



T.C.

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İletişim Anabilim Dalı Programı

SON DÖNEM TÜRK SINEMASI AUTEUR ERKEK
YÖNETMEN FİLMLERİNDE HEGEMONİK ERKEKLİK

YÜKSEK LİSANS

Işıl YARCI

165120038

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Hasan GÜRKAN

İstanbul, 2018



T.C.

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı Programı

**SON DÖNEM TÜRK SİNEMASI AUTEUR ERKEK
YÖNETMEN FİLMLERİNDE HEGEMONİK ERKEKLİK**

Yüksek Lisans

Tezi Hazırlayan: **Işıl YARCI**

T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

24/05/2018

Enstitümüz *Medya ve Kültürel Çalışmalar* yüksek lisans programı öğrencilerinden **165120038** numaralı **Işıl YARCI** “*İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği*”nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği “**SON DÖNEM TÜRK SİNEMASI AUTEUR ERKEK YÖNETMEN FİMLERİNDE HEGEMONİK ERKEKLİK**” konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 07/05/2018 tarih ve 2018/14 sayılı toplantısında seçilen ve Sefaköy Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin 39. maddesi gereğince (**45**) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında ~~oyçokluğu/oybirliği~~ ile **Kabul/Red veya Düzeltme** kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 3 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü’ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.


DANIŞMAN
DR.ÖĞRETİM ÜYESİ HASAN GÜRKAN


ÜYE
DOÇ.DR. MEHMET MURAT MENGÜ


ÜYE
DR.ÖĞRETİM ÜYESİ AYBIKE SERTTAŞ

KABUL VE ONAY

Öğrencinin Işıl YARCI tarafından hazırlanan “Son dönem Türk Sinemasında Auteur Erkek Yönetmen Filmlerinde Hegemonik Erkeklik” başlıklı bu çalışma, Savunma Sınavı tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Tezin/Raporun Türü olarak kabul edilmiştir.

Başkan : [Dr. Öğr. Üyesi Hasan GÜRKAN]

(Danışman)

Üye : [Doç. Dr. M. Murat MENGÜ]

Üye : [Dr. Öğr. Üyesi Aybike SERTTAŞ]

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Ümit ATAMAN Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge ve şekillerin kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Son dönem Türk Sinemasında Auteur Erkek Yönetmen Filmlerinde Hegemonik Erkeklik” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

24.05.2018

Işıl YARCI

ONAY

Tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece İstanbul Arel yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

24.05.2018

Işıl YARCI

ÖZET

SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA AUTEUR ERKEK YÖNETMEN FİLMLERİNDE HEGEMONİK ERKEKLİK

Işıl YARCI

Yüksek Lisans Tezi, Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Hasan GÜRKAN

Mayıs, 2018 – 98 sayfa

Kitle iletişim aracı ve bir sanat dalı olarak sinema; toplumun anlam ve değer yargılarını yansıtırken aynı zamanda toplumun bu özelliklerinin yeniden üretimini sağlar. Ataerkil düzenin yineleyicisi ve bir iktidar mekanizması olarak hegemonik erkeklik; sinema aracılığı ile yeniden üretilerek sürekliliği sağlanmaktadır. Bu tez çalışmasında, son dönem Türk sinemasının düşünsel, kurgusal ve uygulama gücü ile önem taşıyan auteur yönetmenlerinden, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem'in yapım dönemi aynı olan filmleri, hegemonik erkeklik bağlamında incelenmektedir.

Çalışmada, “Toplumsal Cinsiyet ve Hegemonik Erkeklik, “Auteur Kuramı” ana başlıkları çerçevesinde tarihsel ve kavramsal olarak ayrıntılı biçimde ele alınırken; auteur yönetmenlerin “*Bir Zamanlar Anadolu’da*”, “*Yeraltı*” “*Koca Dünya*” isimli eserlerinin incelemelerine yer verilmiştir. Bu incelemelerde, hegemonik erkekliğin sürekliliğini sağlayan bulgulara rastlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Hegemonik Erkeklik, Auteur Kuramı, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem.

ABSTRACT

HEGEMONIC MASCULINITY IN THE FILMS OF MALE AUTEUR DIRECTORS ON THE LAST PERIOD IN TURKISH CINEMA

Işıl YARCI

Thesis Master Programme of Media and Cultural Studies

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Hasan GÜRKAN

May, 2018, 98 pages

Cinema, as a mass medium and an art form, reflects the meaning and the value judgements of the society, provides to reproduce these characteristics of the society. Hegemonic masculinity, as a power mechanism and the repetition of the patriarchal power, is reproduced by means of cinema and maintained. In this study, the films of the male auteur directors such as Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, and Reha Erdem whose films are important in the last period of Turkish Cinema with intellectual, fictional and practicable importance, are examined in the context of hegemonic masculinity.

In the study, while “Gender and Hegemonic Masculinity” and “Auteur Theory” are handled historically and conceptually in detail in the framework of the main headings of “Auteur Theory”, The auteur directors were included in the reviews of the works “Bir Zamanlar Anadolu’da (Once Upon a Time in Anatolia), “Yeraltı” (Underground), “Koca Dünya” (Big World). In these examinations, the findings of continuity of the hegemonic man were encountered.

Keywords: Gender, Hegemonic Masculinity, Auteur Theory, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem

ÖNSÖZ

Toplumsal cinsiyet kalıpları ve değer yargıları; varoluşumuzun farkına vardığımız andan itibaren bizi bir çerçeve içerisine hapsetmektedir. Dolayısıyla, çerçevenin sınırları içerisinde toplum sorunsuz bir kabulü vadetmektedir; fakat birey olmak ve benliğini korumak çerçevenin dışına çıkabilmek ile mümkündür. Toplumda birey olarak var olmaya çalışan bir kadın olarak; eril tahakkümü derinlemesine hissetmekteyim. Bu çalışma konusunu seçme sebebim; hem kadınlar hem de erkekler üzerinde söz sahibi olan ve iktidarı elinde bulunduran hegemonik erkeklik kavramının; sinema eğitimi almaya başladığım ilk zamanlardan bu yana ilgi ile takip ettiğim ve bağımsız sinema için önem taşıyan auteur yönetmenlerin filmlerinde, yeniden üretilip üretilmediği ve bu filmlerin ataerkil düzene hizmet edip etmediğini merak etmemdir.

Yüksek lisans tez çalışmam boyunca, her koşul ve şartta benden; yardımlarını, ilgisini ve mesleki birikimlerini esirgemeyen değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Hasan GÜRKAN'a ve destekleri için sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

İSTANBUL, 2018

Işıl YARCI

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
TABLOLAR LİSTESİ	IX
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE HEGEMONİK ERKEKLİK

1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Kavramsal Karşılıklar.....	4
1.2. Toplumsal Cinsiyet Düzeni, Cinsiyet Roller ve Cinsiyet Kalıp Yargıları.....	8
1.2.1. Toplumsal Cinsiyet Düzeni.....	8
1.2.2. Toplumsal Cinsiyet Roller.....	10
1.2.3. Toplumsal Cinsiyet Kalıpyargıları (stereotypes).....	11
1.3. Kadınlık ve Erkeklik.....	14
1.4. Toplumsal Cinsiyet Olarak Erkeklik.....	17
1.4.1. Erkeklik Çalışmalarının Gelişimi.....	18
1.4.2. Eril Tahakküm ve Üstün Erillik.....	20
1.4.3. Erkek Kurtuluşçu ve Erkeklikçi Yaklaşımlar.....	22
1.4.4. İktidar ve Erkeklik.....	23
1.4.5. Erkeklikler.....	26
1.5. Hegemonik Erkeklik.....	27

2. BÖLÜM

AUTEUR KURAMI

2.1. Auteur Kuramın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi-----	33
2.1.1. Metteur en Scene ve Auteur-----	34
2.2. Auteur Kuramını Ortaya Koyan Yazarlar-----	35
2.3. Auteur Kuram Eleştirileri-----	38
2.4. Yeni Dalga ve Auteur Kuramı-----	39
2.4.1. Yeni Dalga Akımının Doğuşu ve Gelişimi-----	40
2.4.2. Auteur Kuramının Yeni Dalga Akımına Etkisi-----	42
2.5. Türkiye'de Auteur Kavram Anlayışı-----	44

3. BÖLÜM

HEGEMONİK ERKEKLİK BAĞLAMINDA AUTEUR YÖNETMENLERİN FİLM İNCELEMELERİ

3.1. Nuri Bilge Ceylan Sineması-----	47
3.1.1. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin İncelenmesi-----	49
3.1.2. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Künyesi-----	50
3.1.3. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Konusu-----	51
3.1.4. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmindeki Karakterlerin Hegemonik Erkeklik Bağlamında İncelenmesi-----	52
3.2. Zeki Demirkubuz Sineması-----	59
3.2.1. Yeraltı Filminin İncelenmesi-----	62
3.2.2. Yeraltı Filminin Künyesi-----	62
3.2.3. Yeraltı Filminin Konusu-----	63
3.2.4. Yeraltı Filmindeki Karakterlerin Hegemonik Erkeklik Bağlamında İncelenmesi-----	64

3.3. Reha Erdem Sineması-----	71
3.3.1. Koca Dünya Filminin İncelenmesi-----	73
3.3.2. Koca Dünya Filminin Künyesi-----	73
3.3.3. Koca Dünya Filminin Konusu-----	74
3.3.4. Koca Dünya Filmindeki Karakterin Hegemonik Erkeklik Bağlamında İncelenmesi-----	75
SONUÇ-----	83
KAYNAKÇA-----	91
ÖZGEÇMİŞ-----	98

TABLO LİSTESİ

Tablo 3.1: Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Künyesi-----	50
Tablo 3.2: Yeraltı Filminin Künyesi-----	62
Tablo 3.3: Koca Dünya Filminin Künyesi-----	73

GİRİŞ

Toplumun anlamsal bütünleri ve yargıları ile şekillenen toplumsal cinsiyet; kadın ve erkeğe doğdukları andan itibaren biçim ve anlam oluşturmaktadır. Biyolojik özelliklere göre şekillenen bu olgular; kadın ve erkek cinsinin yaşamı boyunca farklı boyutlarda etkisini göstermeye devam etmektedir. Toplumsal cinsiyet olguları, kültürden kültüre farklılık taşır.

Toplumsal cinsiyet, cinsiyete göre belirlenen rolleri ve cinsiyet kalıp yargılarını beraberinde getirmektedir. Kadın ve erkek olma durumu; toplumun beklentileri ile şekillenirken; nasıl bir kadın ya da nasıl bir erkek olunması gerektiği doğumdan itibaren bireye öğretilmeye başlanır. Raewyn Connell'a (1998) göre; toplumsal öğrenme süreci, "rol öğrenme", "rol kazanma" ve "cinsiyet rolü toplumsallaşması" olarak adlandırılır. Toplumsal cinsiyet düzeni, bireyden yola çıkarak tüm topluma etki etmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri, dişil ve eril olmak üzere biyolojik farklılıklar aracılığı ile şekillenir. Cinsiyet rolleri bireyin; nasıl giyinmesi, nasıl konuşması, nasıl oturup kalkması, hangi mesleği yapması gibi temel süreçlerini belirleyerek bireyin hayatındaki her noktaya nüfuz etmektedir. Toplum, cinsiyet düzenine ve rollerine ayak uydurmayan bireyi içerisinde bulundurmaz ve ötekileştirir.

Connell'a (1998) göre; toplumsal cinsiyet psikolojisindeki en yaygın ifade, kadın ve erkek cinsinin birbirlerinden bambaşka özelliklere sahip olduğu görüşüdür. Bu yargıya göre; kadınlar ve erkekler var oluşları, karakterleri, dış görünüşü, ilgi ve yetenekleri ile birbirlerinden farklılık gösterir. Kadın ve erkek farklı kategorilerde yer alır ve "erkek gibi" ya da "kadın gibi" olma durumu bu kategoriler çerçevesinde şekillenir. Bu kategorileştirme, iki cinse de farklı sorumluluklar yüklemektedir. Kadınlık ve erkeklik, homojen bir yapı olarak görülürken; farklı kadınlık ve erkeklikler toplum tarafından kabul görmemektedir.

Toplumsal cinsiyet psikolojisi, kalıpları ve rolleri; toplumsal eşitsizliği de beraberinde getirmektedir. Kadınlık ve erkeklik biyolojik özellikleri çerçevesinde davranışsal olarak şekillenirken, hegemonik erkeklik dışında kalan erkekler, kadınlar ve tüm ötekiler bu eşitsizlikten negatif etkilenmektedir.

Hegemonik erkeklik, toplumsal iktidarı elinde bulundururken, azınlık bir grup olarak; kadınlar ve diğer erkeklikler üzerinde söz sahibidir. Hegemonik erkeklik, baskı ile değil toplumun rızası ile kabul edilen bir iktidardır. Connell (1998), hegemonik erkeklik üzerinden erkeklik biçimlerini bölümlere ayırarak kavramsallaştırmıştır. Bu erkeklikler: “suç ortağı erkeklikler”, “muhalif erkeklikler”, “marjinal erkeklikler”, “madun erkeklikler”dir.

Hegemonik erkeklik olgusu, medya ve bir sanat dalı olan sinema tarafından yeniden üretilerek sürekliliği sağlanır. Bu çalışmanın amacı; toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve ataerkil düzenin üreticisi olan hegemonik erkekliğin, son dönem Türk sinemasında düşünsel, kurgusal ve uygulama gücü ile önem taşıyan auteur erkek yönetmenlerin filmlerinde nasıl ele alındığını saptamaya çalışmaktadır.

Çalışmanın hipotezini; son dönem Türk sinemasında auteur erkek yönetmenlerin filmlerinde hegemonik erkeklik tiplerinin tam olarak yansıtıldığı ve temsil edildiği görüşü oluşturmaktadır. Bununla birlikte, erkek auteur yönetmenlerin filmlerinde, hegemonik erkekliğe hizmet etmeyen ve ilişkisini bütünüyle kuramayan ötekilerin; yaralanması, örselenmesi ve varoluş sancısı yaşaması kaçınılmaz olarak temsil edildiği de söylenebilir.

Çalışmanın temel varsayımlar ise aşağıdaki gibidir:

- Son dönem Türk sinemasında auteur erkek yönetmen filmlerinde hegemonik erkeklik olgusunu destekleyen belirtiler vardır.
- Son dönem Türk sinemasında auteur erkek yönetmen filmlerinde kullanılan dil, hegemonik erkeklik olgusunu desteklemektedir.
- Hegemonik erkeklik ile bütünüyle ilişki kuramayan ötekiler, bu olgudan negatif olarak etkilenmektedir.
- İncelemeye alınan auteur yönetmenlerin filmlerinde erkek, merkez konumda yer alırken; kadın ve diğer herkes ikincil planda yer almaktadır.
- Anaakım ve auteur yönetmenlerin cinsiyet yorumları arasında fark yoktur ve filmlerinde ataerkil düzeni devam ettiren karakterler vardır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, “Toplumsal Cinsiyet ve Hegemonik Erkeklik” ana başlığı çerçevesinde, toplumsal cinsiyetin özünü kavramayabilmek adına tarihçesine yer verilirken; toplumsal cinsiyet düzeni, cinsiyet rolleri, cinsiyet kalıp yargıları, kadınlık ve erkeklik, erkekliğin iktidar olarak konumlandırılması ve hegemonik erkeklik olgusu ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

İkinci bölümde; “Auteur Kuramı” ana başlığı çerçevesinde, kuramın ortaya çıkışı ve tarihçesi ele alınarak, kavramsal olarak incelenirken; auteur kuramını ortaya çıkaran yazarlara, auteur kuram eleştirilerine, yeni dalga akımı ve tarihçesine, auteur kuramının yeni dalga akımının ortaya çıkması üzerindeki etkisine ve son olarak Türkiye’de auteur kavram anlayışına değinilmiştir. Auteur sinema hareketi, anaakım sinemanın karşısında duran bir sinema hareketidir. Dolayısıyla yönetmenler de, anaakımdan farklı konu, olay ve karakterlere yer verirler. Ben bu çalışmada, Türkiye’deki auteur yönetmenlerin filmlerinde erkeklikleri inceleyerek, ne derece toplumun ön gördüğü hegemonik erkeklik kriterlerine uygun olup olmadıklarını ortaya çıkarmayı hedefliyorum.

Üçüncü bölümde ise, “Hegemonik Erkeklik Bağlamında Auteur Yönetmenlerin Film İncelemeleri” ana başlığı çerçevesinde, son dönem Türk sineması erkek auteur yönetmenlerinden; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem’in sinemasının özelliklerine değinilecektir. Yönetmenlerin yapım dönemi aynı olan filmleri, “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” (2011), “*Yeraltı*” (2012), “*Koca Dünya*” (2016) ele alınarak; filmlerin konularına ve künyelerine yer verilip, hegemonik erkeklik bağlamında incelenmektedir. Yönetmenlerin ele alınan filmlerinin, birbirine yakın dönem olarak seçilme nedeni; sinema, toplum ve dönemin yansıtılması anlamında, benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarmak ve son dönemdeki temsilleri tartışabilmektir. Bahsi geçen filmlerin incelenmesinin sebebi ise; filmlerde yer alan erkek karakterlerin baskın olmasıdır.

1.BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE HEGEMONİK ERKEKLİK

1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Kavramsal Karşılıklar

Toplum, kendi dünyasının anlamlarını kurgulayıp oluştururken, kadın ve erkek de bu parçalardan biri haline gelmektedir. Bu oluşumda toplum, kadın ve erkeğe farklı anlamlar yüklemektedir. Toplumun şekillendirdiği bu ifadeler, cinsiyet (sex) kavramını karşımıza toplumsal cinsiyet (gender) olarak çıkarmaktadır. Terimsel olarak hem İngilizcede hem de Türkçede karşımıza çıkan bu ayırım, tek bir sözcük ile ifade edilememesi, cinsiyete bakış açısının bir yansımasıdır.

Cinsiyet (sex) terimi biyolojik yönden kadın ve erkek olma durumuna işaret ederken; kültür ile şekillenen toplumun yüklediği anlamlar ve beklentiler toplumsal cinsiyeti (gender) oluşturmaktadır. Bu terimler aynı olmadıkları gibi birbirlerinden farklı da değillerdir. Birbirlerinden ayrılamazlar; çünkü kültürel beklentiler kadın ve erkeğin biyolojik yönlerinden ayrı tutulan değil, birlikte şekillenmiş beklentilerdir. Toplumsal cinsiyet kavramını sosyolojide var eden Ann Oakley, "*Sex, Gender and Society*" (1972) adlı kitabında cinsiyetin biyolojik açıdan kadın ve erkek ayırımını anlatırken, toplumsal cinsiyetin kadınlık ve erkeklik kavramları arasındaki toplumsal açıdan eşitsiz bölünmeye değinmektedir (akt.Vatandaş, 2011).

Toplumsal cinsiyet, Simone de Beauvoir' ın "*İkinci Cins*" (*Second Sex*, 1949) kitabındaki "Kadın doğulmaz, olunur" cümlesiyle köken bulmuştur (Butler, 2008). Beauvoir "*İkinci Cins*" adlı kitabında, kadını tarihsel olarak ele alırken, varoluşsal ve ontolojik yapısını da göz önünde bulundurmıştır. Toplumsal cinsiyet, kavramsal olarak ilk defa Robert J. Stoller tarafından "*Sex and Gender*" (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet) kitabında kullanılmıştır (akt. Scott, 2007). "*Sex and Gender*" kitabında Stoller, biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki farkı ortaya koymaya çalışmıştır.

Douglas Gentile, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet terimlerinin farklı anlamlarının ayırt edilebilmesini için beş terimden bahseder: (1) Cinsiyet (sex) ; biyolojik işlev, cinsel eylem. (2) Biyolojik olarak cinsiyetle bağlantılı (biologically sex-linked); biyolojik yönüne bağlı özellikler. (3) Toplumsal

cinsiyetle bağlantılı (gender – linked); kadın ve erkeğin toplumsal ve kültürel yönlerine bağlı özellikler. (4) Cinsiyetle ve toplumsal cinsiyetle bağlantılı (sex-and gender linked); hem biyolojik hem de toplumsal kökeni bulunan özellikler. (5) Cinsiyetle ilişkili (sex-correlated); kadın ya da erkek olmakla ilişkili kökeninin biyolojik mi kültürel mi olduğu bilinmeyen özellikler (akt. Dökmen, 2004).

İnsanlar sahip oldukları cinsiyet organlarıyla, doğdukları anda sınıflandırmaya tabi tutulurlar ve bu yaşamlarının tümüne yayılır. Fausto-Sterling'e göre (akt. Dökmen, 2004); insanların erkek ve kadın olarak kategorileştirilmesi doğru değildir. Fausto-Sterling beş farklı cinsiyetten söz eder: kadın ve erkek, biyolojik olarak hem erkek hem kadın (hermaphrodites), baskın olarak erkek olan ama kadın özellikleri de taşıyan (male pseudohermaph-rodites). Fausto-Sterling, cinsiyet çeşitliliğini yok saymanın toplumsal sorunlara ve psikolojik problemlere sebep olacağını savunmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramının belirleyiciliğinin bir kısmı biyolojik cinsiyet ile ilgilidir. Kadınlar; çocuk doğurabilir, onları besleyebilir ve adet görürler. Bu özellikleri ile kadın erkekten biyolojik olarak ayrılır. Bunların dışında kalan özelliklerde, kadının yapıp erkeğin yapamadığı ya da erkeğin yapıp kadının yapamadığı bir özellik bulunmamaktadır (Bhasin, 2003). Bu bağlamda, kadına yüklenen herhangi bir sorumluluk, görev veya kişilik, biyolojik özellik olarak değil toplumun yüklediği bir anlam, kültür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sosyologların cinsiyet kavramı kullanımı, kadın ve erkek arasındaki anatomik veya fizyolojik farklılıklarını belirtmek içindir. Biyolojik cinsiyet doğuştan itibaren belliyken, toplumsal cinsiyetin üretimi sonradan ve kültür aracılığı ile var olmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet bir inşa sürecinin ürünüdür ve kültürel kodlaştırma ya da stereotipleştirme anlamına gelmektedir. Feministler (Elizabeth Stanton, Susan Brownell Anthony, Betty Friedan, Simone de Beauvoir, Bell Hooks, Alice Paul, Emma Goldman vb.) tarafından geliştirilen toplumsal cinsiyet, cinsel farklılığın sosyal boyutunun göz ardı edilmemesi gerektiğini dile getirmektedir (Ersöz, 2016). İnsanın varlığından beri doğuştan belirli olan biyolojik farklılıklar, tüm toplumlarda kültürel olarak

yorumlanıp, değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler, toplumdan topluma farklılık gösterse de, büyük ölçekte ortak noktaları bulunmaktadır. Kadın ve erkeğin hangi eylemlerde bulunup bulunamayacağına; hangi haklara, özelliklere, kaynaklara sahip olup olmayacağını belirleyen toplumsal beklentiler oluşturmaktadır. Bahsedilen ortak noktalar, aynı zamanda toplumdaki eşitsizliklerin ve farklılıkların bulunduğu noktalardır. “Shulamith Firestone, Susan Brownmiller, Gayle Rubin gibi feminist teorisyenler cinsiyet sisteminin temel belirleyici olduğunu, cinsiyetçiliğin insanın toplumsal varoluşuna bütün yönleriyle şekil verdiğini ve diğer eşitsiz güç ilişkilerine bir model oluşturduğunu savunmuştur” (akt. Onaran, 2015).

Joan Scott’a (2007) göre; İkinci Dalga Feminist çalışmalarında kullanılan toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkeklik kategorileri, doğuştan gelen özellikler değil, toplum içerisindeki süreçler ile belirlenmiş olan olgulardır. İkinci Dalga Feminist çalışmalarında cinsiyet kavramı biyolojik olarak kabul edilirken, toplumsal cinsiyet ise toplumsal bir kültür ile inşa edilmektedir. Var olan cinsiyet kavramı toplumun kültürüyle ve yaşamsal biçimleriyle şekillenerek toplumsal cinsiyet halini almaktadır.

Toplumsal cinsiyet farklılığını açıklarken öne çıkan iki yaklaşım: biyolojik determinizm ve sosyal inşacılıktır. İnsan davranışını biyolojik ya da genetik karakteristiklere göre açıklayan yaklaşım biyolojik determinizmdir. Biyolojik deterministler, erkek davranışlarının farklı çevrelerde gösterdiği benzerliklere vurgu yapmaktadırlar. Bu benzerlikler, kromozom farklılıklardan, hormonal farklılıklardan ya da erkekleri kadınlardan ayıran özelliklerden kaynaklanmaktadır. Kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıklar biyolojik ve fiziksel özelliklerden kaynaklanmaktadır. Toplumsal iş bölümü, tarihsel farklılıklar çerçevesinde oluşmuştur. Erkekler fiziken kadından güçlü olduklarından avcı ve savaşçı olurken, kadınlar zayıf ve çocuk doğurma özelliğine sahip olduklarından eve bağımlı durumda olmuşlardır. Bunun sonucunda da, erkeklerin ev dışındaki, kadınların ise ev içindeki işleri üstlenmeleri şeklinde bir toplumsal iş bölümü gerçekleşmiştir. Sosyal inşa görüşünü savunmakta olanlar, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin zayıf olduğunu savunmaktadırlar. Kadınların çocuk doğurma özelliğine sahip olmaları onları erkeklerden ayırır; ancak bunun dışında pek

çok alanda aralarındaki biyolojik farklılıkların önemi yoktur. Günümüzde, teknolojiyle birlikte kas gücü ile yapılan iş türü oldukça azdır, bu sebeple kadınlar erkeklerin yaptıkları işlerin çoğunu yapabilmektedirler. Erkekler de evde yapmaları gereken işlerin tümünü yapabilirler. Kadın ve erkek bedenine sahip olmak ile toplumsal özelliklerimizin belirlenmesi ilişkili değildir. İnsanların davranışları yetiştiği sosyal ve kültürel çevre ile şekillenmektedir ve bu çevrenin bir yansımasıdır (Bayhan, 2012).

Toplumun içinde kültürel bir birikim ile şekillenen toplumsal cinsiyet kavramı, eril ve dişi arasında yapılan bir ayrımın biyolojik açıdan yapılması bir yana sosyo-kültürel olarak anlam kazanmasıdır. “1970’li yıllara gelindiğinde ataerkilliğin her türlü kurumu ve yapıyı etkilediği düşüncesi feminist eleştiriye farklı bir bakış açısı getirmiş, erkek ve kadın olmanın sadece bireye ilişkin bir durum olmayıp, ataerkil kültürün sembolik örüntüleri ile bireyi, yapısal düzeyden ise kurum ve örgütlerin ideolojisini etkileyen bir sistemin varlığı tartışılmaya başlanmıştır” (Ersöz, 2016: 21-22). Toplumsal ayrımcılığa, çözüm olabilecek en baş yöntem toplumsal kültür üzerinde değişim yaratılmasıdır.

Gender ve Sex sözcüklerinin Türkçe anlamı olarak kullanılan toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kavramları karıştırılmakta ve birbirleri yerine kullanılmaktadır. İki üreme organına göre şekillenmiş olan cinsiyet, kadın ve erkek olarak ayrılmaktadır. Son zamanlarda literatürde tartışılmakta olan intersex (çift cinsiyet) üçüncü cinsiyet olarak kabul edilebilir. Bu üç cinsiyet biyolojik olarak üreme organlarına göre şekillenmiştir ve çeşitlilik göstermezler. Toplumsal cinsiyet çeşitlilik göstermektedir. Toplum içinde genellikle kadınlar kadınsı (feminen), erkekler erkeksi (maskülen) olarak sosyalleştirilmektedirler. Bu toplumsal beklentilere uyma durumu insandan insana değişiklik göstermektedir. Toplumsal cinsiyet çeşitlilikleri olarak, beklentilerin aksine kadınsı erkek, erkeksi kadın, ikisini de ortak olarak hem kadınsı hem erkeksi özellikleri üzerinde barınması ya da ikisini de benimsemeyen ne kadınsı ne erkeksi olarak çeşitlilik görülmektedir (Dökmen, 2004). Bu noktada önemli olan biyolojik cinsiyeti baz alarak toplumsal cinsiyet çeşitliliğinin yok sayılmamasıdır.

1.2. Toplumsal Cinsiyet Düzeni, Cinsiyet Roller ve Cinsiyet Kalıp Yargıları

Toplumsal cinsiyet, biyolojik olarak kadın ve erkek olma durumuna kültürel ve toplumsal olarak anlam yükleyen, beklentileri ve toplumun yüklediği anlamları ifade eden bir kavramdır. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psiko-sosyal özelliklerdir (Rice, 1996). Toplum içerisinde birey, toplumsal cinsiyetini benimsemek ve içselleştirmek zorunda bırakılmaktadır. Aynı zamanda, Gürkan ve Güngör'e (2016) göre; kadınlık ve erkeklik yalnızca dünyaya gelinen toplumun değerlerini içselleştirerek değil, onu elde edebilmek için savaşmayı gerektirmektedir. Hem kadınlar hem de erkekler çocukluklarından itibaren çevrelerinde bulunan kadın ve erkekleri izleyerek kadınlık ve erkeklik rollerini öğrenirler.

Toplumun bireyden beklentileri doğrultusunda davranışlar şekillenir ve anlamlandırılır, bireyin davranışları bu beklentileri karşılamadığında toplum bunu göz ardı etmez ve rollerin, tutumların karıştırılmasına kati bir şekilde izin vermez. Farklılığı kabul etmekte zorlanan toplum, beklentilerini karşılamayan durumları tepki ile yanıtlar. Bu tepkinin boyutu toplumların yapısına göre büyüyerek kendini göstermektedir.

Raewyn Connell' e (1998) göre; toplumsallaşma kavramları ile cinsiyet rolü teorisi arasında güçlü bir bağlantı bulunduğundan söz etmektedir. Toplumsal öğrenme süreci de; rol öğrenme, rol kazanma ve toplumsallaştırma olarak adlandırılmaktadır (akt. Özekici, 2014). Bu bilgiler dahilinde, toplumsal cinsiyet düzeni, toplumsal cinsiyet roller ve toplumsal cinsiyet kalıp yargıları incelenecektir.

1.2.1. Toplumsal Cinsiyet Düzeni

Toplumsal cinsiyet düzeni, bir toplumda kadın ve erkek için kabul edilebilir ve olması gerektiği düşünülenlerin çevrelediği bir sistem bütünüdür. Butler'a göre, insanların düzene sokulması, bu sürecin kurumsallaşmasını ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet düzeni, insanların düzene uygun hale

getirilmesini sağlayan yasalar, kurallar ve politikaların varlığını tanımak ve kabul etmiş olmak anlamına gelmektedir. Toplumsal cinsiyetin tam anlamıyla nasıl düzenlenmiş olduğunu ampirik yasalar ile anlamak hatadır, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin düzenlenmesinde ampirik örnekler yalnızca bu örneklerden bağımsız olarak gerçekleşen bir iktidar uygulamasına örnek gösteriliyormuş gibi söz etmek de aynı ölçüde sorunludur (Butler, 2004).

