde askeri hizmet yaparak ÷lkeye hizmet ederken, kadınların görevi savaşçıları doğurmadır. (Kula Demir, 2008: s.177) Bu geleneksel cinsiyet rollerinin savaş temalı filmlerde de yansıtılması yaygın bir durumdur. Ancak, filmde Elif'in operasyonlarda yer alması, kadınların sadece doğurganlık rolleri ile sınırlı olmadığını ve savaşın farklı alanlarında da aktif bir rol alabileceklerini göstermesi açısından önemlidir. Militarizmin barışın sağlanması için var olması gerektiği düşüncesi, erkek kişiliğinin acımasız, merhametsiz ve duygusuz olarak şekillenmesine neden olmaktadır. Diğer yandan, kadınlar ise zayıf, kırılgan ve duygusal olarak erkeğin negatif öteki cinsiyeti olarak kodlanır (Burke, 2006: s.45). Ancak, filmde Elif'in savaşta aktif bir rol alması, bu algının değişmesine katkı sağlayabilir. Bu durum, toplumsal cinsiyet normlarına ve savaşa katılım biçimlerine ilişkin farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

Savaş temalı filmler, savaşın erkeklerin işi olarak gör÷lmesi ve erkekler arasındaki arkadaşlık ve bağlılık ilişkilerine odaklanmasıyla bilinir, kadınların bu tür filmlerdeki temsillerinin daha az olması sıklıkla tartışılan bir konudur. Bu durumun, militarizasyon sürecinde cinsiyet rollerinin belirlenmesi ve kadınların ikincil konuma itilmesiyle ilgili olduğu savunulmaktadır (Kula Demir, 2008: s. 177). Bu bağlamda T.İ.M filminde de Elif karakteri hariç Esra, Asya, Dilan, Yüzbaşı Serdar'ın annesi, Yarbay İlker'in annesi ve eşi ikincil konumda temsil edilmiştir.

Militarizm ve savaşa dair çoğu filmde gör÷len eril söylemler ve erkeklik kodları, sinema tarihi boyunca sıkça kullanılmıştır. T.İ.M filmde bu durumu, erkeklik kimliğinin militarizm ve savaşla sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu göstermektedir. Savaşın ve militarizmin yüceltilmesi, erkeklik kimliğinin bu unsurlarla özdeşleşmesine neden olurken, kadınlar ise bu söylemler içerisinde ikincil bir konumda yer alırlar. Kadınların toplumsal rolleri, geleneksel olarak özverili anne ve sadık eş rolleriyle sınırlı kalmıştır. Bu nedenle, savaş ve militarizm söylemleri içerisinde kadınlar, savaşın ve militarizmin doğal bir sonucu olarak "korunması gereken" ve "pasif nesneler" olarak tasvir edilirler. Bu tür temsiller, kadınların güçsüz

ve savunmasız bir konumda görünmelerine neden olurken, erkekler ise güçlü, cesur ve koruyucu bir konuma yerleştirir (Gedik, 2006: s. 39).

Claude Levi Strauss dizisel çözümlemenin, ikili karşıtlıklarını metnin gözükmeyen anlamını verdiğini söyler. Dolayısıyla ikili karşıtlıkta bizim için önemli olan kişilerin ne yaptığı değil ne anlama geldiğidir (Berger, 2014: s. 105). Sosyopsikolojik ve sosyo-kültürel anlamlar açısından okuyarak T.İ.M 2 filminin üzerine yapılandırıldığı ana karşıtlıklara bakıldığında dizisel karşıtlıklar şu şekildedir:

Erkek	Kadın
Asker / Polis (<i>Serdar, Ali, Tuğrul, Timur</i>)	Sivil (<i>Esra, Dilan, Asya, Yüzbaşı Serdar'ın Annesi, İlker Yarbay'ın Annesi ve Eşi</i>)
Etken (<i>Serdar, Ali, Tuğrul, Timur</i>)	Edilgen (<i>Esra, Dilan, Asya, Yüzbaşı Serdar'ın Annesi, İlker Yarbay'ın Annesi ve Eşi</i>)
Güçlü (<i>Serdar, Ali, Tuğrul, Timur</i>)	Zayıf (<i>Esra, Dilan, Yüzbaşı Serdar'ın Annesi, İlker Yarbay'ın Annesi ve Eşi</i>)
Cesur (<i>Serdar, Ali, Tuğrul, Timur</i>)	Korkak (<i>Esra, Dilan, Yüzbaşı Serdar'ın Annesi, İlker Yarbay'ın Annesi ve Eşi</i>)
Mantıksal (<i>Serdar, Ali, Tuğrul, Timur</i>)	Sezgisel (<i>Esra, Dilan, Yüzbaşı Serdar'ın Annesi, İlker Yarbay'ın Annesi ve Eşi</i>)
Rasyonel (<i>Serdar, Ali, Tuğrul, Timur</i>)	Duygusal (<i>Esra, Asya, Dilan, Yüzbaşı Serdar'ın Annesi, İlker Yarbay'ın Annesi ve Eşi</i>)
Bağımsız (<i>Serdar, Ali, Tuğrul, Timur</i>)	Bağımlı (<i>Esra, Dilan, Yüzbaşı Serdar'ın Annesi, İlker Yarbay'ın Annesi ve Eşi</i>)
Özgür (<i>Serdar, Ali, Tuğrul, Timur</i>)	Tutsak (<i>Dilan</i>)
Acımasızlık (<i>Serdar, Ali, Tuğrul, Timur, Lawrence, David</i>)	Merhamet (<i>Ceyda, Nabat, Enegül, Ece</i>)

Tablo 6 T.İ.M Filminin Toplumsal Cinsiyet Temsili Bağlamında Dizisel Karşıtlıklar Tablosu

T.İ.M filmi dizisel karşıtlıklar aracılığıyla toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilecek olursa, erkek karakterlerin güçlü, cesur, etken kadın karakterlerin ise genel olarak duygusal, savunmasız, korunmaya muhtaç, Elif karakterinin ise filmin genelinde cesur temsil edildiği bulgularına ulaşılmıştır.

3.3.2.3 İletişim Düzlemi

Bu başlık altında toplum cinsiyet bağlamında T.İ.M filminin sözsüz iletişim kodlar ve teknik düzlemde ele alınacaktır.

3.3.2.3.1 Sözsüz İletişim Kodları

Bu başlık altında toplumsal cinsiyet bağlamında T.İ.M filmin beden ve uzam dili analiz edilecektir.

3.3.2.3.1.1 Beden Dili

İlker Yarbay'ın eşi ve annesi film boyunca sadece 1,5-2 dakikalık bir sahnede karşımıza çıkmaktadır. Eşinin şehadet haberini aldığı sahnede karakterin, yüzündeki korku dolu ifade, çöküp ağlaması/bağırması ve bedeninin sarsılması beden diline yansımıştır. Ayrıca, kollarını sıkıca kavuşturmasıyla da kendini koruma içgüdüsü gösterilmiştir. Aynı sahne içerisinde İlker Yarbay'ın annesinin korku dolu bakışları, ağlaması/bağırması ve bedeninin sarsılması tüm bunlar beden diline yansımıştır. Bu sahnedeki iki kadın karakterde zayıf, kırılgan ve duygusal bir rolde temsil edilmiştir.

Esra karakterinin beden dilindeki ilk belirgin hareket, eşi Yüzbaşı Serdar'ın beklenmedik geliş karşısında yüzünde beliren şaşkınlık ifadesidir. Esra karakteri, öncelikle eşine karşı duyduğu özlemi ifade etmek için sarılır. Sarılma hareketi, toplumsal cinsiyet bağlamında, kadınların güçsüzlüğü ve erkeklere bağımlılığı ile ilişkilendirilebilir (B.Pease., A.Pease, 2007: s .268-269). Bu nedenle, sarılma hareketi, onun eşine karşı güçsüzlüğünü ve bağımlılığını ifade etmektedir. Diğer sahne ise eşinin operasyon için vedalaştığı sahnedir. Bu sahnede Esra karakteri, eşinin operasyona gitmesinden dolayı duyduğu beden dilindeki hüznü ifade ve kırılganlık, toplumsal cinsiyet normlarına uygun olarak kadınların duygusal yükleri taşıyan bireyler olarak tasvir edilmesinin bir sonucudur.

Asya karakteri, babasının eve dönmesiyle büyük bir sevinç yaşar ve ona sarılır. Asya karakteri, çocuklar için atfedilen özelliklerle tasvir edilmiştir. Bu sahnede Asya

karakterinin beden dili, sevgi dolu bir çocuk gibi davranmasını yansıtmaktadır. Diğer bir sahnede Asya, babasıyla vedalaşırken, yüz ifadesi ve jestlerini kullanarak ona olan sevgisini ve üzüntüsünü açıkça ifade etmektedir.

Vedalaşma sahnesinde Yüzbaşı Serdar'ın annesi ve babası da yer almaktadır. Annesi, oğlunun operasyona gitmesinden dolayı endişeli bir ifade sergilerken, babası ise oğluna destek olmak ve onun moralini yüksek tutmak amacıyla daha sakin bir tavır sergilemektedir.

Dilan karakterinin teröristlerin elinde tutsak olduğu sahnelerde göz temasından kaçınması, başının yere eğik olması, konuşurken kısık ses tonuyla konuşması, ağlaması Dilan'ın korkak, savunmasız, duygusal bir karakter olduğunun göstergesidir.

Elif karakteri, film boyunca erkek meslektaşları ile eşit olabilmek için mesleki kimlik normlarına uyumlu bir şekilde hareket etmekte kendine güvenen ve kararlı bir beden dili sergilerken, aynı zamanda dişilik özelliklerini de korumaya özen göstermektedir. Bu davranışlar, kadınların genel olarak toplumdaki cinsiyet rollerine uyum sağlamaya çalıştığını göstermektedir. Bu bağlamda, güçlü ve dişilik özellikleri arasında denge kurmaya çalışan bir karakter olarak öne çıkmaktadır.

Serdar karakteri, sadakatli, özgüveni yüksek, kararlı ve liderlik vasfı olan yüzbaşıdır. Timur karakteri, mesleki yeteneklerinin farkında olan Polis Özel Harekâta görev almış bir keskin nişancıdır. Tuğrul karakteri, Jandarma Özel Harekâta görev almış ve muhabere silahlarını kullanma konusunda yetenekli bir askerdir. Ali karakteri muharebe konusunda çok iyi olan bir komandodur. Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde güçlü, sert, dayanıklı, dinamik ve kadın gibi zayıf olmayan bir prototip olarak temsil edilmişlerdir. Beden dilleri genellikle korkusuz, acımasız, ciddi, disiplinli ve kararlıdır. Öte yandan, film içerisindeki diğer erkek karakterler filmin konusundan kaynaklı olarak kötü karakterler olarak tasvir edilmiş ve beden dilleri, anti-kahraman olarak temsil edilmiştir.

