

**2013-2023 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMEN
VE SENARİSTLERİN FİLMLERİNDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ**

Doktora Tezi

Vedat MUTLU

Eskişehir 2025

**2013-2023 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMEN
VE SENARİSTLERİN FİLMLERİNDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ**

Vedat MUTLU

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ocak 2025

Danışman: Sibel Çelik NORMAN

Eskişehir Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ocak 2025

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Vedat MUTLU'nun "2013-2023 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMEN VE SENARİSTLERİN FİLMLERİNDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ" başlıklı tezi 14/01/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı'nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Unvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	:Unvan Ad SOYAD	
Üye	:Unvan Ad SOYAD	
Üye	:Unvan Ad SOYAD	
Üye	:Unvan Ad SOYAD	
Üye	:Unvan Ad SOYAD	

Enstitü Müdürü

FINAL APPROVAL FOR THESIS

This thesis titled “MASCULINITY REPRESENTATIONS IN THE FILMS OF WOMEN DIRECTORS AND SCREENWRITERS IN TURKISH CINEMA BETWEEN 2013 AND 2023” has been prepared and submitted by Vedat MUTLU in partial fulfillment of the requirements in “Anadolu University Directive on Graduate Education and Examination” for the Degree of Doctor of Philosophy (PhD) in Educational Sciences Department and has been examined and approved on 14/01/2025.

Committee Members

Signature

Member (Supervisor) :

Member :

Member :

Member :

Member :

.....

Director Graduate School of

ÖZET

2013-2023 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMEN VE SENARİSTLERİN FİLMLERİNDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ

Vedat MUTLU

Sinema ve Televizyon Doktora Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ocak 2025

Danışman: Sibel Çelik NORMAN

2013-2023 yılları arasında Türk sinemasında kadın yönetmen ve senaristlerin filmlerindeki erkeklik temsillerini inceleyen bu çalışma, sinemanın toplumsal normları ve cinsiyet rollerini nasıl yeniden ürettiğini analiz etmektedir. Sinema, toplumsal gerçeklikleri estetik bir forma dönüştürerek egemen pratikleri meşrulaştırırken, kadın yönetmenlerin katkıları, erkeklik temsillerine dair eleştirel ve alternatif bakış açılarının gelişmesine zemin hazırlamaktadır. Bu çalışma, *Köksüz*, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*, *Tereddüt*, *Bilmemek* ve *Suna* filmindeki erkeklik temsillerini, ataerki yapı ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında değerlendirmektedir. Kadın yönetmenler, erkeklik normlarını sorgulayarak hegemonik erkekliğin çelişkilerini ortaya koyarken, bazı filmlerde bu normların yeniden üretildiği de gözlemlenmiştir. Çalışma, sinemada toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik farkındalık yaratma potansiyelini vurgularken, sistemik eleştirilerin sınırlı kaldığına dikkat çekmektedir. Bu bulgular, kadın yönetmenlerin sinemadaki rolünün güçlendirilmesinin, daha kapsayıcı ve eleştirel anlatıların gelişmesine katkı sağlayacağını ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Erkeklik Temsilleri, Ataerki, Toplumsal Cinsiyet, Kadın Yönetmenler, Türk Sineması

ABSTRACT

MASCULINITY REPRESENTATIONS IN THE FILMS OF WOMEN DIRECTORS AND SCREENWRITERS IN TURKISH CINEMA BETWEEN 2013 AND 2023

Vedat MUTLU

Doctoral Program in Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Anadolu University, January 2025

Supervisor: Sibel Çelik NORMAN

This study examines the representations of masculinity in films by female directors and screenwriters in Turkish cinema between 2013 and 2023, analyzing how cinema reproduces social norms and gender roles. While cinema legitimizes dominant practices by transforming social realities into an aesthetic form, the contributions of female directors provide a foundation for the development of critical and alternative perspectives on masculinity representations. This study evaluates the portrayals of masculinity in films such as *Köksüz (Nobody's Home)*, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku (But Müzeyyen, That Deep Longing)*, *Tereddüt (Clair Obscur)*, *Bilmemek (Something Useful)*, and *Suna* within the context of patriarchal structures and gender inequality. While female directors question masculinity norms and reveal the contradictions of hegemonic masculinity, some films also demonstrate the reproduction of these norms. The study highlights the potential of cinema to raise awareness about gender equality while also drawing attention to the limitations of systemic critiques. These findings suggest that strengthening the role of female directors in cinema will contribute to the development of more inclusive and critical narratives.

Keywords: Masculinity Representations, Patriarchy, Gender, Female Directors, Turkish Cinema

14/01/2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan ‘bilimsel intihal tespit programı’yla tarandığını ve hiçbir şekilde ‘intihal içermediğini’ beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

14/01/2025

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken herhangi bir (ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.



İçindekiler

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	
ÖZET	iii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	v
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Sorun	13
1.2 Amaç	14
1.3 Önem	15
1.4 Varsayımlar	15
1.5 Sınırlılıklar	16
2 ALANYAZIN.....	18
2.1 Toplumsal Cinsiyet.....	18
2.2 Ataerki.....	23
2.3 Erkeklik Çalışmaları.....	31
2.3.1 Erkeklik kavramsal ve tarihsel bir çerçeve	32
2.3.2 Erkeklik teorileri	39
2.3.4 Hegemonik erkeklik kuramı	41
2.3.5 Çoğul erkeklikler	47
2.3.6 Eleştirel erkeklik çalışmaları.....	52
2.3.8 Erkeklik ve sosyoekonomik statü.....	64
2.3.9 Erkeklik krizi.....	66
2.5 Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler	69
3 YÖNTEM.....	86

3.1 Araştırma Modeli	86
3.2 Evren ve Örneklem	87
3.3 Verileri Toplama Tekniği ve Aracı.....	93
3.4 Veri Analizi	94
4. BULGULAR	95
4.1 Köksüz	95
4.1.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi.....	96
4.1.2 Erkek karakterinin erkeklik krizi ve içsel çatışmaları	98
4.1.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri.....	109
4.2 Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	120
4.2.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi.....	121
4.1.2 Erkek karakterinin erkeklik krizi ve içsel çatışmaları	123
4.1.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri.....	132
4.3. Tereddüt.....	142
4.3.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi.....	143
4.3.2 Erkek karakterinin erkeklik krizi ve içsel çatışmaları	145
4.3.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri.....	151
4.4 Bilmemek.....	162
4.4.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi.....	163
4.4.2 Erkeklik Krizi ve İçsel Çatışmalar	166
4.4.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri.....	171
4.5 Suna	191
4.5.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi.....	192

4.5.2 Erkek karakterlerin erkeklik krizi ve içsel çatışmaları.....	194
4.5.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri.....	200
5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	209
5.1. Sonuç	209
5.2. Tartışma	220
5.3. Öneriler	223
KAYNAKÇA	226



TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1.1. 1914-2002 Yılları Arası Kadın Yönetmen ve Kadın Yönetmenlerin Film Sayısı	5
Tablo 3.2. Örneklemede Yer Alan Filmler	91



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1 İlker ile Nurcan arasındaki çatışma	100
Görsel 4.2 İlker'in utanç ve suçluluk içindeki yalnızlığı	102
Görsel 4.3 İlker'in gerçeklerle yüzleşmesi.....	103
Görsel 4.4 İlker'in içsel çatışmaları	106
Görsel 4.5 Gülağa'nın Feride'nin hayatındaki rolü	108
Görsel 4.6 İlker'in tecavüz girişimi	111
Görsel 4.7 Gülağa'nın örtülü evlilik teklifi.....	117
Görsel 4.8 Gülağa ve Feride arasındaki duygusal mesafe	118
Görsel 4.9 Müzeyyen tarafından terk edilen Burak ve Arif.....	122
Görsel 4.10 Arif'in hayalindeki kadın	125
Görsel 4.11 Arif'in Rüyası.....	128
Görsel 4.12 Arif romanı hakkında eleştirileri dinlerken	134
Görsel 4.13 Arif ile Müzeyyen.....	135
Görsel 4.14 Müzeyyen ve Arif arasındaki güç dinamikleri	136
Görsel 4.15 Arif, Müzeyyen'in yasını çerçevenin dışından izler	140
Görsel 4.16 Cem ve iş arkadaşları.....	143
Görsel 4.17 Umut'un evi.....	144
Görsel 4.18 Umut ile Şehnaz	153
Görsel 4.19 Elmas'ın tek başına alışverişe çıkmasına yönelik tepkiler	156
Görsel 4.20 Elmas'ın kocasının cinsel istismarı	157
Görsel 4.21 Şehnaz ile Umut	159

Görsel 4.22 Cem ve Şehnaz arasındaki duygusal mesafe	160
Görsel 4.23 Cem Şehnaz'ın yemeğini bitirmesini beklemez	161
Görsel 4.24 Sinan ve yeni patronu Emir	164
Görsel 4.25 Sinan ve ailesi.....	165
Görsel 4.26 Umut'un kaybolması sonrası Sinan ve Selma	167
Görsel 4.27 Umut ile antrenörü Atilla.....	170
Görsel 4.28 Su takımı ve soyunma odasındaki erkeklik performansları	171
Görsel 4.29 Umut şiddet gören arkadaşına yardım ederken	174
Görsel 4.30 Umut'un hegemonik erkeklik normlarına karşı direnişi	175
Görsel 4.31 Umut'un soyunma odasında yaşadığı taciz ve uğradığı sosyal izolasyon	178
Görsel 4.32 Selma ve kardeşi arasındaki ilişkinin dinamikleri.....	186
Görsel 4.33 Veysel'in evi ve işyeri	191
Görsel 4.34 Veysel'in erkeklik krizi yaşadığı anlar.....	198
Görsel 4.35 Suna'nın cinsel istismara uğradığı sahneler	199
Görsel 4.36 Veysel'in Suna'ya yönelik cinsel tacizi	201
Görsel 4.37 Can'ın evi ve Can ve Suna arasındaki arkadaşlık	206

1. GİRİŞ

Sinemada yer alan anlatı ve temsiller yalnızca birer eğlence aracı olmaktan öte, toplumsal yapıyı, normları ve ideolojileri yeniden üreten güçlü bir kültürel araçtır. Sinema, toplumsal gerçeklikleri estetik bir forma dönüştürerek izleyicilere aktarır. Bu süreçte filmler, egemen pratiklerin ve normların görünür kılınması, pekiştirilmesi ve içselleştirilmesi için birer platform haline gelir (Metz, 2012, s. 20-21). Sinemanın etki gücü, yalnızca görsel bir sanat olmasından değil, aynı zamanda toplumun değerlerini, kimliklerini ve hiyerarşik yapılarını yeniden üretme kapasitesinden kaynaklanır.

Sinemanın toplumsal değerleri ve normları yeniden üretme kapasitesi, onun egemen pratikleri meşrulaştırmadaki rolünü de açıklar. Bu bağlamda, egemen pratikler, toplumun güç yapıları ve ideolojileri tarafından şekillendirilir ve sinema bu yapıları görünmez kılarak doğal ve sorgulanmaz hale getirir. Egemen pratikler, toplumda baskın olan değerler, normlar ve davranış biçimlerini içerir (Comolli ve Narboni, 2010, s. 99-100). Ataerkil bir toplumda, cinsiyet rolleri eril bir üstünlük üzerine kurulurken, kadınların ikincil konumda olduğu yapılar bu pratiklerin temel unsurlarıdır.

Filmler bu toplumsal düzenlemeleri estetik bir forma dönüştürerek izleyicilere aktarır ve bu aktarım sırasında, mevcut güç yapılarını evrensel ve değişmez bir gerçeklik gibi sunar. Böylece izleyici, bu güç ilişkilerini doğal bir düzenin parçası olarak algılamaya yönlendirilir. Sinema, bu görünür kılma işlemini yalnızca hikâye ve karakterlerle değil, aynı zamanda sinematografik teknikler aracılığıyla da gerçekleştirir. Kamera açıları, ışıklandırma, müzik ve kurgunun kullanımı, izleyicinin belirli bir bakış açısını benimsemesine ve anlatılan hikâyeyi sorgusuz kabul etmesine neden olabilir (Mulvey, 2014, s. 278).

Sinemadaki anlatılar, izleyiciyi belirli toplumsal düzenlerin varsayımlarını benimsemeye teşvik etme potansiyeline sahiptir. Bu durum, toplumsal cinsiyet rollerinin, sınıf hiyerarşilerinin ve diğer güç dinamiklerinin içselleştirilmesine katkıda bulunabilir. Ryan ve Kellner'ın (2010) *Politik Kamera* adlı çalışmasında vurguladıkları gibi, sinema yalnızca var olan düzeni yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu düzenin sürekliliğini sağlayan mekanizmaların bir parçası haline gelir (2010, s. 18). Filmler, normların ve

pratiklerin meşrulaştırılmasında önemli bir rol oynar, çünkü izleyicinin bu pratikleri doğal ve değişmez olarak algılamasına katkıda bulunur.

Ataerkil toplumlarda sinema, toplumsal cinsiyet rollerini sıklıkla idealize eder ve bu rollerin benimsenmesini teşvik eder. Erkek karakterler genellikle güçlü, otoriter ve kararlı; kadın karakterler ise bağımlı, duygusal ve destekleyici rollerle sunulur. Bu tür temsiller, yalnızca bireysel hikâyeleri değil, aynı zamanda toplumsal yapının işleyişini de meşrulaştırma işlevi görür (Şener, Çavşoğlu ve Irklı, 2016, s. 170). Böylelikle sinema, toplumsal yapıları yansıtmaktan öte, bu yapıların yeniden üretilmesinde aktif bir araç haline gelir. Bununla birlikte, bu yeniden üretim yalnızca filmlerdeki anlatılarla sınırlı kalmaz; aynı zamanda sinema sektörünün içsel yapıları ve üretim süreçleri, toplumsal eşitsizliklerin sürekliliğini destekler (Karaçay Arın, 2020, s. 87-88). Sonuç olarak, sinema hem görsel anlatılar aracılığıyla hem de kendi yapısal dinamikleriyle ataerkil ideolojinin sürdürülebilirliğine katkıda bulunur.

Sinema sektörü, kuruluşundan bu yana erkek egemen bir yapıya sahip olmuş ve bu durum, film yapım pratiklerinden temsil politikalarına kadar geniş bir yelpazede kendini göstermiştir. Film yapım süreçleri; yönetmen, senarist, yapımcı gibi kilit pozisyonlarda erkeklerin baskın olduğu bir iş bölümüne dayanır. Bu durum, yalnızca işgücünde değil, aynı zamanda anlatı ve temsillerde de eril normların ve bakış açısının hâkim olmasına neden olur. Sinema sektöründeki erkek egemenliği, bir yandan kadınların yaratıcı süreçlere katılımını sınırlarken, diğer yandan toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren bir kültürel ortam oluşturur (Bielby ve Bielby, 1996, s. 249–250).

Hollywood gibi küresel film endüstrilerinde yapılan araştırmalar, yönetmenlik, yapımcılık ve görüntü yönetmenliği gibi teknik ve yaratıcı rollerde kadınların oldukça düşük oranlarda temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Katelyn R. Miller tarafından gerçekleştirilen çalışma, Hollywood film endüstrisinde kadınların hem kamera önü hem de kamera arkasındaki temsillerini detaylı bir şekilde incelemiştir. Araştırma, kadınların yönetmenlik, senaristlik, yapımcılık gibi kilit pozisyonlarda erkeklere oranla oldukça düşük temsile sahip olduğunu ve bu durumun sinema sektöründeki erkek egemen yapının sürekliliğini nasıl sağladığını ele almıştır. 1980-2017 yılları arasında en yüksek hasılat elde eden 100 film üzerinde yapılan analizlere dayanan bu çalışma, kadınların düşük

temsil oranlarının toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren bir kültürel ortam yarattığını gözler önüne sermektedir (Miller, 2018, s. 3-4).

Araştırma, yönetmenlik, görüntü yönetmenliği ve senaristlik gibi yaratıcı ve karar verici pozisyonlarda kadınların temsil oranının %3 ile %20 arasında değiştiğini, yapımcı ve yürütücü yapımcı rollerinde ise %22 seviyesine ulaştığını göstermiştir. Ancak bu oranlar, sektördeki eşitsiz yapıyı dengeleyebilecek düzeyde değildir ve erkeklerin sektördeki baskın konumunu sürdürmesine zemin hazırlamaktadır (Miller, 2018, s. 5). Erkek egemen yapının film yapım süreçlerini derinden etkilediği ve sinemanın anlatısal ve endüstriyel boyutlarında toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden ürettiği vurgulanmaktadır.

Kadın yönetmenlerin sektördeki varlığı, kamera arkasındaki diğer kadınların temsiline pozitif bir etki yapmıştır. Kadın yönetmenlerin projelerinde, senarist, yapımcı ve kurgucu gibi pozisyonlarda daha fazla kadının yer aldığı gözlemlenmiştir (bkz Tablo 3.1). Bu durum, kadın yönetmenlerin toplumsal cinsiyet eşitliğini teşvik eden bir dinamik yarattığını göstermektedir (Miller, 2018, s. 6). Ancak kadın yönetmenlerin genellikle daha düşük bütçelerle çalıştıkları, buna rağmen filmleriyle erkek yönetmenler kadar yüksek yatırım getirisi elde ettikleri ortaya konulmuştur. Bu bulgu, sektördeki kaynak dağılımındaki eşitsizliğe rağmen kadın yönetmenlerin yaratıcı süreçlerdeki başarısını kanıtlamaktadır (Miller, 2018, s. 7).

Filmlerde başrol karakterlerin cinsiyeti de kamera arkasındaki kadın temsili üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Kadın başrollerin yer aldığı filmlerde, kadın yönetmenlerin ve diğer kadın ekip üyelerinin sayısında artış gözlemlenmiştir. Ancak bu artış, erkek başrollerin hâkimiyetiyle şekillenen sektördeki genel dengesizliği telafi edecek düzeyde değildir (Miller, 2018, s. 8). Erkek egemen yapının sürekliliği, yalnızca kamera arkasındaki pozisyonlarda değil, aynı zamanda anlatıların ve temsillerin nasıl kurgulandığı üzerinde de etkili olmaktadır. Bu durum, kadınların yaratıcı süreçlere katılımını sınırlarken, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasının önünde önemli bir engel teşkil etmektedir (Miller, 2018, s. 9). Hollywood film endüstrisindeki erkek egemen yapının nasıl işlediğine dair bu bulgular, küresel sinema sektöründe toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yaygın bir olgu olduğunu göstermektedir. Bu durum, yalnızca Hollywood'a özgü bir sorun değildir. Türkiye sinema sektörü de benzer bir erkek egemen

yapıya sahiptir ve bu yapı, yönetmenlikten senaristliğe, yapımcılıktan görüntü yönetmenliğine kadar tüm yaratıcı ve teknik rollerde kendini göstermektedir. Ancak Türkiye bağlamında, bu erkek egemen yapının toplumsal, kültürel ve tarihsel dinamiklerden nasıl etkilendiğini anlamak, sektördeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yerel boyutlarını ortaya koymak açısından önemlidir. Bu nedenle, Türkiye sinemasındaki erkek egemen yapının tarihsel gelişimini ve günümüzdeki etkilerini incelemek gerekmektedir. Bu bağlamda Türk sinemasında bulunan kadın yönetmenlerin toplam yönetmenler içerisindeki durumlarını inceleyen Öztürk şu sonuçlara varmıştır.

Tablo 1.1

1914-2002 Yılları Arası Kadın Yönetmen ve Kadın Yönetmenlerin Film Sayısı (Öztürk, 2011, s. 669)

Yıl	Toplam Film Sayısı	Kadınların Yönettiği Filmlerin Sayısı	Kadın Yönetmen Sayısı	Yönetmeni Kadın Olan Filmlerin Toplam Filmlere Oranı
1914-1949	116	---	---	%0
1950-1959	545	3	1	%0.55
1960-1969	1710	14	3 (3 kadın)	%0.82
1970-1979	2019	35	3'ü yeni (4 kadın)	%1.73
1980-1989	1124	14	2'si yeni (4 kadın)	%1.25
1990-2002	524	30	14'ü yeni (16 kadın)	%5.76

Tablo 1.1 (Devam)

1914-2002 Yılları Arası Kadın Yönetmen ve Kadın Yönetmenlerin Film Sayısı (Öztürk, 2011, s. 669)

Toplam	6035	96	23	%1.6
--------	------	----	----	------

Yukardaki tabloya göre 1960'lı yıllarda toplamda 1710 film üretilmiş ve bunların sadece 14'ü kadın yönetmenler tarafından çekilmiştir. Bu dönemde kadın yönetmenlerin temsili %0.82 oranıyla bir miktar artış göstermiştir. 1970'li yıllara gelindiğinde, toplam 2019 film üretilmiş ve 35'i kadın yönetmenlere aittir. Bu rakam, kadın yönetmenlerin oranını %1.73'e çıkararak önceki yıllara göre dikkat çekici bir artışa işaret etmektedir. Ancak bu artışın daha çok birkaç kadının sektöre dahil olmasıyla sınırlı kaldığı görülmektedir (Öztürk, 2011, s. 669).

1980'li yıllarda kadın yönetmenlerin oranında bir gerileme olduğu ve toplam 1124 film içinde sadece 14 filmin kadın yönetmenler tarafından çekildiği belirtilmiştir. Bu dönemde kadın yönetmenlerin toplam filme oranı %1.25'tir. 1990-2002 döneminde ise kadın yönetmenlerin etkisi belirgin şekilde artış göstermiştir. Bu dönemde toplam 524 film üretilmiş ve 30'u kadın yönetmenler tarafından gerçekleştirilmiştir. Kadın yönetmenlerin bu dönemdeki temsili %5.76'ya yükselmiş ve bu, daha önceki yıllara kıyasla oldukça dikkat çekici bir ilerleme olmuştur (Öztürk, 2011, s. 669).

Genel olarak, 1914-2002 yılları arasında toplamda 6035 film üretilmiş ve bu filmlerden yalnızca 96'sı kadın yönetmenlere aittir. Bu bağlamda, kadın yönetmenlerin toplam filmlere oranı %1.6 seviyesinde kalmıştır. Bu veriler, kadınların sektördeki temsilinin yıllar içinde yavaş bir şekilde arttığını ancak yine de ciddi bir eşitsizliğin mevcut olduğunu göstermektedir. Özellikle 1990-2002 dönemi, kadın yönetmenlerin sektöre daha fazla katkıda bulunduğu ve sektör içinde görünürlük kazandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, kadınların sektörde yer alabilmesi için geçen uzun ve zorlu süreci ortaya koymaktadır (Öztürk, 2011, s. 669).

Kadın yönetmenlerin sinema endüstrisindeki temsili, sektördeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini açıkça ortaya koymaktadır. 2007-2019 yılları arasında yapılan bir araştırma, 1.300 filmin yalnızca %4.8'inin kadın yönetmenler tarafından çekildiğini ve bu alandaki kadın yönetmen sayısının sadece 70 olduğunu göstermektedir (Smith, Pieper, ve Choueiti, 2020, s. 5-6). Kadın yönetmenler, projelerine finansman bulma ve sektörde destek görme konularında ciddi zorluklarla karşılaşırken, bu durum fırsat eşitsizliğini daha da pekiştirmektedir (s. 13-14). Ayrıca, kadın yönetmenlerin filmleri erkek meslektaşlarının filmleriyle benzer Metacritic puanları alsa da (s. 6-7), bu eserlerin finansal destek ve tanıtım süreçlerinde geri planda kalması, sektördeki eşitsizliği perçinleyen bir başka sorundur. Bu bulgular, kadın yönetmenlerin yeterince tanınmadığını ve sektördeki erkek egemen yapının kadınların yaratıcı potansiyelini sınırlandırmaya devam ettiğini göstermektedir.

Benzer bir durum kadın senaristler için de geçerlidir. Kadın senaristlerin %64,3'ü çalışma ortamlarında cinsiyet ayrımcılığına maruz kaldıklarını belirtmiş, %78,2'si ise hak ettiği ücreti talep etmekte kadın olmaları nedeniyle çekince yaşadıklarını ifade etmiştir. Bu tür ayrımcılık, yalnızca bireysel hak kayıplarına yol açmakla kalmayıp, sektördeki eşitsizlikleri de derinleştirmektedir. Öte yandan, erkek ekip üyelerinin mansplaining davranışlarına maruz kalma oranının %70,3 gibi yüksek bir düzeyde olması, kadınların mesleki kimliklerinin sıklıkla sorgulandığını ve küçümsendiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, kadın bakış açısına dayalı önerilerin erkek egemen gerekçelerle reddedildiği durumlar, %64,4 oranında gözlemlenmiştir. Bu sonuçlar ışığında, kadın senaristlerin projelerde erkek bir yazar eklenmesi gibi müdahalelerle karşılaşma oranı %68,3 olarak ölçülmüş; senaryo süreçlerinde cinsiyetçi eklemeler ve müdahalelerin varlığı %74,3 ile belirgin bir şekilde doğrulanmıştır. Kadınların yaratıcı katkılarının küçümsendiği, duygusallık ya da aşırı titizlikle ilişkilendirildiği durumlara dair oran ise %73,3 ile oldukça yüksektir. Bu bulgular, kadınların yaratıcı süreçlerdeki eşit temsil hakkının sıkça ihlal edildiğini göstermektedir. Sonuç olarak, kadın senaristlerin toplamda $\pm$ %61,6 oranında toplumsal cinsiyet eşitsizliği yaşadığı ortaya çıkmıştır. Bu oran, sinema endüstrisinde kadınların karşılaştığı yapısal eşitsizliklerin somut bir göstergesi olup, sektörde eşitlikçi politikaların uygulanmasının acil bir gereklilik olduğunu

vurgulamaktadır. Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitliğini teşvik eden yaklaşımların sektörde daha yaygın hale gelmesini zorunlu kılmaktadır (SenaristBir, 2021, s. 12).

Kadınların sinema sektöründe varlık göstermeye başlaması, sinemanın hegemonik yapısına meydan okuma ve bu yapıyı dönüştürme potansiyelini beraberinde getirmiştir. Kadın yönetmen ve senaristler, erkeklerin egemen olduğu film yapım pratiklerini sorgulayarak sinemanın anlatı ve temsil politikalarına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu süreçte kadınlar, sadece erkeklerin hikâyelerini anlatan veya eril bakış açısını merkeze alan yapımlarla sınırlı kalmayarak, kendi perspektiflerinden kadın deneyimlerini ve hikâyelerini görünür kılmaktadır. Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitliğini sinema aracılığıyla destekleme açısından önemli bir adım teşkil etmektedir.

Kadın sinemacıların eserlerinde, kadınları merkeze alan ve onların hikâyelerine odaklanan yapımlar, sinemanın ataerkil yapısını sorgulamakla kalmayıp dönüştürme gücüne de sahiptir. Bu tür filmler, kadın karakterleri pasif figürler veya erkek hikâyelerinin tamamlayıcı unsurları olarak değil, hikâyelerin aktif öznesi ve katılımcıları olarak sunmaktadır. Kadın yönetmen ve senaristlerin varlığı, sinema dünyasında toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması adına güçlü bir potansiyel barındırmaktadır. Bu bağlamda, kadın sinemacılar, sinemanın temsil gücünü toplumsal eşitliği güçlendirmek için kullanarak, farklı bir sinema anlayışının oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Türkiye’de 2000’li yıllardan itibaren kadın yönetmenlerin ve kadın yönetmenler tarafından çekilen filmlerin sayısında önemli bir artış gözlemlenmiştir. Bu artış, sinema sektöründe kadınların varlık göstermesini destekleyen çeşitli mekanizmaların gelişmesiyle yakından ilişkilidir. Film festivalleri ve devlet destekleri, kadın yönetmenlerin sektördeki finansal, lojistik ve sanatsal engelleri aşmalarına olanak tanıyan önemli fırsatlar yaratmıştır. Bu mekanizmalar, kadın yönetmenlere özgün hikayelerini anlatma, seslerini duyurma ve sinemada eril hegemonyayı sorgulama potansiyeli sunmuştur (Tanrıöver, 2017, s. 325-327).

Uluslararası film festivalleri ve sinema fonları, sinema sektöründe bağımsız üretimi destekleyen en önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Bu tür platformlar, özellikle Türkiye gibi ülkelerde kadın yönetmenlerin projelerini hayata geçirme ve uluslararası arenada görünürlük kazanma fırsatını önemli ölçüde artırmıştır (Baydar, 2019, s. 179-

180). Geleneksel olarak erkek egemen yapısıyla bilinen sinema sektöründe, kadın yönetmenlerin karşılaştığı finansal ve lojistik zorluklar göz önüne alındığında, bu destekler kadın sinemacıların üretim süreçlerinde kritik bir rol oynamaktadır. Uluslararası festivaller, sadece kadın yönetmenlerin filmlerine finansman sağlamakla kalmayıp bu filmlerin küresel izleyici kitlesine ulaşmasını da mümkün kılmaktadır. Cannes, Berlin ve Venedik gibi prestijli festivallerin yanı sıra daha küçük çaplı festivaller de bağımsız yönetmenlere eserlerini sunma şansı verir. Kadın yönetmenler, bu platformlarda ödül kazandıkça, yeni projeler için daha fazla destek bulma ve sektör içerisinde daha güçlü bir pozisyon elde etme imkanı yakalarlar.

Sundance Institute gibi organizasyonlar, kadın yönetmenlerin sinema sektöründe daha görünür ve etkili olmalarını sağlamak amacıyla çeşitli özel programlar sunmaktadır. Bu programlar, sektördeki cinsiyet eşitsizliğini azaltmayı hedefleyerek kadınların karşılaştığı engelleri ortadan kaldırmak ve fırsatlarını artırmak için somut adımlar atmaktadır. Özellikle, Sundance Institute'un 2012 yılında başlattığı Women at Sundance programı, bu çabanın önemli bir örneğidir. Program, kadın yönetmenlerin kariyer sürdürülebilirliğini desteklemek, bir topluluk oluşturmalarına yardımcı olmak ve bağımsız film sektöründe kadınların sesini duyurmak için yıl boyunca süren burslar ve yoğun eğitimler sunmaktadır. Women at Sundance, yalnızca kadın yönetmenlerin yaratıcı kapasitelerini artırmakla kalmaz, aynı zamanda tarihsel olarak yeterince temsil edilmeyen topluluklara mensup sanatçılara odaklanarak çeşitliliği de teşvik eder. Sundance Institute'un, USC Annenberg Inclusion Initiative ile birlikte yürüttüğü araştırmalar sayesinde, kadın yönetmenlerin karşılaştığı temel engeller ve fırsatlar bilimsel bir çerçevede ele alınmış ve bu doğrultuda program geliştirilmiştir. Araştırma sonuçlarına dayalı olarak tasarlanan bu girişim, kadın ağırlıklı ağların büyümesini teşvik etmiş ve sektörün karar alıcılarına, bağımsız sinema ve ötesindeki cinsiyet eşitsizliğine dair bir farkındalık kazandırmıştır (Sundance Institute).

Benzer şekilde, Türkiye'de Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, kadın yönetmenlerin finansal engelleri aşmasına ve projelerini hayata geçirmesine olanak sağlayan sinema fonları sağlamaktadır. Bu destekler, kadın sinemacıların bağımsız film üretimlerini gerçekleştirme sürecini hızlandırırken, sinemadaki temsiliyetin

çeşitlenmesine de önemli katkılar sunmaktadır. Özellikle ilk filmini çekecek yönetmenlere yönelik fonlar, kadın sinemacıların sektörde daha görünür olmalarını sağlamak için kritik bir rol oynamaktadır. Uzun metraj, kısa film ve belgesel projelerine yönelik sağlanan bu tür fonlar, kadın yönetmenlere toplumsal cinsiyet eşitliği gibi konuları sinema yoluyla ifade etme fırsatı tanımaktadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2025; Ç. Vitrinel, 2023, aktaran Öztürk, 2023, s. 216).

Bu tür destek mekanizmaları, kadın yönetmenlerin finansal engelleri aşmalarına yardımcı olmanın ötesinde, toplumsal cinsiyet eşitliği perspektifinin sinema yoluyla daha geniş kitlelere ulaşmasını mümkün kılar. Kadın yönetmenlere sağlanan bu destekler, onların kadın hikâyelerini merkeze alan veya kadınların deneyimlerini yansıtan filmler üretmelerini teşvik eder. Böylece, sinema sektörü içindeki eril egemen yapı sorgulanabilir hale gelirken, sektörde daha kapsayıcı ve çeşitliliği benimseyen bir dönüşümün temelleri atılabilir.

Kadın yönetmenlerin ve kadınlar tarafından üretilen filmlerin sayısındaki artışın bir diğer önemli nedeni, dijital film yapım teknolojilerinin yaygınlaşması ve bu teknolojilerin sağladığı fırsatlardır. Teknolojinin demokratikleşmesi olarak adlandırılan bu süreç, sinema sektöründe üretim süreçlerini daha erişilebilir hale getirmiştir. Kadın yönetmenler açısından bu gelişme, sinema sektöründeki erkek egemen yapıyı sorgulama ve kendi anlatılarını daha özgür bir şekilde gerçekleştirme imkânı yaratmıştır. Dijital teknolojilerin kullanımı, geleneksel film yapım süreçlerine kıyasla çok daha düşük maliyetlerle film üretmeyi mümkün kılmıştır. Kamera ekipmanlarından kurgu yazılımlarına kadar birçok teknik aracın daha uygun maliyetlerle edinilebilmesi (Zengin, 2018, s. 875) kadın yönetmenlerin sektördeki finansal engelleri aşmasını sağlamıştır. Bu durum, kadın yönetmenlere bağımsız projelere yönelme ve kendi hikâyelerini anlatma özgürlüğü sunmuştur. Geleneksel yapım süreçlerinin yüksek maliyetli ve genellikle erkeklerin kontrolünde olduğu bir ortamda, dijital teknolojiler, kadın yönetmenler için eşitsiz güç dinamiklerini dengeleme potansiyeli taşımaktadır.

Bağımsız sinemanın dijitalleşme süreci, kadın yönetmenlere sektörün geleneksel güç yapılarından bağımsız bir alan yaratmıştır. Örneğin, düşük bütçeli kısa filmler ve belgeseller, kadın yönetmenlerin toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadın hakları ve ataerkil

yapıların eleştirisi gibi konuları ele alarak kendi bakış açılarını sinema yoluyla ifade etmelerini kolaylaştırmıştır (Ormanlı, 2012, s. 38). Bu süreç, kadın yönetmenlerin sadece film üretiminde değil, aynı zamanda toplumsal meselelerin tartışılmasında daha aktif bir rol oynamalarına katkıda bulunmuştur.

Kadın sinemacılar arasındaki dayanışma ve iş birliği ağları, sinema sektöründe kadınların güçlenmesi ve daha görünür hale gelmesi açısından hayati bir öneme sahiptir. Erkek egemen bir yapıya sahip olan sinema endüstrisinde, kadın sinemacılar, karşılaştıkları yapısal engelleri aşmak ve kendi hikâyelerini anlatma fırsatı bulmak için dayanışma mekanizmaları geliştirmiştir. Bu ağlar, kadın sinemacıların yalnızca bireysel başarılarını değil, aynı zamanda sektördeki toplumsal cinsiyet eşitliğini destekleyen kolektif bir dönüşümü de mümkün kılmıştır. Kadın film festivalleri, bu dayanışma ağlarının en somut örneklerinden biridir. Kadın yönetmenlerin sinema sektöründeki görünürlüğünü artıran önemli etmenlerden biri kadın film festivalleridir. Türkiye’de bu alanda dikkat çeken iki festival bulunmaktadır; Ankara merkezli Uçan Süpürge ve İstanbul merkezli Filmmor. Bu festivaller, kadınların sinema sektöründeki varlığını güçlendirmek ve onların görünürlüğünü artırmak için birer platform işlevi görmektedir. Uçan Süpürge, uluslararası bir kadın film festivali olarak 1998 yılından bu yana düzenli bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Festivalin temel hedefleri arasında, kadın sinemasını teşvik etmek, Türkiye ve yurtdışından kadın yönetmenleri bir araya getirmek ve dağıtım ağı içinde yeterince temsil edilmeyen kadın filmlerine destek sağlamak bulunmaktadır. Ayrıca, kadın filmleri üzerine paneller ve sergiler düzenleyerek bu alanda farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır (Tanrıöver, 2016, s. 329).

Filmmor, 2003 yılında İstanbul’da bir kadın kooperatifi olarak kurulmuş ve kadınların sinema endüstrisi ile medyadaki katılımını artırmayı amaçlamaktadır. Kadınların bu alanlarda deneyimlerini paylaşmalarına, görünürlüklerini artırmalarına ve üretkenliklerini desteklemeye yönelik bir çerçeve sunmaktadır. Filmmor, kısa film yapımı ve yönetimi üzerine atölyeler düzenlemenin yanı sıra sergiler ve konferanslar organize etmektedir. Bugüne kadar dokuz kısa ve orta metrajlı film üretmiş olan bu kooperatif, aynı zamanda Türk feminist hareketine katkıda bulunmaktadır. Gezici bir festival özelliği taşıyan Filmmor, her yıl İstanbul’da başlayan etkinliklerini Türkiye’nin

farklı şehirlerine taşımakta ve kadınlara, daha önce erişemeyecekleri kadın filmlerini izleme ile festival ekibiyle tanışma fırsatı sunmaktadır. Her iki festival de, Türk kadın yönetmenlere özel bir önem vermekte, onların retrospektiflerini sunmakta ve festivaller sırasında düzenlenen paneller ve tartışmalara ev sahipliği yapmaktadır. Ayrıca, uluslararası alanda tanınmış kadın yönetmenler de bu festivallere davet edilmekte; deneyimlerini paylaşarak genç kadın sinemacılara örnek teşkil etmektedir (Tanrıöver, 2016, s. 329).

Kadın sinemacılar arasındaki bu dayanışma, yalnızca sektördeki bireysel fırsatları artırmakla kalmaz, aynı zamanda kadınların sinemadaki temsillerini dönüştürme potansiyeline de sahiptir. Kadın hikayelerini anlatan ve kadın deneyimlerini merkezine alan projelerin ortaya çıkmasında bu tür ağlar kritik bir rol oynar. Kadın sinemacılar, bu dayanışma sayesinde yalnızca kendi hikayelerini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda sinema sektöründeki cinsiyet eşitsizliğine karşı kolektif bir direnç geliştirme imkanı bulur.

Kadınların sinema sektörüne girişini hızlandıran toplumsal, teknolojik ve kurumsal gelişmeler, sinema sektöründe yeni bir dönemi başlatmış ve bu bağlamda kadınların sektördeki varlıkları belirgin bir şekilde artmıştır. Kadın yönetmenler ve senaristler, artık kendi anlatılarını oluşturma ve bu anlatıları beyaz perdeye taşıma imkânına sahip olmuş, bu durum sinemada toplumsal cinsiyet temsilleri açısından önemli değişimlere yol açmıştır. 2000 ile 2024 yılları arasında yönetmenliği ve senaristliğini sadece kadınların üstlendiği kurmaca uzun metraj film sayısı 98 olmuştur (bkz Tablo 3.1) Bu artış, kadın yönetmenlerin sinema sektöründe daha görünür hale gelmelerine ve kendi perspektiflerinden hikâyeler anlatmalarına olanak tanımıştır.

Bu noktada, sinema sektöründe kadın yönetmenlerin ve senaristlerin katkılarının, yalnızca kadınların sinemadaki temsillerini dönüştürmekle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda erkeklik temsillerine dair yeni bir bakış açısının da ortaya çıkmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Kadınların sinema alanında daha fazla söz sahibi olabilmesi, erkeklik temsillerine dair yeni ve alternatif anlatıların gelişmesini sağlayarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı eleştirel bir bakış açısının sinemada güçlenmesine katkı sunma imkanı içerir. Erkeklik çalışmaları, bu bağlamda, hem erkeklik normlarının sinemada

nasıl şekillendiğini hem de kadın yönetmenlerin ve senaristlerin bu normlara meydan okuma şekillerini anlamak açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır. Kadın yönetmenlerin sinemadaki yerinin güçlenmesiyle, erkeklik temsillerinin de daha çeşitli, eleştirel ve alternatif biçimlerde tartışılması mümkün hale gelmektedir. Bu doğrultuda, erkeklik çalışmaları ve toplumsal cinsiyetin sinemadaki temsilleri arasındaki ilişkiyi incelemek, bu alandaki çalışmaları zenginleştirerek daha kapsayıcı bir sinema dilinin gelişmesine katkı sağlayacaktır.

Erkeklik çalışmaları, toplumsal cinsiyet araştırmalarında erkeklik kimliklerinin inşasını ve bu kimliklerin ataerkil yapı ile nasıl ilişkili olduğunu analiz eden önemli bir teorik çerçeve sunar. Connell'ın (1995) hegemonik erkeklik teorisi, erkekliğin sabit bir kimlikten ziyade toplumsal ve kültürel bağlamlarda performatif bir şekilde inşa edildiğini ve yeniden üretildiğini vurgular. Bu teoriye göre, erkeklik normları genellikle güç, otorite, kontrol ve duygusal mesafeyi öne çıkarırken, bu normlara uymayan erkeklik biçimleri marjinalize edilir (Connell, 2019a: 150-151). Sinema, bu normların hem yeniden üretildiği hem de sorgulandığı bir alan olarak erkeklik çalışmaları için önemli bir analiz zemini sunar.

Kadın yönetmenlerin bu temsillerle nasıl bir etkileşim kurduğu ve erkeklik normlarını dönüştürme potansiyeli, araştırma açısından oldukça önemlidir. Kadın yönetmenlerin eserlerinde kadın temsilleri üzerine yapılan araştırmalar oldukça geniş bir literatür oluşturmuşken, erkeklik temsilleri üzerine yapılan çalışmalar sınırlı kalmıştır. Mevcut çalışmalar, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine ilişkin yaklaşımlarını anlamaya yönelik değerli bilgiler sunsa da bu temsillerin ataerkil yapı, hegemonik erkeklik normları ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında nasıl ele alındığı üzerine daha derinlemesine analizlere ihtiyaç duyulmaktadır.

Örneğin, Yeliz Balcı'nın (2019) yüksek lisans tezinde, melodram türü üzerinden erkeklik temsilleri ele alınmış ve yeni Türk sinemasında erkeklik krizinin duygusal kırılganlıklarla nasıl ifade edildiği tartışılmıştır. Ancak, çalışmada kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine yönelik yaklaşımları kapsam dışında bırakılmıştır. Benzer şekilde, Didem Saatçı Yüksek'in (2010) araştırması, kadın yönetmenlerin erkek temsillerinin genellikle toplumsal normlara uygun olduğunu ve ataerkil yapıyı yeniden ürettiğini ortaya

koymuştur. Bu durum, kadın yönetmenlerin ataerkil yapıya meydan okuyup okumadığı sorusunu daha detaylı bir şekilde inceleme ihtiyacını ortaya koymaktadır.

Esra Güngör Kılıç'ın (2020) çalışmasında, Pelin Esmer'in filmlerindeki erkeklik temsilleri dişil bir sinema dili bağlamında analiz edilmiş ve erkekliklerin çeşitliliğı vurgulanmıştır. Ancak bu çalışma, kadın yönetmenlerin erkeklik normlarını dönüştürme potansiyelini eleştirel bir şekilde incelemek yerine, belirli bir yönetmenle sınırlı kalmıştır. Ayrıca, Işıl Kızılırmak Ata'nın (2018) karşılaştırmalı çalışması, kadın yönetmenlerin ataerkil yapı ve toplumsal cinsiyet temsilleriyle ilişkilerini ele alsa da erkeklik temsillerinin bu bağlamdaki dönüşümünü yeterince detaylandırmamıştır.

Bu bilgiler doğrultusunda kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerini toplumsal cinsiyet eşitsizliğı bağlamında nasıl ele aldığına dair daha kapsamlı analizlere ihtiyaç olduğı görölmektedir. Bu çalışma, mevcut literatürdeki bu boşluğı doldurmayı amaçlayarak, kadın yönetmenlerin erkeklik temsilleri üzerindeki yaklaşımlarını ataerkil yapı ve hegemonik erkeklik normları çerçevesinde incelemeyi hedeflemektedir. Araştırma, bu temsillerde hangi erkeklik biçimlerinin yer aldığını, bu anlatıların toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair mesajlarını ve filmlerde farklı erkeklik türleri arasındaki ilişkilerin toplumsal cinsiyet dinamikleriyle nasıl bağdaştırıldığını değerlendirmektedir. Erkeklik kimliklerinin inşa süreçleri, bu süreçlerde ortaya çıkan çatışmalar ve dönüşümler, temsillerin çok boyutlu bir şekilde ele alınmasını mümkün kılmaktadır.

1.1 Sorun

2013 yılı ve sonrasında Türk sinemasında kadın yönetmenler ve senaristler tarafından üretilen filmlerde erkeklik temsillerinin çeşitliliğı ile bu temsillerin ataerkil yapı, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğıyle ilişkisi henüz kapsamlı bir şekilde araştırılmamıştır. Sinema, toplumsal normların yeniden üretildiğı ve sorgulandığı bir alan olarak erkeklik temsilleri açısından kritik bir analiz zemini sunmaktadır. Ancak, kadın yönetmenlerin ve senaristlerin erkek karakterleri nasıl ele aldıkları ve bu temsillerin ataerkil yapıya meydan okuyup okumadığı ya da bu yapıyı yeniden üretip üretmediğı, literatürde yeterince ele alınmamış bir sorunsal olarak öne çıkmaktadır.

Bu bağlamda, 2013 yılı ve sonrasında Türk sinemasında kadın yönetmenler ve senaristler tarafından üretilen filmlerde erkek karakterlerin nasıl temsil edildiği, bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır.

1.2 Amaç

Bu çalışmanın amacı, 2013 yılından sonra Türk sinemasında kadın yönetmenler ve senaristler tarafından üretilen filmlerdeki erkeklik temsillerini inceleyerek, kadın yönetmenler ve senaristlerin bakış açısının erkek egemen sinemadaki erkeklik temsillerinden farklılaşıp farklılaşmadığını, bu temsillerin ataerkil yapıyı yeniden üretip üretmediğini ve toplumsal cinsiyet eşitliğine katkı sağlayıp sağlamadığını ortaya koymaktır. Bu kapsamda aşağıda ki sorulara yanıt aranmaktadır.

- Kadın yönetmenlerin ve senaristlerin filmlerinde erkek karakterler, sosyoekonomik statüleri, coğrafi-mekânsal çeşitlilikleri (kentsel, kırsal veya göç bağlamında) ve yaş gruplarına göre ne tür farklılıklar ve çeşitlilikler göstermektedir?
- Kadın yönetmenlerin ve senaristlerin filmlerinde hangi erkeklik türleri yer almakta ve farklı erkeklik biçimleri arasındaki ilişkiler nasıl ele alınmaktadır?
- Kadın yönetmenlerin ve senaristlerin filmlerinde erkek karakterlerin erkeklik kimlikleri nasıl inşa edilmektedir? Erkeklik inşası sürecinde yaşanan zorluklar, çatışmalar veya dönüşümler nelerdir?
- Kadın yönetmenlerin ve senaristlerin filmlerinde erkeklik, güç ve iktidar arasındaki ilişki nasıl sorgulanmaktadır? Geleneksel güç dinamikleri nasıl eleştirilmekte veya yeniden üretilmektedir?
- Kadın yönetmenlerin ve senaristlerin filmleri, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini eleştiren veya bu eşitsizliğe katkıda bulunan mesajlar içermekte midir? Erkek karakterler, toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda nasıl bir tutum sergilemektedir?

1.3 Önem

2013 yılından sonra Türk sinemasında kadın yönetmenlerin sayısında gözlemlenen artış, bu alanda yeni bir dönemin başladığını göstermektedir (bkz Tablo 3.1). Kadın yönetmenlerin artan sayısı, sinemada erkeklik temsillerine yeni bakış açıları getirilmesi ve toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanması açısından önemli bir potansiyel taşımaktadır. Çalışmanın önemi şu noktalarda ortaya çıkmaktadır.

Türk sinemasında erkeklik temsilleri genellikle erkek yönetmenlerin bakış açısıyla şekillenmiştir. Bu çalışma, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine nasıl yaklaştığını ve bu temsilleri nasıl yeniden ürettiğini veya sorguladığını inceleyerek, alana yeni bir perspektif kazandırmayı hedeflemektedir. Kadın yönetmenlerin bakış açısı, erkeklik temsillerindeki çeşitliliği artırabilir, geleneksel erkeklik normlarına meydan okuyabilir ve toplumsal cinsiyet eşitliğine katkı sağlayabilir.

Türk sinemasında kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine odaklanan çalışmaların sınırlı olması, bu çalışmayı hem sinema hem de toplumsal cinsiyet alanlarında önemli ve özgün bir katkı haline getirmektedir. Çalışma, kadın yönetmenlerin eserleri üzerinden erkeklik temsillerine yönelik eleştirel bir bakış sunarak, alandaki teorik ve metodolojik boşlukları doldurmayı hedeflemektedir. Elde edilen bulgular, yalnızca akademik tartışmalara değil, aynı zamanda toplumsal farkındalık yaratma çabalarına da ışık tutabilir. Ayrıca, bu çalışma, ilerleyen dönemlerde sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisi üzerine yapılacak araştırmalara yol gösterici bir kaynak olmayı amaçlamaktadır.

1.4 Varsayımlar

Türk sinemasında kadın yönetmenler ve senaristler tarafından üretilen filmler, toplumsal normların yeniden üretildiği veya sorgulandığı önemli bir bağlam sunmaktadır. Türk sinemasının büyük ölçüde erkek egemen bir perspektiften şekillendiği ve bu doğrultuda üretilen filmlerin genellikle ataerkil normları yeniden üreten temsiller sunduğu varsayılmaktadır. Kadın yönetmenlerin ve senaristlerin erkek karakterleri ele alış biçimlerinin, erkek egemen sinemadaki temsillerden farklılaşabileceği ve bu farklılıkların ataerkil yapıya meydan okuyabileceği ya da bu yapıyı yeniden üretebileceği düşünülmektedir. Bu filmlerin erkeklik temsillerindeki çeşitliliği artırabileceği,

geleneksel erkeklik normlarına meydan okuyabileceği ve toplumsal cinsiyet eşitliğine katkıda bulunabileceği varsayılmaktadır. Kadın yönetmenlerin erkeklik normlarının inşasına, bu normların toplumsal cinsiyet eşitsizliğine katkılarına ve bu eşitsizliğin nasıl ele alınabileceğine dair yeni bakış açıları sunma potansiyeline sahip olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, kadın yönetmenlerin bakış açısının sinemada eril hegemonyayı sorgulayarak erkeklik çalışmalarına yeni bir boyut kazandırabileceği öngörülmektedir

1.5 Sınırlılıklar

Bu çalışma, belirli sınırlılıkları çerçevesinde değerlendirilmiş ve sonuçlar bu sınırlar göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Araştırma, 2013 yılı ve sonrasında Türk sinemasında kadın yönetmenler ve senaristler tarafından üretilen filmlerle sınırlandırılmıştır. Bu kapsam, yalnızca kadın yönetmen ve senaristlerin ürettiği filmleri içerdiğinden, erkek yönetmenlerin ya da karma ekiplerin oluşturduğu yapımlar çalışmanın dışında tutulmuştur. Ayrıca, yalnızca Türkiye'de çekilen ve Türkiye'de gösterime giren filmler incelenmiş, uluslararası platformlarda üretilen ya da Türkiye dışında çekilen filmler araştırmaya dahil edilmemiştir. Ortak yapımlar da özellikle hariç bırakılmıştır. Bu sınırlama, kadın yönetmen ve senaristlerin özgün yaratıcı perspektiflerini daha net bir şekilde analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın bir diğer sınırlılığı, sadece uzun metraj kurmaca filmlerle sınırlandırılmış olmasıdır. Bu bağlamda, kısa filmler, belgeseller ve animasyon gibi diğer film türleri çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Bu seçim, uzun metraj kurmaca filmlerin toplumsal cinsiyet temsilleri ve anlatı yapıları üzerindeki derinlemesine analizini mümkün kılmak için yapılmıştır.