Butler, düzen konusunda Foucaultcu çalışmalarından olan iki ikazı hatırlatır: “(1) düzenleyici iktidar öncesinde var olan bir özneye etki etmekle kalmaz, aynı zamanda o özneyi şekillendirir ve oluşturur; bundan başka, her hukuki iktidar biçiminin üretici etkisi vardır ve (2) bir düzenlemeye tabi olmak, aynı zamanda onun tarafından öznelleştirilmek anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle tam da düzenlemenin icrası dolayısıyla bir özne var edilmektedir. İkinci husus, toplumsal cinsiyet öznesini biçimlendiren düzenleyici söylemlerin, tam da konusu özneye ihtiyaç duyan ve onu meydana getiren söylemler olmaları açısından, birincinin sonucudur” (Butler, 2008).

Toplumsal cinsiyet düzeni, bireyler üzerinden yol alarak tüm toplumu etkileyen sistematik bir düzendir. Bireyin maruz kaldığı durumlar küçük bir grubu ya da tek bir bireyi etkileyebileceği gibi tam tersinin söz konusu olması da mümkündür.

Connell (1998), toplumsal cinsiyet düzenini açıklarken kurumlardan, aileden, devletten ve sokaktan yararlanır. Eksiksiz bir envanter derlemesine sahip olabilmek için, bu yararlanmış olduğu toplumsal cinsiyet rejimleri sıralamasının ötesine geçilmesi ve bu rejimler arasındaki ilişkilerin irdelenmesi gerektiğini savunmaktadır. Bazı açılardan bu ilişkilerin ek ve tamamlayıcı olduğunu belirtmektedir. Kadının yarım günlük istihdamını kuşatan örüntüler buna bir örnektir. Şehirlerdeki işçi sınıfı ailelerinde görülmekte olan uzlaşım iş bölümü, çocuk bakımı ve ev işlerinin büyük bir kısmını bir eş ve anne olan kadına bırakılmasıdır. Kadınlık, diğer aile üyelerinin bakımını kadınca yerine getirme işini tanımlayan bir şekilde kurulmaktadır.

Toplumsal cinsiyet ilişkileri ve cinsiyet düzeni toplumdan topluma değişim gösterirken, toplumun geçmişinden bu yana kültür ile şekillenerek birikim kazanmaktadır.

1.2.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerini

George Herbert Mead'ın 1934'te yayınlamış olduğu “*Mind, Self and Society*” (Zihin, Benlik ve Toplum) adlı eserinde toplumun bir üyesi olan bireyin özelliklerinin temeli olan rol kavramını öne çıkarmıştır. Ralph Linton'un 1936'da yayınlanan “*The Study on Man: An Introduction*” (İnsan Araştırması: Giriş) adlı eseriyle birlikte rol, sosyolojinin temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Basit anlamıyla rol, toplumun bireyden istediği ve beklediği davranışlardır (Tan, 1979 Akt. Vatandaş). Rol terimi tiyatrodan ödünç alınmış sosyolojik bir terimdir. Rol, örgütlü sosyal bir yapı içinde bireyin bulunduğu pozisyonu, bu pozisyonla ilgili sorumlulukları, ayrıcalıkları ve diğer pozisyonlardaki insanlarla etkileşimi yönlendiren kuralları gösterir (Spence, 1985, Akt. Dökmen, 2004). “1940'lı yıllarda “cinsiyet rolü”, “erkek rolü”, ve “kadın rolü” terimleri yaygın olarak kullanılıyordu. 1950'lerin başındaysa, Mirra Komarovsky ve Talcott Parsons gibi Amerikan sosyologları, cinsiyet rollerine ve bunları kuşatan kültürel çelişkilere ilişkin bir işlev teorisi geliştirdiler. Margaret Mead ve Bronislaw Malinowsky gibi yazarlar ise, toplumsal yapı ve cinselliğin duygusal dinamiği arasındaki bağlantıya ilişkin kendi çalışmalarını sürdürdüler. Mead'ın “*Male and Female*” (Erkek ve Kadın) i , Parsons'ın “*Family Socialization and Interaction Process*” teki (Aile Sosyalleşmesi ve Etkileşim Süreci) makaleleri ve Simone de Beauvoir'in “*Woman*” (Kadın) ı, benimsedikleri görüşleri cinsiyet rolleri veya toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında kavranan iş bölümü analiziyle bütünleştirmeye çalışmışlardır” (Özekici, 2014: 10).

Rol söz konusu olduğunda, belirleyiciliğin en önde gelen kısmını dişi ve er oluştur, rollerin şekillenmesi ilk olarak biyolojik özellikler üzerinden başlar. Kadınların ve erkeklerin toplumsal cinsiyet rollerindeki farklı rolleri bu biyolojik farklılığın getirileri ile oluşmaktadır. Anne ya da baba olmak, doktor olmak, asker olmak gibi roller söz konusudur. Bireyler bu rollere sahip olduklarında toplumun belirlemiş olduğu kalıplar doğrultusunda hareket ederler, toplumun beklediği davranış biçimi bu kalıplara uygun bir biçimde davranışın gelişmesidir. Bireyler, kadın ya da erkek olduklarının bilincini taşımaya başladıkları andan itibaren toplumun kadın olma veya erkek olma durumu öğretilerini sergilemeye başlarlar ve bu öğretiyi geliştirerek

kişiliklerini şekillendirmeye devam ederler. Küçük yaştan itibaren, toplumun bireyden beklentilerini uygun ya da uygun değil olarak ayırt etmeyi öğrenirler.

Dökmen'e (2004) göre; toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlığın ve erkekliğin sosyal ortamlarda ifade edilmişidir. Bir erkek için uygun olan davranışlar erkeksi, kadına uygun olan davranışlar da kadınsı olarak ifade edilmektedir. Cinsiyet rolleri, biyolojik farklılıklara göre şekil almıştır.

Beauvoir'a (1969) göre; ne erkeklerin biyolojik ayrıcalıkları ne de kadınların fiziksel zayıflığı ve buna bağlı olarak üretim kapasitelerinin erkeklere nazaran daha düşük olması erkeklerin ezen, kadınların ezilen konumunda bulunmalarını zorunlu bir biçimde gerektirmemiştir (Durudoğan, 2010). Kadın ve erkek arasında toplumsal olarak yaratılan farklar, rollerin biyolojik olarak sınıflandırılmasından öne çıkmaktadır. Beauvoir' e göre; kadının doğurganlığı erkek tarafından yaşamın gizemine asimile edildiğinden erkek onda kendi benzerini tanımamış ve kadının doğurganlığının yol açtığı bir şey değildir, sorun doğurganlığın belli bir biçimde anlamlandırılmış olmasıdır. Doğum öyle bir anlam ifade eder ki, doğuran kadın kutsal olduğu kadar tiksinc ve aşağı da olmaktadır. Tanrıça ve hizmetkar olarak tarihten dışlanır (Durudoğan, 2010).

1.2.3. Toplumsal Cinsiyet Kalıpyargıları (stereotypes)

Toplumsal roller tarih boyunca kültürden kültüre farklılıklar göstererek şekillenmiştir. Bu roller hemen hemen her kültürde eşitsizlikleri de beraberinde getirmektedir. Örneğin; kadının ev işlerinden sorumluyken, erkeğin maddi kazançtan sorumlu olması, beraberinde kadının eve bağımlı bir yaşam sürmesini ve tüm ailenin bakımından sorumlu olmasını getirmektedir. Algılar ve kültürler toplumsal rolleri şekillendirirken, değişimi en zor olan algılardan biri kadın ve erkek üzerinde var olan kalıp yargılardır.

İnsanlar toplumsal olaylara ve durumlara anlam kazandırmak için kategorilere ayırırlar. Kategorize etmek çevre ile olan uyumumuzu kolaylaştırır ve daha basit şekilde algılamamızı sağlar. İnsanların bilgi işlem kapasitesi

sınırlıdır ve dışarıdan gelen fazla ve farklı bilgi tiplerini algılayabilmek için tasarrufa ihtiyaç duyulmaktadır (Bilgin, 1994).

Stereotypes (stereotip), 1798’ de literatüre kazandırılmış bir kavramdır. Neredeyse her insan tarafından, toplumsal çevre hakkındaki bilgi sürecinde stereotipler kullanılmaktadır. Bu stereotiplere fayda sağlayan işlevler yüklenmiş olsa da negatif durumlara da sahiptir (Yaktıl 2016).

İrk, cinsiyet, yöre, ulus ve meslek grupları gibi çeşitli gruplardan olan insanların kategorileştirilerek, çok farklı özelliklere sahip olmalarına rağmen, her biri aynı özelliğe sahip gibi düşünülmesi eğilimi kalıpyargılı düşünme biçimini oluşturmaktadır. Kalıpyargılar, bir grubu oluşturan bireylerin tümünün aynı özelliklere sahip olduğunun düşüncesidir. Kalıpyargılar, özellikle hoşlanılmayan gruplara karşı kolaylıkla geliştirilebilmektedir. Bireyler bu tür gruplarla karşılaştığında, uyarılarak nasıl davranacaklarını belirlerler. Güçlü kalıpyargıların söz konusu olduğu en önemli kategorilerden biri de cinsiyettir. Toplumun bir grup olarak erkeklerin ve bir grup olarak kadınların göstermesini bekledikleri özelliklere “*toplumsal cinsiyet kalıpyargıları*” denir (Franzoi, 1996 akt. Dökmen). Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları rollere ve özelliklere göre farklılıklar taşımaktadır. Kalıpyargılar öğrenilerek ve tekrarlayarak toplumda etkisini sürmektedirler, başta aile olmak üzere toplumun diğer kurumları ve kitle iletişim araçları kalıpyargıların sürdürülmesine yol açmaktadırlar.

Schmolke’e (1990) göre; yerel ve küresel medyanın sunduğu içerikler, toplumun kültürünü birebir yansıtmasa da benzer özelliklerini aktarmaktadır. Medya stereotiplerin yaratımını ve devam etmesini sağlamaktadır. Tüm dünyada stereotipleşmenin yarattığı “tek tip”leşme, yerel kültürü ve gelenekselliği, devamlılığın sağlanması açısından pekiştirmektedir (Bılıs ve Çatalcalı, 2012).

Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları, toplumdan topluma ve kültürden kültüre farklılık gösterdiği gibi ortak normlar da öne çıkmaktadır. Bu ortak normlar, giyim şekilleri, renkleri, sahip olunan mal ve ürünlerin biçimi gibi örnekler ile karşımıza çıkmaktadır. Kadınların itaat eden ve yumuşak başlı ve sabırlı aynı zamanda anaç bir yapıya sahip olmaları; erkeklerin iyi para

kazanan, kendine güvenen ve güçlü olmaları toplumun cinsiyete göre oluşturduğu kalıpyargı özellikleridir (Meral, 2008). Aynı zamanda kadının feminen ve erkeğin maskülen özelliklere sahip olmalarının beklentisi de, toplumun kalıpyargı özelliklerinden biridir.

Kalıpyargılar; kategorileştirmenin sonucu olarak, özellikle de gruplar arasındaki farklılıkların benimsenmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Kalıpyargıların edinilmesi, içinde bulunulan kültürden kaynaklanmaktadır ve gruplar arasındaki kültürel ve sosyoekonomik farklar pekiştirici etkiye sahiptir (Brown, 1998).

Kalıpyargıların bazı işlevleri vardır: (1) Anne - baba tarafından onaylanmak, arkadaşlar tarafından beğenilmek gibi bazı psikolojik ihtiyaçların karşılanmasına yardım eder, (2) bireysel kendilik değerini artırmayı ya da olumlu sosyal kimlik oluşturmayı sağlarlar (içgrup - üyesi olunan grup- için olumlu ve dışgrup- üyesi olunmayan grup - için olumsuz kalıpyargılarla), (3) sosyal gruplara ilişkin olumsuz tutumları haklı çıkarma ihtiyacını karşılarlar, (4) sosyal çevreye ilişkin algıların belirginleşmesini, kolayca biçimlenmesini, bilgi verici olmasını ve zenginleşmesini sağlarlar (Manstead ve Hewstone, 1996 akt: Dökmen). Kalıpyargıların değişim sağlaması zordur, grupların bir araya gelmeleri ve iletişim kurmaları ile bu değişim sağlanabilir; ancak grupların birbirlerinden kaçınmalarından ötürü söz konusu ortaklık sağlanamamaktadır. Gözlem ve temasın sağlanması ile grup üyelerinin tümünün aynı olduğu konusundaki kalıpyargıları değiştirebilir.

Richard Dyer'a (1993) göre; stereotiplerin oluşumu, sosyal grupların yinelenen, genel özelliklerini belirten ve o grupların bu özellikler ile tanınmasına yol açan kullanımı ile meydana gelmektedir. Stereotipler daima olumsuz ve negatifi temsil eder şekilde kodlanmamaktadırlar. (akt. Gürkan, 2016) . Stereotip kavramını oluşturan formlar din, dil, ırk olabileceği gibi cinsiyet ayrımı da bu formların belirleyicisi olabilmektedir (Gürkan, 2016).

Çeşitli gruplara ilişkin kalıpyargılar vardır. Cinsiyet, ırk, din, cinsel yönelim vb. temelinde insanlar kategorileştirilerek haklarında kalıpyargılar geliştirilmiştir. Bu kalıpyargılar diğer insanlara ilişkin algıları ve etkileşimleri büyük ölçüde biçimlendirir. Cinsiyet kalıpyargıları da bunlardan biridir

(Dökmen, 2004) Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları kültürden kültüre değişmez yönleri olduğu kadar değişen özellikleri de mevcuttur. Kesin olan kadınlara ve erkeklere yüklenen cinsiyete bağlı olarak değişen sorumlulukların ve beklentilerin var olmasıdır.

1.3. Kadınlık ve Erkeklik

Toplumsal cinsiyet kavramındaki en yaygın anlayış, kadın ve erkek gruplarının farklı kişilik özelliklerine sahip olduklarının varsayımıdır. Bu varsayımına göre; kadınlar ve erkekler yaradılışları, karakterleri, dış görünüşleri, yetenekleri ve hatta tüm kişilik yapıları açısından birbirlerinden farklıdır. Kadınları ve erkekleri karakterize eden ve özelliklerini tanımlayan kişilik özellikleri kümeleri vardır. Toplumsal cinsiyetteki karakterlerin “tıpkı bir kadın gibi”, “tıpkı bir erkek gibi” deyimleriyle açıkça dile getirilmesi bu modellemeyle bağlantılıdır (Connell, 1998).

Biyolojiye göre insan, dişi ya da eril beden ile dünyaya gelmektedir. Bedenin bu özelliği, doğuştan gelen en doğal ve temel özelliklerden biridir. Bedenin güçlü ya da zayıf, ince ya da kalın, doğurgan ya da doğurtan olup olmadığı bu biyolojik özelliklere göre temellendirilmektedir. Biyolojinin tanımladığı kadın ve erkek özellikleri neredeyse bundan ibarettir. Kadınsılık ya da kadınlık, erkeksilik ya da erkeklik tamamen toplumsal ve kültürel olarak yüklenmiş etkilerdir (Bingöl, 2014). Kadının ve erkeğin toplumdaki yerini ve rollerini belirleyici en önemli husus toplumdur ve toplumsal cinsiyet kavramını, toplumun yarattığı bu kurallar oluşturmaktadır.

Raewyn Connell’ e (1998) göre; toplumsal cinsiyet çerçevesindeki çeşitliliği kavramanın en yaygın yolu, insanları, toplumsal cinsiyetle bağlantılı kişilik özelliğindeki farklılıkları yansıtan bir boyutta sıralanmış olarak düşünmektir. Kadınlık ve erkeklik, bütün insanlarda ölçülebilecek homojen mizaç boyutları olarak örtük bir biçimde teorileştirilmiştir. Ölçeksel araştırmalar, dolambaçlı şekilde kadınlık ve erkekliğin aynı kişide bir arada bulunabileceğinin fark edilmesini mümkün kılmaktadır. Ama bunu, Freud’un gördüğü biçimde, birbiriyle çelişen arzular ve özdeşleşmeler olarak değil, değişkenliğin çoğul yönleri görüşü aracılığıyla yapmaktadır. Connell’ e (1998)

göre; insan iletişiminin anlamsızlaştırılmasından kaynaklanan yorum karışıklığı yeterince açıktır. Constantinople’ın erkeklik ve kadınlığa dair sunduğu özet geçerliliğini hala korumaktadır: “Öyle görünüyor ki, kadınlık ve erkeklik hem teorik hem de ampirik açıdan psikoloğun sözcük dağarcığında en karışık kavramlar arasında gibiler.” Ölçeksel yaklaşımlar, içerilen psikososyal süreçlere dair çok az yeni anlayış üretebilmişlerdir.

Toplumsal cinsiyet, bireylerin cinsiyetinin belirlenmesinde biyolojiden daha etkilidir. Toplumsal kurallar, biyolojinin önüne geçmektedir. Eşcinsellik örneğine baktığımızda, biyolojik ayırım kullanılarak toplumsal cinsiyet ayrımı yapılmaktadır. Heteroseksüelliğin doğallaştırılması, “üremeye yönelik anatomik uyum” üzerinden uygun ve olması gereken olarak kabullenilmiştir. Bu bağlamda, erkek eşcinsellere kadınsılık, kadın eşcinsellere erkeksilik yüklemek bu doğallaştırma ve “normalleştirme” çabasının bir sonucudur. Bir diğer örnek olarak ele alabileceğimiz transseksüeller, kendilerini ne dişi ne de eril olarak sınıflandırarak cinsiyetin sabit olduğu anlayışını yıkmaktadırlar. Böylece hem ikili cinsiyet düzenini sarsarlar hem de toplumsal cinsiyet anlayışını sonsuza kadar çoğullatırlar (Savran, 2009).

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğe farklı sorumluluklar yüklemiş ve bu sorumlulukları karşılayamayan bireyleri düzenin ötesine itmeye çalışmıştır. Kadının aile olgusuyla bir tutulması yeni bir anlayış değildir. Çeşitli medeniyet ve topluluklarda kadın ve aile kavramı ayrılmaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya uygarlık tarihine bakıldığında, Yunan medeniyetindeki anlayış, neredeyse günümüzdeki kadın ve aile yapısı anlayışının temelini oluşturmaktadır. Yunan medeniyetinde iyi bir kadın ölçütü; güzel, sabırlı, iyi ve şefkatli bir anne, kocasına sadık bir eş, ev işlerinde başarılı olarak tanımlanmaktadır. Tarihler boyunca devam etmekte olan bu anlayış günümüzde de devamlılığını sürdürmektedir. Diğer yandan kadın, aile ve erkekten bağımsız olarak düşünülememektedir. Dini kabullerin de etkisiyle, özellikle Orta ve Uzak Doğu toplumlarında kadına yaklaşım daha belirgin bir form kazandırmaktadır. Toplumda kadının yeri bu inanışlara ve sınırlılıklara göre şekillenmektedir (Doğdu, 2005). Günümüz modern toplumlarında, değiştirilmeye çalışılan kalıpyargılar kadın ve erkek rolleri üzerinde eşitliği sağlayacak köklü bir değişime sebep olamamıştır.

Erkeklik denen toplumsal konum, bir iktidar analizi içinden bakmadan anlaşıl原因mamaktadır. Cinsiyet konumlarının bir iktidar analizi ile ilişkilendirilmesinde önemli bir düşünür olan Simone de Beauvoir, ünlü yapıtı *İkinci Cins*'te (1949) erkekliğin, kendi cinsiyetinden bahsetmeyip sürekli başkalarının, kadınların, çocukların, yabancıların, siyahilerin, eşcinsellerin vb., cinsiyet özelliklerinden bahsederek kurulan bir iktidar konumu olduğunu dile getirmektedir (Sancar, 2008). Carole Pateman (1989), liberal sosyal kontrat teorisine bağlı olarak, sanat ve bilim dünyasındaki alanların diğer alanlarda olduğu gibi erkekler arasındaki anlaşmaların geçerli olduğu alanlar olduğunu savunmaktadır. Irklarından, sınıflarından ve diğer kimliklerinden bağımsız olarak erkekler, bu düzenden çıkar sağlamaktadırlar. Bu çıkarları kadınlar üzerindedir. Söz konusu çıkar; kadınların erkeklere “tabi olması” durumundan erkeklerin psikolojik ve fiziksel olarak yararlanmalarıdır. Pateman'ın teorisine göre bahsedilen kadın ve erkeklerin homojenleştirilmesi büyük bir sorundur. Bahsi geçen yararlanma, tüm erkekler için geçerli değildir. Erkekleri (ve kadınları) tek bir homojen grup olarak ele almak sorunlu bir bakış açısidir, bir takım erkek gruplarının da diğer erkekleri baskı altına aldığını görmemiz söz konusudur. Askerlik, bu konuda çok açık bir örnek olarak gösterilebilir (Öztürk, 2010).

Sosyolojik, tarihsel ve antropolojik tartışmalar, kadınlık ve erkekliklerin kültürlere ve zamana göre değiştiğini göstermektedir. İki cins arasındaki davranışsal farklılıklar biyolojik farklılıklardan değil kültür olduğunu antropologların çalışmaları kanıtlamaktadır. Kadınlık anlayışı; fedakarlık, yumuşaklık, narinlik, naziklik, duygusallık, anaçlık, konuşkanlık, güven duyma ihtiyacına yöneliktir. Erkeklik anlayışı ise; maceracılık, saldırganlık, rekabetçilik, üstünlük, nesnel davranma, duyguların gizlenmesi ve kamusal alana yöneliktir. Erkekler için uygun olan davranış biçimi erkeksi, kadınlar için uygun olan davranış biçimi kadınsı olarak kalıplaştırılmış davranışlar bütünü haline getirilmiştir. Bu kalıplar kadınların ev içi işleriyle, erkeklerin ev dışı “üretici” çalışması arasındaki ayırım kamusal alana ilişkin ve değerli olan erkek ile özel alana ilişkin ve aşağı olan kadın arasındaki tezdı güçlendirir yapıdadır (Ersöz, 2016). Söz konusu olan erkeklik anlayışı, sadece kadınları değil erkekleri ve LGBTİ bireyleri de baskı altına alan bir anlayıştır.

1.4. Toplumsal Cinsiyet Olarak Erkeklik

Erkeklik, bir toplumsal cinsiyet kategorisidir. Toplumsal cinsiyet kategorisi olarak erkeklik kavramının ele alımı, ataerkil söyleme karşı bir baş kaldırıdır. Bu söylem, erkeklik için belirlenen; mertlik, dürüstlük, ailenin reisi olma, namusunu koruma gibi değer ve niteliklerin, erkeklerin biyolojik doğasının doğal bir sonucu olduğu fikrini bir gerçeklik olarak sunmaktadır. Toplumsal cinsiyet çalışmaları, kadınlık gibi erkeğin de tarihsel, kültürel ve toplumsal koşullar tarafından şekillendirilmiş bir toplumsal cinsiyet kategorisi olduğunu ortaya koymaktadır. Biyolojik olarak erkek olan bireyler, doğdukları andan itibaren “erkek olma”yı öğrenmeye başlarlar. Toplumsal olarak kabul görmek adına, nasıl davranmaları, nasıl oturup kalkmaları, nelerden hoşlanmaları ya da hoşlanmamaları, nasıl bir cinsellik yaşamaları, nasıl yaşamaları ve hissetmeleri gerektiği gibi birçok konuda yaşamlarını şekillendiren toplumsal normları, biyolojik doğalarının bir gerekliliğiymiş gibi içselleştirerek yaşamaya çalışmaktadırlar (Bozok, 2011).

Serpil Sancar (2009) “*Erkeklik: İmkansız İktidar*” adlı eserinde otuz yıl öncesine kıyasla *erkek egemen toplum* kavramının çok daha yaygın kullanılan bir kavram haline geldiğini belirtmektedir. Bahsi geçen kavram, sınıfsal ve diğer bağlamları ne olursa olsun, erkeklerin bir biçimde yararlanmakta olduğu toplumsal bir düzeni ifade etmektedir. Hegemonik erkeklik değerlerini temsil etmekte olan küçük bir azınlık erkeğin oluşturduğu ortak çıkar alanları içerisinde birbirleriyle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Birbirlerinden farklı erkekliklerin ve kadınlıkların, merkezinde erkeklerin olduğu bir iktidar düzeni anlatımda yer almaktadır. Egemen erkeklik değerleri ve bu değerleri ayrıcalıklı kılan kurumsal destekler ve kültürel pratikler etrafında çeşitli mesafelerle yer almış farklı erkekliklerin, karşılıklı onay ile işleyen ilişkiler içinde eklemlenmiş bir bütünlük “*küresel eril ittifak düzeni*” olarak ifade edilmektedir. Sancar’ a göre, günümüz toplumlarının erkek egemenliğine dayalı toplumlar olması, gözlemlenebilir bir gerçek olup; kendi içinde çok çatışmalı, farklı iktidar ilişkilerini barındıran, çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Kadınlar baskı ve denetim altında tutulması gibi ortak bir amaca sahip olan erkek egemenliğinden bahsetmek yerine; çoğul, çatışmalı

birbiriyle uyumsuz ya da ilişkisiz farklı erkeklik deneyimlerinin yaşanmakta olduğu bir “erkek egemenliği”nden bahsedilebilir (Sancar, 2008).

Michael S. Kimmel’e göre erkeklik, cinsiyet ile değil, toplumsal cinsiyet ile kurulan bir olgudur. Social Science ansiklopedisinin, “*Masculinity*”e adanmış bölümünde yer alan Kimmel’in erkeklik tanımı şöyledir: “Erkeklik, belirli bir zamanda ve verili bir toplumda, erkeklere dayatılan sosyal rollere, davranışlara ve anlam dünyasına tekabül eder. Böylelikle erkeklik, biyolojik cinsiyete ve değişik erkek grupları arasındaki çeşitliliğe değil, toplumsal cinsiyete (gender) vurgu yapar. Biz toplumsal cinsiyeti, kimliğimizin içsel bir ögesi olarak deruhte etmemize rağmen, erkeklik gündelik temaslar üzerinden toplumsal kurumlar tarafından imal edilen bir şeydir.” Kimmel’in tanımına göre de, erkeklik doğuştan kazanılan bir özellik değil, toplumsal olarak kazanılan ve zamana mekana göre değişiklik gösteren bir olgudur. Sosyal olarak kurgulanan ve tarihin her dönüm noktasında güncellenen toplumsal cinsiyet ilişkileri, birçok araştırmacı tarafından erkeklik değil *erkeklikler* (masculinities) olarak ele alınmaktadır. “Erkeklikler” olarak ele alınmasına ilişkin ilk ciddi çalışma Connell’in “*Masculinities*” adlı eserinde yer almaktadır. (Akt. Özarslan, 2016)

1970’lerde başlayıp 1990’larda ivme kazanan erkeklik çalışmaları, yakın döneme kadar incelenen fakat hakkında akademik olarak fazla incelemenin bulunmadığı bir alan olarak literatürde yer almaktadır. Son dönemde erkeklik üzerine yapılan çok önemli çalışmalarda görülmüştür ki erkeklik kavramından kadınların ve LGBTİ bireylerin olduğu kadar erkekler de zarar görmektedir.

1.4.1. Erkeklik Çalışmalarının Gelişimi

Erkeklik çalışmalarının başlangıcında önemli bir rol oynayan, araştırmacıları erkekliklerin inşa süreçlerini incelemeye yönlendiren kavramlar arasında, Raewyn Connell’in “erkeklikler” (masculinities) ve “hegemonik erkeklik” (hegemonic masculinity) kavramları yer almaktadır. Bu kavramlar ile erkeklik çalışmaları ivme kazanmıştır. Erkekler ve erkeklikler üzerine yapılan çalışmalar, erkeklik çalışmalarının akademik bir alan olarak öne

çıkmasından önce başlamıştır. Bu çalışma alanının zeminini oluşturan ana düşünce, erkekliğin de kadınlık gibi toplumsal cinsiyet düzeni ürünlerinden biri olmasıdır. Toplumsal cinsiyetin yaşamımızda önemli bir rolü olduğunu gösteren ikinci dalga feminizm ve akademide ivme kazanan kadın çalışmaları, erkeklik çalışmalarının ortaya çıkmasında önemli etkilere sahiptir.¹ Aynı zamanda gey kurtuluş hareketi ve LGBTİ bireyler üzerinde yapılan çalışmalar da erkeklik çalışmaları için önem taşımaktadır(Arık, 2016).

İlk kuşak erkeklik çalışmaları, geleneksel yaklaşımlarda yer alan cinsiyet farklılıklarının doğal olduğu görüşüne tepki olarak, bazı erkeklerin de egemen erkeklik rollerinden rahatsızlık duyabileceğini söylemektedirler. Egemen erkeklik rollerinin erkekler üzerinde yarattığı olumsuz durumlar çalışmalarda yer aldı. Erkeklik çalışmaları ile iktidar eleştirisini birleştiren öncü çalışmaların başında Joseph Pleck ve Jack Sawyer'ın "*Men and Masculinity*" (Erkekler ve Erkeklik, 1974) ve ilk ciddi erkeklik eleştirisi olarak kabul edilen Joseph Pleck'in "*The Myth of Masculinity*" (Erkeklik Mitosu, 1981) yer almaktadır. 1980'lerde feminist araştırmacılar, tek bir kadınlık tanımının var olmadığını, kadınlığın pasif bir şekilde bağımlılık olarak tanımlanamayacağını ortaya koyarak; yaşa, sınıfa, etnik kökene göre değişim gösteren farklı kadınlık tanımlarının önemini belirtirken, bu çalışmalar erkeklik çalışmalarının da yolunu açmıştır. Bu dönemde erkeklikler arasındaki farkları araştırmak önem kazanmıştır. Beyaz, orta yaşta, tam gün çalışılan bir işe sahip olan, heteroseksüel erkeğin özellikleriyle örtüşen "hegemonik erkeklik" tanımı ve bunun yanında bu tanıma uymayan diğer erkeklikler tartışılmaya başlanmıştır. Hegemonik erkeklik kavramı etrafındaki tartışmalar, bu tanımın

¹ **Birinci Dalga Feminizm:** 19.yy sonu ve 20.yy başlarında ortaya çıkmıştır. Wolstonecraft'ın yazmış olduğu "Vindication of the Rights of Women"(Kadın Haklarının Savunusu) eserindeki talepler etrafında şekillenmiştir. Temel haklar çerçevesinde olan bu talepler; oy kullanma, eğitimde eşitlik ve mülkiyet haklarını kapsamaktadır.