3.3.2.3.1.2 Uzam Dili

T.İ.M filmi, askeri operasyonlar ve çatışmalar etrafında şekillenen bir hikâyeye sahip olmasından kaynaklı kadın karakterlerin genellikle ikincil rollerde temsil edildiği görülmektedir. Esra, İlker Yarbay'ın eşi ve annesi karakterleri film boyunca geleneksel olarak kadınların sıklıkla sınırlandırıldığı özel alan (ev) ortamında olduğu görülmektedir. Ev, aile ilişkileri, annelik, sadakat ve koruma gibi kavramlarla ilişkilendirilen bir alan olarak algılanır. (Çiçekli, 2019: s. 2-3) Bu nedenle, filmindeki bazı kadın karakterlerinin ev ortamlarında temsil edilmesi, toplumdaki kadının geleneksel rollerine vurgu yapmaktadır. Ayrıca karakterlerin çalışma hayatına veya farklı mekânlarda sosyal hayatına dair bir tasvir bulunmamaktadır. Bu durum toplumsal cinsiyet normlarının bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Elif karakterinin, film genelinde tasvir edildiği mekân terör operasyonları yapılan alanlardır bu alanlar erkek egemen alanlar olarak nitelendirilmektedir ve Elif bu mekânlarda etken rolde yer almaktadır. Bu durum kadınların kamusal alanda faaliyet göstermesine atıfta bulunarak, kadınlarında erkekler gibi güçlü ve etkili bir şekilde rol alabileceğini vurgulamaktadır. Ancak genel olarak film geneline bakıldığında kadın karakterlerinin çoğunun savaşın doğrudan etkilerinden uzak tutulduğunu ve savaşın genellikle erkeklerin alanı olarak tasvir edildiğini görülmektedir.

3.3.2.4.1 Teknik Düzlem

Bu başlık altında toplumsal cinsiyet bağlamında T.İ.M filminin renk, müzik ve çekim kodları analiz edilecektir.

3.3.2.4.1.1 Renk Kodları

Kadın karakterlerin bulunduğu sahnelerin renk kodlarını incelendiğinde; Elif karakterinin, ekip ile tanışma toplantısında kırmızı renk bir kazak giydiğini görmekteyiz. Kırmızı; irade, güç, hırs gibi anlamlarla ilişkilendirilir (Kırık, 2013: s. 73) Elifin kırmızı renk kazak giymesi, güçlü ve kararlı bir duruşunu vurgulamaya

çalıştığını göstermektedir. Ayrıca diğer sahnelerde erkeklerle aynı renk kodlarıyla tasvir edilerek varlığının kabul edilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Diğer bir sahnede Asya karakterini ise mavi renk bir pijama ile karşımıza çıkarmaktadır. Pembe renk genellikle kız çocuklarıyla ilişkilendirilirken, mavi renk erkek çocuklarıyla ilişkilendirilir (Uzun, 2022: s. 181). Asya karakterinin mavi pijama giymesi toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir çıkış olarak yorumlanabilir. Film geneline baktığımızda ise karakterler film atmosferine uygun renk kodlarıyla tasvir edilmiştir.

3.3.2.4.1.2 Müzik Kodları

T.İ.M filminde kullanılan fon müzikleri, her sahnenin olay örgüsüne uygun olarak seçilmiştir. Askeri konvoyun pusuya düşüldüğü sahnede gerilim ve tehlike hissiyatı yaratan fon müziği kullanılarak seyircide etkileyici bir atmosfer yaratmaktadır. Bu tarz sahnelerde aktarılmak istenen gerilim ve tehlike hissiyatı görüntüden ziyade kullanılan fon müziği ile aktarılmaktadır (Öngören, 1996: s. 134 - 135). Askerlerin teröristlere karşılık verdiği sahnede kullanılan yüksek tempolu fon müziği kullanılarak erkekliğe ve güçlü olmaya atıfta bulunulmuştur. İlker Yarbay'ın vurularak hayatını kaybettiği sahnede ise dramatik fon müziği kullanılarak savaşın gerçek yüzü ve yıkıcı etkisi gösterilmeye çalışılmıştır.

İlker Yarbay'ın şehadet haberinin ailesine söylendiği sahnede duygusal fon müziği kullanılarak eşi ve annesinin hissettiği acı, hüznü ve üzüntü seyirciye aktarılırken bir yandan da iki kadın karakterinde duygusallığı ve çaresizliği vurgulanmıştır.

Yüzbaşı Serdar'ın eve geldiği sahnede kullanılan duygusal fon müziği ile Esra karakterinin eşine kavuşmasının sevincini yansıtırken aynı zamanda eşinin tekrar göreve gideceği düşüncesiyle yaşadığı endişe ve korku duygularını da yansıtılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda kullanılan fon müziği ile Asya karakterinin babasıyla bir araya gelmesinin sevincini ve duyduğu özlemi yansıtmaktadır. Yüzbaşı Serdar'ın ailesiyle vedalaştığı sahnede ise duygusal fon müziği kullanılarak ailesinin yaşadığı korku, endişe, hüznü duyguları yansıtılmaya çalışılmıştır.

Elif karakterinin operasyona içerisinde bulunduğu sahnelerde yüksek tempolu heyecan verici fon müzikleri kullanılarak karakterin güçlü, cesur, kararlı ve yetenekli olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır.

3.3.2.4.1.3 Çekim Kodları

T.İ.M filminin geneli, operasyon bölgelerinde geçtiği için, geniş çekim planı kullanılarak olay örgü vurgulanmıştır. Operasyon sahnelerinde seyirciye savaşın içindeymiş hissini verebilmek için kamera askerlerin arkasında veya yanlarında hareket etmektedir. Ayrıca filmde sık sık düşük açıdan çekimler kullanılarak askerler daha güçlü gösterilmeye çalışılmıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde Esra, Dilan, İlker Yarbay'ın eşi ve annesinin bulunduğu sahnelerde yakın ve genel çekim planları kullanılarak karakterlerin duygusal yapılarını, zayıflıklarını ve çaresizlikleri ortaya konmuştur. Ayrıca Elif karakterinin sahnelerinde yakın çekim planı kullanarak karakterin gücü ve cesareti ortaya konmuş ve genel çekim planı kullanılarak da karakterin operasyonların içinde olduğu ve erkek karakterlerle eşit bir konumda olduğunu vurgulanmıştır. Bu bağlamda T.İ.M filminde bazı kadınlar duygusal, bağımlı, edilgen ve çaresiz temsil edilirken Elif karakteri ise güçlü, eken rolde temsil edilmiştir.

3.3.3. BÖRÜ (2018)



Görsel 14: Börü Filminin Afişi

Filmin Adı : BÖRÜ

Filmin Tarihi : 2018

Filmin Yönetmeni : Can Emre, Cem Özuduru

Filmin Yapımcısı : Alper Çağlar

Filmin Senaristi : Alper Çağlar

Filmin Oyuncuları : Serkan Çayoğlu, Murat Arkın, Atıf Emir Benderlioğlu, Can

Nergis, Mesut Akusta, Ahmet Pınar, Ozan Ağa, Bedii Akın, Zafer Algöz, Özge

Gürel, Gürol Tonbul, Tan Altay, İlhami Adsal, Sadettin Kanpalta, Edip Tüfekçi,

Ender Demir, Uday Taşkan

Filmin Süresi : 131 dk.

Filmin konusu; “15 Temmuz'daki kanlı darbe girişimi gecesini ve Türkiye'nin tarikat tarafından ele geçirilmesini önlemek için her şeyi ortaya koyan Polis Özel Harekât ve Özel Kuvvetler kahramanlarını konu almaktadır.”⁵

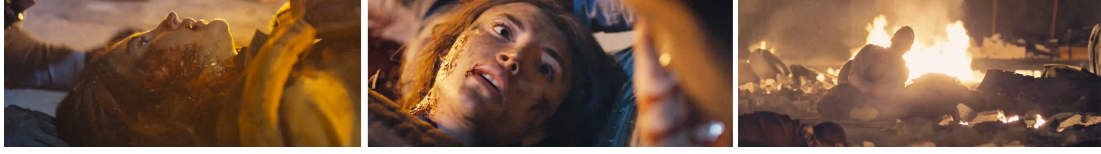
Börü (2018)	Karakter Temsili
Ana Karakterler	<i>Üsteğmen Gökçe</i> - Savaş pilotu <i>Kaya</i> - Polis Özel Harekatçı <i>Kemal</i> - İyi eğitilmiş asker <i>İrfan</i> - Polis Özel Hareket kurucu başkanı, lider <i>Tolga</i> - Terör örgüt üyesi. <i>Turan</i> - Polis Özel Harekatçı <i>Osman</i> - Korgeneral <i>Ömer</i> - Polis Özel Harekatçı <i>Barbaros</i> - Kıdemli Polis Özel Harekatçı
Yan Karakterler	<i>Zeynep</i> - Polis Özel Harekatçı <i>Sağlık Personeli</i> - Kadın <i>Öğretmen</i> - Kadın <i>Kız çocuğu</i> - Polis Çocuğu <i>Erkek çocuğu</i> - Kemal karakterinin küçüklüğü <i>Erkek çocuğu</i> - Tolga karakterinin küçüklüğü

Tablo 7: Börü Filmindeki Karakterlerin Temsili

Tabloda görüldüğü üzere 8 ana karakter erkek, 1 kadın karakter. Yan karakterlerden 3 karakter kadın ve 3 karakter de çocuktur. Börü filminde çoğu kadın karakterin geleneksel cinsiyet rollerine uygun olarak tasvir edildiği ve erkek egemen bir perspektifle sunulduğunu görülmektedir.

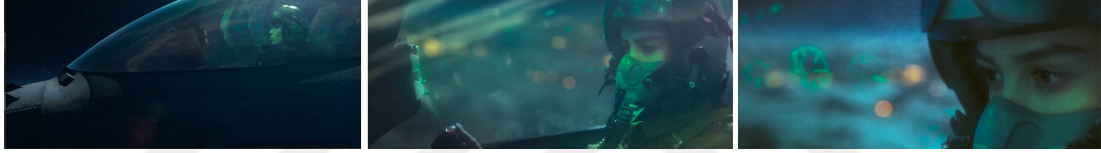
⁵ <https://www.imdb.com/Ftle/#8197998/>

3.3.3.1 Görüntü Göstergelerinin Düz Anlam/ Yan Anlam Boyutunda Çözümlemesi



Görsel 15: Zeynep Karakterinin Bulunduğu Sahneler

Polis Özel Harekatçı olan Zeynep karakteri gerçekleşen patlamadan dolayı ağır yaralıdır ve hayatını kaybetmektedir. Zeynep olduğu durumda dahi partnerini düşünerek “ağlama” demektedir. Bu durum kadınların bulunduğu ortam, koşul fark etmeksizin erkeğini her zaman destekleyen rolde olduklarını göstermektedir. Zeynep karakteri edilgen, erkeği destekleyen rolde temsil edilmiştir.