Çalışma kadın yönetmenlerin filmlerinde erkeklik temsillerini incelemeye odaklandığından, kadın karakterlerin veya diğer toplumsal cinsiyet temsillerinin analizi kapsam dışı bırakılmıştır. Bu yaklaşım, araştırmayı daha dar bir odak noktasına yönlendirirken, erkeklik temsilleri dışındaki anlatı unsurlarını dışarıda bırakmaktadır. Ayrıca, araştırma nitel analiz yöntemlerine dayandığı için, sonuçlar büyük ölçüde yorumlara ve seçilen filmlerden elde edilen verilere dayanmaktadır. Bu durum, elde edilen bulguların genelleştirilmesini sınırlandırabilir.

Araştırma, yalnızca Türkiye'nin toplumsal bağlamı ve Türk sineması çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Bu bağlam dışında kalan ülkelerdeki kadın yönetmenlerin erkeklik temsilleri veya farklı kültürel bağlamlar çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Çalışma, teorik çerçevesini toplumsal cinsiyet teorileri, ataerkil yapı ve hegemonik erkeklik normları üzerine kurmuştur. Farklı teorik yaklaşımlar kullanılarak yapılacak analizler, alternatif sonuçlara ulaşılmasını sağlayabilir.

Filmler üzerinden yapılan temsil analizine dayanan bu araştırmada, yönetmenlerin yaratıcı süreçlerine ve temsillerine ilişkin niyetlerine doğrudan erişim mümkün olmamıştır. Bu durum, analizlerin yalnızca filmlerin görsel ve anlatı unsurlarına dayandırılmasını beraberinde getirmiştir. Ayrıca, çalışma zaman ve kaynak kısıtları çerçevesinde gerçekleştirilmiş olup, bu sınırlılıklar örneklem sayısını ve analiz derinliğini etkileyebilir. Tüm bu sınırlılıklar dikkate alındığında, elde edilen bulgular, belirtilen çerçevede değerlendirilmiştir.

2 ALANYAZIN

2.1 Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet, toplum tarafından belirlenen cinsiyetin, dişi ve eril olmanın ötesinde, ataerkil bir toplum yapısı tarafından oluşturulan bilişsel kalıplar, beklentiler, tutumlar ve davranışların birbirine entegre bir şekilde ifade edildiği bir kavramdır. Bu cinsiyet rejimi, kadınlık ve erkeklığe dair yaygın ve köklü inanç ve değerlerin en kritik noktasını oluşturur. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet normları, bireylerin cinsiyet rollerini benimsemesine ve bu rolleri sürdürmesine yönelik toplumsal beklentilerin bir örneğidir. Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten ziyade kültürel ve sosyal faktörler tarafından şekillendirilir. Kadınlara ve erkeklere atfedilen belirli özellikler, yetenekler ve davranışlar, toplumun normlarına ve beklentilerine dayanır. Bu çerçevede, toplumsal cinsiyet, sadece bireyler arasındaki biyolojik farklılıkların ötesine geçer. Toplumun kültürel, tarihsel ve sosyal bağlamı, cinsiyet rollerini belirlemede etkili olur ve bireyleri belirli normlara uymaya yönlendirir. Bu normlar, genellikle kadınların ve erkeklerin rollerini sınırlayabilir ve cinsiyet eşitsizliğine yol açabilir. Toplumsal cinsiyet, toplumun genel normları ve beklentileri tarafından şekillendirilen bir yapıdır. Bu bağlamda kadınlık ve erkeklik kavramları, sosyal inanç ve değerlerin güçlü etkisi altında biçimlenmektedir. Bu durum, cinsiyet eşitliği ve toplumsal cinsiyet normlarının eleştirilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır (Bora ve Üstün, 2005, s. 42).

Toplumsal cinsiyet kavramı, tarihsel süreçte biyolojik cinsiyetten ayrılarak sosyal ve kültürel bir yapıya evrilmiştir. 1940'lı yıllarda Simone de Beauvoir'ın "*Kadın doğulmaz, kadın olunur*" sözüyle başlayan tartışmalar, toplumsal cinsiyetin biyolojik determinizmin ötesine geçtiğini savunarak, bireylerin cinsiyet rollerini toplumun beklentilerine göre öğrendiğini ve benimsediğini vurgulamıştır (Beauvoir, 1949, s. 32). 1970'li yıllarda feminist teorilerle birlikte gelişen bu kavram, cinsiyet farklılıklarının biyolojik farklılıklardan ziyade toplumsal yapılar, normlar ve kalıp yargılar ile belirlendiği savını güçlendirmiştir (Marshall, 1999, s. 98). Bu dönemde, araştırmacılar, toplumun erkek ve kadın rollerini belirlemede etkili olan kültürel unsurları anlamak ve incelemek amacıyla psikoloji ve sosyoloji alanlarında çeşitli çalışmalar yürütmüşlerdir (Marshall, 1999, s. 98). Bu çalışmalar, cinsiyet rollerinin biyolojik determinizmden çok, toplumsal yapılar,

normlar ve beklentiler tarafından şekillendiğini savunarak, cinsiyet eşitsizliği ve ayrımcılığın kökenlerini anlamayı hedeflemiştir. Araştırmacılar, sadece biyolojik cinsiyet farklılıklarının değil, aynı zamanda toplumun cinsiyetle ilgili norm ve değerlerinin de bireylerin davranışlarını etkilediğini göstermeye çalışmışlardır. Bu perspektif, cinsiyet rollerini eleştirel bir şekilde inceleyerek, kadınların ve erkeklerin toplum içindeki rollerini sorgulamış ve değiştirmeyi amaçlamıştır. Toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyetin ötesine geçen bir kavram olarak ele alınmış ve cinsiyetin sosyal, kültürel ve ekonomik bağlamda nasıl şekillendiğini anlamak için çeşitli disiplinler arası yaklaşımlar benimsenmiştir. Bu dönemdeki çalışmalar, toplumsal cinsiyetin sadece bireyler arasındaki değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde de bir yapı olduğunu ve bu yapıların eşitsizlikleri ve ayrımcılıkları nasıl beslediğini anlamaya yönelik önemli adımlar atmıştır. Marshall'ın (1999) ifade ettiği gibi, bu çalışmalar toplumsal cinsiyetin karmaşıklığını anlama yolunda önemli bir katkı sağlamıştır. Böylece toplumsal cinsiyet, yalnızca kadınları değil erkekleri de kapsayan ve onları da belirli sosyal rollere mahkûm eden bir olgu olarak ele alınmıştır.

Cinsiyet rollerinin kökenleri konusundaki birçok sosyal bilimcinin görüşüne göre, iş bölümü sürecinin başlangıcı, kadın-erkek ayrımcılığının temelini atmıştır. Tan'ın *“Kadının Ekonomik Yaşamı ve Eğitimi”* adlı çalışmasına göre, metallerin keşfi, hayvancılığın gelişimi, dokumacılığın ve tarımın ilerlemesiyle birlikte ortaya çıkan artı değer, erkeklerin ve kadınların rollerinde değişikliklere yol açarak statü eşitliğini bozmuştur. Bu perspektife göre, bu yeni süreçte erkekler topraklara, silahlara, esirlere ve ürünlere sahip olmuş, kadınlar ise doğum, çocuk bakımı gibi nedenlerle evin içine kapanarak ev işlerine odaklanmıştır. Bu ayrımın, rollerin belirlenmesinde ve farklılaşmasında etkili olduğu düşünülmektedir (Tan, 1979, s. 164). Bu dönemde ortaya çıkan bu ayrımcılık, toplum içinde cinsiyet rollerini güçlendirmiş ve kadın ile erkek arasındaki statü farklarını derinleştirmiştir. Ancak, bu görüşe eleştirel bakış açıları da bulunmaktadır ve cinsiyet rollerinin kökenleri konusunda farklı teoriler ortaya konmaktadır. Bu nedenle, cinsiyet rollerinin tarihsel gelişimi konusundaki tartışmalar devam etmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri, geçmişten günümüze kadın ve erkek arasındaki belirlenmiş ve hiyerarşik yapıya sahip ataerkil sistemle şekillenmiştir. Toplumsal cinsiyet, zaman, kültür ve coğrafyaya göre değişen bir dinamik olarak ortaya çıkar; insanların cinsiyetlerine göre beklenen sosyal rolleri, davranışları ve fiziksel

görünüşleri içerir. Ancak bu roller, insanları sadece erkek veya kadın olarak değil, aynı zamanda belirli bir “cinsiyet elbisesi” giyen varlıklar olarak algılamaya yönlendirir (Ataman, 2009, s. 1).

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet teorisi, cinsiyetin biyolojik bir gerçeklikten ziyade toplumsal bir inşa süreci olduğunu savunur. Ona göre, cinsiyet sabit ve doğal bir kimlik değil, toplum tarafından sürekli tekrar edilen bir performanstır. Bu performans, bireylerin toplumsal normlara uygun şekilde cinsiyet rollerini oynayarak kendilerini ifade ettiği bir süreçtir (Butler, 2004, s. 33-34).

Butler'ın toplumsal cinsiyet teorisinin merkezinde yer alan “performativite” kavramı, cinsiyetin sabit ve doğuştan gelen bir özellik olmadığı, aksine toplum tarafından şekillendirilen bir süreç olduğu fikrini vurgular. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet kimliği bireylere doğuştan atanan bir kategori değildir; bireyler, toplumun beklentilerine uygun olarak belirli cinsiyet rollerini tekrar tekrar oynar. Bu roller, bireylerin davranışları, söylemleri ve toplumsal etkileşimleri aracılığıyla sürekli yeniden inşa edilir. Butler, bu süreçte dilin önemli bir rol oynadığını vurgular. Ona göre, dil sadece dünyayı tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda dünyayı yaratır. Dil, toplumsal cinsiyet kimliklerini performatif bir şekilde üretir ve düzenler (Butler, 1990, s. 2). Bireyler, dili kullanarak belirli cinsiyet normlarını tekrarlar ve pekiştirirler. Bu tekrarlar, cinsiyet kimliklerinin “doğal” ve “sabit” olarak algılanmasını sağlar.

Butler, “*Cinsiyet Belası*” adlı eserinde dilin cinsiyet kimliklerini nasıl performatif bir şekilde ürettiği ve düzenlediği konusunu detaylı bir şekilde ele alır. Ona göre, dil, cinsiyet kimliklerinin oluşumunda ve sürdürülmesinde merkezi bir rol oynar. Dil, sadece cinsiyet kimliklerini ifade etmez, aynı zamanda bu kimlikleri yaratır ve sınırlandırır. Butler, dilin “cinsiyetlendirme” işlevi gördüğünü savunur. Yani, dil, bireyleri belirli cinsiyet kategorilerine yerleştirir ve bu kategorilere uygun davranışları, kimlikleri ve arzuları dayatır (Butler, 1990, s. 142-143). Bu süreçte, dil, iktidar ilişkileriyle iç içe geçmiştir ve toplumsal cinsiyet normlarını pekiştirmek için kullanılır.

Butler, cinsiyetin bir özden gelmediğini, toplumsal kuralların bireylere dayattığı rollerin tekrarı yoluyla inşa edildiğini vurgular. Cinsiyetin performatif olduğunu savunarak, bu

rollerin sorgulanabilir ve değiştirilebilir olduğunu ileri sürer. Böylece, toplumsal cinsiyetin sabit ve doğal bir şey olmadığını, aksine toplumsal normlar ve güç ilişkileri tarafından şekillendirilen dinamik bir yapı olduğunu gösterir (Butler, 2009, s. 55-56).

Butler'ın toplumsal cinsiyet teorisi, özellikle feminist çevrelerde geniş yankı uyandırmış ve çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Bazı eleştirmenler, Butler'ın biyolojik cinsiyetin önemini yeterince vurgulamadığını ve cinsiyeti tamamen toplumsal bir inşa olarak sunduğunu iddia etmişlerdir (Fausto-Sterling, 2000, s. 45).

Bir diğer eleştiri, Butler'ın teorisinin bireysel ajansı ve toplumsal normlara karşı direnişi yeterince açıklayamadığı yönündedir. Bazı eleştirmenler, Butler'ın performativite kavramının bireyleri toplumsal normların pasif alıcıları olarak sunduğunu ileri sürmüşlerdir (Nussbaum, 1999, s. 36-37). Butler ise bu eleştiriye, performativitenin tekrar ve ritüel yoluyla işlese de bu tekrarların her zaman aynı şekilde gerçekleşmediğini ve bireylerin toplumsal normları yeniden yorumlama ve dönüştürme kapasitesine sahip olduğunu vurgulayarak yanıt vermiştir (Butler, 1993, s. 236-237). Ayrıca Butler'ın teorisinin, Batı toplumları dışındaki toplumsal cinsiyet deneyimlerini yeterince açıklayamadığı ve evrensel bir geçerliliğe sahip olmadığı yönünde eleştiriler de bulunmaktadır (Mohanty, 1988, s. 63-64).

Joan Scott, toplumsal cinsiyetin toplumsal ilişkilerin temelini oluşturduğunu savunur ve bu kavramı dört temel unsurla açıklar. İlk olarak, kültürel simgelerle ilişkilendirilen çeşitli temsiller bulunmaktadır. Aydınlık ve karanlık, masumiyet ve yozlaşma, arınma ve kirlilik gibi mitler, toplumsal cinsiyetin sembolik temsilini oluşturan önemli unsurlardır. Bu sembolik temsillerin ne şekilde ve hangi bağlamlarda kullanıldığı, toplumsal cinsiyetin anlamını belirlemede kritik bir rol oynamaktadır. İkinci unsur, bu simgelerin anlamlarını ve yorumlanmalarını ortaya koyan normatif kavramlar oluşturur. Din, eğitim, bilim, yasal ve siyasi doktrinler gibi alanlarda ortaya çıkan normatif kavramlar genellikle değişmez bir ikili karşıtlık biçiminde ifade edilir. Erkek ve kadın, eril ve dişi gibi normatif kavramlar, belirli bir toplumsal düzenin temelini oluşturarak genellikle bir uzlaşma sonucu gibi sunulur. Ancak, bu normatif konumların aslında toplumsal çatışmanın bir sonucu olduğu düşünülmektedir. Toplumsal cinsiyetin üçüncü unsur, toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasında rol oynayan psişik süreçlerdir. Scott, bu konuda Lacancı psikanalizin

önemli ipuçları sunduğunu kabul etmekle birlikte, cinsiyet kimliğinin evrensel olarak sadece iğdiş edilme korkusuyla ilişkilendirilmesine eleştirel yaklaşır. Ona göre, bu yaklaşım tarihsel araştırma olgusunun reddedilmesine neden olmaktadır. Son olarak, toplumsal cinsiyetin dördüncü önemli unsuru toplumsal cinsiyetin maddi temelleridir. Scott, toplumsal cinsiyetin sadece sembolik ve kültürel bir yapı olmadığını, aynı zamanda maddi bir temele de sahip olduğunu vurgular. Bu maddi temel, toplumsal cinsiyetin iktidar ilişkileriyle, ekonomik yapılarla ve toplumsal örgütlenme biçimleriyle olan ilişkisini ifade eder. Scott'a göre, toplumsal cinsiyet, bireylerin toplumsal hayattaki konumlarını, kaynaklara erişimlerini ve fırsatlarını belirleyen önemli bir faktördür. Cinsiyet, iş bölümü, mülkiyet hakları, eğitim ve sağlık hizmetlerine erişim gibi alanlarda eşitsizlikleri ve hiyerarşileri yaratır ve sürdürür (Scott, 2007, s. 38-41).

Toplumsal cinsiyet ile ilgili güncel tartışmalar, cinsiyet kimliğinin akışkanlığı, toplumsal cinsiyet normlarının çeşitliliği ve cinsiyet eşitsizliğinin farklı boyutları gibi konulara odaklanmaktadır. Bu tartışmalar, toplumsal cinsiyet kavramının sürekli olarak geliştiğini ve yeni bakış açılarıyla zenginleştiğini göstermektedir (Connell, 2019a).

Toplumsal cinsiyet üzerine yapılan çalışmalardan bir diğeri de R. W. Connell'in 1987 tarihli "*Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*" kitabıdır. Bu kitap, toplumsal cinsiyet üzerine önemli bir öncül çalışma olarak kabul edilir. Connell, geleneksel rol teorilerinin ötesine geçerek daha kapsamlı bir toplumsal yapı teorisi oluşturma ihtiyacını vurgular. Ona göre, toplumsal cinsiyetin anlaşılması için sadece bireyler arasındaki rolleri değil, aynı zamanda bu rollerin gömülü olduğu geniş toplumsal yapıyı anlamak gerekmektedir. Connell'in toplumsal cinsiyet ilişkileri modeli, üç ana bileşeni içerir: emek, iktidar ve kateksis. Bu üç bileşen, toplumsal cinsiyetin karmaşık ve çok boyutlu doğasını anlamak için bir çerçeve sunar (Connell, 2019a, s. 143-144).

Emek: Connell, toplumsal cinsiyetin temelinde emeğin önemli bir rol oynadığını vurgular. Cinsiyet rolleri genellikle belirli türdeki emekle ilişkilendirilir ve bu, bireylerin toplum içindeki yerini ve statüsünü belirler. Kadınlar genellikle ev içi emekle ilişkilendirilirken, erkekler daha çok kamu alanında üretimle ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, emeğin toplumsal cinsiyet dinamiklerini nasıl şekillendirdiğini anlamak, Connell'in modelinde merkezi bir yer tutar (Connell, 2019a, s. 142).

İktidar: Connell, toplumsal cinsiyet ilişkilerinde iktidarın kilit bir rol oynadığını belirtir. Toplumda belirli cinsiyet rolleri ve normları, belirli grupların diğerlerine üstünlüğünü sürdürmesine yardımcı olan bir iktidar dengesine dayanır. Bu iktidar hem bireyler arasındaki ilişkileri hem de kurumsal düzeydeki toplumsal cinsiyet normlarını etkiler (Connell, 2019a, s. 164).

Kateksis: Connell, cinselliğin ve duygusal bağların, toplumsal cinsiyet dinamiklerini etkileyen önemli bir faktör olduğunu vurgular. Kateksis, bireylerin cinsel ve duygusal bağlantılarını ifade eder ve toplumsal cinsiyet normlarıyla iç içe geçmiş bir şekilde bulunabilir. Cinsel kimlik, bireylerin toplumsal cinsiyet rollerini benimsemelerinde ve sürdürmelerinde etkili bir faktör olarak ortaya çıkar (Connell, 2019a, s. 170-176).

Connell'ın bu üç temel bileşeni, toplumsal cinsiyetin dinamiklerini anlamada kullanılan bir çerçeve sağlar. Bu model, bireylerin yaşamlarını şekillendiren toplumsal normlar, iktidar ilişkileri ve duygusal bağlantılar arasındaki karmaşık etkileşimlere odaklanarak, toplumsal cinsiyet teorisine daha kapsamlı bir bakış sunar.

Toplumsal cinsiyet kavramı, bireylerin sosyal rolleri, davranışları ve beklentilerinin cinsiyet temelli normlarla nasıl şekillendiğini ortaya koyarak, cinsiyet eşitsizliği ve toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi anlamada kritik bir çerçeve sunar. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkeklik rollerini belirleyen kültürel, tarihsel ve sosyal faktörlerin derin bir analizini gerektirir. Ancak bu rollerin ve normların toplumsal sistemlerde nasıl kurumsallaştığını ve bireyler arası ilişkilerden öteye geçerek toplumsal düzenin yapısal bir unsuru haline geldiğini anlamak için ataerki kavramını incelemek gereklidir. Ataerki, toplumsal cinsiyetin yalnızca bireyler arasındaki etkileşimlerde değil, aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve politik kurumlarda nasıl örgütlendiğini açıklayan bütünsel bir sistem olarak karşımıza çıkar. Bir sonraki bölümde, ataerki kavramı derinlemesine ele alınarak, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bu yapısal bağlamdaki etkileri ve ataerki düzenin dinamikleri incelenecektir.

2.2 Ataerki

“Patriyarka” terimi, Yunanca kökenli bir kelimedir ve “*pater*” (baba) ile “*archie*” (köken ve komutanlık) kelimelerinin birleşiminden türetilmiştir. "Archie," çift anlamlıdır

ve “*archaique*” (çok eski) ile “*monarchie*” (monarşi) kelimelerindeki anlamları içerir. Antik Yunan kültüründe, zaman içinde önce gelmek ve otoriteyi tek ve aynı şey olarak düşünmek anlamına gelir. Patriyarka kelimesi, soyun başında bulunan ve topluluğun liderliğini yapan kişiyi ifade ederken, çağdaş anlamında sadece baba otoritesini değil, aynı zamanda başka iki önemli anlamı da içermektedir. Birinci anlam, bir yere ilk yerleşen ailelerin soyundan gelen ve topluluğun liderliğini üstlenen bireyleri vurgular. Bu, toplum içinde kökeni en eski olan ailelerin, otoritenin kaynağı olarak kabul edildiği bir düzeni işaret eder. Bu tür bir patriyark, ailenin ve topluluğun genel yönetiminden sorumlu olabilir. İkinci anlam ise bir aile ile bir mülk üzerinde otoritesi olan erkeği vurgular. Bu durumda patriarkal, aile içinde lider konumunda olan ve ailenin sahip olduğu mülk üzerinde söz sahibi olan bir figürü temsil eder. Bu otorite genellikle erkeğe aittir ve ailenin kararlarında belirleyici bir rol oynar patriarkal sadece baba figürünün otoritesini değil, aynı zamanda kökeni en eski olan ailelerin liderliğini ve aile mülkü üzerindeki hâkimiyeti ifade eden geniş bir anlam yelpazesini içerir. Bu terim, toplumun organizasyonunda ve aile içindeki güç dinamiklerinde çeşitli boyutlarda kullanılan zengin bir kavramdır aynı zaman da ataerki ile aynı anlama gelmektedir (Delphy, 2015, s. 245-248).

Ataerki kavramı, cinsiyet eşitsizliği ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kullanılan bir kavramdır. Bu terim, kadınların, erkekler ve toplumsal/siyasal kurumların denetimi altındaki uygulamalar sonucunda maruz kaldıkları ayrımcılık ve dışlanma süreçlerini anlamak için kullanılır. Ayrıca, kadın emeğinin aile ve evlilik kurumları aracılığıyla nasıl sömürüldüğünü ifade eden bir terimdir. Ataerki terimi, patriarkal bir toplum yapısını ifade eder ve genellikle erkek egemenliğine dayalı sosyal, kültürel, ekonomik ve politik sistemleri tanımlar. Bu sistemde, erkeklerin hâkimiyeti ve kadınların bu hâkimiyet altında ikincil bir konumda olmaları söz konusudur. Bu kavram, cinsiyet eşitsizliğiyle mücadele eden ve toplumsal değişim arayışında olan hareketlerde sıkça kullanılır. Ataerki sistemlere karşı çıkarak, cinsiyet eşitliğini ve kadınların toplumsal, ekonomik ve politik alanda daha adil bir konuma gelmelerini savunan çeşitli feminist yaklaşımlar tarafından vurgulanır (Sancar, 2011, s. 23-24).

Sancar (2011), ataerkinin bütüncül bir perspektifle ele alınmasının, cinsiyet eşitsizliğini anlamak ve bu sorunla mücadele etmek için önemli bir temel sunduğunu belirtmektedir. Ataerki sistem, bireysel ayrımcılık düzeyinin ötesinde, toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik düzeylerde kendini gösteren karmaşık bir yapıdır. Bu bağlamda, ataerki kavramını çok yönlü bir şekilde ele almak, kadınların maruz kaldıkları baskı ve ayrımcılığın çeşitli boyutlarını anlamalarını sağlar.

Bütüncül bir bakış açısı, kadınların toplumsal yapıdaki konumlarını, ekonomik güç dengesizliklerini, kültürel normların etkisini ve siyasal süreçlerdeki sınırlamaları analiz etmelerine olanak tanır. Bu yaklaşım, bireysel düzeyde olduğu kadar yapısal düzeyde de değişim talep etmelerine yardımcı olarak daha etkili mücadele stratejileri geliştirmelerini destekler. Ayrıca, Sancar (2011), toplumsal cinsiyet eşitliği için mücadele eden grupların yalnızca bireysel ayrımcılığa odaklanmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal ve kurumsal düzeydeki yapısal sorunlara da yönelmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu perspektif, eşitsizliklerin temelini daha kapsamlı bir şekilde ele alarak kalıcı ve sürdürülebilir değişimlere katkıda bulunabilir (s. 23-24).

1970'lerde feministler, toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve güç dinamiklerini açıklamak için "ataerki" kavramını benimsemişlerdir. Ataerki, yalnızca erkek egemenliği veya kadınların ezilmesi gibi belirli durumları değil, aynı zamanda toplumun genel yapısını ve güç ilişkilerini ifade eden daha geniş bir sistemi tanımlamaktadır. Bu kavram, cinsiyete dayalı hiyerarşiyi ve güç dengesizliklerini kapsayan bir perspektif sunar. Delphy'ye (2015) göre, ataerki sistemin iki temel özelliği bulunmaktadır:

Birincisi, ataerki yalnızca bireysel olayları ya da ilişkileri değil, toplumsal sistemin tamamını açıklamayı hedefleyen bir kavramdır. Bu yönüyle ataerki, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin ve güç dinamiklerinin yapısal boyutlarını vurgular. İkincisi, ataerki kavramı, erkek egemenliği ve kadınların ezilmesi gibi ifadelerden farklı olarak, sınıfsal ve ekonomik temelli analizleri de içermektedir. Bu bağlamda, ataerki yalnızca cinsiyet rollerine dayalı bir sistem olarak değil, aynı zamanda ekonomik ve sınıfsal eşitsizliklerle ilişkilendirilen bir yapı olarak değerlendirilmelidir (Delphy, 2015, s. 245-248).

Feminist hareket içinde ataerkil sistemin anlaşılmasına yönelik farklı yaklaşımlar benimsenmiş, bu yaklaşımlar feminist teoride derinlemesine tartışmalara zemin hazırlamıştır. Özerk feminist mücadeleyi savunanlar ile antikapitalist siyasal örgütlere bağlı bir feminist mücadeleyi destekleyenler arasında yürütülen tartışmalar, ataerkinin sadece cinsiyet temelli bir yapı olmadığını, aynı zamanda ekonomik ve sınıfsal faktörlerle de bağlantılı bir sistem olduğunu göstermiştir. Bu eleştirel bakış açısı, toplumsal cinsiyet eşitsizliği kadar, ataerkil sistemin sınıfsal boyutlarını da anlamaya yönelik önemli bir çaba olarak değerlendirilebilir.

Ataerki kavramı, feminist akımlar tarafından çeşitli bakış açılarından ele alınmış ve bu, kadınların toplumsal yaşamdaki eşitsiz konumunun daha iyi anlaşılmasına olanak tanımıştır. Liberal, radikal, Marksist/sosyalist ve psikanalitik feminizmin ataerkiye dair yaklaşımları, bu tartışmaların farklı boyutlarını ortaya koymakta ve çözüm yolları geliştirme açısından zengin bir çerçeve sunmaktadır. Bu bölümde, bu farklı yaklaşımlar ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Liberal feminizm, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunur ve bu eşitliğin yasal ve politik reformlar yoluyla sağlanabileceğine inanır. Ataerkiye, kadınların fırsat eşitliğine erişimini engelleyen ayrımcı yasalar, politikalar ve toplumsal normlar olarak bakar (Bryson, 2003, s. 3-17). Liberal feministler, ataerkinin kadınları toplumsal yaşamın birçok alanında dezavantajlı hale getirdiğini savunurlar. Eğitim, istihdam, siyaset ve aile gibi alanlarda kadınların erkeklerle eşit fırsatlara sahip olmaması, liberal feministlerin eleştirdiği temel noktalardan biridir. Onlar her bireyin doğuştan gelen haklara ve özgürlüklere sahip olduğunu vurgulayarak bu haklar ve özgürlüklerin, cinsiyet, ırk, etnik köken veya cinsel yönelim gibi etmenlere bakılmaksızın herkes için geçerli olması gerektiğini belirtirler. Ataerkil sistem, kadınların bu temel haklarını ve özgürlüklerini kısıtlayarak onları erkeklerden daha aşağı bir konuma yerleştirir. (Bryson, 2003, s. 247).

Liberal feministler kadınların erkekler ile sadece yasal ve politik alanda değil, aynı zamanda ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda da eşit olması gerektiğini belirtirler. Ataerkil sistem, kadınlara karşı ayrımcılık yaparak ve onları belirli rollere hapsederek kadın ile erkeklerin eşit olmasını engellemektedir. Bu ve benzeri sebeplerden ötürü liberal

feministler kadınlara yönelik ayrımcılığı yasaklayan yasaların çıkarılması, kadınların siyasette ve karar alma mekanizmalarında daha fazla temsil edilmesi, liberal feministlerin savunduğu temel reformlardan bazılarıdır. Onlar bu reformlar ile ataerkil sistemin yarattığı eşitsizlikleri ortadan kaldırmayı amaçlar (Bryson, 2003, s. 185-190).

Radikal feminizm, Marksist feminizm, Sosyalist feminizm ve Psikanalitik feminizm 1960'ların sonlarında ABD'de ortaya çıkan Radikal Kadınlar hareketi içinde şekillenmiştir. Bu hareket, kadınların özgürleşmesi amacıyla bir araya gelen kadın grupları tarafından oluşturulmuştur. Hareketin temelinde, erkek egemen solun cinsiyetçi tutumuna karşı bir tepki ve savaş karşıtı hareketlerdeki cinsiyet ayrımcılığına karşı bir bilinç yatar. Radikal Kadınlar toplantılarında, kadınları iki ana gruba bölen tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bir grup, erkek egemen sol hareketten tamamen ayrılmak istemiş ve radikal feminist olarak adlandırılmıştır. Diğer grup ise politicos olarak adlandırılmış ve sol içinde kalmayı tercih etmiştir. Radikal feministler, kadın sorununu sınıf mücadelesinin bir parçası olarak görmüşlerdir. Bu erken dönem radikal feministler, özellikle savaş karşıtı hareketlerdeki cinsiyetçi tutuma karşı çıkarak ortaya çıkmışlardır. Ayrıca, erkek şiddetine karşı mücadele ve diğer kadınlarla dayanışma düşüncesi, hareketin temelini oluşturmuştur. Politicoslar ise Marksizmle bağlantılı yeni bir teorik ve örgütlenme perspektifi geliştirmişlerdir. Bu gruplar arasında sosyalist feminizm veya Marksist feminizm olarak adlandırılan politicoslar, kadın sorununu sınıf mücadelesinin bir parçası olarak ele almışlardır. Bu yaklaşım, kadınların ekonomik, sosyal ve politik olarak güçlenmesini sınıf mücadelesi içinde bir hedef olarak görmüştür. Radikal Kadınlar hareketi içinde ortaya çıkan radikal feminizm, Marksist feminizm ve sosyalist feminizm, kadınların özgürleşmesi amacıyla farklı perspektifler geliştirmiş ve kadın hareketinin çeşitli alanlarında etkili olmuştur. Bu perspektifler, kadın sorununu sınıf mücadelesinin bir parçası olarak ele alarak, toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle mücadelede önemli bir rol oynamışlardır (Evans, 2003; Rowbotham, 1996; Young, 2008).

Radikal feminizm bireyin kişisel deneyimlerinin sadece bireysel olmadığını, aynı zamanda toplumsal yapılar ve cinsiyet rolleri tarafından etkilendiğini vurgular. Erkek egemenliğini, kadınların baskı altına alınmasının temel nedeni olarak tanımlayarak, bu yapıya karşı radikal bir mücadele ve değişim çağrısında bulunur. Radikal feminist görüş,

kadınların kendi yaşamları üzerinde kontrol sahibi olmalarını ve birbirleriyle dayanışma içinde olmalarını savunur. Ayrıca, bireysel ve toplumsal düzeyde karşılaşılan cinsiyet temelli baskılara karşı çıkarak kolektif bir mücadele gerektiğini öne çıkarmaktadır. Bu teori, erkek egemenliğini toplumda baskının temeli olarak görür ve feminizm aracılığıyla devrimci değişimin gerçekleşeceğini savunur. Kate Millet'in "Cinsel Politika" kitabı, ataerki kavramını ideolojik, biyolojik, sosyolojik boyutlarda ele alarak, ailenin ataerki düzenin temel birimi olduğunu vurgular. Millett, kadınların toplum içindeki statülerini, zorlama veya ideolojik şartlanma gibi etmenlerle belirlenen bir kast sistemi benzeri yapıya tabi tutulduğu görüşünü savunmaktadır. Ona göre, kadınlar belirli normlar ve beklentiler tarafından şekillendirilen bir düzen içinde varlık göstermek zorunda bırakılmaktadır. Bu yapı, kadınların sınırlı bir alan içinde hareket etmelerine ve kendi potansiyellerini tam anlamıyla gerçekleştirmelerine engel olabilir. Millett'e göre, bu durum kadınların toplumda daha eşit ve özgür bir şekilde varlık göstermelerini engelleyen sistematik bir ayrımcılık biçimini yansıtmaktadır (Millet, 1973, s. 47-51). Shulamith Firestone ise kadınların ezilmesini biyolojik farklılıklarla açıklayan bir maddeci tarih görüşü sunar. Cinsel sınıfın biyolojik kökenlerinden kaynaklandığını savunur ve kadınların ezilmesinin temelinde biyolojik farklılıklar değil, bu farklılıkların üreme işlevleri yatar. Biyolojik aile, eşit olmayan güç dağılımı içeren bir yapı oluşturarak ataerki yapının ortaya çıkmasına neden olur. Tarihsel olarak doğum kontrolünün olmaması, kadınların erkeklere bağımlı kalmalarına sebep olmuştur. Bu duruma ek olarak, insan yavrusunun diğer hayvanlara kıyasla daha uzun bir büyüme sürecine ihtiyaç duyması, kadınları bağımlı kılan bir diğer etmendir. Cinsler arasındaki doğal doğurganlık farklılığı, sınıfların başlangıcına ve tarihteki ilk kast örneğine yol açmıştır (Firestone, 1993, s. 16-21).

Kadın hakları ve eşitlik mücadelesi, toplumsal dinamikleri anlamak ve değiştirmek adına çeşitli teorik yaklaşımlarla ele alınmıştır. Radikal feministler, ataerki sistemi özel mülkiyetten önce var olan bir yapı olarak görerek, temel çatışmanın ekonomik sınıflar arasında değil, kadın ve erkek arasında gerçekleştiğini savunurlar. Bu bakış açısına göre, kadınlar toplu bir sınıf olarak ele alınır ve erkek egemenliği, biyolojik ve psikolojik farklılıkların bir sonucu olarak ortaya çıkar. Radikal feministler, kadınların tarih boyunca erkekler tarafından ezilmesini, cinsler arasındaki bu temel farklılıkların bir sonucu olarak

açıklarlar. Bu yaklaşım, ekonomik sınıflar arasındaki çatışmadan ziyade cinsiyet temelli bir çatışmaya odaklanarak, ataerkil sistemin köklerini biyolojik ve psikolojik dinamiklere dayandırır. Bu teori, kadın hakları mücadelesini sadece ekonomik yapılarla değil, cinsiyet rolleri ve algılarıyla da ilişkilendirir, böylece daha kapsamlı bir toplumsal değişim hedefler (Bahsin, 2003, s. 24).

Radikal feminizmin kadınların ezilmesini ideolojik bir olgu olarak açıklaması, patriyarkal sistem ve cinsiyet rollerinin toplumsal yapılardaki dayatmalarına odaklanır. Ancak, Marksist teoriyi benimseyen feministler, bu yaklaşımın yetersiz kaldığını savunarak, kadınların ezilmesini anlamak için kapitalist ilişkilere daha fazla vurgu yaparlar. Marksist düşünce, toplumsal analizde sınıf temelli bir perspektife odaklanarak, kadınların ikincil konumunu anlamada önemli metodolojik katkılara sahiptir. Bu katkılar, cinsler arasındaki eşitsizliğin sınıfsal çözümlerle birleştirilmesi ve kadınların ezilmesinin tarihsel diyalektik yöntemle çözümlenmesi üzerinedir (Öztürk, 2012, s. 93).

Marksist feminist perspektif, ataerki kavramını ekonomik ve sınıfsal temeller üzerinden analiz etmeye odaklanır. Frederick Engels'in *Ailenin Kökenleri, Özel Mülkiyet ve Devlet* (1884) adlı eserinde, ataerkil sistemin kapitalizmle bağlantılı tarihsel kökenlerine işaret edilir. Engels'e göre, tarihte ortaya çıkan ilk sınıf çatışması, tek eşli aileye geçişle birlikte kadın ve erkek arasında yaşanmıştır. Bu süreçte, özel mülkiyetin gelişimi, ataerkil yapının kadınlar üzerindeki tahakkümünü güçlendirmiştir ve bu, kadınların "dünya çapındaki tarihi yenilgisi"ne yol açmıştır. Engels, karı-koca evliliğinin tarihsel bir ilerleme olduğunu savunsa da bu yapının aynı zamanda kölelik ve özel mülkiyet gibi olumsuz sonuçlara yol açtığını ifade eder. Ona göre, erkek egemenliği kapitalizm öncesine ait bir kalıntı olup, kadınların ücretli iş gücüne katılmasıyla bu yapı çözülebilir (Engels, 2000, s. 79).

Ancak Marksist feministler, Engels'in görüşlerini kadınların ezilmesinin maddi temellerini açıklamada yetersiz bulmuşlardır. Ataerkiyi sadece ekonomik temeller üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel dinamiklerle birlikte ele alma gereği vurgulanmıştır. Bu doğrultuda, üretim tarzları ile kadınların statüsü arasındaki ilişkiyi anlamak ve ev içi emeğin görünmezliğini sorgulamak önemli bir yer tutmuştur. Margaret Benston'un 1969 tarihli "Kadınların Kurtuluşunun Ekonomi Politikası" adlı makalesinde,

kapitalist toplumda ataerkinin, kadınların ev içinde harcadığı emeği "görünmez" kılarak sürdürüldüğü öne sürülmektedir. Benston'a göre, kadınların bu emeği, meta üretimi gerçekleştirmediği için ekonomik sistemin dışında bırakılır ve bu durum kadınların ezilmesinin maddi temelini oluşturur (Benston, 1969, s. 13-14).

Sosyalist feminizm, kadınların ezilmesinin hem kapitalist ekonomik sistem hem de ataerkil toplumsal yapı tarafından şekillendirildiğini savunan bir yaklaşım olarak dikkat çeker. Bu feminist perspektif, sınıfsal mücadele ile toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesini birleştirerek, kadınların özgürleşmesinin ancak bu iki sistemin yapısal dönüşümüyle mümkün olacağını öne sürer (Hartmann, 1981, s. 1-10). Sosyalist feministlere göre, ataerki ve kapitalizm, birbirlerinden bağımsız sistemler olmalarına rağmen, birbiriyle etkileşim içinde bulunarak kadınların toplumsal ve ekonomik konumunu belirler. Bu etkileşim, kapitalist sistemin ataerkil yapıları güçlendirmesi ve yeniden üretmesiyle daha da belirgin hale gelir (Young, 1981, s. 44-49).

Kadınların ezilmesini anlamak ve buna karşı etkili bir mücadele stratejisi geliştirebilmek için hem kapitalizmin sınıfsal eşitsizliklerini hem de ataerkinin toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini analiz etmek gereklidir. Bu bağlamda, sosyalist feminizm, kadınların ekonomik bağımsızlığını sağlamayı, toplumsal cinsiyet rollerinin dönüştürülmesini ve sınıfsal eşitliği hedefleyen bir yaklaşımı savunur. Kadınların toplumsal yapıda güçlendirilmesi için ekonomik kaynaklara erişimin artırılması ve ataerkil sistemin ideolojik dayanaklarının sorgulanması gerektiğini vurgular. Böylece, sosyalist feminizm, kapitalizmin ve ataerkinin kadınların yaşamındaki etkilerini eleştirel bir şekilde analiz ederek hem ekonomik hem de toplumsal eşitsizliklerle mücadelede bütüncül bir çerçeve sunar.

Psikanalitik feminizm, Freud ve Lacan gibi psikanalistlerin teorilerinden yola çıkarak, ataerkinin kökenlerini ve kadınların toplumsal cinsiyet rollerini psikolojik ve bilinçdışı süreçlerle açıklamaya çalışan bir feminist yaklaşımdır. Psikanalitik feministler, Freud'un Oedipus kompleksi ve penis kıskançlığı gibi kavramlarını eleştirerek, bu kavramların ataerkil bir bakış açısını yansıttığını ve kadınları erkeklerden daha aşağı bir konuma yerleştirdiğini savunurlar (Chodorow, 1978, s. 105-110). Onlara göre, Freud'un teorileri, kadınların psikolojik gelişimini erkeklere göre eksik ve olumsuz olarak tasvir etmektedir.

Bu yaklaşıma göre, ataerki, çocukluk döneminde cinsiyet kimliğinin oluşumu sırasında yaşanan deneyimler ve bilinçdışı süreçlerle şekillenir (Mitchell, 2000, s. 7-15). Bu nedenle ataerki yalnızca toplumsal ve kültürel bir olgu değil, aynı zamanda bireylerin psikolojik yapılarında da kök salmıştır (Benjamin, 1988, s. 12-13). Erkek çocukların erken yaşta güçlü, bağımsız ve duygularını göstermeyen gibi geleneksel erkeklik rollerine uygun davranışlar sergilemeye teşvik edilmesi, onların bilinçdışında ataerki değerleri içselleştirmesine yol açabilir. Benzer şekilde, kız çocukların itaatkâr, duygusal ve bakım veren gibi geleneksel kadınlık rollerine yönlendirilmesi, onların ataerki sistemdeki konumlarını kabullenmelerine neden olabilir (Butler, 1990, s. 1-15, 136-140). Bu nedenle, ataerkiyle mücadele etmek için hem toplumsal hem de bireysel düzeyde değişim gereklidir.

Ataerki ve toplumsal cinsiyet normları, kadınların toplumsal yapılar içerisindeki konumunu şekillendirdiği gibi, erkeklik kimliklerinin inşasında da kritik bir rol oynar. Erkeklik çalışmaları, erkeklerin toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki yerini ve ataerki düzenin erkeklik üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik bir perspektif sunar. Bu çalışmalar, hegemonik erkeklik kavramı başta olmak üzere, suç ortaklığı, madun ve marjinal erkeklik gibi farklı erkeklik biçimlerini inceleyerek toplumsal cinsiyetin çok boyutlu doğasını ortaya koyar. Dolayısıyla, ataerki yapılar ve toplumsal cinsiyet normlarının erkeklik temsilleri üzerindeki etkilerini anlamak, erkeklik çalışmaları bağlamında kapsamlı bir değerlendirmeyi gerekli kılar. Bir sonraki bölümde, erkeklik çalışmalarının temel kavramları ve yaklaşımları ele alınarak, erkeklik temsillerinin toplumsal cinsiyet dinamikleriyle ilişkisi incelenecektir.

2.3 Erkeklik Çalışmaları

Erkeklik çalışmaları, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dinamiklerini anlamak ve ataerki yapıların erkeklik üzerindeki etkilerini analiz etmek amacıyla disiplinler arası bir araştırma alanı olarak gelişmiştir. Bu literatür taraması, erkeklik kavramının tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamda nasıl inşa edildiğini, hegemonik erkeklik kuramının temel yaklaşımlarını ve eleştirel erkeklik çalışmalarıyla ortaya konulan perspektifleri incelemektedir. Erkekliklerin çoğul ve değişken doğası, toplumsal normlarla ilişkisi ve farklı erkeklik biçimlerinin güç, iktidar ve ataerki yapı içindeki yerinin ele alınması,

çalışmanın temel odak noktalarını oluşturmaktadır. Bu kapsamda, erkeklik çalışmalarının tarihsel gelişimi ve teorik temelleri tartışılarak, toplumsal cinsiyet eşitliğini anlamaya yönelik katkıları değerlendirilecektir.

2.3.1 Erkeklik kavramsal ve tarihsel bir çerçeveye

Erkeklik, tarih boyunca toplumsal cinsiyet ilişkilerinde belirleyici bir unsur olarak görülmüş, toplumsal ve kültürel bağlamlara göre farklı şekillerde yeniden tanımlanmıştır. Erkeklik kavramı kültürel olarak oluşturulduğundan, toplum yapısına yeniden ve sürekli kanıtlanması gerekmektedir (Gilmore, 1987, s. 9). Toplumların ekonomik ve politik yapıları, erkekliğin nasıl inşa edildiğini belirleyen önemli etkenler olmuştur. Bu bağlamda, erkeklik sadece biyolojik bir gerçeklik değil, toplumsal rollerin ve güç dengelerinin merkezinde yer alan bir olgu olarak öne çıkmıştır. Farklı tarihsel dönemlerde erkekliğin anlamı değişiklik göstermiş, bu değişimler toplumsal cinsiyet yapılarının şekillenmesine önemli katkılar sağlamıştır.

Antik Yunan'da erkeklik, fiziksel güç, askerî beceriler ve politik katılım gibi unsurlar temel alınarak tanımlanmıştır. Bu unsurlar, erkeklerin toplum içindeki statüsünü belirleyen ve onların üstün cinsiyet rolleriyle ilişkilendirilen başlıca niteliklerdir. Erkekler, savaşçı kimlikleriyle tanımlanırken, aynı zamanda entelektüel yetenekleri ve politik alandaki etkinlikleriyle toplumda saygın bir konum elde etmişlerdir. Bu dönemin filozofları, özellikle Platon ve Aristoteles, erkekleri rasyonel yeteneklere sahip bireyler olarak tanımlayarak, onların toplumsal liderlik rollerini ideolojik olarak pekiştirmiştir. Erkeklik bu bağlamda, sadece bireysel başarılarla değil, aynı zamanda topluma hizmet etme ve liderlik yapma kabiliyetiyle ölçülmüştür.

Antik Yunan mitolojisi, erkeklik ideallerinin şekillenmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Erkeklik, mitolojik figürlerin cesaret, güç ve liderlik gibi özellikleriyle tanımlanmıştır. Örneğin, Zeus ve Herakles gibi figürler, güç ve liderlik sembolü olarak erkeklik ideallerini temsil etmiştir. Zeus'un göksel hâkimiyeti ve Herakles'in efsanevi kahramanlıkları, erkekliğin cesaret, dayanıklılık ve otoriteyle özdeşleşmesine katkıda bulunmuştur. Bu figürler, erkekliğin yalnızca bireysel yetkinliklerle değil, aynı zamanda

toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan bir ideolojik yapı olarak algılanmasını sağlamıştır.

Mitolojide erkekliğin idealize edilmesi, bu kavramın toplumsal düzenin bir parçası olarak süreklilik kazanmasına yol açmıştır. Erkeklik, sadece bireysel bir kimlik değil, aynı zamanda toplumsal normların ve güç ilişkilerinin merkezinde yer alan bir performans alanı olarak konumlanmıştır. Bu mitolojik temsiller, erkekliğin toplumsal yapılar içinde nasıl pekiştirildiğini ve sürdürüldüğünü açıkça göstermektedir (Demren, 2003, s. 36-37).

Antik Yunan'daki erkeklik anlayışı, bireysel ve toplumsal özellikler üzerinden şekillenirken, Roma İmparatorluğu'nda daha kurumsal bir yapıya evrilmiştir. Roma'da "pater familias" kavramı, erkeklerin aile içindeki otorite ve sorumluluklarını vurgulayan merkezi bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Bu kavram, erkeklerin sadece aile reisi olmalarını değil, aynı zamanda ekonomik sağlayıcı ve toplumun düzenleyicisi rollerini de kapsamıştır (Seneca, MÖ 4-MS 65). Erkekler, ailelerinin maddi refahını sağlamak ve dış tehlikelerden korumak gibi yükümlülüklerle tanımlanmıştır.

Roma mitolojisinde ise erkeklik, savaş ve otoritenin sembolü olarak Mars Tanrısı ile özdeşleştirilmiştir. Mars, fiziksel güç, disiplin ve cesaret gibi niteliklerle erkeklik ideallerini yansıtarak Roma toplumunda erkeklerin güçlü ve koruyucu rollerini pekiştirmiştir. Bu bağlamda, mitoloji, Roma'da erkekliğin kurumsal boyutlarının ideolojik temellerini desteklemiştir. Stoacılık gibi felsefi akımlar, Roma'daki erkeklik anlayışını daha da güçlendirmiştir. Stoacı filozoflar, erkeklerin duygularını kontrol etmelerini, cesaret ve erdemle hareket etmelerini teşvik ederek, bu anlayışı ahlaki bir temel üzerine inşa etmişlerdir (Epictetus, MS 55-135). Erkeklik, bu bağlamda disiplin, liderlik ve toplumsal katkıyla tanımlanmış ve sürekli olarak yeniden kanıtlanmıştır. Bu anlayış, erkekliğin sadece bireysel bir kimlik değil, toplumsal normlara dayalı bir beklenti ve performans alanı olduğunu göstermektedir.

Orta Çağ'da erkeklik, büyük ölçüde dini ve ahlaki unsurlar çerçevesinde yeniden tanımlanmıştır. Hristiyanlık ve İslam gibi büyük dinler, erkekleri aile reisi ve toplumun koruyucusu olarak betimlemiştir. Özellikle Avrupa'da şövalyelik ideali, erkekliğin sadakat, cesaret ve onur gibi erdemlerle bütünleşmesini sağlamıştır (Kimmel, 2017, s.

87). Bu dönemde dini kurumlar, erkekliği daha ahlaki bir yapıya oturtarak erkeklerin iktidar rollerini pekiştirmiştir (Duby, 1980). Aynı zamanda İşlam dñnyasında erkeklik, cömertlik ve misafirperverlik gibi toplumsal sorumluluklarla ilişkilendirilmiştir. Bu değerler, erkeklerin ailelerine karşı olan sorumluluklarını yerine getirerek toplumsal statülerini güçlendirmelerini sağlamıştır. Orta Çağ'ın dini ve ahlaki odaklı erkeklik anlayışı, Sanayi Devrimi ile birlikte ekonomik temellere dayalı bir yapıya dönuşmüştür.