İkinci Dalga Feminizm: 1960'lı yıllarda yaşanan gelişmeler kadınları da etkilemiş ve kadınlar doğum yöntemleri gelişmelerinde eşitlik talebinde bulunmuşlardır. Eşitlik, yasalarla sağlanmış olsa da yaşam pratiklerinde kadınlar ve erkekler hala ataerkil bir düzen çerçevesinde sürdürülmektedir ve bu dönemde kadınlar bu eşitsizlik için mücadele vermişlerdir. Bu dönemde "kız kardeşlik" argümanı ortaya çıkmış ve sonrasında önemli bir gelenek haline almıştır.

Üçüncü Dalga Feminizm: 1990'ların başında İkinci Dalga Feminizmin algı ve pratiklerine tepki olarak doğmuştur. Bu akım, toplumsal cinsiyet, şiddet, ırk, cinsellik, siyaset vb. konularla ilgilenmiş ve bu kavramları feminist bakış açısı ile teori haline getirmeye çalışmışlardır (Taş, 2016).

dışında kalan erkeklerin nasıl denetlendiğini ve yönetildiğini anlamak üzere ortaya atıldığı iddia edilmiştir. Bu çalışmalar; “farklı” olarak tanımlanan erkeklikler üzerine yapılan çalışmalar ile beslenmişlerdir. Bu alanda en önemli tezlere sahip olan R. W. Connell, “*Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*” (1998, Türkçesi 1998) ve *Masculinities* (Erkeklikler, 1995) çalışmalarında, farklı erkeklikleri ortak paydada toplayan durumun, kadınlar üzerinde kurulan iktidar olduğunu iddia eden hegemonik erkeklik kavramının kullanımına açıklık getirmiştir (Sancar, 2008).

Profeminist bir alan olan erkeklik çalışmaları, feminizmi destekleyen çoğunlukla erkek sosyal bilimciler ile geliştirilmiştir.² Kadın düşmanlığı, homofobi ve transfobiye karşı olan erkeklik çalışmaları, 1970’lerin sonlarında başlayıp 1980’lerde yükselişe geçerek ataerkil erkeklerin feminist eleştirisini yapmayı hedeflemişlerdir. Feminizmin müttefiki olan profeminist erkeklerin çalışmalarında, feminist çalışmaları egemenlik altına alma ya da feminist çalışmaların rakibi olma gibi durum söz konusu değildir. Erkeklik incelemeleri, feminist çalışmaları destekleyen ve erkekleri de dahil ederek feminist çalışmaları zenginleştirmeye çalışan bir alandır (Bozok, 2011).

Türkiye’deki erkeklik çalışmaları Batı’daki gibi bir kurumsallaşma sürecini tamamlamasa da, 2000’ler itibariyle önemli bir ivme kazanmıştır. Yapılan araştırmalar, akademide hazırlanan tezler, STK’ların faaliyetleri, forum ve toplantılar, ulusal ve uluslararası sempozyumlar; erkeklik çalışmalarının Türkiye’de de kurumsal bir alan haline gelmeye başladığının göstergesidir (Arık, 2016). Erkek egemen sistemden zarar görmekte olan kadınlar, erkekler ve LGBTİ bireyler adına erkeklik çalışmaları, daha eşit bir düzen ve toplumsal cinsiyet düzeni oluşması için büyük bir önem taşımaktadır.

1.4.2. Eril Tahakküm ve Üstün Erillik

Toplumsal hayatta kadın ve erkekler eşitliğin olmadığı, erkeğin kadına üstünlüğü ile oluşturulan bir yapı içerisinde yer almaktadırlar. Toplumsal cinsiyet rolleri, eşitsizliği ve ayrımcılığı beraberinde getirmektedir. Bu

² Profeministler: Toplumsal cinsiyet sorunlarının feminist yapılanma ile çözülebileceğini savunmakta ve kadınlara feminist mücadelelerinde destek olmaktadır (Kepekçi, 2012).

eşitsizlik ve ayrımlar, kamusal alanı erkeğin alanı ilan ederken, özel alanı da kadına bağışlamıştır. Bu süreçte etkili olan ana etken ise eril tahakkümdür. Erkeğin kamusal ve sosyal alanda sahip olduğu iktidar bu alanları kendi ihtiyaçları doğrultusunda kurgulamaları ile oluşmuştur. Erkeğin iktidarını ve iktidar alanındaki güç ilişkilerini kavramlaştıran eril tahakküm ve üstün erillik, sanat gibi alanlarda da söz konusudur (Sankır,2010).

Pierre Bourdieu, bir tür eylem kuramı geliştirmeye çalışırken "*Masculine Domination*" (Eril Tahakküm, 1998) kitabını yazarak, eril tahakkümü iktidar karşısında boyun eğmenin tipik bir örneği olarak ele almaktadır. Bourdieu, eril tahakkümü anlarsak diğer tahakküm biçimlerini de anlayabileceğimizi ifade etmiştir. Eril tahakkümün tarihsel kökenlerine ve farklı varoluş tarzlarına bakarak; bunun bir toplumsal cinsiyet düzeni olduğunu, cinsel eylemleri düzenleyen bir dizi karşıtlık ile toplumsal evreni, bilinçdışı kabuller ve istekler şeması olarak yarattığını belirtmektedir (Sancar, 2008).

Eril tahakküm, ailede başlayan ve erkeğin öncelikle ailedeki bireyler üzerinde kurduğu iktidarı işaret eder. Eril tahakküm, kamusal ve özel alanda sosyal dayanaklara sahip olan bir sistemdir. Sonuçları itibariye bir eşitsizlik durumu olan eril tahakküm, cinsiyet ayrımcılığına yönelik pratiklerden oluşmaktadır (Sankır, 2010). Sosyal alanda; erkeklerin kadınlara yönelik tanımlanmış olduğu toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde kurgulanan eril tahakküm, kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkisini sürdüren bir yapı ortaya koymaktadır (Atay, 2004).

Üstün erillik, sosyal alanda kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı etkileşimlerini kadının eksik ve edilgen olduğu kabulüne dayandırarak, erkeklerin kadınlar üzerindeki üstünlüğü ve buna bağlı olarak koydukları egemenlik ilişkilerini ve kadın üzerindeki erkek tahakkümünü kavramsallaştıran bir yaklaşımdır. Hem kadınlara hem de eril iktidara sahip olmayan diğer erkeklere yönelik olarak kurgulanmış iktidar ilişkilerini işaret etmektedir. Üstün eriller, sosyal çevresi üzerinde tahakküm sahibi olan ve bu tahakküm için gerektiği alanlarda rekabette bulunabilenlerdir. Erkeklik, olarak da düşünülen üstün erillik, iktidar ilişkileri bağlamında ortaya çıkan ve sosyal

alandaki tahakküm gücünü elde etmiş olan erkek kimliğinin ortaya koymuş olduğu toplumsal cinsiyet rolü pratikleridir. Sosyal alandaki etkileşimleri iktidar ilişkilerine göre tasnif eden eril tahakküm sürecinde, iktidara sahip olanlar ve iktidara maruz kalanlar söz konusudur. İktidar sahibi olmayan diğerlerinin (kadınlar, çocuklar, eşcinseller vb.) ona göre şekilleneceği ve rekabet edeceği bir yaklaşım olan eril tahakküm, içerisinde çatışmalar ve uzlaşmalar barındırmaktadır. Bu biçimde kurgulanan sosyal ortamda “üstün eril”, yaşlı olarak kabul edilinceye kadar erkekliğini ve iktidarını birçok kez ispatlamak ya da diğerleriyle rekabet etmek durumunda kalmaktadır (Sankır, 2010).

1.4.3. Erkek Kurtuluşçu ve Erkeklikçi Yaklaşımlar

Erkek kurtuluşçu yaklaşım (Male Salvationist Approach), ataerkilliğin yalnızca kadınlara değil aynı şekilde ve boyutta erkeklere de zarar verdiğini ve erkeklerin de kadınlar kadar zarar gördüklerini belirtmektedir. Erkekler, toplumsal olarak kabul görebilmek için duygularını yitirmektedirler. Bu yaklaşımın önce gelen savunucularından, Warren Farrell ve Herb Goldberg'e göre erkek iktidarı erkeklerin yaratmış olduğu özyıkıcı bir yanılsamadır. Bu yaklaşım ataerkilliğe karşı çıkmasına rağmen feminizmle arasına bir mesafe koymakta ve kadınlar yerine erkeklerin ödediği bedellere odaklanmaktadır (Bozok, 2009).

Erkekler toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde şekillenirken duygularını, gerçek bir erkek olabilmek adına, gizleme ve bastırma eğilimi göstermektedirler. Erkek kurtuluşçu yaklaşımın öncüleri tam olarak da bu gizleme ve bastırma eylemleri üzerinde dururken, ataerkil düzenden zarar göre kadınlar ve LGBTİ bireylere değinmekten kaçınmaları, gözle görülür biçimde söz konusu olmaktadır.

Erkeklikçilik doğrudan doğruya antifeminizmdir ve erkek egemenliğini meşrulaştırma çabasıdır.³ Kadın ve erkek arasında gözle görülür farklar olduğu ve toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanamaz olduğunu kabul eden yaklaşımlar

³ Antifeminizm: Feminizm akımına karşı muhalefet olma durumudur (Wilcox, 1987).

erkeklikçi bakış açısından kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşım, feminizme karşı doğrudan bir mücadele biçiminde yer almaktadır. Başta batıdaki “erkek hakları” ve “mitos-inşacı” yaklaşımlar olmak üzere, erkekler üzerine incelemelerin muhafazakar ve antifeminist kanadını oluşturmaktadır. Erkeklikçi ve erkek kurtuluşçu yaklaşımlar, kadınlar ve transgenderların ezilme ve ikincilleştirilmelerini reddeder ve görmezden gelmektedirler. Aynı zamanda feminizm karşıtı ve feminizme mesafeli fikirleri savunmaktadırlar. erkeklikçi ve erkek kurtuluşçu yaklaşımların toplumsal cinsiyet körü, cinsiyetçi ve hatta kadın karşıtı olduğu belirtebilmek mümkündür. (Bozok, 2009) .

1.4.4. İktidar ve Erkeklik

Connell’e göre iktidarı içeren belirli işlemlerin gözlemlenmesi oldukça kolaydır: bir babanın kızının evlenmesini yasaklaması, parlamentonun eşcinsel ilişkiyi suç sayması, banka müdürünün bekar bir kadına kredi vermemesi, bir grup erkeğin bir kadına tecavüz etmesi. Sözü edilen eylemler yapı olmaksızın anlaşılabilir değildir. Sözgelimi, medyada sürekli bireysel sapkınlık olarak sunulan tecavüz, iktidar eşitsizlikleri ve erkek üstünlüğü ideolojilerine köklü biçimde yerleşmiş bir “kişiden kişiye” şiddet biçimidir. Toplumsal düzenden sapmak bir yana, en açık anlamda bu düzenin bir uygulamasıdır (Connell, 1998).

Erkek egemenliğine dayalı toplumsallığı anlamak için sürdürülen tartışmalar içinde iki farklı boyuta işaret edilmesi gerekmektedir. İlk olarak, erkekler ve kadınlar arasında tahakküme dayalı eşitsiz ilişkilerin nasıl var edildiğini kavramaktır. Aynı işi yapan kadınların erkeklerden daha az ücret almaları ilk sorunun bağlamını oluşturmaktadır. Makine kullanmanın “eril”, ev temizlemenin “dişil” anlamlar taşıdığı ve birincisinin ikincisinden neden daha değerli olduğunu anlamak ikinci soru ile ilişkilidir. Cinsler arası eşitsizlik yaratan somut iktidar ilişkileri kadar, toplumsal ilişkilerin kendisini “cinsiyetlendiren” ve diğer toplumsal eşitsizlikleri cinsiyet eşitsizlikleri ile ilişkili hale getiren bir tür cinsiyet düzeni ya da cinsi yet rejimi tanımı yapılması kaçınılmazdır. Makine kullanmanın eril niteliği aynı zamanda işgücü piyasasında erkek egemenliğini de göstererek endüstriyel kapitalizmin sınıfsal

eşitsizlikleri ile cinsiyete dayalı eşitsizliklerin nasıl birlikte var olduğunu ve birbirlerini “normalleştiren” benzer iktidar stratejileri yarattığını göstermektedir (Sancar, 2008). Toplumsal cinsiyet tarafından yaratılmış olan kadın ve erkek arasındaki farklılıklar, biyolojik temellere dayanmamaktadır. Toplumsal bir eşitsizlik söz konusu olduğunda bunun kadın ve erkeğin arasındaki biyolojik farklılıklar ile açıklanmaya çalışılması, erkeğin gücü üzerinden, örneğin, mertlik ve cesurluk özellikleri ile harmanlanarak kastedilen bir güç özelliği öne çıkmaktadır.

İktidarı elinde barındıran kişilerin pratiğinin de sınırlanmış olması, daha az açık olmakla birlikte aynı ölçüde önemli bir noktadır. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinde erkeklere kendi sınırlarını da üreten belirli yollarla güç sağlanmaktadır. Sözelimi, tekeşli evliliğin önemini vurgulayan ataerkil toplumsal cinsiyet düzeninde, zina konusu hakkında erkekler arasında ciddi bir gerilim yaşanmaktadır. Kadınları sahip olunan bir mal olarak tanımlayan bir yapı, erkekleri hırsızlığa denk karşılıklarla yüz yüze bırakmaktadır. Hegemonik erkeklik tanımlarının ayakta tutulması, çoğunlukla önem verilen bir konudur ve eşcinsel erkeklerin nefret toplamasının nedeni, biraz da bu tanımlara zarar vermelerinden kaynaklanmaktadır (Connell, 1998).

Nancy Chodorow (1974), bir çocuğun doğduğu andan itibaren annesine bağımlı halde olduğunu ve kendisini anne ile tanımladığını belirtmektedir. Anne ve çocuk ortak bir yaşam içerisinde. Bu olgunun sebebi, bütün toplumlarda çocuklara bakma eğiliminde bulunan başta gelen kişinin anne olmasından kaynaklanmaktadır. Kız çocuklar annelerini taklit ederken, erkek çocuklar bizzat anne tarafından kendisinden kopması ve çocuğun yaşına uygun olmayan erkek davranışları göstermeye ve farklılaşmaya zorlanmaktadır. Toplumlarda idealize edilmiş, herkesçe paylaşılan kimlik parçacıkları bulunmaktadır. Bunların herkes tarafından paylaşılmasının sebebi, erkekler için en saygı gören ve yer yer kutsallaştırılmış kimlik parçacıkları olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu parçacıklar, çoğu sistem tarafından empoze edilip kazandırılır ya da daha önce edinilmiş olanlar da sistemli hale getirilebilmektedir. Kuvvetlilik, sertlik, mücadelecilik, yurtseverlik, duygularına hakim olmak vb. belli parçacıklar her erkeğin yerine getirebileceği vasıflar olmayabilir; fakat her erkek tarafından az çok paylaşılan özelliklerdir.

Askerlik, belli ideolojik örgütlenmeler ve bizzat devletin ve ailenin kendisi, erkekleri bu parçacıkları içselleştirmeye ve bunların gerektirdiği şekilde davranmaya zorlamaktadır. Hiyerarşik ilişkiler; sertliği, soğukkanlılığı ve mücadeleyi gerektirmektedir. Özellikle askerlik kurumu, bu hiyerarşik ilişkilere erkekleri sıkı bir şekilde hazırlamaktadır. Hiyerarşi bir iktidar kurma durumudur (Demren, 2003).

Sınavı hiç bitmeyen bir süreç olan erkeklik, iktidar vaadiyle iktidarsızlığın bir arada deneyimlendiği bir süreçtir. Gücünün sefasını süren erkek, aynı zamanda bu gücün cefasını çekmektedir. Erkekler, gücün ve iktidarın sefasını sürerken aynı zamanda bu kazanımların bedellerini ödemek zorunda kalmaktadırlar. Vaatlerle sarmalanıp sahneye sürülen erkekler, ellerinde bedenlerinde ve kafalarında tuttukları, aracı oldukları iktidar kalıpları altında ezilmektedir. Bu ezilmenin nedeni, iktidarın erkeklere aslında hiç de gerçek olmayan bir takım “sefa” imkanı sağlarken, bir yandan da onlardan bir rüşt ispatı istenmesinden kaynaklanmaktadır. Egosu sürekli şişirilen ve egemenlik mitleriyle özdeşleştirilen, bunlara yaklaştıkça alkışlanan erkekler, bir yandan da egemenlik çarklarında sürekli iğdiş edilmektedirler (Selek, 2012). İktidar ilişkileri içerisinde erkeklerden beklenti, “gerçek” bir erkek olmaları ve toplumun kendisinden beklentileri yönünde rollerini yerine getirmeleridir. Bunun dışarısında tutum ve davranışlarda bulunan erkekler bu hiyerarşik düzen ve kalıplardan çıkmaktadırlar. Kalıplara uymamak, toplumun beklentileri yönünde hareket etmemek dışlanmayı ve yerilmeyi beraberinde getirmektedir.

Otoriyeti meşru iktidar olarak tanımlayacak olursak, toplumsal cinsiyeti barındıran iktidar yapısında, otoritenin erkeklikle genel bağlantısının ana eksen olduğundan söz edilebilmektedir. Ama bu durum, ikinci bir eksenle hemen karmaşık ve kısmen de ilişkili bir hale getirilmektedir: Bazı erkek gruplarının sahip olduğu otoritenin yadsınması ya da daha genel bir biçimde, temel toplumsal cinsiyet kategorileri içerisinde otorite ve merkezde olma hiyerarşilerinin kurulması. Erkeklerin otoritesi, toplumsal yaşamın tüm alanlarını örten dümdüz bir örtü üzerinde yayılmamıştır. Bazı durumlarda otorite sahibi olan kadınlardır; bazı durumlarda ise erkeklerin iktidarı dağılmış, karışmış veya çekişmeli halde bulunmaktadır. Erkeklerin iktidarının ve

erkeklik otoritesinin görece yoğunlaştırıldığı kurumlar ve toplumsal çevre bileşimleri saptanabilmektedir. İktidarın çevredeki dağılmış veya çekişmeli yapısının tersine toplumsal cinsiyeti barındıran iktidar yapısında bir “nüve” bulunmaktadır (Connell, 1998).

İktidar ve erkeklik arasındaki ilişki, erkekler için doğal kabul edilen bir süreçten geçerek ikna olma ve benimseme ile varlığına devam etmektedir. Bahsi geçen iktidar ilişkileri sabit olmayıp değişken özellik göstererek yeniden üretim sağlamaya devam etmektedirler. Var olan düzen daima değişim ve dönüşüm göstererek farklı sebep ve sonuçlara yol açmaya devam edecektir.

1.4.5. Erkeklikler

“Erkeklikler” tek bir erkeklik yerine farklı (çoklu) erkeklik tiplerin var olduğunu işaret etmekte olan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Connell’in ortaya atmış olduğu bu kavram, erkekliğin ebedi ve ezeli olmadığı gibi evrensel de olmadığını belirtmektedir. Toplumların sahip olduğu farklı kültür ve koşullar, farklı erkeklik tiplerini meydana getirmektedir (Bozok, 2011). Bireylerin bulunduğu koşullar farklı deneyimler ile şekillenmelerine yol açmaktadır. Bu şekilde farklı “erkeklikler” ortaya çıkmaktadır.

Connell ve izleyicileri “erkeklikler” kavramı ile iki noktaya vurgu yapmaktadırlar. İlki, erkeklerin farklı stratejiler kurarak ataerkil hegemonya kurma yollarını olmasıdır. Tüm erkekliklerin ataerkillik üzerinden deneyimleri farklılıklar bulundurmaktadır. Ataerkilliği farklı şekillerde deneyimleyen erkeklikler, kadınlar ve queer bireyler üzerinde farklı hegemonya kurma stratejileri geliştirmektedirler. Erkek egemenliği, farklı erkekler tarafından farklı yollar ile kurulmaktadır. İkinci can alıcı vurgu, ataerkil olmayan erkeklerin olduğudur. Erkeklikler, tarihsel, toplumsal ve kültürel koşulların ürünü olan kurgulardan ibarettir. Connell ve izleyicileri erkekler ve erkekliklerin toplumsal cinsiyet eşitliğinde değişimin mümkün olduğunu vurgulamaktadırlar (Bozok, 2011). İnsanlar tek bir düşünce yapısına sahip olamayacakları gibi deneyimleri ve kazanımları ile tek bir kalıpta da yer almamaktadırlar. Farklı bölgelerde, farklı koşullarda ve kültürlerde yetişen

bireylerin tek bir erkeklik olgusuna sahip olması söz konusu olamayacağı gibi bu erkeklik tanımlarının değişim göstermemesinden de söz edilememektedir.

Farklı erkeklikler arasındaki hiyerarşi, içerme-dışlama pratikleri, ittifak ya da çatışma dinamiklerinin oluşumunu anlamak, doğrudan cinsiyet rejiminin inşasının gerçekleştiği bir cinsiyetlendirme sürecini anlamak anlamına gelmektedir. Cinsiyet farklarını anlamlandıran pratikleri ve farklı erkekliklerin nasıl oluştuğunu anlamak, doğrudan toplumsal iktidar ilişkileri örüntüsünün oluşumunu göstermesi açısından önemlidir. Toplumsal pratikler, farklı erkeklikler arasındaki iktidar ilişkilerinin oluşumunu sağlamaktadırlar. Her erkeklik tarzı, diğer erkekliklerle olan çatışmaları içerisinde, cinsiyet farklarını inşa ederken aynı zamanda cinsiyet rejimini de inşa etmektedirler. Örneğin, hegemonik erkeklik ile eşcinsel erkeklik arasındaki ilişkiyi anlamak için, erkek - erkeğe cinsel ilişkinin yasalar tarafından nasıl suç olarak tanımlandığına, polisiye uygulamalarla sindirme ve korkutma amacı ile nasıl cezalandırıldığına bakarak bunun patriarkal kurumlar aracılığı ile üretilen hegemonya olduğu daha rahat görülmektedir (Sancar, 2008).

Toplumda “gerçek” bir erkek olma durumu, hegemonik erkeklik kalıplarına uyma hali ile mümkün görülmektedir. Hegemonik erkeklik olgusu ile iktidarı elinde bulunduran azınlık bir grup diğer tüm erkeklikler, kadınlar ve queer bireyler üzerinde yönetim ve baskı yaratma durumu göstermektedir.

1.5. Hegemonik Erkeklik

Hegemonik erkeklik kuramı, Antonio Gramsci'nin hegemonya hakkındaki fikirlerine dayanır ve ilk kez 1985'te yayımlanan Tim Carrigan, Raewyn Connell ve John Lee'nin "*Toward a New Sociology of Masculinity*" (Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisine Doğru) adlı ünlü makalesinde oraya atılmıştır.

Carrigan, Connell ve Lee, kendilerinden önce antifeminist kuram ve hareketleri eleştirerek, erkekliği sorunsallaştırmak için feminizm ve queer çalışmaları alanlarının açtığı yolda ilerlemek gerektiğini vurgulamışlardır. Connell, bu fikirlerin daha ayrıntılı ve net bir biçimde yaptığı formülasyonunu ilk kez 1987'de yayımlanan "*Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*" adlı eserinde ortaya koymaktadır. Connell'e göre toplumsal cinsiyet ilişkileri üç yapıya

dayanmaktadır: (1) iktidar, (2) emek, (3) kateksis. Bu yapılar; belirli toplum, kültür ve tarihsel dönemlerde, toplumsal cinsiyet rejimlerini oluşturmaktadırlar. Toplumsal cinsiyet rejimlerinin her birinde, erkek egemenliği farklı stratejilere dayanarak inşa edilmektedir. Connell, bu toplumsal cinsiyet rejimlerinde bazı erkeklerin kadınlar ve diğer erkekler üzerinde iktidar sahibi olmasına dikkat çekerek “hegemonik erkeklik” kavramını ortaya atmaktadır (Bozok, 2009).

Connell hegemonik erkeklik olgusunu Gramsci'nin “hegemonya” kavramı üzerinden geliştirilmiştir. Marx ve Engels'e göre (1970); egemen sınıfın fikirleri, her dönemde egemen fikirler olmuşlardır. Toplumun maddi gücünü oluşturan sınıf, aynı zamanda entelektüel gücü de oluşturmaktadır. Maddi üretim araçlarına sahip sınıf, aynı zamanda düşünsel üretim araçlarına da sahip bulunmaktadır. Düşünsel üretim araçlarına sahip olmayan sınıfların fikirleri bu sınıfa bağımlı halde bulunmaktadır. Egemen fikirler, fikir olarak algılanan hakim maddi ilişkilerin ve dolayısıyla bir sınıfı egemen kılan, fikirlerini ise hakim konuma getiren ilişkilerin ideal dışavurumlarıdır. (Hebdige, 2004). Marx ve Engels'in bu düşünceleri, Marksist bir düşünür olan Gramsci'nin hegemonya kuramının temelini oluşturmaktadır. Hegemonya, belli toplumsal grupların, sadece zorlama veya egemen fikirlerin doğrudan dayatılmasıyla değil, toplumun genel rızasını kazanarak ve şekillendirerek, topyekün toplumsal otoriteyi diğer tabi gruplara uygulayabildiği bir durumu betimler. Hegemonya, hakim sınıfların bütün olası tanımları kendi alanı etrafında yapılabildiği sürece elde tutabilmektedir. bu şekilde, gruplar kontrol edilemese bile, gerçekte ideolojik olmayan düşünsel bir alan içerisinde sıkıştırılarak tarihin dışına itilmesi ve belli özel çıkarların dışında tutulması amaçlanmaktadır (Hall, 1977 Akt. Hebdige).

Connell'e göre; kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulmuştur. Bu yapısal olgu, bir bütün olarak toplumda hegemonik bir erkeklik biçimini tanımlayan erkekler arası ilişkilerin ana temelini oluşturmaktadır. Hegemonik erkeklik olgusu daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa

edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki ilişkiler, ataerkil toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçasıdır.

Bir toplumda, “ideal” ve “hegemonik” erkeklik algıları ve bunların sonucu olan biçimlemeler mevcuttur. Bu iki kavram farklı durumları ifade etmektedir. İdeal erkeklik, genel bir kavramdır ve birçok değişkeni içerisinde barındırır. İdeal, ulaşılması veya olunması istenen ve umulandır. Toplumdan topluma, bölgeden bölgeye ve kişiden kişiye değişiklik göstermektedir. Belirsizlik ve değişimi barındırır. Hegemonik erkeklik ise, belli koşul ve varsayımlar altında değişim göstermez, kültürel alan içerisindeki diğer erkeklikler üzerinde etkisi bulunmaktadır. Hegemonik erkeklik, toplumdaki diğer erkekliklerin ona göre şekillenebileceği ve rekabet edebileceği ortak bir varsayımdır ve uzlaşmaları ve çatışmaları barındırır (Demren, 2001).

Hegemonik erkeklik, erkekliğin deneyimlenme biçiminin kadınlar ve diğer erkekliklerin rızası ile onlar üzerinde iktidar kurmayı sağlayan ideal tipi temsil etmektedir. Ataerkil iktidardan payını daha fazla alan erkekler hegemonik erkekliği daha fazla barındıran erkeklerdir. Aynı zamanda farklı stratejiler ile ataerkilliği yeniden şekillendirmektedirler (Bozok, 2011). İdeal erkeklik tipi olarak baskı sağlayan hegemonik erkekliğin aynı zamanda birincil özelliği, profesyonel bir mesleğe sahip olmasıdır. Çalışmak erkekler için bir görevdir ve disiplinli, çalışkan ve verimli olmak zorundadırlar. Orta sınıf, eğitilmiş ve aydın olması da ideal erkeğin birincil özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sağlıklı, sağlam vücuda sahip olması, estetik nedenle olduğu kadar fiziksel dayanıklılık için de gereklidir. Dayanıklılık; milli ve kültürel bir göre olarak nitelendirilen verimli ekonomik aktivite ve askerlik için şarttır (Kancı, 2008).

Kimmel’e göre, erkeklik tanımlarına eşit şekilde değer verilmemektedir. Hakim kültürde; beyaz, orta sınıf, orta yaşın başlarında, heteroseksüel erkekleri tanımlayan hegemonik erkeklik; diğer erkekliklerin ölçüldüğü ve sıklıkla kusurlarının bulunduğu, standartları oluşturan bir erkekliktir. Erkekliğin hegemonik tanımı, iktidarda olan erkeğe (man in power), iktidar sahibi olan bir erkeğe (man with power) ve iktidarın erkeğine (man of power) ilişkindir. Erkeklik; kuvvetli, başarılı, muktedir, güvenilir,

denetim sahibi olarak görülmektedir. Kùltùrlerde geliştirilen erkeklik tanımları, bazı erkeklerin öteki erkekler ve bütün erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarı devam ettirmektedir (Kimmel, 2013).

Connell, hegemonik erkeklik fikrini dörtlü bir erkeklik kuramsallaştırmasına giderek genişletmiştir. “Suç ortağı erkeklikler” ataerkillik inşasında hegemonik erkeklikler kadar aktif olmamakla birlikte, ataerkilliğe onay vererek kadınların ikincil konumlandırılmasından ve ezilmesinden yararlanmaktadırlar. Hegemonik erkeklikten farklı olarak, suç ortağı erkek; elini kirletmeden “ataerkil paydan” yararlanmaktadırlar. Erkeklerin büyük bir çoğunluğu bu grupta yer almaktadır. Suç ortağı erkekler, taraf değiştirip feminist erkekler olarak kadın hakları için mücadele verip “muhalif erkekler” olabilecek erkeklerdir. Diğer yandan, “marjinal erkeklikler” suç ortağı ve hegemonik erkeklere göre dezavantajlıdırlar ve Connell’in kuramındaki bu erkekler, azınlıklara mensup ve sınıf altı konumdaki erkeklerdir. Ataerkil iktidar karşısında en dezavantajlı olan grup ise “madun erkeklikler” dir. Heteroseksüellik dışındaki cinsel yönelimleri ile, erkek egemenliğinin sağladığı toplumsal ayrıcalıklardan en az yararlanan grup madun erkeklerdir (Bozok, 2011).

Hegemonik erkeklik, kadınlarla ve tabi kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak inşa edilmektedir. Diğer erkekliklerin açıkça tanımlanmış olması gerekmemektedir. Çağdaş hegemonik erkekliğin en ayırt edici özelliği ise, heteroseksüel oluğu ve evlilik kurumu ile sıkı sıkıya bağlı oluşudur. Bu nedenle, tabi kılınan erkekliğin en önemli biçimi de eşcinselliktir. Bu tabi kılınma, hem doğrudan etkileşimleri hem de bir tür ideolojik savaşı gerektirmektedir (Connell, 1998).