Görsel 16: Gökçe Karakterinin Bulunduğu Sahneler

F16 savaş uçağı pilotu Üsteğmen Gökçe karakteri, film boyunca erkek egemen olarak nitelendirilen operasyon bölgesinde etken roledir. Emir-komuta zincirine bağlı olan bir asker olsa da vatani için canını ortaya koyan davranışlarda bulunmaktadır. Fethullahçı terör örgütü üyeleri tarafından baskı altına alındığı sahnelerde “bana füze fırlattığınız an tankerinizi patlatırım! ben hazırım ya siz” gibi söylemleri ile cesur bir duruş sergilediği görülmektedir. Pilotluk, uzun bir süre boyunca erkeklerle özdeşleştirilen bir meslek olarak kabul edilmiştir. Bu algının oluşmasının sebebi ise uçaklar eril bir tasarım düşüncesi ile üretilmiş ve toplumda erkeklerin fiziksel güçleri, cesaretleri ve liderlik yeteneklerine atfedilen özelliklerle ilişkilendirilmesinden kaynaklanmaktadır (Gürkan, Güngör, 2016: s. 116). Gökçe karakteri, savaşın ve pilot mesleğinin geleneksel olarak erkek işi olduğu düşüncesini yıkarak kadınların da hem pilot mesleğinde hem de savaş alanında etkin bir şekilde yer alabileceğini göstermektedir. Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde, etken, güçlü, korkusuz temsil edilmiştir.



Görsel 17: Kadın Sağlık Personelinin ve Kadın Öğretmenin Bulunduğu Sahneler

Kadınlara ev kadınlığı, eş, kız kardeş ve annelik gibi rollerin daha uygun görülmesi ve çalışma yaşamında da bu rollere uygun davranmalarının beklenmesi, toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyete dayalı iş bölümüyle ilişkilidir. Toplum tarafından kadınlara; sağlık personeli (hemşirelik, hasta bakıcılık, acil tıp teknisyeni) öğretmenlik, sekreterlik gibi meslekler uygun görülmüştür (Gören vd., 2018: s. 254). Bu bağlamda iki kadın karakterinde toplumsal normlara bağlı kaldığı, destekleyici ve yardımcı rolde temsil edildiği tespit edilmiştir.

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Mekan	Özel Harekat Daire Başkanlığı	Erkeklerin etken, kadınların edilgen olması
Mekan	Operasyon / Savaş	Birlik, mücadele, vatani koruma, erkeklerin etken, bazı kadın karakterlerin edilgen
Kadın	Zeynep	Özel Harekatçı, edilgen
Kadın	Gökçe	F16 savaş pilotu, korkusuz, yetenekli, bağımsız, etken ve güçlü
Kadın	Kadın Öğretmen	Destekleyici rol
Kadın	Sağlık Personeli	Destekleyici rol
Çocuk / Çocuklar	Kız çocuk ve erkek çocuk	Kız çocuklarının korunmaya muhtaç olması, erkek çocuklarının potansiyel asker olması
Erkek	Kaya	Yetenekli, korkusuz, Polis Özel Harekatçı
Erkek	Kemal	Acımasız, intikamcı, güçlü
Erkek	İrfan	Lider, yönlendirici, vatan sevdalısı

Erkek	Tolga	Türk kolluk kuvvetlerinin içine sızmış Fettullahçı, yönlendici, lider, acımasız, vatan haini
Erkek	Turan	Baba, sert, disiplinli
Erkek	Osman	Lider, gözü kara
Erkek	Ömer	Yetenekli ve yaratıcı, Polis Özel Harekatçı
Erkek	Barbaros	Cesaretli, Kıdemli Polis Özel Harekatçı
Erkek	Ozan	Korkusuz, cesaretli, Polis Özel Harekatçı

Tablo 8: Börü Filminin Görüntü Göstergelerinin Göstergebilimsel Tablosu

3.3.3.2 Sosyo- Psikolojik ve Sosyo- Kültürel Boyutuyla Anlatım Düzeyi

Savaş temalı filmlerde, milliyetçilik ve vatanseverlik kavramlarını ele alınarak, askerlerin vatanları için gösterdikleri fedakârlık, cesaret ve kahramanlık öyküleri vurgulanarak izleyicilere milliyetçilik ve vatanseverlik duygusu aşılanmaya çalışılır. Bu temalar, toplumda birlik ve beraberlik duygusunu güçlendirmek amacıyla kullanılır. Bu tarz filmlerde kadınların rolü genellikle sınırlıdır ve genellikle doğurganlık ve ailenin devamını sağlama gibi görevlerle ilişkilendirilir. (Kula Demir, 2008: s. 177).

Militarizm askerlere duygusallık, zayıflık gibi kadınsı özellikleri göstermemelerini öğreterek erkeklerden saldırganlık, cesaret ve disiplinlik gibi basmakalıp erkeklik modellerini sergilemelerini istemektedir. İyi şeylerin erkeksi ve kolektif; değersiz şeylerin ise kadınsı ve bireysel olduğunu aşılacaktır. (Bukre, 2006: s. 44).

Savaş temalı filmler genellikle erkek karakterler ve erkeklik normları üzerine odaklanır. Börü filminde de Üsteğmen Gökçe karakteri dışında kadınların temsilleri sınırlı kaldığını erkekler arasındaki arkadaşlık ve bağlılık ilişkileri ön plana çıkarıldığını söyleyebiliriz.

Militarizm ve savaş kültürü, erkeklik normlarının güçlendirilmesine ve erkeklik kimliğinin şekillendirilmesine katkıda bulunur ve kadınlar genellikle öteki olarak görülerek ikincil bir konuma itmektedir. Kadınlar, zayıf, kırılğan, duygusal gibi stereotipik özelliklerle ilişkilendirilerek erkeğin negatif bir diğer cinsiyeti olarak kodlanır. Savaşın erkeklerin görevi ve sorumluluğu olduğu düşüncesi, militarizmin temel prensiplerinden biridir. (Kula Demir, 2008: s. 177). Börü filminde de Gökçe karakteri hariç diğer kadın karakterler ikinci konumda temsil edilmiştir.

Claude Levi Strauss dizisel çözümlemenin, ikili karşıtlıklarını metnin gözükmeyen anlamını verdiğini söyler. Dolayısıyla ikili karşıtlıkta bizim için önemli olan kişilerin ne yaptığı değil ne anlama geldiğidir (Berger, 2014: s. 105). Sosyo-Psikolojik ve sosyo-kültürel anlamlar açısından okuyarak Börü filminin üzerine yapılandırıldığı ana karşıtlıklara bakıldığında dizisel karşıtlıklar şu şekildedir:

Erkek	Kadın
Asker / Polis (<i>Kaya, Kemal, İrfan, Turan, Osman, Ömer, Barbaros</i>)	Sivil (<i>Öğretmen ve Sağlık Personeli</i>)
Etken (<i>Kaya, Kemal, İrfan, Turan, Osman, Ömer, Barbaros, Tolga</i>)	Edilgen (<i>Öğretmen, Sağlık Personeli ve Zeynep</i>)
Acımasızlık (<i>Kaya, Kemal, İrfan, Turan, Osman, Ömer, Barbaros, Tolga</i>)	Merhamet (<i>Öğretmen ve Sağlık Personeli</i>)

Tablo 9: Börü Filminin Toplumsal Cinsiyet Temsili Bağlamında Dizisel karşıtlıklar Tablosu

Börü filmi dizisel karşıtlıklar aracılığıyla toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilecek olursa, aksiyonun fazla olduğu, erkekler arası ilişkilerin gösterildiği ve filmin genelinde çoğu kadın karakterler ikincil rollerde temsil edilmiştir.

3.3.3.3 İletişim Düzlemi

Bu başlık altında toplum cinsiyet bağlamında Börü filminin sözsüz iletişim kodları ve teknik düzlemi ele alınacaktır.

3.3.3.3.1 Sözsüz İletişim Kodları

Bu başlık altında toplumsal cinsiyet bağlamında T.İ.M filmin beden ve uzam dili analiz edilecektir.

3.3.3.3.1.1 Beden Dili

Üsteğmen Gökçe Demiri film boyunca F16 savaş uçağını kullanırken görmekteyiz. Karakterin beden dili, savaş uçağını kullanırken başı dik, sert bakışlar güçlü, kararlı ve profesyonel bir pilot olarak gösterilmektedir. Karakterin beden dili, uçağı kontrol ederken sergilediğı kararlılık ve cesaretin yanı sıra, mesleki yeteneklerini de yansıtmaktadır. Örneğın, düşman hattının içerisinde uçarken, karakterin yüz ifadesi ve vücut dili cesaretini, kararlılığını ve mesleki becerilerini yansıtmaktadır.

Zeynep karakteri, Polis Özel Harekâtçıdır. Filmin başında yaşanan patlamadan dolayı şehit olduğı için beden dili ile ilgili bir bulguya ulaşılammıştır. Sağlık çalışanı ve öğretmen karakterlerin de bulunduğı sahnelerin kısılalığından dolayı beden dilleri ile ilgili bir bulguya ulaşılammıştır.

Kaya karakteri, iyi eğitim almış varlıklı bir ailenin oğlu ve yetenekli bir polistir. Kemal karakteri, vatan sevdalı, intikamcı, dostlarına düşkün ve zekâsı ile ön plana çıkmaktadır. İrfan karakteri, Polis Özel Harekatı'n kurucu başkanı ve vatan sevdalıdır. Turan karakteri, silah arkadaşları ve görevi için gözünü kırpmadan canını tehlikeye atmaya hazır olan Polis Özel Harekâtçıdır. Osman karakteri, Özel kuvvetler Korgenerali ve ideal Türk komutanıdır. Baran karakteri, kısa sürede ekip içerisinde yükselişe geçmiş başarılı bir Polis Özel Harekâtçıdır. Ömer karakteri, operasyon sırasın yaratıcı doğaçlama çözümler üreten ekibin vazgeçilmez parçasıdır. Barbaros karakteri, iyi niyetli, cesaretli ve dostlarına olan inancıyla ekibin en kıdemli üyelerinden bir tanesidir. Ozan karakteri, korkusuz ve cesaretli Polis Özel Harekâtçıdır. Erkek karakterler toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde, güçlü, sert ve dayanıklı erkek prototipine uygun olarak tasvir edilmiştir. Beden dilleri, ciddi, korkusuz, disiplinli ve kararlı olarak görölmektedir. Filmin kötü karakteri; Tolga ise Terörle Mücadele Dairesi Başkanlığının içine sızmış Fethullahçı terör örgütünün üyelerinden birisidir ve film boyunca yönlendirici- emir verici bir karakteri yansıtmaktadır.