Sanayi Devrimi, erkekliğin tanımında önemli değişikliklere yol açmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda kapitalizmin yükselişiyle birlikte erkeklik, ekonomik üretkenlik ve aile reisi olma rolleriyle özdeşleştirilmiştir (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 835). Erkeklerin kamusal alanda ekonomik aktörler olarak görüldüğü bu dönemde, kadınlar ev içi rollerle sınırlandırılmıştır. Güçlü bir beden, özellikle işçi sınıfında erkekliğin temel unsurlarından biri olarak kabul edilmiştir. Ayrıca, burjuva sınıfında erkeklik, girişimcilik, rekabet ve başarı gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş ve bu süreç erkekliğin daha ekonomik temelli bir yapı kazanmasına yol açmıştır (Veblen, 1899). Sanayi Devrimi'nin ekonomik temelli erkeklik anlayışı, toplumsal cinsiyet yapılarındaki değişimlerin önemli bir parçasını oluşturmuştur.

Sanayi Devrimi'nin erkeklik anlayışında meydana getirdiği dönuşüm, toplumsal cinsiyet yapılarındaki değişimlerin temel taşlarından biri olarak kabul edilmiştir. Ekonomik üretkenlik ve aile reisi olma rollerine odaklanan bu anlayış, 20. yüzyılın ikinci yarısında erkekliğin toplumsal olarak inşa edilen bir olgu olduğuna dair eleştirilerin yükselmesiyle sorgulanmaya başlanmıştır. Bu dönemde toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yapılan çalışmalarda, erkeklik kavramının da kadınlık gibi sosyal, kültürel ve politik bağlamlarda şekillendiği fikri ön plana çıkmıştır.

1970'lerde başlayan “*Men's Liberation*” (Erkek Özgürlüğü) hareketi, erkeklik anlayışına dair eleştirilerin temellerini oluşturmuştur. Bu hareket, erkeklerin insan olma kapasitelerini sınırlayan ve toplumun dayattığı cinsiyet rolü klişelerini ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, erkeklik sadece bireysel bir kimlik değil, toplumsal ilişkilerdeki güç dengelerini yansıtan bir yapı olarak ele alınmıştır. Hareketin ortaya koyduğu eleştiriler, erkeklik çalışmalarının disiplinler arası bir araştırma alanı haline gelmesinin önünü açmıştır. Erkeklik çalışmalarının akademik bir disiplin olarak

gelişmesi, toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair yeni bir anlayış sunmuş ve erkeklik mitoslarını çözümlemeyi amaçlayan eserlerle derinleşmiştir. Bu geçiş, erkeklik tarihsel bir bağlamda analiz edilirken, erkeklik çalışmalarının toplumsal cinsiyet politikaları ve eleştirel kuramlarla olan ilişkisini ortaya koymuştur.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla ilerleyen ve 1990'lardan itibaren disiplinler arası bir alan haline gelen erkek ve erkeklik çalışmaları erkekliğin de kadınlık gibi toplumsal olarak inşa edildiği iddiası ile başlamaktadır. Nitekim gündeme gelen cinsiyet politikaları heteroseksüel erkekler ve siyasal hareketler arası ilişkilerde dahi gözlenmektedir. 1970'li yıllarda yaşanan Men's Liberation hareketi bu duruma örnek oluşturmaktadır (Carrigan, Connell ve Lee, 2009, s. 99). Erkek özgürlüğü, erkekleri, insan olma yeteneklerini sınırlayan cinsiyet rolü klişelerinden özgürleştirmeyi desteklemektedir (Sawyer, 2004, s. 25-27). Cinsiyet rolü klişeleri erkeklerin baskın olması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca, başkalarıyla ilişkilerde baskın bir rol elde etmek ve bu rolü oynamak genellikle başarının bir göstergesi olarak alınmaktadır. Erkek özgürlüğü, "erkek olmayı" ve "kadın olmayı" uygun davranışla elde edilmesi gereken statüler olarak gören cinsiyet rolü klişelerini yıkmaya yardımcı olmayı amaçlayan bir felsefedir. İnsanların cinsel kimliklerini oluşturmak için kısıtlayıcı roller üstlenmesine gerek yoktur.

İlk erkeklik çalışmaları kuşağı geleneksel yaklaşımları içermekte ve cinsiyetler arasındaki farkların doğal olduğu iddiasına karşı çıkmaktadır. Nitekim mutlak hakimiyet perspektifi nedeniyle bazı erkeklik rolleri rahatsızlığa neden olabilmektedir. Bu kapsamda gerçekleştirilen araştırmalar sonucunda erkeklere ait rollerden duyulan rahatsızlık konuları araştırılmıştır. İktidar eleştirisi ile kurulması hedeflenen bağ Jack Sawyer ve Joseph Pleck (1974) tarafından kaleme alınan "*Men and Masculinity*" (Erkekler ve Erkeklik) adlı eserde, ilk ciddi erkeklik eleştirisi ise Joseph Pleck (1981) tarafından gerçekleştirilen "*The Myth of Masculinity*" (Erkeklik Mitosu) adlı çalışmada sunulmaktadır (Sancar, 2009, s. 26).

Sawyer ve Pleck (1974) bilişsel-gelişimsel kuramın ve psikanalitik kuramların cinsiyet rolü aşkınlığını terimlerle yeniden nasıl ifade edilebileceğini göstermektedir (Harrison, 1978, s. 330). Buna göre erkek özgürlüğü, erkekleri, insan olma yeteneklerini sınırlayan

cinsiyet rolü klişelerinden özgürleştirmeye çağırmaktadır. Cinsiyet rolü klişeleri, erkeklerin baskın olması gerektiğini söylemekte, başkalarıyla ilişkilerde baskın bir rol elde etmek ve rolü oynamak genellikle başarının bir göstergesi kabul edilmektedir. Bir erkek için başarı, genellikle diğer bireylerin yaşamı üzerinde bırakılan etkiyi içermektedir. Ancak hakimiyet ve nüfuz konumlarını elde etmedeki başarı, her erkek için zorunlu değildir. Çünkü hakimiyet görecelidir, dolayısıyla kıttır. Aslında çoğu erkek, ideal olarak cinsiyet rolü klişelerinin gerektirdiği baskınlık pozisyonlarını elde edememektedir. Stereotipler, bu tür erkekleri daha büyük veya daha az başarısız olarak tanımlama eğilimindedir ve aşırı durumlarda, baskın olamayan erkekler, eşler, akranlar ve genel olarak toplum için şaka, küçümseme ve sempati nesnesidir. Bununla birlikte, tahakküm yolu potansiyel olarak herhangi bir erkeğe açıktır: bir kadın üzerinde hakimiyet (Sawyer, 2004, s. 25).

İlk kapsamlı çalışma olan ve Goldberg tarafından kaleme alınan “*Erkek Olmanın Tehlikeleri*” adlı kitapta erkeğin elinde bulunan güç ve ayrıcalık için ağır bedeller ödediği, sahip olduğu duyguları ve bedeniyle olan bağı kaybettiği ifade edilmekte, cinsiyet bağlamında erkeklerin de kadınlarda olduğu gibi sorunlarının bulunduğunu belirtilmektedir (Goldberg, 1994, s. 64). 1980'lerin ardından erkeğin inşa olarak değerlendirilmesi ve sosyal roller haricinde kim olduğunu araştırılması akademik çalışmaları popüler hale getirmiştir (John Hearn, 1996, s. 202; Michael S. Kimmel, 1987, s. 10-11). Benzer dönemde yaşanan ‘mythopoetic’ ikinci dalga erkek hareketi feminizm yanlısı olamamıştır. Nitekim feminizmi barındıran kültür tarafından zayıflatılan erkeklerin savunma çalışmalarını içermektedir (Adams ve Savran, 2009, s. 5).

1980'lerin öne çıkan erkeklik biçimi hegemonik erkeklik olarak tanımlanmakta olup Antonio Gramsci'den alınan kavram Connell ve arkadaşlarınca (1987, 1995) geliştirilmiştir (Carrigan vd.,2009). Avustralyalı sosyolog Raewyn Connell, erkekler ve erkeklikler alanındaki en etkili yaklaşımı sunmuş, 1995 yılında basılan *Masculinities* kitabı beş farklı dile çevrilmiş ve etkisi 2005 yılında yayınlanan İngilizce ikinci baskısıyla artmıştır. Tarihsel olarak özgül erkekliklerin eleştirel bir feminist analizi, aynı zamanda bireysel erkeklerin yeniden üretiminde oynadıkları değişen rollerini desteklemektedir. Connell'in erkeklik teorisinin üç temel unsuru diğer bilim adamlarınca ihmal

edilmektedir, psikanalizin önemli etkisi, hegemonik olmayan erkeklik biçimlerinin önemi ve yatırım kavramları (Wedgwood, 2009, s. 102). Buna rağmen teori toplumsal cinsiyet çalışmaları alanında önemli bir noktada bulunmakta ve diğer disiplinlerde de ele alınmaktadır. Buna göre acımasız iktidar çekişmelerini aşan hegemonya kültürel süreç ve özel yaşam örgütlerine sızabilen ve toplumsal güç oyunlarında kazanılan üstünlüktür. Kadın ile ilişkilendirilmesine karşın ikincil statüye itilen erkeklik türleri ile alakalıdır. Farklılaşan bu türlerin incelenmesi daha kapsamlı ataerkil düzen analizine katkı sağlamaktadır. Zira durağan olmayan ekonomik erkeklik yeni ve eskinin sürekli yer değişimine şahit olmaktadır. Bu nedenle erkeklik tanımlamaları değişmez ve sabit değildir (Sancar, 2016, s. 23).

Bir diğer yönden daha önce bahsedildiği üzere profeminist erkekliğe dair çalışmalar feminizm başta olmak üzere birçok hareketi desteklemektedir. Anti feministler dini kuram ve doğa kanunlarını cinsiyet eşitsizliğine neden olarak göstermekte, bu nedenle kadınların özel alanlara geri dönmesi gerekliliğini savunmaktadır. Kamusal alanda erkekler için tehdit oluşturmaları böylece önlenabilmektedir. Bu durum her iki alanın kutuplaşmasını desteklemektedir. 19. yüzyılda özel alandaki kadın kontrolünü sona erdirmek ve toplumsal cinsiyet roller ini sürdürebilmek maskülistlerin isteği olmuştur. Nitekim maskülist savunucuları, erkeklerin zihinsel ve fiziksel olarak kadınlardan üstün olduklarını iddia etmeyi sürdürmüştür. Profeministler çözümün yalnızca yeniden feminist sosyal yapılanma modeli ile sağlanabileceğini savunarak kadın mücadelesine destek olmuşlardır (Kepekçi, 2012, s. 67). Profeministlerin erkeklik kuramları 1960'ların kadın hareketlerinden etkilenmiş olan erkeklerin eril normları sorgulamaları ile başlamış ve 1970'li yılların ortasında meydana gelmiştir. Erkekler ve erkeklik hakkında konferanslar gerçekleştirilmiş, radikal feminizm ve liberal feminizmden etkilenmiştir. Profeminist erkekler kadın mücadelelerinde cinsellik, doğum kontrolü ve oy hakkı gibi alanlarda kadınlara destek sunmaktadır (Kimmel, 1987, s. 262). Bu kapsamda transfobi, homofobi ve kadın düşmanlığı karşıtı erkeklik çalışmaları da ivme kazanmıştır. Feminizm odaklı çalışmaların bünyelerine katılmasını veya bu çalışmalarla rekabet edilmesini amaçlayan ve erkekliğin değerlendirmelerini içeren alanlar profeminizm yanı sıra proqueer çalışmaları da kapsamaktadır (Sancar, 2009, s. 27)

Pleck (1981), *The Myth of Masculinity* adlı çalışmasında 1930'lardan sonraki erkek rolü üzerine ortaya çıkan literatürü analiz etmiş ve eleştirmiştir. Kitapta araştırmaların temeli olan erkek cinsiyet rolü paradigmasının bileşenlerini belirlemekte ve ancak verilerin bariz bir şekilde yanlış temsil edilmesine, doğrulanmayan sonuçların çarpık yeniden yorumlanmasına, kadın düşmanlığına, homofobiye ve sınıf yanlılığına ilişkin sayısız duruma dikkat çekilmektedir. Çalışmanın sonunda Cinsiyet Rolü Zorlama Paradigması adlı yeni bir teori önerilmektedir. Teoride cinsiyet rolü klişeleştirmesinin yeniden yorumlanması ve erkek saldırganlığının biyolojik bir temeli olduğu iddiaları eleştirilmektedir.

Carrigan ve arkadaşlarınca (1985) gerçekleştirilen “*Toward a New Sociology of Masculinity*” isimli araştırmada, o döneme dek yapılan erkeklik çalışmaları özetlenmektedir. 1950'li yıllar fonksiyonel cinsiyet rolleri kuramı ile kadın söylemlerini şekillendirerek yapısal farklılıklara ve içselleştirilen rollere odaklanmıştır. Böylece özellikle benimsenen aile içi cinsiyet rolleri toplum ve bireyler arasında bağ kurabilmeyi kolaylaştırmıştır. Her iki cinsiyetin rolü fonksiyonel düşünce yapısında birbirinin tamamlayıcısı olarak görülmüş bu nedenle temelden ziyade güç ilişkileri analizine tabi tutulmuştur. 1970'lerden sonra uzaklaşılan cinsiyet rolleri teorisi güç ilişkilerini açıklamakta yetersiz atfedilmiştir (Carrigan, Connell ve Lee, 2009, s. 101).

Bly (1990) tarafından kaleme alınan *Iron John* adlı kitapta, erkekleri mit ve efsane yoluyla erkekliklerinin kaynağına götürmek ve hassas yeni çağ adamının daha fazla farkındalığı ile savaşçının gücü arasında bir orta yol bulmakla ilgili olup popülarite kazanmıştır.

Erkek psikolojisinin dönem için bunalım ve gerilim ile yüklendiğini belirten Segal (1992, s. 19) gerçekleşen araştırmaların birçoğunda çelişki tutarsızlık ve değişkenlik üzerinde durulduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca gelişen erkek hareketleri erkekler tarafından yaşanan zorluklara odaklanmakta, haklarını geri almak isteyen gruplarla aksiyon bulmaktadır. Eleştirel yaklaşımların ivme kazandığı bu dönemde cinsiyet eşitliğine vurgu arttırılmaktadır (Gardiner, 2002, s. 4).

Adams ve Savran (2009) için gerçekleşen değişimi tetikleyen olgu ikinci dalga feminist hareketidir. Erkeklik çalışmalarının temelini oluşturduğu düşünülen kadın çalışmaları

erkeklığe de odaklanmaktadır. Böylece merkeze alınan odak noktası kadınlardan toplumsal cinsiyete kaymıştır. Bu kapsamda kadınlığın yanı sıra erkeklik kavramı da incelenmesi ve anlaşılması gereken bir alana dönüşmüştür (Adams ve Savrans, 2009, s. 1-4).

Toplum genellikle erkeğe hükmetmeyi öğrettiği gibi, kadına da ita atkar olmanın gerektiğini öğretmektedir. Böylece erkekler de kadınlara hükmetme fırsatına sahip olmaktadır (Harrison, 1978, s. 331). Bununla birlikte, giderek daha fazla kadın, tahakküm altına alınmanın kötü etkilerine karşı tepki göstermektedir. Ancak kadınların özgür olma savaşı, ezen erkeklere karşı bir savaş olmak zorunda değildir. Erkeklerin düşman olup olmadığı konusundaki seçim erkeklerin kendilerine kalmıştır. Erkek özgürlüğü, erkek olmayı ve kadın olmayı uygun davranışla elde edilmesi gereken statüler olarak gören cinsiyet rolü klişelerini yıkmaya yardımcı olmayı amaçlamaktadır. İnsanların cinsel kimliklerini oluşturmak için kısıtlayıcı roller üstlenmesine gerek yoktur. Büyük bir erkek cinsiyet rolü kısıtlaması, erkeklerin kadınlarla cinsel ilişkisine ilişkin klişe bir görüşün kabul edilmesiyle gerçekleşmektedir. Erkekler “Playboy” imajına bilinçli olarak hayran olsalar da olmasalar da tamamen yetkin ve kendinden emin olma, kısacası 'erkeksi' olma konusundaki örtük cinsiyet rolü taleplerinden hala etkilenmektedir (Sawyer, 2004, s. 26).

1990’lardan itibaren erkeklik çalışmaları sivil toplum alanında da kendine yer bulmuştur. Bu bağlamda yapılan çalışmalara baktığımızda erkeklik kavramının tanımlanmasından şiddete kadar pek çok alanda çalışmalar görülmektedir. Örneğin 1991’de kurulan 60’ı aşkın ülkede faaliyet gösteren bir sivil toplum örgütü *The White Ribbon Campaign* kadın ve kız çocuklarına şiddeti sonlandırma, toplumsal cinsiyet eşitliğini yaygınlaştırma, erkeklik algı ve tavırlarını sağlıklı temele oturtturarak şiddetten arınmış erkeklik temsillerini yaygınlaştırma amacı gütmektedir. 50’den fazla ülkede faaliyet gösteren, uluslararası desteklenen bir örgüt olan MenCare 2011’den itibaren iyi ve eşitlikçi babalık pratiklerini yaygınlaştırma, farklı babalık rollerini ve bakım verme uygulamalarını destekleme çabası vermektedir (Sancar ve Bilgin, 2021, s. 116).

2.3.2 Erkeklik teorileri

Erkekliğe yönelik tanımlamalar ve yaklaşımlar çeşitlilik göstermektedir. Erkeklik kavramına yönelik farklı tanımlamaların bulunması erkeklik kavramına yönelik genel bir tanımla zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla erkekliğin ne olduğuna ne şekilde ele alındığına yönelik kuramsal yaklaşımlar bu kavramla ilgili bize ipuçları verebilmektedir. Erkekliğe yönelik temel kuramsal yaklaşımlar aşağıda ele alınmıştır.

Özcü kuramlar; erkekliğin özünü oluşturan temel bir unsur bulup erkekliğin hayatını bu temel unsur ekseninde açıklamaya çalışırlar. Buna örnek verecek olursak özcü kuramlar içinde yer alan en önemli kişilerden biri olan Freud ilk başlarda erkekliği; etkinlik olarak görüp kadının karşısına koyarken daha sonralarda ise erkekliğin temel özü olarak; risk almak, sorumluluk, sorumsuzluk, saldırganlık gibi temel özler öne sürmüştür (Connell, 2019, s. 137). Özcü kuramlar erkek/erkekliği temel birtakım unsurlara bağlı olarak tanımlamanın yanı sıra bu temel unsurlar birbirinden farklıdır. Nitekim biyolojik özcülük kuramında kadın ve erkeklere yönelik toplumsal anlamda var olan farklılıklar sahip olunan hormonlar, üreme organları ya da beynin yapısı gibi biyolojik etkenlere bağlı olarak açıklanmaktadır (Ünlü, 2001, s. 5; Akt. Keskin ve Uluhan, 2016, s. 51). Biyolojik anlamda kadının doğurma özelliğinin bulunması erkeklerin toplumsal anlamda iktidarı elde etmesini sağlamıştır ve dolayısıyla bu iktidarın temel kaynağı da biyolojidir. Özcü yaklaşımların zayıf noktası ise erkekliği açıklamada farklı unsurlar üzerinde durmaları dolayısıyla evrensel anlamda kabul edilecek bir erkeklik tanımının ortaya çıkmasını zorlaştırmıştır.

Normatif kuramlar; kadın ve erkek arasında var olan farklılıkların normatif birtakım kurallara belirlendiğine dayanır. Farklı erkeklik standartlarını farklı ölçülerle ele alınmasına sağlayan normatif tanımlamalarına göre erkeklik; erkeklerin olmaları gereken şey olarak çoğunlukla medya çalışmalarında karşımıza çıkar (Connell, 2019b: 139-140). Toplum kadın ve erkeklere farklı rollerle bağdaştırır ve kadın- erkeklerin bu doğrultuda hareket etmelerini öngörür. Televizyon programında ve filmlerde genelde erkek kahramanlar kadınlardan daha fazla öne çıkmakta ve erkek oyuncular daha etkin, maceracı rollerde ön plana çıkarılırken, kadınlar daha edilgin, beklentili ve ev işleriyle meşgul olan kişiler olarak tasvir edilmektedir (Weitzman, 1972; Zammuner, 1987; Davies, 1991; Akt. Giddens, 2008, s. 507). Özellikle erkekler toplumda sosyalleşmenin

yanı sıra medya aracılığıyla da öğrenmiş oldukları bu rollere uygun davranarak erkeklik standartlarını yakalamış olurlar. Ancak bunun aksine erkekler her zaman televizyonda gösterilen erkekler gibi davranışlar sergileyemeyebilirler.

Göstergebilimsel kuramlar ise Erkeklik ve kadınlık alanları simgesel bir ayrım sistemi üzerinden karşılaştırarak tanımlayan göstergebilimsel kuramlar kişilik yapısını bir kenara bırakarak erkekliği ‘dişilik olmayan’ olarak tanımlarlar (Connell, 2019b, s. 140). Bu bakımdan belli semboller kullanılarak erkeklik ve kadınlık alanları birbirinden ayrılır ve erkek dişil özellikleri sergilemeyen eril bir sembol alanı olarak karşımıza çıkar.

Connell, özcü, normatif ve göstergebilimsel yaklaşımların erkekliği doğal bir kişilik ya da bir norm, davranış biçimi olarak görülmesi gibi tanımlamaların yerine erkek ve kadınların toplumsal cinsiyetli hayatlar yaşamalarına neden olan süreçlere odaklanılması gerektiğini ileri sürmektedir.

2.3.4 Hegemonik erkeklik kuramı

Hegemonik erkeklik kuramı Gramsci’nin hegemonya kavramına yönelik fikirlerine dayanarak ilk kez 1985’te Carrigan, Connell ve Lee’nin “*Toward a New Sociology of Masculinity*” (Yeni Bir Erkeklik Söyleyişine Doğru)’ isimli makalesinde kullanılmıştır (Bozok, 2009, s. 438). Hegemonik erkeklik kavramlaştırmasından yola çıkarak daha ayrıntılı çalışmalar yapan Connell, toplumsal cinsiyet ilişkileri içerisinde var olan iktidar ilişkilerini açıklamak amacıyla kullandığı hegemonya kavramını Gramsci ile aynı anlama gelecek şekilde kullanır. Connell (2019a, s. 269) Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, adlı eserinde hegemonyayı acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlük olarak tanımlamaktadır. Bu bakımdan hegemonya erkeklerin birbirleri üzerinde kurmuş oldukları üstünlükten ziyade daha genel olarak toplumsal anlamda (dinsel öğreti, kültürel süreçler, kitle iletişim araçlarına sahiplik vb.) bir üstünlük olması gerekmektedir. Bu üstünlük her ne kadar şiddete başvurularak elde edilmiş gibi görünse de aslında temel olarak rıza oluşturmaya dayandırılmaktadır.

Erilliği toplumsal cinsiyet düzeninin önemli bir parçası olarak gören Connell, erilliği dişilikten ayrı olarak anlaşılamayacağı ileri sürer ve dolayısıyla ataerkillik-erillik kavramlarını kullanarak toplumsal cinsiyet ilişkilerini anlamak/açıklamak amacıyla hegemonik erkeklik kavramını kullanmaktadır (Günindi Ersöz, 2016, s. 45). Connell 1980’lerde geliştirmiş olduğu hegemonik erkeklik kavramını şu şekilde açıklar:

Hegemonik erkeklik, genel bir erkek cinsiyet rolü görüşünden farklı olarak kadınlarla ve tabi kılınmış erkeliklerle ilişkili olarak inşa edilir. Bu bakımdan hegemonik erkeklik daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir. Kadınlar yalnızca hegemonik erkekler tarafından değil aynı zamanda hegemonik olmayan erkekler tarafından da ezilmiş olabilirler (Connell, 2019a, s. 267-270).

Connell’in hegemonik erkeklik kavramlaştırmasından anlaşılacağı üzere toplumsal anlamda burada bahsedilen erkeklik ideal bir erkeklik tipi olmakla beraber, hegemonik erkeklikte yalnızca kadınlar üzerinde bir egemenlik değil aynı zamanda erkeklere yönelik de bir hâkimiyet söz konusudur. Türkoğlu (2013, s. 38), Kimmel’den aktardığı biçimiyle hegemonik erkekliği ‘kolektif bir şekilde kadınlar ve diğer erkeklik üzerinde sürekli olarak etkili’ olduğunu ileri sürer. Hegemonik erkeklik denilince ilk akla gelen kadınlık dışında bulunan özellikleri taşıyan erkekler gelir. Kültürle özdeşleştirilen erkeklik; güç, rasyonellik gibi olumlu anlamlarla tanımlanırken; doğayla özdeşleştirilen kadınlık; duygusal ve fiziksel anlamda zayıf olan, akıldışı gibi olumsuz kavramlarla tanımlanmaktadır (Baştürk Akça ve Tönel, 2011, s. 12). Burada göze çarpan bir diğer özellik ise hegemonik erkekliği oluşturan temel özelliklerin karmaşık bir şekilde birbirinden farklı/zıt özellikleri aynı anda barındırması ve dönemsel açıdan değişebilir olmasıdır. Hegemonik erkeklik aynı anda kadın düşmanlığı, şiddet, evcimen davranışlar, heteroseksüel açılımları barındırabildiği gibi çağdaş hegemonik erkekliğin en temel özellikleri arasında evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlantılı olması dolayısıyla heteroseksüel oluşu dikkat çekicidir (Connell, 2019a, s. 271-72). Bu durumda hegemonik erkeklik kalıplarının dönemsel olarak değişebilmesi ve farklı erkeklik kalıplarının aynı anda var olabilmesi mümkündür. Ancak bu durum tek bir hegemonik bir erkeklikten bahsedilemeyeceğinin göstergesi değildir. Nitekim birbirinden farklı erkeklik

özelliklerini barındıran hegemonik erkeklerde baskın olan birtakım özellikler ön planda tutulmakta ve bu özellikleriyle toplumda temsil edilmektedirler.

Erkekliğin/hegemonik erkekliğin inşa edilme ve doğallaştırma süreçlerinde kültürel dinamiklerin yanı sıra devlet medya, din ve yerel kültürler etkili olmaktadır (Sancar, 2009, s. 40). Aynı şekilde hegemonik erkekliğin taşıyıcısı konumunda bulunan kitle iletişim araçları, okul, ordu ve aile gibi kurumlar üzerinden gözlemlenebilir. Connell'e göre aile, eğitim, ordu, hukuk, medya gibi kurumlar, kamusal, ekonomik ve ticari faaliyetler hegemonik erkeklik değerlerini içermekte ve toplumu bu değerlere maruz bırakarak topluma aşılama çalışıldığını iddia etmektedir (Günindi Ersöz, 2016, s. 46). Örneğin hegemonik erkek kimliği aile, okul ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla "erkek dediğin ağlamaz", "erkek dediğin dayanıklı olur" gibi erkeği belli kalıba sokacak söylemlerle topluma sürekli olarak empoze edilmektedir (Sığın ve Canatan, 2018, s. 167). Bireyler maruz kaldıkları bu söylemler çerçevesinde hegemonik erkeklik kalıplarının ne olduğunu daha doğrusu erkekliğin ne olduğu ve neler yapabileceği konusunda fikirler edinmektedir.

Connell'ın (2019a) erkeklik çalışmalarına getirdiği yaklaşımlar, toplumsal cinsiyet çalışmalarında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Erkekliklerin sabit veya değişmez kategoriler olarak ele alınmasının ötesine geçerek, toplumsal bağlamda erkeklikler arasındaki dinamik ilişkileri anlamaya odaklanır. Connell, erkekliklerin farklı biçimlerde ortaya çıktığını kabul etmekle birlikte, bunları açıklamak için dört temel ilişkisel kategori üzerinde durur: hegemonya, madunlaştırma, suç ortaklığı ve marjinalleştirme (s. 149-150).

Connell'a göre, *hegemonik erkeklik*, ataerkil düzenin sürdürülebilmesi için toplumsal cinsiyet ilişkilerinde baskın konumu temsil eder. Bu erkeklik biçimi, genellikle fiziksel güç veya bireysel otoriteye dayanmaz, aksine kültürel kabul ve otoriteyi merkeze alır. Örneğin, sinema oyuncular, spor yıldızları veya kurumsal liderler, hegemonik erkekliğin temsilleri olabilir. Ancak bu durum, bu kişilerin özel yaşamlarında hegemonik normlara sıkı sıkıya uydukları anlamına gelmez. Hegemonik erkeklik, tarihsel olarak değişken bir yapıya sahiptir ve toplumdaki yeni güç dinamikleriyle birlikte sürekli olarak yeniden tanımlanır (Connell, 2019a, s. 150-151).

Madunlaştırma, hegemonik erkeklik tarafından dışlanan erkeklik biçimlerini ifade eder. Özellikle heteroseksüel erkeklerin eşcinsel erkekler üzerindeki tahakkümü bu ilişkinin açık bir örneğidir. Eşcinsellik, hegemonik erkeklik bağlamında kadınsılıkla ilişkilendirilerek toplumsal olarak damgalanır ve dışlanır. Bunun yanı sıra, toplumun farklı kesimlerinde heteronormatif normlara uymayan heteroseksüel erkekler de madunlaştırma sürecine maruz kalabilir (Connell, 2019a, s. 152-153).

Suç ortaklığı (complicit masculinity), hegemonik erkeklik normlarını tam anlamıyla karşılamayan, ancak bu normlardan fayda sağlayan erkeklikleri tanımlar. Bu erkekler, ataerkil düzene doğrudan meydan okumaz, aksine bu düzenin nimetlerinden faydalanır. Örneğin, eşlerine saygılı davranan, ev işlerinde aktif rol alan ancak ataerkil ayrıcalıklarını sorgulamayan erkekler, suç ortağı erkeklik kategorisine dahil edilebilir (Connell, 2019a, s. 153-154).

Marjinalleştirme ise hegemonik erkeklik normlarına erişimi sınırlayan sınıf, ırk veya diğer toplumsal faktörlerin etkisini açıklar. Örneğin, beyaz üstünlüğü bağlamında siyah erkeklikler marjinalleştirilebilir. Ancak bu durum, bazı siyah erkeklerin spor veya popüler kültür yoluyla hegemonik erkekliğin temsilcisi olmasını engellemez. Marjinalleştirme, hegemonik erkeklik ve diğer erkeklik biçimleri arasındaki ilişkilerde yetkilendirme ve dışlanma süreçlerini aynı anda barındırır (Connell, 2019a, s. 150-151).

Connell'ın bu kavramsal çerçevesi, erkekliklerin sabit kategoriler olarak değil, toplumsal cinsiyet düzeni içinde sürekli olarak yeniden üretilen dinamik ilişkiler olarak ele alınmasını sağlar. Bu, erkeklik çalışmaları literatürüne önemli bir katkı sunarak, erkekliklerin toplumsal yapıların ve güç ilişkilerinin bir parçası olarak nasıl şekillendiğini anlamamıza yardımcı olur. Bu bakış açısı, ataerkil normlara meydan okuma ve toplumsal cinsiyet eşitliği için daha geniş bir dönüşümün yollarını tartışmak için güçlü bir temel sunar (Connell, 2019a, s. 155-156).

Connell, hegemonik erkekliği toplumda genel kabul gören kültürel baskı ile ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda, erkek grupları arasında belirli toplumsal cinsiyet baskıları ve madunluk ilişkileri bulunmaktadır. Avrupa ve Amerikan toplumları bağlamında, heteroseksüel erkeklerin tahakkümü ve homoseksüel erkeklerin madunluğu

bu ilişkilerin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Bu durum, yalnızca homoseksüel erkek kimliğini değil, aynı zamanda bazı heteroseksüel erkekleri ve erkek çocuklarını da içermektedir. Örneğin okul dönemlerinde akran zorbalığına maruz kalan erkek çocuklar veya kavga etmekten kaçınan erkekler, madun erkeklik örnekleri arasında yer alır. Connell'a göre, toplumsal cinsiyet normlarına uymayan veya hegemonik erkeklik tarafından dışlanan bireyler, madunluk ilişkilerinin bir parçasıdır (Connell, 2019a, s. 153).

Michael Kimmel'in 2008 tarihli çalışması, erkeklik konusundaki düşünceleriyle önemli bir perspektif sunmaktadır. Kimmel, erkeklerin geleneksel cinsiyet normlarına uymakta zorlandığı ve bu normlara uymayan rolleri benimsediği durumları analiz eder. Erkeklerin toplumsal beklentilere uyum sağlamadaki zorlukları, dışlanma ve ayrımcılık gibi deneyimlerle ilişkilidir. Kimmel, geleneksel erkeklik normlarına meydan okuyan erkeklerin, bu normların yeniden düşünülmesine katkıda bulunduğunu belirtir. Ayrıca, toplumsal dinamiklerin erkeklik üzerindeki etkilerini vurgular (Kimmel, 2008, s. 112).

Toplum, durağan bir şey olmamakla beraber sürekli olarak değişerek varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Var olan ihtiyaçların ve toplumsal dinamiklerin değişmesiyle beraber kişilerin yaşamlarında algıladıkları birtakım düşünce, değer, algılama biçimi ve buna bağlı olarak gelişen davranışlarında da belirli değişimler baş göstermektedir. Toplum içinde barındırdığı temel farklılıkları anlamlandırarak toplumsal düzeni kurmaktadır. Kadınlık, erkeklik olarak ortaya çıkan cinsiyet farklılığı da toplumsal pratiklerin belirlenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Erkek nasıl davranır? Erkek nasıl düşünür? Erkek kimdir? Gibi temel sorular erkekliğin rollerini ve toplum içerisinde işgal ettiği konumu belirleyen temel düşünce yapısını ortaya çıkarmıştır.

Erkeklik/hegemonik erkeklik değişen toplumsal pratikler ve ürünler içinde durağan bir şey olmayarak değişime uğramıştır. Connell, hegemonik erkekliğin toplumsal cinsiyete yönelik değişen tutum ve davranışlara bağlı olarak değiştiğini ifade eder. Nitekim Connell (2019b, s. 151-152) Erkeklikler adlı eserinde, hegemonyaya yönelik gerçekleştirilen meydan okumalar sonucunda ataerkil savunma şekillerinin değişmesiyle hegemonik erkekliğin egemenliğine zemin hazırlayan koşulların da değiştiğine ve böylelikle yeni bir hegemonyanın inşa edilebileceğine değinir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet düzeninde

meydana gelebilecek bir kriz döneminde hegemonik erkeklikte de birtakım değişimler meydana gelmektedir. Bu bakımdan Connell, hegemonik erkekliğin değişimini Habermas'dan aldığı kriz eğilimleri kavramını kullanarak toplumsal cinsiyete yönelik tutum ve davranışlarda medyana gelen kuşak farklılaşmalarına bağlı olarak erkekliğin toplumsal cinsiyet kriz dönemlerinde değiştiğini ifade etmektedir (Baştürk Akça ve Ergül, 2014, s. 19). Bu bağlamda hegemonik erkekliğin tarihsel süreç içerisinde değişerek var olduğunu söyleyebiliriz.

Geçmiş yıllar boyunca erkeklik, bir güç kaynağı olarak görülmekle beraber cesaret, bağımsızlıkla ilişkilendirilerek değerli bir şey olarak görülürken günümüzde kapitalizmin gelişmesi ve ulus ötesi şirketlerin ortaya çıkmasıyla beraber daha elit bir erkeklik anlayışı ortaya çıkarak günümüz modern erkekliğin inşasının temelleri atılmıştır (Güdekli, 2016, s. 83-85). Kapitalizm öncesi erkeklik anlayışında daha muhafazakâr, ailenin reisi olarak son söz hakkına sahip eşinin ve çocuklarını koruma görevine sahip ve özellikle savaşların da etkisiyle daha savaşçı kimliğiyle hareket eden hegemonik erkek modeli idealleştirilmiştir. Günümüz modern toplumlarda ise fiziksel anlamda güç sahibi olmanın yanı sıra aynı zamanda sermaye sahibi erkek modeli ortaya çıkmaktadır. Özellikle kapitalizmle beraber ortaya çıkan yeni yönetici konumunda bulunan iş adamları, koruyucu konumunda bulunarak aile reisi olan muhafazakâr ve sadakatli erkeklik anlayışının yerini artık benmerkezci, yüksek kazançlar peşinde koşarak toplum içinde bir saygınlık ve otorite kurmaya çalışan erkeklik modeli ortaya çıkarmıştır (Avnos, 2018, s. 9).

Hegemonik erkekliğin sahip olduğu kişilik özellikleri dışında bedensel ve yaş konusunda da belirli değişimlerin yaşadığı görülmektedir. Sancar'ın da ifade ettiği üzere erkekler artık dış görünümüne daha fazla önem vermekte (genç görünmek için krem makyaj vs. kullanmakta) ve yaşlı erkek iktidarının yerini günümüzde genç, uzun saatler boyunca çalışabilecek dayanıklı erkekler almaktadır (Sancar, 2013, s. 191-192). Bu durumda yaşlanan erkekler, kapitalist yaşam koşullarının yoğunluğuna ayak uydurmakta zorluk çekmekte ve özellikle hegemonik erkekliğin gösterildiği mekân olarak görülen iş hayatından elini kolunu çekmektedir. Böylece hegemonik erkeklik kalıplarında dış görünüm ve yaş konusunda da değişimlerin meydana geldiğini söyleyebilmekteyiz.

Bu gibi durumlar göz önüne alındığında günümüzde tek bir erkek modelinden bahsetmek mümkün değildir. Özellikle farklılıklara saygılı ve hoşgörülü olmak gibi temel değerlerin önem kazanmasıyla beraber farklı erkeklik biçimleri ortaya çıkarak erkekliğin bölünmesine yol açmıştır. Bu durum günümüzde erkekliğin ne olup olmadığı konusundaki tartışmaların artmasına yol açmıştır. Farklı erkeklik biçimleri (LGBT, muhafazakâr ve gelenekçi, beyaz yakalılar, modern vb.) aynı anda toplumda var olma mücadelesi vererek temel anlayışını yerleştirmeye çalışmaktadır. Erkekler arasında gerçekleşen bu mücadele sonucunda başarılı olan erkeklik modeli hegemonik erkeklik kodları olarak temsil edilmektedir.

Erkeklikler kendi aralarında sınıflandırmaya maruz kalarak hemcinsleri tarafından dışlanabilmektedir. Birbirleri üzerinde egemenlik kurmaya çalışan farklı erkeklik biçimleri erkekliğin algılanış biçiminde farklılıkların oluşmasına neden olmaktadır. Bu nedenle erkeklik tek bir düşünce etrafında toplanarak tanımlanması muğlak bir hal almıştır. Ancak bu durum idealleştirilen bir erkeklik biçimin olmadığı göstermemektedir. Ailede başlayan ve okullarda devam eden eğitim, kitle iletişim araçları ve internetin kullanılmasıyla oluşturulan sosyal ağlarla idealize edilmiş bir erkeklik tipi yaratılarak hegemonikleştirilmektedir. Daha geleneksel toplumlarda bu erkeklik biçimi kapitalist sürecin getirdiği erkeklik biçimini geleneksel yapısıyla harmanlayarak bir erkeklik modelini ortaya çıkarmıştır. Özbay'ın (2013, s. 194) da ifade ettiği üzere Türkiye'de hegemonikleştirilmeye çalışılan erkek tipi herhangi bir işte çalışarak belli bir gelire sahip olan, çalışan bir kadınla evlenip ilerleyen zamanlarda ev ve otomobili olan ya da almak isteyen ve cinsiyet eşitliğine inanıyormuş gibi görünen kent yaşamında var olan bir erkek tipidir. Hegemonik erkeklik biçimi olarak ülkemizde varlığını sürdüren bu erkeklik tipi geniş kitlelerce benimsenerek diğer erkek biçimleri arasında üstünlüğünü korumaktadır.

2.3.5 Çoğul erkeklikler

Erkeklik Tarihsel sürece baktığımızda erkeklik kavramı üzerine yapılan çalışmaların, aynı zamanda toplumsal cinsiyet kavramına ve bu alanda yapılan çalışmalara da önemli bir katkı sağladığı yadsınamaz bir gerçektir. Tarihte birçok farklı kuram bilimcisi, cinsiyet rolü teorisi kapsamında erkekliği ve aslında erkeklik rolünün ne olduğunu anlamlandırmaya çalışmıştır (Edley ve Wetherell, 1996, s. 101). Bu kuramcılardan bir

tanesi ve en önemlilerinden biri olan Connell kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıkların kadın ve erkeklik ile tanımlanabilecek rolleri belirlediğini ve bu rollerin toplum ve içselleştirme ile şekillenebildiğini ifade etmektedir. (Connell, 1998, s. 79). Connell döneminde erkeklik denildiğinde akla gelen ve bir erkekte olması gereken özellikler “kadına benzer hareketlerden kaçınmak, güç ve hakimiyet kazanmaya odaklı olmak, gerektiğinde saldırgan ve koruma iç güdüsüne sahip olmak” idi.

Cinsiyet rolü teorisinin 1970’li yıllarda cinsiyet üzerinde yapılan çalışmalarda büyük bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Bu etkiye rağmen, cinsiyet rolü teorisi ilgili dönemde farklı çevreler ve kuramcılar tarafından ciddi eleştiriler olarak geçerliliğini kaybetmiştir. Bu teoriye eleştiri getiren en önemli kuramcılardan birisi de Connell olmuştur. Connell’a göre bu teori bireysel davranışları, iktidar toplumsal yapılar arasındaki bağlantıları göz ardı etmektedir. Ona göre, bu kapsam ve nedenlerden dolayı, cinsiyet rolü teorisi bir toplum teorisi olarak sayılamaz. (Connell, 1998).

Connell, tıpkı feminist yaklaşımlar gibi, biyolojik farkların cinsiyet kavramlarını ve ilişkilerini tam olarak açıklayamadığını, tam tersine cinsiyetlerin bir süreç olduğunu ve toplumsal süreçler ile bağlantısının olduğunu düşünmüştür. (Connell, 1998, s. 191). Bu kapsamda erkek ve kadın kavramlarının aslında toplumsal süreçler kapsamında değişen ve gelişen cinsel kimlikler olduğunu vurgulanmalıdır. Bu kapsamda, Molin, Welzer-Lang, Judith Butler gibi düşünürlerin genel olarak cinsiyetlerin yalnızca biyolojik özellikler ile tanımlanamayacağını destekleyen yaklaşımları olduğunu söylemek mümkün. Örneğin, Judith Butler’ın erkeklik ve kadınlığın oluşum sürecini “Edimsellik” kavramı perspektifinden açıklamıştır. Örnekleri çoğaltılabilecek bunun gibi yaklaşımlar, cinsel kimliklerin sadece biyoloji ve anatomi ile açıklanamayacağını ortaya koymaktadır. Yani cinsel kimlikler bir nevi bireylerin kendilerini nasıl ve neye ait hissettiği ile açıklanabilmektedir (KaosGL, 2006).

Egemen cinsiyet sisteminin içerisinde, kadın ve erkek, birbirine birçok anlamda zıt olarak konumlandırılmıştır. Erkeklik ve kadınlığın bu anlamda çok zıt olarak konumlandırılması, erkekliğin anlamlandırabilmesi için kadınlık kavramının da somutlaştırılmasını gerektirir. Somutlaştırılan kadın kavramı “duygusal ve yumuşak davranış eğilimli, irrasyonel, öznel, uzlaşmacı ve konuşma odaklı, fiziksel olarak zayıflık

ancak sezgisel olarak kuvvetli” gibi çoğu negatif olarak sayılabilecek özellikler ile ilişkilendirilmiştir. (Akça ve Tözel, 2011, s. 12).

Daha önce ifade edildiği gibi, kadın ve erkek kavramlarının birbirine zıt konumlandırılışının gerektirdiği yegane şey, erkeklerin kadın gibi yani kadınsı olmamasıdır. Erkeklerin kadınlar gibi olmamasının, tam tersine onların çalışkan, güçlü, sert, dayanıklı, sezgisel değil somut karar verici olması gerekir. Bedensel ve karakteristik gücü sembolize eden bu özellikler, genel olarak erkekler ile ilişkilendirilmektedir. (Cengiz vd. 2004, s. 51)

Erkeklik ve kadın kimliklerine atfedilen özellikler ve anlamların sabit olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü cinsiyet kavramının toplumun yapısı ve dinamikleri ile birlikte değiştiğini iddia eden birçok yaklaşım vardır. Bu yaklaşımlara göre kadın ve erkek kavramlarının tarihten günümüze değişim gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu kapsamda erkekliği anlayıp tanımlayabilmek, tek düze bir yaklaşım ile mümkün değildir. Yani birden fazla erkeklik türünün var olduğu ve bu türlerin homojen bir şekilde ifade edilebilen özelliklere sahip olduğunu söylemek gerekir. (Onur ve Koyuncu, 2004 s. 34). Bu sebeple, erkeklik kavramının bu yaklaşım ile incelemek gereklidir.

Erkekliğin tek düze bir kavram olmadığını ve homojen bir perspektifle ifade edilemeyeceği yadsınamaz bir gerçektir, ancak farklı erkeklik yapıları arasında “baskın” bir erkeklik türünün de bulunduğunu ifade etmek gerekir. “Baskın” erkekliği küresel anlamda iktidara ve güce sahip olanların benimsediği politikalar, kurumlar ve geliştirdiği dinamikler kapsamında tanımlayabiliriz. Söz konusu özellikler arasında “güçlük ve başarılı olmak, gerektiğinde şiddete başvurmak, duygular ile hareket etmek yerine pragmatist bir yaklaşım ile olaylara yaklaşmak, hiyerarşi kapsamında kurumsallaşmak, bağımlılık kavramını benimsemek ve yönetme becerisine sahip olmak” gösterilebilir. Bu kapsamda belirtilen özellikleri taşıyan toplumlara da eril sıfatı eklenebilir. (Sancar, 2013, s. 171).

Erkekliğin homojen bir perspektif ile açıklanamayacağını ve farklı erkeklik türlerinin var olduğunu ancak bu erkeklik türleri arasında baskın yani “egemen” olarak tanımlanabilecek erkekliğin de var olduğunu ifade ettik. Bahsedilen bu erkeklik türlerinin

birbirleri ile olan ilişkisi ve güce sahip olmadaki konumları, Connel tarafından “hegemonik erkeklik” kuramı çerçevesinde tartışılmaktadır. Bu tartışma kapsamında, farklı erkek türlerinin deneyimleri ve bu deneyimler kapsamında meydana gelen değişimler çok farklı ve sorgulanması gereken bir bilimsel alanı kapsar.

Egemen erkekliği eleştirebilmek ve baskın erkeklik türlerini anlamlandırabilmek, öncelikle egemen erkekliğin nasıl inşa edildiğini kavramakla mümkündür. Erkeklik kavramı, ataerkil cinsiyet ilişkileri çerçevesinde şekillenir ve bu ilişkiler, erkeklik ve kadınlık rollerinin sürekliliğini sağlar. Ancak, ataerkillik tek başına kadınların erkeklere özgü kılınmasını açıklamak için yeterli değildir (Yuval-Davis, 2007, s. 28-29). Ataerkillik erkeklik kavramını güce ve iktidara sahip olan olarak tanımlamaktadır. Ayrıca bu kavramı, sınıf, etnik kimlik ve cinsel anlamdaki yönelimlere bağlı olan heterojen durumlar ile de ilişkilendirmektedir. (Kandiyoti, 2011, s. 202). Bu kapsamda farklı yapılara sahip erkekliklerin, toplumdaki ekonomik ve sosyal oluşumlar ile ilişkisini incelemek önem arz etmektedir.

Baskın yani egemen erkekliğin toplumdaki konumu, iktidar ve güç ilişkileri perspektifinden bakılmadığı sürece anlaşılamaz. (Sancar, 2009, s. 270). Egemen erkek ve diğer erkek türlerinin anlamlandırılabilmesi ancak ve ancak bu ilişkiler perspektifinde bakıldığında anlaşılabilir. Güç, iktidar ve erkeklik arasındaki ilişki homojen bir bakış açısı ile açıklanamayabilir. Yani bu tanımlar arasındaki bağlantı, sınıf, kültür, din, ırk ve bunun gibi faktörlere bağlıdır. (Whitehead ve Barret, 2024, s. 18).

Erkeklik kavramı ve iktidar kavramları arasındaki bağlantıya yönelik çalışmalar, “*Toward a New Sociology of Masculinity*” (1985) başlıklı makale ile ön plana çıkmıştır. Bahsedilen bu makalede erkeklik kavramı ile ilgili tartışmalar farklı perspektiflerden ele alınmıştır. Sonuç olarak iktidar, erkek baskınlığında olan bir kavram olarak ele alınmamıştır. Tam tersine iktidar, stratejik bir şekilde ele alınarak, hegemonik erkeklik konsepti ortaya atılmıştır. Hegeomonik erkeklik konseptine vurgu yapan bu çalışma, Avustralya’daki birtakım okullar üzerine yapılan bir çalışmada elde edilen veriler üzerine kurgulanmıştır (Carrigan vd.; 1985).

İlerleyen süreçlerde, yukarıdaki paragrafta bahsedilen makalenin yazarlarından R.W. Connell, *Gender and Power* (1987) ve *Masculinities* (1995) gibi önemli eserler üretmiş, bu eserlerinde erkekliğin sosyolojik analizlerine yönelik tartışmalara katkı sağlamıştır. Connell, bu analizlerini “toplum teorisi” kavramını inşa etmenin bir adımı olarak tanımlanmıştır (Connell, 1998, s. 10). Connell, bu eserlerinde “toplum yapısı”, “insan davranışı” gibi farklı kavramlar arasındaki ilişkileri anlayabilmenin yolunu “toplumsal cinsiyet” gibi kavramları ortaya koyarak bulmuştur.

Connell, *Masculinities* (1995) adlı eserinde, erkeklik kavramının çeşitliliğini, erkekler arasında var olan güç denge ilişkilerini inceleyerek ve aynı zamanda bu çeşitliliklerin nasıl inşa edildiklerini açıklayarak derinlemesine bir şekilde incelemiştir. Connell’in bu perspektifi, erkeklik ve iktidar kavramları arasındaki ilişkilerin anlamlandırılmasına büyük katkı sağlamıştır. Farklı erkek türlerinin birbirleri ile ilişkisi onun “hegemonik erkeklik” kuramı perspektifinde değerlendirilecektir.