Hegemonik erkeklik, kendi kendine varlığını sürdüren ve sadece kültürel pratikler, geleneksel alışkanlıkların içine gömülü olan “erkeklik refleksleri”nden ve davranışlarından doğmaz. Hegemonik erkekliği üreten olmazsa olmaz kurumlar söz konusudur; devlet, yasalar ticari şirketler, sendikalar, heteroseksüel aile, ulusal ordu gibi kurumlar sayesinde ekonomik ve kamusal faaliyetler homofobik - heteroseksüel erkeklik değerleriyle bütünleşerek meşru ve arzulanır ilan edilerek ödüllendirilmektedirler. Nasıl

olup da azınlık bir grup erkeğin bütün iktidar ve güç pozisyonlarını ellerinde tuttuğunu ve bunu meşrulaştırıp tahakkümü yeniden var edebilmesini “hegemonik erkeklik kavramı” açıklamaya çalışmaktadır (Sancar, 2008). Modern siyasi iktidara rızanın nasıl ve hangi araçlar ile sağlandığını anlamak, toplumsal iktidar ilişkilerinin inşasından bağımsız değildir. Bu noktada, sosyo-ekonomik, kültürel ve ahlaki toplumsal kodlar karşımıza çıkmaktadır (Şimşek&Öner, 2015).

“*Masculinities*” (Erkeklikler) adlı eserinde Connell, hegemonyayı sürdüren ve hegemonik erkekliğin savunuculuğunu yapan heteroseksüel erkeğin üzerinde durmaktadır. Connell’ e göre; ataerkil düzen savunmasına, aşık erkeklik politikalarına ihtiyaç duymamaktadır. Heteroseksüel erkek, kurumlarda ve devlette hegemonik erkekliğin yeniden üretimini ve devamlılığını sağlamaktadır ve zaten bunun için seçilmiştir. Hegemonik erkekliğin, kolektif projesinin çekirdeği de budur ve bu sebeple bir proje olarak görünmemektedir. Genellikle erkeklik tematize edilmeye gerek duymamaktadır; ancak ulusal güvenlik, kurumsal kar, aile değerleri, din ve inançlar, bireysel özgürlük, uluslararası rekabet, ekonomik verimlilik ya da bilimdeki ilerlemeler gibi birçok alanda ve kuruluşta belirgin bir erkek baskınlığı söz konusudur (Akt. Özekici, 2014).

Connell’in hegemonik erkeklik kuramı birçok alandaki erkeklik incelemelerinde; erkek öznelliğinden sosyalizasyona, şiddetten cinsiyetçiliğe, medya temsillerinden spora hemen hemen her konudaki ampirik çalışmalarda kullanılmıştır. Aynı zamanda Connell’in kuramı, eleştiriler de almaktadır. Connell ve J. Messerschmidt bu eleştirilerin beş ana grupta toplandığına işaret etmektedir: (1) erkeklik kavramı, (2) hegemonik erkeklik kavramının net olmayışı, (3) erkeklerin şeyleştirilmeleri, (4) erkek öznelliğinin sorunsallaştırılmasındaki yetersizlik ve (5) toplumsal cinsiyet örüntülerini kavramadaki sorunlar. Onlara göre, hegemonik erkeklik kavramında değiştirilmesi gereken en önemli nokta, vurgunun erkek egemenliğinden cinsiyetler arası hiyerarşiye odaklanmasıdır. Connell’in hegemonik erkeklik kuramını yeniden formüle etmesine rağmen, eksiklikler barındırmaya devam etmektedir (Bozok, 2009).

BÖLÜM 2

AUTEUR KURAMI

Sinema, sanat dalları arasında en yeni disiplin olarak karşımıza çıkan; kitleleri bir araya getiren ve etkileyerek değişim ve yenilik gösteren bir sanat dalıdır. Aynı zamanda sinema; popüler bir kitle iletişim aracıdır. Önceleri bir keşif ile beraber eğlence unsuru olarak karşımıza çıkan sinema, zamanla ortaya çıkan kuramlar ve anlatılar ile kitleleri etkileyen bir sanat ve anlatı biçimi olarak üretim sağlamıştır. Egemen ideolojinin etkisinde olan ana akım sinemaya ve özellikle Amerikan Sinemasına (Hollywood) karşı gelişen akımlar ve sinema türleri tarih boyunca ortaya çıkmıştır. Şüphesiz, bu akımlardan en önemlisi “*auteur kuramı*”dır (Karatay, 2015).

Kolker’e (2011) göre; 1950’ler sonrasında sinema, yönetmen sineması olarak üretilen eserlerin doruk dönemini yaşamıştır. Bu sebeple, auteur kavramının çıkış sebebi dolaylı olarak Amerika ve Fransa arasında yaşanan ekonomik ve politik sebepler ile bağdaştırılırken; Amerikan sineması üstüne görüşlerini bildiren, kendi sinemasını eleştiren bir grup entelektüel insanın çabası olarak ortaya çıkmıştır.

Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) sırasında, Avrupa sineması kesintiye uğrarken, Amerikan sineması hızlı bir ivme kazanmıştır. Bu dönemde, Amerikan sineması ticari üretim aracı olarak kitleleri etkisi altına alarak, klasik bir anlatı ile eğlence aracı olarak işlevini oluşturmuştur (Uğur, 2017). İkinci Dünya Savaşı’nın sonlarına doğru ortaya çıkan yeni süreç, dünya sinemasında büyük bir değişime yol açmıştır. İtalya’da Roberto Rosellini ile başlayan “Yeni Gerçekçi İtalyan” sineması bu değişimin başlangıcını oluşturmaktadır. Ardından Fransa’da 1950’lerin sonlarında bu değişimi takip eden “Yeni Dalga” hareketi meydana gelmiştir. Bu dönemde iki farklı anlatım ve sinema yapısı öne çıkmaktadır: Avrupa, klasik anlatıyı kırarak sanat sineması yaratırken;

Hollywood klasik anlatı ile ticari sinema üretimine devam etmektedir (Coşkun, 2009).⁴

Blandford, Grant ve Hillier' e (2001) göre; Cahiers du Cinema isimli sinema dergisinde yazan eleştirmenler tarafından geliştirilen auteur kuramı, bir dizi film boyunca, stilleri ve temaları ile ayırt edici özellik taşıyan yönetmenler için kullanılmaktadır. Gerçek bir auteur yönetmen, üslubunu tematik bir seviyeye yükseltirken aynı zamanda her yapıtına kişiselliğini de aktarmaktadır (Akt. Gürkan, 2015).

Sinemanın bir sanat olarak kabul görme sürecinde en çok irdelenen kısım, yönetmen ve yapıt arasındaki ilişki ve yönetmenin yapıt üzerindeki payı üzerine olmuştur. Bu sebeple, auteur kuramı sinema tarihinde, sinemanın bir sanat dalı olarak kabul görme sürecinde ve eserin anlaşılmasında belirleyici bir rol oynamaktadır.

2.1. Auteur Kuramının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Sinema tarihinde en önemli eleştirel akımlardan biri olan "*Auteur Kuramı*" Fransa'da Andre Bazin'in önderliğinde, "*Cahiers du Cinema*" (Sinema Defterleri) dergisinde yazılarını yayınlayan yönetmen ve eleştirmenlerin ülkelerindeki egemen sinema anlayışını eleştiren görüşleri ile ortaya çıkmıştır (Akçora, 2015). Cahiers du Cinema etrafında toplanan sinema tutkunları, Andre Bazin'in de katkısıyla Amerikan sinemasını ve İtalyan Yeni Gerçekçilerin eserlerini ele alarak, Fransız sinemasının gelişimi için çalışmalara başlamışlardır. Bu dergide sinema adına yazılar yazan ve gelişimi için çaba gösteren gençler arasında, sonraki aşamada Fransız sinemasını elinde barındıracak olan; François Truffaut, Jean - Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Pierre Kast, Claude de Givray gibi isimler yer almaktadır

⁴ Sanat Sineması: Blandford, Grant ve Hillier'e (2004) göre; auteur sinema ile sanat sineması bir tutulmaktadır. Kişisel bir özellik taşımaktadır. Hem biçim ve anlatım özellikleri bakımından hem de politik duruş açısından diğer sinema yapımlarından ayırt edilebilmektedir (Akt. Gürkan, 2015).

Sinemada Klasik Anlatı: Klasik anlatı tarzı, geleneksel anlatı tarzı olarak anılır ve Hollywood sineması ile özdeşleşmiştir. Klasik anlatı, belli bir olay örgüsü, kronolojik sıralama ve homojen bir zaman yapısı barındırmaktadır (Gürkan, 2015).

(Çoşkun, 2009). Sonrasında bu isimler, Yeni Dalga akımının yönetmenleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Andre Bazin, auteur yönetmeni; filmi var eden ve kendi kişiliğini de eserlerinde yansıtan olarak tanımlamaktadır. François Truffaut, Bazin'in görüşlerinden en çok etkilenen yazarlardan biridir. 1954'te Cahiers du Cinema'da yayınlanan "*Une Certaine Tendance du Cinema Français*" (Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi) adlı yayınında Bazin'in bu düşüncelerini "yaratıcı yönetmenler politikası"nı öne sürerek geliştirmiştir. Eserlerinin senaryolarının kendisine ait olmayan yönetmenleri auteur olarak tanımlamamış ve eleştirmiştir. Bu makale ile Truffaut, Fransız sineması için sanat sineması anlayışını öne çıkararak, ticari sinema anlayışını eleştiren bir kimliği öne çıkarmıştır. Aynı zamanda Truffaut'un bu makalesi, Fransız Yeni Dalga akımının çıkış manifestosu olarak kabul edilmiştir (Akçora, 2015).

Truffaut'un *Une Certaine Tendance du Cinema Français* adlı makalesini kuram olarak ele alan Andrew Sarris, "*Notes on the Auteur Theory in 1962*" adlı makalesinde yönetmenlerin auteur olarak ayrılabilmesi için üç özellikten bahsetmektedir. "Üç halka" olarak adlandırdığı özelliklerin en dışındaki halkada "teknik ustalık" (Technical Competence) yer almaktadır. İkinci halka olarak ise; "kişisel tarz" 1 (Personal Style) inceler. Sarris üçüncü halka olarak; "içsel anlam" 1 (Interior Meaning) öne çıkarır, onun için bu halkalardan en önemlisi de budur. Bu üç özelliği beraberinde taşıyan yönetmenler, auteur özelliğine sahip yönetmenlerdir. Sarris'in bulunduğu dönemde auteur olarak belirttiği yönetmenler: Luis Bunuel, Charlie Chaplin, Orson Welles, Roberto Rosellini gibi yönetmenlerdir (akt. Karatay, 2015).

2.1.1. Metteur En Scene ve Auteur

Auteur kuramında zaman içerisinde iki farklı ekol gelişmiştir. İlkinde anlam ve motif ön plana çıkarken; ikincisinde biçim ve mise en scene öne

çıkarılmaktaydı.⁵ Böylelikle, auteur ve metteur en scene yönetmen ayrımı bu şekilde ortaya çıkmıştır (Wollen, 2004).⁶

Alexandre Astruc (1959), bir eserin ortaya çıkışında en etkili kişi olarak yönetmeni görse de, auteur yönetmenin metteur en scene yönetmenden daha fazla yetki sahibi olduğu düşüncesini öne sürer. Metteur en scene, örneğin; Hollywood yönetmenleri, yapımcının isteğine bağlı olarak eseri şekillendirirken; auteur filmin her noktasına kendi karar vermektedir. Auteur kavramı çoğunlukla, Yeni Dalga akımı ve yönetmenleri üzerinden kullanılmaktadır. Auteur kavramının en önemli özelliği ve belirleyicisi; yönetmenin kendi stiline sahip olması ve bu stilin diğer eserlerinde de devamlılığının görülmesidir (Güngör, 2014).

Metteur en scene, var olan senaryoyu, başkasının duygu ve düşüncelerini görsele dönüştürürken; auteur, kendi duygu ve düşüncelerinin senaryosunu, ışığını, kamerasını, oyuncularını, ekibini ve stilini ön plana çıkararak görsele aktarmaktadır (Ertaş, 2016). Auteur yönetmenlerin eserlerinin her aşaması kendi film dilleri ve tarzları ile şekillenmektedir. Bir auteur filmi; yönetmenin hayatından, düşüncelerinden, kaygılarından ve kişiliğinden izler taşımaktadır.

2.2. Auteur Kuramını Ortaya Çıkaran Yazarlar

Çoğunluğu Fransız olan bir grup sinema aşığı gencin, sinema üzerine yazdıkları eleştirileri, kabulleri ve ortaya çıkardıkları yeni bakış açıları ile auteur kavramının temellerini atarak bu kavramın gelişimini sağlamışlardır (Ertaş, 2016).

Stam' e (2014) göre; auteur kavramının ortaya çıkış yolunda önemli bir rol oynayan Alexandre Astruc, 1948'de yazmış olduğu "*Yeni bir Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem*" ile Kamera-Kalem (La Camera Stylo) kavramını ortaya koymuştur. Astruc'a göre sinemanın sahip olduğu bir dil vardır ve yönetmen kamera amacıyla sinemanın anlamını ortaya koymaktadır.

⁵ mise en scene: sahne düzeni (Wollen, 2004).

⁶ auteur: yazar ve yaratıcı yönetmen,
metteur en scene: sahneye koyan yönetmen (Astruc, 1959).

Andre Bazin, sinemada gerçekçi kuramı ortaya koyarak, sinemanın gerçek ile olan bağlantısına ve yakınlığına göre sanat olabileceğini savunurken, sinemanın gerçekliğin bir yansıması olduğunu düşünmektedir (Çoşkun, 2009). Kuyucak'a (2002) göre; Bazin, auteur kuramının ortaya çıkmasında etkili olmuş ve sinema ile ilgilenen birçok kişiyi etkisi altına almıştır.

James Monaco'ya (2006) göre Bazin; sinemayı güzel ve estetik olarak tanımlasa da, ona göre sinema sadece görkemli bir sanat ya da dil değil; aynı zamanda politik, felsefi, hatta dini denklemler ile aktif olan bir faktördür. Bazin'in yaklaşımı daha sonra Yeni Dalga akımının filmlerine yansiyacaktır (akt. Odabaş, 2013). Ertaş'a (2016) göre; Cahiers du Cinema dergisinin kurucusu olan Andre Bazin, "Yaratıcı Yönetmenler Politikası" adlı makalesini yazarak bu görüşün öncüsü olup gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.⁷ Aynı zamanda Bazin, Yaratıcı Yönetmenler Politikasını değerli görse de eleştirmekten kaçınmamıştır. Ona göre (2011); yönetmenlerin birer kült haline getirilmesi ve kişiselleştirilmesi hatalıdır. Bazin, auteur kuramının daima eleştirilebilir olduğunu savunmuştur.

François Truffaut, auteur kuramını sinemaya kazandıran kişidir (Biryıldız, 2012). Truffaut'nun 1954'te kaleme aldığı "Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi" (Une Certaine Tendence du Cinema Français) makalesi Cahiers du Cinema dergisine katkıda bulunmuş auteur kuramının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Truffaut'un yazdığı bu makale doğmakta olan yeni bir akımın manifestosu olarak kabul edilmektedir (Akçora, 2015). Deniz Derman'a (1994) göre; François Truffaut makalesinde, yönetmen sinemasının serbest bir şekilde gelişebileceği auteur kuramını savunmaktadır. Cahiers du Cinema dergisinde toplanan sinema tutkunları; François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve diğerleri, eğitimlerini sinema kulüplerinde ve Paris Cinematheque'inde tamamlamışlardır. Bahsi geçen yönetmenlerin ilk filmleri fazlasıyla ilgi görmüştür. Yeni Dalga (Nouvelle Vague) ismi, düşük yapım maliyetleri ve Fransız sinemasını fikirleri

⁷ Yaratıcı Yönetmenler Politikası: Andre Bazin etrafında toplanmış olan eleştirmenler tarafından benimsenen, bir filmin bütünüyle yönetmene ait olması gerektiğini savunan görüştür (Uğur, 2017).

ver eserleri ile canlandıran bu yönetmenlerden esinlenerek gazeteciler tarafından verilmiş bir isimdir (akt. Coşkun, 2009) .

Truffaut'nun sanatçıya olan bakışını özetleyen kült olarak görülen cümleleri vardır: “ Eser değil, sadece yazarlar vardır.”, “İyi veya kötü film yoktur, iyi veya kötü yönetmenler vardır.” Bu sözler onun sanata ve sanatçıya bakış açısını yansıtmaktadır. Sanatçı bir eserin yapım aşamasındaki tüm noktalar ile ilgilidir. Sinema için; yönetmen, yaratıcıdır (Ertaş, 2016).

Stam'e (2014) göre; Andrew Sarris, Yaratıcı Yönetmenler Politikasını “*Notes on the Auteur Theory*” adlı makalesi ile Amerika'ya getirmiş ve geliştirmiştir (akt. Ertaş, 2016). Bu makalesinde, yönetmenin diğer yönetmenlerden ayrılmasını sağlayan özellikleri belirten Sarris, bu özellikleri şu şekilde belirtir: teknik ustalık, içsel anlam, kişisel stil. Ertaş'a (2016) göre; teknik ustalık; yönetmenin, kamera, ışık, oyuncular, senaryo gibi filmin yaratımındaki tüm teknik aşamalar üzerindeki yeteneğini ifade etmektedir. Kişisel stil; yönetmenin kendi karakter özelliklerini eserlerine yansıtmasıdır. Sarris'e göre; auteur bir yönetmenin kişisel stili yıllar içerisinde ortaya çıkmalı ve stili hissettirmelidir. İçsel anlam; yönetmenin kişiliği ve eserinin ürünleri arasındaki bağlantıdan meydana gelmektedir. Yönetmenin odaklandığı ve üzerine çalıştığı kodlar üzerine eserini şekillendirmesidir.

Peter Wollen, 1969'da yayınlanan “*Sinemada Göstergeler ve Anlam*” adlı eserinde, auteur kuramını yapı üzerinden değerlendirmiş, yönetmenin bu yapı üzerindeki etkisini sınırlı olarak belirtmiştir. Yönetmenin özgürlük alanının filmsel yapı dışında belirleyici olamayacağı düşüncesini öne sürmüştür. Wollen, yapısalcı bir bakış açısı ile diğer auteur kuramı savunucularından ayrılmaktadır, yönetmenin alanını diğer yazarlardan daha sınırlı görmektedir. Wollen'a göre; yönetmen yapının dışına çıkamaz ve yapıdan bağımsız hareket edemez. (Güngör, 2014).

Wollen (2004), auteur kuramı düzensiz bir alanda gelişim gösterdiğini belirtir. Bu konuda düzenli ve programlı bir yol izlenmemiştir. Bu durumun sonucu olarak da auteur kuramı, yoruma ve uyarlamaya açık bir hale gelmiş, sayısız anlamlar edinmiştir. Wollen aynı zamanda auteur kuramını fazlasıyla gevşek ve dağınık olarak nitelendirmektedir; ancak, auteur kuramı birçok

alandaki görülmüş ve gelişim göstermiştir. Ona göre auteur kuramı; kendini yönetmenin sınırlılığı içerisine hapsetmez. Wollen, bir süre sonra orijinal kuramın dağınık olması sebebiyle, auteur kuramı üzerine iki farklı yaklaşım ortaya çıkmıştır. Birincisi; tema ve anlama önem verirken, ikincisi; biçeme önem vermiştir.

Alaxandre Astruc (1948), François Truffaut (1954), Andre Bazin (1985), Andrew Sarris (1962) ve Peter Wollen (1972), auteur kuramının ortaya çıkmasını ve yeni bakış açılarına yer vererek gelişim göstermesini sağlamış, bu kuramın büyük bir alana yayılmasına katkıda bulunmuşlardır.

2.3. Auteur Kuram Eleştirileri

Robert Stam (2014), auteur kuramının bir teori değil, yöntemsel bir odaklanma olduğunu vurgulamaktadır. Dudley Andrew'e (2007) göre; Amerika' da bir kuram olarak görülmekte olan auteur kavramının aslında bir kuram değil, eleştirel yöntem olarak görmektedir. Andrew, auteur kuramını "özgün eleştiricilik" şeklinde ifade etmektedir (akt. Ertaş, 2016).

Susan Hayward'a (2010) göre; auteur kuramının evrimi sinema dünyasındaki diğer değişkenlere göre şekil almaktadır. 1950'li yıllarında Chairs du Cinema dergisine odaklı bir şekilde auteur kuramı merkezde bulunmaktadır ve anlam üretmektedir. 1960'lara gelindiğinde, auteur kuramı anlamı üretirken yapısalılık ile bir arada ilerlemektedir. 1970'li dönemde auteur kuramı, post-yapısalcı yaklaşım ile merkezden uzaklaşmıştır. Seçil Büker (2010), Andrew Sarris'in belirttiği, bir yönetmenin auteur olabilmesi için gereken üç halka kuralını eleştirmiş, yönetmenlerin sabit özelliklere sahip olmadıklarını ve auteur özelliğine sahip olan bir yönetmenin yeniden bir teknisyene de dönüşebileceğini belirtmiştir. Pauline Kael (2010) de, Sarris'in üç halka kuralını eleştirmiştir. Yönetmenlerin kişiliklerinin en fazla farkında oldukları yapıtlarının en kötü yapıtları olduklarını öne sürmüştür. Ona göre; bir yapıt ile yönetmenin kişiliği arasında Sarris'in bahsettiği gibi bir gerilim alanı bulunmamaktadır (akt. Parlayandemir&Birincioğlu, 2016).

Monaco'ya (2006) göre; auteur kuramı sinema dünyasına kazandırdığı yenilikler ile birlikte, Yeni Dalga yönetmenleri film yapmaya başladığında kontrol edici bir hale gelmiştir. Fakat bu belirleyici özellikler, yönetmenlerin gençliklerinde yazdıkları yazılarda net bir biçimde ortaya çıkmamıştır. Auteur kuramının ortaya çıkışı acele bir biçimde gerçekleşmiştir ve tam olarak uygulanamamıştır. Monaco'ya göre; sınırlı sayıda yararı bulunan auteur kuramı, sinema sanatının her alanına eşit derecede önem vermemiştir.

Büker'e (2012) göre, auteur'ler sadece sinemada değil, diğer sanat dallarında da egemendirler; fakat, toplumbilimciler, dilbilimciler, psikanalizler bireyselliğin ve kişisel kimliğin silindiğini ifade etmektedirler. Birey ve özne eskisi gibi değildir. Yarışmacı kapitalizm ve çekirdek ailenin ön plana çıktığı dönemde birey var iken uluslararası kapitalizm döneminde birey yok olmuştur. Modernizm, kişisel alanı ve biçemi keşfetmiştir; fakat, kişisel biçem artık varlığını kaybetmiştir. "Auteur"lük son bulmuş, biricik olarak nitelendirilen yapıtlar yok olmuştur.

2.4. Yeni Dalga ve Auteur Kuramı

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde sinema dünyasında başlayan yeni bir süreç söz konusu olmuştur. İtalya'da başlayan bu süreç, dünya sinemasında olacak değişimlerin başlangıcı olmuştur. Savaş sırasında başlayan bu değişim, savaş bitiminde Rossellini ile başlayan Yeni Gerçekçi İtalyan sineması, dünya sinema alanında değişimin gerekliliğini hatırlatmıştır. Fransa'da 1958 yılını bekleyen ve ilk modern sinema hareketi olarak adlandırılan Yeni Dalga'nın ortaya çıkışı, bu değişim ihtiyacı sebebiyle olmuştur (Çoşkun, 2009).

Fransız yönetmenler savaş sırasında var olan Amerikan sinemasının izlenme yasağı kalkınca, Sinematek aracılığıyla filmleri izlemiş ve görüşlerini Sinema Defteri dergisi ile bildirmişlerdir. Yaşanan bu gelişmeler Yeni Dalga akımının ve auteur kuramının ortaya çıkmasına temel oluşturmuştur (Akçora, 2016).

2.4.1. Yeni Dalga Akımının Doğuşu ve Gelişimi

François Giroud'nun ilk kez L'Express dergisinde "Nouvelle Vouge" olarak isimlendirdiği Yeni Dalga, 1958 itibariyle etkisini göstermeye başlamıştır. Bu tarih Yeni Dalga için bir rastlantı değil, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız sinemasının dünya sinemasında gerilemeye başladığının fark edilmesi ve harekete geçilmesi ile ortaya çıkmıştır. Hollywood tarzı büyük bütçelere sahip ve yıldız oyuncuların rol aldığı filmler yapmak, bu gerilemenin önlenmesine çare olamamıştır. Böylelikle yapımcılar, düşük bütçeli, ilk filmlerini çeken yönetmenlere destek vermişlerdir. Aynı zamanda Fransız sinemasının canlılık kazanması için "Ulusal Sinema Merkezi" (Centre National de la Cinematographie) kurulmuş ve yeni filmlere teşvik amacıyla "Film Yardım Yasası" (Loie d'Aide, 1959) kabul edilmiştir. Bu gelişmeler, Yeni Dalga akımının doğmasına zemin hazırlamıştır.⁸ Yeni Dalga akımının ortaya çıkışının bir diğer sebebi de, Fransa'daki sanat sineması anlayışıdır. Diğer yandan, sinemayı sadece bir sanat olmanın ötesinde başka birçok faktör ile birlikte değerlendiren Cahiers du Cinema eleştirmenlerinden François Truffaut, 1954'te "*Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim*" makalesiyle, o dönemde Cahiers du Cinema dergisinin bazı yazarları da dahil olmak üzere, birçok eleştirmenin beğendiği Fransız sinemasını ve belirli yönetmenleri ağır bir dille eleştirmektedir.

Bu dönemde Fransa'da 437 salon, sanat filmleri gösterimi yapmaktadır. Aynı zamanda sinema eğitime duyulan önem de oldukça fazladır. Yeni Dalga'nın gerçek anlamda ortaya çıkışı, Cahiers du Cinema dergisi etrafında toplanan sinema tutkunu gençlerin film yapmaya başlaması ile meydana gelmiştir (Coşkun, 2009).

Yeni Dalga filmleri, anaakım sinemadaki filmlerin aksine, doğaçlama gibi durmasını sağlayan çok düşük bütçeler ile çekilmiştir. Aynı zamanda bu akım, bir filmin nasıl çekilebileceği yargısını sonsuza kadar değiştiren

⁸ Film Yardım Yasası (Loie d'Aide): Tüm filmlere %13 oranında finansal yardım sağlanmasını kapsayan yasadır. Belli bir düzeyin üstündeki filmlerin senaryoları incelendikten sonra finansal yardım sağlanmaktadır. Bu yasa ile Fransız sinemasında yapılan filmler oldukça artış göstermiştir (Coşkun, 2009).

etmenlerden biri olmuştur. Yeni Dalga akımının yükselişinde en önemli etkilerden biri Andre Bazin'in yazıları olmuştur (Neupert, 2016).

1959'da yapılan Cannes Film Şenliği'ndeki önde gelen kazananlarının Yeni Dalga akımındaki yönetmenlerden oluşması, sinema dünyasını yeni bir kuşağın doğuşuna tanıklık etmelerini sağlamıştır. Marcel Camus'un Siyah Orfe'si (Orfeu Negro), François Truffaut'nun 400 Darbe'si (Les Quatre Cents Coups), Alain Resnais'in Hiroşima Aşkım'ı (Hiroshima mon amour) büyük ödüllere sahip olmuşlar ve Yeni Dalga'nın gelişini duyurmuşlardır. Yeni Dalga akımında en çok öne çıkan yönetmenler: François Truffaut, Louis Malle, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jean Rouch, Marcel Camus gibi isimlerdir (Onaran, 1999).

Yeni Dalga akımıyla birlikte sinemada çeşitlilik ve farklılık oluşmaya başlamıştır. Kalıplar aşılmış, sürekli yinelenen konuların tekrarından uzaklaşmıştır. Bireylerin iç dünyasına yönelen yönetmenler, konu sınırlılıklarını da kaldırmışlardır. Geleneksel kurgunun dışına çıkmışlardır. Kurmaca öykülerdense, gerçek olaylara ve durumlara yer verilmiştir. Yapay bir anlatıdan kaçınılmış, sokaklarda ve gerçek mekanlarda filmler kayda alınmıştır (Odabaş, 1994). Yeni Dalga yönetmenlerinin sinema alanına getirdikleri bu yenilikler, dünya sinemasındaki yeniliklerin de yolunu açmıştır. Fakat diğer taraftan, auteur kuramının da ifade ettiği gibi her ne kadar auteur yönetmenlerin filmleri benzersiz, kişisel çalışmalar olsa da; tüm Yeni Dalga filmlerinde genel olarak rastlanılabilen bazı temel estetik değerler ve özellikler de bulunmaktadır.

Yeni Dalga sineması, bir sanat okuluna eşdeğer olarak görülmektedir. Bu akım, öne çıkan senaryoları, filmlerini gerçekleştiren auteur yönetmenlere sahipti. Düşük bütçeler, küçük set ekipleri, özgür oyunculuk ve üretim biçimleri ile profesyonel ve amatör sinema ile belgesel ve kurmaca film arasındaki sınırları kaldırarak geleneksel sinema tabularını bir kenara itmişlerdir. Aynı zamanda bu yeni sinema kültürü, başarılı auteur yönetmenlerinin dışında; iyi eğitilmiş, ortalamanın üzerinde bir gelire sahip, kendi müziği, edebiyatı, sinemasının arayışında olan bir izleyiciye de sahiptir (Neupert, 2016).

Yeni Dalga akımı yönetmenleri sinema literatürüne; özgün ve bireyi temel alan senaryoları, doğal mekan, ışık ve ses kullanımı, yarattıkları diyaloglar ve mizansenleri ile değişimi olmayan önemli katkılar sunmuşlardır. Sinema yapıtlarının oluşumundaki her alanda tercih ettikleri özgürlük anlayışı, dönemin yönetmenlerini öne çıkaran önemli bir özelliktir. Yeni Dalga'nın sinema dünyasına getirdiği yenilikler, o günden bu yana sinema eserlerinde etkisini göstermeye devam etmektedir.

2.4.2. Auteur Kuramının Yeni Dalga Akımına Etkisi

Yeni Dalga akımı, sinema dünyasına yenilikler getirirken; yeni bir anlatım dili, biçim ve teknik uygulamaları da ortaya çıkarmıştır. Bu akıma kadar benimsenmiş olan klasik anlatı sinemasının tabularının kırılmasında büyük bir başlangıç noktası oluşturmuştur. Bu akımın temsilcileri, yapıtlarının her aşamasında özgür bir stil benimsemişlerdir.