3.3.3.3.1.2 Uzam Dili

Börü filmi, 15 Temmuz gecesindeki darbe girişiminde Polis Özel Harekât ve Özel Kuvvetlerinin yaşadığı olayları konu almaktadır⁶ ve bu bağlamda filmin genelinde şehir içerisindeki operasyon sahneleri gösterilmektedir. Savaş filmleri, genellikle vahşet, acı, yıkılmış kasabalar ve şehirler ve yaralanan ve öldürülen insanlar gibi unsurları içermektedir. (Yılmaz, 1993: s. 65). Kadın karakterlerin tasvir edildiği mekânlar erkeklerin egemen olduğu alanlar olarak karşımıza çıkmakta ve kadın karakterlerinin çoğunun ikincil rollerde temsil edildiği görülmektedir. Ancak tüm film içerisinde sadece Gökçe karakteri operasyon içerisinde erkek egemen alanlarda etkin rol almaktadır.

3.3.3.4.1. Teknik Düzlem

Bu başlık altında toplumsal cinsiyet bağlamında Börü filminin renk, müzik ve çekim kodları analiz edilecektir.

3.3.3.4.1.1 Renk Kodları

Kadın karakterlerin olduğu sahneleri incelediğimiz de kadınlara özel renk kodlarının seçilmediği, filmin atmosferine ve olay örgüsüne uygun olarak erkek karakterlerle aynı renk kodlarıyla tasvir edildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Kız çocuğu pembe bir elbise ile karşımıza çıkmaktadır. Pembe renk genellikle kız çocuklarıyla ilişkilendirilirken, mavi renk erkek çocuklarıyla ilişkilendirilir. Kız çocuklarına pembe renkte giysiler giydirerek, onları dişilik rolleriyle daha erken yaşlarda tanıştırmak ve bu rolleri benimsemelerini teşvik etmek amaçlanmaktadır. (Uzun, 2022: s. 181).

3.3.3.4.1.2 Müzik Kodları

Filmde, sahnelerin türüne ve içeriğine uygun müzikler önemli rol oynamaktadır. Özellikle operasyon ve duygusal sahnelerde kullanılan müzikler anlatımı güçlendirmektedir. Filmin genelinde kullanılan fon müzikleri, sahnelerin

⁶ <https://www.imdb.com/Ftle/#8197998/>

dramatik, heyecan verici ve duygusal bir etkiye sahip olması amacıyla seçilmiştir. F16 savaş uçağı pilotu Üsteğmen Gökçe Demir'in sahnelerinde yüksek tempolu ve dramatik fon müziği kullanılmıştır. Kullanılan fon müziği ile karakterin cesaretini ve gücü vurgulanmıştır. Polis Özel Harekâtçı Zeynep karakterin şehit olduğu sahnede ise duygusal müzik kullanılarak seyircide duygusal etki yaratılmak istenmiştir. Filmin diğer kadın karakterlerinin olduğu sahnelerde müzik kodu ile ilgili bir bulguya ulaşılmamıştır.

3.3.3.4.1.3 Çekim Kodları

İncelediğimiz diğer iki filmdeki gibi olay örgüsünü yansıtmak ve karakterlerin hareketlerini vurgulamak için geniş çekim planı, seyirciye savaşın içinde hissini verebilmek için hareketli kamera çekimleri kullanılmıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde kötü erkek karakterlerin olduğu sahnede yüksek açıdan çekimler yapılarak küçük ve zayıf olarak gösterilmiştir. Gökçe karakterin sahnelerinde genellikle yakın çekim planları kullanılarak, karakterin kararlılığını ve cesaretini ortaya konmuştur.

3.4 BULGULAR

Türk yapımı savaş temalı filmlerde kadın karakterlerin temsilleri, toplumsal cinsiyet ekseninde değerlendirildiğinde genellikle stereotipik ve sınırlı rollerde gösterildiği aşikârdır. "Dağ II" filminde bu durum da farklı değil. Bu çalışma kapsamında incelemeye alınacak olan filmlerden birisi olan "Dağ II" filmindeki kadın karakterlerin temsillerinin toplumsal cinsiyet ekseninde incelemesi ve değerlendirmesi yapılmıştır. Filmin konusu ve kadın karakterlerin işlevleri dikkate alındığında, filmin kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde belirgin bir etkisi olduğu görülmektedir.

Filmin ana kadın karakteri olan Ceyda, kaçırılan bir gazeteci olarak sunulmakta ve bu bağlamda genellikle bir mağduriyet pozisyonuna yerleştirilmektedir. Ceyda, hem esir alınan bir kişi olarak toplumun kurtarılmayı bekleyen "kadını" simgelemekte, hem de esasen iki eril/militarist güç arasında bir nesne haline gelmektedir. Bununla birlikte, film boyunca Ceyda'nın sadece bir mağdur veya bir nesne olmadığını, aynı

zamanda savunduğu değerler ve hümanist bakış açısıyla da güçlü bir karakter olduğu gözlemlenmektedir. Ceyda, film boyunca karşısında belirgin bir militarizm olan TİM'in vicdanını sorgulamakta ve belki de değiştirmektedir. Fakat Ceyda'nın yalnızca belirli bir ideolojiyi temsil etme amacı güden bir karakter olması, onun derinlemesine bir karakter geliştirmesine engel olmaktadır.

Nabat karakteri de benzer şekilde, korunmaya muhtaç ve edilgen bir konumda temsil edilmiştir. Ancak Nabat'ın durumu, özellikle cinsel şiddet ve tacize karşı savunmasız kalan genç kızları temsil ettiği için daha da karmaşıktır. Nabat'ın gösterdiği cesaret ve inatçılık, kadınların savaş dönemlerinde ne kadar dayanıklı ve fedakâr olabileceğini gösterirken, aynı zamanda savaşın kadınlara ve genç kızlara yönelik travmatik etkilerini de vurgulamaktadır. Nabat hem pasif bir kurban hem de aktif bir yardımcı rolü oynamakta, bu da onun toplumsal cinsiyet temsilleri açısından karmaşık bir karakter olmasını sağlamaktadır.

Ece karakteri, bir romantik ilgi noktası olarak sunulmakta ve Oğuz'un sivil hayatından flashbackler aracılığıyla gösterilmektedir. Ece karakterinin temsili, genellikle kadınların romantik ve cinsel objeler olarak sınıflandırıldığı bir toplumsal cinsiyet kalıbını takip etmektedir. Ece, aynı zamanda anaç bir figür olarak gösterilmekte ve bu, genellikle kadınların bakım veren ve duygusal destek sağlayan rollerine işaret etmektedir. Ancak, Ece'nin filmin ana hikayesine doğrudan katkısı yoktur ve bu da onun toplumsal cinsiyet temsilinin yüzeyde kalmasına neden olmaktadır.

Filimde kadınlar genellikle korunmaya muhtaç, pasif rollerde temsil etmiştir. Bu, militarizm ve ulus-devlet kimliğinin erkekleri koruyucu “bekçi” rolünde ve kadınları korunması gereken, savunmasız nesneler olarak konumlandırmasıyla uyumludur. Erkek karakterler ise genellikle güçlü, cesur ve etkin rollerde görülmektedir. Ayrıca, filmin çatışma ve aksiyon sahneleri genellikle erkekler arasında gerçekleşirken, kadın karakterler daha çok ev ve sivil alanlar gibi savaşın etkilerinin daha az hissedildiği alanlarda yer almıştır. Bu, genel olarak savaşın erkeklerin işi olarak görülmesi ve kadınların bu süreçte daha çok arka planda kalması durumunu yansıtmaktadır. Bunun haricinde, filmin renk kodlaması, müzik seçimi ve

beden dili gibi film dilinin öğelerinin değerlendirilmesi kapsamında filmdeki toplumsal cinsiyet rollerinin ve militarizmin nasıl ifade edildiği daha da açığa çıkmaktadır. Söz gelimi, infaz sahnelerindeki kadın karakterlerin turuncu kıyafet giymesi veya çeşitli sahnelerde kullanılan duygusal ve heyecan verici fon müzikleri, filmin duygusal ve tematik yoğunluğunu artırmakta ve seyircinin karakterlerle empati kurmasını sağlamaktadır.

Bu tür analizler, medya metinlerinin toplumsal değerleri, normları ve cinsiyet rollerini nasıl yansıttığını ve desteklediğini anlama konusunda önemli bir araçtır. Medya metinlerinin çeşitli öğelerinin (karakterler, hikâye, görsel ve sesli öğeler) bir araya gelerek belirli anlamlar yarattığını ve seyirciye belirli mesajlar ilettiğini göstermektedir. Bu nedenle, Dağ II filmi gibi popüler medya metinlerinin bu tür analizlerini yapmak, toplumda hüküm süren ideolojilerin, değerlerin ve normların daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Tüm bu bulguların neticesinde “Dağ II” filminde kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet temsilleri, genellikle onları edilgen, korunmaya muhtaç ve genellikle erkek karakterlerin etrafında dönen rollerde sınırladığı yorumu yapılabilir. Fakat aynı zamanda bu karakterler, militarizmi, empatiyi ve cesareti sorgulayabilme ve aktif bir rol alabilme yeteneklerini de göstererek, belirli ölçüde özgün bir derinlik ve karmaşıklık sunmuşlardır. Bu, savaş sinemasında kadın temsillerinin daha çeşitli ve karmaşık hale gelmesi için bir potansiyel olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra, daha derin ve geniş çaplı kadın karakterlerinin geliştirilmesi ve cinsiyetçi kalıpların aşılması için daha fazla çaba sarf edilmesi gerekmektedir.

İncelenen “T.İ.M” filmi, genel yapısı ve karakterlerinin tasarımı, hem geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren hem de bu rollerin çeşitli biçimlerde sorgulandığı bir yapıya sahiptir. Kadın karakterlerin sunumu, genellikle erkek egemen bir bakış açısı ile ele alınmış ve belirgin bir biçimde geleneksel cinsiyet rollerine uygun olarak tasvir edilmiştir. Bu durum, filmin genelindeki kadın temsilleri üzerine yapılan bu çalışmanın ana tespitlerinden birisi olarak ifade edilebilir.

Söz konusu filmde seyircinin karşılaştığı kadın karakterler genellikle eş, anne veya duygusal destek sağlayan bir rolde temsil edilmişlerdir. Bu karakterlerin isimlerinin dahi verilmemiş olması, toplumsal cinsiyet açısından kadının ikincil bir konuma yerleştirildiğini ve kişiliğinin silikleştirildiğini göstermektedir. Bu durum, sadece belirli roller ile sınırlı kalabilen kadın karakterlerin, genellikle erkek karakterlerin duygusal ve moral destek sağlayan birer yardımcısı olarak temsil edildiğini kanıtlar niteliktedir.