Connell, bireysel hayat ve ortak toplum kurallarının ilintili olduğunu ifade etmektedir. O, farklı kadın ve erkeklik türleri arasındaki ilişkinin, dünya düzeninde var olan ve reddedilemez bir gerçek olan erkeklerin kadınlar üzerindeki baskınlığından kaynaklandığını ifade etmektedir (Connell, 1998, s. 245). Connell, kadınlar üzerinde kurulan bu baskının ve dolayısıyla dışlamanın hegemonik erkeklik kapsamında bazı erkekleri de ötekileştirdiğini savunmaktadır. Ona göre ötekileştirmenin etkisiyle, farklı erkek tipleri ortaya çıkmakta ve bu etkinin kapsamı genellikle ekonomik faaliyetler, güç ve kateksiz kavramı olarak bilinmektedir. Ayrıca bu kavramların birbirinden bağımsız olarak düşünülemeyeceğinin altını çizer (Connell, 1998, s. 161). Bu kapsamda hegemonik erkeklik kavramının neden olduğu kurumların da varlığından bahseder. Connell’a göre bu kurumlar basit olarak aile, devlet ve sokaktır. Bunlar hegemonik erkeklik kavramının ortaya çıkmasında en önemli kurumlar olup, toplumda var olan bu kurumların erkekliği ve farklı erkeklik tiplerini nasıl inşa ettiğini anlamak derin bir analiz gerektirir.

Sonuç olarak, bu bölümde çoğul erkeklik kavramının tanımını ve farklı kuramcılar tarafından nasıl ele alındığını inceleyerek, bu bağlamdaki tarihsel ve önemli çalışmalara yer verilmiştir. Kadınlık ve erkeklik kavramlarının tek boyutlu bir yapıya sahip olmadığı, aksine çok boyutlu etkilerle şekillendiği vurgulanmıştır. Bu kavramlar üzerindeki

etkilerin, Connell'in çalışmaları doğrultusunda aile, devlet ve sokak bağlamlarında değerlendirilmesi gerektiği ortaya konulmuştur. Çalışmanın bir sonraki bölümünde, eleştirel erkeklik çalışmalarına değinerek, bu kavramın tarihsel olarak nasıl anlamlandırıldığı ve ne tür eleştiril bakış açıları kapsamında şekillendirildiği incelenecektir.

2.3.6 Eleştirel erkeklik alışmaları

Erkeklik toplumsal anlamda var olan bir oluşum olarak tarih boyunca farklılaşarak önemli bir gelişim göstermiştir. Toplumun erkeklerden beklentileri toplum içindeki konumlandırımları ve davranış örüntülerinin belirlenmesi açısından önemlidir. Bu bakımdan birçok yazar, tarih içinde değişim gösteren erkekliği belli sınıflandırmalara tabi tutarak incelemiştir.

Erkekliğin tarihi ve gelişimini ele alan Kimmel (2013, s. 94-95) 19. yüzyıl başlarında “*Kibar Efendi ve Kahraman Zanaatkâr*” ve 19. Yüzyılın ortalarında ortaya çıkan başka bir erkeklik modeli olan “Piyasa Erkeği” modelinden bahsetmektedir. Kibar efendi erkek, geçimini toprakla uğraşarak sağlayan incelikli, zarif, ailesi ve çocuklarıyla iyi geçinen bir babayken kahraman zanaatkâr erkek modeli ise cumhuriyet erdemini somutlaştıran bağımsız tüccarlar kategorisinde yer almaktadır. Bu iki model birbirleriyle iyi anlaşmakta ve yan yanayken rahat davranışlarda bulunmaktaydı. Üçüncü bir model olan piyasa erkeği ise şehirli özel girişimci olan iş adamı konumunda bulunan erkek modelidir. Piyasa erkeği güç ve servet birikiminin sağlanmasıyla beraber özellikle kapitalist düzen içerisinde oluşmuş erkek modeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu erkek modeli diğer iki erkek modelinden daha farklı ve bağımsız özelliklere sahip olmakla beraber kapitalist düzenin getirmiş olduğu tüm saldırgan ve kötü özellikleri de taşımaktadır. Nitekim piyasa erkeğini Amerikan erkeğiyle özdeşleştiren Kimmel bu erkek tipinin saldırgan, rekabetçi, heyecan, kaygı, öfke vb. gibi özelliklere sahip olduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca Kimmel’a göre piyasa erkeği diğer erkekler ve kadınlar üzerine bir hâkimiyet kurarak onları dışlamaya çalışmakta ve bu sayede toplumda varlığını sürdürmektedir (Kimmel, 2013, s. 94-96).

Connell'in erkekliğin tarihine ilişkin saptamaları Kimmel'den daha geniş ve eski bir çerçevededir. Nitekim günümüz erkekliğini anlamaya alışan Connell erkekliğin tarihte

geçirmiş olduğu değişimleri ve günümüz erkeklik modelinin oluşmasında etkili olan olayları ele alırken Orta Çağ zamanlarına kadar analizlerini genişletmektedir. Bu bakımdan Connell'e göre bugünün erkekliğinin oluşmasında dört önemli gelişme rol oynamıştır. Bunlar (Connell, 2019b, s. 318-323):

- Rönesans ile birlikte Katolik anlayışın (erkeklerin hayatlarını belirleyen güçlü fikirlerin) sekteye uğraması. Bunlardan ilki cinselliğin ön planda tutulmaya başlaması ve tanrı ile kişi arasına kimsenin giremeyeceği düşüncesiyle bireyselliğin ön planda tutulmaya başlaması şeklinde kendisini gösterdi. Nitekim bu olaylar biyolojik anlamda ataerkil bir yapının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

- Cinsiyetli bir yapı sunan imparatorlukların kurulması ise askerlik yapan ve deniz ticaretiyle uğraşan erkeklerin iktidarını pekiştirmiştir.

- Bir diğerk gelişme Londra, Amsterdam, Antwerp gibi ticari kapitalizmin merkezi olarak görülen şehirlerin taşra özelliklerinden bağımsız bir şekilde büyümesi ve gelişmesidir.

- Dördüncü olay ise Avrupa'da geniş ölçüde bir iç Savaşın (16-17. yüzyıl Din Savaşları, 17-18. yüzyıl Haneden Savaşları) başlamasıyla beraber savaşıardan sonra kurulan monarşiyeye dayalı devletler ataerkil düzen anlayışını pekiştirmesi şeklinde kendisini göstermiştir. Erkek, yöneten ve asker konumunda bulunmasıyla daha ön planda bulunarak koruyucu bir role bürünmüştür (Connell, 2019b, s. 318-323).

Bu önemli gelişmelerin günümüz erkek modelinin oluşumunda önemli rol oynadığını ileri süren Connell, günümüz erkeklik kavramının Avrupalı/Amerikalı toplumsal cinsiyet ideolojisinin ihraç edilmesiyle oluşturulduğunu ileri sürer (Connell, 2019b, s. 338-39). Nitekim bunun meydana gelmesinde en önemli olan etken ise küreselleşme ve kitle iletişim araçları yoluyla var olan erkeklik olgusunun dünyanın öbür ucu dahi olsa ulaştırılabilmesidir. Televizyon, sinema, sosyal ağlar üzerinde kurulan iletişim kanalları yoluyla Amerikan erkeklik kodları dünyanın her tarafına kolaylıkla yayılmaktadır. Bu durum ise medyanın hegemonik erkeklik ve hegemonik erkeklik kodlarının taşınmasındaki etkisini gözler önüne sermektedir.

Connell emek ve bununla ilişkilendirilebilecek tüm olguları, erkekliğin nihai yapısının bir yapıtaşı olarak değerlendirmektedir. Ona göre, toplumsal hayatta cinsiyet ile kategorize edilen iş tanımları, kadın ve erkek arasındaki ilişkileri ve sahip oldukları rolleri belirler. Örneğin, kadınlar için en uygun iş tanımının, ücret karşılığı temizlik veya ev içerisindeki işlerin karşılık beklenmeden yerine getirmesinden ibaret olması gibi durumlar Connel'in bahsettiği emek kavramına dayalı bir yaklaşımdır. Connell ayrıca cinsiyete dayalı iş tanımlarının ekonomik düzen ve mekaniklere bağlı olduğunu da savunmaktadır (Connell, 1995, s. 146). Örneğin, kapitalist düzenin hakim olduğu bir toplumda, erkekler tarafından yapılması beklenen işlerin kadınlar ve çocukları koruma amacıyla yapılıyor ve “gelir ve geçim kaynağı” olarak görünüyorsa olması buna örnek gösterilebilir. Connel'in analizleri kapsamında, toplumsal cinsiyet ve emeğe dayalı iş bölümünün hem özel hem de toplum nezdinde ayrımcılık yarattığını söylenebilir. Bu bağlamda kalıplaşmış erkek ve kadınlık kavramlarının “emek” kavramı ile nasıl şekillendiğini anlayabiliriz.

Connell'in erkekliğin yapıtaşlarından biri olarak gördüğü farklı bir kavram ise “iktidar” dır. Connel iktidar kavramını erkek egemenliği temeline bağlı olan, cinsiyeti odak noktası olarak gören bir yapı olarak kabul etmektedir. Connell bu kapsamda erkeklerin iktidara sahip olduğu, erkek egemen bir toplumdaki kadın kimliklerinin değişen yaşam şartlarına odaklanır. Kolektif yaşama ait çalışma alanlarında kadınların daha fazla yer almasının, erkeklerin kadınlar üzerindeki ataerkil dayatmalarını zayıflattığını belirtir. Örneğin, eve ekmek getiren bir kadının ev içerisinde baskı görme potansiyelinin düştüğüne atıfta bulunur. Bu bağlamda, Connell iktidara sahip olmanın yine cinsiyet kavramlarını nasıl beslediğine işaret eder (Connell, 2019a, s. 165-168).

Connel'a göre cinsiyeti besleyen bir diğer kavram “kateksis”tir. Connell bu kavramı cinsel ve duygusal bağlanma olarak tanımlamıştır. Bu tanımın amacı cinsel arzu ve bağlanmayı toplumsal bağlamda çözümlemektir. Connel'a göre cinsel arzu ve cinsellik sadece bireye özgü bir durum olmayıp, toplumsal kurallar ve toplum yapısının etkisiyle şekillenen kavramlardır. Connel'a göre arzuların toplum tarafından nasıl sınırlandırıldığını anlamak, dolaylı yoldan erkekliğin inşasının kateksis ekseninde nasıl keşiştiği noktasında önem arz etmektedir. Enstest ilişki, tecavüz ve reşit olmayan cinsellik gibi

kavramların toplumlarda reddedilmesi, buna ilgi duyan erkek davranışlarını “erkeklik” dışı olarak kabul görmesi, toplumun “kateksis” ekseninde erkekliği nasıl şekillendirdiğinin bir örneğidir. Connell bu bağlamda erkekliğin yalnızca ekonomik veya güce bağlı olarak inşaa edilmediğini, “kateksis” in bu inşada nasıl rol oynadığını ortaya koymaktadır (Connell, 1998, s. 157).

Ataerkilin hakim olduğu kapitalist bir düzende, “arzu” kadın ve erkeklerin doğası gereği ve onların sahip olduğu zıt noktalar odak alınarak anlamlandırılmıştır. Bu anlamlandırma globalde hakim olan “zorunlu heteroseksüellik” ile desteklenmektedir. Yani, dünya üzerindeki birçok toplum heteroseksüelliği bir norm olarak bireylere empoze etmekte ve kadınları erkeklere, erkekleri de kadınlara “arzu” ekseninde yönlendirmektedir. Connell çalışmalarında bu durumun altını çizerek, kadın ve erkek arasındaki ilintinin eşit şartlar altında oluşmadığını öne sürer. Kadın erkek arasındaki çekim gücünün birbirleri arasındaki farklılıklardan kaynaklandığını, ancak bu farklılıkların kadınların aleyhine olduğunu ifade etmektedir. Basit bir deyişle, Connell heteroseksüel bir kadının, heteroseksüel bir erkeğe göre çok daha fazla nesneleştirildiğini ifade eder (Connell, 1998, s. 158). Connell bu analizi ile geleneksel erkek ve kadın kavramlarına eleştirel bir bakış açısı sunmakta, heteroseksüel bir yapı içerisinde bu iki cinsiyet arasındaki eşitsizliklere ışık tutmaktadır.

Connell, ataerkil yapıda iktidar, emek (iş gücü) ve kateksiz ekseninde inşa edilen dört farklı erkek türünün olduğunu ifade etmektedir. Bunlar:

1. Hegemonik Erkeklik: Erkeklik kavramının oluşmasında en baskın ve önde gelen özellikleri içeren erkek türüdür. Genel olarak hakim olan kapitalist ve ataerkil toplumsal yapılarıdaki olması gereken erkeklik modelini temsil eder.
2. İşbirlikçi Erkeklik: Hegemonik erkekliği tam anlamıyla kabul etmese bile, bu baskın erkek türünün sunduğu olanakları kendi lehine değerlendiren erkeklik türüdür. Bu tip erkekler genellikle, baskın erkeklik ile ters düşmez ve onun sistemini destekler.

3. Madun Erkeklik: Hegemonik erkekliği benimsemiş erkekler tarafından ötekileştirilen, hor görülen erkek türüdür. Eşcinsel erkekler gibi hegemonik erkeklerin özelliklerini taşımayan erkek tipleridir.
4. Marjinal Erkeklik: Hegemonik erkekliğin gerektirdiği sınıf, ırk veya etnik kimliklere sahip olmayan, lakin hegemonik erkeklerle iş birliği yapabilen erkek türleridir (Connell, 2019a, s. 149-157).

Connell'a göre, toplumsal cinsiyet ilişkilerini düzenleyen ve alt yapısını oluşturan erkeklik tipi hegenomik olandır. Hegenomik erkeklik kavramının ilintiliği olduğu her türlü kavram, diğer erkek tiplerini şekillendirir ve kategorize eder. Ayrıca toplumdaki hiyerarşik düzeni bu tür erkek tipleri belirler. Hegenomik erkekliği, bu erkeklik tarafından şekillenen diğer türleri ve bunlar arasındaki bağlantıları anlamlandırabilmek için en öncelikle Connell'in "hegemonya" kavramını nasıl incelediği konusuna değinmek gerekir. Connell "hegemonya" terimini sadece güç ile kazanılabilen bir kavram olarak değil aynı zamanda özel yaşam ve kültürel kimliklere etki edebilen bir üstünlük olarak tanımlamıştır. (Connell, 1998, s. 246). Ona göre hegemonik yönelim bir erkek için zorla dayatılan değil, rıza ile gerçekleştirilebilecek bir durumdur. (Connell, 1998, s. 248).

Connell, hegemonik erkeklik kuramında, hegemonik kategorisindeki erkeklerin kurduğu baskının yalnızca kadınlar üzerinde değil, aynı zamanda "ötekileştirilen" erkek tipleri üzerinde de olabileceğini savunmaktadır. Hegemonik erkekler, toplumsal üstünlüklerini yalnızca cinsiyet ya da davranış farklılıklarıyla değil, toplum tarafından dışlanan ya da daha aşağı konumda görülen bireyler üzerinde de göstermektedir. Bu durum, toplum içinde erkekler arasında bir hiyerarşinin oluşmasına yol açmaktadır. Kendini güçlü gören erkek, daha zayıf olarak tanımlanan erkekler üzerinde baskı kurarken, aynı tutumu kadınlara da yöneltmektedir. Connell, bu hiyerarşinin toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temel nedenlerinden biri olduğunu ve bu durumun hem erkeklerin hem de kadınların yaşamlarını şekillendirdiğini öne sürmektedir (Donaldson, 1993).

Hegemonik erkeklik, sadece kadınlara karşı değil, erkekler arasında da bir baskı mekanizması yaratmaktadır. Özellikle heteroseksüellik ve homofobi, hegemonik

erkekliğin temel unsurları olarak, eşcinsel erkeklerin toplum içinde marjinalleştirilmesine neden olmaktadır. Donaldson (1993) bu durumu şöyle açıklar:

“Heteroseksüellik ve homofobi, hegemonik erkekliğin temel taşlarını oluşturur; erkeklerin heteroseksüel kimliği, eşcinsel erkeklere duyulan nefret ve korku ile desteklenmekte ve pekiştirilmektedir” (s. 645).

Bu ifade, hegemonik erkekliğin eşcinsel erkekler üzerindeki baskısını ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin nasıl şekillendiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Ayrıca, hegemonik erkeklik yalnızca kadınlar ve eşcinsel erkekler üzerinde değil, diğer erkekler üzerinde de etkili bir güç mekanizmasıdır. Hegemonik erkekler, kendilerinden farklı olan erkekleri “öteki” olarak konumlandırarak onları baskı altına alır ve böylece erkekler arasında bir hiyerarşi oluşturur. Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini daha da derinleştirmektedir. Donaldson (1993), hegemonik erkekliğin bu özelliklerini şu şekilde tanımlamaktadır:

“Hegemonik erkeklik dışlayıcı, kaygı uyandırıcı, içsel olarak hiyerarşik ve farklılaşmış, sert ve şiddet içeren bir yapıya sahiptir... Bu, deneyimlenen bir olgu olduğu gibi, ekonomik ve kültürel bir güç kaynağıdır ve toplumsal düzenlemelere bağlı olarak varlığını sürdürmektedir” (s. 646).

Bu açıklamalar, hegemonik erkekliğin toplumsal hiyerarşinin sürdürülmesindeki rolünü ve bu hiyerarşinin nasıl şekillendiğini gözler önüne sermektedir.

Sonuç olarak, Connell’in hegemonik erkeklik kuramı, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yalnızca kadın-erkek ilişkileriyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda erkekler arasında da bir hiyerarşi oluşturduğunu göstermektedir. Bu hiyerarşi, hegemonik erkeklerin hem kadınlar hem de diğer erkekler üzerindeki baskısıyla sürdürülmekte ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini derinleştirmektedir (Donaldson, 1993).

Connell erkekler içinde var olan bu farklı erkek türlerinin ve bu türler arasındaki ilişkinin benzerlerinin kadınlar için de olabileceğini ifade etmekle birlikte, hegemonik erkeklik kavramının bir eş değerinin kadınlarda bulunmadığının altını çizmektedir. Connell’a göre kadınlar için engellenemez ve kaçınılmaz olan tek durum “erkek egemen toplumdaki

heteroseksüel erkeklerin baskıdır” (1998, s. 251). Connel’in bu varsayımı kadınların bu tür toplumlarda özellikle baskın erkekler tarafından ötekileştirildiğinin bir göstergesidir. Buna ek olarak, Connel, kadınların sadece “hegemonik erkekler” tarafından baskılanmadığını, aynı zamanda “öteki” olarak kategorize edilen erkekler tarafından da baskılanabileceğini vurgular. Ona göre bu tür bir baskı biçimi, kadın nezdinde alışılmışın dışında bir durum olarak görülerek daha zor tolere edilebildiğinin de altını çizer (Connell, 1998, s. 248). Connel’in altını çizdiği bu önemli nokta, kadınların sadece tek bir tip erkek tarafından değil aynı zamanda birçok farklı tip erkek tarafından da baskılabileceğine ışık tutar. Dolayısıyla, kadının erkek tarafından baskılanması normal bir durum değil tam tersine karmaşık bir sürecin ürünüdür.

Connell’a göre, hegemonik erkekliğin gerektirdiği davranışları ve eylemleri yerine getirmek, günlük yaşamda hem zorlayıcı hem de yıpratıcı olabilir. Connell, bu normlara doğrudan uyum sağlamayan erkekleri "suç ortaklığı" (complicity) kavramıyla açıklamaktadır. Hegemonik erkekliğin getirdiği beklentileri birebir uygulamayan bu bireyler, ataerkil düzenin sağladığı avantajlardan yararlanmaya devam ederken, sistemin devamlılığına da dolaylı yoldan katkıda bulunurlar. Toplumsal yapı içinde, bu bireyler hegemonik erkekliğin baskıcı kurallarını doğrudan benimsemekten kaçınırsalar da, onun sürdürülmesine sessizce destek vermektedirler. Erkekliğin hiyerarşik yapısında aktif olarak hegemonik pozisyonda yer almasalar bile, bu konumu dolaylı olarak besleyen bir tutum sergilerler. Sonuç olarak, hegemonik erkeklik ile doğrudan ilişkisi olmadığı düşünülen bu bireyler, ataerkil sistemin devamına farkında olmadan ya da bilinçli bir şekilde katkı sağlayan bir rol oynamaya devam ederler (Connell, 2019a, s. 153-155).

Connel erkeklerin hegenomik erkeklik ile bağdaştırılabilecek her türlü kavramı kullanarak ataerkil düzenin devamına katkı sağladığını savunmaktadır. Bu sayede kadınlar üzerinde ve “öteki erkekler” üzerinde kurulan baskının devam ettiği bir düzenin devamı sağlanmaktadır. Sonuç olarak erkekler devam eden bu düzen sayesinde, elde ettikleri ayrıcalıkları korumaya ve bunlardan potansiyel kazanım elde etmeye devam etmektedir. Connel’a göre, hegenomik erkeklik kavramı doğrudan güç ve baskı kurma ile doğrudan ilişkilidir. Kendisinin tanımladığı işbirlikçi erkek ise doğrudan güç ve baskı kurma yolu ile ataerkil sisteme katkı sağlamaz. Aralarındaki fark, baskın tarafın sistemin

tüm yönlerini lehine kullanması, baskın olmayan işbirlikçilerin ise sistemi doğrudan değil dolaylı yoldan kullanıyor olmasıdır.

Connel çağdaş hegenomik erkekliği, heteroseksüel ve evlilik ile problemi olmayan erkekleri kapsadığını ifade etmiştir (Connell, 1998, s. 249). Bu bakış açısına göre “ötekileştirilen” ve baskı altına alınanlar genellikle homoseksüel olanlardır. Yine bu teoriye göre, ötekileştirilen bu tip erkekler ataerkil düzenin kendilerine olan potansiyel faydalarından minimum düzeyde yararlanabilmekte bazen de hiç yararlanamamaktadır. Bu tür erkekler marjinal olarak kategorize edilmekle beraber, bulundukları toplumsal düzende alt sınıf konumunda olarak görülmektedir. Marjinal erkeklerin bu durumu, onları baskın ve gücü elinde tutan iktidar kesim karşısında dezavantajlı konuma getirmektedir.

İngiliz sosyolog Jeff Hearn, *From Hegemonic Masculinity to Hegemony of Men* (2004) başlıklı makalesinde, erkek çalışmalarının eleştirel erkeklik çalışmalarına evriliş sürecini ayrıntılı bir şekilde ele almıştır (Hearn, 2004, s. 49). Hearn, erkeklerin herhangi bir toplumda erkek çalışmaları kapsamında incelenmesinin gerekliliğini vurgularken, hegemonik erkeklik kavramının sınırlı anlamlara sahip olduğunu eleştirmiştir.

Hearn (2004), hegemonik erkekliği belirli amaçlar doğrultusunda ortaya atılan bir erkeklik modeli olarak değerlendirir. Ona göre hegemonik erkeklik, yalnızca gündelik yaşamda kolaylıkla gözlemlenebilen bir erkeklik biçimi olmanın ötesinde, aynı zamanda bir prototip veya ideal olarak da işlev görebilmektedir. Bu bakış açısı, Hearn’ün hegemonik erkeklik kavramına daha gerçekçi bir perspektiften yaklaştığını ve bu kavramın toplumsal dinamikler içindeki değişkenliğine dikkat çektiğini göstermektedir.

Jeff Hearn (2004), eleştirel erkeklik çalışmalarının odak noktasında iktidar ve hegemonya kavramlarının olduğunu vurgulamıştır. Erkeklikleri analiz ederken, bu kavramlar çerçevesinde yansıtılan ve ilişkilendirilen erkeklerin güçlü olduğunu söylemenin mümkün olmayacağını söylemiştir. Hearn “hegemonik erkeklik” kavramını odak noktası olarak belirlemekten daha ziyade “erkeklerin hegemonyası” kavramını önemsemiştir. Sadece erkeklik ile ilişkilendirilen olguların veya kavramların değil, aynı zamanda erkeklerin gerçek yaşamda “ötekiler” ve kadınlar üzerinde nasıl baskınlık kurduklarını incelemenin gerekliliklerini vurgulamıştır. Hearn’in teorisi erkeklerin bir birey olarak

veya topluluk olarak, bulundukları toplum mekanizmasından nasıl fayda sağladığını analiz edebilmek için önemli olarak bir teori olarak değerlendirilmektedir.

Eleştirel erkeklik çalışmaları içinde hegemonik erkeklik kavramı, erkekliğin toplumsal yapılar içindeki konumunu açıklayan önemli bir çerçeve sunmaktadır. Connell ve Messerschmidt (2005), hegemonik erkekliğe yönelik eleştirileri ele alırken, kavramın toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini açıklamada hâlâ işlevsel bir model sunduğunu savunmuşlardır. Ancak, eleştirel erkeklik çalışmaları içinde gelişen yeni yaklaşımlar, özellikle hegemonik erkekliğin erkekler üzerindeki baskıcı etkisini ve erkeklerin toplumsal cinsiyet eşitsizliğindeki rollerini sorgulayan çalışmaları öne çıkarmaktadır.

Bu noktada, profeminizm, eleştirel erkeklik çalışmalarının ilerleyen aşamalarında daha belirgin hale gelmiş ve erkeklerin feminist mücadeleye nasıl dahil olabileceği sorusuna odaklanmıştır. Whitehead ve Barret (2004), erkeklik çalışmalarının giderek genişleyen akademik bir alan olduğunu vurgularken, Bozok (2009) da profeminist erkeklik incelemelerinin 1980'lerin sonlarından itibaren toplumsal cinsiyet eşitsizliğini eleştirel bir şekilde ele almaya başladığını belirtmektedir. Bu bağlamda, profeminist yaklaşım, erkeklerin hegemonik erkekliği içselleştirme süreçlerini eleştirel bir bakışla değerlendirerek, erkekliklerini feminist bir perspektiften dönüştürme çabalarını içerir.

Pease (2010), profeminist erkekliğin temel noktasının, erkeklerin kendi toplumsal ayrıcalıklarını sorgulaması ve ataerkil sistemin sürdürücüsü olmaktan çıkıp eşitlik mücadelesinde aktif bir rol üstlenmeleri olduğunu ifade etmektedir. Bu noktada, hegemonik erkeklik eleştirisinin yalnızca kavramsal bir tartışma olmadığını, aynı zamanda erkeklerin feminist mücadelede nasıl konumlandıkları ve bu sürece nasıl katkı sunduklarıyla doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir.

Profeminist erkeklik yaklaşımı, geleneksel erkeklik normlarına ve ataerkil düzene karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, anti-feminist ve erkek kurtuluşçu görüşlerine karşı bir alternatif sunarak, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları mücadelesini destekler. Profeminist erkeklik, erkeklerin kendi rollerini ve ataerkil normları sorgulamalarını teşvik eder, böylece toplumsal cinsiyetin daha adil ve eşit bir temelde inşa edilmesine katkıda bulunur (Bozok, 2009, s. 4).

Connell'ın hegemonik erkeklik kuramı, profeminist erkeklik incelemelerinin temelini oluşturur. Hegemonik erkeklik, erkek egemenliğinin toplumsal inşasını ve yeniden üretimini açıklarken, erkeklerin bu sistemden nasıl faydalandığını ve nasıl dönüştürülebileceğini analiz eder (Bozok, 2009, s. 9). Ancak Bozok, Connell'in kuramının sınıfsal etmenleri göz ardı ettiğini belirterek, bu eksikliğin sosyalist feminist bir eleştiriyi gerekli kıldığını vurgular (s. 11).

Profeminist erkeklik incelemeleri, erkeklerin feminist hareketi desteklemesini ve ataerkil normları dönüştürmesini hedeflerken, aynı zamanda erkek egemenliğinin maddi koşullarını da analiz etmelidir. Bu bağlamda, sosyalist feminist bir perspektif, erkeklik incelemelerini derinleştirerek toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine katkıda bulunabilir (Bozok, 2009, s. 12).

Profeminist erkeklik çalışmaları, geleneksel erkek tanımlamalarını sorgular ve ataerkil zemindeki kadını ezme eğilimini reddeder. Bu yaklaşım, erkeklik tanımlarını çeşitlendirir ve erkekler arasındaki çeşitliliğe vurgu yaparak, her erkeğin kendi benzersiz kimliğini inşa etmesine olanak tanır. Connell'in perspektifi, erkekliği sadece bireyin cinsiyetine değil, aynı zamanda sosyal, kültürel ve ekonomik bağlamlara dayanan bir yapı olarak ele alır. Bu çerçeve, erkekliği anlamak için tek bir evrensel modelin yetersiz olduğunu ve çeşitli erkeklik formlarının varlığını vurgular (Bozok, 2009b, s. 437-440).

Profeminist erkeklerin örgütlenmesi, feminist hareketi desteklemede önemli bir rol oynar. Bu örgütlenmeler, toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuma, eşitsizlikle mücadele etme ve feminizmin temel prensiplerini benimseme konusunda etkilidir. Pease (2010) ve Flood (2001, 2011) gibi araştırmacılar, profeminist erkeklerin cinsiyet temelli şiddet, taciz ve eşitsizlikle mücadele etme amacıyla feminist harekete katkı sağladıklarını belirtmektedir. Bu bireyler, kendi ayrıcalıklarını fark ederek ve sorgulayarak, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine daha kapsamlı bir bakış açısı sunarlar (Pease, 2010; Flood, 2001, 2011).

Fidelda Ashe'ye göre profeminizm, "kimlik, yaşam tarzı, ahlak, gündelik yaşam ve kültürü ön plana çıkaran bir politikadır" (Ashe, 2007, s. 5). Profeminizm, erkeklerin baskın ve avantajlı konumda olmasına rağmen, bu avantajların sorgulanmasını ve

toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasını hedefler. Ashe (2007), profeminizmin, feminizmle benzer özellikler taşısa da erkeklerin özgürleşmesini de içeren farklı bir politik perspektif olduğunu vurgular (s. 24).

Jeff Hearn (2004), profeminizmin, "erkekler ve erkekliklerin eleştirisinden" esinlenerek ortaya çıktığını belirtir (s. 50). Bu alan, geleneksel erkeklik hareketlerinden farklı olarak, ataerkil düzendeki erkek egemenliğinin sonlandırılmasını ve toplumsal cinsiyet eşitliğini savunur. Profeminizm, toplumda var olan cinsiyet rollerinin yeniden inşasını hedefler ve bu süreçte erkeklerin aktif katılımını teşvik eder.

Sonuç olarak, profeminizm, erkeklerin toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine aktif katılımını sağlayarak, ataerkil normları dönüştürmeyi ve daha adil bir toplum inşa etmeyi hedefler. Bu yaklaşım, feminist teoriyle dayanışma içinde hareket ederken, erkekliklerin sorgulanması ve dönüştürülmesi yoluyla toplumsal cinsiyet eşitliğine katkıda bulunur.

Erkekler ve bunlar üzerine yapılan eleştiril incelemeleri belirli dönemler şeklinde ayırabiliriz. Örneğin, Edwards bu alanı üç farklı dalga olarak benimsemiştir (2006, s. 1-2). Edwards eleştirel erkeklik çalışmaları ile feminist hareketleri aynı çerçeveden değerlendirmenin, feminizme doğrudan katkısını kabul etmekle eş değer görmektedir. (Edwards, 2006).

Edwards'a göre erkeklik çalışmalarının ilk dalgası, 1970'lerde feminist hareketin yoğunlaştığı dönemde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde yapılan çalışmaların çoğu, erkekliğin sosyal bağlamda ortaya çıkan bir kavram olduğunu öne sürmekteydi. Bu çalışmaların temel amaçları:

1. Cinsiyete ait rollerin öğrenilebilir ve kontrol edilebilir olmasını göstermek– yani erkekliğin toplum tarafından yaratılan bir kavram olmasını kanıtlamak
2. Bu rollerin erkekler üzerindeki etkilerini incelemek (Edwards, 2006, s. 2)

Edwards'a göre yukarıda bahsedilen birinci dalga çalışmaların odak noktası, erkekliğin getirdiği zorluklar ve toplumsal yüklerin var olmasıdır.

Birinci dalga kapsamında değerlendirilen eleştirel erkek çalışmaları, erkekler ile ilişkilendirilen nitelik ve özellikleri fazlaca çeşitlendirmiştir. Bunlar arasında örneğin, sorumluluk sahibi olma, enerjik ve atik yapıda olma gibi literatüre yeni girmiş özelliklerden bahsedilebilir (Connell, 2005, s. 68). İlgili dönemin en önde gelen yazarlarından olan Joseph Pleck, *The Myth of Masculinity* (1981, Erkeklik Miti) adlı çalışmasında, tarihten bu döneme kadar yapılan erkeklik çalışmalarını çok net bir dil ile eleştirmiştir. Yine Pleck'ın Jack Sawyer ile birlikte kalem aldığı *Men and Masculinity* (1974, Erkekler ve Erkeklik) adlı çalışma, erkekliği oluştan kavramların ve niteliklerin ne kadar zor şartlar altında inşa edildiği ve bunların ne kadar kolay bir şekilde yerle bir olabileceği ihtimaline odaklanmıştır. Pleck ve Sawyer dönemin ses getiren çalışmalarından birine imza atmış, alanda farklı bir bakış açısının doğmasına olanak sağlamıştır.

Eleştirel erkeklik çalışmalarının ikinci dalgası, 1980'li yılların ortalarına denk gelmektedir. Birinci dalgadaki erkeklik çalışmalarının eleştirel bağlamda incelendiği ve yeni bakış açılarının ortaya çıktığı bir dönem olan ikinci dalga, özellikle erkekliği tek bir model olarak incelenme fikrinin ortadan kalkmasına odaklanmıştır. Connell'ın *Gender and Power* (1987, Toplumsal Cinsiyet ve İktidar) adlı eseri, ikinci dönem ne çıkan eserlerden olarak değerlendirilmektedir. Connell bu eserinde, erkeklik sorunlarına çok geniş bir bakış açısı ile ele almış ve bu sayede toplumsal cinsiyet ilişkileri ile iktidar yani güce sahip olma arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmıştır. Eserin bu yaklaşımı sonrasında gelen çalışmalara önce niteliğinde olmuştur.

nc ve son dalga olarak kategorize edilen erkeklik çalışmaları, genel olarak post-yapısal teorilerden etkilenmiştir. Post-yapısal teorinin dinamiklerine de uygun olan bu çalışmaların odak noktası erkekliğin tek bir boyutta incelenebilir olmadığına, aksine çok farklı boyutlarda incelenmesi gerektiği olmuştur. nc dalganın etkileri günümüzde de devam etmekle birlikte, bu kapsamda birçok çalışma üretilmektedir. (Sancar, 2009, s. 26).

Sonuç olarak, erkekler özeline de yoğunlaşmış ve erkeklikleri eleştirel açıdan inceleyen çalışmaları içeren alan literatürde çok yenidir. Bu alanın özünde feminizm ve profeminist gibi hareketler ile ilişkili olduğu söylenebilir. Bu alanın genel amacı, erkeklik kimliklerini

sorgulamak ve erkekliğin birçok kavram ile nasıl ilişkilendirildiğine ışık tutmaktır. Tezin bir sonraki bölümünde profeminizm ve erkeklik çalışmaları konusuna değinilecektir.

2.3.8 Erkeklik ve sosyoekonomik statü

Sosyoekonomik statü (SES), bireylerin toplumsal konumlarını belirleyen çok boyutlu bir kavramdır. Eğitim, meslek ve gelir gibi göstergeler SES'in temel bileşenleri arasında yer almakta ve bireyleri, aileleri ya da haneleri bu kriterlere göre sınıflandırmaya yönelik bir ölçüm sunmaktadır (Marshall, 2005, s. 679). Ancak, bu statü yalnızca ekonomik kazançlarla değil, bireylerin sosyal ve kültürel kaynaklara erişimiyle de doğrudan ilişkilidir. Hauser ve Warren'a (1997) göre, bireylerin ekonomik kaynaklara erişimlerini ve bu kaynakları tüketme kapasitelerini belirleyen sosyoekonomik statü göstergeleri, özellikle mesleki statü üzerinden anlam kazanmaktadır. Meslek, bireyin toplumsal konumunu belirleyen temel unsurlardan biri olmakla birlikte, yalnızca meslek temelli bir ölçüm toplumsal eşitsizliğin dinamik yapısını tam olarak yansıtamayabilir. Bu nedenle, sosyoekonomik statü yalnızca bireysel ekonomik kazanımlarla değil, aynı zamanda toplumsal konumlanma ve fırsat eşitsizlikleri bağlamında değerlendirilmelidir (Hauser & Warren, 1997, s. 178-179).

Sosyoekonomik statü yalnızca bireylerin ekonomik kaynaklara erişimini değil, aynı zamanda toplum içindeki rollerini ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini de şekillendirir. Bu bağlamda, erkeklik ve sosyoekonomik statü arasındaki ilişki, sosyolojik ve kültürel çalışmalarda uzun zamandır merkezi bir odak noktası olmuştur. Toplumsal hiyerarşiler, özellikle ekonomik ve siyasi yapılar tarafından şekillendirilirken, bu dinamikler erkekliğin nasıl inşa edildiğini de belirlemektedir. Joan Acker (1973), sınıf analizlerinin genellikle kadınları göz ardı ettiğini ve ekonomik hiyerarşilerin erkek egemenliğini pekiştirdiğini vurgulamaktadır. Erkeklerin sınıf yapılarındaki konumları, çoğu zaman hegemonik erkeklik ideallerine bağlı olarak belirli güç ve otorite biçimleri taşır. R.W. Connell (2005), ekonomik başarı, rasyonellik ve kaynaklar üzerindeki kontrolün, erkek egemenliğinin sembolik işaretleri haline geldiğini öne sürerek bu ilişkiyi daha derinlemesine analiz etmektedir.

Joan Acker (1973), ekonomik hiyerarşilerin erkek egemenliğini nasıl pekiştirdiğini ve sınıf analizlerinin genellikle kadınları nasıl göz ardı ettiğini vurgulamaktadır. Erkeklerin kapitalist ekonomik yapılarıdaki ayrıcalıklı konumları, toplumsal otoritenin büyük bir kısmını ele geçirmelerine olanak tanımaktadır. Bu nedenle, sınıf yalnızca ekonomik bir kategori olarak değil, toplumsal cinsiyetin şekillendirdiği bir toplumsal yapı olarak da ele alınmalıdır. Bu noktada, R.W. Connell (2005), hegemonik erkekliğin ekonomik başarı, rasyonellik ve kaynaklar üzerindeki kontrol ile doğrudan ilişkilendirildiğini vurgulayarak, erkek egemenliğinin yalnızca fiziksel güç üzerinden değil, sosyoekonomik yapılar aracılığıyla da inşa edildiğini öne sürmektedir. Dolayısıyla, sosyoekonomik statü ve erkeklik, birbirini karşılıklı olarak inşa eden ve toplumsal tabakalaşmanın önemli bir parçasını oluşturan iki dinamik olarak değerlendirilebilir.

İşçi sınıfı erkeklikleri fizikselliği, gücü ve grup dayanışmasını vurgularken, orta veya üst sınıf erkeklikleri mesleki başarıyı, zarif tavırları veya entelektüel otoriteyi ön plana çıkarabilir. Bu erkeklik biçimleri, ekonomik dönüşümlere bağlı olarak müzakere edilerek yeniden şekillendirilebilir. Örneğin, sanayileşmenin gerilemesi, üretimin azalması veya güvencesiz hizmet sektörü işlerinin yaygınlaşması gibi faktörler, geleneksel ekmek kazanan erkeklik modelini aşındırarak, erkeklerin toplumsal rollerinde ve kimliklerinde belirsizlik yaratmaktadır (Açer, 2022, s. 241). Bu dönüşümler, akademik literatürde sıklıkla “erkeklik krizi” kavramıyla açıklanmakta ve erkeklerin değişen ekonomi içindeki konumlarına ilişkin yeni kaygılarla mücadele ettiklerini ortaya koymaktadır (Bridges, 2014; Reeves, 2022).

Bu noktada, Pierre Bourdieu’nün sermaye kavramına dayalı toplumsal analizleri, erkekliğin sınıfsal ve kültürel bağlamlarda nasıl yeniden üretildiğini anlamak açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır. Bourdieu (1984), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* adlı çalışmasında, toplumsal sınıfların yalnızca ekonomik sermaye üzerinden değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik sermaye aracılığıyla da hiyerarşik yapılar oluşturduğunu ileri sürmektedir. Erkek karakterler, sinemasal anlatılar içinde kendilerini meşru ataerkil figürler ya da saygın bireyler olarak konumlandırmak için belirli sermaye biçimlerini sergilemekte veya bu sermayelere erişmeye çalışmaktadır. İşçi sınıfına ait karakterler erkekliklerini kanıtlamak için fiziksel yetkinliklerini veya

dayanışma ilişkilerini ön plana çıkarırken, üst sınıftan erkekler kültürel sermayelerine, profesyonel bağlantılarına veya miras kalan servetlerine başvurarak erkekliklerini inşa etmektedir. Bourdieu'nün kuramsal çerçevesi, toplumsal hiyerarşilerin sinema anlatıları aracılığıyla nasıl sürdürüldüğünü açıklamaya yardımcı olmakta ve erkeklik temsillerinin sosyoekonomik statü ile nasıl iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır (Bourdieu, 1984).

1970'ler ve 1980'lerde Türkiye ekonomisinde yaşanan dönüşümler, geleneksel erkeklik ideallerinin sınıandığı bir ortam yaratmıştır. İmalat sektöründeki gerileme, hizmet sektörünün yükselişi ve kırsal alanlardan kent merkezlerine yönelen göç dalgaları, erkeklerin işgücündeki rollerini ve buna bağlı olarak toplumsal kimliklerini sorgulamalarına yol açmıştır. Geleneksel geçim sağlayıcı rolü giderek güvencesiz hale gelirken, erkekler ekonomik belirsizlik karşısında kendilerini kimlik krizleriyle yüzleşirken bulmuştur. Bu durum, küresel ölçekte tartışılan erkeklik krizi anlatısıyla paralellik göstermekte, ekonomik dönüşümlerin hegemonik erkekliği nasıl istikrarsız hale getirdiğini ortaya koymaktadır (Açer, 2022, s. 232). 1980'lerin sonlarından itibaren küreselleşmenin Türkiye'nin ekonomik, siyasi ve kültürel yapıları üzerindeki etkisi daha belirgin hale gelmiştir. Ulusötesi sermaye akışları, işçi göçleri ve neoliberal reformlar, yeni sınıfsal tabakalaşma biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuş ve dolayısıyla erkeklik kavramlarını da dönüştürmüştür.

2.3.9 Erkeklik krizi

Toplumsal Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerin toplumdaki konumunu ve davranışlarını şekillendiren temel unsurlar arasında yer almakta ve insan varoluşunu belirli bir mekânsal ve zamansal bağlama oturtmaktadır (Middleton, 2024). Bu roller, bireylerin nasıl düşündüğü, hissettiği ve davrandığına ilişkin kültürel normlara dayalı beklentileri içermektedir. Modernite, kadınlara sosyal, politik ve ekonomik alanlarda daha geniş katılım fırsatları sunarken, erkekler üzerinde yeni sınırlamalar ve baskılar oluşturmıştır. Bu durum, “erkeklik krizi” olarak adlandırılan bir olgunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Raewyn Connell, doğrudan “erkeklik krizi” kavramını kullanmasa da hegemonik erkekliğin çözülmesi ve toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki dönüşümler üzerine yaptığı

analizler, bu kavramı anlamak için önemli bir teorik çerçeve sunar. Connell'a göre, geleneksel erkeklik normları (örneğin duygusal baskı, fiziksel güç vurgusu), feminist hareketler ve toplumsal değişimler karşısında zayıflamaktadır. Bu süreç, erkeklerin toplumsal rollerinde bir “kriz” yaratırken, aynı zamanda yeni erkeklik biçimlerinin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamaktadır (Connell, 2019a, 167-169, 235). Connell'in “*Erkeklikler*” adlı çalışmasında, hegemonik erkekliğin krizi, toplumsal cinsiyet hiyerarşisindeki dönüşümlerle ilişkilendirilir. Özellikle, erkeklerin değişen toplumsal beklentilere uyum sağlamakta zorlanması, bu krizin temel dinamiklerinden biridir. Bu bağlamda, erkeklik krizi, yalnızca bireysel bir sorun olarak değil, toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki daha geniş bir dönüşümün parçası olarak ele alınmalıdır.

Tarihsel olarak erkeklik, güç, otorite, ekonomik sağlayıcılık ve duygusal kontrol gibi unsurlarla tanımlanmıştır. Bu normlar, erkekler için ideal bir kimlik çerçevesi sunmuş ve bireylerin toplumsal ve ekonomik rollerini belirlemede merkezi bir rol oynamıştır. Ancak toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimler, bu normların hem bireysel hem de toplumsal düzeyde sorgulanmasına yol açmıştır.

Sanayileşme sonrası modern toplumlarda, ekonomik yapılar köklü bir dönüşüm geçirmiş, kadınların iş gücüne katılımı artmış ve toplumsal cinsiyet eşitliği hareketleri hız kazanmıştır. Bu değişimler, geleneksel erkeklik normlarını zayıflatan temel dinamikler olarak ön plana çıkmıştır. Kadınların iş gücüne katılımı, erkeklerin yalnızca ekonomik sağlayıcı rolü üzerinden kimliklerini yeniden değerlendirmelerine yol açmış ve toplumsal ile duygusal rollerini yeniden tanımlamaları gerektiği bir süreci başlatmıştır.

Ekonomik yapıların endüstriyel üretimden hizmet sektörüne geçişi, kadınların iş gücünde daha görünür hale gelmesine neden olmuştur. Kadınların artan iş gücüne katılımı, erkeklerin geleneksel ekonomik sağlayıcı rollerini sorgulamalarını zorunlu kılmış ve bu durum erkek kimlikleri ile toplumsal rollerinde belirsizlikler yaratmıştır. Bu süreç, erkeklerden yalnızca ekonomik destek sunmalarının ötesinde, duygusal destek ve aktif ebeveynlik rollerini de üstlenmelerinin beklendiği yeni bir anlayışı beraberinde getirmiştir.

Günümüz toplumunda, toplumsal cinsiyetler arasındaki geleneksel ayrımlar giderek daha geçirgen ve esnek bir yapıya bürünmüştür. Bu değişim, bireyleri kimliklerini inşa etmek ve toplumsal rollerini tanımlamak için çeşitli alternatif yollar aramaya sevk etmiştir. Çağdaş toplum, "kim olabileceğiniz" ve "ne yapabileceğiniz" konusunda bireylere çok çeşitli olasılıklar sunarak, rollerin artık doğumla belirlenmediği ve toplumsal beklentiler tarafından katı biçimde atanmadığı bir ortam yaratmıştır. Ancak, bu geniş seçenek yelpazesi, bireylerin toplumsal çerçevede kendilerine uygun ve haklı rollerini belirleme çabasında kafa karışıklığı yaşamalarına da neden olabilmektedir.

Güç ilişkilerinin dinamikleri de bu süreçte önemli dönüşümler geçirmektedir. Batılılaşmış dünyada, kadınlar artık hayatta kalmak veya varlıklarını sürdürmek için erkeklere bağımlı olmaktan çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet eşitliği, kadın özgürleşmesi, artan eğitim fırsatları ve ekonomik bağımsızlık gibi unsurlar, daha önce sabit olan birçok erkek rolünün ortadan kalkmasına yol açmıştır. Erkeklerin aile biriminin tek sağlayıcısı, koruyucusu ve lideri olarak görülmesi yönündeki geleneksel beklentiler, büyük ölçüde zayıflamıştır. Bu değişimler, sıkça tartışılan "erkeklik krizi" olgusunu gündeme taşımış ve postmodern toplumun talepleri karşısında bazı erkeklerin belirsizlik, kayıp, depresyon ve eril kimliklerini yitirme gibi duygular yaşamasına sebep olmuştur.

Bu krizi besleyen faktörler arasında işsizlik, ekonomik başarısızlık ve otorite kaybı öne çıkmaktadır. Ekonomik gücün kaybı, erkeklerin toplumsal statüleri ve kendilik algılarında ciddi sarsıntılara yol açmakta, kimliklerinde derin bir belirsizlik yaratmaktadır. İşsizlik ya da finansal başarısızlık gibi deneyimler, erkeklerin ekonomik sağlayıcı rollerindeki başarısızlıklarını kişisel bir eksiklik olarak algılamalarına neden olmaktadır.

Geleneksel erkeklik normları, erkeklerin duygularını ifade etme yetilerini sınırlandırmıştır (Berke vd., 2018). Erkekler, duygusal olarak güçlü ve kontrol sahibi olmaları gerektiği beklentisiyle yetiştirilmiştir. Ancak bu normlar, erkeklerden daha açık, empatik ve iletişimsel olmalarının beklendiği modern değerlerle çelişmektedir. Modern toplumda erkeklerin duygusal açıdan daha açık olmaları, empati göstermeleri ve iletişim kurmaları beklenmektedir. Ancak, bu beklenti erkeklerin çocukluklarından itibaren

öğrendikleri toplumsal kodlarla çatıştığında, içsel bir gerilim ortaya çıkar. Bu tür bir çatışma, erkeklerin kendilerini eksik veya yetersiz hissetmelerine yol açabilir.

2.5 Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Bu çalışmanın temel amacı, Türk sinemasında kadın yönetmenlerin yaratıcı müdahalelerini ve bu müdahalelerin sinematik anlatılar üzerindeki etkilerini incelemektir. Kadın yönetmenlerin tarihsel süreçteki rollerini ve bu rollerin toplumsal cinsiyet bağlamındaki anlamlarını analiz etmek amacıyla tarihsel bir perspektif benimsenmiştir. Bu doğrultuda, kadın sineması kavramı yeniden değerlendirilmekte ve sinema endüstrisinde kadın yönetmenlerin önemi vurgulanmaktadır. Alison Butler'ın bu konudaki ifadesi, kadın sinemasını tek bir kategori altında sınıflandırmanın zorluğunu şu şekilde ortaya koymaktadır:

“Kadın sineması, tanımlanması oldukça güç bir kavramdır. Açıklık sunmaksızın, kadınlar tarafından yapılan, kadınlara hitap eden veya kadınlarla ilgili filmleri – ya da tümünü birden – ima eder. Film tarihinin bir türü ya da hareketi değildir; kendine özgü bir soyağacı, ulusal sınırları veya sinemasal ve estetik bir özgüllüğü bulunmamaktadır. Bunun yerine, sinematik ve kültürel gelenekler ile eleştirel ve politik tartışmaları aşar ve bunlarla etkileşim kurar.” (Butler, 2002, s. 14)

Butler'ın bu tanımı, kadın sinemasının sinematik ve kültürel geleneklerle olan ilişkisini vurgulamakta ve toplumsal cinsiyet politikalarıyla olan karmaşık etkileşimleri gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, sinema ve toplumsal cinsiyet çalışmaları, kadınlar tarafından üretilen sanat ve filmlerin uluslararası boyutunu ortaya koyarak akademik alanda yeni bir perspektif sağlamıştır. Bu kesişim, Türk sinemasında kadın yönetmenlerin tarihsel evrimini incelemenin önemini de pekiştirmektedir.