Yeni Dalga akımının, farklı bir dil anlayışına sahip oluşunda etkili olan en önemli etmen auteur kuramıdır (Akçora, 2015). Auteur kuramının Yeni Dalga temsilcisi olan yönetmenler üzerinde iki doğal sonucu bulunmaktadır. Bunlardan ilki; yönetmen ile izleyici arasında oluşan kişisel ilişkidir. Auteur kuramında filmler, sadece bir tüketim maddesi olmaktan çıkmış, perdedeki insanlar ile izleyici insanlar arasındaki bir bağı oluşturan konuşmaların yapıldığı bir boyut haline gelmiştir. Bu durum, auteur kuramının gerçekçi politikası ile sinemaya kazandırdığı bir katkıdır. İkincisi; auteur kuram izleyici ile yaratıcı birleştirmiştir. Film üretmek isteyen bir izleyici kitlesine sahip olmuş, var olan mesafeleri kaldırmıştır. Film artık sadece tüketilen bir ürün değil, içine dahil olunan bir süreç haline gelmiştir (Monaco, 2006).

Yeni Dalga akımının temsilcileri, Fransız Sineması'nın onlardan önceki halini eleştirmektedir. Bu eleştirilerin başta gelen nedenleri arasında; kaliteye verilen aşırı önem ve ortaya konan filmlerin yaratıcılık değeri taşınamamasıdır. Auteur kuramının da etkisi ile Yeni Dalga temsilcilerinin en asıl görüşleri bir film yapıtlarındaki en büyük etkiyi oluşturacak kişinin yönetmen olmasıdır. Bu onlar için değiştirilemez bir durumdur. Senarist ve film yapımında görev alan diğer kişiler, yönetmenin arzusunu yerine getirmek için var olan teknisyen

durumundadırlar. Bu anlayışın benimsenmesindeki en büyük etki; Alexandre Astruc'un yazmış olduğu makale "*Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Alıcı - Stilo*" (Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Camera - Stylo) ve yaratıcı yönetmenler politikasıdır (Akçora, 2015).

Monaco'ya (2006) göre; auteur kuramı Yeni Dalga akımı temsilcileri için bir gerekliliktir. Yeni Dalga yönetmenlerini bir araya getiren ve ortak paydada üretimlerini sağlayan ana etken; bir dil olarak sinemanın insanın ruhunu açıklamada ve hayatı anlamlandırmada nasıl bir dil haline geldiği ve yaşam ile nasıl ilişkilendirdikleridir. Bu akımın yönetmenleri, filmin ham maddesini yaşam olarak görmekte ve yaşamdan beslenmektedirler. Yönetmenler ilk dönemlerinde yazdıkları eleştiri yazılarında, bu konu üzerindeki sorularını belirtirken, ilerleyen dönemde filmleri ile bu sorularına cevap oluşturmuşlardır.

Andre Bazin'in etkisi ile Amerikan Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçilerden etkilenen Yeni Dalgacılar, yöntemsel olarak onlardan esinlendikleri avantajları filmlerinde kullanmışlardır.⁹ Hem buldukları zorlu mali koşulları hem de eski film geleneğini değiştirme noktasında bu yöntemler, Yeni Dalga yönetmenleri için önem taşımıştır (Coşkun, 2009). Derman'a (1994) göre; François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol gibi yönetmenler yıldız oyuncular yerine doğal ve özgün görünümlere sahip olan oyuncuları filmlerinde oynatmışlar, finansal olarak oldukça düşük maliyetlere sahip ve pazarlama anlamında kolaylık sağlayan filmler üretmişlerdir. Kendi arkadaşlarını ve diğer yönetmenleri oynatarak, doğal gün ışığı ve gerçek mekanları kullanarak yaptıkları filmlerde, kişisel yaklaşımları ile harmanlanmış filmler ortaya koymuşlardır (akt. Coşkun, 2009).

Yeni Dalga, sinema anlayışını ve üretimi üzerinde değişiklikler yaratırken, bu akımın yönetmenleri önemli eserler bırakmışlardır. François Truffaut'un ilk filmi olan, 1959 yapımı "*Dört Yüz Darbe*" (Les quatre cents coups) Yeni Dalga akımı için önem taşıyan aynı zamanda akımın da ilk

⁹ İtalyan Yeni Gerçekçiler: İkinci dünya Savaşından sonra, kalıplar içerisinde olan sinema anlayışına karşı çıkarak, savaş sonrası İtalya toplumunu gerçekçi bir şekilde anlatmayı amaçlayan akımdır (Önbayrak,2008).

filmlerinden olan bir eserdir. “*Dört Yüz Darbe*” filmi, çocuk dönemini konu olarak işlenmiştir. Monaco’ya (2006) göre; çocuk dünyasını ele alan eserin, oldukça etkileyici bir biçimde ortaya çıkmasının sebebi, varoluşsal kaygılar ve tesadüflerin var olmadığı düşüncesidir. Ortaya çıkan bu düşünceler, “*Dört Yüz Darbe*” sonrası ele alınan filmlerde de görülmektedir.

Jean-Luc Godard, 1960 yapımı ilk uzun metrajı olan “*Serseri Aşıklar*” (A bout de Souffle) filmi ile döneminin en özgün filmlerinden birine imza atmış, sinema geleneğine çarpıcı bir karşıtlık oluşturan alt-metinlerden ve tutumlardan oluşmaktadır. Godard, sinema dünyasında kendisini alışlagelmiş gelenekleri kıran ve değiştiren bir temsilci olarak kabul ettirmiştir. Jacques Rivette, sinemasını felsefi ve edebi temeller ile güçlendirmektedir. 1960 yapımı “*Paris Bizimdir*” (Paris Nous Appartient) adlı eseri ile Yeni Dalga yönetmenlerinin arasında, sineması daha az sinemasal; fakat, fazlasıyla edebi olarak görülmektedir. Onun sinemasının anlaşılabilmesi için edebi ve felsefi alt-metin okumaları gerekmektedir (Monaco, 2006).

François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol gibi Yeni Dalga akımının öne çıkan yönetmenleri, filmlerinde içeriksel özgünlüklerinin yanında biçimsel yenilikleri de ortaya çıkarmış; öyküleri, müzikleri, doğal mekan ve ışık kullanımı gibi tekniksel farklılıkları ile eserlerini daha da özgün bir biçimde şekillendirmişlerdir. Dönemin zorlu koşullarında, asıl olarak önem verdikleri kendi içsel dünyalarını eserlerine yansıtma duygularından vazgeçmeyen yönetmenler; aslında bu koşulların da önemli etkisiyle kendi stillerini ve film dillerini oluşturarak eserlerini ortaya koymaya devam etmişlerdir.

2.5. Türkiye’de Auteur Kavram Anlayışı

1960’lı yıllar Türk Sinemasında bir dönüm noktasını teşkil etmektedir. Bu dönemde sinema, kültürel ve toplumsal etkileri kullanarak toplumsal gerçekçi bir üretim gerçekleştirmiştir. Yeşilçam sineması olarak adlandırılan bu dönemin klişe melodramlarını ve star oyuncularını içeren üretimleri eğlence aracı olarak var olmayı sürdürmüşlerdir. 1970’lerin ortalarından sonra Yeşilçam Sineması hakimiyetini yitirmeye başlamış ve sonrasında bireye

yönelen bir sinema ortaya çıkmıştır. 1990'lar da dahil olmak üzere birey ve bireyin çıkarlarını ön plana çıkaran bir sinema söz konusu olmuştur. 1990 sonrası Türk sinemasında belirgin bir değişim yaşanmıştır. Özellikle 2000'ler ile birlikte Türk sinemasında işlenmesi tabu sayılabilecek, LGBTİ ve kadın hakları gibi, birçok konu ele alınmaya başlanmıştır (Pösteki, 2005).

Fransız Sineması'nda ortaya çıkan auteur kuramı dünya sinemasını etkilerken, Türk Sineması'nda da bu dönemde ticari odaklı üretilen Yeşilçam Sineması'nın yanında sanat sineması için ilk adımlar atılmaya başlanmıştır. Dünya sinemasında meydana gelen sinema akımları, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Ömer Lütfü Akad, Halit Refiğ gibi yönetmenler, Türk Sineması'na yenilik getirmişler ve önemli eserlere imza atmışlardır. Ortaya çıkan yeniliklere ve gelişmelere rağmen bu dönemde Türk Sineması'nda auteur kuramı üzerinde durulmamış ve geliştirilmemiştir (Akçora, 2015).

1990'lar sonrası Türk Sineması'nda tarzları ve eserlerini işleyiş biçimleri ile öne çıkan birçok yönetmen filmleri ile sektörde yol almaya başlamıştır. Bu dönemin öne çıkan yönetmenler; Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Onur Ünlü, Handan İpekçi gibi isimlerdir. Bu dönemin yönetmenleri "bağımsız yönetmen, auteur yönetmen" olarak adlandırılırken filmleri de "bağımsız sinema" olarak tanımlanmıştır. Bahsi geçen Yakın Dönem Türk Sineması yönetmenlerinde, auteur kavramına uygun olan özellikler öne çıkmaktadır (Gürses & Becerikli, 2016).

Türk Sinemasında 1994 ile birlikte farklılıklar yaşanmaya başlanmıştır. Bu farklılıkların sebebi, sektöre giriş yapan yönetmenlerin taşıdığı ortak özelliklerdi. Aynı zaman diliminde sinemaya başlayan bu yönetmenlerin ortak özellikleri; ticari kaygıdan uzak bir sinema anlayışına sahip olmaları, yurtdışında bilinir olup kendi ülkelerinde bilinmemeleri, televizyon ve reklam gibi üretimlerden finans sağlayarak sinema yapmaları, ürettikleri eserlerin minimalist özelliklere sahip oluşu bu özelliklerdendir. Bu dönemde sinema üretiminin önünü açan en belirgin sebeplerden biri sansürün hafifletilmesidir. 1990 sonrasında üretim yapan yönetmenler, geleneksel sinema anlayışına karşı durarak ve kendi film dillerini oluşturarak Türk Sineması'na yeni bir bakış

açısı kazandırmışlardır. Popüler kültürün etkisinden uzak durarak kendi tarzları ile kendi fikirlerini anlatan bu yönetmenler aynı zamanda kendi izleyici kitlelerini de oluşturmuşlardır. Bu yönetmenler “auteur” olma yolunda ilerlemişlerdir (Pösteki, 2005).

1990’lar ve 2000’ler sonrası Türk Sineması’nda, sinema alanında bilgili, sinema üzerine okul bitirmiş ve kendi tarzlarını oluşturan yönetmenler söz konusu olmuştur. Yurtdışı ortak yapımları ve devlet desteği ile güçlenmeye çalışan bu yeni sinema alanının yönetmenleri çoğunlukla “auteur” olarak adlandırılmışlardır. Aynı zamanda bu dönem literatürde “Yönetmen Sineması”, “Modern Türk Sineması”, “Yeni Dönem Türk Sineması”, “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılmaktadır (Uğur, 2017). Son Dönem Türk Sineması yönetmenleri kendi sinema dillerini oluşturmuş, dünyaya kendi bakış açıları ile kendi dert edindikleri konuları işlemişlerdir. Türkiye’de, ticari kaygılardan uzak, seçkin ve sade özelliği ile minimalist sinema eserleri, ana akımın dışında sınırlı bir izleyici kitlesine sahiptir (Gürkan, 2015). Diğer yandan, Türkiye’de izleyici kitlesi az olan bu eserler ve yönetmenleri yurtdışından önemli ödüller almaya devam ederek, sanat sinemasının gelişimine katkıda bulunmaya devam etmektedir.

3. BÖLÜM

HEGEMONİK ERKEKLİK BAĞLAMINDA AUTEUR YÖNETMENLERİN FİLM İNCELEMELERİ

Son Dönem Türk sinemasının öne çıkan eserleri, Türkiye’de ve dünyada ödüller alan ismini duyuran, önemli auteur yönetmenler tarafından üretilmektedir. Bu bölümde, son dönem Türk sineması için büyük önem oluşturan; film dilleri, tarzları, içerikleri ve biçimleri ile auteur özelliği taşıyan yönetmenlerden; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem’e yer verilecek, yönetmenlerin aynı dönemde çekilen filmleri ele alınarak, hegemonik erkeklik bağlamında film incelemeleri yapılacaktır. Bu çalışmada, özellikle auteur yönetmenlerin ele alınmasının nedeni; auteur sinema hareketinin, anaakım sinemanın karşısında duran bir sinema hareketi olması ve yönetmenlerin anaakımdan farklı konu, olay ve karakterlere yer vermeleridir. Böylelikle, anaakım ve auteur yönetmenlerin farkını ortaya çıkarmak hedeflenmektedir.

3.1. Nuri Bilge Ceylan Sineması

Nuri Bilge Ceylan, 1990’larda filmleri ile ortaya çıkan Türk sineması için umut vadeden bir yönetmen olmuştur. Günümüzde, Türkiye’de önemli bir yeri olan Ceylan, Cannes Film Festivali gibi yurtdışındaki birçok festivalde aldığı ödüller ile dünyada adını duyurmaktadır. Yılmaz Güney gibi, dünyada en çok bilinen iki yönetmenden biridir (Akbulut, 2005).

Türk “Bağımsız” sinema yönetmenlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan, eserlerini; kendi film dili, özgün içerikleri ve tarzının yanı sıra, senaryo, oyuncu seçimi, oyuncu yönetimi, ışık, ses, müzik, kurgu gibi tüm teknik ve biçimsel konularını da ele alarak ortaya çıkarmaktadır.¹⁰ Bu özellikleri ile birlikte Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasının “auteur” yönetmenlerinden biridir.

¹⁰ Bağımsız Sinema: Büyük stüdyoların dışında üretim sağlayan ve yönetmenin film yapım sürecinde içerik ve biçimsel olarak bağımsız olmasını ifade etmektedir.

Türk Bağımsız Sineması: Toplum ve bireyin sorunlarını ele alan ve anaakım sinemasının konularını farklı bir bakış açısı ile işleyen üretimlerdir (Gürbüz, 2015).

Nuri Bilge Ceylan, kendi tecrübelerinden edindiği deneyimleri filmleri aracılığı ile seyirciye aktarmaktadır. Filmlerinde genellikle birey ve bireyin sorunlarına yoğunlaşan Ceylan; küçük çevrelerindeki sorunlar ile boğuşan insanlar, rutin bir yaşam içerisinde ilerleyen hayatlar, bireylerin yaşadıkları içsel sıkıntılar, kırsal yaşam ve doğa gibi konuları ele almaktadır. Filmlerinde çoğunlukla, mesaj kaygısı değil sinemasal anlatım önemini korumaktadır; bu özelliği Ceylan'ın auteur yönetmen olmasının da en güçlü nedenidir. Ceylan'ın filmlerinde yer bulan; yalnızlık, bencillik, doğa ve yaşam, sıradanlık, işsizlik, göç, devletle çatışma gibi temalardır. Sessiz ve içten anlatımı ile filmleri ile anlatmak istediklerini evrensel bir şekilde de ifade etmektedir. Gerçekliği yansıtmakta başarılı olan filmleri anlamlandırılırken, varoluşsal soruları beraberinde getirmektedir (Pösteki, 2005).

Ticari sinema anlayışının dışında bir yol izleyen Nuri Bilge Ceylan, minimalist özellik taşıyan sineması ile sinema dünyasında önemli izler bırakmaya devam etmektedir.¹¹ Filmlerinde genellikle, sessizliğin gücünü kullanmış ve diyaloglarını özenli seçimler ile sunmuştur. Anlatımını sadelik ve yalınlık ile gerçekleştiren Ceylan, gerçeği ve hayatı da olduğu gibi seyircilerine sunmaktadır. Ceylan'ın filmlerinde, görsellik ve doğallık ön plandadır. Aynı zamanda kurguda da yapaylıktan kaçınan bir doğallığı tercih etmektedir. Ses ve müzik ön plana çıkardığı özelliklerden değildir. Bu özellikleri ile Ceylan, Türk Sinemasının en önemli auteur yönetmenleri arasında yer almaktadır.

Pöstekiye (2005) göre; Nuri Bilge Ceylan, dünyanın önde gelen yönetmenleri ile ortak bir takım özellikler taşımaktadır. Filmlerinin sessiz anlatımı, doğayı ele alış şekli ve sinemasının temelini oluşturan minimalizm anlayışı gibi film dilini oluşturan özellikler ile Ceylan, Andrey Tarkovsky, Abbas Kiarostami, Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni gibi yönetmenlerin izinden ilerlemektedir. Pösteki, Nuri Bilge Ceylan sinemasının ana özelliklerini şu şekilde belirtmektedir: Minimalizm anlayışı ile bütçe konusunda tutumlu bir yol izlemektedir, bu özelliği ile klasik sinema anlayışının dışında bulunmaktadır. Film üretim aşamasında her ayrıntı ile kendisi ilgilenmektedir. Tüm filmlerinde senarist, yönetmen ve görüntü

¹¹ Minimalist sinema: Sadelikten yana olan, en az imkan ve malzeme ile üretim yapan, yalın bir sinema anlayışıdır (Kaya, 2011).

yönetmenliğini kendisi üstlenirken, aynı zamanda kurgu sürecine de dahil olmaktadır. Filmlerinin genelinde, oyuncu seçimi olarak amatör oyuncular tercih etmiştir. Filmlerinde uzun planlar hakimdir, bu anlatım ile belgesele yakın bir dili bulunmaktadır. Filmlerinde reklam kullanmamaktadır. Müzik kullanımı azdır, kullandığında çoğunlukla, klasik müziği tercih etmektedir.

Türkiye’de belirli bir izleyici kitlesini oluşturmuş olan Nuri Bilge Ceylan, filmleri ile yurtiçi ve yurtdışında; Altın Portakal Film Festivali, Uluslararası İstanbul Film Festivali, Siyad Ödülleri, Cannes Film Festivali, Berlin Film Festivali, Köln Film Festivali, Chicago Uluslararası Film Festivali, Avrupa Film Ödülleri gibi birçok önemli festivalden ödül kazanmıştır.

3.1.1. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminin İncelenmesi

“*Bir Zamanlar Anadolu’da*” (*Once Upon a Time in Anatolia*) filmi, Nuri Bilge Ceylan’ın 2010 yapımı filmidir. Senaryosu, Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal ve Ebru Ceylan tarafından yazılmıştır. Filmin türü dram ve psikolojidir. Film, 23 Eylül 2011 tarihinde gösterime girmiştir. “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filmi Cannes Film Festivali Büyük Ödülü’nü (Festival de Cannes Grand Prix) kazanmıştır.

Bu bölümde, “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminin konusu ele alınıp, filmdeki erkek karakterlerin hegemonik erkeklik kavramı açısından incelemesi ve çözümlemesi yapılmaktadır.

3.1.2. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Künyesi

Tablo 1: Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Künyesi

Yönetmen	Oyuncu	Rol
Nuri Bilge Ceylan	Yılmaz Erdoğan	Komiser Naci
Senaryo		
Nuri Bilge Ceylan Ebru Ceylan Ercan Kesal	Taner Birsell	Savcı Nusret
Görüntü Yönetmeni	Muhammed Uzuner	Doktor Cemal
Gökhan Tiryaki	Ahmet Mümtaz Taylan	Şoför Arap Ali
Yapımcı Firma		
Zeyno Film	Fırat Tanış	Kenan
Dağıtım		
Tıglon	Ercan Kesal	Muhtar
Vizyon Tarihi	Uğur Arslanoğlu	Şoför Tevfik
23 Eylül 2011		
Gişe Geliri	Murat Kılıç	İzzet
1.599.541 TL	Şafak Karalı	Abidin

3.1.3. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Konusu

Nuri Bilge Ceylan "*Bir Zamanlar Anadolu'da*" filminde, taşra dünyasını ele almış ve bir cinayet hikayesi ile harmanlamıştır. Film, cinayet ve olay örgüsüne dahil olan karakterler ve onların yaşamları üzerinden ilerlemektedir. Cinayet, iki kardeş tarafından işlenmiştir ve katiller cesedi bir tarlaya gömmüşlerdir. Savcı, polisler, jandarma, doktor ve diğer görevliler; cinyeti işleyen kişilerden Fırat Tanış'ın canlandığı Kenan karakteri ile cesedi gömdükleri yeri aramaktadırlar. Anadolu'nun uçsuz bucaksız topraklarında başlayan arayış, gecedен sabaha uzanan 12 saatlik bir zaman dilimini kapsamaktadır.

Film, bu arayış yolculuğunda bulunan erkek karakterler ve onların içsel çekişmeleri üzerine odaklanmaktadır. Yılmaz Erdoğan'ın canlandığı Komiser Naci karakteri, hayattan beklentisi olmayan, bıkkın ve başarısızlıklara yenik düşmüş bir karakterdir. Taner Birsел'in canlandığı savcı Nusret karakteri, eşinin intiharından sorumludur ve bu olayın psikolojik darbesini hala üzerinde taşımaktadır. Doktor Cemal karakterini canlandıran Muhammet Uzuner, boşanma sonrası evresinde kentten kasabaya taşınmıştır ve bu sıkıntılı dönemin durağanlığını yansıtmaktadır. Kasabanın yerlileri olan, şoför karakterindeki Ahmet Mümtaz Taylan, muhtar karakterindeki Ercan Kesal; kasabanın sakin ve durgun hayatında kendi iç dünyalarında ve kendi küçük dertleri çerçevesinde yaşamlarını sürdürmektedirler.

Cesedin gömüldüğü yeri bulamadıkça ekip gerilmeye başlar, cinayetin gerçekleştiği bölgeye yakın bir köyde mola verip muhtarın evinde ağırlandılar. Sabaha karşı ceset bulunur, kasabaya dönerler ve otopsi işlemi ile film sona erer. Öykünün ana hatları bu olaylar çerçevesinde ilerlerken; Anadolu'nun toplumsal yapısı, karakterlerin iç dünyası ve iç çekişmeleri de diyaloglar üzerinden anlatılmaktadır.

3.1.4. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmindeki Karakterlerin Hegemonik Erkeklik Bağlamında İncelenmesi

“*Bir Zamanlar Anadolu'da*” filmi, otomobil lastikçisinde sohbet edip alkol alan üç erkeğin puslu görüntüsü ile başlar. Anlaşılmayan diyaloglar; kirliliği ve puslu görüntü ile birlikte olayın bu üçlü arasında başlayacağını izlenimini vermektedir. Çorak bir arazide ilerleyen üç araba ışığı görülür; hiyerarşik düzenin ilk yansıması olan bu sahnede arabalar düzeni korur şekilde sırası ile hareket etmektedir. Başta savcının, arkada polislerin en sonda da jandarmanın yer aldığı bu düzen devletin resmi organlarını temsil eder şekilde izleyiciye aktarılır. Film boyunca, top gibi bir ağacın altına gömülü cesedi arayan bu insanlar; hiyerarşik düzenin yarattığı sancıyı öne çıkaran diyaloglarının yanı sıra, yolculuk boyunca yaşamlarını, korkularını, iç çekişmelerini, geçmişlerinden gelen acılarını da su yüzüne çıkarmaktadır.

Yolculuk sırasında Kenan (zanlı) karakterinin olduğu arabada; iki polis ve şoför arasında gündelik konuşmalar geçmektedir. Dehşet verici olay içerisinde; cinayeti, acıyı, korkuyu normalleştiren bu insanlar, ceset ararken rahatlıkla yiyeceklerden ve lezzetlerinden bahsederler.

“*Bir Zamanlar Anadolu'da*” filmi, başlı başına “erkek” dünyasını barındırır ve filmde erkek dünyasındaki iktidar savaşı öne çıkmaktadır. Kenan, olay sırasında alkollü olduğu ve arama gece gerçekleştiği için, maktulü gömdükleri yeri bir türlü bulamaz. Komiser Naci, Kenan'a ısrarla cesedi nereye gömdüklerini sorar; fakat, net bir cevap alamaz. Bu durum Komiser Naci'yi sinirlendirir, Kenan' a kızar, bağırır ve döver. Mola vermek için durduklarında savcı Nusret, Komiser Naci'ye sabah erkenden Ankara'ya gitmesi gerektiğini, ona inanarak geldiğini ve bir türlü bulamadıklarını ifade ederek kızar ve aşağılar. Komiser Naci, savcının üzerinde kurduğu iktidara dayanamaz; yola yeniden çıktıklarında savcı ile alay eden cümleler kurar, eleştirir, dedikodusunu yapar. Şoför Arap Ali yolları daha iyi bildiğini iddia ederek, Şoför Tefrik'in üzerinde üstünlük kurmaya ve onu yönetmeye çalışır. Jandarma komutanı askerine bağırırken; savcı Nusret'in gözüne girmeye çalışmaktadır. Hiyerarşik ve bürokratik düzeni olduğu gibi aktaran bu sahneler, iktidar anlayışının “erkek” dünyasındaki yansımasını oluşturmaktadır.

Cesedi aramaya devam ederken, Komiser Naci eşi ile telefon görüşmesi yapar; ona bağırmakta olan eşinin sesi duyulur. Komiser Naci bu konuşma ile mahcup, ezik ve güçsüz bir hal alır. Eşine sakince cevap vermesi, iktidarını zedelemiştir. Mola için yolculuğa yeniden ara verdiklerinde iki polis ve Şoför Arap Ali; savcı Nusret'in prostat hastası olup olmadığı hakkında konuşarak alay ederler. Başka bir erkeğin üzerlerinde kurduğu güç ve iktidarın psikolojik etkisini, alay ederek hafifletmeye çalışırlar. Aynı zamanda Komiser Naci, eşinin araması ile kaybetme korkusu yaşadığı iktidarını tazelemek ister. Erkeklik anlayışını bütünüyle taşıyan karakterlere göre; prostat hastalığının erkek üreme organı ile ilgili olması, bu hastalığa sahip olan erkek ile alay edilmesi ve gülünmesi için yeterli bir sebeptir. Erkek üreme organı, toplum tarafından öğrenilmiş erkeklik anlayışında, gücün simgesidir; bu sebeple, alay ederek savcının sahip olduğu iktidarı azaltmak isterler. Pierre Bourdieu'ya (2014) göre; erkek ve kadın bedenlerinin eril ilişkisi ve kurulan eril üstünlük, toplumsal ilişkilerin belirleyicisidir. Eril tahakküm, dişi beden ve erkek beden arasındaki farkları, eril bakış açısı ile anlamlandırır. Erkek cinsel organı bu algı çerçevesinde bir güç unsurudur.

Polis, savcı, jandarma, doktor ve zanlı; gecenin karanlığında sadece araba farlarının aydınlattığı, uçsuz bucaksız çorak arazide cesedi aramaya devam ederler. Kenan, cesedi nereye gömdüklerini hatırlamaya, bir yandan da tarif etmeye çalışır; fakat, bir türlü doğru yeri bulamaz. Bu sırada, Şoför Arap Ali ile doktor sohbet ederken, Şoför arama yaptıkları arazileri ne kadar iyi bildiğinden bahseder doktora. Şoför, stres atmak için cebine mermileri doldurup, bu boş araziye ateş etmek için gelmektedir.

Şoför Arap Ali: *“Silahsız olmaz. Gerektiğinde sen de acımayacaksın, çakacaksın alnının ortasına, bizim buralarda böyle!”*

Bu diyalog sırasında, karakterin hınç dolu gözlerine odaklanılır. “Bizim buralarda böyle!” der. Toplum içerisinde var olmak, toplumun kural ve kalıplarına uyum sağlamayı beraberinde getirmiştir. Çağdaş Demren'e (2001) göre; hegemonik erkeklik olgusu, kültürel alanlar içerisinde diğer erkeklikler üzerinde etki ve baskı göstermektedir. Şoför Arap Ali'nin bulunduğu toplum

ve kültürde, gerçek bir erkek olmayı elde etmenin yöntemlerinden biri de silah sahibi olmaktır.

“*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminde doğa olduğu gibi yansıtılırken, gecenin karanlığı ve manzarası araba farı ile aydınlatılarak etkili bir atmosfer yaratılmaktadır. Cesedin g m ld ğu yerin arandığı bu yolculukta, yer tespiti için arabalardan indiklerinde doğa ile bütünleştirilerek karakterlerin i seslerine yer verilir. İ sesler; karakterlerin i ekleşmelerini, acılarını, dertlerini yansıtırken; rüzgar ve kuru yapraklar buna eşlik ederek anlatımı destekler. Filmin en  ne çıkan sahnelerinden biri; elmanın dalından kopup yuvarlanarak dereye düşmesi ve uzun bir yuvarlanma sonrası diğer elmaların yanında durmasıdır. Hayatın bir tasviri olarak ele alabileceğimiz bu sahne; dalında olan elma ile doğumu, uzun, engebeli bir yuvarlanma ile yaşamı, diğer elmaların yanında duruşu ile de ölümü simgelerken; aynı zamanda filmin hikayesi ile de paralellik taşımaktadır.

Yolculuklarına devam ederken durdukları bir alanda, savcı ile doktorun konuşmalarına şahit oluruz. Savcı, doktora evli olup olmadığını sorarak konuşmasına başlar. Toplumsal kabul görmede en  ne çıkan kurumlarından biri evliliktir. Connell’a (1998) göre; hegemonik erkeklik olgusunun en ayırt edici özelliklerinden biri heteroseksüel olmak ve evlilik kurumuna sıkı biçimde bağlı olmaktır. Hegemonik erkekliğin en açık şekilde  ne çıktığı karakterlerden biri savcı Nusret’tir. Doktor ile sohbeteye devam eden savcı, 5 ay sonra doğum yapıp; sonrasında öleceğini söyleyen ve dediği gibi de olan bir kadından bahseder. Doktor, tıbben kimsenin bu şekilde  lemeyeceğini söyleyerek, kadının intihar etmiş olabileceğini ima eder. Savcı, bunu kabullenmez. Filmin ilerleyen bölümlerinde anlaşılır olan, savcının bahsettiği kadının aslında kendi ölen eşi olduğudur. Eşinin onu aldattığını öğrenen kadın, doğum yaptıktan sonra ölmeye karar verir ve doğumdan sonra aşırı doz kalp ilacı alıp intihar ederek ölür. Bu durum ile yüzleşmek ve kabullenmek istemeyen savcı; filmin sonunda eşinin ölümünün asıl nedenini kavrayacak ve bunun yıkımını yaşayacaktır.

Cesedi bir türlü bulamazlar, Komiser Naci daha da mahcup olmaktadır. Savcı tarafından en yakın köyde mola vermeye karar verilir. Köyün muhtarına

hazırlık yapması için haber verilir. Bu sırada film boyunca sessiz ve dalgın olan Kenan, doktordan sigara ister. Komiser Naci araya girerek bu isteğini reddeder. Savcı'ya karşı yaşadığı mahcubiyetin ve iktidar kaybının acısını çıkarmak ister.