Esra karakteri hem eş hem de anne rolünde tasvir edilirken, erkeği destekleyen, anaç ve duygusal bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Esra'nın bedeni ve fiziksel görüntüsü, film boyunca eril bakışın hazzına sunulan eylemler ile sergilenmektedir. Bu durum, kadınların cinsel obje olarak nitelendirilmesini ve görsel zevk için kullanılmasını pekiştirmektedir.

Dilan karakteri ise çocuklarına karşı koruyucu ve fedakâr bir anne olarak gösterilir. Kendisi, toplumsal cinsiyet bağlamında edilgen ve korunmaya muhtaç bir karakter olarak betimlenmiştir. Bu özellikleri ile Dilan, geleneksel cinsiyet stereotiplerini pekiştiren bir karakter haline gelmiştir.

Elif karakteri, filmde savaşın içerisinde yer alan ve etkin bir rol üstlenen tek kadın karakterdir. İlk sahnede gösterildiği etkin ve cesur tutumuyla öne çıksa da sonraki sahnelerde erken yaralanan ve korunmaya muhtaç bir karakter olarak gösterilmesi, kadınların savaş alanında zayıf ve güçsüz olarak algılandığı cinsiyet stereotiplerini tekrarlamaktadır.

Genel anlamda “T.İ.M” filmi, kadın karakterlerin duygusal, korunmaya muhtaç ve genellikle erkeklerin destekçisi olan rollerde tasvir edildiği, erkek egemen bir perspektife sahiptir. Savaşın erkek işi olduğu algısı, film boyunca çeşitli şekillerde pekiştirilmiştir. Fakat, Elif karakteri gibi etkin ve cesur bir kadın karakterin varlığı, filmin bu genel yapısına belirli bir derecede meydan okuyan bir özellik olarak öne çıkmaktadır.

Renk kodlaması ve müzik seçimleri de cinsiyet rollerini vurgulamakta önemli bir rol oynamaktadır. Kırmızı renk Elif'in güç ve kararlılığını vurgularken, mavi renk Asya'nın toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuduğunu düşündürmektedir. Aynı zamanda, fon müzikleri hem erkek hem de kadın karakterlerin yaşadığı duygusal anların dramatik etkisini vurgulamak için kullanılmaktadır.

Kamera açıları ve çekim teknikleri de cinsiyet kodlamasında önemli bir rol oynamıştır. Erkekler genellikle geniş ve düşük açılı çekimlerle güçlü ve otoriter olarak temsil edilirken, kadınlar genellikle yakın çekimlerle duygusal ve kırılgan olarak tasvir edilmiştir.

Çalışma kapsamında değerlendirmeye alınan diğer bir film olan “Börü” filminde kadınların genellikle geleneksel cinsiyet rollerine uygun olarak temsil edildiği, ancak bu kalıpların zaman zaman aşıldığı da gözlemlenmektedir.

Filmin genel karakter dağılımında, ana karakterlerin çoğunluğunun erkek olduğu görülürken, kadın karakterlerin yan rollerde olduğu ve genellikle erkek karakterlerle ilişkili olarak temsil edildiği gözlemlenmiştir. Polis Özel Harekatçı Zeynep karakteri, bu eğilimin tipik bir örneğidir. Karakter, hayati bir durumda dahi partnerini düşünerek "ağlama" demektedir. Bu durum, kadınların bulunduğu ortam, koşul fark etmeksizin erkeğini her zaman destekleyen rolde olduklarını göstermektedir. Böylece, Zeynep karakteri, edilgen ve erkeği destekleyen bir rolde temsil edilirken, geleneksel cinsiyet rollerine ve beklentilere uygun bir portre çizmektedir.

Diğer yandan, Üsteğmen Gökçe karakteri, filmin belirgin bir şekilde erkek egemen operasyon bölgesinde etkin bir rol üstlenmektedir. Geleneksel olarak erkeklerle özdeşleştirilen bir meslek olan pilotluk, Gökçe'nin cesur ve kararlı duruşu sayesinde yeniden şekillenmiştir. Filmde, erkek egemen bir alanda etkin bir rol oynayan bir kadın karakterin temsili, geleneksel cinsiyet normlarını ve rollerini sorgulamaya bir fırsat sunmaktadır. Gökçe'nin cesur duruşu ve vatanseverliği, toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde, etkin, güçlü ve korkusuz olarak temsil edilmiştir. Bu, kadınların da erkek işi olarak görülen alanlarda ve zorluklar

karşısında aktif ve etkin bir rol oynayabileceklerini göstermektedir. Ancak genel tabloya bakıldığında, kadın karakterlerin büyük çoğunluğunun geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine uygun davrandığı ve bu rollerin çoğunlukla destekleyici ve yardımcı roller olduğu görülmektedir. Bu, toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyete dayalı iş bölümü ile tutarlıdır. Ev kadınlığı, eş, kız kardeş ve annelik gibi roller kadınlara daha uygun görülmekte ve çalışma yaşamında da bu rollere uygun davranmaları beklenmektedir.

Filimde kullanılan renkler ve mekanlar, karakterlerin cinsiyetlerini ve rollerini vurgulamak için etkili bir şekilde kullanılmıştır. Kadın karakterler, erkek egemen alanlarda etkin rol alırken, renk ve kostüm seçimleri, karakterlerin cinsiyetlerini ve rollerini vurgulamakta etkili olmuştur. Fakat genel olarak kadın karakterlerin bulundukları mekanlar erkek egemen alanlar olmuştur ve çoğunlukla ikincil rollerde temsil edilmişlerdir.

Film müzikleri ve ses efektleri, anlatının duygusal etkisini ve karakterlerin psikolojik durumlarını güçlendirmek için kullanılmıştır. Özellikle Gökçe'nin sahnelerinde yüksek tempolu ve dramatik müzik, karakterin cesaret ve gücünü vurgulamıştır. Diğer taraftan, Zeynep'in şehit olduğu sahnede kullanılan duygusal müzik, seyircinin duygusal tepkisini artırmak için kullanılmıştır.

Kamera çekim teknikleri, olay örgüsünü yansıtmak ve karakterlerin hareketlerini vurgulamak için etkili bir şekilde kullanılmıştır. Gökçe'nin sahnelerinde genellikle yakın çekim planları kullanılmış, bu da karakterin kararlılığını ve cesaretini vurgulamıştır. Kötü karakterlerin olduğu sahnelerde ise yüksek açıdan çekimler kullanılmış, bu da onları daha küçük ve zayıf göstermiştir.

SONUÇ

Biyolojik olarak erkek ve kadın olmak üzere iki cinsiyetten birine dahil olarak doğan her insan, temsil ettiği cinsiyetin toplumsal görevlerini de üstlenmektedir. Zira toplumsal düzenler, erkek ve kadınlar için birbirlerinden tamamıyla farklılaşmış düşünceler, davranışlar ve algılar dünyasını öngörmektedir. Çocukların biyolojik cinsiyetlerinin anne-baba tarafından öğrenilmesi itibarıyla, doğumdan önce ya da doğumdan sonra olması fark etmeksizin, toplumsal cinsiyet rollerinin çocuğun cinsiyeti için uygun nitelikleri ortaya çıkmaya, işlenmeye ve kazandırılmaya başlanmaktadır. Devam eden süreç boyunca ise bir kültür içerisine ve dolayısı ile toplumsal cinsiyetin nitelik ve kaidelerinin kalıplaşmış ortamına doğmuş olan insanın da benimseyeceği bir toplumsal cinsiyet, tüm boyutları ile temellenerek inşa edilmektedir.

Toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet, geleneksel şekilde birbirleri ile o kadar ilişkili olmaktadır ki, onları birbirlerinden ayrı şekilde ele almak çok zor, hatta imkânsızdır. Toplumun geleneksel kültürü, dışının eylemleri, düşünceleri, inançları, görünüşü, tutumları ve algıları ile kadınca; erin ise erkekçe olmasını arzulamakta ve bunu zorunlu kılmaktadır. Cinsiyete göre tasarlanmış olan toplumsal norm, her insan için bir yaşama alanı açabilmekte ve toplumsal denetim o alanın ihlal edilmesine karşı durarak buna izin vermemektedir. Belirtilmekte olan ayrım, kültürün temel niteliği gereğince kişiye daha rahat bir yaşam sürebileceği bir dünya inşa etmektedir. Fakat ne var ki bu dünya, geleneksel geçmişe sahip bir ayrımcılığın geçerli olduğu bir yeri de ortaya koyarak temsilini yapmaktadır. Çevredeki koşullar ve cinsiyetlerin biyolojik çeşitliliği ve farklılıkları, kadınları daha fazla ev merkezli olmaya, fiziki kuvvet istemeyen meslek ve iş alanlarında çalışmaya ve erkekler karşısında edilgen bir konuma iterken; erkeklerin ise kadın üzerinde etken olmayı sağlayan bir duruma getirmektedir. Dolayısıyla toplumsal yaşam sürecinin öznesi genel olarak erkek, nesnesiyse kadın olmaktadır. Bu husus, dönemsel bazı değişiklikler vuku bulmasına rağmen geleneksel karakterin özünde kayda değer bir değişim gerçekleştirmeksizin, insanlığın bilinmeyen süreçlerinden bugüne devam ede gelmiştir.

Sinemada kadın temsili, toplumun genelinde yaşanan değişikliklerden büyük ölçüde etkilenmektedir. Toplumsal çerçeve içerisinde kadınların rol ve statülerinde gerçekleşen dönüşümler, özel ve kamusal alanlarda kadının statüsünün nasıl anlaşıldığına yönelik tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Sinema, kadın sunumunun yoğun bir şekilde incelendiği ve eleştirel tartışmalara konu olduğu bir ortamdır. Bu sanatsal ifade biçimi, toplumsal değişimin etkisinde olup, farklı kültürel geleneğin altında, kadının çeşitli temsillerini sunmaktadır. Yaygın sinema anlayışı, özellikle kadının temsili, genellikle erkek egemen bir ideoloji çerçevesinde ele almaktadır. Bu, filmlerde kadının sunumu ve rollerinin, genellikle toplumsal yapı içinde kabul görmüş normlar ve beklentiler ışığında oluşturulduğu anlamına gelmektedir. Savaş sineması gibi, daha muhafazakâr bir tutumu temsil eden alt türler, bu durumu daha fazla vurgulamaktadır. Bu filmler, kadının toplum içindeki rollerini ve sorumluluklarını hatırlatma işlevi görmektedir ve genellikle bu rollerin toplumsal yapı içinde nasıl anlaşıldığını yansıtmaktadır.