Tarihsel analiz yöntemi, erkek egemen sinema endüstrisinde kadınların karşılaştığı yapısal engelleri ve zorlukları belirlemekle kalmaz; aynı zamanda, bu engellerin nasıl aşıldığını ve toplumsal değişimlerle nasıl etkileşim kurulduğunu anlamayı da mümkün kılar. Öncü kadın sinemacılar ve eserleri üzerinden yapılacak bir inceleme, kadın yönetmenlerin dayanıklılık ve yaratıcılıklarıyla sinema dünyasında kendilerine nasıl alan açtığını görünür kılmaktadır.

Tarihsel bir perspektif, toplumsal cinsiyet rollerine dair tutumların kademeli dönüşümünü analiz etme olanağı sunar. Bu dönüşümlerin sinematik anlatılar üzerindeki etkisini açığa çıkarmak, günümüz kadın yönetmenlerinin sahip olduğu fırsatların şekillenmesine dair önemli içgörüler sağlamaktadır. Tarihsel bağlamın anlaşılması, çağdaş Türk sinemasını değerlendirmede kritik bir öneme sahiptir. Bu analiz, geçmişteki mücadelelerin güncel sinematik pratikleri nasıl şekillendirdiğini ve bu alandaki gelişim potansiyelinin hangi yönlerde bulunduğunu belirlemek açısından değerli bir çerçeve sunmaktadır. Türk kadın yönetmenlerin sinematik kimlik oluşturma süreçlerine ilişkin derinlemesine bir anlayış geliştirilmesi, sinema çalışmalarına önemli bir katkı sağlayabilir.

Türk sinemasında kadınların rolü, sinemanın başlangıcından bu yana dikkate değer dönüşümler yaşamıştır. Her ne kadar Türk sineması 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış olsa da ilk kadın yönetmenin 1950’lerde sahneye çıkması, toplumsal cinsiyet rolleri ve yaratıcı sektörlerdeki fırsat eşitsizlikleriyle ilgili daha geniş toplumsal sorunları yansıtmaktadır. Ancak bu geç katılıma rağmen, özellikle 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılın başlarında Türk kadın yönetmenler, feminist perspektifler ve çeşitlilik içeren anlatılarla sinemada önemli bir alan oluşturmaya başlamıştır (Dabak, 2021).

Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerin varlığı 1950’lerde başlamış ve 1980’lere kadar yavaş bir ilerleme göstermiştir. Cahide Sonku, Türk sinemasının ilk kadın yönetmeni olarak kabul edilmekte ve 1951 yılında yönettiği ilk filmiyle sinema sahnesine adım atmıştır. Oyunculuk kariyerinden sonra yönetmenlik ve yapımcılığa yönelen Sonku, erkek egemen bir sektörde kadınların liderlik rolleri üstlenebileceğini göstererek Türk sinema endüstrisinde bir paradigma değişimi yaratmıştır (Özbek, 2015). Bu dönemdeki katkıları, kadınların sektördeki varlığını güçlendirmesi açısından son derece önemlidir.

1980’lere gelindiğinde, kadın yönetmenlerin sayısı hâlâ sınırlıydı. Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitliği için gerçekleştirilen Kemalist reformlara rağmen, kadınların kültürel ve kurumsal engellerle karşılaşmaya devam ettiğini göstermektedir. Kadınlar, bu dönemde genellikle kamera arkasındaki karar alıcı rollerde yer almak yerine, oyunculuk gibi daha sınırlı alanlarda faaliyet göstermiştir (Evren, 1995). Ancak, 1980’ler, feminist hareketlerin ve toplumsal değişimlerin etkisiyle önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu

yıllarda, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve aile içi mücadeleleri ele alan filmler, erkek odaklı anlatıların gölgesinde kalan kadın sorunlarını beyazperdeye taşımıştır.

Bu dönemde, Bilge Olgaç, toplumsal adaletsizliklere dikkat çeken filmleriyle öne çıkmıştır (Saygılıgil, 2010). Olgaç'ın eserleri, ataerkil normlara karşı mücadele eden kadınların ve marjinalleşmiş toplulukların hikâyelerine yer vererek özgün bir sinematik dil yaratmıştır (Evren, 1990). Olgaç'ın sinematografik dili, sessizlik ve sesin dengesi, hareketli ve statik çekimlerin değişimi, paralel kurgular ve yenilikçi kamera açıları gibi tekniklerle dikkat çekmiştir (Gözübüyük, 1999). Bu eserler, Türk sinemasında kadınların sanatsal üretimine özgün bir boyut kazandıran önemli örnekler arasında sayılmaktadır.

1980'lerde birkaç kadın yönetmen daha sinemada kendine yer bulmuştur. Nisan Akman'ın *Beyaz Bisiklet* (1986) ve *Bir Kırık Bebek* (1987) filmleri, kadın kimliğini cinsellik ve etnik kimlik ekseninde ele almış ve kadınları melodramatik arketiplerin ötesinde temsil etmeye çalışmıştır. Ancak bu filmler, ataerkil normlara yönelik eleştirilerini alternatif anlatılarla tam anlamıyla bütünleştirememiştir.

Bu dönemde Mahinur Ergun'un eserleri de özel bir öneme sahiptir. *Gece Tutsakları* (1988), *Medcezir Manzaraları* (1989) ve *Ay Vakti* (1993) gibi filmleri, finansal olarak bağımsız kadınların modernleşme ve kimlik mücadelelerini ele almış, Türk kadınlarının toplumsal sınırlar içerisindeki özgürlük arayışlarını yansıtmıştır. Ergun'un anlatıları, kadınların özgürlük mücadelelerinin karşılaştığı toplumsal sınırlamaları ve kadın hareketinin önündeki uzun yolu vurgulamıştır. Yavaş ilerlemeye rağmen, bu dönem sonraki nesiller için önemli bir temel oluşturmuştur. 1980'lerin kadın yönetmenleri, erkek egemen bir sektörde yollarını bulmaya çalışırken, genellikle kişisel fonlarından yararlanmış veya küçük ölçekli prodüksiyonlarla hikayelerini hayata geçirmiştir. Bu süreçte, kadın yaratıcılığı için daha fazla alan açmak adına büyük fedakarlıklarda bulunmuş ve yoğun bir mücadele vererek sinema sanatına giden yolu şekillendirmişlerdir.

1990'lar, kadın yönetmenlerin sayısındaki artış ve tematik çeşitlilik ile dikkat çeken bir dönem olmuştur. Gülsün Karamustafa ve Füzûzan, *Benim Sinemalarım* (1990) gibi eserleriyle, geleneksel rollere uymadıkları için marjinalleştirilen ve cezalandırılan kadınları tasvir ederek toplumsal normlara eleştirel bir bakış sunmuştur. Benim

Sinemalarım, Türk kadınlarının özgürlük hayalleri ile bu hayalleri engelleyen sınırsız toplumsal bariyerler arasındaki çelişkiyi çarpıcı bir biçimde yansıtmaktadır. Film, hayatının karanlık gerçeklerinden sürekli film izleyerek kaçmaya çalışan yoksul bir genç kızın hikayesini anlatır. Bu genç kız (Hülya Avşar tarafından canlandırılan), kendi yaşadığı dünyanın sahte, filmlerdeki dünyanın ise gerçek olduğuna inanmaktadır ve bir gün, izlediği filmlerdeki gibi güzel bir hayata sahip olacağını düşünmektedir. Ancak, “hayali” yaşamında karşılaştığı “gerçek” bir aşk, ona filmlerdeki gibi bir hayatın mümkün olmadığını hissettirdiğinde, büyülü sinema dünyasına geri dönmek ister. Ne var ki, artık büyü sona ermiştir.

Türk kadın yönetmenler, bu dönemde toplumsal beklentilerin cezalandırıcı mekanizmalarını alışılmışın dışında bir bakış açısıyla ele almış; ancak bu eleştirileri daha geniş sosyo-politik bağlamlara tam anlamıyla entegre etme konusunda sınırlı kalmışlardır. Tomris Giritlioğlu gibi yönetmenler, etnik ayrımcılık ve toplumsal cinsiyet temelli baskılar gibi sosyal adaletsizliklere odaklanan eserleriyle öne çıkan önemli figürlerden biri olmuştur. Giritlioğlu’nun *Salkım Hanım’ın Taneleri* (1999) gibi filmleri, Türk sinemasında toplumsal ve tarihsel eleştirilerin feminist bir perspektifle ele alınmasına önemli katkılar sunmuştur (Çiçekoğlu, 2020).

Bu bağlamda, 1990’ların Türk kadın yönetmenlerinin sinematik yolculuğunda son derece önemli ve anlamlı bir dönem olduğu açıktır. Bu dönem, bağımsız sinemanın yükselişine tanıklık etmiş ve kadın yönetmenlere daha fazla yaratıcı özgürlük sağlamıştır. Aynı zamanda, Türk sinemasında kadınların üretimlerini ve seslerini daha görünür kılan bir zemin oluşturarak, sonraki on yıllar için daha güçlü bir sahne hazırlamıştır.

Türk sinemasında kadın yönetmenlerin varlığı, sinemanın Türkiye’ye girişinden yaklaşık yarım yüzyıl sonra başlamış ve bu süreç, kadınların film sektöründe yer edinmesi açısından zorlu bir mücadeleye sahne olmuştur. 1970’lerden 1990’lara kadar kadın yönetmenler genellikle kadın yönetmen yerine yönetmen bir kadın olarak anılmış, bu da ataerkil yapının sektördeki yansımalarını açıkça ortaya koymuştur (Cemiloğlu, 2021b, s. 162). Bu dönemde sinema, kadın karakterleri toplumsal cinsiyet rollerine sıkışmış bir şekilde sunmuş, onları fedakâr, sadık ya da acı çeken figürler olarak temsil etmiştir. 1980’li yıllarda ortaya çıkan “kadın filmleri” bu kalıplara yönelik eleştirel bir yaklaşım

geliştirmişse de bu eğilim 2000'lere kadar sınırlı bir etkide kalmıştır. Yönetmenleri kadın olan filmler dahi, kadınları sıklıkla erkeğin yardımcısı, sadık eş ya da fedakâr anne gibi rollerle sunarak eril bakış açısının sinemadaki sürekliliğini pekiştirmiştir (Cemiloğlu, 2021b, s. 162).

2002-2012 yılları arasında, belgesel film türü dışında uzun metrajlı filmleriyle sinema dünyasına katkı sağlayan yeni kadın yönetmenler, Türk sinemasında önemli bir ivme yaratmıştır. Pelin Esmer, Özlem Akovalıgil, Çiğdem Vitrinel, Aslı Özge, Belma Baş, Elisabeth Rygaard gibi yönetmenler farklı anlatı biçimleriyle dikkat çekerken; Berrin Dağçınar, Ela Alyamaç, Yasemin Alkaya, Handan Öztürk, Selda Çiçek, İlksen Başarır, Yeşim Sezgin gibi isimler de eserleriyle sektörde görünürlük sağlamıştır (Özdemir, 2018, s. 153). Bazı kadın yönetmenler, dizi ve reklam sektörlerinde kazandıkları deneyimi sinema alanına taşımış; diğerleri ise ilk yönetmenlik deneyimlerini bu dönemde gerçekleştirmiştir. Bu çeşitlilik, kadın yönetmenlerin sektöre farklı yollarla dahil olduğunu ve sinemada kadın temsiline yönelik farklı bakış açıları sunduğunu göstermektedir (Özdemir, 2018, s. 153).

Kadın yönetmenlerin üretimleri, toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tartışmaların sinema bağlamında genişlemesine olanak tanımış ve kadınların sinemadaki temsillerine dair yeni kapılar aralamıştır. Ancak bu dönemdeki artış, kadın sorunlarına odaklanan ya da ataerkil normlara meydan okuyan yapımların çoğalmasından yeterince güçlü bir dönüşümü beraberinde getirememiştir. Dolayısıyla, kadın yönetmenlerin sektörde artan görünürlüğü umut verici olmakla birlikte, kadın bakış açısının sinema anlatılarında daha belirgin hale gelmesi ve ataerkil temsillerin dönüşümü için daha fazla çaba gerektiği açıktır. Bu bağlamda, kadın yönetmenlerin hem niceliksel hem de niteliksel olarak sektöre daha güçlü katkılar sağlaması, toplumsal cinsiyet eşitliği ve sinemada kadın temsillerinin dönüşümü açısından hayati önem taşımaktadır (Cemiloğlu, 2021b, s. 162; Özdemir, 2018, s. 153).

Yeşim Ustaoglu'nun sineması, Türk sinemasında kadın yönetmenlerin ataerkil önyargılarla kuşatıldığı bir bağlamda, bu sınırları aşma konusunda dikkate değer bir istisna olarak değerlendirilmektedir. Yönetmenin sinema dili, toplumsal cinsiyet kalıplarını aşarak bireyin içsel dünyasına ve toplumsal yapıyla olan mücadelesine

odaklanmaktadır. Kadın ve erkek karakterleri arasında keskin bir güç hiyerarşisi oluşturmak yerine, her iki cinsiyetin de toplumsal baskılar altındaki kırılanlıklarını görünür kılmaya yönelmiştir (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010, s. 208-209).

2000 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenler, erkek karakterleri hegemonik erkekliğin tipik temsilcileri olarak değil, kırılan, parçalanmış ve hem duygusal hem de ekonomik olarak kadınlara bağımlı bireyler olarak ele almıştır (Dönmez-Collin, 2019). Ustaoglu'nun anlatıları da bu bağlamda, erkekliği sorgulayan ve eril otoritenin istikrarsızlığını vurgulayan bir perspektif sunmaktadır. Onun sinemasında, ataerkil sistemin yalnızca kadınları değil, erkekleri de sınırlayan ve onları belirli toplumsal rollere hapseden bir yapı olduğu fikri öne çıkmaktadır.

Özellikle *Pandora'nın Kutusu* filminde, Ustaoglu'nun toplumsal cinsiyet temsilleriyle kurduğu ilişki daha belirgin hale gelir. Film, farklı cinsiyetlerden ve jenerasyonlardan karakterlerin, bireysel ve toplumsal dönüşümleri aracılığıyla ele alınmasını sağlamaktadır. Kadın karakterler olan Nusret, Nesrin ve Güzin'in ataerkil düzen içindeki konumları, onları yalnızca cinsel nesneler olarak konumlandırmayan, çok boyutlu bireyler olarak işleyen bir yaklaşımla sunulmuştur. Erkek karakterler ise (Mehmet ve Murat), eril tahakkümün sorgulanmasına olanak tanıyacak şekilde ele alınmış, toplumsal yapı, ideoloji ve modernite eleştirisi ön plana çıkarılmıştır (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010, s. 208-209).

Ustaoglu'nun sineması, toplumsal yapının bireyler üzerindeki baskısını yalnızca kadınlar açısından değil, erkek karakterler üzerinden de ele alarak geleneksel sinema anlatılarına alternatif bir çerçeve sunmaktadır. Yönetmen, kadın karakterleri gerçekçi ve güçlü figürler olarak tasvir ederken, erkek karakterleri de hegemonik erkekliğin baskıcı yapısına sıkışmış bireyler olarak konumlandırmaktadır. Bu anlatım, Türk sinemasında kadın yönetmenlerin genellikle eril bakış açısının etkisinden kurtulamadığı yönündeki genellemeye karşı Ustaoglu'nu farklı bir noktaya taşımaktadır (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010, s. 208-209).

Yeşim Ustaoglu'nun *Araf* filmi, taşrada bir genç kız olmanın zorluklarını, bireyin toplumsal ve mekânsal sınırlamalar içinde büyüme sancılarını derinlikli bir şekilde ele

alır. Filmde Zehra karakteri, taşrada büyüyen, hayalleri ve umutlarıyla parlayan bir genç kız olarak izleyiciye sunulur. Zehra'nın hayalleri, televizyon ve çevresindeki birkaç arkadaşı aracılığıyla farklı dünyaları tanıma ve taşradan uzaklaşma arzusu ile şekillenir. Ancak, taşranın katı toplumsal normları ve sınırlı olanakları bu hayalleri gerçekleştirmesine engel olur. Kamyon şoförü Mahur ile yaşadığı ilişki, onun umutlarını bir kırılma noktasına taşır ve kendisini taşranın geleneksel yaşamına mahkûm eder. Filmde, Zehra'nın parlayan hayalleri, taşranın toplumsal cinsiyet normları ve ataerkil beklentileriyle sönümlenir. Çevresindeki diğer kadınlar, bu baskının farklı yansımalarını temsil eder. Derya karakteri, Zehra için bir "yaşanmış örnek" olarak öne çıkar. Derya'nın hayatı, erkekler tarafından sürekli olarak kesintiye uğratılır; her seferinde umutla kurmaya çalıştığı düzen, yeniden bozulur. Taşrada yalnız bir kadın olarak var olma mücadelesi, onun yaşamındaki temel çatışmayı oluşturur. Bu bağlamda, film, taşrada kadın olmanın zorluklarını ve erkek egemen toplumsal yapıların yarattığı kırılğanlıkları güçlü bir şekilde görünür kılar. Zehra, bir noktada hayallerinden vazgeçmek ve taşradaki yaşama uyum sağlamak zorunda kalır. Derya'nın tavsiyesine uyarak, kendisini koşulsuz bir şekilde seven Olgun ile evlenmeyi bir çözüm olarak görür. Ancak bu tercih, onun arzularıyla yaptığı bir uzlaşmadır ve Zehra'nın özgürlük arayışı ile taşranın dayattığı kader arasında sıkışmışlığını simgeler (İlbuğa, 2018, s. 315-316).

Araf, taşrada kadın olmanın toplumsal normlar ve geleneksel roller üzerinden şekillenen sınırlamalarını etkileyici bir biçimde yansıtır. Ustaoglu, bireysel hayallerin taşranın gerçeklikleriyle nasıl çatıştığını ve kadınların bu mücadele içinde nasıl var olmaya çalıştığını, Zehra ve Derya gibi karakterler aracılığıyla çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Film, kadınların bireysel özgürlük arayışı ile toplumsal baskılar arasındaki gerilimde, umut ve hayal kırıklığının birbirine geçtiği bir anlatı sunar.

Ustaoglu'nun *Tereddüt* filmi ise kadın bakışını sinematografik ve tematik araçlarla ele alarak kadın öznelliği üzerinden anlam yaratır. Film, kadınlara yönelik şiddet ve bu şiddetin uzun vadeli etkileri gibi toplumsal sorunları, kadın karakterlerin perspektifinden sunarak izleyiciyi doğrudan onların bakış açısına yaklaştırır. Filmde kullanılan sinematografik araçlar, kadın karakterlerin duygu ve düşüncelerini görünür kılar. Omuz üstü çekimler, yakın planlar ve seçici odaklama gibi teknikler, karakterlerin iç dünyalarını

öne çıkarırken; uzun plan çekimleri ve kurgusal araçlar, izleyiciyi onların duygusal yolculuğuna daha derinlemesine dahil eder. Geriye dönüşler ve kabus geçişleri ise karakterlerin zihinsel karmaşıklığını anlamaya yardımcı olur. Mizansen, kadın karakterlerin ruh hallerini ve çatışmalarını yansıtacak şekilde tasarlanmıştır. Işık-gölge geçişleri, ses ve müzik unsurları bu duygusal etkileri güçlendirir. Şehnaz, dışarıdan modern ve güçlü bir kadın imajı sergilerken, evinin kapalı kapıları ardında kendi içsel karanlığıyla mücadele eder. Elmas ise masumiyetini korumaya çalışırken baskıcı bir ortamda öfkesini ve kırılganlığını yansıtır. Film, erken yaşta evlilik, cinsel ve fiziksel şiddet gibi rahatsız edici konulara odaklanırken; kadın karakterlerin bu sorunlarla başa çıkma süreçlerinde dayanışma ve direnç gösterme biçimlerini vurgular. Kadınlar, bu dayanışma sayesinde bireysel ve toplumsal mücadelelerinde özgürleşme yolunda adımlar atarlar (Uğuz, 2024, s. 96-98).

Ustaoglu'nun toplumsal yapıya yönelik eleştirel perspektifi, bireylerin yaşamları üzerinden toplumsal dinamikleri görünür kılarken, Pelin Esmer ise ataerkil düzenin dayattığı geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini eleştirmeye odaklanır. Esmer, hem kadın hem de erkek karakterlerin inşasında geliştirdiği alternatif söylemlerle, klasik sinema anlatısının kalıplarını kırmayı hedefler. Onun sineması, eril dilden inşa edilen hegemonik erkeklik temsillerine farklı bir bakış açısı sunarak toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan bir yaklaşıma sahiptir (Güngör Kılıç, 2020, s. 179-180).

Esmer, ataerkil hegemonik erkeklik anlayışıyla çatışma halinde olan ve bu anlayışı kırmaya çalışan erkek karakterler yaratırken, aynı zamanda erkekliğe dışıl bir dilden yaklaşarak bu temsilleri toplumsal bir eleştiri aracı olarak kullanır. Örneğin, *11'e 10 Kala* filmindeki Mithat Bey ve *Gözetleme Kulesi* filmindeki Yavuz karakterleri, hegemonik erkeklik kodlarının dışında kalan, bireysel çatışmaları ve toplumsal baskılarla mücadele eden figürlerdir. Bu karakterlerin öyküleri, ataerkil düzenin erkekler üzerindeki baskıcı etkisini gözler önüne sererken, toplumsal yapıların erkekliği de nasıl şekillendirdiğini anlamaya yönelik önemli bir çerçeve sunar. Yavuz karakteri, hastalığı nedeniyle ataerkil yapıdan bağımsız bir yaşam inşa eden bir birey olarak, klasik Yeşilçam anlatısındaki sert, öfkeli ve duygularını gizleyen erkeklik imgesinden ayrışır (Güngör Kılıç, 2020, s. 179-180).

Esmer'in sinemasında kadın karakterlerin inşası da oldukça dikkate değerdir. Kadınlar, genellikle ataerkil düzenin baskısına karşı bir mücadele içindedir, ancak bu mücadele, klasik anlatılardaki dramatik çözümleme kalıplarından uzak bir şekilde işlenir. Örneğin, *Gözetleme Kulesi* filmindeki Seher karakteri, klasik anlatıda babası tarafından namus adına cezalandırılabilir bir figür olabileceken, Esmer'in anlatısında bu türden bir şiddet gösterilmez. Bunun yerine, ataerkil düzenin meşrulaştırdığı toplumsal baskılar, bireysel suçlar üzerinden değil, toplumsal bir eleştiri bağlamında işlenir. Bu yaklaşım, Esmer'in sinemasını yalnızca toplumsal cinsiyet eleştirisi açısından değil, aynı zamanda anlatı yapısı açısından da yenilikçi bir konuma taşır (Güngör Kılıç, 2020, s. 179-180).

Pelin Esmer'in filmlerinde erkeklik ve kadınlık temsilleri, toplumsal yapıların bireyler üzerindeki etkilerini eleştirel bir şekilde ele alırken, bu temsil biçimleri Esmer'in sinemasında tahakküm ilişkilerinden ziyade bireyin mücadele süreçlerine odaklanır. Erkekliklerin ataerkil düzene bağımlılığı ve kadınların bu düzende var olma çabaları, Seher'in babasının güçsüzlüğü veya Seher'in kendi yaşamını şekillendirme arzusu gibi örneklerle toplumsal bir eleştiri düzlemine taşınır. Esmer'in bu yaklaşımı, karakterlerin toplumsal yapıdaki yerlerini yalnızca bireysel çatışmalara indirgemedi, daha geniş bir bağlamda ele alarak, izleyiciyi bu yapıların yarattığı etkileri sorgulamaya teşvik eder (Güngör Kılıç, 2020, s. 179-180).

Bu eleştirel bakış, Deniz Gamze Ergüven'in *Mustang* filmiyle karşılaştırıldığında farklı bir yönelim gösterir. Ergüven, *Mustang*'te Türkiye'deki geleneksel kadın-erkek rollerini ve ataerkil toplumsal yapının kadınlar üzerindeki baskıcı etkilerini ön plana çıkarır. Taşra mekânını, fiziksel bir alan olmanın ötesinde, toplumsal hafızanın bir "hatırlama mekânı" olarak yeniden inşa eden yönetmen, evin hem bir sığınak hem de bir hapishane olarak işlev gördüğünü vurgular. Ergüven, toplumsal cinsiyet normları ve özgürlük arayışı bağlamında beş kız kardeşin hikâyesine odaklanarak, taşra yaşamının muhafazakâr yapısını ve bireylerin bu yapıdaki sıkışmışlığını eleştirir (Birincioğlu, 2019, s. 118).

Bu bağlamda, Esmer'in bireysel mücadelelere toplumsal bağlamda yaklaşımı ile Ergüven'in toplumsal normların bireyler üzerindeki etkilerini ele alış biçimi, her iki yönetmenin toplumsal cinsiyet ve ataerkil düzen eleştirilerindeki farklı perspektiflerini ortaya koyar. Esmer, bireysel hikâyeler üzerinden toplumsal eleştiriye güçlendirirken,

Ergüven, taşranın muhafazakâr yapısını ve bu yapının kadınlar üzerindeki baskılarını daha geniş bir çerçevede ele alır.

Deniz Gamze Ergüven'in *Mustang* filmi, 88. Akademi Ödülleri'nde Fransa'dan "En İyi Yabancı Film" dalında aday gösterilerek uluslararası alanda büyük ilgi görmüştür. Film, toplumsal cinsiyet normları, aile içi şiddet, cinsel taciz ve çocuk yaşta evlilik gibi hassas konuları ele almayı amaçlamış, ancak bu meseleleri yüzeysel bir anlatımla sunması nedeniyle eleştirilmiştir. Örneğin, aile içi cinsel taciz gibi ciddi bir mesele yalnızca bir detay olarak işlenmiş; Sonay karakterinin çocuk yaşta evliliği ise romantize edilerek eleştirel bakıştan uzaklaştırılmıştır. Bu temsiller, filmin "kadın bakış açısı" iddiasını sorgulatır hale getirmiştir (Orta, 2021, s. 632). Bununla birlikte, filmdeki bu eksikliklere rağmen, ele alınan konulara dikkat çekme çabası ve uluslararası arenada yarattığı farkındalık, feminist film tartışmalarına değerli bir katkı sunmuş ve önemli bir yapımla değerlendirilmiştir.

Sinematografik tercihler açısından bakıldığında, Ergüven'in bazı estetik seçimlerinin, filmin feminist söylemini zayıflattığı ileri sürülmektedir. Kızların bedenlerini cinselleştiren kamera hareketleri ve masalsi bir atmosfer yaratmak için kullanılan parlak renkler, ele alınan toplumsal sorunlarla çelişen bir anlatım yaratır. Feminist sinemanın temel prensiplerinden biri olan, kadın bedeninin nesneleştirilmesinden kaçınma çabası, filmde tam tersine eril bakışı pekiştiren bir unsura dönüşmüştür. Bu bağlamda, Mulvey'in "eril bakış" teorisiyle paralel bir şekilde, film izleyiciyi gözetleyici bir pozisyona davet eder ve kadın bedenini seyirlik bir nesne haline getirir (Orta, 2021, s. 632).

Sonuç olarak, *Mustang*, toplumsal cinsiyet meselelerini ele alma ve kadınların yaşadığı sorunları görünür kılma çabasıyla önemli bir yapımla olmasına karşın, eleştirdiği ataerkil yapıların söylemlerini yeniden üretme tuzağına düşmüştür. Ancak, kadın karakterlerin taşra bağlamında yaşadığı çatışmaları merkeze alan anlatımı ve uluslararası düzeyde farkındalık yaratma kapasitesi, filmin önemli bir etkisi olduğunu göstermektedir. Deniz Gamze Ergüven, taşra mekânını toplumsal eleştirinin merkezine yerleştirerek, izleyiciyi hem bireysel hem de kolektif hafızayı sorgulamaya teşvik etmektedir.

Bu dönemde hem yeni hem de deneyimli kadın yönetmenler, erkek egemen sinema endüstrisine meydan okuyarak sektörde kadın varlığını güçlendirmiş ve sinema üretimine yenilikçi perspektifler kazandırmıştır. Pek çok yönetmen, ilk filmleriyle hem ulusal hem de uluslararası ödüller kazanmayı başarmış; kadınların hikâyelerini erkek karakterlerin inşasını tamamlayan unsurlar yerine, anlatının merkezine yerleştiren bir gerçeklik anlayışı geliştirmiştir. Bu başarı, kadın yönetmenlerin farklı geçmişlerinden getirdikleri deneyimlerle de güçlendirilmiştir. Nisan Akman, Türkan Şoray ve Andaç Haznedaroğlu gibi yönetmenler sinema kariyerlerini sürdürürken, oyunculuk, televizyon ya da reklamcılık gibi alanlardan yönetmenliğe geçiş yapanlar, bu deneyimlerini sinematik eserlerine yansıtarak sektöre çeşitlilik katmıştır. Görkem Yeltan, Serra Yılmaz ve Gupse Özay gibi profesyonel oyuncular da yönetmenliğe geçiş yapmış; sektöre farklı anlatı teknikleri ve özgün perspektiflerle katkıda bulunmuşlardır (Özdemir, 2019).

2013 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenler, toplumsal cinsiyet, kimlik ve sınıf gibi konulara daha derinlikli bir bakış getirerek anlatılarında önemli dönüşümler yaratmıştır. Kadın karakterler, özgürleşme ve bağımsızlık mücadeleleri üzerinden anlatının merkezine yerleştirilmiş, kadın bedeni, kimlik, aile içi şiddet, göç ve ekonomik eşitsizlik gibi meseleler sinemasal temsillerde daha belirgin hale gelmiştir. Bu bağlamda, Belmin Söylemez'in Şimdiki Zaman (2013) filmi, geleneksel kadın temsillerine karşı bir alternatif sunarak, kadınların ekonomik ve toplumsal engellerle nasıl mücadele ettiğini görünür kılmaktadır (Yiğit, 2022, s. 67).

Film, kadın karakterlerin arzularını ve bireysel mücadelelerini hikâyenin merkezine yerleştirerek, kadın öznelliğini sinemasal anlatı içinde görünür kılmaktadır. Kahve falı, filmde yalnızca bir geçim kaynağı değil, aynı zamanda umut ve kaçışın metaforu olarak işlev görmektedir. Mina, yeni boşanmış, içine kapanık ve ekonomik güvencesi olmayan bir kadın olarak ABD'ye göç etme hayali kurarken, geleneksel ev içi rollerden sıyrılmaya çalışmakta ve ekonomik koşulların belirleyici olduğu bir kimlik mücadelesi vermektedir (Özdemir, 2018, s. 159-160). Buna karşılık Fazilet, sokak kültürüne hâkim, açık sözlü ve hayatta kalma stratejilerini farklı yollarla geliştiren bir karakterdir. Karakterlerin geçmişleri, eğitim seviyeleri ve sınıfsal konumları farklı olsa da her ikisi de toplumsal ve ekonomik engellerden kurtulma arzularını paylaşmaktadır. Yönetmen, bu ortak hayalleri

sinematografik olarak araçsallaştırarak, Türk toplumunda kadınların bağımsızlık arayışını film anlatısının merkezine konumlandırmaktadır.

Ekonomik istikrar ve kişisel özerklik arasındaki gerilim, filmin temel tartışmalarından birini oluşturur. Film, kadın karakterlerin yalnızca toplumsal cinsiyet normlarıyla değil, aynı zamanda ekonomik eşitsizliklerle nasıl mücadele ettiğini göstererek, kadınların finansal bağımsızlık süreçlerini modern kimliklerinin belirleyici bir unsuru olarak ele almaktadır (Collin-Donmez, 2021). Bu bağlamda *Şimdiki Zaman*, Türk sinemasında kadın karakterlerin evrimini yansıtan önemli bir örnek sunmaktadır. Filmde zaman, kadınların deneyimlerini ve öznelliklerini şekillendiren önemli bir motif olarak işlenmiştir. Mina, mevcut durumunu geçici bir aşama olarak görmekte ve ABD'ye taşınmak için bir “ara evre” yaratmaktadır. Bu çerçevede, göç, filmin yalnızca mekânsal bir değişimi değil, aynı zamanda karakterlerin özgürleşme çabalarını ve toplumsal kısıtlamalardan sıyrılma arzusunu simgeleyen temel unsurlarından biri haline gelmektedir.

Söylemez, modernleşme sürecinde kadınların karşılaştıkları kimlik mücadelelerini incelerken, kahve falını hem bir umut hem de bir belirsizlik unsuru olarak konumlandırmaktadır. Fal, karakterlerin geleceğe dair beklentilerini şekillendirirken, toplumsal gerçeklik ile bireysel hayaller arasındaki gerilimi gözler önüne sermektedir. Mina'nın modern bir göç hayali ile falcılığa olan bağımlılığı arasındaki çelişki, gelenek ve modernitenin iç içe geçtiği toplumsal yapıyı simgelemektedir. Bu ikilik, Türk kadınlarının sosyo-ekonomik koşullar içerisinde yön bulma çabalarını ve değişen kadın kimliklerini anlamak açısından önemli bir anlatı stratejisi sunmaktadır.

Film, kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet normlarıyla kurdukları ilişkiyi sorgularken, ekonomik belirsizliklerin kadın kimlikleri üzerindeki etkisini görünür kılmaktadır. Böylece *Şimdiki Zaman*, ekonomik bağımsızlık ve toplumsal kimlik arayışlarını sinematik olarak görünür kılan, feminist sinema anlatılarına katkı sağlayan önemli bir yapım olarak öne çıkmaktadır.

Emine Emel Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar* filmi, 2015 Berlinale Film Festivali'nde En İyi İlk Film Ödülü'ne aday gösterilmiş ve genç bir kadın olan Serap'ın tekstil

atölyesindeki zorlu koşullarda ekonomik ve kişisel mücadelesini konu almıştır. Film, Serap'ın ablası ve eniştesiyle zorunlu bir şekilde birlikte yaşarken, babasıyla yeni bir hayat kurma hayalini konu alır. Uzun yol kamyon şoförü olan baba, fiziksel uzaklığı ve Serap'ın özgürleşme arzusuyla filmin önemli bir dinamiğini oluşturur.

Kadın karakterin ekonomik özgürlük ve bağımsızlık için verdiği mücadele, hikâyeye derinlik katmaktadır. Serap, anne desteğinden yoksun bir şekilde ve sürekli uzakta olan bir baba figürüyle büyümüştür. Bu durum, karakterin psikolojik ve kişisel travmalarını derinleştirerek onu daha savunmasız bir konuma getirir. Serap, ekonomik bağımsızlık ve istikrar arayışıyla kendi evine sahip olma hayali kurar; ancak bu hayal, aynı zamanda onun özgürleşme mücadelesinin metaforik bir temsilidir. Tekstil endüstrisinin zorlu koşulları, Türk kadınlarının modern toplumdaki yeni mücadelelerini ve bu mücadelelerin getirdiği eşitlik arayışlarını vurgular. Film, bireysel bir hikâye aracılığıyla ataerkil yapılar ve ekonomik sömürü gibi daha geniş toplumsal temaları eleştirel bir perspektiften ele alır (Konuk ve Alıcı, 2022, s. 377-379).

Film, çeşitli erkek karakterler aracılığıyla ataerkil sistemin Serap'ın hayatındaki etkisini gözler önüne serer. Örneğin, eniştesi onun mali durumunu kontrol etmeye çalışırken, ablasının sessiz ve pasif tavrı, erkek egemenliğinin toplumsal olarak nasıl içselleştirildiğini yansıtır. Balcı, Serap'ın deneyimlerini ataerkil düzeni ve kapitalist sistemi eleştirmek için etkili bir araç olarak kullanır. Bu anlatı, kadınların hem ataerkil yapılar hem de kapitalist sistem tarafından nasıl iki kat daha fazla sömürüldüğünü açıkça ortaya koyar (Aydoğan, 2020b, s. 88-89). Serap'ın ablasının eşinin davranışlarına karşı sessizliği, erkek otoritesinin toplumsal kabulle nasıl meşrulaştırıldığını ve kadınların bu sistem içinde nasıl ikincil bir konuma itildiğini sergiler. Bu, Türk toplumunda kadınların ataerkil sisteme boyun eğen figürler olarak algılanmasının normalleştirildiğini ortaya koymaktadır.

Yeşilçam döneminde egemen olan anlayışın aksine, kadın yönetmenlerin filmleri, bu rolleri tersine çevirmekte ve genç bir kadının aile sorumluluğunu üstlenerek bir evi geçindirme mücadelesine girdiğini göstermektedir. Üniversite çağında olmasına rağmen, Serap eğitime devam edememektedir; çünkü hem kendisini hem de birlikte yaşadığı kişileri desteklemek için çalışmaya mecburdur.

Türk kadınlarının gerçek hayatta üstlendikleri yeni rollerle uyumlu bir şekilde, Türk sinemasında annelik temsilleri, özellikle kadın yönetmenlerin perspektifiyle önemli dönüşümler yaşamıştır. Bu yönetmenler, geleneksel anlatıları sorgulayarak anneliği bireysel özneleşme, duygusal mücadeleler ve feminist perspektifler üzerinden yeniden tanımlayan alternatif tasvirler sunmaktadır. Bu değişim, son akademik çalışmalarda analiz edilen eserlerde açıkça görülebilmektedir. Selin Ünal'ın (2023) araştırması, *Gözetleme Kulesi* (2012), *Deniz Seviyesi* (2014) ve *Zefir* (2010) gibi filmlerde annelik temasını incelemektedir. Feminist film analizi yöntemiyle Ünal, bu filmlerin geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini nasıl eleştirdiğini vurgulamaktadır. *Gözetleme Kulesi*'nde Seher'in bir saldırının ardından anneliği reddetmesi, toplumsal olarak dayatılan annelik kabullenişine meydan okumaktadır. Benzer şekilde, *Deniz Seviyesi*, Damla'nın geçmişte yaşadığı kürtajla yüzleşmesini ele alırken, toplumsal beklentilerden ziyade kişisel duyguları ön plana çıkarmaktadır. *Zefir* ise annelik uğruna kişisel özgürlüğün feda edilmesini sorgulamakta; Ay'ın kızını terk ederek bağımsızlığını arayışı, toplumsal ve kültürel beklentileri sorgulamakta ve bazı anlarda izleyiciyi şoke etmektedir. Bu film, annelik konusunda yerleşik prototiplerin dışında bir olasılık sunarak yeni bir perspektif sağlamaktadır. Bu filmler, yakın çekimler, minimalist anlatım ve doğal mekânlar aracılığıyla duygusal çatışmaları öne çıkarmakta ve anneliği, kişisel kimlik ile toplumsal normlar arasındaki karmaşık bir müzakere olarak ortaya koymaktadır.

Kübra Erbayrakçı (2022), *Başka Dilde Aşk* (2009), *Çınar Ağacı* (2011) ve *Ana Yurdu* (2016) gibi filmleri analiz ederek bu söylemi daha geniş bir perspektifle ele almaktadır. Çalışması, kadınların güçlenmesi ve ataerkil normlara direnişlerinin sinematik temsillerine odaklanmaktadır. Erbayrakçı, kadın yönetmenlerin bakış açısından ele alınan kadın karakterlerin bağımsız ve çok boyutlu olarak şekillendirildiğini ve geleneksel toplumsal cinsiyet dinamiklerini tersine çevirdiklerini ileri sürmektedir. Örneğin, *Başka Dilde Aşk*, bağımsız bir figür olarak çalışan bir kadını merkeze alırken; *Ana Yurdu*, erkek karakterleri ikincil rollere yerleştirerek güç dengelerindeki değişimi yansıtmaktadır. Bu anlatılar, toplumsal kısıtlamalar karşısında bireysel özneleşme mücadelesini vurgulamaktadır.

Beril Uğuz (2022), *Kaygı* (2016) ve *Tereddüt* (2016) gibi filmler aracılığıyla “kadını bir sinematik dilin” oluşumunu incelemektedir. Uğuz, kadın yönetmenlerin öznel çerçeveleme, seslendirme ve doğrusal olmayan hikâye anlatımı tekniklerini kullanarak kadın perspektiflerini merkeze aldığını savunmaktadır. Kadın hikâyelerini ve içsel çatışmaları filmin merkezine yerleştirmek, kadın yönetmenlerin Türk sinemasına yaptığı katkılarla doğrudan ilişkilidir. Bu yaklaşım, geleneksel olarak egemen olan erkek bakışını kırarak kadınları, erkek hikâyelerine eşlik eden nesneler olmaktan çıkarıp, hikâyelerin merkezindeki özneler ve anlatıcılar hâline getirmektedir. Bu yapıtlar, kadınların yaşanmış deneyimlerini ve duygusal karmaşıklıklarını sinema aracılığıyla kamuoyunun tartışma alanına taşımaktadır.

Delal Akbıyık’ın (2021) çalışması, *İki Genç Kız* (2005) ve *Toz Bezi* (2015) gibi filmlerde kadınlar arası ilişkiler ve toplumsal cinsiyet politikalarına odaklanmaktadır. Akbıyık, kadınlar arasındaki dayanışma ve yakınlığın, ataerkil yapılar karşısında bir direniş eylemi olarak temsil edildiğini vurgulamaktadır. Bu filmler, geleneksel kadın arketiplerini sorgulamakta ve kadınlık deneyimlerinin çeşitliliğini tasvir ederek feminist etiklere dayalı alternatif anlatıları desteklemektedir (Akbıyık, 2021).

Meltem Cemiloğlu’nun (2021a) çalışması, 2010-2020 yılları arasında Türk sinemasında kadın temsillerine dair kapsamlı bir analiz sunmaktadır. Çalışma, ataerkil normların varlığını sürdürdüğünü kabul etmekle birlikte, Yeşim Ustaoglu ve Pelin Esmer gibi yönetmenlerin, kadınları toplumsal zorluklarla başa çıkan aktif özneler olarak ele alma çabalarını vurgulamaktadır. *Tereddüt* ve *Gözetleme Kulesi* gibi yapımlarda, kadın karakterlerin bağımsızlık ve duygusal özgünlük arayışlarının ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bu filmlerde bireysel arzular ile toplumsal beklentiler arasındaki çelişkiler dikkatle ele alınmakta ve kadın karakterlerin üzerindeki toplumsal yükler yeni bir perspektifle değerlendirilmektedir.

Cemiloğlu’nun bulguları, önceki dönemlerdeki kadın temsillerinin sınırlı ailevi rollerle ilişkilendirildiğini, çağdaş yapımlarda ise kadın karakterlerin kişisel özgürlük arayışında olduklarını ve ataerkil normlara meydan okuduklarını göstermektedir. Günümüz kadın yönetmenleri, Türk sinemasında kadın temsillerini köklü bir şekilde yeniden şekillendirmiş, geleneksel toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyan karmaşık ve çok

boyutlu tasvirler sunmuşlardır. 1950’lerde Cahide Sonku’nun öncülüğünden Yeşim Ustaoglu ve Deniz Gamze Ergüven gibi çağdaş yönetmenlere kadar kadınlar, sinemada kadın hikâyelerini ve mücadelelerini merkeze alarak önemli bir dönüşümün yolunu açmışlardır.

Kadın yaratıcılığının sinema endüstrisindeki en büyük kazanımlarından biri, kadın karakterlerin erkek hikâyelerinin tamamlayıcısı olmaktan çıkarılarak başrol sahibi ve hikâye kurucu konumuna yükseltilmesidir. Bu değişim, kadınların özneleşmesine, direncine ve çeşitliliğine vurgu yapan alternatif anlatılar yaratılmasını sağlamıştır. Kadın yönetmenler, kadın karakterlerin kişisel hikâyelerini öne çıkararak, kadınların deneyimlerini daha önce benzeri görülmemiş bir derinlikle sinemaya taşımışlardır.

Annelik, kimlik, aile içi şiddet, kadın cinselliği ve ekonomik bağımsızlık gibi temaları ele alan kadın yönetmenler, kadınların karşılaştıkları zorlukları görünür kılmakla kalmamış, aynı zamanda onların gücünü ve uyum sağlama becerilerini de kutlamıştır. Bu yaklaşım, geçmişin kısıtlayıcı yapılarından kopmayı hedeflemiş ve kadın karakterlerin toplum içindeki rolünü yeniden değerlendiren feminist bir çerçeve sunmuştur. Kadın yönetmenlerin sınırlı sayıda yapımına rağmen, bu eserler kadınların seslerini ve görünürlüğünü sinemada yeniden kazandırmayı hedefleyen kolektif bir çabayı temsil etmektedir.

2000 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenler, sinema sektöründe önemli bir dönüşümün öncüleri olmuştur. Bu dönemde, kadın yönetmenlerin sayısındaki artış ve ürettikleri filmlerin niteliği, Türk sinemasında kadın temsillerine yönelik yeni bir bakış açısı sunmuştur. Geleneksel olarak erkek egemen bir sektörde var olmaya çalışan kadın yönetmenler, ataerkil normları sorgulayan, toplumsal cinsiyet rollerini eleştiren ve kadın karakterleri özne olarak merkeze alan filmlerle sinemada önemli bir etki yaratmıştır. Bu yönetmenler, kadın karakterleri sadece erkek hikâyelerinin tamamlayıcısı olarak değil, kendi hikâyelerinin merkezinde yer alan bağımsız ve çok boyutlu bireyler olarak tasvir etmiştir. Özellikle annelik, kadın cinselliği, aile içi şiddet ve ekonomik eşitsizlik gibi temalar, kadın yönetmenlerin filmlerinde derinlemesine işlenmiş ve bu konulara dair yeni bir perspektif sunulmuştur.

Bu filmler, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın özgürleşmesi açısından önemli bir adım olmuştur. Ancak, kadın yönetmenlerin sayısındaki artışa rağmen, ataerkil normların sinemadaki etkisi hala devam etmekte ve kadın bakış açısının daha belirgin hale gelmesi için daha fazla çaba gerekmektedir. Sonuç olarak, 2000 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenler, sinemada kadın temsillerini köklü bir şekilde dönüştürmüş ve kadınların seslerini daha güçlü bir şekilde duyurmalarını sağlamıştır. Kadın yönetmenlerin gelecekte daha fazla eser üretmesi ve sinemada kadın bakış açısının daha da derinleşmesi, Türk sinemasının daha kapsayıcı ve eşitlikçi bir yapıya kavuşmasına katkı sağlaması beklenmektedir.



3 YÖNTEM

3.1 Araştırma Modeli

Bu çalışma, 2012-2023 yılları arasında Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde erkeklik temsillerini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemleri benimsenmiştir. Nitel araştırma yöntemleri, bir problemi ayrıntılı ve derinlemesine ele almayı kolaylaştıran çoklu veri toplama teknikleri sunması nedeniyle bu çalışmada tercih edilmiştir. Farklı yöntemlerle elde edilen veriler karşılaştırılarak analiz edilir; böylelikle araştırmacı, bulguların yorumlanması ve gerçeğin ortaya çıkarılmasına katkı sağlar. Post pozitivist felsefe ile ilişkilendirilen bu yaklaşımda veri kaynağı, genellikle amaçlı örnekleme ile belirlenir ve araştırmanın kapsamına uygun olarak seçilir. Nitel araştırma, olayları açıklayıcı ve anlam odaklı bir çerçevede ele alır. Fatihayah (2022), bu yöntemlerin içerik ve anlam analizi üzerine yoğunlaştığını ve doğrudan sonuçlar üretmekten ziyade derinlemesine açıklamalar sunduğunu belirtmiştir.

Araştırma, nitel analiz yöntemlerinden biri olan betimsel durum analizi çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Betimsel analiz, belirli bir konu veya olayın detaylı bir şekilde tanımlanmasını hedefleyen bir yaklaşımdır. Bu yöntem, çalışmada ele alınan filmlerdeki erkek karakterlerin özelliklerini, davranışlarını ve kadın yönetmenlerin filmlerinde erkeklik temsillerini kapsamlı bir biçimde açıklamak amacıyla kullanılmıştır. Betimsel analiz, olayları bağlamları içinde ele alarak kapsamlı bir inceleme yapılmasına olanak tanır. Aynı zamanda, bu yöntem olayların sosyo-kültürel bağlamlarını da anlamlandırmada etkili bir araçtır. Nitel araştırma yöntemleri, genelleme yapmak yerine bağlamsal derinliği ön planda tutarak, araştırma konusu hakkında özgün ve detaylı bulgular sunmayı sağlar (Fatihayah, 2022). Şavran (2011) ise betimlemenin yalnızca bir araştırmanın amacı olarak değil, aynı zamanda açıklayıcı analizlerle birlikte kullanılabileceğini vurgulamaktadır.

Betimsel analiz süreci, verilerin sınıflandırılması, özetlenmesi ve sonuçlara ulaşılmasını kapsayan dört aşamadan oluşur (Yıldırım ve Şimşek, 2005):

Betimsel analiz için çerçeve oluşturma: Araştırma soruları ve kavramsal çerçeve doğrultusunda verilerin düzenlenmesi ve hangi temalar altında sunulacağının belirlenmesi hedeflenir.

1. **Verilerin tematik çerçeveye göre işlenmesi:** Elde edilen veriler, önceden belirlenen temalar doğrultusunda okunur, düzenlenir ve seçilir. Anlamlı bir şekilde bir araya getirilen bu veriler, araştırmanın odak noktasını destekler. Gerekli görüldüğünde bazı veriler analiz dışında bırakılabilir.
2. **Bulguların tanımlanması:** İşlenen veriler tanımlanır ve anlamlandırılırken, bulguların doğrudan alıntılarla desteklenmesi bu süreci zenginleştirir.
3. **Bulguların yorumlanması:** Tanımlanan bulgular, açıklanır, ilişkilendirilir ve gerekirse farklı olgular arasında karşılaştırmalar yapılır. Bu süreçte, neden-sonuç ilişkilerinin incelenmesi araştırmacının bulgulara daha derin bir bakış sunmasını sağlar.

3.2 Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni, 2013-2023 yılları arasında Türk sinemasında gösterime giren, kadın yönetmenler ve kadın senaristler tarafından üretilmiş uzun metraj kurmaca filmlerden oluşmaktadır. Araştırma, kadın yaratıcıların üretimlerini ve bu üretimlerde erkeklik temsillerini analiz etmeyi hedefleyen özgün bir çerçeve sunmaktadır. Çalışmanın odak noktası, kadın yönetmen ve senaristlerin ataerkil yapı ve toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuma, bu normları yeniden üretme ya da dönüştürme bağlamında nasıl yaklaştıklarını ve erkeklik temsillerini hangi biçim ve içerik özellikleriyle ele aldıklarını ortaya koymaktır.