Komiser Naci: *“Ne yapacaksın sigarayı? Ne yapacaksın? Önce hak edeceksin. Artık bedava iş yok. Bak savcıya, adam hukuk tahsili yapmış, çalışmış. Sigarasını da içer, fırçasını da atar. Niye? Hak etmiş adam. Sen bizi maymun ettin”*

Muhtar'ın evine vardıklarında, büyük bir misafirperverlik ile karşılaşırlar. Hep birlikte hazırlanan sofralara geçilir ve yemeğe başlar başlamaz muhtarın açtığı ilk konu, mezarlık ihalesidir. Savcı'ya mezarlık ihalesi ve yeni morg yapımı hakkında ısrarcı tavırlarda bulunur. Muhtar, isteklerinin köylü halk için olduğunu, kendi durumunun yerinde olduğunu belirtirken; evlatlarından övgü ile söz eder. Bir oğlu polis olmuştur; kızı da astsubay ile evlidir. Connell'e (1998) göre; hegemonik erkekliğin devamlılığını sağlayan, yeniden üreten kurumların başında heteroseksüel aile gelmektedir. Muhtar'ın çocuklarından gurur duyması; polis olmak, astsubay ile evli olmak durumlarıyla eşleşmektedir. Hegemonik erkeklik kalıpları çerçevesinde yer alan bu özellikler, toplumsal kabule izin vermektedir.

Muhtar'ın evinde yenilen yemeğin sonuna doğru, köyde elektrikler kesilir. Muhtar kızı Cemile'ye seslenerek gaz lambası ister. Cemile, elinde çay tepsisi ve ortasında gaz lambası ile odaya girer. Herkes Cemile'ye bakakalır. Cemile; güzel, çekingен ve mahcup bir ifadeye sahip genç bir kadındır. Odadaki herkese (polis, savcı, jandarma, zanlı, muhtar) çay ikramı yapar. Çayı ikram ettiği her kişi, Cemile'nin yüzüne irkilerek ve dikkatlice bakar. Cemile'nin saflığı ve masumiyeti karşısında, kimse gözlerini alamaz. Upuzun bir çay ikram etme sahnesi yer alır. Muhtar'ın evinden çıkan savcı ve doktor, Cemile hakkında konuşurlar.

Doktor: *“Böyle bir muhtardan, böyle melek gibi güzel bir kız. Hayret!”*

Savcı Nusret: *“Ama yazık, allahın unuttuğu bu ücra köyde yok olup gidecek işte. Güzellerin kaderi de kötü oluyor be doktor!”*

Kenan, Cemile'yi gördükten sonra ağlamaya başlamış ve öldürdüğü kişinin oğlunun aslında kendi oğlu olduğunu itiraf etmiştir. Filmdeki “güzellik” imgesi, karakterler üzerinde çeşitli iç hesaplaşmalarına sebep olmuştur. Filmin başından itibaren görünür olmayan kadın karakterler, güzellik kavramı ile ortaya çıkmıştır. Güzelliğinin yanında toplumun ideal kadın algısını temsil eden Cemile karakteri; saflığı, masumiyeti, çekingenliği ile öne çıkmaktadır. Toplumun kadın üzerinde yarattığı güzellik algısı, hegemonik erkeklik tarafından üretilmektedir.

Gün aydınlandığında, cesedin yerini bulurlar ve kazma kürek yardımı ile gömüldüğü yerden çıkarırlar. Ceset, domuz bağı (bir tür işkence) ile bağlanmıştır. Komiser, öldürmüş oldukları adamı bir de bu şekilde bağlamalarına sinirlenir ve Kenan'a bağırır. Savcı, Komiser'i sakinleştirip, işini layığı ile yaptığını belirterek işi devralır ve olay yeri tespiti işlemine başlar. Bu sırada Komiser ve Şoför Arap Ali, savcının tutanak tutması hakkında konuşurlar.

Komiser Naci: *“Şahlandı seninki!”*

Şoför: *“Şakıyor.”*

Komiser Naci: *“Sabaha kadar biz koşalım, halayı sen çek! Halay başı olacaksın Arap. Bu dünyada halay başı olacaksın.”*

Tutanak işlemi tamamlandıktan sonra, cesedi koyabilecekleri bir poşet gerekir. Savcının yardımcısı, Şoför Tevfik'i poşet bulundurmadığı için azarlar. Savcı olaya dahil olur ve hem yardımcısını hem de Şoför Tevfik'i susturur ve azarlar. Serpil Sancar'a (2008) göre; erkekler, genellikle kamu alanlarının denetimini ellerinde tutmalarına sebep olacak biçimde; özel şirketleri, bürokrasiyi, orduyu yöneterek bu cinsiyet rejiminin devamlılığını mümkün kılarlar. İktidar ilişkileri ile cinsiyete dayalı toplumsal ilişki örüntüleri iç içe geçmiş biçimde varlığını devam ettirmektedir. Erkek grupları arasında, iktidar mücadelesini anlamayı olanaklı kılan hegemonik erkeklik kavramı, zorla boyun eğdirme değil ikna ile sağlanan bir iktidar söz konusudur. Hegemonik erkeklik, diğer erkeklikler üzerinde de söz sahibi olarak denetim sağlayabilir ve devlet kurumu bu durumun yeniden üretimi açısından en uygun alanlardan biridir.

Cesedi arabaya yerleştirdikten sonra; ekip, şehre doğru yola çıkar. Yolda Komiser Naci, Şoför Arap Ali'ye ve doktora anlatır.

Komiser Naci: *“Ben buradan önce, 2 sene cinayet masasında çalışmışlığım var. Antep'te müdür Sacit abimiz vardı. Kulakları çınlasın çok iyi bir insandı. Sizden iyi olmasın. O derdi ki, nerede bir karışıklık görürsen kadına bakacaksın. Muhakkak bir kadın meselesi arayacaksın derdi ve hakikaten de senelerdir bakıyorum, bir kere olsun adam haksız çıkmadı.”*

Film boyunca görünür olmayan kadınlar bu kez karşımıza suç unsuru olarak çıkmaktadır. Filmde, erkekler merkez konumda yer alırken; kadınlar ikincil konumlandırılarak; yalnızca, güzellik ya da suç unsuru şeklinde temsil edilmiştir.

Ceset hastaneye getirilir. Olayın ne olduğunu, kimin öldüğünü anlamaya çalışan bir grup erkek hastane önünde kavgaya tutuşurlar. Hastanenin içerisine geçildiğinde, bir kadın ile karşılaşırız. Kadının sallanan ayağı ön plandadır. Rahat ve sakin görünür. Otopsinin yapılmasını beklerken ve maktulün eşi olup olmadığını teşhis etmesi için çağırıldığında da bu sakinliğini koruyacak ve en ufak bir üzüntü belirtisine rastlanmayacaktır.

Doktor ve otopsi teknisyeni, otopsi işlemine başlarlar. Otopsi teknisyeni doktora rahat bir biçimde, elektrikli testerenin daha rahat kestiğinden, Savcı'ya alınması için ısrar ettiğinden; fakat bir yararı olmadığından bahseder. Otopsi işlemi devam ederken, göğüs açılır ve teknisyen duraklar. Akciğerlerde toprak parçalarına rastlanır. Bu, maktulün diri diri gömüldüğünün kanıtıdır. Otopsi teknisyeninin ısrarına rağmen, doktor durumu örtbas eder. Acele ederek otopsi işlemini tamamlar. Maktulün kanı doktorun yüzüne sıçrar. Filmin başından bu yana ahlaki bir bütünlüğü temsil eden doktor karakteri, yüzüne sıçrayan kan ile birlikte cinayetin bir noktasında yer almıştır. Düzenin içerisinde hepimizin birer suçlu olduğu niteliğinde olan bu son sahne, doktorun yüzündeki kan izi ile uzaklaşmakta olan maktulün eşi ve çocuğuna bakışı ile son bulur.

Yapısal olarak ana karakterlerin analizi yapılacak olunursa; Komiser Naci: görevini bağlılık ile yapan karakter, Savcı'nın otoritesi altında ezilse de bu otoriteyi tanımakta ve kabullenmektedir. Sahip olduğu iktidarı koruma çabası içerisinde. Özel bir çocuğa sahip olması ve eşinin zorlayıcı tavırları

ile kaderine razı olmuş durumdadır. Savcı Nusret: Devlet otoritesini temsil etmektedir. Filmde yer alan karakterlerden, hegemonik erkeklik kavramının açısından en altı çizili örneklerindendir. İktidar ve güç bu karakterin ellerindedir. Ancak, film boyunca doktor ile konuşmaları sırasında irdelediği eşinin ölümüne kendisi sebep olmuştur ve bununla yüzleşmenin acısını yaşamaktadır. Doktor Cemal; İdealist ve ahlaklı bir görünüm taşıırken; sessizliğini ve sakinliğini korumaktadır. Filmin sonunda yüzüne sıçrayan kan lekesi ile kırılma yaşanır. Kenan; işlediği cinayeti sakinlik ve soğukkanlılık ile karşılamaktadır. Filmin ana öyküsü Kenan'ın işlediği cinayet ile değil, cinayet sebebi ile bir araya gelen karakter ile şekillenmektedir. Komiser Naci, Doktor Cemal ve Kenan; Connell'in kavramsallaştırmalarından "suç ortağı erkek" kategorisinde yer almakta ve hegemonik erkekliğin destekleyicisi konumunda bulunmaktadır. Savcı Nusret, Connell'in kavramsallaştırmasında bütünüyle "hegemonik erkeklik" kavramını temsil etmektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın "*Bir Zamanlar Anadolu'da*" filmi, Anadolu'nun toplumsal durumunu gözler önüne sererken, filmin asıl konusunun yanı sıra erkeklikler arası iktidar çatışmasını ortaya çıkarmaktadır. Filmde erkekler ve bürokratik erkek dünyası ön plandadır. Kadınlar görünür olmamakla birlikte; güzellik ve suç unsuru olarak ele alınmıştır.

Erkek karakterler arasındaki iktidar çatışması; toplumsal kabullere, hegemonik erkekliğe, hiyerarşiye ve bürokrasiye göre şekillenmektedir. Her karakter, toplumsal olarak gücünü gösterebileceği bir diğer karakteri ezmeye çalışırken; aynı zamanda, başka bir iktidar tarafından da ezilmektedir. Connell'a (1998) göre; otoriteyi meşru iktidar olarak tanımlayabiliriz. Toplumsal cinsiyeti barındıran iktidar yapısı, otoritenin erkeklik ile bağlantısının merkez ekseninde konumlanmaktadır. Ancak ikinci ekseninde; bazı erkek gruplarının sahip olduğu otoritenin yadsınması ya da daha genel anlamda, temel toplumsal cinsiyet kategorileri içerisinde otorite ve merkezde olma hiyerarşisinin kurulması, karmaşık ve çelişkili bir ortam yaratmaktadır.

Ceylan, diğer filmlerinde olduğu gibi "*Bir Zamanlar Anadolu'da*" filminde de seslerin doğal aktarımı ile anlatımı kuvvetlendirmiştir. Doğanın içerisinde; rüzgarın uğultusu, çalıların ve ağaçların hışırtısı ile anlatımı

kuvvetlendirmiştir. Müzik kullanımını pek tercih etmeyen Ceylan, filmin çekildiği yöreye uygun olarak Neşat Ertaş'ın "*Allı Turnam*" aslı eserine yer vermiştir.

Auteur bir yönetmen olarak incelenen Nuri Bilge Ceylan'ın filminde, anaakım sinemadan farklı olarak; hegemonik erkeklik temsiline yer verilse de, başkarakter hegemonik erkeklik kategorisinde yer almamaktadır. Kendi film diline, biçimine ve üslubuna sahip "auteur" bir yönetmen olan Ceylan, anaakım sinemadan farklı konu, olay ve karakterleri ile Türkiye bağımsız sinemanın önemli temsilcilerindendir. Filmlerinde evrensel değerler ile şekillendirdiği yerel konulara yer verirken, özgün anlatım yapısı ile izleyiciye aktarmaya devam etmektedir.

3.2. Zeki Demirkubuz Sineması

Zeki Demirkubuz, 1994 yılında "*C Blok*" filmi ile ilk olarak sinema dünyasına adımını atmıştır. Fransız Yeni Dalga'sının izlerini taşıyan ve bireysel bir sinema anlayışına sahip olan Demirkubuz, filmlerinin her aşamasında etkili olmuş; senaryodan kurguya uzanan her alanda yer almıştır. Kişisel üslubu, tarzı ve anlatım dili ile Demirkubuz, Türkiye'nin önde gelen "*auteur*" yönetmenleri arasındadır.

Pösteki'ye (2005) göre; kendine has bir film üretim tarzı olan Demirkubuz, sinema dünyasına farklı örnekler kazandırmış, Türkiye'de bağımsız sinemanın öncülerinden olmuştur. Kişisel sinema tarzı ile hayat ile bir hesabının olduğu izlenimi veren ve öfkesini yansıtan bir yönetmendir. Filmleri minimalist anlatım özelliğini taşımaktadır. Sinema kurallarının ve üretim sürecinin dışında kalmaya çalışan Demirkubuz, psikoloji, suç, irade, kötülük, suçluluk, sadakat, nedensizlik gibi temaları filmlerinde kullanmaktadır. Filmlerinde Fyodor Dostoyevski ve Albert Camus'dan ilham almaktadır. Demirkubuz, Dostoyevski gibi kurtuluşun; acı ve kötülükte olduğuna inanmaktadır. Kötülük ve suçun sonucunda vicdan doğmaktadır. Günay ve Subölen'e (2016) göre; filmlerinde bireyin iç dünyasında ilerleyen

Demirkubuz, varoluşçuluk ile hareket etmekte ve varoluşçu düşünce sinemasının temelini oluşturmaktadır.¹²

Zeki Demirkubuz sinemasının ana özellikleri şu şekildedir: Yalın ve gösteriş içermeyen bir sinema diline sahiptir. Kamerada hareket tercih etmez. Görüntülerinde detaycı bir anlayışı yoktur. Anlatımını uzun sahneler ile güçlendirmektedir. Hemen hemen her filminde, tekrarı olan objelere yer vermektedir. Açılan ya da kapanmayan kapı, televizyondan duyulan Türk filmi sesi bu objelerden en çok öne çıkanlardandır. Kapanmayan kapı, özellikle karakterlerin sorgulandıkları sahnelerde ortaya çıkmaktadır. Filmlerinde, sade ve anlaşılır olan diyaloglar ön plana çıkmaktadır. Argo konuşmalar, sansür ya da otokontrol olmadan yansıtılmaktadır. Filmlerinde kahramanlar bulunmamakta, karakterleri sıradan özellikler taşıyan; genellikle, maddi durumu orta ya da kötü olan insanlardır. Filmlerinde genellikle müzik kullanmamaktadır (Pösteki, 2005).

Dostoyevski eserlerinde kent yaşamını, karanlık, yoksulluk ve mutsuzluk olarak yansıtmaktadır (Hauser, 2006). Zeki Demirkubuz da kente bu şekilde yaklaşır ve filmlerinde genellikle; kentte yoksul, yalnız, mutsuz ve huzursuz bir şekilde sıkışıp kalmış karakterlere yer vermektedir. Aynı zamanda Demirkubuz'un karakterleri, suç ve suçluluk temaları içerisinde iç çekişmeleri ve hesaplaşmaları ile mücadele ederler. Karakterlerin yaşadıkları tüm sancılı süreçler, izleyiciye gerçekçi bir anlatım ile aktarılmaktadır. Adıgüzel'e (2016) göre; Zeki Demirkubuz'un esinlendiği diğer önemli isimler, Andrey Tarkovski ve Robert Bresson'dur. Tarkovski'nin karakterlerinin içsel çekişmeleri ve karakter çözümlemeleri ile Zeki Demirkubuz'un karakterleri arasında benzerlikler görülmektedir. Aynı zamanda Tarkovski filmlerinde olduğu gibi Demirkubuz'un filmleri de felsefi sorulara yanıt araması ve felsefi düşünce temeline dayanması açısından büyük benzerlik taşımaktadır. Demirkubuz'un filmleri Bresson'un filmleri ile teknik, anlatım dili ve tema açısından benzerlik taşımaktadır. Kameranın hareketsiz olarak kullanımı, anlatım dilinin sadeliği, amatör oyuncu seçimi, kullandığı çekim teknikleri ile tema olarak suç, erdem,

¹² Varoluşçuluk (egzistansiyalizm): 20.yy'da Fransa'da ortaya çıkmış bir felsefi akımdır. Bu felsefi akıma göre bireyler kendi özünü kendi seçimleri aracılığı ile oluşturmaktadır (Çelebi, 2008).

masumiyet gibi konuları ele alması Bresson ile Demirkubuz sinemasının ortak özellikleridir.

Zeki Demirkubuz filmlerinde zaman üzerinde çok durulmamakla birlikte zaman kavramının karakterler üzerinde olumlu bir etkisi de bulunmamaktadır. Karakterlerin içinde buldukları negatif hal ve durumlar zaman içerisinde pozitif bir ilerleme kaydetmez. Sorunlar zamanla çözülmez, aynı kalır ya da daha da ciddi sorunlar haline gelir. Demirkubuz filmlerinde, genellikle iç mekanlar kullanılırken; ev ön plana çıkmaktadır. Özhan'a (2011) göre; ev mekanı kapı ile belirleyici bir şekilde dış mekandan ayrılmaktadır. Kapı motifi ön plana çıkarılırken, açılıp kapanması, aralık bırakılması ile önemi vurgulanmaktadır. Filmlerinde iç mekan olarak tercih ettiği ev, sıkışmış ve kısıtlanmış bir mekan algısı yaratmaktadır. Ev mekanının yanında, ev yerini almış olan otel odaları da kullanılmaktadır.

Demirkubuz sinemasının en belirgin özelliklerinden biri de, kadın olgusunun filmlerdeki aktarım biçimidir. Yönetmenin filmlerinde, erkekler kader kurbanı görünümündeyken, kadınlar kötü, ahlaki duyguları zayıf, erkeklerin acılarından sorumlu, tutarsız ve güvenilmez olarak aktarılmaktadır. Demirkubuz sinemasında erkekler başkarakter olarak karşımıza çıkar, önemli olan erkeğin duyguları ve deneyimleridir. Yılmaz ve Adıgüzel'e (2017) göre; Demirkubuz filmlerinde erkekler trajedinin içerisinde yer alırken, kadınlar toplumda alışlagelmişin dışında eşlerini aldatan veya hayat kadını şeklinde görünür kılınmaktadır. Yönetmenin filmlerinde, kadın erkek ilişkisi, özellikle aldatma teması ön plandadır.

Toplumsal gerçekçi bakış açısı ile ele aldığı konuları, işleyiş şekli ve anlatım dili ile Zeki Demirkubuz, 1990'lı yıllardan itibaren Türk sinemasının önemli auteur yönetmenleri arasında yer almaya devam etmektedir. Demirkubuz, ticari kaygılardan uzak, kalıplara uymayan özgür bir anlayış ile kendi içsel dünyasını ve dünya görüşünü filmlerine yansıtarak bağımsız sinemaya eser kazandırmaya devam etmektedir.

3.2.1. Yeraltı Filminin İncelenmesi

“*Yeraltı*” 2012 yapımı; yönetmenliğini, senaristliğini, yapımcılığını ve kurgu operatörlüğünü Zeki Demirkubuz’un üstlendiği son dönem Türk sinemasının önemli eserlerinden biridir. Demirkubuz bu filmi, Fyodor Dostoyevski’nin “*Yeraltından Notlar*” adlı eserinden esinlenerek ortaya çıkarmıştır. Türü drama olan film; Uluslararası İstanbul Film Festivali, Uluslararası Dubai Film Festivali gibi önemli festivallerden “en iyi film” ve “en iyi yönetmen” ödülleri ile ayrılmıştır.

Bu bölümde, “*Yeraltı*” filminin konusu ele alınıp, filmdeki erkek karakterlerin hegemonik erkeklik kavramı açısından incelemesi ve çözümlemesi yapılmaktadır.

3.2.2. Yeraltı Filminin Künyesi

Tablo 2: Yeraltı Filminin Künyesi

Yönetmen	Oyuncu	Rol
Zeki Demirkubuz	Engin Günaydın	Muharrem
Senaryo	Serhat Tutumluer	Cevat
Zeki Demirkubuz	Nihal Yalçın	Türkan
Görüntü Yönetmeni	Murat Cemcir	Sinan
Türksoy Gölebeyi	Serkan Keskin	Tarık
Yapımcı Firma		
Mavi Film		

Dağıtım	Feridun Koç	Feridun
Tiglon	Nergis Öztürk	Seks İşçisi
Vizyon Tarihi	Sarp Apak	Barmen
13 Nisan 2012	Sırrı Süreyya Önder	Cevdet
Gişe Geliri		
519.592.19 TL		

3.2.3. Yeraltı Filminin Konusu

“*Yeraltından Notlar*” kendini dünyadan soyutlamış olarak yaşamına devam eden, iç çatışmaları, yalnızlığını, dertlerini, kızgınlıklarını kendine ait dünyasında “yeraltında” yaşayan bir kahramanı konu edinmektedir. Eserin uyarlaması olan “*Yeraltı*” filminde Dostoyevski’nin sözleri çoğunluktadır.

Filmin ana karakteri Muharrem, Ankara’da yaşamaktadır ve devlet memurudur. Muharrem, kişisel kavgaları olan, yalnız, toplumdan kendini soyutlamış bir karakterdir. İç hesaplaşmalarını “yeraltı”nda, yani Demirkubuz’un her filminde önem verdiği, evinde gerçekleştirmektedir. İnsanlarla arasında mesafe bulunduran Muharrem, insanları sevmez hatta onlardan tiksindir. Topluma uyum sağlayamayan karakter aslında, kendine güveni olan, zekasını beğenen; fakat kırgın ve korkak bir tiptir. Bu korkaklığını kırmak isteyen karakter, yıllardır görüşmediği ve aslında hiç hoşlanmadığı lise arkadaşlarının akşam yemeğine zorla kendini davet ettirir. Gidip gitmeme konusunda oldukça kararsız kalsa da gitmeye karar verir; fakat gittiğinde yemek saatinin değiştiğini ve arkadaşlarının ona haber vermediklerini öğrenir. Bu Muharrem’de yaralayıcı bir etki bırakır ve hesaplaşmasını gerçekleştirmek için sabırsızlanır. Amacı, öncelikle Cevat karakteri ile olan hesaplaşmasıdır. Cevat; başarılı ve ödüllü bir yazardır. Muharrem’e göre Cevat, haksız yere ilgi

görmekte ve övülmektedir. Masada bulunan tüm arkadaşlarına içindeki dertlerini, hesaplaşmalarını, onlara karşı olan nefretini ortaya çıkaran Muharrem'i kimse dikkate almaz ve umursamaz. Bu Muharrem üzerinde daha da büyük bir acı yaratır. Bu hesaplaşmadan sonra Muharrem, kendini daha iyi hissetmek ve egosunu yenilemek adına bir hayat kadınının yanına gider. Acı içinde olan Muharrem için hayat kadının yanı bir sığınma alanıdır. Diğer yandan, Muharrem'in iktidar sahibi olduğu tek alan evidir ve bu yüzden yanında çalışan kadın ile arası kötü değildir. Kendinden daha zor durumda olan kadın üzerinde ılımlı ve yardımsever bir misyon yüklenmiştir.

“Yeraltı” filmi; Zeki Demirkubuz'un kentli bireyin varoluşsal kaygılarını, mutsuzluğunu, yalnızlığını, iç çekişmelerini konu aldığı, içerisinde birçok metafor bulunduran ve farklı bakış açıları ile çeşitli şekillerde yorumlanabilir bir eserdir.

3.2.4. Yeraltı Filmindeki Karakterlerin Hegemonik Erkeklik Bağlamında İncelenmesi

Fyodor Dostoyevski'nin “*Yeraltından Notlar*” (1970) adlı eserinin serbest uyarlaması olan “Yeraltı” filmi, modern dünyadaki bireyi konu almaktadır. Filmde diyaloglar ön plana çıkar ve önem taşır. Zeki Demirkubuz'un kendine ait bir dünyası; “*Yeraltı*”sı olan filmdeki ana karakteri Muharrem; kendini toplumdan soyutlamış, düzene ayak uydurmakta zorlanan, iç dünyasındaki kendi ve çevresindeki insanlar ile olan hesaplaşmaları sebebiyle acı içinde orta yaşlı bir karakterdir. Düzenin içerisinde varlığını sürdürmekte güçlük çeken Muharrem; düzenin en hissedilir olduğu Ankara şehrinde memur olarak çalışmaktadır.

“*Yeraltı*”, şehrin sokaklarında tek başına dolaşan Muharrem ile başlar. Yalnızdır; amaçsızca oradan oraya dolaşır, hayatının her alanında yalnız olan Muharrem; yalnız yaşar ve hayatına eşlik etmekte olan evine gelen gündelikçi kadından başka kimse yoktur.

Gündelikçi kadın, küçük yaştaki oğlu ile birlikte Muharrem'in evine düzenli olarak gelerek evin düzenini sağlar. Bir sabah Muharrem uyandığında

kadının ağlamakta olduğunu görür, durumu anlamaya ve ona yardımcı olmaya çalışır. Gündelikçi kadın, hem patronu hem de ev sahibi olan adamdan şikayet etmektedir. İktidar konumundaki adam, film boyunca görünür değildir. Kadın, adamın adeta bir köpek gibi ulumasından ve sokak köpeklerinin apartman kapısına toplanmasından bahseder. Muharrem bu uluma durumundan çok etkilenir. İşe gitmek için evden ayrıldığında, bahsi geçen adamın dairesinin önünde durur ve uluma sesi çıkarır. İş yerinin servisine bindiğinde de aynı uluma sesi ile devam eder. Servisteki diğer yolcular, şaşırır ve hayret eden ifadeler ile ona bakmaktadır. Muharrem, yaşamda kendini tam olarak konumlandıramamasını; fakat her şeye rağmen benliğini koruyarak oluşunu bu ifade ile yansıtmaktadır. Muharrem için uluma, düzenin içerisinde kendi olabildiğinin göstergesidir.

Muharrem İç Ses: *“Akıllı bir adam kendine karşı acımasız değilse, gururlu da olamaz. Bense sınırsız gururum yüzünden kendime hiç acımıyor, nefret edercesine küçümsüyor, herkesin de bana aynı gözle baktığını düşünüyordum.”*

Muharrem, gidip gitmemek konusunda çok emin olmasa da bir arkadaşının iş yerini ziyarete gider. Eskiye dayanan arkadaşlıklarının olduğunu anladığımız üç arkadaşı, Muharrem’in ziyaretini pek umursamadan, yapmakta oldukları yemek organizasyonuna odaklanırlar. Muharrem onlar ile iletişime geçmeye çalışır. Organizasyonun, arasının pek de iyi olmadığı eski arkadaşı Cevat için yapıldığını anlar.

Muharrem: *“Hayrola, Cevat’ı askere mi gönderiyorsunuz? Ne için bu organizasyon?”*

Sinan: *“Hayır. İstanbul’a gönderiyoruz.”*

Muharrem: *“Niye İstanbul’a mı taşıyor?”*

Sinan: *“Sayılır. En azından bir ayağı hep orada olur artık. Yazdığı kitap Faik Akkoyunlu En İyi Roman Ödülü’nü aldı. Tören için İstanbul’a gidiyor. Biz de bir kutlamayla uğurlayalım dedik.”*

Muharrem, bu organizasyona katılmak ister; fakat üç arkadaşı da bu isteğini onaylamak istemez. Gerekçe olarak Muharrem’in, Cevat ile arasının

bozuk olduğunu gösterirler. Muharrem, organizasyona katılma konusunda ısrarcı davranır, katılacaktır. Diğer iki arkadaşları ofisten ayrılır; Muharrem ve Sinan yalnız kalır.

Muharrem: *“Rahatsız etmiyorum ya?”*

Sinan: *“Kes artık ya Muharrem! Görüşmeyeli olayı iyice ilerletmişsin sen.”*

Muharrem: *“Ne olayı?”*

Sinan: *“Kusura bakma ama bu yaptığına yüzsüzlük denir. Bu kadarını da söyledin ya bana! (...) Sen ne acayip adamsın ya! Her yerde bu Cevat’ın peşinden hırsız, sahtekar diye dolaşan sen değil misin oğlum? Şimdi tutturmuş adamın onuruna verilen yemeğe geleceğim diyorsun.”*

Muharrem: *“Vay canına! Allahın hırsız bir ödül aldı diye, birden onurlu adam oldu öyle mi? (...) Yalan mı? Bu şerefsiz babanın anılarını çalıp hikayelerinde kullanmadı mı? Kendisi “Umut Verici Hikayeci” ödülünü alırken, sizi sokağa çıkamaz hale getirmedi mi?”*

Sinan: *“Ama biz onları konuştuk sonra?”*

Muharrem: *“Konuşunca ne oluyor? Hırsızlık yaratıcılığa mı dönüşüyor?”*

Hararetili geçen konuşmanın ardından uzun süren bir sessizlik olur. Muharrem, Cevat’ın onuruna düzenlenen organizasyona gitmekte kararlıdır.

Connell’in (1998), hegemonik erkeklik tanımının temsili olan Cevat karakteri, gücü temsil etmektedir. Çıkar ilişkileri ile güçten yararlanmak isteyen diğerleri, Muharrem’in haklı oluşuna asla aldırmayacaktır. Hegemonik erkeklik, diğer erkeklikler üzerinde hakimiyet kurarken bu hakimiyete ses çıkarmayan “işbirlikçi erkeklikler” gücü her koşulda desteklemektedir. Sancar’a (2008) göre; egemen erkeklik pratikleri, diğer erkeklikleri tahakküm altında tutarak inşa ediliyorsa, buna karşı direnen “karşı-hegemonik” erkekliklerin olması ve bu erkeklikler arasında çatışmaların gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Muharrem, film boyunca benliğini koruyarak “karşı

hegemonik” erkeklik ile kendinden farklılaşmasına sebep olan güç isteği arasında gidip gelmektedir.

Cevat’ın gazetedeki haberlerine rastlayan Muharrem, sinirlenir ve kabullenemez. Gece uyumaya çalışırken, yan apartmandan gelen müzik sesine katlanamayan Muharrem, balkona çıkıp komşusuna bağırır, küfür eder; fakat onlara sesini duyurmakta başarılı olamaz. Önce, mutfak dolabından gidip aldığı yumurtalar ile komşusunun camını kırmaya çalışır. Başarılı olamayınca, bu kez gidip patates alır ve komşusunun camına fırlatır. Patates başarılı olmuştur. Bir çılgılık yükselir ve müzik sesi kesilir. Patates bu andan itibaren, Muharrem’in elinde, cebinde; gittiği her yerde ona eşlik edecektir. Patates, Muharrem’e gücü ve egoyu hissettirmiştir. Bu sebeple; filmin ilerleyen bölümlerinde, karakterin, özellikle kendini her güçlü hissetmek istediğinde patates yanında olacaktır.

Gündelikçi kadın, Muharrem’e ev sahibi tarafından kovulduğunu söyler. Kadın, güçsüz ve çaresiz durumdadır. Muharrem kadına, adamdan kurtulması için öldürmesini teklif eder. Kadın, kabul eder. Muharrem’in fikri ile hastaneye gitmesine yardımcı olduğu adamın tekerlekli sandalyesini merdivenlerden aşağıya serbest bırakacaktır. Kadın, anlaştıkları gibi yapar; fakat, adamın sadece ayağı kırılır. Kadın, adama karşı acıma duygusu hisseder. Muharrem’in iletişim kurduğu ve yardımcı olmaya çalıştığı tek kişi gündelikçi kadındır; çünkü, iktidar alanı yaratabildiği tek alan gündelikçi kadın ile olan ilişkisidir.