Kültürel alanda, toplumsal cinsiyet bağlamında kadının savaş filmlerinde nasıl temsil edildiğini ortaya koyma amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmada “Dağ II”, “T.İ.M” ve “Börü” filmleri, göstergebilim (semiyotik) yöntemiyle analiz edilerek toplumsal cinsiyet rollerinin ve stereotiplerinin nasıl temsil edildiğine dair önemli bir perspektif sunulmuştur.

Araştırma soruları bağlamında değerlendirildiğinde ise incelenen filmler savaş-iç savaş ve terör eylemlerinin Türk askeri, özel kuvvetleri ve bu gruplarla yakın ilişkide bulunan sivillerin hayatlarına etkileri neticesinde, bu kişilerin duygusal ve fiziksel tutumlarının, toplumun cinsiyet algısını nasıl temsil ettiğine bakıldığında, her üç filmde de kadınların genel manada erkek hegemonyası altında rollerini ifa ettiklerine şahit olunmaktadır. Her ne kadar başrol kadrosunda yer alan kadın karakterlerden bazıları, güçlü ve cesur bir imaja sahip olsalar da devam eden süreçte yaşanan zorluklara bağlı olarak, korku, fedakârlık, savunmasızlık, muhtaçlık, merhamet sahibi, anaçlık, erkeğe bağımlılık ve cinsel kimlik gibi dişi rollerini açığa çıkarmaktadırlar. Yalnızca Börü filmi kadın ana karakterinin, genel manada Türk savaş filmlerinin yerleşik eril algısının ötesinde bir imaj çizdiği, erkeksi toplumsal cinsiyet algısıyla örtüşen resmi bir görevin hakkını, yine erkeksi değer ve duygularla

sergilediği görülmektedir. Dağ II filminde Gökçe karakterinin cesur tavırları, T.İ.M. filminde ise Elif karakterinin etkin resmi görevli oluşu, bununla eşdeğerdir. Ancak her üç filmde yer alan kadın ve erkek karakterlerin bütüncül temsillerine bakıldığında, ilgili kadın başrollerin, toplumsal cinsiyet algısını değiştirmek için yeterli niceliğe erişemediğinden söz edilebilir. Nitekim kadın oyuncuların büyük çoğunluğunun ikincil/destekleyici rollerde yer almaları ya da birincil rollerdeyken bile erkeklerden görece zayıf yapıları da bu durumun diğer bir göstergesidir.

İncelenen savaş temalı filmlerinde, temelde, kadınlara yönelik toplumsal cinsiyet algısının ne derece yerinde ne derece sapma yaşadığına bakıldığında, cinsiyetler arası çatışma düzeyi ortaya konulabilir. Bu çerçevede erkek karakterlerin eril rollerini tam manasıyla yerine getirirken, kadınların dişil rollerinden ziyade, savaş ortamında aranan bir norm olarak eril rolleri ne derece sergileyebildiklerine bakılmalıdır. Çoklu analizler neticesinde, her ne kadar kadın karakterlerin, eril olarak nitelendirilen cesur, korkusuz, sadık, savaşçı, güçlü, saldırgan, askeri yeteneklere haiz rolleri zaman zaman sergileseler de bu rollerin karşıt noktasındaki duyguları ima eden tavırlara da mutlaka sahip oldukları görülmektedir. Dolayısıyla filmlerde, karakterlerin cinsel kimlik rollerinde dengeyi bir şekilde yakalamaları, cinsiyetçi rol karmaşasını bertaraf etmektedir. Bu sebeple cinsiyetler arası çatışmanın, toplumsal cinsiyet algısını yıkacak kadar güçlü olduğundan söz edilemez.

Türk toplumunun toplumsal cinsiyet algısına bakıldığında, kadınların; anaç, doğurgan, vefalı, fedakâr, cefakâr, özverili, duygusal, mahcup, sadık, erkeğin cinsel, duygusal ve birincil ihtiyaçlarını karşılayan, destekleyici ve erkek hegemonyası altında yaşamını idare ettiren bir kimlik taşıdıkları bilinmektedir. İncelenen filmlerde bahsi geçen tüm rolleri temsil eden sahneler rastlamak mümkündür. Ancak filmlerin alt türü göz önünde bulundurulduğunda, kadınların, toplumsal cinsiyetçi rollerin ötesine de kayabildiği anlaşılmaktadır. Her ne kadar savaş söz konusu olduğunda, anne ya da eş konumundaki kadınlar, erkeği bekleyen ve olumsuz şartlara sabreden bir rolü temsil etseler de aslında bu roller de eril bir gücün göstergesidir. Bunun yanı sıra analiz sonucu elde edilen dizisel karşıtlıklar, filmlerdeki kadın karakterlerin, Türk toplumunun erkek ve kadına yüklediği cinsiyet rollerinin yerini bulduğunu ortaya koymaktadır. Bu roller, analize tabi tutulan filmler bağlamında anlamlı bir dağılım

gösterirken, hangi rolün diğerinden üstün olduğunu söylemek anlamsızdır. Nitekim savaş ortamı düşünüldüğünde, cesaret teması ön plana çıkmaktadır ve bu duygu, savaşta kazanmak için olmazsa olmaz bir değerdir. Cesaretin karşısında duran korkaklık ise dişil prensiplidir. Yine de korkaklığın, zaman zaman gereksiz cesaretin verebileceği zararın önüne geçmede anlamlı bir duygu olduğundan söz edilmelidir. Filmlerde kadın temasına ilişkin işlenen; etkenliğe karşı edilgenlik, güçlü olmaya karşı zayıflık, acımasızlığa karşı merhametli ya da hümanist olma, mantığa karşı sezgisel yaklaşım, özgürlüğe karşı tutsaklık ya da bağımsızlığa karşı bağımlı oluş gibi zıtlıkları ifade eden göstergeler açısından da durum benzerdir.

Toplumsal cinsiyetçi meslek algısında kadınlara yakıştırılan meslekler genel manada, çocukların profesyonel eğimi, şifacılık ya da insan sağlığını geri kazandırma, sağlam eril mesleklerde bulunan erkekler açısından destekleyici görevlerle ilgilidir ve kadınlar bu mesleklerde çalışsın ya da çalışmasınlar erkeğe kadınlık, çocuğa anneliği kusursuz olarak yerine getirmelidirler. İncelenen filmlerdeki karakterlere bakıldığında, kadınların gerek toplumsal cinsiyete uygun gerekse de aykırı statüde yer alan meslekleri ifa ettikleri görülmektedir. Filmlerde savaş eylemlerinin odak noktasında bulunan ve eril rolleriyle de göz önünde olan karakterler genel manada eril meslekleri temsil etmektedirler. Bunlar arasında gazetecilik, pilotluk ve askerlik meslekleri bulunmaktadır. Savaşın sadık bekleyenleri konumunda yer alan kadınların ise mesleklerine yönelik herhangi bir veriye rastlanmamaktadır. Bu kadınlar; anne, eş, kız kardeş ve erkeğin duygusal manada güç aldığı öznelerdir.

Filmlerde, kadınların yer aldığı sahnelerle bakıldığında, karakterlerin cinsiyetlerini ve rollerini vurgulamak maksadıyla etkili mekânlar kullanıldığına şahit olunmaktadır. Savaş ortamında yer alan kadınlar, savaş koşullarına uygun mekânlarda rollerini gerçekleştirmektedirler. Gerek savaş ortamında yaralanarak şehit olma, gerek militarizmin kadın sembolü olarak askeri statünün gereğini yerine getirme, gerek savaşta etkin rol alan erkeğin sadık destekçisi olarak zayıf koşullarda hayatı idame ettirme, gerekse de profesyonel eril ve dişil mesleklerin yerine getirilmesi durumları, uygun mekân oluşumlarıyla temsil edilmektedir. Ancak genel manada kadın karakterlerin yer aldığı mekânlar, erkeklerin egemenliğini sürdürdüğü alanlar

olmuştur. Bu durum ise filmlerde kadınların, çoğunlukla ikincil rollerde temsil edildiğinin bir göstergesidir.

İncelenen filmlerin teknik analiz sonuçlarına bakıldığında, kadın karakterlerin savaş ortamının bir parçası olması bakımından, kadınların yer aldığı sahnelerde çoğunlukla erkeklerle birlikte çekim kodları açısından farklılık gözlenmediğine şahit olunmaktadır. Börü filminde Zeynep karakterinin şehit olduğu sahne, doğrudan savaş ortamıdır ve kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolü, bu sahnede göz ardı edilmiştir. Yine T.İ.M filmindeki Elif karakterinin operasyon sahnesinde erkek karakterlerden ayırt edilmemesi ile Dağ II filminde infaz sahnesinde Gökçe karakterinin, medyada IŞİD'in infaz sahnelerinde erkek kurbanların giyindiği kıyafetle görünmesi ve eylemin rutin olarak gerçekleştiği ortamda bulunması da aynı nedene bağlıdır. Buna ek olarak kadınların duygusal tavırlarının, erkeklerin ise cesaret ve soğukkanlılıklarının yüz ifadelerinden net olarak anlaşılması bakımından yakın çekimler yapılırken, erkeklerin genel olarak toplu şekilde bulunduğu ve operasyonların yer aldığı sahneler ise uzak çekimler yapılmıştır. Dolayısıyla incelenen savaş filmlerindeki teknik, iletişim ve çekim kodlarının, toplumsal cinsiyet bakımından kadın karakterlerin anlatımında ufak farklılıklar içerdiğinden söz edilebilir.

Bütüncül olarak incelenen filmlerin analiz sonuçlarına bakıldığında, çoğu kadın karakterin geleneksel cinsiyet rollerine uygun olarak tasvir edildiği ve erkek egemen alanlarda edilgen oldukları tespit edilmiştir. Stereotipik olarak, erkek karakterlerin cesur, sert ve otoriter özelliklere sahip olduğu, kadın karakterlerin ise çoğunlukla zayıf, hassas, duygusal ve savunmasız olarak betimlendiği tespit edilmiştir. Ayrıca bazı kadın karakterlerde kadınlık tanımlarının dışına çıkıldığı ve kadınların, geleneksel cinsiyet rollerini aşan şekillerde temsil edildiği tespit edilmiştir. Ancak bu karakterlerin sayıları ve film içerisindeki etkilerinin sınırlı kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durum da savaşın hala erkek egemen bir alan olarak algılandığının bir göstergesidir.

Bu araştırma Türkiye savaş sinemasından seçilmiş üç filmi kapsamakta olup ilerleyen süreçte yapılacak olan çalışmalara önayak olacağından, çalışma kümesi

genişletilebilir. Aynı zamanda farklı ülkelerdeki savaş filmleriyle Türk yapımı savaş filmlerindeki kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet bağlamında karşılaştırılmalı olarak incelenerek, kültürel farklılıkların ve yapısal etkilerin kadın temsillerini nasıl etkilediği tespit edilerek literatüre daha geniş kapsamlı katkı sağlanabilir.