Evren, sadece kadın yönetmen ve senaristlerin yer aldığı filmlerle sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda yalnızca uzun metraj kurmaca filmler dahil edilmiş; belgesel, kısa film ve deneysel yapımlar dışarıda bırakılmıştır. Kurmaca filmlerin daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşarak toplumsal normların yeniden üretiminde ya da eleştirilmesinde daha büyük bir etki alanı yaratması nedeniyle bu tür tercih edilmiştir. Araştırma, filmlerin 2013-2023 yılları arasında Türkiye’de gösterime girmiş olmasını temel alır. Bu tarih

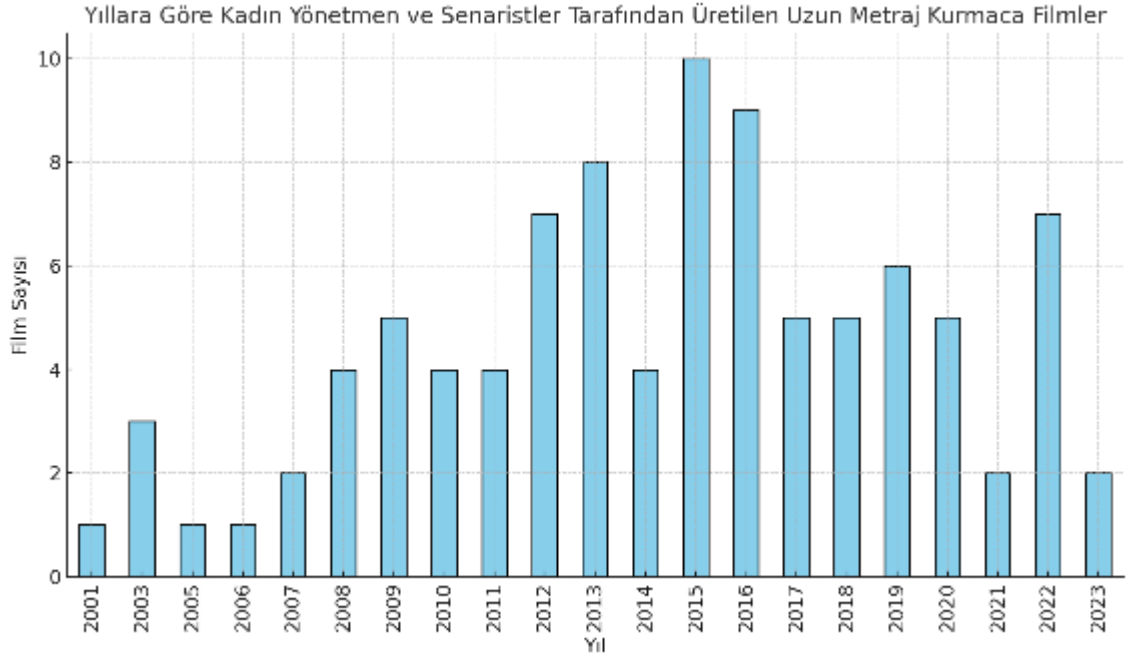
aralığı, kadın yaratıcıların sayısal ve niteliksel olarak daha fazla ön plana çıktığı, toplumsal cinsiyet normlarının sinemada daha geniş bir bağlamda tartışıldığı bir dönemi temsil etmesi bakımından önemlidir. Örneğin, bu dönemde kadın yönetmenlerin sayısındaki artış ve ürettikleri filmlerin eleştirel başarıları bu tercihi destekleyen unsurlardır.

Filmlerde birden fazla yönetmen veya senarist bulunması durumunda yalnızca kadınlar tarafından üretilmiş filmler çalışmaya dahil edilmiştir. Kadın ve erkek ortak yapımı olan filmler ya da tamamen erkek yaratıcılar tarafından yönetilen veya yazılan filmler bu evrenin dışında bırakılmıştır. Bu yaklaşım, kadın yaratıcıların sinemadaki perspektifini net bir şekilde analiz etmeyi ve erkeklik temsillerine dair kadın bakış açısını daha doğrudan incelemeyi mümkün kılmaktadır. Erkek ortaklığındaki yapımların bu çerçevede ele alınması, kadın yaratıcıların bakış açısını bulanıklaştırabileceği için araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırmanın belirlediği evren, kadın yaratıcıların erkeklik temsillerine yaklaşımlarını anlamaya yönelik eleştirel bir perspektif geliştirme fırsatı sunmaktadır. Bu bağlam, kadın yönetmenlerin ve senaristlerin üretimlerini toplumsal ve kültürel bağlamda analiz ederek erkeklik normlarının inşa süreçlerini ve bu normların toplumsal cinsiyet eşitsizliğine katkısını değerlendirmeyi sağlamaktadır. Ayrıca, kadın yaratıcıların eril hegemonyayı sorgulama, dönüştürme ya da yeniden üretme süreçlerine ışık tutarak, toplumsal cinsiyet normlarına dair yeni bakış açıları sunma potansiyeline sahiptir. Bu filmler gösterime girdiği yıllara göre Ek-1’de verilmiştir.

Şekil 3.1

2000-2013 yılları arası kadın yönetmen ve senaristler tarafından üretilen uzun metraj kurmaca film sayıları (Antrakt Sinema, n.d.; Box Office Türkiye, n.d.; Kadın Yönetmenler Arşivi, n.d.).



Grafik, 2001-2023 yılları arasında kadın yönetmen ve senaristler tarafından üretilen uzun metraj kurmaca filmlerin yıllara göre dağılımını istatistiksel olarak incelemektedir. İncelenen dönemde, toplam film sayısı yıllık dağılımlarla birlikte sunulmakta ve üretimdeki dalgalanmalar net bir şekilde görülmektedir. Bazı yıllarda film üretimi oldukça düşük seviyede kalmıştır. Örneğin, 2001, 2003 ve 2005 yıllarında az sayıda film üretilmiştir. Bununla birlikte, 2013 sonrası dönemde üretimde belirgin bir artış yaşanmış ve bu eğilim 2022'de zirveye ulaşmıştır. 2022 yılı, en yüksek film sayısı ile dikkat çekmekte, kadın yönetmen ve senaristlerin bu dönemde sektördeki görünürlüğünün arttığını ve üretken bir döneme girdiklerini göstermektedir. Buna karşılık, 2001 ve 2005 gibi yıllarda üretim sayısının oldukça düşük olduğu görülmekte, bu durum kadın yaratıcıların bu dönemlerde daha sınırlı bir üretim kapasitesine sahip olduğunu düşündürmektedir.

2001-2013 döneminde film sayıları düzensiz ve düşüktür. Ancak 2013-2023 yılları arasında yıllık üretimde düzenli bir artış eğilimi dikkat çekmektedir. Bu ikinci dönemdeki yıllık üretim ortalaması, ilk döneme göre daha yüksektir. 2001 yılından 2023'e kadar toplam film üretimi genel olarak artış göstermiştir. Özellikle 2013 sonrası yıllarda üretimin düzenli ve yoğun olması, kadın yönetmen ve senaristlerin sinema endüstrisindeki etkisinin giderek arttığını işaret etmektedir.

Bu bağlamda, çalışmanın yöntemi, kadın yönetmen ve senaristlerin sinema endüstrisindeki bu etkisini anlamak ve erkeklik temsillerini derinlemesine incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımını benimsemektedir. Nitel araştırmalarda örneklem büyüklüğü, araştırmanın türüne ve araştırmacının bilgi ihtiyacına göre değişiklik göstermektedir. Patton'un (2014), nitel araştırmalarda kullanılan örneklemelerin, genellikle nicel araştırmalarda kullanılan büyük ve temsili örneklemelere kıyasla daha küçük olmasının yeterli olabileceğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte, durum çalışmaları gibi nitel araştırmalarda tek bir örneklem dahi detaylı analiz için yeterli olabilmektedir. Yin (2014), tek bir durumun bağlamına bağlı olarak derinlemesine analiz ve anlam üretmek için yeterli olabileceğini ve bağlamsal ayrıntılara yoğunlaştığında teorik genelleme için güçlü bir temel sağlayabileceğini belirtmektedir (s. 50-53).

Patton (2014), maksimum çeşitlilik örneklemesinin nitel araştırmalara iki önemli katkı sağladığını ifade etmektedir. Birincisi, bu yöntem araştırmacılara farklı ve çeşitli durumları derinlemesine inceleme olanağı sunarak kapsamlı bir analiz yapılmasına imkân tanır. İkincisi, çeşitlilik içeren örneklemeler, farklı durumlar arasında ortak temalar ve kalıpların tespit edilmesine olanak sağlar. Bu yöntemle, büyük ölçüde farklılık gösteren durumlar arasında benzerlikler ve ortak temaların ortaya çıkarılması, araştırmanın bulgularına anlam ve değer kazandırmaktadır. Yıldırım ve Şimşek (2006), bu yöntemin amacının evrene genelleme yapmak değil, çeşitlilik gösteren durumlar arasında ortaklıkların ve farklılıkların tespit edilmesi olduğunu vurgulamaktadır.

Bu çalışmada, Türk sinemasında kadın yönetmen ve senaristlerin filmlerinde erkeklik temsillerini analiz etme amacı doğrultusunda maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemi özel olarak tercih edilmiştir. Bu yöntemin seçimi, araştırma evreninin tematik çeşitliliği ve filmlerdeki erkek karakterlerin farklı sosyoekonomik ve kültürel bağlamlarda sunulmasından kaynaklanan zenginlikten faydalanmayı mümkün kılmaktadır. Çalışmanın amacı, erkeklik temsillerinin farklı yönlerini keşfetmek olduğundan, bu yöntemin sunduğu farklılıklar arasındaki ortaklıkları ve ayrışmaları ortaya çıkarma avantajı, araştırmanın temel ihtiyaçlarıyla uyumludur.

Betimsel durum analizi yöntemi, araştırma konusunun derinlemesine incelenmesini mümkün kılmakta ve filmlerdeki erkeklik temsillerini kapsamlı bir şekilde ele almayı

sağlamaktadır. Ancak, bu yöntemin etkili bir şekilde uygulanabilmesi, seçilen filmlerin her birine ayrılacak zaman ve kaynakların sınırlılığı nedeniyle, sınırlı bir örneklem büyüklüğüyle mümkün olmuştur. Örneklem büyüklüğünün artırılması, daha geniş bir kapsam sağlayabilse de her bir filmin derinlemesine analiz edilmesi için gereken zamanı ve kaynakları sınırlayarak çalışmanın metodolojik tutarlılığını zayıflatma riski taşımaktadır. Bu nedenle, beş film seçimi, kapsam ve derinlik arasında bir denge kurmak amacıyla yapılmıştır.

Bu çalışma kapsamında, 2013-2023 yılları arasında kadın yönetmenler ve senaristler tarafından üretilip gösterime giren toplam altmış üç filmde maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemiyle beş film seçilmiştir. Örneklem seçiminde, filmlerin tematik çeşitliliği, farklı sosyoekonomik ve kültürel arka planlara sahip erkek karakterleri içermesi ve farklı erkeklik temsillerine yer vermesi gibi kriterler dikkate alınmıştır. Seçilen filmler, *Köksüz*, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*, *Tereddüt*, *Bilmemek* ve *Sunadır* (Tablo 3.2). Bu filmler, farklı toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik temsillerini ele alarak, Türk sinemasında kadın yönetmen ve senaristlerin erkeklik algılarına dair çeşitli bakış açıları sunmaktadır. Örneğin, *Köksüz* aile içi dinamikleri ve ataerkil yapıyı sorgularken, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* bireysel ilişkilerdeki erkeklik krizine odaklanmaktadır.

Tablo 3.2

Örneklemede Yer Alan Filmler

Gösterim Yılı	Film Adı	Yönetmen	Senarist
2013	Köksüz	Deniz Akçay	Deniz Akçay

Tablo 3.2 (Devam)

Örneklemede Yer Alan Filmler

2014	Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Çiğdem Vitrinel	Çiğdem Vitrinel, Ceyda Aşar
2016	Tereddüt	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu
2019	Bilmemek	Leyla Yılmaz	Leyla Yılmaz
2022	Suna	Çiğden Sezgin	Çiğdem Sezgin

Seçilen bu beş filmin Türk sinemasında kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerindeki çeşitliliği yansıtmada yeterli olduğu düşünülmektedir. Bu filmler, farklı türlerde, farklı bütçelerle ve farklı anlatım biçimleriyle erkeklik kavramını ele almaktadır. Dolayısıyla, bu örneklem, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine dair farklı bakış açılarını ve yaklaşımlarını ortaya koymada önemli bir çeşitlilik sunmaktadır. Örneklemede hem ana akım hem de bağımsız sinema örneklerine yer verilerek, farklı sinema anlayışlarının erkeklik temsillerine nasıl yansıdığı incelenmiştir. Bu sayede, çalışmanın kapsamı genişletilmiş ve farklı sinema türlerindeki erkeklik temsilleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuştur. Bunlar ile birlikte örneklemedeki filmler, farklı yaş gruplarından, sosyal sınıflardan ve mesleklerden erkek karakterlerin yer aldığı çeşitli anlatılar sunmaktadır. Bu çeşitlilik, çalışmanın amacı olan kadın yönetmenlerin bakış açısıyla Türk sinemasındaki erkeklik temsillerinin çeşitliliğini ve karmaşıklığını ortaya koymak için önemlidir.

3.3 Verileri Toplama Tekniği ve Aracı

Bu çalışmada, film çözümleme aşamasında veri toplama aracı olarak kullanılan temalar hem araştırmanın amacı hem de literatür taraması doğrultusunda geliştirilmiştir. Literatür taraması sonucu ortaya çıkan kavramlar, erkeklik kavramının çok yönlü yapısını ortaya koymuş ve çalışmanın nesnelliğini sağlamak adına temaların seçilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu süreçte, çalışmanın araştırma soruları dikkate alınarak, verilerin daha sistematik ve tutarlı bir şekilde analiz edilmesine olanak tanıyacak temalar belirlenmiş ve gruplandırılmıştır (Creswell, 2013; Yıldırım ve şimşek, 2016; Miles, Huberman ve Saldaña, 2014).

Literatür taraması sonucunda ön plana çıkan temalar, erkeklik kavramının çok yönlü yapısını ortaya koymaktadır. Bu temalar aşağıda verilmiştir: Bu alışma, erkeklik temsillerini kadın yönetmenlerin ve senaristlerin filmlerinde incelemeyi hedeflediği için, erkeklik algısının çok boyutlu bir şekilde ele alınmasını sağlayacak tematik bir çerçeve oluşturmayı amaçlamıştır. Erkeklik alışmaları literatüründe yaygın olarak kullanılan kavramsal araçlar ve toplumsal cinsiyet perspektifi göz önünde bulundurularak şu üç tema belirlenmiştir:

Sosyoekonomik Durum: Erkeklik temsillerinin, karakterlerin ekonomik bağımsızlıkları, eğitim seviyeleri ve mesleki rolleriyle nasıl şekillendiğini anlamak için seçilmiştir. Hegemonik erkeklik teorisi, ekonomik güç ve statü gibi unsurların erkeklik inşasındaki merkezi rolünü vurgular. Bu nedenle, erkek karakterlerin toplumsal pozisyonlarının analiz edilmesi, ataerkil yapıların erkeklik üzerindeki etkisini anlamak için kritik bir zemin sağlar (Connell, 1995, 2019a; Edwards, 2013, s. 42–47).

Erkeklik Krizi ve İçsel atışmalar: Erkeklik krizleri, içsel çatışmalar ve duygusal kırılganlıklar, erkeklik temsillerinin bireysel düzeydeki yansımalarını inceler. Erkeklik alışmaları literatürü, ataerkil normların erkeklerin duygusal ifadelerini nasıl sınırlandırdığını ve bu sınırlamaların psikolojik etkilerini ele alır. Bu tema, erkek karakterlerin içsel dünyalarına ışık tutarak, erkeklik krizlerini somut bir şekilde analiz etmeyi mümkün kılar (Kimmel, 2008, s. 112).

Diğer Karakterlerle İlişkiler: Diğer Karakterlerle İlişkiler: Erkek karakterlerin kadınlarla, aile üyeleriyle ve diğer erkeklerle olan etkileşimleri, erkeklik temsillerinin toplumsal bağlamını anlamak için önemli bir boyuttur. Güç dinamikleri, ilişkisel çatışmalar ve ataerkil normların bireyler arası ilişkilerdeki yansımaları, erkeklik performanslarının daha kapsamlı bir değerlendirilmesini sağlar (Butler, 1990, s. 2; 2019b: 151-152).

3.4 Veri Analizi

Bu çalışmada, veri toplama süreci, erkeklik temsillerini ele alan filmlerin birden fazla kez izlenmesi ve sahne bazında detaylı analiz yapılması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Filmler, erkek karakterlerin davranışları, diyalogları, toplumsal rollerle ilişkileri ve sinematografik tercihler bağlamında analiz edilmiştir. Görsel ve işitsel unsurlar, tematik analiz için temel veri kaynakları olarak değerlendirilmiştir. Bu süreçte, kamera açıları, mekân kullanımı, renk paletleri ve karakterlerin yüz ifadeleri gibi unsurlar dikkatlice incelenmiş ve notlar alınmıştır.

Film analizleri, önceden belirlenmiş temalar çerçevesinde yapılandırılmıştır. Erkek karakterlerin sosyoekonomik durumları, içsel çatışmaları ve diğer karakterlerle ilişkisel dinamikleri, toplumsal cinsiyet normları ve ataerkil yapı bağlamında ele alınmıştır. Filmlerde kullanılan sinematografik tercihler, bu temaların desteklenmesi ve derinleştirilmesinde kritik bir rol oynamıştır.

Veri toplama sürecinde kullanılan yöntemler, filmlerin toplumsal cinsiyet bağlamındaki anlatılarını daha iyi anlamayı amaçlamış ve erkeklik temsillerini detaylı bir şekilde çözümlemeye olanak tanımıştır. Ayrıca, literatür taraması, toplumsal cinsiyet ve erkeklik çalışmalarıyla ilgili kavramsal çerçeveyi oluşturmak ve film analizlerini daha kapsamlı bir bağlama oturtmak amacıyla kullanılmıştır. Bu yaklaşımla, filmlerdeki erkeklik temsillerine ilişkin derinlemesine bir analiz gerçekleştirilmiştir.

4. BULGULAR

4.1 Köksüz

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senarist: Yeşil Ustaoglu

Gösterim Yılı: 2016

Filmin Konusu: Bir babanın ani ölümüyle parçalanan bir ailenin içindeki çatışmalar, baba figürünün yokluğu etrafında şekillenir. Anne Nurcan, eşinin kaybıyla hayatın yükünü tek başına üstlenmek zorunda kalırken hem ekonomik hem de duygusal açıdan büyük bir çöküş yaşar. Büyük kızı Feride, ailenin sorumluluğunu üstlenmek ve geçimi sağlamak için kendi hayatını askıya alır. Ancak bu süreçte Feride, annesinin baskıları ve ailevi yükümlülükler arasında sıkışıp kalır. Feride'nin kendine ait bir yaşam kurma çabası, onun içsel çatışmalarını daha da derinleştirir.

Ailenin erkek çocuğu İlker, babasız bir evde büyümenin yarattığı otorite boşluğunu doldurmaya çalışır. Ancak, toplumun ve aile bireylerinin erkeklikten beklediği sorumluluklar, İlker'in duygusal dünyasında büyük bir kriz yaratır. En küçük kardeş Özge ise ailenin görmezden gelinen üyesi olarak yalnızlık içinde kendi başına mücadele eder.

Anneanne, ataerkil değerleri içselleştirmiş bir figür olarak ailedeki baskıyı artırır. Kızına ve torunlarına şiddet ve baskı yoluyla toplumsal normları dayatır. Aile üyeleri arasındaki çatışmalar giderek büyürken, film ataerkil düzenin aile dinamikleri üzerindeki etkilerini gözler önüne serer. Köksüz, ataerkil toplumun yarattığı baskının ve bu baskının kuşaklar arası aktarımının sonuçlarını, bir ailenin trajedisi üzerinden ele alır. Karakterlerin yaşadığı içsel ve dışsal çatışmalar, toplumsal cinsiyet rolleri, şiddet ve aile bağları ekseninde anlatılır.

4.1.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi

İlker, alt orta sınıf bir ailenin genç bireyi olarak, babasının kaybıyla birlikte ekonomik ve duygusal anlamda derin bir yoksunluk yaşamaktadır. Baba figürünün yokluğu sadece duygusal destek eksikliği yaratmakla kalmaz, aynı zamanda ailenin maddi durumunu önemli ölçüde zayıflatır. Bu kayıp İlker'in büyüme sürecini olumsuz etkiler ve aile içinde erkek otoritesinin boşluğunu doldurması beklenen bir role itilmesine neden olur. Ancak İlker, bu rolü üstlenmek için gerekli olgunluk ve maddi kaynaklardan yoksundur. Bu durum, onun erkeklik krizine sürüklenmesine ve şiddet, öfke patlamaları gibi dışavurumlarla kendini ifade etmesine yol açar. MacInnes (1998, s. 47-55) ve Morgan'a (2006, s. 118) göre, erkeklik krizi, hegemonik erkekliğin geleneksel değerlerinin (kahramanlık, cesaret, metanet) toplumsal cinsiyet sınırlarının bulanıklaşması ve erkeklerin ayrıcalıklı konumlarını kaybetmesiyle birlikte değişime uğradığı bir durumdur. Bu bağlamda, İlker'in deneyimi, hem bireysel (içteki kriz) hem de toplumsal (dıştaki kriz) düzeyde erkeklik krizinin nasıl tezahür edebileceğine dair somut örnekler sunmaktadır.

Babasının kaybıyla yetersiz kalan maddi kaynaklar, İlker'in annesi Nurcan ve ablası Feride'ye olan bağımlılığını artırır. İlker'in ablasına yönelik para taleplerindeki ısrarcı ve baskıcı tutumu, ekonomik güvensizliğini ve erkeklik algısının bu durumdan nasıl etkilendiğini açıkça ortaya koyar. Bu baskı, yalnızca ekonomik bir gereksinimden değil, aynı zamanda ataerkil bir rolü yerine getirme çabasıyla kaynaklanır. Maddi kaynaklardan yoksun oluşu, İlker'i yalnızca aile içinde değil, toplumla ilişkilerinde de dezavantajlı bir konuma iter.

İlker'in annesi Nurcan ve anneannesinin ona "evin erkeği" rolünü yüklemesi, karakter üzerinde yoğun bir psikolojik baskı oluşturur. Anneanneninin erkek olarak ailenin sorumluluğunu üstlenmesi gerektiği yönündeki telkinleri, İlker'in mevcut kaynaklarının ve olgunluğunun bu sorumluluğu karşılamaya yetmediği bir bağlamda, erkeklik krizini derinleştirir.

Connell'in hegemonik erkeklik teorisi perspektifinden bakıldığında, İlker'in ekonomik durumunun, ataerkil normlara uygun bir erkeklik modelini gerçekleştirmesini engellediği görülür. Connell'e göre hegemonik erkeklik, ataerkil düzenin sürdürülebilmesi için

toplumsal cinsiyet ilişkilerinde baskın konumu temsil eder ve genellikle fiziksel güç veya bireysel otoriteye dayanmaz; aksine, kültürel kabul ve otoriteyi merkeze alır (Connell, 2019a, s. 150-151). İlker, ekonomik olarak yetersiz olduğu için aile içindeki otorite boşluğunu doldurmada başarısızdır. Hegemonik erkeklik normlarına ulaşmak isteyen İlker, bu normlara erişim sağlamak yerine, fiziksel şiddet ve baskı yoluyla çözüm arayarak başarısız olur. Özellikle babasından kalan arabanın satışıyla ilgili tartışmalar sırasında verdiği tepkiler, ekonomik bir kayıp üzerinden erkeklik otoritesini yeniden inşa etme çabası olarak değerlendirilebilir. Ancak bu çabalar, hegemonik erkekliğin kültürel kabul ve otoriteye dayanan normlarıyla uyumlu olmadığı için sonuçsuz kalır. Bu durum, İlker'in toplumsal cinsiyet normlarına uyum sağlama baskısını ve bu baskının yarattığı çatışmaları açıkça göstermektedir.

Gülağa, İlker'den farklı bir sosyoekonomik ve toplumsal bağlamda konumlanmaktadır. Alt orta sınıfa mensup bir birey olarak, istikrarlı bir iş yaşamına ve düzenli bir gelire sahiptir. Bu durum, Gülağa'nın çevresiyle uyumlu, dengeli ve toplumsal normlara uygun bir erkeklik modeli sergilemesine olanak tanımaktadır. Ekonomik istikrarı, Gülağa'yı Feride için güvenilir bir partner ve Nurcan için aileye destek olabilecek bir figür haline getirmektedir. Bu bağlamda, sahip olduğu özellikler, toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde idealize edilen bir erkeklik performansı sergilemesi için uygun bir koşul sağlamaktadır.

Gülağa'nın ekonomik gücü, tüketim alışkanlıkları ve sosyal ilişkileri üzerinde de etkili bir denge yaratır. Feride ile olan ilişkisinde, ekonomik güvenliği ve toplumsal normlara uygun tutumları belirleyici bir rol oynar. Gülağa'nın, Feride'nin hayatında ona destek olabilecek ve aileye katkı sağlayabilecek bir erkek olarak konumlanması, ataerkil sistemde erkekliğin ekonomik temeller üzerine inşa edilen bir norm olarak kabul edildiğini açıkça ortaya koyar.

Öte yandan, İlker bu ekonomik ve toplumsal avantajlardan yoksundur. Ekonomik yetersizlik ve kişisel olgunluk eksikliği, İlker'in hem aile içinde hem de toplumsal bağlamda erkeklik normlarını gerçekleştirmekte zorlanmasına neden olur. Babasından kalan arabanın satışı sırasında yaşanan tartışma, İlker'in ekonomik bir kayıp üzerinden otorite kurma çabalarını gözler önüne serer. İlker, ekonomik yetersizliğini telafi etmek

amacıyla şiddet, öfke ve baskıcı davranışlar sergilerken, bu durum onun hırçın mizacını ve içsel çatışmalarını belirgin hale getirir.

Bu iki karakter arasındaki belirgin fark, sosyoekonomik durumlarının erkeklik algılarına ve toplumsal rollerine yansıma biçimidir. İlker, ekonomik güvensizlik ve toplumsal başarısızlık nedeniyle erkeklik normlarını gerçekleştirmekte zorlanırken, Gülağa ekonomik gücün sağladığı güvenle toplumsal normlara daha kolay uyum sağlar. İlker'in saldırgan ve öfkeli tavırları, Gülağa'nın sakin ve uyumlu duruşuyla keskin bir tezat oluşturur. Ancak her iki karakterin de toplumsal eşitsizliklere yönelik farkındalık göstermemesi, bu farklılıkların altındaki temel benzerliği ortaya koyar: İkisi de ataerkil sistemin içinde, erkekliklerini ekonomik ve toplumsal güç üzerinden tanımlamak zorunda bırakılmıştır.

4.1.2 Erkek karakterinin erkeklik krizi ve içsel çatışmaları

İlker, babasının yokluğunda, ataerkil düzenin “evin erkeği” olma beklentileriyle karşı karşıya kalır. Genç yaşına, ekonomik bağımsızlığının olmayışına ve duygusal hazırlıksızlığına rağmen bu rolü üstlenmesi beklenir. Ancak bu beklenti, İlker'in erkeklik kimliğiyle ilgili derin bir çatışma yaşamasına neden olur. Bu durum, filmde hem karakterin psikolojik derinliği hem de sinematografik detaylarla ustalıkla işlenmiştir.

Henüz 17 yaşında olan İlker bir gün babasından kalan arabanın anahtarını alarak kardeşi Özge ile dışarı çıkar. Arabanın alarm ve motor sesine uyanan annesi Nurcan, peşlerinden koşar. İlker, arabayı yeterince hızlı süremeyeceğini anladığında, kardeşini arabada bırakarak kaçır. Bu olay, Nurcan'ın arabayı satma kararı almasına neden olur ve İlker için bu kayıp maddi olduğu kadar sembolik bir anlam da taşır. Babasından kalan bu araç, İlker'in özgürlük arayışını ve kendi kararlarını verme isteğini temsil etmektedir. Ancak arabanın satılması, onun bu arzularını gerçekleştirme çabalarını sekteye uğratar ve ataerkil düzenin evin erkeği olma beklentileriyle daha ciddi bir çatışma yaşamasına yol açar.

Arabanın kaybı, İlker'in yalnızca somut bir nesneyi yitirmesi değil; aynı zamanda özgürlük ve otorite algılarında derin bir sarsıntı yaratır. Bu durum, İlker'in öfkesini tetikleyerek babasına duyduğu bağlılığın kopuşunu simgeleyen bir dönüm noktası haline

gelir. Tartışmalar sırasında sergilediği şiddet, otoritesini yeniden kurma çabası olarak görülebilir. Araba, İlker'in erkeklik kimliğini ve özgürlük arayışını şekillendiren önemli bir sembol niteliğindedir.

Bu olay, İlker'in toplumsal cinsiyet normlarına uyum sağlama çabalarını daha da zorlaştırır. Erkeklik kimliğini sorgulamasına yol açan bu durum, içsel çatışmalarını derinleştirir. Öfke ve şiddetle kendini ifade etmesi, arabanın onun için yalnızca maddi değil, aynı zamanda sembolik bir anlam taşıdığını gösterir. Böylece araba, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde İlker'in kimlik mücadelesinde merkezi bir rol üstlenir.

Arabanın satışı sırasında Feride'nin iş arkadaşı Gülağa'dan yardım istenir. Gülağa aracı kontrol ederken olaylardan habersiz olan İlker, durumu yanlış yorumlar ve Gülağa'yı hırsız ya da arabaya zarar vermek isteyen biri olarak algılar. İlker, öfkeyle Gülağa'ya tepki gösterir; ancak Gülağa durumu açıklayınca bu öfke ailesine yönelir. İlker'in annesine “*Sen kime sordun lan arabayı satarken?*” diyerek verdiği tepki, evin "tek erkeği" olarak kendisine danışılmadan alınan bu kararın yarattığı güvensizlik ve otorite boşluğu hissini açığa çıkarır. Bu sahne, İlker'in erkeklik krizini ve içsel çatışmalarını dramatik bir şekilde izleyiciye aktarır. İlker'in hem sözleri hem de beden dili, aile içindeki otoritesinin zedelenmesinden duyduğu öfke ve hayal kırıklığını yansıtır. Annesinin aldığı bu karar, İlker'in erkeklik algısını yeniden inşa etmeye çalıştığı bir dönemde, onun aile içindeki yerini daha da sorgulamasına neden olur. İlker'in annesine yönelik fiziksel ve sözel tepkileri, onun ataerkil normların yarattığı baskılarla nasıl mücadele etmeye çalıştığını ve bu durumun erkeklik algısında derin çatışmalar yarattığını açıkça ortaya koyar.

Bu olaylar, İlker'in erkeklik algısındaki temel çatışmaları açığa çıkarır. Ataerkil düzenin dayattığı beklentilerle bireysel yetersizliklerinin birleştiği bu durum, İlker'in hem aile içinde hem de dış dünyada öfke ve çatışma yoluyla kendini ifade etmeye çalıştığını gösterir. Film, bu sahnelerle birlikte erkeklik krizinin psikolojik derinliklerini ve bunun toplumsal cinsiyet normlarıyla olan ilişkisini güçlü bir şekilde yansıtır. Arabanın satılma kararı, İlker'in yetersizlik hissini daha da derinleştirerek çaresizlik duygusunun saldırganlığa dönüşmesine yol açar. Bu sırada arka planda görülen baba fotoğrafları, İlker'in yaşadığı bu çatışmayı görsel olarak destekler. Babanın yokluğu, aile içindeki

roller üzerinde yarattığı etkiyle filmde simgesel bir anlam taşır ve İlker'in hem bireysel hem de toplumsal erkeklik algısını şekillendiren unsurlardan biri olarak öne çıkar.

Görsel 4.1

İlker ile Nurcan arasındaki çatışma



İlker'in duygusal dünyası, babasızlık, ergenlik krizi ve ataerkil düzenin baskılarının kesişiminde şekillenir. Bu süreç, yalnızlık, utanç ve kimlik arayışıyla örülüdür. Yönetmenin sinematografik tercihleri, İlker'in içsel çatışmalarını ve bu çatışmaların duygusal etkilerini izleyiciye güçlü bir şekilde aktarır. Örneğin, Halil'in evinde arkadaşlarıyla olduğu sahnede, İlker'in babalar hakkında konuşulan bir sohbet sırasında gruptan fiziksel ve duygusal olarak ayrıştığını görürüz. Kamera, İlker'in yüzüne odaklanarak babasının yokluğunun yarattığı boşluğu ve bu durumun İlker üzerindeki etkilerini görsel olarak yansıtır.

Bu yalnızlık, İlker'in kimlik arayışını daha da zorlaştırır. Babasız bir evde "ailenin erkeği" olma beklentisiyle karşı karşıya kalan İlker, kendini ifade etmekte ve duygusal dengeyi kurmakta zorluk çeker. Babalarla ilgili herhangi bir konu açıldığında sessizleşip iç dünyasına çekilmesi, bu durumun bir yansımasıdır. Halil'in evinde geçen sahnede,

arkadaşlarının babalarından bahsettiği sırada İlker'in odanın dışında kaldığını ve yalnızca dinlediğini görürüz. Yakın plan çekimler, İlker'in yüz ifadeleriyle duygusal gerilimini izleyiciye aktarırken, onun çevresindekilerle olan mesafesini de vurgular.

Film, İlker'in bireysel çatışmalarını işlerken, bu çatışmaların toplumsal erkeklik algısıyla olan bağlantısını ele alır. Babasız bir evde üstlendiği sorumluluklar ve bunların yarattığı baskılar, İlker'in öfke patlamaları ve duygusal karmaşalarıyla belirginleşir. Ataerkil düzenin birey üzerindeki etkilerini eleştiren bu anlatı, İlker'in erkeklik algısını ve kimlik arayışını sinematografik bir derinlikle sunar.

Arkadaşı Halil'in annesi Gülten ile yaşadığı cinsel deneyim, İlker'in erkeklik kimliğini inşa etme çabasında kritik bir dönüm noktasıdır (Bkz. Bölüm 4.1.3 Erkek Karakterlerin İlişkisel Dinamikleri). Bu deneyim, İlker için yalnızca bir tatmin arayışından ibaret değildir; aynı zamanda yoğun bir utanç ve suçluluk duygusunu beraberinde getirir. Gülten'le olan ilişkisi, İlker'in hem kendi erkekliğini ispat etme hem de arkadaşlık bağlarına ihanet etmiş olma çelişkisiyle boğuşmasına neden olur. İlker, bu deneyimle erkeklik algısını toplumsal normlara uygun bir şekilde şekillendirmeye çalışırken, aynı zamanda bu normların dışına çıkarak bir ihanet duygusu yaşamaktadır.

Bir sahnede, İlker'in okulun tuvaletinde Halil'le karşılaşması, bu içsel çatışmalarını ve duygusal yüklerini görselleştiren önemli bir anı ortaya koyar. Halil'le göz teması ve diyalog kurmaktan kaçınan İlker, tuvalete sığınarak fiziksel ve duygusal olarak bir tür korunma arar. Halil, tuvaletin duvarına tırmanarak doğum gününe İlker'i de davet eder. Kameranın, duvarın üstünden aşağı doğru İlker'i çömelmiş bir vaziyette kadraja alması, İlker'in içinde bulunduğu yoğun utanç ve suçluluk duygusunu simgeler. Yukarıdan aşağı bakan kamera açısı, İlker'in hem fiziksel hem de duygusal olarak küçüldüğünü ve çaresiz hissettiğini görsel bir dille ifade eder. Bu sahne, İlker'in Halil'le yüzleşme korkusunu ve yaşadığı duygusal yükü güçlü bir şekilde yansıtır.

İlker'in Halil'le yüzleşmekten kaçınması ve bu süreçte okula gitmeyi bırakması, onun bu duygusal yüklerle başa çıkmakta ne denli zorlandığını gösterir. Bu davranışlar, İlker'in hem erkeklik kimliğini hem de arkadaşlık bağlarını sorgularken yaşadığı derin utancı ve suçluluğu izleyiciye açık bir şekilde sunar. Film, bu sahnelerle İlker'in erkeklik inşası

sürecindeki karmaşayı ve bu sürecin toplumsal normlarla nasıl bir gerilim yarattığını etkileyici bir şekilde ortaya koyar.

Görsel 4.2

İlker'in utanç ve suçluluk içindeki yalnızlığı



Halil'in İlker'e karşı sergilediği dostane tavırlar, İlker'in utanç duygusunu daha da derinleştirir ve içsel çatışmalarını yoğunlaştırır. Halil'in bu durumdan habersiz olması, İlker'in kendini suçlu hissetmesine ve bu suçlulukla başa çıkmada daha da zorlanmasına neden olur. İlker, kendi iç dünyasındaki bu çelişkiyi çözemediği için Halil'le yüzleşmekten sürekli olarak kaçınır.

Halil'in evinde gerçekleşen doğum günü kutlaması, İlker'in yaşadığı cinsel deneyim sonrasında Halil ve annesi Gülten ile aynı ortamda bulunduğu ilk andır. Bu durum, İlker için karmaşık bir duygusal çatışmayı beraberinde getirir. Bir yandan erkeklik kimliğini inşa etmenin verdiği tatmin duygusunu yaşarken, diğer yandan arkadaşına duyduğu suçluluk ve ihanet hissiyle mücadele eder. Bu ikili duygusal yük, İlker'in tavırlarına yansıyan bir huzursuzluk olarak kendini gösterir.

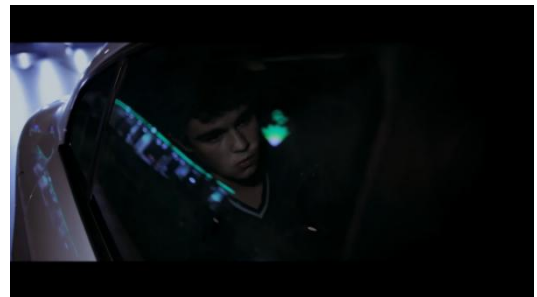
Doğum günü kutlamasının ardından eve dönen İlker, ablası Feride'nin evlenme kararı aldığını öğrenir. Bu haber, İlker için hayal kırıklığı yaratır ve onu evden uzaklaştırır. İlker'in yaşadığı hayal kırıklığının olası sebepleri arasında, kendisine danışılmadan aile hakkında bir karar verilmesi ve evin maddi yükünü taşıyan Feride'nin ayrılacak olması sonucunda yaşanacak zorluklar yer alır. İlker, içinde bulunduğu duygusal karmaşayı çözümleyemediği için Gülten'in evine yönelir. Ancak kapıyı, Gülten'in yurt dışında çalışan kocası açar. İlker, bu karşılaşma sırasında kendini daha da küçük düşmüş ve sıkışmış hisseder.

Gülten ve kocası aile ziyareti için evden ayrılırken, İlker'i Halil'in yanına bırakmayı teklif ederler. Yolculuk sırasında Gülten'in kocası, İlker'e dönerek *"Bu zamanda hayırlı evlat yetiştirmek öyle her baba yiğidin harcı değil. Allah bizim yüzümüze baktı çok şükür"* der. Bu sözler, İlker'in zaten karmaşık olan duygusal dünyasında daha derin bir çatışmayı tetikler. Araçta arka koltukta oturan İlker'e yapılan yakın çekim, İlker'in yüzündeki gerilimi ve içsel huzursuzluğunu izleyiciye aktarır. Arka planda Halil'in babasının sesi giderek azalırken, yerini duygusal tonlara sahip enstrümantal bir müzik alır. Bu sinematografik tercih, İlker'in kendisini dışlanmış ve yalnız hissetmesini, aynı zamanda babasının yokluğundan kaynaklanan duygusal boşluğu daha da görünür kılar.

Bu sahne, İlker'in içsel çatışmalarını ve derinleşen utanç duygusunu sinematografik öğelerle etkili bir şekilde yansıtır. Gülten'in kocasıyla yüzleşmesi ve onun sözleri, İlker'in suçluluk ve ahlaki çelişkilerini tetikler. Bu karşılaşma, İlker'in kendi babasızlığını ve Gülten ile yaşadığı ilişkiyi yeniden değerlendirmesine yol açar.

Görsel 4.3

İlker'in gerçeklerle yüzleşmesi



Böylece hem toplumsal normlarla hem de kişisel değerlerle yaşadığı bir duygusal çıkmaza sürüklenir. İlker'in sessizliği, bu çatışmanın büyüklüğünü ve çözüm bulamamasını simgeler. Yönetmen, kamerayı İlker'e yakınlaştırarak izleyiciyi onun dünyasına çeker ve bu çıkmazı yoğunlaştırır. Ayrıca, arka plan seslerinin yerini duygusal bir enstrümantal müziğin alması, İlker'in içine kapanışını ve duygusal gerilimini güçlü bir şekilde izleyiciye aktarır. Bu sahne, aynı zamanda İlker'in toplumsal değerler, ailevi beklentiler ve erkeklik kimliğiyle olan mücadelesini açığa çıkarır. Gülten'in kocasının varlığı, İlker'in ilişkideki güç dengelerini ve erkeklik algısını sorgulamasına neden olur. Bu yüzleşme, İlker'in hem suçluluk duygusuyla hem de utançla mücadele etmesini zorunlu kılar. Yönetmenin sinematografik tercihleri, İlker'in bireysel çatışmalarını toplumsal erkeklik normları bağlamında ele alarak izleyiciye daha geniş bir perspektif sunar.

İlker'in kimlik arayışı ve babasının yokluğunu dolduramamasının yarattığı çaresizlik, filmde onun ağladığı üç sahneyle somut bir şekilde ortaya konur. Bu sahneler, İlker'in duygusal çatışmalarını ve kırılma anlarını izleyiciye güçlü bir şekilde aktarır. İlk ağlama sahnesi, İlker'in anneannesinin "*Sen bu evin erkeğisin, güçlü olman lazım*" şeklindeki ataerkil beklentilerle dolu sözleri üzerine gerçekleşir. Bu sözler, İlker'e babasız bir evde evin erkeği olma sorumluluğunu yüklerken, onun duygusal yükünü daha da artırır. Hegemonik erkek kimliği, aile, okul ve kitle iletişim araçları aracılığıyla, "erkek dediğin ağlamaz" ve "erkek dediğin dayanıklı olur" gibi kalıplaşmış söylemlerle topluma sürekli olarak empoze edilmektedir (Sığın ve Canatan, 2018, s. 167). Bu tür söylemler, bireylerin erkekliğin ne olduğu ve neler yapabileceği konusundaki algılarını şekillendirir.

Anneannenin sözleri, İlker'in üzerine yüklenen sorumlulukların ağırlığını ve bu yükleniş başa çıkamamanın yarattığı çaresizliği açıkça ortaya koyar. İlker'in anneannesine sarılarak ağladığı bu an, onun duygusal tükenmişliğini ve ataerkil beklentilerle mücadelesindeki yalnızlığını gözler önüne serer. Bu sahne, İlker'in iç dünyasındaki çatışmaları ve babasızlığın getirdiği yükün duygusal etkisini izleyiciye aktarır.

İkinci ağlama sahnesi, İlker'in sokakta dolaşırken babasının arabasına benzeyen bir araç gördüğü sırada gerçekleşir. Arabanın peşinden koşarak "*Baba, baba dur*" diye bağırması, İlker'in babasına duyduğu derin özlemi ve babasız geçen hayatında hissettiği güçsüzlüğü

ifade eder. Arabanın gözden kaybolması ve İlker'in yere kapanarak ağlaması, onun babasızlıkla başa çıkamadığını ve bu kaybın yarattığı duygusal yükü taşıyamadığını gösterir. Bu sahne, İlker'in içsel çöküşünün ve babasına duyduğu özlemin en güçlü dışavurumlarından biridir.

Üçüncü ağlama sahnesi ise İlker'in esrarın etkisi altındayken gerçekleşir. Ablası Feride'nin annelerine refakat etmesi için İlker'i aradığı sahnede, İlker telefona cevap veremez. Bu, İlker'in bir kez daha ailevi sorumluluklarını yerine getiremediği bir an olarak öne çıkar. Eve dönen Feride'nin İlker'e fiziksel şiddet uygulaması ve “*Böyle mi destek olacaksın bana?*” diyerek çıkışması, İlker'in üzerindeki suçluluk duygusunu artırır. Ancak bu sahnede İlker ve Feride'nin birbirlerine sarılarak ağlaması, yalnızca İlker'in değil, Feride'nin de babasızlığın getirdiği yükler altında ezildiğini ve bu durumun aile bağlarını nasıl etkilediğini gözler önüne serer. Bu an, ailedeki bireylerin duygusal yüklerini ve kırılganlıklarını simgeleyen bir sahne olarak dikkat çeker.

Bu üç sahne, İlker'in duygusal çatışmalarını güçlü bir şekilde yansıtırken, onun babasızlıkla gelen yalnızlık ve aidiyetsizlik duygularıyla nasıl baş etmeye çalıştığını da gösterir. Film boyunca İlker'in sıklıkla şehirde tek başına dolaştığı sahneler, onun içsel çatışmalarını ve yalnızlığını görsel olarak ifade eder. Şehrin kalabalığı içinde yalnızlığı simgeleyen İlker, babasızlığın yarattığı boşlukta bir yol bulmaya çalışırken aidiyet hissinin eksikliğini derin bir şekilde yaşar. Bu sahneler, İlker'in yalnızlığının, ergenlik krizinin ve erkeklik inşasının bir yansıması olarak izleyiciye sunulur.

Görsel 4.4 İlker'in hem çevresiyle hem de kendisiyle olan mücadelesini ve bu mücadelenin onun üzerinde yarattığı duygusal yükü çarpıcı bir şekilde yansıtır. Yönetmen, geniş açılı çekimlere sıkça yer vererek, İlker'in çevresindeki kalabalığın içinde nasıl yalnız kaldığını ve toplumla olan bağlarının kopukluğunu görselleştirir. İlker, İzmir'in sokaklarında bir flanör gibi dolaşır; ancak kent yaşamı onu şehre dahil etme konusunda direnç gösterir. İlker'in, yetişkinliğin ve toplumsal erkeklik rollerinin gerekliliklerini yerine getiremediği bu anlar, yalnızlığını ve toplumsal dışlanmışlığını daha da belirgin hale getirir.

Bir sahnede İlker bir bara girmek ister ancak kapıdaki görevli on sekiz yaşından küçük olduğu için içeri girmesine izin vermez. Bu olay İlker'in ne ailesi ne de şehrin sosyal mekânları tarafından yetişkin bir erkek olarak kabul edilmediğini açıkça ortaya koyar. İlker'in bu anlarda yaşadığı dışlanmışlık, sadece fiziksel bir yalnızlığı değil, aynı zamanda sosyal bağlarının kopukluğunu ve çevresindeki kalabalığın içinde bir yabancı gibi hissettiğini simgeler. Yönetmenin gri tonlara hâkim bir renk paleti tercih etmesi, sahnelere melankolik bir hava katarken, İlker'in içsel dünyasındaki duygusal çatışmaları da yansıtır.

Görsel 4.4

İlker'in içsel çatışmaları



Deniz kenarında geçen bir sahnede, İlker'in kulaklıkla müzik dinlediği görülür. Bu sahne, İlker'in gerçek dünyadan soyutlanma ve kendi içine kapanma çabasını somutlaştırır. Kamera, geniş açı kullanarak İlker'i ve denizin enginliğini aynı çerçeveye alır. Denizin sakinliği, İlker'in yalnızlığını ve içsel huzur arayışını yansıtırken; kulaklık detayı, onun kendine ait bir dünyada yaşadığını simgeler. Ancak kendi içine kurduğu bu dünya, İlker için bir kaçış alanı olsa da onun duygusal yükünü hafifletmez. Aksine bu yalnızlık alanı

İlker'in gerçek hayatta kuramadığı bağların bir yansıması olarak daha da melankolik bir atmosfer yaratır. Film boyunca bu tür sahneler, İlker'in toplumsal değerler, ailevi beklentiler ve bireysel kimlik arayışı arasında sıkışıp kalmış bir genç olarak varoluş mücadelesini izleyiciye aktarır. Yönetmenin mekân kullanımı, renk paleti ve geniş açılı sinematografik tercihler, İlker'in yalnızlığını ve toplumla kurduğu problemli ilişkiyi güçlü bir şekilde vurgular. Bu sahneler, İlker'in yalnızlığını bir bireysel kriz olmanın ötesinde, toplumsal kabul görme ve aidiyet hissiyle ilişkilendiren derin bir eleştiri olarak öne çıkar.

Köksüz filminin bir diğer erkek karakteri olan Gülağa, toplumsal cinsiyet rollerine uyum sağlamaya çalışan, ancak bu süreçte içsel çatışmalar yaşayan bir erkek olarak temsil edilir. Orta yaşlarına yaklaşmış, ekonomik olarak istikrarlı ve yardımsever biri olarak görünen Gülağa'nın karakteri, toplumsal normların erkek kimliğine yüklediği beklentilerle şekillenen duygusal ve toplumsal gerilimlerle daha derin bir boyut kazanır. Kimmel'e göre, erkekler ataerkil toplumda kendilerinden beklenen roller ve sorumluluklara uyum sağlamak zorlandıklarında, bu durum içsel çatışmaların ve kimlik krizlerinin tetikleyicisi olabilir (Kimmel, 2008, s. 112). Bu bağlamda Gülağa'nın deneyimi, ataerkil normlarla tam anlamıyla örtüşmeyen bir erkeklik kimliğinin yarattığı gerilimleri gözler önüne serer. Böylelikle Gülağa, yalnızca yüzeysel bir figür olmaktan çıkarak çok boyutlu ve karmaşık bir birey olarak anlam kazanır.

Gülağa, aileye destek olan, nazik ve sorumluluk sahibi bir karakterdir. Düzenli bir gelirinin olması, ataerkil toplumun erkeklere yüklediği "ekonomik sorumluluk" ve "aileye maddi destek sağlama" beklentilerini karşılamasını sağlar. Ancak bu istikrar, onun toplumsal normlara uyum sağlama çabasının yalnızca bir yönünü temsil eder. Feride ile olan ilişkisi, Gülağa'nın erkeklik kimliğinde önemli bir gerilim yaratır. Destekleyici ve anlayışlı bir erkek olmaya çalışsa da ataerkil normların erkeklerden beklediği otoriter tutumlarla tam anlamıyla örtüşemez. Connell'e göre, marjinal erkeklik, hegemonik erkeklik normlarına tam anlamıyla erişemeyen ancak bu normlarla ilişkili olan erkeklik biçimlerini ifade eder. Gülağa'nın toplumsal normlara kısmi uyumu ve otoriterlik beklentilerini karşılayamaması, kimliğinde içsel çatışmalar ve gerilimlere yol açar

(Connell, 2019a, s. 152-153). Bu nedenle Gülağa, hegemonik normların hiyerarşik yapısı içinde marjinal bir erkeklik pozisyonunda yer alır.

Feride'nin Gülağa'ya mesafeli yaklaşımı, ataerkil toplumun erkeklerden ekonomik destekle birlikte liderlik ve otorite beklemesiyle ilişkilidir. Gülağa'nın bu otoriteyi tam olarak yansıtamaması, kimliği ve toplumsal beklentiler arasında uyumsuzluk yaratır. Bu durum, onun yardımsever ve anlayışlı bir erkek olma çabası ile ataerkil normların dayattığı dominant erkeklik modeli arasındaki çatışmayı gözler önüne serer.