Kendini zorla davet ettirdiği organizasyona katılıp katılmamakta kararsız kalan Muharrem, katılmamak için başka bir plan yapsa da, kendini kararlaştırılan yer ve saatte orada bulur. Patatesi yanındadır. Arkadaşları rezervasyon saatini değiştirmiş; ona haber vermemiştir. Muharrem’in kendisini daha da önemsiz hissetmesini sağlayan bu durum, onu Cevat ile olan yüzleşmesi için yüreklendirmiştir. Yemeğe başladıklarında Cevat, Muharrem ile sohbet etmeye çalışır. Muharrem ile bir dertlerinin olmadığını, kendisinin yıllardır alınganlık ettiğini belirtir. Masadakiler, Muharrem’i fazlalık olarak görürler, orada bulunmasından hoşnut değillerdir. Yemek sırasında, Muharrem’in Sinan’a söylediği bir cümleyi beğenen Cevat, kalem kağıt arayışına geçer. Muharrem, eskiden de böyle yaptığını, insanların cümlelerini

beğendiğinde not aldığını söyler. Cevat, Muharrem'in ne söylemek istediğini, neyi ima ettiğini sorgular.

Muharrem: *“Evet, söylemek istediğim bir şey var. Hatta suratına haykırmak istediğim bir şey.”*

Cevat: *“Dostoyevski: ‘Gerçek, her şeyin anasıdır.’ der. ‘Zavallı egolarımızın bile.’ Hadi bakalım Muharrem efendi, neymiş yıllarca yüzüme haykırmak istediğin şey?”*

Muharrem: *“Dostoyevski, gerçek her şeyin anası değil babasıdır der. ama bu çok da önemli değil. Söylemek istediğim şeye gelince; herkesin, hatta bu yalakaların bile bildiği bir şey olduğuna göre, öyle haykırmama gerek yok. sen bir hırsızısın. Hem de hırsızın önde gideni! Önüne gelen her şeyi cebine indiren, adi bir yan kesicisin(...). Öyle değil mi yalakalar? Niye söylemiyorsunuz düşüncelerinizi? Niye çekiniyorsunuz?”*

Sahne, Cevat'ın kalem arama planına döner. Muharrem, içinden geçenlerin hiç birini söyleyememiştir. Cevat'a kalem uzatır. Dünyanın en aşağılık düzeni içerisinde olduğunu ve buna dayanamadığını düşünür.

Muharrem sarhoş olur, konuşma yapmak ister. Masadan “Susun! Nietzsche hazretleri konuşma yapacak” sesi yükselerek alay edilir. Muharrem, Cevat ile yüzleşmek için kararlıdır.

Muharrem: *“Sevgili Generalim Cevat Bey ve kadirşinas yalakaları! Şunu iyi bilin ki; gösteriş budalası insanlardan, gösterişçi laflardan, gösterişin kendisinden hiç hoşlanmam! Bu bir. Kibirten, kendini beğenmişlikten, bütüin bu dağları ben yarattım havalarından, süslü kişiliklerden nefret ederim! Bu iki. Yalakalardan, yalakalıktan, yalakaca edilmiş laflardan ve davranışlardan da nefret ederim! Bu üç. Arkadaşlığın karşılıklı, açık sözlü ve yalansız olanı için canımı veririm. Evet buna bayılırım sayın generalim!”*

Evrensel ahlak anlayışının çöküşü, modern dünyada normale indirgenerek karşılanmaktadır. Friedrich Nietzsche, modern bireyin hissettiği değer yokluğu ve kimlik arayışını bireysel değerler yaratma açısından avantaj olarak görmektedir. Anlamları ve değerleri olmadan dünyaya gelen birey,

özünü kendi oluşturmalıdır. Varoluşçuluk akımının temelini oluşturan bu düşüncelerdir. Düzen içerisinde, otoritenin gücünü kabullenen ve karşı çıkmayan, varoluşsal sorgulaması olmayan “sürü insanı” karşısında Nietzsche, özgür ve benliğini koruyan bireyi öne çıkarmaktadır (Liktör, 2016). Bu sebeple; filmde, sürü insanlarının karşısında kendi benliğini koruyan ve onlarla ilişkisini güç savaşı ile sınırlı tutan Muharrem karakteri, Nietzsche’den ve Zeki Demirkubuz’un her filminde olduğu gibi varoluşçu felsefeden beslenmektedir.

Muharrem yemek masasında uyuyakalmıştır. Başka bir masaya geçen arkadaşları, Muharrem kendine geldiğinde, şampanya patlatıp gülüp eğlenmektedir. Muharrem’i hiç umursamazlar. Muharrem onların dikkatini çekebilmek için yüksek sesle türkü söyleyip dans etmeye başlar, arkadaşları Muharrem ile sadece alay ederler ve ondan utanırlar. Muharrem’e haber vermeden buldukları mekandan ayrılırlar. Muharrem, ömrü boyunca unutamayacağı kadar rezil olduğunu düşünür. Utancından ağlar, bu duyguyu nasıl yeneceğini bilemez. Soluğu, kendisini sevgilisinin pazarladığı bir seks işçisinin yanında alır. Kadın ile yaşam hakkında, ölüm hakkında sohbet ederler. Muharrem kadına köpek hırıltısını andıran ses ile yaklaşır. Bu Muharrem’in, kadının yanında kendi gibi oluşunun göstergesidir. Kadın korkar. Buldukları yerden ayrılırken, Muharrem kadına numarasını ve adresini bırakır. Baş sıkışırsa aramasını ister.

Sabah gündelikçi kadın eve gelir ve neredeyse öldürmek üzere olduğu, ev sahibi ve patronu olan adam ile evleneceğini anlatır. Başta alaycı bir şekilde yaklaşan Muharrem; gündelikçi kadının egolu tavırlarına dayanamaz. Gündelikçi kadın; mağdurluktan çıkmış, iktidarın yanında yer aldığı anda kibirli eve egoist bir kişiliğe dönüşmüştür. Muharrem için tüm yaşananlardan sonra gündelikçi kadının nankörlüğü ve riyakarlığı son nokta olmuştur. Sınır krizi geçirerek; eline geçirdiği sert bir cisim ile, tüm aynaları, kapıları, aksesuarları parçalar. Kitapları yere fırlatır. Evdeki tüm eşyaları kullanılmaz hale getirir. Evdeki tüm eşyaları parçalamaktan yorgun düştüğü sırada; adresini ve telefonunu bıraktığı seks işçisi kapıdan girer. Onun bu halini gören kadın; Muharrem’e şefkat gösterir, saçını okşar. Yalnızlığı ve varoluşsal sancıyı derinden hisseden Muharrem, bu ilgi karşısında ağlar.

Kadın evden ayrılırken, Muharrem kendi “yeraltı”na daha da gömülmüştür ve buradan çıkamayacağını; aslında çıkmak istemediğini anlar. Film, kadının adım sesleri ve muharremin iç sesi ile son bulur.

Muharrem İç Ses: *“Acı en üst sınırına ulaştığında, alçakçasına zayıflamaya, yerin daha önce hiç tatmadığım cinsten başka bir duyguya bırakmaya başladı. Kendini olanca şiddetiyle hissettiren, diş ağrısına benzeyen zevkli bir duygu. Birden başıma gelen bütün felaketlerin nedeninin bu olduğunu anladım. Artık değişemeyeceğimi, bunu kendimin de istemediğini, başka bir adam olamayacağımı söylüyordu.”*

Muharrem, film boyunca yanında bulundurduğu patates objesi ile gücü aramış; fakat, değişemeyeceğini, aslında değişmek de istemediğinin farkına varmıştır. Varoluşsal sancılarının ona verdiği haz, benliğini korumasına ve varlığını olduğu gibi devam ettirmesine yardımcı olmaktadır.

Yapısal olarak karakter analizi yapılacak olunursa; Muharrem, yazı yazmayı sevse de memur olarak görev yaptığı için bunun ezikliğini yaşayan, toplumdaki soyutlanmış, bireyselliğini yaşarken; benliğinden ve özünden ödün vermek istemeyen güçsüz bir karakterdir. Muharrem, Connell’in erkeklik kavramsallaştırmalarından “muhalif erkekler” kategorisinde yer almaktadır. Hem kendi özgür alanını korumaya çalışması hem de filmdeki kadın karakterleri iktidar konumundaki erkeklerden korumaya çalışması ile bu kategoride yer alan karakter, hegemonik erkeklere göre avantajlıdır. Cevat, arkadaşları üzerinde söz sahibi olan ödüllü bir yazar ve toplum tarafından övgüye ve değere layık görülen bir karakterdir. Connell’in kavramsallaştırmasında hegemonik erkeklik kavramını barındıran, güç/iktidar temsilidir. Ataerkil düzenden en fazla faydalanan hegemonik erkekler, diğer erkeklikler üzerinde söz sahibidir. Filmde yer alan üç arkadaş, Cevat’ın gücünden yararlanmak isteyen, çıkarıcı ve yalaka karakterlerdir. Connell’in kavramsallaştırmasında “suç ortağı erkeklikler” kategorisinde yer almaktadır. Suç ortağı erkekler, hegemonik erkeklikten farklı olarak elini kirletmeden ve hegemonik erkeklik destekleyicisi olarak ataerkil paydan faydalanmaktadır.

Erkekler üzerine kurulu olan film öyküsünde, iki kadın karakter yer almaktadır. Kadınlardan biri gündelikçi diğeri seks işçisidir. Gündelikçi kadın;

ev sahibi ve patronu olan adamdan psikolojik şiddet görmektedir. Seks işçisi kadın, sevgili tarafından başka adamlara pazarlanmaktadır. İkincil planda konumlandırılan kadınlar, ataerkil düzen çerçevesinde erkekler tarafından yönetilmektedir. Connell'a (1998) göre; erkekler kadınların tabi kılınmasından faydalanmaktadır. Kadınlar, hegemonik erkeklik başta olmak üzere tüm erkeklikler tarafından ezilmiş hissedebilirler; hatta, hegemonik erkekliği tanıdık buldukları için daha katlanılabilir bulabilirler. Hegemonik erkeklik ile öne çıkarılan kadınlık arasında bu tür bir uyum söz konusudur. Erkeklerin, kadınlar üzerindeki egemenliği kurumsallaştıran pratikler korunmaktadır.

Son dönem Türk sineması auteur yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı* filminde hegemonik erkeklik temsili bulunmaktadır; fakat, anaakım sinemadan farklı olarak başkarakter hegemonik erkek kategorisinde yer almamaktadır. Hegemonik erkekliğin temsili olan Cevat iktidarı ve gücü elinde bulundurmaktadır. Filmde, karakterler aracılığı ile kullanılan eril dil, hegemonik erkeklik olgusunu desteklemektedir. Hegemonik erkeklik ile bütünüyle ilişki kuramayan; fakat, avantaj sağlamaya çalışan suç ortağı erkekliklerin yanı sıra, muhalif erkek temsili olarak karşımıza çıkan Muharrem karakteri bu durumdan negatif etkilenmektedir. Filmde, erkek daima merkez konumda yer alırken; kadınlar ikinci planda yer almış, gündelikçi ya da seks işçisi olarak görünür kılınmıştır.

Sinemasını, Fyodor Dostoyevski ve Friedrich Nietzsche'nin izinden giderek varoluşçuluk felsefesi üzerinden şekillendiren Zeki Demirkubuz; anaakım sinemadan farklı konu, olay ve karakterlere yer vermesi ile sahip olduğu film dili, üslubu ve anlatımıyla "auteur" bir yönetmen olarak film üretimine devam etmektedir.

3.3. Reha Erdem Sineması

1980'li yıllarda sinema çalışmalarına başlayan Reha Erdem, ilk uzun metraj filmi "*A Ay*" (1988) ile Türk sinemasına giriş yapmıştır. Kendine ait bir film dili olan ve sinema dünyasına yenilikler getiren Erdem, filmleri ile Türkiye'de ve yurtdışında önemli ödüller almaya devam etmektedir.

Reha Erdem, sinemayı diğer sanatlardan da yararlanarak elde edilebilen farklı bir düşünce yöntemi olarak görmektedir. Yönetmene göre, bir sinema eserinin ortaya çıkışı, sadece bir öykünün aktarılması değil; aynı zamanda eseri yaratan kişinin varoluşu ile ilgili sorularını, içsel çatışmalarını ve kişiliğini yansıttığı bir alandır. Reha Erdem için sinema, varoluşu ile hayat arasında kurduğu bir eylem ve deneyimdir. Hayatın anlamını ararken sinemayı bir araç olarak kullanmaktadır. Erdem'in film üretiminde asıl olarak önem verdiği nokta, filmin gündelik gerçekleri değil, gündelik yaşamın dışında kendi oluşturduğu dünya ile izleyicisine hissettirdikleridir (Erçetingöz, 2009).

Reha Erdem, Türk sinemasına kazandırdığı eserleri ile son dönem Türk sinemasının önemli "auteur" yönetmenlerinden biridir. Filmlerinde üslup olarak devamlılığı tercih etmeyen Erdem, her filmin kendi üslubu olduğu anlayışı ile filmlerini üretmektedir. Bu tutarlılık sağlayan üslupsuzluk anlayışı, Erdem'in filmlerinin tarzı halini almıştır. Filmlerinde kullandığı anlatım dili, görsel estetiği, özgün içeriği, metaforları ile filmlerinin hem yönetmen hem senaristliğini üstlenmesi; aynı zamanda teknik ve içerik açısından her noktaya hakim olması, Erdem'e auteur yönetmen özelliği kazandırmaktadır.

Filmleri ile bulunduğu toplumun yansımaları oluşturan, bireye ve bireyin içsel sorunlarına, çocukların büyüme aşamasındaki travmalarına yönelen Reha Erdem, film karakterlerini; yalnızlıkları, korkuları, çaresizlikleri ve bilinçaltı problemleri ile yüzleştirir. Filmlerinin konuları içerisinde genellikle, bireyi derinden etkileyen şiddet ve cinselliği bulundurmaktadır. Gerçekliği içinde barındırırken aynı zamanda kurgusal bir evren yaratan Erdem'in hemen hemen her filminde doğanın kullanımı öne çıkmaktadır. Doğa, hayvan ve insan kullanımını bir bütünlük olarak yansıtan yönetmen, insanın diğer varlıklardan bir farkı olmadığını vurgular.

Yönetmenin filmlerinde, ses ve müzik önemli bir yer tutar, filmlerinin estetiğini bu iki ana öge ile sağlamaktadır. Erdem, görsel estetiğe önem gösteren bir yönetmendir ve filmlerinde ses ile görselin ahenkli uyumunu sağlar. Görüntüyü ses ve müzik ile temellendirir. Kullandığı müzikler, filmin karakterleri, olay ve zamanı hakkında bilgilendiricidir. Reha Erdem mekan kullanımında, doğal ve yaşanmışlığı olan alanları tercih etmektedir; fakat

kullandığı doğal mekanları yeniden tasarım yaparak ya da zaman-mekan algısını yok ederek aktarır. Filmin karakterleri hakkında, buldukları mekanları inceleyerek bilgi edinilebilir. Mekan düzenlemesinde sanat yönetimi oldukça başarılıdır.

3.3.1. Koca Dünya Filminin İncelenmesi

“*Koca Dünya*” filmi Reha Erdem’in 2016 yapımı filmidir. Yönetmenliğini senaryosunu ve kurgusunu Erdem’in üstlendiği filmin ilk gösterimi 8 Eylül 2016’da Venedik Film Festivali’nde yapılmıştır. Türü drama olan film, Reha Erdem’in doğa ve insan ilişkisini öne çıkardığı önemli eserlerinden biridir. “*Koca Dünya*” filmi, Adana Film Festivali, Venedik Film Festivali, Lizbon ve Estoril Film Festivali festivallerinden “en iyi film”, “jüri özel ödülü” gibi ödüller almıştır.

Bu bölümde, “*Koca Dünya*” filminin konusu ele alınıp, filmdeki erkek karakterin hegemonik erkeklik kavramı açısından incelemesi ve çözümlemesi yapılmaktadır.

3.3.2. Koca Dünya Filminin Künyesi

Tablo 3: Koca Dünya Filminin Künyesi

Yönetmen	Oyuncu	Rol
Reha Erdem		
	Ecem Uzun	Zuhal
Senaryo		
Reha Erdem	Berke Karaer	Ali
Görüntü Yönetmeni		
Florent Herry	Hakan Çimenser	Baba

Yapımcı Firma Atlantik Film Maya Film	Melisa Akman	Falçı
Dağıtım Başka Sinema	Murat Deniz	Tamirci
Vizyon Tarihi 8 Eylül 2016	Saygın Soysal	Taksici
Gişe Geliri 132.753.80 TL	Sağanak Sarıbudak	Şarkıcı Aytül
	Ayta Sözeri	Seks İşçisi

3.3.3. Koca Dünya Filminin Konusu

Yaratılmış iki farklı dünya arasında geçen “*Koca Dünya*” filmi, doğanın ve şehrin arasında kalmış iki kardeşin hikayesini konu almaktadır. Ailesini kaybetmiş olan iki genç, yetimhanede büyümüştür. Ali, tamirhanede çalışmakta ve yaşlıları ile izbe bir odada kalmaktadır. Zuhâl, evlatlık olarak bir aileye verilmiş, kendiyle yaşıt bir çocukları olan anne ve baba ile kalmakta, evin babası tarafından cinsel istismara uğramaktadır. Ali, Zuhâl’in durumu hakkında endişelenmekte ve onu merak etmektedir. Zuhâl’i, kaldığı ailenin evinde görmeye gider; fakat, onu kovarlar. Ali ve Zuhâl kardeş olduklarını iddia etmekte; ancak, bunu kanıtlayamamaktadırlar. Ali bir gün Zuhâl’in yaşadığı eve zorla girer, ona karşı çıkan evin tüm bireylerini bıçaklar ve odaya hapsedilmiş Zuhâl’i alarak eski bir motosiklet ile şehirden uzak bir bölgeye kaçar.

Ormana ulaşan Ali ve Zuhâl, kendilerine hem bir sığınma yeri hem de yeni bir yaşam alanı yaratmaya çalışırlar. Ormanın içerisinde yeni bir ev, yeni bir hayat kurmaya çalışan karakterler, aynı zamanda doğanın koşullarında

zorluklarla mücadele etmektedir. Bu yeni yaşamlarında isimleri bile farklıdır: Mimi (Zuhal) ve Kum-kum (Ali). Ali, ormana yakın bir kasabada iş bulur ve çalışmaya başlar. Zuhal'in dış dünya ile bağlantısı kesilmiş olsa da, Ali şehir hayatındaki yaşamına devam etmektedir. Bir süre sonra, Zuhal bitkin ve hasta olur. Bu sırada ormanda akli dengesi yerinde olmayan yaşlı bir kadına rastlar. Bir süre sonra yaşlı kadının cesedi ile karşılaşır ve onunla duygusal bir bağ kurar. Ali çalıştığı işi kaybeder, parasını sık sık gittiği panayırdaki falcı kadına çaldırır ve iki karakter daha fazla ormana bağımlı duruma gelirler. Yalnızlık ve açlık iki karakter üzerinde de negatif etkiler yaratmakta ruhsal durumlarını bozmaktadır. Doğada var olmak giderek zorlaşmaktadır. Film, Zuhal'in kanama geçirerek hastaneye yetiştirilmesi ve Ali'nin sokakta gördüğü keçiye "baba" diyerek seslenen feryadı ile son bulur.

3.3.4. Koca Dünya Filmindeki Karakterin Hegemonik Erkeklik Bağlamında İncelenmesi

Koca Dünya filmi, fonda fabrika bacalarının olduğu sokakta yürüyen küçük bir keçiye, "Baba" diye defalarca seslenen bir ses ile açılır. Ali, otomobil tamircisinde çalışan, izbe bir odada kendi yaşam biçimine benzer yaşlıları ile kalan genç bir delikanlıdır. Yetimhanede büyüyen Ali, kendisi gibi yetimhanede olup evlatlık verilen kardeşi Zuhal'e ulaşmaya çalışmaktadır. Zuhal'i görmek için kaldığı eve gider; fakat aile tarafından görüşmeleri engellenir. Evin babası, Ali ve Zuhal'in kardeş olmadıklarını, resmi bir kayıt olmadığını iddia ederek, Zuhal'i kapattığı odadan çıkarmaz. Evin annesi, yaşanan bu olay sırasında ağlamaya başlar. Ali, Zuhal'i göremeden kapı dışarı edilir. Evin babası, kapıyı Ali'nin suratına kapattığında; eşini, ağladığı için aşağılar ve ona küfür eder.

Ali, Zuhal'i görememiş, soluğu transseksüel seks işçisinin yanında almıştır. Kadın, ona şefkatli davranır. Ali, yaşamında konumlandığı anne figürünü onunla eşleştirmeye çalışır. Kadın da ona esprili bir dille oğlu gibi davranır. Ali, kadının saçlarının rengine iltifat eder.

Kadın: *"Yavrum benim! Nasıl da severmiş, beğenirmiş anasını."*

Ali'nin üzüntü ve zorluk ile karşılaştığında bunu seks işçisi kadının yanına gelerek atlatmak istemesi, cinsel tatmin için değil; şefkat ve sığınma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Ali'nin yaşamında, seks işçisi kadın yerine konumlandırabileceği bir sığınak yoktur.

Zuhal'i görmeyi başaramadıkça, onun durumundan kuşku duyan Ali, kaldığı eve yeniden gider ve bir kez daha Zuhal'i görmesi engellenir. Apartmanın önünde beklerken, evin annesi ile karşılaşır.

Ali: *"Abla, günah değil mi, niye böyle yapıyorsunuz? Onun benden başka kimsesi yok. Daha çocuk."*

Anne: *"Çocuk falan değil o. İkisinin de Allah belasını versin. Nikahıma alacağım diyor. Eşek kadar herif!"*

Anne, bulunduğu yere yığılır ve ağlamaya başlar. Eşinin ona karşı aşağılayıcı tavır ve davranışlarının yanı sıra onu hiçe sayan isteklerinin karşısında çaresizdir. Küçük bir çocuğu istismar eden ve onunla evlenmek isteyen eşine, karşı koyamayacak kadar aciz ve güçsüzdür. Tepkisini yalnızca ağlayarak ortaya çıkarır. Ali, anneden duydukları üzerine motoruna atlayıp gözden kaybolur.

Akşam olduğunda Zuhal'in bulunduğu eve geri döner. Ali, kapıyı açtığında bir şey demesine izin vermeden evin babasını bıçaklar. Evin odalarında Zuhal'i ararken; ona engel olmaya çalışan anne ve kızını da bıçaklayıp, Zuhal'i alıp kaçar. Ali ve Zuhal, motosiklet ile şehirden olabildiğinde uzaklaşırlar. Yıkık dökük bir bina içerisinde saklanan Ali ve Zuhal polislerin onları bulmalarından korkarlar. Düzenin koruyamadığı gençler; düzenden kaçar hale gelir.

Zuhal: *"Bizi bulurlar mı?"*

Ali: *"Biraz geçince unutulur. Buluruz bir yer. Koca Dünya!"*

Birbirlerine hiç benzemeseler de, resmi bir kayıt olmasa da kardeş olduklarını düşünürler. Öyle düşünmek isterler; çünkü, kardeş olduklarını düşünmek onlara güç verir. Bu hayatta birbirlerinden başka kimseleri yoktur. Ali ve Zuhal umut ile çıkarlar bu yolculuğa. Sadece polisten değil, yaşamın onlara getirdiği şansızlığı ve acıları da arkalarında bırakarak kaçarlar. Yeni bir

yaşam, yeni bir hayat kurmak isterler ve bu “koca dünya”da elbet küçük bir alan edinip var olabileceklerini düşünürler.

Ali ve Zuhâl, küçük bir kasabaya varır. İhtiyaç duyacaklarını düşündükleri birkaç eşya aldıktan sonra daha da uzağa, ormana gelirler.

Ali: *“Bizi burada kimse bulamaz.”*

Ormanın derinliklerinde iyice ilerlerler. Bir gölün kenarında demir parçasına rastlarlar. Ağaç dallarını keserek ve kasabadan aldıkları plastik poşetler ile, kendilerine bir barınak oluştururlar. Ormanda kurdukları bu yeni dünya onlara güç verir.

Zuhâl: *“İsimlerimizi değiştirelim mi?”*

Ali: *“Niye ki?”*

Zuhâl: *“Yeni isimlerimiz olsun. Benimki Mimi olsun. Mimi!*

Senininki de Kum-kum olsun. Mimi ile Kum-kum!”

Ali, bu isme başta çok ısınmaz. “Kartal” gibi gücü simgeleyen bir isim olmasını ister. Zuhâl, kurdukları dünyayı masalsı bir hale getirmekten zevk alır. Yaşadığı acıları bu şekilde hafızasından silmeye çalışır.

Ali, kasabaya gidip gelmeye başlar. Bir süre sonra otomobil tamircisinde iş bulur. Zuhâl, ormanda yalnız kaldığı ilk zamanlar kendini hiç olmadığı kadar güvende hissetse de; bir süre sonra geceleri, karanlıktan ve ormanda bulunan hayvanların seslerinden tedirgin olmaya başlar.

Ali: *“Korktun mu?”*

Zuhâl: *“Korkmadım, yalnız kaldım.”*

Yalnızlık yavaş yavaş Zuhâl’i sarmaya başlamıştır. Küçük barınaklarına bağımlı hale gelen Zuhâl, gün içinde ormanı keşfetmeye çıkar. Ali, yeni işinden kazandığı para ile Zuhâl için yeni kıyafetler getirir. Kış olmadan para biriktirip, kasabadan ev tutmanın planını yaparlar.

Ali’nin kasabaya gidip gelmesi; kısa bir sürede hayatına kaldığı yerden devam etmesini sağlar. İş yerinde edindiği arkadaşı ile kasabadaki panayıra gidip gelmeye başlar. Birlikte, panayırdaki oyunları oynarlar. Ali, panayırdaki

tanıştığı falcı kadın ile yakınlaşır. Bir süre sonra kadını görmek için her gün panayıra ziyaret etmeye başlar.

Zuhal, ormanda babasını arayan yaşlı bir kadına rastlar. Kadının akli dengesi yerinde değildir. Babasını kaybettiğini söyleyerek ağlamaya başlar. “Baba, baba!” diye sayıklayarak uzaklaşır. Zuhal yalnızlıktan ve doğanın şartlarından zarar görmeye başlamıştır. Hastalanır; sürekli kusar, halsiz ve bitkin hale gelir.

Ali, Zuhal’i panayıra götürür; çocuk yaşta şarkı söyleyerek panayırdaki çalışan bir kız çocuğunu izlerler. Falcı kadın, Ali’nin yanına gelir; Zuhal kadından hoşlanmaz. Bir anda gözden kaybolur. Ali, Zuhal’i başka bir çocuğun yanında görüp endişelenir. İkisi de ormanda daha güvende hissederler; ormandan uzaklaştıklarında, insanlar onlar için daha çok tehlike uyandırır. Zuhal, Ali’nin falcı kadın ile bir daha görüşmemesini ister. Ali, görüşmeyeceğinin sözünü verse de; bunu uygulayamaz.

Zuhal, ormanda dolaşırken; babasını arayan yaşlı kadının ölmüş bedenine rastlar. Yaşlı kadının eşarbını çıkarır, bedenini kurumuş yapraklar ile kaplar; yanına uzanıp elini tutar ve ağlar. Yaşlı kadının eşarbını yüzünü örterek öylece uyuyakalır. Zuhal, yalnızlığını biraz olsun gidermek için, her gün yaşlı kadının yanına gidip elini tutar ve yanına uzanır.

Ali otomobil tamircisinde kazandığı tüm parayı, falcı kadına çaldırır. Gidip kadını bulmak istediğinde; panayır alanının boş olduğunu görür. Nereye gittiklerini öğrenemez; ancak, en az bir yıl sonra yeniden gelebileceklerini öğrenir. Kış gelmeden eve çıkmak için biriktirdiği tüm para falcı kadın ile birlikte gitmiştir. Bunun üzerine; çalıştığı otomobil tamircisinde, motorunun plakasını, tamirhanede bulunan diğer motorlardan biri ile değiştirdiği anlaşılır. Ali ondan şüphelenildiğini anlar ve motosikletine atlayıp kaçar. Bundan böyle; Ali için de yalnızca orman vardır ve bu durum, ikisi için de büyük bir umutsuzluğu beraberinde getirmiştir.

Doğa, Ali ve Zuhal’e giderek kötü davranmaya başlar. Zuhal’in hastalığı artar, geceleri sayıklamaya başlar. Yine de yaşlı kadının ölü bedenini her gün ziyaret eder. Yaşlı kadını ormanda aramaya gelen oğulları, annelerinin

ölü bedenini alıp giderler. Zuhâl, bunu görünce çılgına döner. Koşarak bir mandanın yanına gider.

Zuhâl: *“Sen söyledin biliyorum. Sen söyledin kızının yerini onlara. Bıraktın kızını bıraktın! Sen bıraktın!”*

Ali de Zuhâl de, yalnızlığın ve doğanın koşullarında psikolojilerini koruyamaz olurlar. Yaşama dair umutları tükenmeye başlamıştır. Güçlü kalmak için çabalarını yitirmişlerdir. Ormanda otururken, yanlarına bir keçi yaklaşır.

Zuhâl: *“Baba, baba!*

Baba geldin mi?”

Keçinin baba figürü ile eşleşmesi; karakterlerin sığınacak otorite ve güvenli bir alan arayışından kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda baba, bireyin kimlik edinme, varlığını konumlandırma açısından önemli bir figürdür. Ali, keçiye yanlarından uzaklaştırmaya çalışır. Zuhâl “baba” diye bağırdıkça, Ali onu susturmaya çalışır. Zuhâl’in bu halini görmeye dayanamaz; eline aldığı bir ağaç dalı ile ağaçlara, çalılara darbe indirir. Doğadan, onlara verdiği zararın hıncını, intikamını almak ister gibidir. Zuhâl kendi kendine sayıklamaktadır.

Zuhâl: *“Burası canlı, burası canlı!*

Her yeri canlı!”

O gece ormanda, masalsi bir gece geçirirler. Koşarlar, çimlerde yuvarlanırlar, gölde yüzerler, ağaç dallarına uzanırlar. Doğa ile tam anlamıyla bütünleşirler. Yanlarında, Ali’nin cinayet işlediği bıçak ve uzunca bir urgan bulunur; bu objeler intihar edip etmeyecekleri konusunda şüphe uyandırır. Yaşadıkları zorlukların yanı sıra geçmişteki acılar peşlerini bırakmaz. Doğanın içinde kaybolmaya, benliklerini yitirmeye başlarlar. Başlangıçta umut ile çıktıkları yolda, bu “koca dünya”da kendilerine bir yer edinemezler.