KAYNAKÇA

1.Kitaplar

- Abisel, Nilgün., Eryılmaz, Tuğrul. (2011). Sinema araştırmaları: kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar. (Der. Murat İri). *Sinemanın çağdaşlaşması: yeni gerçekçilik, yeni dalga* içinde ss. 24-63. İstanbul: Derin Yayınları.
- Adler, Alfred (1999). Cinsiyetler Arasında İş birliği. Kadın-Erkek, Aşk-Evlilik ve Cinsellik Üzerine Yazılar. (Çev. Seçkin Selvi). İstanbul: Payel Yayınevi
- Adaçay, Fund, Rana. (2014) Toplumsal Cinsiyet ve Kalkınma. Bursa: Ekin Basım Yayın Dağıtım.
- Althusser, Louis. (2002). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. 5. Baskı. (Çev. Yusuf, Alp., Mahmut, Özışık.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aronson, Elliot, Wilson, Timothy. DeCamp., Akert, Robin. M. (2012). *Sosyal Psikoloji*. (Çev. Okhan. Gündüz,) İstanbul: Kaknüs.
- Butler, Judith (2014). Cinsiyet Belası, (Çev. Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınlar
- Berger, Asa. Arthur. (2014). Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş. Çev. Özgür Emir. İstanbul: Pinhan.
- Bhasin, Kamla. (2015). Toplumsal Cinsiyet Bize Yüklenen Roller. 2. Baskı (Çev. Kader Ay, Zeycan Sarıhacıoğlu) İstanbul: KADAV- Kadınlarla Dayanışma Vakfı
- Benhabib, Seyla., Judith Butler, Nancy Fraser, Drucilla Cornell (2021). Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi, (Çev. Feride Evren Sezer). İstanbul: Metis Yayınları
- Brown, J. M. (2013). *Women and wars: Contested histories, uncertain futures*. Polity.
- Connell, Robert William. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. (Çev. Cem Soydemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Daniel, Binss (2017). *The Hollywood war film: Critical observations from World War I to Iraq*. Intellect Books.
- Donovan, Josephine. (2015). Feminist Teori. (Çev. Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Diamond, Hanna. (1999). *Women and the Second World War in France, 1939-1948: Choices and Constraints*. Routledge.

- Dökmen, Zehra. Yaşın. (2009). Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Eagleton, Terry. (1991). *Ideology: An Introduction*. Verso.
- Fabe, Marilyn. (2012). *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. University of California Press.
- Foucault, Michel. (2018). Cinselliğin Tarihi. (Çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2013), Toplumu Savunmak Gerek. (Çev. Şahsuvar Aktaş) İstanbul: YKY
- Foucault, Michel (2014), Özne ve İktidar. (Çev. Işıl Ergüden- Osman Akınbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Inness, Sherrie. A. (2004). *Action chicks: New images of tough women in popular culture*. Palgrave Macmillan.
- Isenberg, Michael. T. (1973). *War on film: the American cinema and World War I, 1914-1941*. University of Colorado at Boulder.
- İlkkaracan, Pınar. (2015). Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik. Ed. Pınar İlkkaracan, İstanbul: İletişim Yayınları
- İri, Murat. (2011). *Sinema araştırmaları: kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar*. (Der. Murat İri). *Erken Dönem Sinema Kuramcıları- Münsterberg, Pudovkin, Eisenstein*, Amheim İstanbul: Derin Yayınları.
- Köse, Elifhan. (2014). Sessizliği Söylemek Dindar Kadın Edebiyatı Cinsiyet ve Beden. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Krämer, Peter. (2017). *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb*. Bloomsbury Publishing.
- Kristeva, Julia. (1982). Powers of Horror: An Essay On Abjection, (Çev. Leon S. Roudiez), European Perspectives, New York, Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. (2014). Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme, (Çev. Nilgün Tatal Cheviron), İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Kristeva, Julia. (2017). Ruhun yeni hastalıkları (Çev. Prof. Dr. Nilgün Tatal Cheviron), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Lauretis De Terassa, & Heath Stephen. (1978). *The Cinematic apparatus* , 64-73. St. Martin's Press

- Lorber, Judith. (2010) *Gender Inequality: Feminist Theories and Politics*, New York, Oxford University Press.
- Mulvey, Laura, Görsel Zevk ve Anlatı Sineması, Sanat Cinsiyet, çev. Nilgün Abisel, 1975.
- Nowell-Smith, G. (2017). *The history of cinema: a very short introduction*, 1- 79. Oxford University Press.
- Navaro, Leyla. (1999). Tapınağın Öbür Yüzü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 34-35.
- Odabaş, Battal. (2006). *Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belgesel Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri*. 205–212.
- Onaran, Alim, Şerif. (1994). *Türk Sineması*. I.Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özden. Zafer. (2014). *Film eleştirisi*. İstanbul: İmge Yayınları.
- Öztürk, S. Ruken. (2000). *Sinemada kadın olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öngören, Mahmut Tali. (1996). *Senaryo ve Yapım 1*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Phillips, Anne. (1995). *Demokrasinin Cinsiyeti*, (Çev. Alev Türker), İstanbul: Metis.
- Pitkin, H. Fenichel. (2014). *Temsil kavramı*. (Çev: Seda Erkoç). Sakarya Üniversitesi Kültür Yayınları.
- Poshek., Fu, Man-Fung., Yip. (2019). *The Cold War and Asian Cinemas*.
- Read, G. L. (2011). *The shaping of grand strategy: Policy, diplomacy, and war*. Cambridge University Press.
- Saraç, Simge. (2013). “Toplumsal Cinsiyet” Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları. Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları, 27-34.
- Shindler, Colin. (2014). *Hollywood goes to war: films and American society, 1939-1952*. Routledge, 3- 79.
- Sayılan, Fevziye. (2012). *Toplumsal Cinsiyet ve Eğitim*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Stoller, Robert. (1968). *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. London: Hogarth Press.
- Tan, Mine. (1979). *Kadın: Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Timisi, Nilüfer. (2011). Sinema araştırmaları: kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar. (Der. Murat İri). *Sinemaya feminist müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik seyirciden teknolojik seyirciye* içinde ss. 157-183. İstanbul: Derin Yayınları.

Tuksal, Hidayet. Şefkatli. (2012). Kadın Karşıtı Söylemin İslam Geleneğindeki İzduşümleri. Ankara: Otto Yayınları.

Wiesner-Hanks, E. Merry. (2022). Tarihte Toplumsal Cinsiyet. (Çev. Meral Çıyan Şenerdi). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

Akalın, Tolga., Baş, Rahime. (2018). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması. Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi, 2 (2), 112-128. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mukatcad/issue/41798/504462> (Erişim Tarihi: 22.04.2023)

Aktaş, Ö. (2015). Tarih Derslerinde Yararlanılabilecek Savaş Filmleri Üzerine Değerlendirme, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 43, 126-132.

Aktulum Kubilay. (2004). Göstergebilim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(7). <http://search/yayin/detay/3812>

Arpacı, Murat. (2013), Modernitenin Eşiğinde Toplumsal Cinsiyet Rejimi: Pastoral İktidar, Beden Politikaları ve Evlilik, Ankara: Doğu Batı Dergisi, 63, 131-146.

Aydın, Merve, Özen Bekar, Ebru., Yılmaz Gören, Şerife., Sungur, Mehmet. Ali. (2016). Hemşirelik Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16 (1), 223-242. DOI: 10.11616/basbed.vi.455842 (Erişim Tarihi: 01.03.2023)

Basmacı, Pınar. (2022). Ideoloji perspektifinden savaş filmlerini okumak: Midway ve Türk işi dondurma filmlerinin analizi. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 19(3), 1385-1397. Doi:1033437/kasbd.726737

Başak, Suna. (2010). Genelleşmiş güven ve toplumsal cinsiyet. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 27 (1), 0-0. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41210/506249> adresinden alındı.

Boubacar, Bibata. (2022). Toplumsal cinsiyet rollerinin Hindistan filmleri üzerinden incelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Gelişim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Bozok, M. (2009). Erkeklik incelemeleri alanındaki başlıca kuram ve yaklaşımların Sosyalist Feminist bir eleştirisine doğru. VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiri Kitabı içinde (s. 431-445) Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi.

Bordalo, Pedro, Coffman, Katherine., Gennaioli, Nicola, Shleifer, Andrei. (2016). Stereotypes. *Quarterly Journal of Economics*, 131(4), 1753-1794.

- Butler, Judith. (2013) Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri, Cogito Dergi, sayı: 58, Yapı Kredi Yayınları,
- Burke, C. (2006). Kadınlar ve militarizm: Niçin toplumsal cinsiyet perspektifli bir analize ihtiyacımız var? (Çev. E. Coşkun). Amargi, 2, 44-46.
- Brown, Jane. D., Pardun, Carol. J. (2004). Little girls and big guns: Gender differences in the content of war films. *Sex Roles*, 50(9-10), 643-655.
- Ceyhan, Samet. (2014). *Yazılı medyada kadına yönelik şiddet haberlerinde kullanılan dilin ve görsellerin incelenmesi*. (Uzmanlık Tezi). Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Chambers, John., Whiteclay., Culbert, David. (1996). *World War II, film, and history*, 3-67. Oxford University Press on Demand.
- Çelik, Özlem. (2008). Ataerkil Sistem Bağlamında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Benimsenmesi. Ankara: Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çiçekli, Aylin. (2019). "Evinin Hanımı Çocuklarının Anası" Olan Kadının Kamusal Alan Mücadelesi. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 8 (1), 1-14. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ssri/issue/43336/510311>
- Deniz, Kemal., Akmeşe, Zuhâl. (2015). Sinemada toplumsal eşitsizliklerin temsili: "çoğunluk" filmi örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, Erciyes İletişim Dergisi, 4 (1), 0- . DOI: 10.17680/akademia.v4i1.5000015889
- Demirtaş, S. Ç. (2019). "Ergenlerde Toplumsal Cinsiyet Algısı" (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dinç, Ayten., Çalışkan, Cüneyt. (2016). Üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin bakış açıları. *Journal of Human Sciences*, 13(3), 3671-3683. Doi:10.14687/jhs.v13i3.3801 (Erişim Tarihi: 01.03.2023)
- Elgün, Aslı., Yeniçeri Alemdar, Mine. (2017). A study oriented on the communication faculty students' attitudes towards gender roles: Ege University sample . *International Journal of Social Sciences and Education Research* , 3 (3) , 1054-1067 . DOI: 10.24289/ijsser.316874
- Ersoy, Metin. (2012). "Soğuk savaş" bilinçaltımıza işleniyor. *Havadis Gazetesi*. 1-3.
- Erdoğan, Deniz. (2013). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gedik, Esra. (2006). Kadınlık ve vicdani red üzerine notlar. Amargi, 2, 38-41.
- Gülseven, Ayşe, Seda. (2017). Türk Aile Hukukunda Toplumsal Cinsiyet Roller, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 0(132), 183- 230.