Feride ile olan sahnelerde kullanılan sessizlik ve uzun bakışmalar, aralarındaki duygusal mesafeyi ve Gülağa'nın içsel çatışmalarını güçlü bir şekilde ima eder. Feride'nin annesi Nurcan ile diyaloglarında, Gülağa'nın nazik ve kibar cevapları, ataerkil normların erkeklerden beklediği dominant erkek figürüne uymadığı için bir gerilim yaratır. Bu durum, özellikle düğün hazırlıkları sırasında Feride'nin Gülağa'ya karşı mesafeli duruşuyla daha belirgin hale gelir. Connell'e göre, hegemonik erkeklik normlarına erişimde sınırlamalar yaşayan erkekler, toplumsal hiyerarşi içinde marjinalleştirilmiş bir erkeklik pozisyonuna itilebilir (Connell, 2019a, s. 150-151). Gülağa'nın toplumsal normlara kısmi uyumu ve dominant erkeklik figürüne tam anlamıyla erişememesi, bu marjinalleşmenin bir örneğini oluşturur.

Görsel 4.5

Gülağa'nın Feride'nin hayatındaki rolü



Feride'nin rızası olmaksızın Gülağa'nın onu öpmeye çalıştığı sahne, ataerkil normların Gülağa üzerindeki etkisini ve destekleyici erkek kimliğinden uzaklaşmasını gözler önüne serer. Yakın plan çekimler ve sahnedeki sessizlik, bu eylemdeki kararsızlığı ve içsel

çatışmaları izleyiciye etkili bir şekilde aktarır. Renk paleti ve ışık kullanımı, Gülağa'nın yalnızlığı ve toplumsal normlara uyum sağlama baskısını görsel olarak destekler. Özellikle Feride ile olan sahnelerde kullanılan nötr tonlar ve düşük ışık, duygusal uyumsuzlukları vurgular. Bu sinematografik ve anlatısal tercihler, Gülağa'nın erkeklik krizini yalnızca bireysel bir mesele olarak değil, ataerkil normların birey üzerindeki baskıcı etkilerinin bir örneği olarak sunar. Gülağa'nın ataerkil sistem içinde destekleyici bir erkek olma çabası, aynı zamanda bu sistemin dayattığı dominant erkeklik modeline uyum sağlama baskısı ile çatışır. Bu ikilik, onun karakterini daha karmaşık ve çok boyutlu bir hale getirirken, toplumsal erkeklik algısının birey üzerindeki etkilerini eleştirel bir şekilde ortaya koyar.

4.1.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri

Köksüz'de İlker karakterinin diğer karakterlerle olan ilişkileri, ataerkil toplum yapısının ve geleneksel erkeklik normlarının güçlü bir yansımasını taşır. İlker'in annesi Nurcan ile ilişkisi, babanın yokluğunda ailenin sorumluluğunu üstlenme beklentisi üzerine kuruludur. İlker, genç yaşına ve olgunlaşmamış duygusal yapısına rağmen, "evin erkeği" rolünü üstlenmek zorunda bırakılır. Bu durum, İlker'in annesiyle ilişkisinde sürekli bir gerilim ve çatışma kaynağı haline gelir.

Nurcan, geleneksel annelik rolü içinde sıkışmış bir karakterdir. Çocuklarının maddi ve fiziksel ihtiyaçlarını karşılamaya odaklanırken, onların duygusal gereksinimlerini karşılamada yetersiz kalır. İlker ve diğer kardeşleri, annelerinden bekledikleri sevgi ve desteği göremedikleri için, bu eksikliklerini farklı yollarla telafi etmeye çalışırlar. İlker'in bu durum karşısındaki tepkisi ise hırçınlık, isyan ve öfke patlamaları şeklinde kendini gösterir.

İlker ve Nurcan arasındaki gerilim, özellikle babasından kalma arabanın satışı kararıyla daha da artar. Bu olay, İlker için sadece maddi bir kayıp değil, aynı zamanda babasıyla olan son bağın da koparılması anlamına gelir. İlker, bu durumu annesine "Sen kime sordun lan arabayı satarken?" diyerek açıkça dile getirir. Bu tepki, İlker'in aile içinde kendisini dışlanmış ve güçsüz hissetmesinin bir yansımasıdır. Nurcan'ın bu kararı, İlker'in erkeklik algısını ve aile içindeki otorite arayışını daha da sarsar.

İlker: *Sen kime sordun lan arabayı satarken, ha kime sordun?*

Nurcan: *İlker git başımdan. Kafamın tasını attırma, şuna bak.*

İlker: *Ne demek lan kafamın tasını attırma, sen karışma (Feride'ye).*

Nurcan: *Ablana bağırma*

İlker: *Ne demek lan ablana bağırma. Sen kimsin o arabayı satıyorsun. Hepimiz hakkı var o arabada, mahkeme hepimize bıraktı o arabayı*

Bu sahnedeki diyaloglar ve davranışlar aile içindeki otorite mücadelesini yansıtır. İlker'in Nurcan'a yönelttiği öfke arabayla ilgili bir mülkiyet sorunundan çok daha derin bir meseleye işaret eder. Babasızlık sonrası oluşan otorite boşluğu ve rollerin belirsizliği, İlker'in "*Sen kimsin o arabayı satıyorsun?*" sözleri ile açığa çıkar. Bu ifade İlker'in sadece bir karar üzerindeki rahatsızlığını değil aynı zamanda aile içindeki yerini sorguladığını gösterir. Feride'ye karşı sergilediği sert tutum, İlker'in aile üyeleriyle ilişkilerinde süregelen bir gerilim olduğunu ortaya koyar. Annesinin "*Ablana bağırma*" diyerek müdahalede bulunması, Nurcan'ın aile içindeki dengeyi sağlama çabasını gösterse de bu müdahale İlker'in direnişiyle karşılaşır. Bu sahne ailedeki gerilimlerin kişisel çatışmaların ötesine geçtiğini ve rollerin netleşmemesinden kaynaklanan bir karmaşa olduğunu gösterir.

İlker, annesiyle yaşadığı gerilimin ardından evi terk ederek arkadaşı Halil'in evine sığınır. Ancak Halil'in evde olmadığı bir gün, Halil'in annesi Gülten'e cinsel saldırıda bulunur. İlker, Gülten'e arkadan yaklaşarak ona fiziksel olarak saldırır. Gülten, ilk anda İlker'i tokatlayarak uzaklaştırmaya çalışır; ancak İlker'in saldırısının devam etmesi üzerine Gülten, direnişi bırakır ve sessiz bir kabullenişle durumu karşılar. Bu sahne, ataerkil toplum yapısında kadının cinsel saldırı karşısındaki konumuna dair çarpıcı bir eleştiri sunar. Gülten'in direnişten kabullenişe geçişi, cinsel şiddet bağlamında kadınların sessiz kalmasının toplumsal normlarla ilişkilendirilebileceğini ortaya koyar (Jewkes, Sen ve Garcia-Moreno, 2002). Bu durum, aynı zamanda cinselliğin toplumdaki tabular ve kadına yönelik cinsel şiddet bağlamında nasıl ele alındığını da göstermektedir.

Bu saldırı herhangi bir cinsel birleşmeyle sonuçlanmaz; İlker'in erken boşalması, bu güç kurma girişimini fiziksel anlamda başarısız kılar. İlker için bu durum yalnızca cinsel bir başarısızlık değil, aynı zamanda erkeklik kimliği ve otorite arayışındaki bir yenilgidir. Ataerkil toplumlarda erkeklik kimliği ile cinsellik arasındaki güçlü bağlar, cinsel başarısızlık durumunda erkeklerin otorite krizine girmesine neden olabilir (Burt, 1980). Erken boşalma, İlker'in güç ve kontrol arzularının özellikle cinsel bağlamda tam anlamıyla gerçekleşemediğini ve bunun onun üzerinde derin bir utanç duygusu yarattığını gösterir. İlker'in bu başarısız deneyimi, erkeklik krizinin fiziksel bir tezahürü olarak karşımıza çıkar.

Görsel 4.6

İlker'in tecavüz girişimi



Daha sonraki bir gün, İlker okula gitmek yerine tekrar Gülten'in evine gider. Apartmanın dış kapısındaki zile utangaç bir şekilde cevap veren İlker, bu kez Gülten tarafından mesafeli bir şekilde karşılanır. Gülten, Halil'in evde olmadığını soğuk bir tonla belirtmesine rağmen, kapıyı açık bırakır ve temizlik yapmaya devam eder. Gülten'in İlker'i eve davet etmeyi açıkça reddetmeyip dolaylı bir şekilde içeriye kabul etmesi, ilk saldırının ardından oluşan güç dinamiklerine dair bir ipucu sunar. İlker, bu durumda daha

önce yaşanan saldırıyı tekrar anımsatacak şekilde Gülten'e arkadan yaklaşır ve bu kez karşılıklı bir sevişme gerçekleşir.

Bu sahneler, İlker'in erkeklik kimliğini inşa etme çabasının, güç ve otorite arzusunun ve bu arzuların ataerkil toplumsal bağlamdaki yansımalarının bir analizi olarak okunabilir. İlk saldırıda yaşanan erken boşalma, İlker'in erkeklik performansında başarısızlığa uğradığı bir kırılma anıdır. Bu durum, İlker'in utanç duygusunu derinleştirirken, aynı zamanda güç kurma arzularını daha fazla pekiştirir. Gülten'in ilk saldırıya karşı gösterdiği direnç ve ardından gelen sessiz kabullenışı, ataerkil yapı içinde kadının maruz kaldığı güç ilişkilerini gözler önüne serer. Gülten'in ikinci sahnedeki tutumu, İlker'in bu güç ilişkilerini daha rahat bir şekilde yeniden kurmasına zemin hazırlar.

Gülten karakteri üzerinden anlatılan sahneler, yönetmenin cinsel şiddet olgusuna yaklaşımını tartışmalı bir şekilde yansıtır. Gülten'in ilk saldırıya karşı direnmesi ve ardından sessiz bir kabullenişe geçmesi, ataerkil toplumlarda cinsel şiddetin nasıl normalleştirildiğine dair bir eleştiri potansiyeli taşır. Ancak yönetmenin, bu süreci derinlemesine ele almak yerine Gülten'i edilgen bir karakter olarak sunması, eleştirel bakışın etkisini zayıflatarak kadına yönelik cinsel şiddetin meşruluk kazanma tehlikesine yol açar. İlk saldırıda Gülten'in İlker'e tokat atarak onu uzaklaştırma çabası, kadının kendi bedenine yönelik hak iddiasını temsil eder. Ancak kısa süre sonra direncinin kırılıp durumu kabullenmesi, ataerkil normların kadınlar üzerindeki baskısının gücünü gösterir. Bu dönüşümün görselleştirilme biçimi, cinsel şiddetin kadınlar için kaçınılmaz bir gerçeklikmiş gibi sunulmasına neden olabilir. Sonraki sahnede, Gülten'in İlker'i eve alıp onunla rızaya dayalı bir ilişkiye başlaması, anlatıda ciddi bir sorun yaratır. Bu durum, cinsel şiddet sonrası kadınların faille ilişki geliştirebileceği yönündeki yanlış ve tehlikeli bir algıyı besler. Gülten'in davranışlarının nedenlerine dair bir açıklama veya iç dünyasının derinlemesine ele alınmaması, anlatıyı daha da problemlili hale getirir. Kadının fail karşısında hissettiği korku, baskı veya ekonomik ve toplumsal şartların etkisine dair bağlam eksikliği, izleyicinin bu sahneleri cinsel şiddetin "normalleşmesi" olarak algılamasına yol açabilir.

Yönetme ve senaristin Gülten'e karakterine verdiği bu rol, kadının cinsel şiddet karşısında edilgenleşmesini ve şiddeti kabullenmesini pekiştirme riski taşır. Bu yaklaşım,

ataerkil normların yeniden üretilmesine katkı sağlama potansiyeli taşır. Gülten'in pasifleşip faille ilişkiye girmesi, cinsel şiddetin "olağan" bir durum olarak algılanma ihtimalini artırır. Sonuç olarak, yönetmenin bu tercihi, cinsel şiddetin normalleştirilmesine yönelik toplumsal algıları eleştirme fırsatını kaçırdığı gibi, bu algıları yeniden üretme riskini de beraberinde getirir. Daha derinlemesine bir eleştirel yaklaşım, hem kadın karakterlerin daha güçlü temsillerini yaratabilir hem de cinsel şiddet karşısında toplumsal farkındalık oluşturabilirdi. Bu fırsatın yeterince değerlendirilmemesi, filmin bu açıdan sorunlu bir anlatıya dönüşmesine neden olur.

Gülten'in hikâyesi aracılığıyla ataerkil sistemin bireyler üzerindeki etkisi ele alınırken, anneanne karakteri de ailedeki otorite boşluğunu İlker'in doldurmasını talep eden bir figür olarak öne çıkar. Anneannenin İlker'e yönelttiği destekleyici ancak baskı yüklü ifadeler, ataerkil rollerin bireyler üzerindeki etkisini farklı bir boyutta yansıtır.

Annene: *İlker yemiyorsun ama gene deli annenle mi kapıştın gene. Sen ona bakma yavrum o panik atağa girdi. Artık üç çocukla kalınca ne yapacağını şaşırdı. Ama sen delikanlısın, erkeksin. Bu evin erkeği sensin. İlker olmazki aslan gibisin, sen bu evin eli ayağısın bütünüyle büyüdüğünüz, o evde çocuk yok ki. Onların sorumlusu sensin sen bakacaksın onlara. Hadi ye iki üç lokma. Üzülme, sen ağlarsan ben ölürüm sonra.*

Anneanne, İlker'in duygusal durumunu fark eder ve onu rahatlatmaya çalışır. Yemek yemediğini görerek endişelenir ve annesiyle yaşadığı olası bir tartışma nedeniyle üzgün olup olmadığını sorar. "Deli annenle mi kapıştın gene?" ifadesi, annesine karşı eleştirel bir tutum sergileyerek İlker'i anlamaya yönelik bir çaba içerir. Ancak anneannenin "Sen delikanlısın, erkeksin. Bu evin erkeği sensin" sözleri, İlker'e aile içinde büyük bir sorumluluk yükler. Onun güçlü, olgun ve sorumluluk sahibi olması gerektiğini vurgulayan bu ifadeler, İlker'in henüz genç yaşına rağmen yetişkin bir erkek rolüne itilmesini yansıtır. Anneannenin "Sen bu evin eli ayağısın, bütünüyle büyüdünüz, o evde çocuk yok ki. Onların sorumlusu sensin, sen bakacaksın onlara" şeklindeki sözleri, İlker'in kardeşlerine ve aileye bakmasını beklediğini açıkça ifade eder. Bu beklentiler, İlker'in kendi yaşına uygun davranma hakkını ve duygusal ihtiyaçlarını göz ardı eder. Anneannenin "Üzülme, sen ağlarsan ben ölürüm sonra" şeklindeki sözleri ise İlker'in

duygularını ifade etme özgürlüğüne engel olabilecek bir duygusal baskı yaratır. Bu ifadeler, İlker'in duygusal yüklerini paylaşmak yerine onları bastırmaya zorlandığını gösterir. Anneannenin iyi niyetle söylediği bu sözler, aslında İlker'in üzerinde daha fazla baskı yaratarak onun erkeklik kimliğiyle ilgili çatışmalarını ve aile içindeki rolüne yönelik huzursuzluğunu derinleştirir.

Anneanesiyle yaptığı konuşmanın ardından İlker, ailesi ve onların sorunları karşısında daha duyarlı bir tavır sergilemeye başlar. Özge'nin halk oyunları gösterisine, Nurcan'ın panik atak krizi nedeniyle ve Feride'nin işte olması sebebiyle katılamaması, İlker'in bu boşluğu doldurmasını sağlar. İlker, gösteriye katılarak kardeşine destek olur ve ailenin eksik kalan sorumluluklarını üstlenir. Bu sahne, İlker'in aile içindeki rolünü yeniden değerlendirdiğini ve sorunlara daha aktif bir şekilde müdahil olmaya başladığını gösterir.

Anneanne ile yaptığı konuşmanın bir diğer yansıması, İlker'in eve dönerken alışveriş yaptığı sahnede belirginleşir. İlker, ataerkil toplumlarda erkeğin bir rolü olarak görülen “evin ihtiyaçlarını giderme” sorumluluğunu üstlenir. Bu davranışı, İlker'in yalnızca kendi kimlik arayışında değil, aynı zamanda aile içindeki konumunu güçlendirme çabasında da bir dönüşüm yaşadığını ifade eder.

Eve dönerken kardeşi Özge'yi rahatsız eden bir çocuğu kovalaması ise İlker'in koruma içgüdüsünü ve aileye karşı artan duyarlılığını somut bir şekilde ortaya koyar. Bu sahne, sadece bir koruma içgüdüsünün değil, aynı zamanda ataerkil toplumlarda erkeklere yüklenen “koruyucu” ve “sorumluluk sahibi” figür olma beklentisinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. İlker, bu davranışıyla aile içindeki sorumluluk bilincini, evin dışındaki sosyal ilişkilerde de göstermeye başlar.

Feride'nin evleneceğini öğrenmesi, İlker'in aile içindeki çabalarını ve bağlarını sarsan bir dönüm noktasıdır. Bu önemli karardan en son haberdar edilmesi, İlker'in aile içindeki yerini ve kendisine verilen değeri sorgulamasına yol açar. Feride'nin bu kararı gizlemesi, İlker'in kendisini dışlanmış hissetmesine ve aidiyet duygusunun zedelenmesine neden olur. İlker, bu durum karşısında yalnızca aile içindeki kırılmalı bağların farkına varmakla kalmaz, aynı zamanda bu bağların derinleşen hayal kırıklığını nasıl tetiklediğini de hisseder.

Feride'nin evlilik kararı, İlker'in üzerindeki dışlanmışlık hissini artırırken, onun aileye olan güvenini de sarsar. İlker, bu hayal kırıklığıyla başa çıkamayıp yeniden arkadaş çevresine yönelir ve esrar kullanmaya başlar. Bu durum, İlker'in yalnızca aile içindeki ilişkilerden değil, aynı zamanda toplumsal rollerden ve beklentilerden de kaçışını sembolize eder. Esrar içerek kendisini soyutlaması, İlker'in içinde bulunduğu kimlik arayışı ve ait olamama duygusunun bir dışavurumu olarak okunabilir.

Gülağa, Köksüz filminde toplumsal bağlam ve ilişkiler ağı içerisinde, Connell'in "suç ortaklığı" (complicit masculinity) kavramıyla açıklanabilecek bir erkeklik modelinin temsilcisi olarak dikkat çeker. Suç ortaklığı, hegemonik erkeklik normlarını tam anlamıyla karşılamayan ancak bu normlardan faydalanan erkeklikleri tanımlar. Bu tür erkekler, ataerkil düzene doğrudan meydan okumaz, aksine bu düzenin nimetlerinden yararlanır (Connell, 2019a: 153-154). Gülağa, Feride ve ailesiyle olan etkileşimlerinde, geleneksel erkeklik normlarına uyumlu bir tavır sergilerken empati odaklı ve daha yumuşak bir yaklaşım benimseyen bir profil çizer. Ataerkil yapının sert tahakkümünden uzak duran bu tavır, onun toplumsal normlarla uyumlu ancak farklılaşan bir erkeklik performansı ortaya koyduğunu gösterir.

Gülağa'nın, araba satışı ve evdeki diğer pratik sorunları çözme gibi geleneksel olarak erkeklere atfedilen görevleri üstlenmesi, onun ataerkil sistemin beklentileriyle uyumlu bir işleyiş sergilediğini ortaya koyar. Gülağa'nın Feride'nin ailesine karşı sergilediği saygılı ve anlayışlı tutum, onun toplumsal normlara uyum sağlama çabasını ve ilişkilerinde daha yumuşak bir erkeklik modeli sunduğunu yansıtır. Ancak bu durum, hegemonik erkeklik normlarından tamamen bir ayrışmayı değil, bu normların farklı bir biçimde performe edilmesini gösterebilir. Örneğin, Nurcan'a yardım teklif etmesi ve ona "teyze" diye hitap ederek kurduğu mesafeli ama dostane ilişki, Gülağa'nın daha uzlaşmacı bir erkeklik modeli inşa ettiğini yansıtır.

Bununla birlikte, Gülağa'nın empati temelli yaklaşımı, ataerkil sistemin sunduğu ayrıcalıklardan faydalandığını gizlemez. Connell'in "ataerkil pay" (patriarchal dividend) kavramıyla açıklanan bu durum, özellikle Feride ile olan ilişkisi bağlamında belirginleşir. Connell'a göre, ataerkil düzen erkeklere belirli ayrıcalıklar sağlarken, bu ayrıcalıklardan doğrudan faydalanmayanlar bile dolaylı olarak avantaj elde edebilir (Connell, 2019a:

154). Feride'nin ekonomik ve duygusal sıkışmışlığı, Gülağa'nın onun hayatına kolayca dahil olmasına olanak tanır. Feride'nin bazı alanlardaki yetersizlik algısı, Gülağa'nın daha güvenilir ve güçlü bir figür olarak konumlanmasını kolaylaştırır. Gülağa, tamir ve tadilat gibi "erkek işi" olarak görülen konularda destek sunarak, Feride'nin bu alandaki deneyimsizliğini fırsata çevirir.

Bu bağlamda, Gülağa'nın suç ortaklığı erkeklik performansı, ataerkil sistemin devamlılığını dolaylı olarak destekleyen bir strateji olarak değerlendirilebilir. Feride'ye sunduğu destek ve empati, yüzeyde olumlu bir izlenim yaratırken, aynı zamanda ataerkil normların yeniden üretilmesine katkıda bulunur. Gülağa, toplumsal sistemin ona sağladığı bilgiye sahip olma ve çözüm sunma rolleriyle, kendisini destekleyici bir figür olarak konumlandırırken, bu roller üzerinden ataerkil yapının güçlenmesine de hizmet eder.

Feride: *Ne güzel sıkılmıyorsun böyle şeylerden.*

Gülağa: *Vallahi benim de bütün merakım bunlar bizim sülalenin bütün işlerini ben kendim yapıyorum.*

Feride: *Ben de hiç anlamam.*

Gülağa: *Gerek de yok. Yani anlayan birini bulursun. Hayat boyu gerek kalmaz.*

Bu diyalog, Gülağa'nın film boyunca dolaylı ve örtük bir dil kullanarak kendisini ifade etme biçimini anlamak açısından önemli bir örnek sunar. Gülağa'nın "Gerek de yok. Yani anlayan birini bulursun. Hayat boyu gerek kalmaz" ifadesi, yüzeyde genel bir tavsiye gibi görünse de örtük olarak kendisini Feride'ye uygun bir hayat arkadaşı olarak konumlandırma çabası taşıdığı şeklinde yorumlanabilir. Bu sözler, tamir ve tadilat gibi gündelik sorunlara çözüm sunmanın ötesinde, Feride'nin genel yaşamındaki eksikleri tamamlamayı vaat eden bir mesaj içerir.

Gülağa'nın bu ifadeyi dolaylı bir şekilde dile getirmesi, onun filmdeki genel yaklaşımını ve karakter yapısını destekler. Doğrudan bir teklif ya da duygu ifadesinde bulunmak

yerine, Feride'nin ihtiyaçlarına işaret eden ve kendi yetkinliklerini ima eden bir tutum sergiler. Bu yaklaşım, Gülağa'nın kendisini Feride'nin hayatında tamamlayıcı bir figür olarak konumlandırma stratejisini gösterir.

Görsel 4.7

Gülağa'nın örtülü evlilik teklifi



Alt metin, “Benimle evlenirsen böyle sorunlarla hiç uğraşmak zorunda kalmazsın” mesajını içerir ve daha geniş bir bağlamda Gülağa'nın kendisini bir çözüm ve güvence figürü olarak konumlandırarak ataerkil sistemde yerini güçlendirdiğini gösterir. “Hayat boyu gerek kalmaz” ifadesi, Feride'yi bağımsız bir birey olarak değil, kendisini tamamlayan bir erkeğe ihtiyaç duyan bir kadın olarak konumlandıran bir imayı barındırır. Bu alt metin, Feride'nin ihtiyaçlarına duyarlı bir yaklaşım gibi görünse de aslında onun yetersizlik hissi üzerinden bir üstünlük ve avantaj elde etmeyi amaçlayan bir stratejiyi yansıtır.

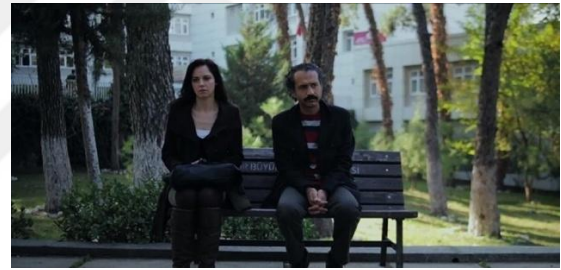
Gülağa'nın bu diyalogu, işbirlikçi erkeklik modelinin sınırlarını da açığa çıkarır. İlk bakışta empati odaklı ve destekleyici bir figür olarak görülen Gülağa, aslında ataerkil yapıdan faydalanmaya devam eden ve bu yapının temel varsayımlarını pekiştiren bir roldedir. Feride'nin yetersizlik hissi üzerinden ona yardımcı olma görüntüsü, Gülağa'nın

ataerkil sistem içindeki konumunu güçlendirme ve bu sistemin sağladığı avantajları sürdürme çabasını gözler önüne serer.

Gülağa'nın Feride, Nurcan ve aile üyeleriyle olan etkileşimleri, toplumsal normlara uyum sağlamaya çalışırken yaşadığı zorlukları ve bu süreçteki çelişkilerini ortaya koyar. Gülağa'nın filmdeki en belirgin ilişkisi, Feride ile olan romantik bağıdır. Feride, babasının ölümünden sonra ailenin sorumluluğunu üstlenmiş, kariyerine odaklanmış bağımsız bir kadın olarak çizilir. Gülağa ise nazik, destekleyici ve ekonomik olarak istikrarlı bir erkek kimliğiyle Feride'nin hayatına girer. Ancak, bu ilişki dengesi, aralarındaki duygusal mesafe ve iletişim eksikliği nedeniyle gerilimli bir yapıya sahiptir.

Görsel 4.8

Gülağa ve Feride arasındaki duygusal mesafe



Feride'nin bağımsızlığı ve sorumluluk bilinci, Gülağa'nın destekleyici tavırlarıyla yüzeyde uyumlu görünse de aslında bu farklılıklar ilişkilerinde bir tür gerilim yaratır. Gülağa'nın Feride'ye yaklaşımı, onun hayatına katkı sunmayı ve eksiklerini tamamlamayı hedefliyor gibi görünse de bu tavır aynı zamanda Gülağa'nın kendisini daha güçlü bir figür olarak konumlandırma çabasını da içerir. Bu çelişkili ilişki dinamiği, ataerkil sistemin bireyler üzerinde yarattığı beklentiler ve sınırlar bağlamında okunabilir.

Yönetmen, bu gerilimi yansıtmak için sinematografik unsurları etkili bir şekilde kullanır. Sessizlik ve uzun çekimler, diyalogların azlığı ve bakışmalar gibi unsurlar, Gülağa ve Feride arasındaki duygusal kopukluğu güçlü bir şekilde vurgular. Kamera genellikle iki karakteri aynı karede ancak fiziksel mesafeyle göstererek, aralarındaki duygusal uzaklığı görselleştirir. Bu görsel tercih, sadece Gülağa ve Feride arasındaki ilişkiyi değil, aynı

zamanda ataerkil normların bireyler arasındaki bağları nasıl şekillendirdiğini de izleyiciye aktarır.

Aşağıda yer alan diyalog, Nurcan ve Gülağa arasındaki ilişkinin dinamiklerini ve toplumsal cinsiyet normlarının nasıl çatışmaya dönüştüğünü açıkça ortaya koyar. Nurcan'ın Gülağa'ya yönelik tavırları, kültürel önyargılar ve sınıfsal farklarla şekillenmiş gibi görünmektedir. Gülağa'nın konuşma tarzı, ailesinin yaşadığı yerle ilgili örtük bilgiler, izleyicinin onun etnik kökenine dair çıkarımlar yapmasına olanak tanır, ancak filmde bu konuda doğrudan bir ifade yer almaz. Nurcan'ın bu önyargıları, Feride ve Gülağa'nın ilişkisinde bir tür eşitsizlik algısını güçlendirir.

Nurcan: *Zahmet ettin.*

Gülağa: *Yok estafurullah ne zahmmeti.*

Nurcan: *Feride tenezzül etmedi mi?*

Gülağa: *Onun toplantısı vardı.*

Nurcan: *Bitmez onun toplantıları. Müdür filan olsa ne yapacak bilmem. Yazıhanede yatar kalkar artık. Olan sana olacak oğlum. Evde kadını bulabilirsen aşk olsun.*

Gülağa: *O zaman bakarız annecim.*

Nurcan: *Anacığında şaşıracak bu işe. Kadıncağız kırk yılda bir size gelecek kalmaya gelini kodunsa bul. Sizinkiler öyle alışkın da değildir çalışan kadına falan. Senin için dövünür durur o.*

Gülağa: *Ben mutlu isem annem ancak Feride'ye dua eder anacım. Çok şükür bende mutluyum. Sen bizi kafana takma.*

Nurcan'ın "Feride tenezzül etmedi mi?" sorusuyla başlayan konuşması, Gülağa'ya yönelik alaycı bir yaklaşımı ve bu ilişkiyle ilgili tatminsizliğini açıkça yansıtır. "Tenezzül" kelimesi, Nurcan'ın Gülağa'yı kızı için uygun görmediğine dair düşüncelerini

ima eder. Bu durum, Feride'nin Gülağa ile olan ilişkisinin eşit bir ortaklık yerine, kızının zorunluluktan kabul ettiği bir durum olarak algılandığını düşündürür. Nurcan'ın Feride'nin toplantılarına ilişkin eleştirileri ise, kadının kariyerine odaklanmasını evlilikteki sorumluluklarla çatışan bir durum olarak değerlendirdiğini gösterir. “*Evde kadını bulabilirsen aşk olsun*” ifadesi, Nurcan'ın evlilikte kadının birincil görevinin ev işleri ve aile düzenini sağlamak olduğuna dair inancını yansıtır.

Bu bakış açısı, Gülağa'nın “*O zaman bakarız annecim*” yanıtıyla belirgin bir çelişki oluşturur. Gülağa, bu yanıtıyla geleneksel ataerkil beklentilere uyum sağlamakla birlikte, daha esnek ve uyumlu bir erkeklik modeli sunar. Feride'nin çalışmasıyla ilgili geleneksel eleştiriler karşısında, Gülağa annesinin bu evliliğe yönelik olası memnuniyetsizliğini yatıştırmaya çalışır. “*Ben mutlu isem annem ancak Feride'ye dua eder*” ifadesi, Gülağa'nın ailesindeki olası önyargılara karşı güvenini ve Feride ile ilişkisinde duyduğu mutluluğu yansıtır. Bu yanıt, Gülağa'nın uyumlu ve destekleyici bir erkeklik modeli sergilediğini gösterir.

Nurcan'ın Gülağa'nın ailesine dair “*Sizinkiler öyle alışkın değildir çalışan kadına falan*” gibi ifadeleri ise, kültürel ve sınıfsal farklılıklara işaret eder. Bu yorumlar, Gülağa'nın ailesine dair varsayımları üzerinden Nurcan'ın kendi önyargılarını ifade ettiğini gösterir. Ancak Gülağa, alttan alan ve uyumlu bir tutum sergileyerek bu eleştirileri yumuşatmaya çalışır. Nurcan'ın tavırları, Gülağa'nın karakterinden çok, kendi önyargıları ve bu ilişkiye dair şüpheleriyle şekillenir.

4.2 Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku

Yönetmen: Çiğdem Vitrinel

Senarist: Çiğdem Vitrinel, Ceyda Aşar

Gösterim Yılı: 2014

Filmin Konusu: Arif yazarlık hayali peşinde koşarken ekonomik zorluklarla mücadele etmekte ve hayatını düzene koymaya çalışmaktadır. Kendine ait bir evi olmayan Arif, yalnız olduğu zamanlarda otel odalarında kalır, bazen de geçici işlerde çalışarak geçimini

sağlar. Hayatında bir yön bulmaya çalışırken, kadınlarla yaşadığı kısa süreli ilişkilerde bağlanmaktan kaçınan ve sorumluluk almak istemeyen bir tavır sergiler. Bir gün Müzeyyen ile tanışır. Müzeyyen, güçlü, özgür ruhlu ve bağımsız bir kadındır. Onun duruşu, Arif'in hayatında bir dönüm noktası olur. Arif, bu ilişkiye duyduğu tutkuyla kendini sorgulamaya başlar. Müzeyyen, Arif'in alışılmış ilişki anlayışını sarsar hem etkiler hem de Arif'in kontrol etme isteğini tetikler. Ancak Müzeyyen'in bağımsızlığı ve özgürlüğü, Arif'i derin bir çelişki içinde bırakır. Bir yandan Müzeyyen'i kendine bağlamak isterken, diğer yandan onun hayatındaki özgürlüğe hayranlık duyar.

Film, Arif'in bir yazar olarak kendini bulma çabasını, Müzeyyen ile olan karmaşık ilişkisini ve bu süreçteki kişisel keşfini anlatır. Arif, Müzeyyen'e duyduğu derin tutku ile onu kaybetme korkusu arasında bocalarken, modern ilişkilerde sevgi, özgürlük ve bağlılık gibi kavramları sorgular.

4.2.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi

Arif, ekonomik istikrarsızlık ve yaşamındaki geçicilikle dikkat çeken bir portredir. Yazarlık kariyerinde başarıya ulaşamamış olması, ekonomik bağımsızlığını kazanmasını engellemiş ve kendine ait bir yaşam alanı oluşturmasını zorlaştırmıştır. Sürekli değişen barınma durumları – sevgililerinin evlerinde ya da izbe otel odalarında geçici olarak kalması – yalnızca maddi yetersizliklerini değil, aynı zamanda sosyal ve duygusal kırılmasını da gözler önüne serer. Bu durum, Arif'in bireysel özgüvenini zayıflattığı gibi, ilişkilerindeki bağlılık sorunlarını güçlendiren bir unsur haline gelir.

Otel odaları ve geçici barınma alanları, Arif'in terk edilme sonrası toparlanma süreçlerini geçirdiği sığınaklar olarak işlev görür. Aynı zamanda bu mekânlar, onun yaşamındaki belirsizliklerin ve ekonomik istikrarsızlığın somut bir göstergesi olarak dikkat çeker. Filmin açılış sahnesinde Arif'in kanepede yer alması, onun ekonomik ve duygusal istikrarsızlığını simgeleyen güçlü bir metafor olarak işlev görür. Bardaki geçici işi ise ekonomik sorunlarını aşmak için bir çözüm arayışı olarak görünse de, Arif'in toplumsal hiyerarşide daha alt bir konuma yerleştiğini ve diğer karakterlerden uzak bir yaşam sürdüğünü açıkça ortaya koyar.

Connell'in (1995) hegemonik erkeklik teorisi bağlamında değerlendirildiğinde, Arif'in ekonomik zayıflığı ve toplumsal statü eksikliği, onu hegemonik erkeklik normlarına tam anlamıyla uyamayan, dolayısıyla madun bir erkeklik modeline yaklaştırır. Bu durum, onun daha agresif ve kontrolcü davranışlarla bu eksiklikleri telafi etme çabasını açıklar. Örneğin, Müzeyyen'e karşı sahiplik ve kıskançlık duyguları, bu telafi girişiminin cinsel bağlamda bir yansımasıdır.

Burak, yazarlık kariyerinde önemli bir başarı elde etmiş, sosyoekonomik olarak üst orta sınıfta konumlanmış bir karakterdir. Takım elbise giyme alışkanlığı, yalnızca onun mesleki profesyonelliğini değil, aynı zamanda ekonomik istikrarını ve üst sınıf mensubiyetini de vurgular. Bu görünüm, Burak'ın toplumsal normlara uyum sağlama ve kurumsal başarıya olan bağlılığını yansıtır. Aynı zamanda Burak, yalnızca maddi anlamda değil, kültürel sermayesiyle de diğer karakterlerden ayrılır. Konferanslarda konuşmacı olarak yer alması, onun entelektüel ve profesyonel çevrelerde prestijli bir konuma sahip olduğunu gösterir.

Görsel 4.9

Müzeyyen tarafından terk edilen Burak ve Arif



Burak'ın yaşam tarzı ve mesleki başarısı, onu toplumda yüksek bir sınıfsal konuma yerleştirirken, Arif ile arasındaki kontrastı belirginleştirir. Burak, ataerkil normlarla daha uyumlu bir yaşam sergilerken, entelektüel birikimi ve kültürel sermayesiyle Poyraz gibi karakterlerden de ayrılır. Ancak Burak'ın Müzeyyen ile olan ilişkisindeki başarısızlık, onun hegemonik erkeklik normlarına uyum sağlama çabasının duygusal bağlamda ne ölçüde kırılan olduğunu sorgular.

Poyraz, ekonomik gücü ve profesyonel itibarıyla öne çıkan bir karakterdir. Çalıştığı yerin estetik ve modern yapısı, onun toplumsal konumunu vurgulayan önemli bir mekânsal unsur olarak dikkat çeker. Bu durum, Poyraz'ı ekonomik bağımsızlıktan yoksun bir figür olan Arif'ten net bir şekilde ayırır. Ancak kültürel sermaye açısından Poyraz, Burak'ın gerisinde kalır. Burak'ın entelektüel birikimi ve yazar kimliği, Poyraz'ın ekonomik gücünü gölgede bırakabilecek niteliktedir.

Poyraz'ın ekonomik istikrarı, onun toplumsal bağlamda güçlü bir figür olarak algılanmasına olanak sağlasa da kültürel alanlardaki eksikliği, sınıfsal kimliğinde bir dengesizlik yaratır. Poyraz, ekonomik anlamda güçlü bir figür olsa da kültürel sermaye eksikliği, onu Burak karşısında bir adım geride bırakır. Bu durum, onun sınıfsal kimliğini Burak ve Arif arasında bir ara konuma yerleştirir. Poyraz'ın ekonomik gücüne rağmen kültürel yetersizliklerinin, toplumsal erkeklik performansı üzerindeki etkisi dikkat çekicidir.

4.1.2 Erkek karakterinin erkeklik krizi ve içsel çatışmaları

Arif karakteri, Raewyn Connell'in erkeklik kuramındaki "suç ortağı/iştirakçi erkeklik" kategorisiyle değerlendirilebilir. Bu erkeklik türü, hegemonik erkeklik normlarını tamamen benimsemeyen ancak bu yapıdan dolayı fayda sağlayan bir konumu ifade eder (Connell, 1995, s. 79). Arif'in ekonomik bağımsızlık eksikliği ve hayatındaki kadınlara olan bağımlılığı, onun hegemonik erkeklik yapılarına tam anlamıyla uyum sağlayamamasına neden olurken bu yapıların sunduğu toplumsal avantajlardan yararlanmaya çalıştığını gösterir.

Müzeyyen gibi bağımsız ve güçlü kadınlarla olan ilişkilerinde, Arif'in bu bağımlılığı daha belirgin hale gelir. Kadınlara yönelik bakış açısı da bu konumunu destekler. Arif, kadınları bireysel ve bağımsız varlıklar olarak görmek yerine, idealize edilmiş ve belirsiz figürler olarak tanımlar (Sancar, 2009, s. 124). Onları kendi bakış açısına göre şekillendirme eğilimi, ilişkilerinde derin bir bağ kurmaktan kaçındığını ve kontrol etme arzularının ön planda olduğunu gösterir. Müzeyyen'in bağımsız tavırları karşısında hissettiği kıskançlık ve yetersizlik duyguları, erkeklik anlayışındaki çelişkilerini açığa çıkarır (Connell, 1995, s. 81).

Arif'in hegemonik erkeklik normlarına uyum sağlayamaması, erkeklik krizini derinleştirir. Müzeyyen'in bağımsız, özgür ruhlu ve kendi kararlarını alabilen bir kadın olması, Arif'in sahiplenme ve kontrol arzusunu engeller. Bu durum, Arif'in ilişkilerinde zaman zaman baskın olmaya çalışmasıyla ortaya çıkar; ancak bu baskınlık girişimleri, hegemonik erkeklik yapılarının normlarına tam anlamıyla uymaktan ziyade, ataerkil sistemin sunduğu avantajlardan faydalanmaya çalışan bir "suç ortağı erkeklik" modeline işaret eder. Connell (2019b), suç ortaklığı erkekliğini, ataerkil yapıya karşıymış gibi görünse de bu eşitsiz düzenden dolayı fayda sağlayan bir erkeklik biçimi olarak tanımlar. Bu erkeklik türü, şiddete başvurmaksızın ev işlerine yardımcı olmayı, kadınlara saygı göstermeyi ve ekonomik katkıda bulunmayı içerirken, ataerkil düzenin avantajlarını sessiz bir şekilde kabul etmeyi sürdürür (s. 150-157).

Arif'in ekonomik bağımsızlık eksikliği, sosyal ve duygusal yaşamındaki kırılganlıklarını artırırken, Müzeyyen gibi güçlü kadınlarla olan ilişkilerinde bu bağımlılık daha belirgin hale gelir. Romanında kadın karakterlerini yeterince tanımlayamaması, kadınlara dair algısındaki belirsizlik ve kontrol etme arzusuyla doğrudan ilişkilidir. Connell'in (2019b) suç ortaklığı erkekliği açıklamasına göre, Arif'in bu pozisyonu, toplumsal beklentilerle uyum sağlayamamanın yanı sıra ataerkil düzenin avantajlarından yararlanmaya devam ettiğini göstermektedir.

Filmin sonuna kadar yüzü görülmeyen ve kimliği açıkça belirtilmeyen kadın, anlatının metaforik bir boyut kazanmasını sağlayan önemli bir unsurdur. Bu karakter hem Arif'in iç dünyasını hem de hikâyenin tematik derinliğini yansıtır. Kimliğinin belirsizliği ve yüzünün gizemli kalması, kadını bir bireyden çok bir fikir, arzu ya da ulaşılmaz bir ideal

olarak konumlandırır. Bu durum Arif'in hayatındaki kadınlara yaklaşımını ve bakış açısını simgeler. Kadının arkadan gösterildiği sahnelerde kullanılan kamera açıları ve kompozisyon, onun bir birey olmaktan çok, bir hikâye unsuru olarak varlık bulduğunu gösterir.

Görsel 4.10

Arif'in hayalindeki kadın



Kadının yalnız yürüyüş sahnesi, bağımsızlığını ve özgürlüğünü simgelerken aynı zamanda Arif'in ona yönelik ulaşamama duygusunu pekiştirir. Arif için bu kadın, elde edemediği şeylerin ya da anlam veremediği duyguların bir metaforudur. Arif'in zihninde bu kadın karakterin birey olarak temsil edilmemesi, onun bir nesneye indirgenmiş olduğunu düşündürebilir. Arif'in anlatıcı olarak kontrolü elinde tutması, kadını yalnızca kendi bakış açısıyla, arzularıyla ve hayal kırıklıklarıyla şekillendirdiği bir figür haline getirir. Kadının kimliğinin ve öznel deneyimlerinin belirsiz bırakılması, onun bireyselliğinin ihmal edildiği anlamına ortaya koyar.

Bu kadın karakter, Arif'in içsel yolculuğunda bir sembol olarak yer alırken, hikâyede bireysel bir kimlikten çok, bir ideal ya da arzu nesnesi olarak anlam kazanır. Bu durum,

Arif'in kadınlarla olan ilişkilerindeki yüzeyselliği ve onların öznelliklerini anlamlandırmadaki yetersizliğini gösterir.

Filmin açılış sahnesinde Arif, kendisini terk etmek üzere olan sevgilisi Mine ile yer alır. Kanepede yatmakta olan Arif, Mine'nin eve gelmesi ile doğrulur ve yazdığı romanı için notlar almaya başlar. Sevgilisi ile duygusal bağ kurmakta zorlanan Arif, Mine'nin evin perdelerini açması ile içinde bulunduğu gerçeklik ile yüzleşmek zorunda kalır. Mine'nin ona karşı soğuk tavırlarını görmezden gelen Arif “*Bugün yayın evinden aradılar. Yarın benimle görüşmek istiyorlarmış. Bu sefer basacaklar galiba, basmayacaklarsa neden arasınlar ki*” der. Bu diyalog Arif'in hem ben merkezliliğini hem de kitabının basılmaması hakkındaki endişelerini görünür kılar. Arif'in hayatındaki en büyük beklentisi kendisinin iyi bir yazar olmasıdır. Bunun dışındaki sorunlar kendisini ilgilendirmiyor gibidir.

Mine: *Bu akşam arkadaşlarım gelecek hatırlıyor musun?*

Arif: *Hımm, katılamayacağımı söyledim ya sana*

Mine: *Hımm, doğru söyledin. Tahammül edemiyorsun çünkü.*

Arif: *Ben sana değil arkadaşlarına tahammül edemiyorum.*

Mine: *Sağ ol. Annelere yemeğe gelmezsin, arkadaşlarımla görüşmezsin. Benle hiçbir şey yapmıyorsun. Arif sen neden benimle birliktesin? Gerçekten ne istiyorsun benden?*

Arif sevgilisi ile konuşmak yerine zihninde kendi kendine konuşmayı tercih eder: *Altta ayrılık öncesinin o kesiş sessizliği, birazdan kapı kapının ağırlığınca sertçe kapanacak. Kilidi yuvasına otururken tarifi imkansız bir ses çıkarak. Bitse ne olur bitmese ne olur diye düşüneceğim”*.

Bu sahne, Arif'in ilişkilere yaklaşımında karşı tarafı önemsemekten çok, kendi dünyasını ön planda tuttuğunu gösterir. Arif, sevgilisiyle ortak bir bağ kurmak yerine, kendi iç dünyasını korumayı tercih eder. Sevgilisinin eleştirileri, Arif'in bu bireysel yaklaşımının,

ilişkide karşı tarafı dışarda bıraktığını ortaya koyar. Arif'in yayınevi ile yapacağı görüşme için duyduğu heyecan, onun hayatındaki önceliklerin açık bir yansımasıdır. Bu heyecan, sevgilisinin duygusal ihtiyaçlarını ya da ilişkiyle ilgili sorunlarını görmezden gelmesine yol açar. Sevgilisinin “Benle hiçbir şey yapmıyorsun. Arif sen neden benimle birliktesin?” sorusu, Arif'in yalnızca kendisini merkeze koyduğu ve karşı tarafı ilişkiden dışladığı bir gerçekliği ortaya çıkarır. Arif'in bu soruya cevap vermek yerine ilişkiyi bitmeye mahkûm bir süreç olarak değerlendirmesi Arif'in kendi beklentileri ile partnerinin talepleri arasında bir çatışma yaşandığında, tercihlerini kendi çıkarları doğrultusunda oluşturduğunu gösterir. Arif herhangi bir sorumluluk almadan ilişkilerinin devam etmesini bekler. Ancak Arif'in bu tutumu zaman içinde ilişkinin bitmesinin başlıca sebebine dönüşür. Arif gerek Müzeyyen'den önceki sevgilisi ile gerek Müzeyyen ile olan ilişkisinde ben merkezli bakış açısını değiştirmez. Bu durum onun empati kurmasını engeller, zaman içinde sorunların artacağını bilincinde olan Arif sorumluluk almamak adına ilişkinin sonlandırılması görevini de karşı tarafa verir. Böylelikle kendi zihin dünyasındaki mağduriyetini devam ettirebilecek ve bir karar almanın getireceği duygusal yükten kendini uzak tutacaktır.

Arif'in Müzeyyen ile olan ilişkisinde yaşadığı kıskançlık, onun erkeklik algısı ve toplumsal cinsiyet normlarıyla yaşadığı çatışmaların önemli bir göstergesidir. Müzeyyen ile ilişkisi boyunca Arif hem duygusal hem de toplumsal bağlamda güvensizlik ve yetersizlik duygularıyla mücadele eder. Kıskançlık, Arif'in ilişkide sahip olma ve kontrol etme arzusunu, aynı zamanda bu arzuların Müzeyyen'in bağımsız kişiliği tarafından nasıl engellendiğini ortaya koyar. Müzeyyen'in güçlü ve özgür yapısı, Arif'in ilişkiyi kontrol etme isteğini gerçekleştirmesini zorlaştırır ve bu durum, Arif'in duygusal kırılganlıklarını daha da belirgin hale getirir.

Müzeyyen'in banyosunda bulunan tıraş köpüğü, Arif'in kıskançlık krizlerinin başlangıç noktasını oluşturur. Bu sahnede, Arif'in tıraş köpüğüne ile konuşur. “Kadın gitti, sen hâlâ buradasın” der. Geçmişte Müzeyyen'in hayatında yer almış bir erkeğin izini taşıyan bu obje, yalnızca bir kıskançlık nedeni değil, aynı zamanda Arif'in Müzeyyen'in kontrol edemediği alanlarına karşı duyduğu tehdidin bir sembolüdür. Arif'in, Müzeyyen'in eşyalarını karıştırması, kıskançlık duygularının bir diğer tezahürüdür. Bu davranışı hem

Müzeyyen'e olan güvensizliğini hem de kendi içsel çatışmalarını yansıtır. Arif'in aynadaki yansımasıyla yüzleşmesi, bu duygularını sorguladığını ve kıskançlıklarının kendisi üzerindeki etkisini anlamaya çalıştığını ima eder. Ancak bu sorgulama, onun bu davranışlarından vazgeçmesini sağlayacak bir noktaya ulaşmaz ve kıskançlık, Arif'in duygusal dünyasında bir döngü haline gelir.

Cenaze sahnesi, Arif'in kıskançlıklarının en belirgin şekilde ortaya çıktığı anlardan biridir.

Arif iç ses: *Ağlamayan kadın ağlatacak kadın derdi bir arkadaşım ama benim için de tuhaf bir huzur vardı. Bütün bu kalabalık dağıldığında sevdiğim kadınla evde baş başa kaldığımda omuzumda ağlayacağını biliyordum. Gözyaşlarını benim için saklıyordu.*

Arif cenazede bunları düşünürken Müzeyyen'in eski sevgilisi Halil'in omzunda ağlaması ve Poyraz'ın cenazede Müzeyyen'in elini tutması, Arif'in kıskançlık duygularını daha da yoğunlaştırır. Bu durum, Müzeyyen'in çevresindeki erkek figürlere karşı duyduğu tehdit algısını artırır ve ilişkilerdeki güç dengesizliğine dair bilinçaltındaki korkularını açığa çıkarır. Burak'ın Müzeyyen'e bıraktığı bir not ve Arif'in bu notu görmesi, kıskançlık duygularını tetikleyen bir diğer olaydır. Bu durum, Arif'in Müzeyyen'in geçmiş ilişkilerine karşı duyduğu rahatsızlığı pekiştirir. Bu duygu, rüya sahnesinde daha geniş bir bağlamda işlenir.