Gün aydınlandığında, masalsi atmosfer son bulur. Zuhâl’in kanaması olur ve bayılır. Ali, Zuhâl’i hastaneye götürmeye çalışırken; motosiklet bozular. Yoldan geçen bir taksiye; sahip olduğu tek şey olan motosikletinin anahtarını vererek, hastaneye ulaşmayı başarırlar. Zuhâl tedaviye alınırken; Ali

hastanedeki polislere rastlar. Panik olur, kaçar; kaçtıkça daha çok dikkat çeker. Sokaklarda koşar, gördüğü her insandan kaçarak uzaklaşır. Hastanenin kapısına ağlayarak geldiğinde, yolda bir keçi fark eder. Ali'nin defalarca keçiye seslenmesi ile film son bulur.

Ali: “*Baba!*”

Biz buradayız baba!”

Reha Erdem, filmlerinin genelinde olduğu gibi; yaşamın başında, hayatın getirisi olan dertlerin arasında sıkışıp kalan genç karakterlerin yolculuklarını, doğa ile kesiştirir. Erdem'in filmlerinde doğa; gerçeklerden ve hayatın yüklerinden sıyrılmak için ideal mekanlardır. Ancak, “*Koca Dünya*” filminde, Ali ve Zuhale doğanın içerisinde yer edinmeye çalışsalar da, bunu başaramazlar. Doğa; bir çok tehlikeyi ve çaresizliği içerisinde barındırır. Reha Erdem filmlerinin en önemli özelliklerinden biri; müzik ve ses kullanımınıdır. Müzik seçimi; filmdeki toplumun, karakterlerin özelliklerini ve konumunu anlamamıza yardımcı olurken; seslerin incelikli ve detaylı kullanımı, izleyiciyi film ile bütünleştirir.

Connell'in “*Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*” (1998) adlı eserinden yola çıkarak, filmdeki karakterler, toplumsal cinsiyet rollerini; “eril rol” ve “dişil rol” olmak üzere üstlenmişlerdir. Öğrenme, toplumsallaştırma ve içselleştirme aşamaları ile gerçekleşen bu süreç karakterlerin üstlendikleri cinsiyet rollerine etki etmektedir. Ali, iş bulup, çalışıp, para kazanıp, sosyal ve cinsel hayatını aktif olarak sürdürüyor; Zuhale, ormanda yarattıkları küçük alana bağlı kalmasının yanı sıra; zayıf, güçsüz, ürkek, korunmaya muhtaç bir yapıya sahiptir. Connell'a göre; kadınların tabii kılınması, büyük ölçüde, kadınları yardımcı ya da tabii olarak tanımlayan veya karakterlerini pasif olarak belirleyen toplumsal cinsiyet rollerinin sonucudur. “*Koca Dünya*” filminde yer alan kadın karakterler: Zuhale, anne, seks işçisi ve falcı kadındır. Filmin kadın karakterleri; zayıf, güçsüz, yardıma muhtaç, haksızlıklara karşı koyamayan ya da ahlaki değerleri olmayan, düzenbaz olarak görünür kılınmıştır.

Yapısal olarak, hegemonik erkeklik bağlamında karakter analizi yapılacak olunursa; Ali, otomobil tamircisinde çırak olarak çalışan, yetimhanede büyümüş, Zuhale'den başka kimsesi olmayan, dini inancının

gerekliliklerini yerine getiren bir gençtir. Zuhâl'i evlat edinen ailenin istismarından kurtarmak için cinayet işlemeyi göze alacak kadar cesurdur. Zuhâl'e, korunaklı yeni bir yaşam sunmaya çalışır. Zorluklarla savaşırken aynı zamanda, sosyal ve cinsel yaşamına devam eder. Ormandaki yaşamlarında, şehir yaşamı ile bağlantısı olan odur. Falcı kadın ile yakınlaşmalarından, Zuhâl'e söz verse de kaçınmaz; çünkü, kendini güçlü ve değerli hisseder. Connell'in hegemonik erkeklik kavramsallaştırmalarına göre Ali karakteri; "suç ortağı erkekler" kategorisinde yer almaktadır. Hegemonik erkekler kadar ataerkil düzende aktif rol almasa da, düzenin korunmasında rol oynar. Dolayısıyla, bu özellikleri ile filmin ana karakteri hegemonik erkek değildir.

Zuhâl'in evlatlık verildiği ailenin babası; filmdeki iktidarın temsilcilerinden biridir. Baba; eşi ve büyüme döneminde bir kız çocuğu olan, orta yaşlı ve ahlaki olarak yoksun olmakla birlikte; ataerkil ve geleneksel bir aile yapısına sahiptir. Zuhâl'i evlatlık edinir; fakat, istismarda bulunur ve evlenmek ister. Eşine saygısı yoktur; aşağılar, küfür eder ve emirler yağdırır. Hem Zuhâl'in hem de eşinin hayatını işgal ederek; kendi çıkarları ve istekleri yönünde kullanmaya çalışır. Kadını birey olarak görmez; hizmet eden ve cinsel ihtiyaçlarını giderebileceği bir obje olarak görür. Sancar'a (2008) göre; erkekler kadınları ikincil konumlandırarak; kadınların üzerlerinde sağladıkları iktidardan fayda sağlamaya çalışırlar. Baba, Connell'in kavramsallaştırmasında "hegemonik erkekler" kategorisinde ataerkilliğin yeniden üretiminde etkin olarak yer almaktadır.

Son Dönem Türk Sinemasının önde gelen "auteur" yönetmenlerinden Reha Erdem'in "*Koca Dünya*" isimli eserinde, hegemonik erkeklik olgusunu destekleyen belirtiler bulunmaktadır; ancak anaakım sinemadan farklı olarak başkarakter hegemonik kategoride yer almamaktadır. Filmde, erkek karakterler tarafından kullanılan "eril dil", hegemonik erkeklik olgusunu desteklemektedir. Hegemonik erkeklik ile bütünüyle ilişki kuramayan diğerleri; Zuhâl, Ali, anne, iktidarı elinde bulunduran erkeklik tipinden negatif olarak etkilenmektedir. İncelemeye alınan "*Koca Dünya*" filmde, erkek merkezde ve güç konumunda yer alırken; kadın ve diğer herkes ikincil planda konumlandırılmaktadır.

Reha Erdem, bireyi ve bireyin iç dünyasını, toplumsal yansımaları da içinde barındırarak filmlerine aktarmaktadır. Anaakım sinemadan farklı olarak ele aldığı konu, olay ve karakterleri ile özgün film anlatım dili ve biçiminin yanı sıra; müzik kullanımı ve yarattığı görsel atmosfer ile Erdem, Türkiye'nin sayılı "auteur" yönetmenleri arasında yerini koruyarak film üretimine devam etmektedir.

SONUÇ

Toplumsal cinsiyet; kadın ve erkek cinsini, toplumun değer yargılarına ve kültürüne göre şekillendirmektedir. Var olduğu andan itibaren birey, biçimlenmiş ve sunulmuş, kalıpları olan bir dünyanın içerisinde yer alır. Toplumsal cinsiyet kalıpları, kültürden kültüre farklılık gösterse de, toplum yapısında varlığını sürdürmektedir. Biyolojik özelliklere göre şekillenen toplumsal cinsiyet olguları, bireyin tüm yaşamını etkiler niteliktedir. Toplumsal cinsiyet olgularının tümü, öğrenerek ve tekrarlanarak sürekliliğini sağlamaktadır.

Kadın ve erkek arasındaki, biyolojik ve fiziksel farklar toplumsal cinsiyet düzeninde şekillendiğinde; cinsiyet rollerini ve cinsiyet kalıplarını ortaya çıkarır. Cinsiyet rolleri, toplumun bireyden “olması gereken” olarak belirlediği, davranış bütünleridir. Roller, bireyin toplumdaki konumunu ve bu konumun gerekliliklerini belirlerken; beklenti dışında faaliyet göstermek, toplum tarafından ötekileştirmeye sebep olabilmektedir. Cinsiyet kalıpyargıları, bireyleri kategorileştirerek davranış ve yaşam biçimlerinin şekillendirilmesidir. Bu kalıplar, başta cinsiyet olmak üzere; dil, din, ırk, ulus ve meslek grupları gibi özellikleri aynı olan bireylerin, tümüyle benzer olarak konumlandırılmasıdır.

Toplumsal cinsiyet olguları, kadınlık ve erkeklik anlayışlarını ortaya çıkarır. Bu olgulara göre kadın ve erkek; varoluşları, kişilik yapıları, yetenekleri ve tüm benlikleri ile birbirlerinden farklılık göstermektedir. Dolayısıyla; kadın ve erkek keskin şekilde kategorize edilmekte ve farklı sorumluluklar yüklenmektedir. Bununla birlikte, toplumsal cinsiyet olguları; bireyler arası eşitsizliği beraberinde getirmektedir.

Sancar’a (2008) göre; erkeklik, iktidar analizi çerçevesinde ele alınarak anlaşılabilir. Simone de Beauvoir, “*İkinci Cins*” (1949) adlı eserinde, erkekliği; kendi cinsinden bahsetmek yerine sürekli olarak kadınlardan, çocuklardan, eşcinsellerden vb. kendilerini dahil etmedikleri her grubun cinsiyet özelliklerinden bahsederek kurulan bir iktidar mekanizması olarak tanımlamaktadır. Bozok’a (2011) göre; biyolojik açıdan erkek olan bireyler, varoluşlarıyla birlikte erkek olmayı öğrenmeye başlarlar. Davranışlarını, yaşam

biçimlerini ve değer yargılarını bu öğreti ile şekillendirirken; bunu biyolojik doğalarının bir getirisi olarak içselleştirerek yaşarlar.

Hegemonik erkeklik, azınlık bir erkek grubunun; kadınlar ve tüm ötekiler hakkında söz ve fikir sahibi olmasıdır. Bu iktidar konumu, toplumun rızası ile oluşturulmaktadır. Hegemonik erkeklik, farklı erkeklik tanımlarını da etki altında bırakmaktadır. Kimmel'e (2013) göre; erkeklik tanımları aynı oranda değer görmemektedir. İktidarda olan hegemonik erkeklik, diğer erkeklik tanımları için bir standardı belirleyen bir yapıdadır. Erkeklik daima; başarılı, güvenilir, güçlü, denetim sahibi olarak tasvir edilmektedir. Gerçek bir erkek olma durumu, algısal olarak bu standartlara erişilmesi ile mümkündür.

Toplumsal cinsiyet olguları ve beraberinde hegemonik erkeklik; ataerkil toplum yapısı ve kurumları tarafından yeniden üretilerek sürekliliği sağlanmaktadır. Sancar'a (2008) göre; hegemonik erkekliğin yeniden üretimini sağlayan kurumlar: devlet, şirketler, yasalar, ordu ve heteroseksüel ailedir. Gürkan ve Serttaş'a (2017) göre; toplumsal cinsiyet olgularının medyadaki üretimi; toplumun medya aracılığı ile cinsiyet rollerini tanıması ve içselleştirmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Sadece erkeklik tanımı olmamakla birlikte; hegemonik erkeklik kültürel bir yapılanmadır. Hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesini ve sürekliliğini sağlayan araçlardan biri de; kitle iletişim aracı ve bir sanat dalı olarak sinemadır. Sinema, toplumların değer yargılarını ve kültürlerini beyaz perdeye yansıtırken; yeniden üretimine de sebep olmaktadır. Bu nedenle, çalışmada; hegemonik erkeklik olgusu, sinema üzerinden ele alınmıştır.

Son dönem Türk sinemasının önem taşıyan sinema eserleri, bağımsız sinemaya emek veren auteur yönetmenler tarafından üretilmektedir. Özgün eserleri ile auteur yönetmenler; ele aldıkları konular, anlatım dili, teknik ve biçim yönünden önem taşımaktadır. Bu sebeple, çalışmada; Türkiye'nin önde gelen auteur yönetmenlerinden, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem'in eserlerine yer verilmiştir. Bu yönetmenlerin filmleri incelenerek; hegemonik erkeklik bulguları, auteur sinemanın cinsiyet yorumları tartışılmıştır.

Çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; toplumsal cinsiyet ve hegemonik erkeklik, ikinci bölümde; auteur kuramı ve Türkiye’de auteur kuram anlayışı, üçüncü bölümde ise; Türk sinemasında önem taşıyan auteur erkek yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem filmlerinin incelemesi yapılmıştır. Bahsi geçen yönetmenlerin; *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011), *Yeraltı* (2012) ve *Koca Dünya* (2016) adlı filmleri ele alınarak hegemonik erkeklik bağlamında incelemeleri yapılmıştır.

Nuri Bilge Ceylan’ın 2010 yapımı filmi “*Bir Zamanlar Anadolu’da*”, Anadolu’nun uçsuz bucaksız topraklarında, hiyerarşik ve bürokratik düzenin temsilcilerinden; savcı, polisler, jandarma ve doktordan oluşan bir ekip ile top gibi bir ağacın altına gömülü cesedin aranmasını konu edinmektedir. Hegemonik erkeklik incelemesinde, ana karakterler analiz edildiğinde ortaya şu sonuçlar çıkmıştır: Komiser Naci, otoriteye yenik düşse de, düzenin çemberinde yer almaktan memnundur. Bu sebeple, her hamlesi ile iktidarını kaybetmenin tedirginliğini yansıtır. Connell’in erkeklik kavramsallaştırmasında “suç ortağı erkekler” kategorisinde yer almaktadır. Hegemonik erkeklik kadar güçlü ve aktif olarak ataerkil düzene katkı sağlamasa da, hegemonik gücün varlığından yararlanır. Filmde, vicdanından başka hiçbir güç tarafından tabi kılınamayan tek karakter, savcı Nusret’tir. Devlet otoritesini yansıtmaktadır. Connell’in kavramsallaştırmasında bütünüyle “hegemonik erkekler” kategorisindedir. Herkesin önünde eğilip saygı gösterdiği, mesleği ile örnek gösterilen, tüm ekip üzerinde söz ve denetim hakkına sahip olan savcı; ataerkil düzende aktif rol oynamaktadır. Doktor Cemal karakteri, film boyunca sakin, dingin ve diyaloglardaki ahlaki temsil ile idealist bir izlenim yaratmaktadır. Ancak, otopsi sahnesinde, maktulün diri diri gömüldüğünü ortaya çıkaran delili örtbas ederek, düzenin çemberinde bir dişli olmayı tercih etmiştir. Yüzüne sıçrayan kan lekesi, doktorun da herkes kadar suçlu ve düzene hizmet eden bir piyon olduğunun göstergesidir. Connell’in kavramsallaştırmasında “suç ortağı erkekler” kategorisinde yer alır.

Zeki Demirkubuz’un 2011 yapımı filmi “*Yeraltı*”, varoluş sancısı duyan, toplumdan soyutlanmış ve yabancılaşmış Muharrem karakterinin; “yeraltı”nı, iç hesaplaşmasını ve yüzleşmelerini konu almaktadır. Hegemonik erkeklik açısından incelendiğinde, Muharrem; toplumdan soyutlanmış,

bireyselliğini yaşayarak benliğinden ve karakterinden ödün vermek istemeyen toplum kalıplarına göre güçsüz bir karakterdir. Connell'in erkeklik kavramsallaştırmalarından Muharrem; özgür ve bireysel alanına müdahaleden sakınması ve filmdeki kadın karakterleri iktidar konumundaki erkeklerden korumaya çalışması ile "muhalif erkekler" kategorisinde yer almaktadır. Filmin her noktasında, hegemonik erkeklığe göre avantajsız bir kategoride olduğu görülmektedir. Cevat karakteri; arkadaşları üzerinde söz sahibi olan, başarılı bir yazardır. Hırsız olduğu iddia edilse de, toplum tarafından değer ve övgü görmektedir. Connell'in kavramsallaştırmasında "hegemonik erkek" kategorisinde yer almaktadır. Ataerkil paydan en çok faydalanan, güç ve iktidar konumundadır. Filmde yer alan üç arkadaş, Cevat'ın gücünden faydalanmak isteyen, çıkarları peşinde hareket eden karakterlerdir. Connell'in kavramsallaştırmasında "suç ortağı erkekler" kategorisinde yer almaktadırlar. Filmin öyküsü, erkekler üzerine kuruludur. Filmde yer alan iki kadın karakter ikincil konumlandırılmış; gündelikçi ve seks işçisi olarak görünür kılınmıştır. Aynı zamanda bu kadınlar, erkekler tarafından tabi kılınmaktadır.

Reha Erdem'in 2016 yapımı filmi "*Koca Dünya*", doğaya sığınan iki gencin var olma savaşını konu almaktadır. Hegemonik erkeklik kapsamında incelendiğinde ortaya şu sonuçlar çıkmıştır: Ali karakteri, tamircide çırak olarak çalışan, yetimhanede büyümüş, Zuhâl'den başka kimsesi olmayan, mücadeleci bir gençtir. Aynı zamanda; cinayet işleyecek kadar cesur olması, Zuhâl'e korunaklı bir yaşam sunmayı görev edinmesi, ormandaki yaşamlarında şehir ile bağlantılarını oluşturması ve sosyal ve cinsel yaşamına devam etmesi ile Connell'in kavramsallaştırmasında "suç ortağı erkekler" kategorisinde yer almaktadır. Baba karakteri; filmdeki iktidar temsillerinden biridir. Ataerkil ve geleneksel aile yapısına sahiptir. Kadınlara; cinsel istismarda bulunmayı, küfür etmeyi, aşağılamayı, emirler yağdırmayı kendinde hak olarak görür. Baba, Connell'in kavramsallaştırmasında "hegemonik erkekler" kategorisinde yer almaktadır.

İncelemesi yapılmış olan, son dönem Türk sineması auteur yönetmenlerinden; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem'in; Bir Zamanlar Anadolu'da, Yeraltı ve Koca Dünya adlı eserlerinde, hegemonik erkek olgusunu destekleyen belirtiler bulunmuştur. Ceylan, Demirkubuz ve

Erdem'in incelenen filmlerinde, kullanılan dil; hegemonik erkeklik olgusunu desteklemektedir. Hegemonik erkeklik olgusu ile bütünüyle ilişki kuramayan ötekiler, bu durumdan negatif olarak etkilenmektedir. Filmlerde, erkek merkez konumdayken; kadın ve diğer herkes ikincil planda yer almaktadır. Son olarak; auteur yönetmenlerin filmleri her daim hegemonik erkeklığe yer vererek, ataerkil düzenin devamlılığına katkıda bulunmaktadır; ancak anaakım sinemadan farklı olarak başkarakterler hegemonik erkek kategorisinde yer almamaktadır.

KAYNAKÇA

- Acar-Savran, G. (2009). *Beden, emek, tarih: diyalektik bir feminizm için*. Kanat Kitap.
- Adıgüzel, E. (2016). *Toplumsal Gerçekçilik Akımı Perspektifinden Zeki Demirkubuz Sineması'nın İncelenmesi* (Master's thesis, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü).
- Akbulut, H. & Ceylan, N. B. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân* (Vol. 6). Bağlam.
- Akçora, E. (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması* (Master's Thesis, Elçin Akçora).
- Andrew, J. D. (2007). Sinema Kuramları, çev. İbrahim Şener, 1.
- Astruc, A. (1948). Naissance d'une Nouvelle Avant-garde: La Camera - Stylo. *L'Ecran Français*, 144(5).
- Astruc, A. (1959), "Qu'est - ce que la mise en scene?", *Cahiers du cinema*, 100, 13-16.
- Atay, T. (2004). Erkeklik en çok erkeği ezer. *Toplum ve Bilim*, 101, 11-30.
- Badley, L. (Der.). (2016) *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bayhan, V. (2013). Beden sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet. *Doğu Batı*, 63, 147-164.
- Bazin, A. & Şener, İ. (2011). *Sinema nedir?* Doruk Yayınları.
- Bazin, A. (1985). Qu'est - ce le cinema? (Vol.60). Le Cerf/Corlet.
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal cinsiyet: Bize yüklenen roller*. Kadınlarla Dayanışma Vakfı.
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal bilimlerin kavşağında kimlik sorunu*. Ege Yayıncılık.
- Bilis, Ö. P., & Çatalcalı, A. (2012). Toplumsal Cinsiyet Stereotiplerinin Medyada Sunumu ve Popüler Kadın Sanatçılar. *Erciyes İletişim Dergisi*,(2), 3, 24-38.
- Bingöl, O. (2014). Toplumsal cinsiyet olgusu ve türkiye'de kadınlık. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 2014(3), 108-114.
- Biryıldız, E. (2012). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yay.

- Blandford, S., Grant, B. K., & Hillier, J. (2001). The film studies dictionary. Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (2014). Eril Tahakküm. Bediz Yılmaz. (Çev.) Ankara: Bağlam
- Bozok, M. (2009). Erkeklik incelemeleri alanındaki başlıca kuram ve yaklaşımların sosyalist feminist bir eleştirisine doğru. VI. Ulusal sosyoloji kongresi bildiriler kitabı: Toplumsal dönüşümler ve sosyolojik yaklaşımlar içinde, 431-445.
- Bozok, M. (2011). Soru ve cevaplarla erkeklikler. Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları.
- Brown, R. (1998) Prejudice: Its Social Psychology Oxford Blackwell
- Butler, J. (2008). Cinsiyet Belası Feminist Kimliğin Altüst Edilmesi (Çev. Başak Ertür). *Metis Yayınları, İstanbul*.
- Butler, J., (1990). Gender Trouble - Feminism and The Subversion of Identitiy, Routledge, New York and London.
- Büker, S. (2012). *Sinemada anlam yaratma*. Hayalperest Yayınevi.
- Connell, R. W., & Connell, R. (2005). Masculinities. Univ of California Press.
- Connell, R., & Soydemir, C. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika*. Ayrıntı.
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya sinemasında akımlar*. Phoenix Yayınevi.
- Çelebi, V. (2008). *S. Kierkegaard ve JP Sartre'in varoluşçuluk anlayışlarının karşılaştırılması* (Doctoral dissertation, Pamukkale Üniversitesi).
- de Beauvoir, S. (1969), Le deuxieme sexe, Cilt II, Paris: Gallimord.
- Demren, Ç. (2001) "Erkeklik, Ataerkillik ve İktidar İlişkileri" Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Demren, Ç. (2003). Erkeklik, Ataerkillik ve İktidar İlişkileri. Hacettepe Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, <http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/erkek.htm>.
- Derman, D. (1994). *Jean-Luc Godord'ın sinemasında kadının yenedensunumu*. Değişim.

- Doğdu, S., (2005) Kadının Serüveni - Kadın ve Yaratılışı, Demet Kitap, Ankara.
- Dökmen, Z. Y. (2004). Toplumsal cinsiyet. *İstanbul: Sistem Yayıncılık*.
- Durudoğan, H. (2010). Türkiye'de toplumsal cinsiyet çalışmaları: eşitsizlikler, mücadeleler, kazanımlar (Vol. 4). Koç Üniversitesi. 35-62.
- Dyer,R., (1993), The Matter of Images, Routledge, New York.
- Ecevit, Y., & Karkıner, N. (2011). Toplumsal cinsiyet sosyolojisi. *Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir*.
- Erçetingöz, A. (2009). Çağdaş Türk Sineması'nda Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sinemasının Anlamı ve Estetiği. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Günay, Ö. L. & Subölen, S. (2017). Zeki Demirkubuz Sineması'nda Varoluşçuluk İzleri: Karanlık Üzerine Öyküler Üçlemesi. *SineFilozofi*, 1(2).
- Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı Ve Metin Erksan Sineması. *International Journal of Social Science*, (30), 79-100.
- Günindi Ersöz, A. (2016). Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi. *Anı Yayınevi, Ankara*.
- Gürbüz, Ö. N. E. (2015). Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 8(4), 266-280.
- Gürkan, A. P. D. H. (2017). The Representation of Masculinity in Cinema and on Television: An Analysis of Fictional Male Characters. *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 5(1), 402-408.
- Gürkan, H. (2015). Karşı Sinema. *İstanbul: Es Yayınları*.
- Gürkan, H., & Güngör, H. (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.
- Gürkan, H., & Rengin, O. Z. A. N. (2016). Türkiye Sinemasında Lezbiyen Stereotipinin Temsili. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4(4).
- Hall, S. (1977). Culture, the media and the ideological effect. Arnold.

- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2. çev. Yıldız Gönüllü. Ankara: Deniz Kitapevi.*
- Hayward, S. (2010). *Cinema Studies: The Key Concepts.* Routledge.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür: tarzın anlamı.* Babil Yayınları.
- Kancı, T. (2008). *Cumhuriyetin İlk Yıllarından Bugünlere Ders Kitaplarında Kadınlık ve Erkeklik Kurguları. Cinsiyet Halleri/Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları, Der.: Nil Mutluer, Varlık Yayınları, İstanbul, 88-102.*
- Karatay, A. *Miyazaki Sineması Ve Auteur Kuramı.*
- Kaya, İ. (2011). *Sinemada minimalizm ve 2000 sonrası Türk sinemasında minimalist yaklaşımlar* (Doctoral dissertation, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Kepekçi, E. (2012). (Hegemonik) Erkeklik Eleştirisi Ve Feminizm Birlikteliği Mümkün Mü? *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (11).
- Kimmel, M. S. (2004). *Masculinity as homophobia: Fear, shame, and silence in the construction of gender identity. Race, class, and gender in the United States: An integrated study, 81-93.*
- Kimmel, M. S. (2013). *Homofobi olarak erkeklik: Toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasında korku, utanç ve sessizlik. Çev. Mehmet Bozok), Fe Dergi, 5(2), 92-107.*
- Kolker, R. P., Yılmaz, E., & Ertınaz, Y. (2011). *Film, Biçim ve Kültür. De Ki Basım Yayım.*
- Kuyucak Esen, Ş. (2002). *Sinemamızda Bir ‘Auteur’Ömer Kavur. Alfa Yayınları, İstanbul.*
- Liktor, C. (2016). “Muharrem ya da Modern Bireyin Bir Yeraltı Adamı Olarak Portresi”.
- Meral, P. S. (2008). *Aunt Ayse Washes the Most Economic Snow-White Laundry Advertising, Gender and competence/Reklam, Toplumsal Cinsiyet Kalip Yargilari Ve Iktidar. Civilacademy Journal of Social Sciences, 6(3), 17.*
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga,+ 1 Kitap. Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul.*
- Odabaş, B. (1994). *Fransız sinemasında yeni dalga.*
- Onaran, A. Ş. (1999). *Sinemaya giriş.* Maltepe Üniversitesi Yayınları.

- Onaran, Ö. (2015). "Marksist ve Feminist Bir Bakış: Cinsiyet ve Sınıf". <http://baslangicdergi.org/marksist-ve-feminist-bir-bakis-cinsiyet-ve-sinif-ozlem-onaran/> (05.04.2018)
- Önbayrak, N. U. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekliği. *Marmara İletişim Dergisi*, 13(13), 187-204.
- Özarslan, O. (2016). Hovarda Alemi: Taşrada Eğlence ve Erkeklik. İletişim Yayınları.
- Özarslan, Z. (2013). Sinema Kuramları-2. *Su Yayınları, İstanbul*.
- Özekici, M. (2014) "Türkiye'de hegemonik erkeklik olgusu ve Serdar Akar filmleri" Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi
- Özhan, N. G. (2011). Zeki Demirkubuz, Sinemasında Melodramatik İmgelem. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.
- Öztürk, D. (2010) Egemen kadınlık/erkeklik söylemi ve bir karşı çıkış ihtimali? /www.academia.edu
- Peter, W. (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. *Trans. Zafer Aracagök, Bülent Doğan. Ed.*
- Pösteki, N. (2004). *1990 sonrası Türk sineması* (Vol. 2). Es Yayınları.
- Pösteki, N. (2005). *Türk sinemasına yeni bakış: yönetmen sineması*. Es Yayınları.
- Rice, F. P., (1996). *Intimate Relationships, Marriages and Families* (3.Baskı). Mafeld Publishing: California
- Sancar, S. (2009). Erkeklik: İmkansız iktidar: Ailede, piyasada ve sokakta erkekler. Metis.
- Sankır, H. (2010). Eril tahakküm ve üstün erillik olgusunun plâstik sanatlar alanında toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumuna etkileri üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, 28.
- Sarris, A. (2007). Notes on the 'Auteur' Theory in 1962. *Kwartalnik Filmowy*, 59, 6-17.
- Schmolke, M., (1950) Stereotypen Feindbilder und die Rolle der Medien *Communicatio Socialis*.

- Scott, J. W., & Kılıç, A. T. (2007). *Toplumsal cinsiyet: faydalı bir tarihsel analiz kategorisi*. Agora kitaplığı.
- Selek, P. (2012). *Sürüne sürüne erkek olmak*. İletişim Yayınları.
- Sinema, R. T. V. & DALI, A. Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. Ayrıntı Yayınları.
- Şimşek, A. A., & Öner, R. V. (2015). Türkiye’de Hegemonik Erkeklik: Medyada Ve Hukukta İzler, Dönüşümler Ve Olasılıklar1. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 6(11).
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5).
- Truffaut, F. (1954). An Certain Tendency of the French Cinema (pp.)
- Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*.http://journals.manas.edu.kg/mjsr/archives/Y2017_V06_I03/02dd5d9f5a2405b5196f9cd05fe18b78.pdf (10.04.2018)
- Vatandaş, C. (2007). Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin algılanışı. *Sosyoloji Konferansları*, (35), 29-56.
- Wilcox, C. (1989). Feminism and anti-feminism among evangelical women. *Western Political Quarterly*.
- Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema (Vol.9)* Indiana University Press.
- Yaktıl, G. (2016). Cinsiyet rolleri ile ilgili stereotiplerin televizyonda sunumu. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 17(17), 35-43.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

ADI VE SOYADI: Işıl YARCI

DOĞUM YERİ VE TARİHİ: Bergama – 05.11.1991

MEDENİ HALİ: Bekar

E-MAIL: isilyarci@gmail.com

ADRES (EV): 19 Mayıs Mahallesi Şişli/İstanbul

ADRES (İŞ): Kemalpaşa Mahallesi, Halkalı Caddesi No:101 Sefaköy-
Küçükçekmece/İstanbul

TELEFON: 05547324763 (İŞ): 0850 850 2735

EĞİTİM DURUMU

2009 - 2015: Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

Sinema ve Televizyon

2005 - 2009: Semih Tınay Anadolu Lisesi (İzmir)

YABANCI DİL

İngilizce – Upper Intermediate Seviye

İŞ TECRÜBESİ

-İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ (May – 2016)

-BOCEK PRODUCTION (June - November 2015)

-TRT OKUL (2013 - 2015)