- Güler, Nursel. (2014). İletişim, toplumsal cinsiyet ve ideoloji. *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, 9(34), 6023-6043.
- Gülseçen, Sevinç. (2015). "Bilişim ve Kadın İlişisini Etkileyen Faktörler- Dünya'ya ve Türkiye'ye Bakış." *Uluslararası Çukurova Kadın Çalışmaları Kongresinde Sunulan Bildiri*, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Goldstein, Joshua. S. (2001). *War and gender: How gender shapes the war system and vice versa*. Cambridge University Press.
- Gören, Şerife. Yılmaz., Şahinoğlu, Serap. (2018). Türk Sinemasında Hemşire Olgusunun İncelenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi, 11 (3), 250-256. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/deuhfed/issue/46781/586633>
- Gökçay, Gönül., Akça, Doğan. (2020). Kafkas Üniversitesi Sağlık Araştırma ve Uygulama Merkezi Jinekoloji Polikliniğine Başvuran Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumlarının Belirlenmesi. *Kafkas Journal of Medical Sciences* , 10 (2) , 81-90 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kaftbd/issue/56744/793015> adresinden alındı.
- Gürkan, Hasan., Güngör, Habibe. (2016). Pilotluk Mesleğinde Hegemonik Erkekliğin İnşası Ve Krizi Üzerine İnceleme: Top Gun Ve Flight Filmleri. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 5 (9), 103-131. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/isauicder/issue/31615/376214>
- Isom, Dallas Woodbury (2000) "The Battle of Midway: Why the Japanese Lost," *Naval War College Review*: Vol. 53: No. 3, Article 5. <https://digitalcommons.usnwc.edu/nwc-review/vol53/iss3/5> adresinden alındı.
- İnceoğlu, İrem. (2015). "Beyaz perdede kadın anlatısı: Mavi dalga filminin feminist incelemesi". *Fe Dergi* sayı: 7 s. 86-94
- Jacobs, Lewis. (1967). *World War II and the American Film*, Published By: *University of Texas Press*. 1-43.
- Kasap, Fevzi., Dolunay, Ayhan., Solman, Ali. (2018). Toplumsal cinsiyet rolleri ve Türk sinemasında kadının sunumu temelinde mustang film incelemesi. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication* , 8 (4) , 627-646 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/39502/466001> adresinden alındı.
- Kaya, Rabia. (2021). *Video paylaşım sitelerine yüklenen spor temalı reklam filmlerinde toplumsal cinsiyetin sunumu*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Kekeç, Gülcan. (2021). *Toplumsal cinsiyet bağlamında mavi en sıcak renktir filminin alımlanması*. (Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ.

- Killen, Andreas. (2011). Homo pavlovius: Cinema, Conditioning, and the Cold War Subject. In *Grey Room* (Vol. 45).
- Kıran, Ayşe. (2009). *Çağdaş Bir Düşünme Biçimi Olarak Göstergebilim*. Dilbilim , (22), 1-16 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iudilbilim/issue/1075/12160>
- Kırık, Ali. Murat. (2013). Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2 (6) , 71-83 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/egitimvetoplum/issue/5127/69829>
- Kiraz, Büşra. (2023). *Oscar aday adayı Türk filmlerinin toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bakışının bechdel testi çerçevesinde incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Hasan Kalyoncu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Gaziantep.
- Lacy, Mark. J. (2003) *War, Cinema and Moral Anxiety*. Alternatives : Global, Local, Political, 28 (5). pp. 611-636. ISSN 0304-3754
- Lyotard, Jean. François.: 1994 Postmodern Durum, (A. Çiğdem, Çev.) İstanbul: Vadi Yayınları.
- Maktav, Hakan. (2006). Vatan, Millet, Sinema. Birikim, Sayı.:207, 71-83
- Mersin, Serhan. (2011). Kurtuluş Savaşı Filmleri ve Milli Hamaset, Sinecine Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2, 33-56.
- Mora, Necla. (2005). “Kitle İletişim Araçlarında Yeniden Üretilen Cinsiyetçilik ve Toplumda Yansıması.” (sobiad.odu.edu.tr) İnsan Bilimler, 1-7.
- Money, John., Hampson Joan. G., Hampson, John. L. (1955). An examination of some basic sexual concepts: the evidence of human hermaphroditism. Bulletin of the Johns Hopkins Hospital, 97(4), 301–319.
- Nesrin, Kula Demir. (2007) 2nd International Conference in Communication and Media Studies, May 2-4, “Savaş Filmlerinde Kadın Temsilleri”.177-184.
- Özdemir, Hacı. (2018). Türkiye’de yerli televizyon dizilerinde toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadının sunumu: aşk-ı roman örneği. *Sınırsız Eğitim ve Araştırma Dergisi*, 3(1), 90-107.
- Öngen, Burcu., Aytaç, Serpil. (2013). Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları ve Yaşam Değerleri İlişkisi İstanbul Journal of Sociological Studies, 0 (48), 1-18. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusoskon/issue/9552/119306> adresinden alındı.
- Öztin, Bağder, D. (1999) Sinema Göstergebilimi, TDK Dilbilim Araştırmaları, 143-152 ss.

- Pierre Sorlin. (2014). The cinema: American weapon for the Cold War. *Indiana University Press*.
- Robert, Lang. (1994). *The Birth of a Nation: DW Griffith, Director* (Vol. 118). Rutgers University Press.
- Saltık, Tuğba. Nur. (2022). *18-49 Yaş Arası Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları ile Aile Planlaması Tutumları Arasındaki Olası İlişki*. (Tıpta Uzmanlık Tezi). Sağlık Bilimleri Üniversitesi, İstanbul.
- Satır, Mehmet., Çetin, Cem. (2019). Toplumsal Gerçekliğin İdeolojik İnşasında Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Sinemanın Rolü: Potemkin Zıhlısı Filmi Örneği. *Kurgu*, 27 (2), 129-146. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kurgu/issue/59730/861324> adresinden alındı.
- Şakrak, Bilgehan. Ece. (2020). Dizi filmlerde toplumsal cinsiyet bağlamında kadının temsili örnek inceleme: “kadın” dizisi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8(22), 420-434.
- Seçgin, Fadime., Tural, Ayşegül. (2011). “Sınıf Öğretmenliği Bölümü Öğretmen Adaylarının Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları”. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 6(4), 2446- 2458.
- Seçgin, Fadime. (2012). *Sosyal Bilgiler Dersinde Toplumsal Cinsiyet Etkinliklerinin Öğrencilerin Algı ve Tutumlarına Etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Şimşek Hatice. (2011). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Üreme Sağlığına Etkisi: Türkiye Örneği, *Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi.*; 25(2): 119-126.
- Suid, L. H. (1978). *Guns and glory*. USA: Addison- Wesley Publishing.
- Tezcan, Efekan. (2022). *Toplumsal cinsiyet temalı filmlerin üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet algıları ve spora özgü başarı motivasyonları üzerine etkisi*. (Doktora Tezi). Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon.
- Taş, Gün. (2016), Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 163-175.
- Terzioğlu, Füsün., Taşkın, Lale. (2008). “Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolünün Liderlik Davranışlarına ve Hemşirelik Mesleğine Yansımaları”. *Cumhuriyet Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Dergisi*, 12(2), 62-67.
- Tuğcu, Muhammed. Said. (2016). Althusser’in İdeoloji Kavramı Bağlamında “Operasyon Argo” Filminin Analizi, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 3, 55-71.
- Uzun, Arzum. (2022). Pembe ve Mavi İkiliğine Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Postmodern Feminist Bir Yaklaşım | A Postmodern Feminist Approach to the

Pink and Blue Duality in the Context of Gender. Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 5 (1), 178-196. DOI: 10.33708/ktc.1053437

Ulusoy, Demet. (1999). Plastik sanatlarda toplumsal cinsiyet. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 16 (2), 0-0. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41186/497362> adresinden alındı.

Ümer, Mükrima. (2019). *2005'den günümüze lars von trier sinemasında kadın temsili*. (Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Vardar, Bülent. (1985). Halit Refiğ ve Ulusal Sinema Anlayışı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Sinema-TV Anasanat Dalı

Vatandaş, Celalettin. (2007). "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı". *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, 35, 29-56.

Witting, Monique. (2009, Şubat 15). Kadın Doğulmaz. Birikim Dergisi Çev. Başak Aray <https://birikimdergisi.com/guncel/264/kadin-dogulmaz> (erişim tarihi: 11.04.2023).

Welsh, James. M., Kramer, Steven. Philip. (1975). Abel Gance's accusation against war. *Cinema Journal*, 14(3), 55-67.

White, R. (2017). "Women of war": Gender, military heroines and the American warscape in post-9/11 popular culture. *Media, War & Conflict*, 10(3), 301-316.

Yalçın, Salih. (2019). *Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema ve Din İlişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat.

Yapıcı, Fatma. (2004). 1990'lardan Günümüze Amerikan Savaş Filmlerinde Üçüncü Dünya Ülkelerinin Sunumu, [Yüksek lisans tezi], Ege Üniversitesi.

Yusuf Yüksel. (2005). Ankara Ünivertesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı İletişim Araştırma Metodları Öğretim Görevlisi Sema Becerikli Göstergebilim Doktora Öğrencisi Yusuf Yüksel Ankara.

Yılmaz, Ertan. (1993a). Hollywood savaş filmlerinin semantiğine bakış. Edebiyat Eleştiri, 6, 63-72.

Yılmaz, Ertan. (1993b). Hollywood savaş filmlerinin semantiğine bakış III. Edebiyat Eleştiri, 4, 39-51.

Yılmaz, Ertan. (1990). Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri, [Yüksek lisans tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi.

Zeybekoğlu, Özge. (2010).” Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında Türk Toplumunun Erkeklik Algısı”. Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, 3(1), 1-14.

3. Elektronik Kaynaklar

Karin Moser. (n.d.). *habsburger*. Retrieved May 1, 2023, from [\[https://www.imdb.com/search/titlerelease_date=2015-01-01,2022-02-23&user_rating=6.0,10.0&genres=war&countries=tr\]\(https://www.imdb.com/search/titlerelease_date=2015-01-01,2022-02-23&user_rating=6.0,10.0&genres=war&countries=tr\)](https://ww1.habsburger.net/en/chapters/serving-public-film-and-cinema-industryand-during-first-world-war#:~:text=New%20companies%20were%20founded%20(Burg,the%20preferred%20film%20themes%20changed. sitesinden alındı. https://www.imdb.com/title/tt8197998/</p></div><div data-bbox=)

<https://www.odatv4.com/guncel/neden-turuncu-0802151200-71319>