Görsel 4.11

Arif'in Rüyası



Müzeyyen: *Arifcim uyandın mı? Bizde dördüncüyü bekliyorduk.*

Arif: *Ama zaten siz dört kişisiniz*

Müzeyyen: *Olur mu, üç kişiyiz sadece, hadi gel*

Arif'in rüyasında gördüğü kumar masası sahnesi, onun Müzeyyen'in hayatındaki diğer erkeklerle olan ilişkilerinde hissettiği yetersizlik ve rekabet duygularını açığa çıkarır. Rüyada karanlık bir odada Müzeyyen, Burak, Poyraz ve Müzeyyen'in eski sevgilisi Halil ile birlikte bir masada kumar oynadığı görülür.

Bu sahne, Müzeyyen'in hayatındaki erkekler arasında bir güç dinamiğinin varlığını ve Arif'in bu dinamikte kendisini nasıl konumlandığını simgeler. Masada oturan tüm erkeklerin çıplak olması, onların duygusal ve sosyal anlamda savunmasızlıklarını ortaya koyarken, Müzeyyen'in bu güç dengelerini kendi lehine çevirebilme yetisini vurgular. Arif'in rüyada sergilediği beden dili, onun diğer erkeklere kıyasla kendisini daha güçsüz ve savunmasız hissettiğini açıkça ortaya koyar. Bu sahne, Arif'in hem kendine hem de Müzeyyen'in ilişkilerinde üstlendiği role dair bilinçaltındaki kaygılarını yansıtır. Müzeyyen'in onu terk etmesi, Arif için yalnızca duygusal bir kayıp değil, aynı zamanda

sosyal bir çöküş anlamına gelir. Bu çöküşün fiziksel bir tezahürü olarak Arif'in otel odasına dönüp kendini izole etmesi, karakterin yaşadığı derin duygusal kırılmayı ve ilişkilerdeki güçsüzlük algısını somutlaştırır.

Arif'in kıskançlık krizleri, onun toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik normlarıyla yaşadığı daha geniş bir çatışmanın parçasıdır. Erkeklik normlarının rekabetçi doğası, Arif'in diğer erkeklerle olan ilişkilerinde açıkça görülür. Bu bağlamda kıskançlık, Arif'in erkekliğini diğer erkekler üzerinden tanımlama çabasını ve bu süreçte yaşadığı yetersizlik hissini ortaya koyar. Başka bir sahnede Arif Poyraz'ı takip ederek bir LGBTQ+ barına gider. Barda Poyraz ile konuşan Arif, Poyraz'ın cinsel kimliğini öğrenir ve onu bir tehdit olarak görmeyi bırakır. Bu durum, Arif'in kıskançlıklarının, cinsiyet normları ve erkeklik algısıyla nasıl bağlantılı olduğunu gösterir. Poyraz'ın bu bağlamda "tehlikeli bir erkek" olmadığını düşünmesi, Arif'in kıskançlık duygularını hafifletir.

Arif ile Burak yayınevinin verdiği bir yemeğe katılırlar. Aralarında geçen diyalog Müzeyyen tarafından terk edilmesi sonrasında Burak'ın yaşadığı travmayı anlamak için zengin veri sunar. Aşağıda bu diyalog yer alır:

Burak: *Ben evliyken yani müzeyyenle, deli ederci beni. Ama ben belli etmezdim. Müzeyyen giderken benle kavga bile etmedi. Bitti seninle bir ilgisi yok sadece bitti.*

Burak: *Bitti! Böyle bir şey olabilir mi? Bitti deyip gidebilir mi insan? Mutlaka bir sebebi vardır. Hiçbir şey sebepsiz değildir.*

Arif: *Aslında bana da benzer bir şey dedi. Yani bir çıt sesi var bulmam lazım bunu dedi.*

Burak: *Ahh... bu Müzeyyen'in büyük büyük lafları. Şimdiki aklım olsa hayatta kanmazdım. Manalı manalı lafları, esrarengiz susuşlar, sorgulayan bakışlar, her şeyi ben bilirim havaları*

Burak: *Senle ben aslında biraz aynıyız. Yani biz şimdi sözüm ona entelektüeliz. Onun şımarıklarını tahammül gösteriyoruz ve bu onun farkında değil.*

Müzeyyen’in kendisini terk etmesi, Burak’ın yalnızca bir ilişki kaybı yaşamasıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda onun kişisel ve toplumsal kimliğini yeniden inşa etme çabasını tetikler. Burak bu terk edilişi anlamlandırmak ve kendini bu ilişkinin dışına yerleştirmek için Müzeyyen’e dair küçümseyici ifadeler kullanır. Bu ifadeler, Burak’ın içsel çatışmasını ve yaşadığı hayal kırıklığını açığa çıkarır. Müzeyyen’in “*bitti*” diyerek gitmesi karşısında Burak, bu durumu rasyonelleştirme ve bir neden bulma arayışına girer. Ancak, Müzeyyen’in bağımsız ve güçlü bir birey olarak aldığı bu karar, Burak’ın erkeklik algısını ve kontrol arzusunu sarsar.

Burak’ın, Müzeyyen hakkında dile getirdiği “*manalı laflar, esrarengiz susuşlar*” gibi ifadeler, onun bu ilişkiye karşı duyduğu hayal kırıklığını ve Müzeyyen’in erişilemezliği karşısındaki çaresizliğini gösterir. Müzeyyen’i aşagılaması, Burak’ın terk edilmenin yarattığı yetersizlik hissiyle başa çıkma yöntemidir. Bu durum, Burak’ın güçlü görünen dış kimliği ile içsel kırılmanlığı arasındaki çelişkiyi açığa çıkarır. Onun “şimdiki aklım olsa” gibi ifadeleri, geçmişte yaşadığı bu travmayı aşamadığını ve Müzeyyen ile olan ilişkisinin etkilerinden tam anlamıyla kurtulamadığını gösterir.

Polat, filmde bireysel kimlik, toplumsal beklentiler ve kişisel çatışmaların kesişiminde yer alan çok katmanlı bir karakter olarak öne çıkar. Cinsel yönelimini toplumdan gizlemek zorunda kalması, bireysel özgürlük ve toplumsal kabul arasındaki sıkışmışlığını gösterir ve kendi benliğiyle toplumun normatif düzeni arasındaki ilişkisini karmaşık hale getirir. Bu durum, onun hem bireysel hem de toplumsal bağlamda bir aidiyet krizi yaşadığını düşündürür.

Toplumsal normlara uyum sağlamak adına evlenmiş ve bir çocuk sahibi olmuş olabileceği bilgisi, Polat’ın kimliğini özgürce yaşamaktan alıkonulduğunu gösterir. Kendi benliğini toplumsal beklentilere feda etmesi, kimliğini koruma ve özgürce ifade etme ihtiyacıyla çelişir ve içsel bir çatışma yaşamasına neden olur.

Polat’ın kimlik arayışındaki çelişkiler, sosyal çevresi ve ekonomik konumuyla da ilişkilidir. Eşcinsellerin buluşma noktası olan barda oturması, hem bireysel özgürlüğünü ifade etme çabası hem de bu özgürlüğün sınırlı alanlarda yaşanabileceğinin bir göstergesidir. Maddi gücü sayesinde bu mekânda hâkim bir figür olarak konumlanması,

toplumsal hiyerarşide belirli bir alan elde ettiğini gösterse de bu hâkimiyet özgürlüğünü tam anlamıyla yaşaması için yeterli değildir.

4.1.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri

Arif Müzeyyen ile tanışana kadar hayatında birçok kişi ile birlikte olmuş ancak yaşadığı ilişkilerin sorumluluklarını yerine getirmekten uzak durduğu için bir süre sonra partnerleri tarafından terk edilmiştir. Arif ben merkezli bir bakış açısına sahip olduğu için bu ayrılıkların ilişkinin doğasından kaynaklandığını, bu durumun kendi tavır ve davranışlarından bağımsız bir olduğunu düşünür. Arif'in ilişkilere olan tutumu arkadaşı Pınar ile olan sohbetlerinde somutlaşır:

Pınar: *Yani o kadar uzun zamandır birlikteyiz ki eğer evlenmezsek ayrılmak zorunda kalacağız gibi bir duyguyu kapıldım. Çok saçma geliyor değil mi sana?*

Arif: *Yani bana göre değil tabii. Ya zaten bu ilişki denen nanenin mantıklı bir tarafı yok. Yani evlensen ne olur? Evlenmezsen ne olur?*

Pınar: *Çok tuhaf. Ben bu adam gerçekten seviyorum galiba. Yoksa her sabah gelip de uyanma fikri niye bu kadar güzel gözüküyorsun?*

Bu diyalog, Arif'in ilişkilere yönelik ben merkezli ve sorumluluktan uzak tutumunu açıkça ortaya koymaktadır. Arif, bağlılık ya da sorumluluk gerektiren ilişkilerden kaçınır ve bu tür ilişkileri mantık çerçevesine oturtmakta zorlanır. Ona göre, ilişkiler yalnızca yaşanan anlık deneyimlerden ibarettir ve geleceğe dair bir bağ kurmayı gerektirmez.

Pınar'ın evlilik ve sevgi üzerine romantik ve bağlılık içeren düşünceleri, Arif'in kayıtsız ve pragmatik yaklaşımıyla belirgin bir tezat oluşturur. Pınar, sevginin anlamına ve ilişkilerde derin bir bağ kurmanın önemine odaklanırken, Arif bu tür bağları bir zorunluluk olarak değerlendirir ve bunlardan uzak durmayı tercih eder.

Benzer bir durum Arif sevgilileri tarafından terk edildiğinde kaldığı otelin işletmecisi Hale ile diyaloglarında da yer alır:

Hale: *Mine uğrayıp eşyalarını bırakmış bugün. Çocuklar sana vermeyi unuttular galiba.*

Arif: *Hım sana geldim dediğimde neden güldüğünü anladım şimdi.*

Hale: *Merak etme bebeğim ben beni sevdiğini biliyorum*

Arif: *Neden senle olduğu gibi diğer kadınlarla da olmuyorsa?*

Hale: *Bizim seninle bir ilişkimiz yoktu. Ondan. Bak bizim seninle bir ilişkimiz olsa ben seni üç günde gırtlaklarım*

Arif: *Ne demek bizim bir ilişkimiz yok yani birbirimizi boğmadığımız için ya da ne bileyim olduğu gibi kabul ettiğimiz için bizimki ilişkiden sayılmıyor mu?*

Hale: *Yani vallahi ben ilişki işlerini hiç anlamıyorum ve çok sıkılıyorum ben bazen kendimden de sıkılıyorum. Bir kendimle ilişkiyi kesmek istiyorum. Bak şimdi işe gitsen tatili var. Okula gitsen tatili var. Yani bir tek bu sevgili işlerini tatil ediyor. İnsanlar böyle bir sürüp gitsin istiyorlar biliyor musun?*

Arif: *Harika bir kadınsın.*

Hale ile olan bu diyalog, Arif'in ilişkilerdeki bağlanma sorunu ve ilişkiyi tanımlama konusundaki kafa karışıklığını daha da belirginleştiriyor. Hale'nin Arif'le olan durumunu bir ilişki olarak tanımlamaması, Arif'in ilişki kavramına yüklediği anlamsızlığı ve yüzeyselliği daha da açığa çıkarıyor. Arif'in "Ne demek bizim bir ilişkimiz yok, kabul ettiğimiz için mi?" sorusu, aslında ilişki kavramına dair kafa karışıklığını ve bir ilişki içerisinde nasıl hareket edeceğini bilmediğini gösteriyor. Hale'nin rahat ve samimi cevapları, Arif'in sorumluluk almadan var olabileceği bir bağlam yaratıyor; bu da Arif'in ilişkilere dair kaygılarını ve kaçışlarını meşrulaştırmasına neden oluyor.

Hale ile olan diyalog, Arif'in ilişkilere yönelik bağlanma korkusunu ve sorumluluktan kaçışını ortaya koyarken, yayınevindeki görüşme bu tutumun kadınlara yönelik genel

algısıyla nasıl bağlantılı olduğunu da gözler önüne serer. Yayınevindeki bu sahne, Arif'in yaşadığı sorunların kadınlara yönelik bakış açısındaki eksikliklerden kaynaklandığını anlamamıza yardımcı olur.

Editör: *Tabii ana karakter erkek bunu anlıyorum ama kadın da biraz fazla flu, yani bir taraftan çok baskın bir karakter olduğu anlaşılıyor. Bazı diyaloglardan bunu yakaladım ben. Ama onun dışında pek bir ipucu vermiyorsunuz. İnsan ruhunu anlatıyorsunuz bu kitapta. Ama bir boşluk var. Mesela kadının adı nedir?*

Arif: *Özellikle kadınların koymadım*

Editör: *Yani bence bir ismi olmalı kadın isim pek çok şey hele verir yani işte bu kadının evi eee evindeki eşyalar kokusu nasıl giyindiği ve nereden hoşlanıp nelerden hoşlanmadığı, içinde yaşadığı şehirle kurduğu ilişkiyi aslında kadını gerçekten anlattığınız zaman kalıcı olunabiliyor. Düşünsenize bir Madam Bovary, bir Anna Karina, bir Kürt Mantolu Madonna yani kısacası kadının görünür olması lazım, anlatabiliyorum değil mi?*

Arif'in, hikâyesindeki kadın karaktere bilinçli olarak bir isim vermemesi, onun kadınları tam anlamıyla bireyselleştirmekten ve özgün bir kimlik atfetmekten kaçındığını gösterir. Kadını, belirsiz ve soyut bir figür olarak bırakmayı tercih eden Arif, kadınları somut birer birey yerine, kendi bakış açısına göre şekillendirdiği hayali ve idealize edilmiş varlıklar olarak görmektedir.

Görsel 4.12

Arif romanı hakkında eleştirileri dinlerken



Editörün, kadın karakterin görünür olması gerektiğine dair yaptığı eleştiri, Arif'in hikâyesindeki eksikliğin sadece edebi bir sorun olmadığını, aynı zamanda kadınlara yönelik algısındaki bir sorunu yansıttığını da açıkça ortaya koyar. Editör, kadın karakterin daha net bir şekilde anlatılmasının, onun gerçek bir birey olarak tanımlanmasının önemini vurgular. Bu eleştiri, Arif'in kadınları yalnızca kendi iç dünyasına yansıyan birer araç olarak gördüğüne ve onların bağımsız bireyler olarak varlıklarını tam anlamıyla kabul etmediğine işaret eder.

Belirtilen sahnede Arif duyduklarından memnun olmaz, kitap her ne kurmaca bir hikayeyi anlatıyorsa da kitaptaki karakterler ve olaylar Arif'in bakış açısına göre şekillenmektedir. Bu sırada editörün sesi yavaşlayıp neredeyse mekanik bir hale dönüşürken, Arifi'nin görüntüsü bulanıklaşır. Bu durum Arif'in duydukları ile yüzleşmek yerine iç dünyasına çekildiğinin, kendini fiziksel ortamdan soyutlandığını ifade eder. Bu görsel teknik, Arif'in rahatsızlığını ve editörle olan etkileşimindeki uyumsuzluğu derinleştiren bir anlatı aracı olarak kullanılır.

Görsel 4.13

Arif ile Müzeyyen



Yukarıdaki görsel, Arif ve Müzeyyen arasındaki ilişkinin duygusal yoğunluğunu ve dinamiklerini analiz etmek için uygun bir veri sağlar. Arif'in başını Müzeyyen'in bacağına yaslaması ve Müzeyyen'in daha mesafeli bir pozisyonda durması hem fiziksel hem de duygusal bir mesafeyi ifade eder. Arif'in yorgun ve savunmasız bir şekilde Müzeyyen'e dayanması, ilişkideki zayıflığını yansıtırken; Müzeyyen'in mesafeli duruşu, onun bağımsız ve duygusal olarak güçlü bir konumda olduğunu ima eder. Yönetmen bu çerçevelenmelerle karakterler arasındaki güç dinamiklerini ve ilişkilerindeki dengesizliği de aktarır. Bu görsel, karakterlerin duygusal dünyalarını doğrudan iletirken, ilişkilerinin karmaşıklığını gözler önüne serer. Müzeyyen ve Arif'in beden dillerindeki zıtlık, filmin genel temalarından biri olan duygusal mesafe ve bağıllık üzerine veri sağlar.

Görsel 4.14

Müzeyyen ve Arif arasındaki güç dinamikleri



Arif ve Müzeyyen cinsel ilişkiye girmeden önceki bir ana ait olan görsel toplumsal cinsiyet rolleri ve güç ilişkileri bağlamında, geleneksel normların yeniden tanımlandığı bir anı temsil etmektedir. Kadının üst pozisyonunda bulunması ve elleriyle erkeğin bileklerini kavraması, güç ve kontrol dinamiklerini tersine çevirerek, ataerkil yapıdaki geleneksel erkeklik normlarına meydan okumaktadır. Kadının bu fiziksel üstünlüğü, sadece bedensel bir kontrol ifadesi değil, aynı zamanda ilişki içindeki bir iktidar değişimini de yansıtır. Arif'in sakin ve teslimiyetçi tutumu, bu dinamiğin karşılıklı rızaya dayalı olduğunu düşündürmektedir. Müzeyyen'in cinsel arzularını ifade ettiği bu an, toplumsal normların dışında bir yaklaşım sergileyerek, kadınları cinsellikte yalnızca bir "nesne" değil, aynı zamanda bir "özne" olarak temsil eder. Geleneksel cinsiyet rollerinde kadınların pasif, erkeklerin ise aktif olduğu algısının dışında, bu sahne, kadının aktif bir özne olarak ilişkide yer aldığını göstermektedir.

Arif'in hareketsiz duruşu ve teslimiyetçi tavrı, hegemonik erkeklik normlarından bir sapma olarak değerlendirilebilir. Hegemonik erkeklik genellikle güç, kontrol ve inisiyatifle ilişkilendirilirken, burada erkeğin pasifliği, erkeklik algısındaki kırılganlığı ve farklılaşmayı temsil etmektedir. Bu durum, erkeklik rollerinin daha esnek bir çerçevede yeniden tanımlanabileceğini ve güç dinamiklerinin geleneksel biçimde işlemediğini ortaya koyar. Arif ve Müzeyyen seviştikten sonra aralarında aşağıda yer alan diyalog geçer:

Arif: *Sen benim kadınımsa*

Müzeyyen: *Kadınımm. Akşamın adını şimdiden koyalım diyorsun.*

Arif: *O demek öyle ya.*

Müzeyyen: *İşte babaannem öyle derdi. Akşam yiyeceğini bilince rahat ederdi.*

Arif: *Ben sana kadınımsa olur musun diyorum sen kalkmış bana kapuska muamelesi çekiyorsun.*

Müzeyyen: *O zaman kendimi güneşin huzurunda senin kadının ilan ediyorum. Ama. Aslında ben senin fahişen olmak isterdim. Beni sadece bedenim için sev isterdim. Göğüslerimi sev isterdim. Kalçalarımı sev isterdim. İyi bir kadın olmak çok yorucu anlıyorsun değil mi?*

Arif'in "Sen benim kadınımsa" ifadesi, geleneksel erkeklik rolüne uygun biçimde sahiplenici ve otoriter bir tutumu temsil eder. Bu yaklaşım, Arif'in Müzeyyen'i bir erkeğe (kendisine) ait bir varlık olarak görme ve onun üzerinde hak iddia etme isteğini gösterir. Müzeyyen'in cevabı ise bu sahiplenme isteğine ironik bir tepki niteliğindedir. "Akşamın adını şimdiden koyalım diyorsun" diyerek, Arif'in ilişkideki kontrol arzusunu ve geleceğe dair plan yapma eğilimini eleştirir.

Arif'in bu durma verdiği tepki beklentilerinin karşılanmamasından doğan hayal kırıklığını yansıtır. Müzeyyen'in "Aslında ben senin fahişen olmak isterdim. Beni sadece bedenim için sev isterdim" sözleri, toplumun kadına yüklediği "iyi kadın" olma baskısından duyduğu yorgunluğu ifade eder. Müzeyyen kendi bedenine ve cinselliğine dair özgürleşme arzusunu dile getirirken, aynı zamanda bu isteklerin toplumsal normlarla çatıştığını da gösterir. "İyi bir kadın olmak çok yorucu anlıyorsun değil mi?" cümlesi, kadının üzerine yüklenen sorumlulukların ve beklentilerin ağırlığını vurgular.

Poyraz'ın Müzeyyen ile olan ilişkisi bir patron çalışan ilişkisinden çok birebirlerini uzun zamandır tanıyan iki yakın arkadaş gibidir. Çalıştıkları ofiste Poyraz'ın kızının ikisi arasındaki ilişkiyi "Karı koca gibi hep didişirler böyle" şeklinde tanımlaması Arif'in

Müzeyyen'i kıskanması için bir başka sebebi oluşturur. Poyraz, kızı, Arif ve Müzeyyen'in birlikte ofisten çıktıkları sahnede aralarında geçen diyalog Poyraz'ın Müzeyyen'e olan davranışları hakkında birçok veri sunar.

Poyraz: *“Babaannem nasıl oldu gidiyor değil mi? Gidiyor değil mi Cem'e?”*

Müzeyyen: *“Evet geçen hafta götürdüm sağ olsun oğlu gibi ilgileniyor. Poyrazcığım gerçekten üstümden öyle büyük aldın ki çok teşekkür ederim”.*

Poyraz: *“Lafı bile olmaz”. İlgileneceğiz tabii.*

Yukarıda yer alan diyalog Arif ve Poyraz'ın filmde diğer alan diğer karakterlere yönelik davranışları ve yaklaşımları arasındaki farkları göstermek açısından önem teşkil eder. Arif'in Müzeyyen'den önceki sevgilisiyle olan diyalogunda, onun ilişkilerde sorumluluk almaktan kaçınan, kendi ilgi alanlarına odaklanan ve sevgilisinin duygusal ihtiyaçlarına kayıtsız bir tutum sergilediği görülür. Arif, sevgilisinin ailesiyle ve arkadaşlarıyla vakit geçirme taleplerini sürekli olarak reddeder ve bu durum sevgilisinin, Arif'in ilişkideki varlığını sorgulamasına neden olur. Bu diyalog, Arif'in ilişkilerde daha bireyselci ve karşısındaki kişinin duygusal ihtiyaçlarını görmezden gelen bir yaklaşımı olduğunu açıkça ortaya koyar. Sevgilisinin, “Sen neden benimle birliktesin?” sorusuna tatmin edici bir yanıt verememesi, Arif'in ilişkilere dair yüzeysel ve benmerkezci tavrını somutlaştırır. Buna karşın Poyraz'ın Müzeyyen ile olan ilişkisinde ise daha destekleyici ve işbirlikçi bir tutum öne çıkar. Poyraz, sadece bir patron olarak değil, aynı zamanda Müzeyyen'in yanında bulunan ve ona yardımcı olan bir figür olarak temsil edilir. Poyraz'ın, Müzeyyen'in babaannesinin bakımında üstlendiği rol ve bunu “Lafı bile olmaz” şeklinde basitleştirerek dile getirmesi, onun ilişkilerinde sorumluluk alan ve karşısındaki kişinin yükünü hafifleten bir karakter olduğunu gösterir. Poyraz'ın Müzeyyen ile ilişkisinin sıcak ve yardımsever bir temelde geliştiği, aralarındaki dostane iletişimden anlaşılmaktadır. Aynı zamanda, Poyraz'ın kızının bu ilişkiyi “*karı koca gibi hep didişirler*” şeklinde tanımlaması, Poyraz ile Müzeyyen arasındaki samimi ve güvene dayalı dinamğin bir

göstergesidir. Poyraz, ilişkilerinde hem duygusal hem de pratik bir destek sunarken, Arif bu tür bir bağılıktan ve empati göstermekten kaçınır.

Benzer bir durum Müzeyyen'in halasının ölmesi sonucunda da yaşanır. Cenaze evindekiler Müzeyyen'e taziye bulunurken Arif evin içinde yaşananları evin balkonundan izlemekle yetinir. Poyraz Müzeyyeni bu zor gününde teselli edip, destek olur. Müzeyyen'in eski sevgili olan Halil'de Müzeyyen'e destek olmak için gelir.

Arif: *Sen iyi misin?*

Müzeyyen: *Neden bu kadar zor?*

Arif: *Halil senin okuldan arkadaşın değil mi?*

Müzeyyen: *Ne yapacaksın?*

Arif: *Öyle sordum işte?*

Müzeyyen'in yas sürecinde destek ve teselli beklediği bir anda, Arif'in dikkati tamamen Müzeyyen'in geçmiş ilişkilerine yönelir. Bu yaklaşım, Arif'in kendi duygusal ihtiyaçlarını ve kıskançlıklarını merkeze alan bir tutum sergilediğini gösterir. Öte yandan, Poyraz ve Halil gibi karakterler, Müzeyyen'e somut ve duygusal destek sunarak onun acısını paylaşır ve empati gösterirler. Bu karşılıklı, Arif'in bağlanma sorunlarını ve toplumsal olarak ilişkilere yüklenen sorumlulukları yerine getirmedeki yetersizliğini vurgular.

Görsel 4.15

Arif, Müzeyyen'in yasını çerçevenin dışından izler



Müzeyyen tarafından terk edilen Arif otel odasına geri döner. Kendisinin bulamadığı cevabı Hale'nin bulmasını bekler.

Arif: *Neden gitti? Onu hiç ihmal etmedim. Gözlerinin içine baktım. İstese onun evlenebilirdim bile.*

İşletmeci: *Maalesef canım bütün hikayelerin sonu sen yazamazsın.*

Bu diyalog, Arif'in bakış açısının, ataerkil normların bir yansıması olduğunu ve bu normların ilişkilerdeki güç dinamiklerini nasıl şekillendirdiğini ortaya koyar. Arif'in, "Onu hiç ihmal etmedim. Gözlerinin içine baktım. İstese onunla evlenebilirdim bile" sözleri, ilişkide karşıdaki kadını özne olarak değil, kendi çabalarının ve fedakarlıklarının bir yansıması olarak gördüğünü ima eder. Feminist bir analiz, bu tür bir bakış açısının kadının bireysel öznelliğini ve bağımsızlığını nasıl silikleştirdiğini vurgular. Arif, Müzeyyen'in kendisi için ne ifade ettiğine odaklanırken, Müzeyyen'in kendi ihtiyaçlarını ve arzularını anlamaktan uzak bir portre çizer.

Müzeyyen'in Arif'i terk etmesi, bu anlamda ataerkil bir ilişki modeline bir meydan okuma olarak değerlendirilebilir. Müzeyyen, geleneksel kadınlık rollerini kabul etmek yerine, kendi bağımsızlığı ve bireyselliği için bir karar alır. Feminist perspektife göre, bu karar, kadınların genellikle ataerkil ilişkilerde kendilerine atfedilen fedakar, itaatkar ve

uyumlu olma beklentilerini reddetmelerini temsil eder. Müzeyyen, sadece Arif'in beklentilerine uyan bir figür değil, kendi özneliği olan bir birey olarak hareket eder.

Hale'nin, "*Maalesef canım bütün hikayelerin sonu sen yazamazsın*" ifadesi ataerkil toplumlarda erkeklerin sıklıkla ilişkilerdeki "*yazarı*" veya "*kurucusu*" olduklarına dair varsayımı sarsar. Bu anlamda Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku kadınların erkeklerin hikayelerinde pasif birer karakter değil, kendi hikayelerini yazabilen aktif öznel olduklarının bir vurgusu olarak yorumlanabilir.

4.3. Tereddüt

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senarist: Yeşim Ustaoglu

Gösterim Yılı: 2016

Filmin Konusu: Taşrada bir kasabada görev yapan psikiyatrist Şehnaz ve genç bir kadın olan Elmas'ın yolları, farklı yaşam koşullarında yaşadıkları çatışmalar ve toplumsal baskılar sonucu kesişir. Şehnaz, modern ve eğitilmiş bir kadın olarak dışarıdan güçlü bir imaj sergilese de İstanbul'da yaşayan kocası Cem ile evliliğinde sorunlar yaşamaktadır. İlişkilerinde Cem'in ben merkezli yaklaşımı, Şehnaz'ı kendi duygusal ihtiyaçlarını sorgulamaya iter. Bu sorgulama kendisi için bir dönüşüm sürecini başlatır.

Elmas ise çocuk yaşta evlendirildiği kendisinden yaşça büyük bir adamın ve onun otoriter annesinin baskısı altında yaşamaktadır. Kendi arzuları ve ihtiyaçları tamamen görmezden gelinerek, ev işleri, hasta bakımı ve eşinin istekleriyle boğulmuş bir hayat sürmektedir. Zorla evlendirildiği adamın cinsel ve fiziksel şiddetine maruz kalan Elmas, yaşamında kontrolü tamamen kaybetmiş bir haldedir.

Aile içinde adli bir vaka sonucu Şehnaz'ın çalıştığı hastaneye yatırılan Elmas, yaşadığı travmaların ağırlığını taşımaktadır. İkilinin yolları burada kesişir ve birbirlerinden güç alarak toplumsal rollerine ve ataerkil düzenin baskılarına karşı mücadele etmeye

başlarlar. Şehnaz, Cem ile olan evliliğinde daha önce görmezden geldiği sorunlarla yüzleşirken, Elmas da bastırılmış öfkesi ve acılarıyla kendi geçmişiyle hesaplaşır.

4.3.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi

Elmas'ın kocasının sosyoekonomik durumu, filmde mekân tasarımı, diyaloglar ve görsel detaylar üzerinden betimlenmektedir. Karakter, geçimini av malzemeleri satan küçük bir dükkânı işleterek sağlamaktadır. Dükkânın fiziksel yapısı ve ürün çeşitliliğinin sınırlı oluşu, ekonomik kaynaklarının kısıtlı olduğunu somut bir şekilde ortaya koyar. Elmas ve kocasının yaşadığı evin fiziksel özellikleri de bu sosyoekonomik tabloyu desteklemektedir. Dış cephesi bakımsız, sıvaları dökülmüş ve estetik kaygıdan uzak olan bina, mahallenin genel ekonomik seviyesini yansıtmaktadır. Evin iç mekân düzeni ise temel ihtiyaçları karşılamaya yönelik, işlevselliği ön planda tutan bir anlayışla döşenmiştir. Dantel örgüler, yapay çiçekler, plastik sürahi ve sobalı yaşam düzeni, modernlikten uzak, geleneksel bir yaşam tarzını gözler önüne sermektedir.

Kocasının Elmas'a aldığı pardösü, sosyoekonomik durumuna yönelik daha fazla veri sunmaktadır. Pardösü, Elmas'ın boyuna uygun değildir ve bu uyumsuzluk, kocanın hediye seçimindeki ekonomik kısıtlarını ve önceliklerini ortaya koyar. Kocanın, “Omuzu oturduysa, belli oturduysa onu kestiririz” ifadesi, kalite veya uygunluk yerine bütçe odaklı bir yaklaşımı benimsediğini açıkça gösterir. Hediye seçimindeki bu tutum, ekonomik durumunun yetersizliğini ve sınırlı satın alma gücünü somut bir şekilde yansıtır.

Elmas'ın kocasından farklı olarak Cem Tereddüt filminde en yüksek sosyoekonomik statüye sahip erkek karakter olarak öne çıkar. Bununla birlikte Cem'in mesleği hakkında filmde doğrudan bir bilgi verilmez. İstanbul'da yaşaması, modern ve kentsoylu bir yaşam tarzını benimsemesi, ekonomik gücünü ve sosyal statüsünü açık bir şekilde sergiler. Evinin dubleks oluşu, iç tasarımının modern estetiği ve evin içinde bulunan şömine Cem'in burjuva hayatına yönelik göstergeleri oluşturur. Bu bağlamda Cem, toplumsal normların başarılı olarak kabul ettiği erkeklik modeline uygun bir karakter olarak temsil edilir.

Görsel 4.16

Cem ve iş arkadaşları



Cem'in iş arkadaşlarıyla yer aldığı kutlama sahnesi, onun profesyonel dünyadaki konumunu ve mesleki statüsünü görselleştirir. Çevresindeki insanların ona yönelik tutumu, Cem'in iş ortamında saygın bir figür olarak algılandığını ve güçlü bir sosyal çevreye sahip olduğunu ima eder. Bu sahne, Cem'in yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda mesleki anlamda da başarılı bir erkeklik performansı sunduğunu ortaya koyar. Cem'in ekonomik gücü, sadece bireysel bir başarıyı değil, aynı zamanda toplumun erkeklerden beklediği "erkeklik" rolünü de başarıyla yerine getirdiğini gösterir. Filmde yer alan ofis sahnesi, bu statüyü destekleyerek Cem'in toplumsal bağlamda ayrıcalıklı bir pozisyonda olduğunu vurgular. Ofis ortamındaki profesyonel atmosfer ve sosyal etkileşimler, Cem'in güçlü bir sosyal ağ içinde yer aldığını hissettirir.

Filmin bir diğer erkek karakteri olan Umut, Şehnaz ile aynı hastanede görev yapan bir kadın doğum uzmanıdır. Bir doktor olarak Umut, orta-üst sınıfın sınırlarında konumlanır. Bununla birlikte Umut'un gündelik yaşam pratikleri ve tüketim alışkanlıkları incelendiğinde, mesleğinin sağladığı maddi imkanları tam anlamıyla yaşam standardına yansıtmadığı görülür. Şehnaz'ın hayatına giren bir diğer erkek olan Umut, Şehnaz'ın

kocasının aksine ekonomik gücünü vurgulamaktan kaçınır. 1980'lerden kalma Opel arabası, giyim tarzı ve kirli sakalı ile Umut bir doktordan çok taşrada yaşayan herhangi biri gibidir.

Görsel 4.17

Umut'un evi



Umut'un yaşadığı ev, onun sosyoekonomik durumunu yansıtan önemli bir görsel unsurdur. Salonun bir kısmı, ahşap işleme işleri için küçük bir atölye olarak düzenlenmiştir. Duvarları siyah beyaz fotoğraflar ve tarihi haritalarla kaplıdır. Kitaplıkta ise kitapların yanı sıra bir analog radyo ve tıp eğitiminden kalan araçlar yer alır. Cem'in evindeki gibi bir iç mimari tasarım, estetik yapı elemanları bulunmaz. Cem'in evine kıyasla Umut'un evi doğal ışık alan, sade bir şekilde düzenlenmiş ev ortamı, onun ekonomik gücünün yansımalarını içermez. Ev ortamındaki detaylar, ekonomik statüsünü toplumsal normlardan ziyade bireysel bir ifade alanı olarak kullandığını görselleştirir.

4.3.2 Erkek karakterinin erkeklik krizi ve içsel çatışmaları

Elmas'ın kocası, filmde toplumda yerleşik erkeklik normlarını ve ataerkil yapıyı temsil eden bir figür olarak karşımıza çıkar. Ancak bu temsil, karakterin derin psikolojik özellikleri ya da içsel çatışmaları üzerinde durulmadığı için yüzeysel bir şekilde ele alınmıştır. Elmas'ın kocası, bireysel özelliklerden ziyade, belirli bir toplumsal rolü yerine getiren bir arketip olarak kurgulanmıştır. Bu durum, karakterin bir adının olmaması gibi detaylarla somutlaşır ve onun bireysellikten uzak, genel bir erkeklik figürü ya da ataerkil düzenin sembolü olduğunu ima eder.

Karakterin adının olmaması, bu tür erkekliklerin bireysel bir patoloji değil, sistematik ve yapısal bir sorunun yansıması olduğunu vurgular. Aynı zamanda, bu temsil, ataerkil normların kadınlara yönelik baskı ve şiddetle nasıl iç içe geçtiğini ve toplumsal dokunun içine ne kadar derinlemesine yerleştiğini gözler önüne serer. Onun sıradanlaştırılması, kadınlara uygulanan şiddetin ve baskının toplumda ne kadar görünmez kılındığını vurgular. Yönetmen, bu karakterle, ataerkil düzenin etkisini izleyiciye sorgulatmayı amaçlar. Böylece karakter, bireysel bir eleştiriden öte, ataerkil yapının eleştirisine hizmet eder ve izleyiciyi toplumsal normların kadınların yaşamındaki etkilerini derinlemesine düşünmeye davet eder.

Cem, filmde ilk kez sesiyle izleyiciye tanıtılır. Birbirinden farklı şehirlerde yaşayan Cem ve Şehnaz, bu sahnede görüntülü bir görüşme yapmaktadır. Şehnaz'ın bilgisayarını kullanarak yaptığı görüşmede kamera Şehnaz'ın karşısında konumlandığı için bilgisayarın ekranı izleyici tarafından görünmez ancak Cem'in sesi duyulur. Görüşme erotik bir içeriğe sahiptir.

Şehnaz: *Çok özledim* (İlgi bekleyen ses tonu).

Cem: *Ben de özledim* (Ses tonunda cinsellik ve erotizm arzusu belli edilmektedir).

Şehnaz: *Sıcaktır orası şimdi de mi?*

Cem: *Evet*

Şehnaz: *Sıcaksındır sen*

Cem: *Hadi gel rahatla biraz*

Şehnaz: *Ne yapacaksın? Sarılacak mısın bana, okşayacak mısın beni?*

Cem: *Saçından ayağına kadar her tarafına dokunuyorum şimdi? Gel kucağıma gel, seni yatırayım gel. Kalk, Kalk*

Sahnenin devamında Şehnaz kalkar odasına doğru yönelir. Yukarıdaki diyalog ve devam eden sahne, Şehnaz'ın kocasından duygusal bir bağ ve ilgi beklediğini, ancak bu

beklentisinin karşılanmamasına rağmen toplumsal olarak kendisine atfedilen “kadınlık rollerini” sanal ortamda yerine getirmeye çalıştığını ortaya koymaktadır. Öte yandan, hegemonik erkeklik, toplumsal cinsiyet hiyerarşisi içinde erkeklerin kadınlar üzerinde üstünlük kurmasını ve bu üstünlüğü sürdüren davranış ve tutumları kapsar. Bu bağlamda Cem’in cinselliği merkeze koyarak konuşması ve Şehnaz’ı sadece bir “arzu nesnesi” olarak görmesi, onun hegemonik erkeklik normlarına uygun bir tavır sergilediğini düşündürür.

Buna karşın Elmas’ın kocası ise hegemonik erkeklik normlarına tam olarak uyan bir erkek değil daha çok ataerkil düzenin işleyişine katkıda bulunan sıradan ve yaygın bir erkeklik modelinin temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Connell’in erkeklik tipolojisi bağlamında, Elmas’ın kocası daha çok işbirlikçi erkeklik (complicit masculinity) biçimine yakındır. Bu erkeklik modeli, hegemonik erkeklik normlarını birebir uygulamasa da bu normlardan faydalanan ve bu düzenin devamlılığını sağlayan bir yapıyı temsil eder (Connell, 2019a, s. 153-155).

Cem’in yer aldığı ikinci sahnede ise Şehnaz hafta sonu tatili için İstanbul’a, Cem’in evine gider. Kendi anahtarı ile eve giren Şehnaz evin içinde biraz dolaştıktan sonra yetişkin (porno film) içeriğine sahip bir filmde gelen kısık sesleri duyar ve sese doğru girer. Sesin geldiği yere pan yapan kamera dizüstü bilgisayarından film izleyen Cem’i çerçeveye alır. Bu sefer kamera Cem’in arkasında olduğu için bilgisayarın ekranı ve izlediği filmde bir sahne görülür. Cem’i bu halde gören Şehnaz bir şey söylemeden bir koltuğa oturur. Bu sırada Cem Şehnaz’ın evde olduğunu ve kendisinin izlediği filmi gördüğünü anlar. Şehnaz’ın yanına giden Cem, Şehnaz’ın gönlünü almak için Şehnaz ile sevişmeye başlar. Filmin ilerleyen kısımlarında haftasonu için Şehnaz yine Cem’in evine gelmiştir. Ancak Cem eve geç gelir. Kanepede uyumuş olan Şehnaz’ı öperek uyandırır ve yatak odasına, üst kata taşır. Gece yarısı uyanan Şehnaz Cem’i yatakta göremeyince odasından çıkar ve aşağı katta kanepede yetişkin içerikli film izleyen Cem’i görür. Şehnaz Cem’in yanına gider ve Cem ile sevişmeye başlarlar ancak Cem prematür ejakülasyon (erken boşalma) olduğu için oldukça kısa sürer. İkisi de hiç konuşmazlar ve Cem hiçbir şey söylemeden olay yerinden uzaklaşır. Filmde yer alan bu üç sahne Cem’in içsel çatışmaları hakkında veri sunar.

Cem'in Şehnaz evde olmasına rağmen yetişkin içerikli film izlemesi, onun duygusal bağ kuramamasını ve cinsel tatminsizliğini gösterir. Şehnaz'ın gece uyandığında Cem'in yatakta, yanında olmaması, bir anlamda Cem'in kendini fiziksel ve duygusal bağlamdan soyutlama eğilimini gösterir. Bu durum Cem'in evinde kullanılan loş ışıkla desteklenir. Şehnaz'ın Cem'i bulduğu sahnede kamera, önce geniş bir açıyla mekânı ve Cem'in yalnızlığını betimler, ardından karakterlere daha yakın çekimlerle duygusal dinamiklerini inceler. Özellikle Şehnaz'ın Cem'in yanına gelip kucağına oturmasıyla başlayan fiziksel yakınlık, sevişmenin kısa sürmesiyle bir hayal kırıklığına dönüşür. Bu mizansen, Cem'in cinsel ve duygusal olarak tatmin olamama ve ilişkilerde derinlik kurma konusunda yaşadığı zorlukları somutlaştırır. Aynı zamanda erken orgazm olması, fiziksel ve duygusal performans arasındaki dengesizliği ve kendine güvensizliği işaret eder. Cem bir ilişkiyi başlatabilse de bu ilişkiyi sürdürmek ve duygusal bir bağ kurmak konusunda başarısız olur. Şehnaz ile empati kuramaz, bundan dolayı Şehnaz giderek Cem'e yabancılaşır. Bu durum bir haftasonu Şehnaz'ın İstanbul'a dönmemesi üzerine Cem'in içsel çatışmalarının ve kırılganlığını artmasına yol açar. Aşağıda yer alan diyalog bu durum hakkında veriler sunmaktadır.

Şehnaz: *Tamam bitti, bitti. Zamanı geldi artık tamam mı? Duydun mu beni. Anladın ne demek istediğimi değil mi?*

Cem: *Hayal kırıklığım. Hiçbir farkın yokmuş bunu anladım.*

Şehnaz: *Sadece senin hayal kırıklığın mı? Ben ne olacağım, ben ne olacağım yaa. Ben daha ne yapayım. Orospun mu olayım ben senin, kölen mi olayım.*

Cem: *Bu söylediklerin hiçbir şey ifade etmiyor bana.*

Şehnaz: *Her şey senin yörüngende dönmüyor.*

Cem: *Aa yeni bir yörünge mi buldun.*

Şehnaz: *Bak yine aynı şeyi yapıyorsun*

Cem: *Ne yapmamı istiyorsun*

Şehnaz: *Sen ne zaman gerçekten seveceksin ya. Ha ne zaman seveceksin.*

Cem: *“Sevilmedim” yalanını atma lütfen*

Şehnaz: *Keşke sevseydin. Keşke kendi bedenini sevdiğin kadar beni de sevseydin.*

Bu diyalog, Cem’in narsistik eğilimleri ve bencil yaklaşımını ortaya koyarken hegemonik normlara uyum çabasının izlerini taşır. Cem, Şehnaz’ın duygusal ihtiyaçlarını anlamakta ve karşılamakta başarısız olur; aynı zamanda kendisini merkeze alarak ilişki dinamiklerini kontrol etmeye çalışır. Bu, güç ve kontrol odaklı bir ilişki anlayışını besleyen erkeklik normlarının etkisini yansıtır. Cem’in, “Bu söylediklerin hiçbir şey ifade etmiyor bana” ve “Aa yeni bir yörünge mi buldun” gibi ifadeleri, eleştirilere kapalı ve küçümseyici bir tutumu temsil eder. Bu yaklaşım, Şehnaz’ın duygusal taleplerini reddetmekle kalmaz, aynı zamanda ilişki içindeki üstünlüğünü koruma çabasını gösterir. Cem’in duygusal sorumluluk almaktan kaçınması, ilişkideki kopukluğu derinleştirirken, erkeklik algısını koruma gayretini açığa çıkarır.

Şehnaz’ın “*Keşke kendi bedenini sevdiğin kadar beni de sevseydin*” sözleri, Cem’in benmerkezci tutumuna dikkat çeker. Cem’in kıskançlık ve küçümseme dolu ifadeleri ise kontrol kaybı korkusunu ve bu korkunun saldırgan bir tavra dönüştüğünü yansıtır. Bu bağlamda, Cem, hegemonik normlara uyum sağlama çabası içinde duygusal yükümlülüklerini ihmal eden ve kendine odaklanan bir erkeklik modeli sunar. Yönetmen, bu karakter aracılığıyla ataerkil normların ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkilerini eleştirel bir bakışla izleyiciye aktarır. Bu temsil, Cem’in sorumluluktan kaçışını ve duygusal yetersizliklerini ataerkil yapının bir parçası olarak ele alma imkanı sunar.

Umut karakteri ise Cem’in taşıdığı ataerkil erkeklik normlarına alternatif bir erkeklik modeli sunar. Cem’in ilişkilerde baskın, duygusal derinlikten yoksun ve ataerkil normlarla uyumlu yapısına karşılık, Umut’un daha farklı bir duruş sergilediği görülür. Umut’un bu duruşu, hikâyede kadın karakterler için bir alternatif erkeklik modeli yaratır. Karakterin adının "Umut" olarak seçilmesi, bu anlamıyla dikkat çekicidir. Bu isim, sadece bireysel bir kimliği değil, aynı zamanda toplumsal bir mesajı temsil etme potansiyeline sahiptir. Umut’un filmdeki varlığı, ataerkil erkeklik normlarının hâkim olduğu bir

ortamda, kadınlar için farklı bir ilişki anlayışı ve daha eşitlikçi bir erkeklik yaklaşımını işaret edebilir. Bu nedenle Umut'un hikâye içindeki işlevi yalnızca bir yan karakter olmaktan öteye geçer. Cem'in temsil ettiği erkeklik normlarıyla oluşturduğu karşıtlık, Umut'u anlamlandırmada önemli bir rol oynar. Umut'un varlığı, ataerkil yapı içindeki kadın-erkek ilişkilerinde bir farklılık ihtimalini gündeme getirir ve bu da karakterin, adının anlamını taşıyan metaforik bir düzlemde ele alınmasını sağlar.

Şehnaz'dan farklı olarak çalıştıkları kasabanın yerlisi olan Umut çocukluğunun geçtiği ailesinden kalan evde yaşamaktadır. Şehrin dışında deniz kenarındaki kayalıkların üzerine inşa edilen evde yaşaması Umut'un içsel dünyasının sakinliğe ve yalnızlığa duyduğu isteği yansıtır. Fiziksel olarak kalabalıktan ve kaostan uzak bir yerde yaşamayı seçmesi, onun bireysel özgürlüğünü ve bağımsızlığını ön planda tutan bir yaşam tarzını benimsediğini gösterir. Umut'un Şehnaz'ı evinde misafir ettiği sahnedeki aralarında geçen diyalog Umut'un iç dünyasına yönelik veriler içerir.

Şehnaz: *-Annen nerede yaşıyor?*

Umut: *-Öldü.*

Şehnaz: *-Nasıl öldü?*

Umut: *-Kederden.*

Şehnaz: *-Kederden derken...*

Umut: *-Şuraya geçerdim. Babamı beklerdim. Kaptandı babam, denizde hep. O (annesi) da beklerdi hep.*

Şehnaz: *-Gözünün bir yarısı aydınlık, öbür yarısı böyle bulut yürüyor gibi. Bu ikisi yan yana gelince... Tuhaf adamsın.*

Umut'un annesinin ölümüne ilişkin anlatımı, onun geçmişte yaşadığı travmatik deneyimlerin bugünkü psikolojisini şekillendirdiğini gösterir. Babasının gemi kaptanı olması ve her gün eve dönüp dönemeyeceği konusundaki belirsizlik, annesinde bir kaygı

durumu yaratmıştır. Umut annesinin ölüm sebebi olarak bu durumu görmektedir. Bununla birlikte bu durumun kendisi üzerinde yarattığı etkiyi ifade etmez. Bu sebeple Umut'un bu travmayı çözümleyip çözümleyemediği belirsizdir. Annesinin ölümüyle ilgili bu bakış açısı, Umut'un hayatında kaygının ve huzur arayışının merkezi bir rol oynadığını ortaya koyar.

Umut, evinin yakınındaki kayalık alanı "küçük cennetim" olarak tanımlar. Bu ifade, onun huzur bulduğu ve duygusal olarak sığındığı bir alanın sembolüdür. Kayalık ve ıssız bir deniz kenarını seçmesi, onun yalnızlık isteğinin göstergesidir. Umut'un bu tercihi, sadece fiziksel bir mekân seçimi değildir; aynı zamanda onun toplumsal baskılardan, geçmişin yükünden ve ataerkil normların dayattığı erkeklik modellerinden kaçışını ima eder. Bu alan, Umut'un içsel dünyasında çatışmadan uzak bir yaşam arayışının somut bir yansımasıdır.

Şehnaz ile Umut arasındaki diyaloglar, iki karakterin dünyaya bakışlarındaki farklılıkları da ortaya koyar. Şehnaz, Umut'un annesiyle ilgili hikâyeyi anlamakta zorlanırken, bu durum Umut'un yalnızlığına ve çevresindekiler tarafından tam olarak anlaşılamadığına dair bir ipucu verir. Umut'un, Cem'in temsil ettiği ataerkil erkeklik normlarına alternatif bir erkeklik modeli sunduğu düşünüldüğünde, bu yalnızlık aynı zamanda onun bu normlardan farklılaşan konumunu da destekler.

4.3.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri

Cem ve Şehnaz arasındaki ilişki, dışarıdan bakıldığında toplumun "ideal" evlilik normlarını temsil eder gibi görünse de aralarındaki ilişki birçok sorun içermektedir. Cem, iyi bir eğitime sahip, işinde başarılı ve karizmatik bir erkek olarak resmedilir. Ancak bu görüntünün altında, cinsel arzularını kontrol edemeyen, dürtüsel davranan ve eşine duygusal bir bağ kuramayan bir erkek bulunmaktadır. Cem'in porno bağımlılığı ve eşine yalnızca cinsel bir obje olarak yaklaşması, aralarındaki ilişkinin duygusal derinlikten yoksun olduğunu açıkça göstermektedir.

Şehnaz'ın eve geldiğinde kocasını porno film izlerken gördüğü sahne Cem Şehnaz'ı arkasından geçerken fark eder. Daha sonra bilgisayarı kapatır ve Şehnaz'ın yanına gider.

Cem: Ne zaman geldin

Şehnaz: Çok olmadı.

Cem: Niye ses etmedin

Şehnaz: Rahatsız etmeyeyim dedim (Uykulu bir şekilde yatağa uzanır).

Sahnenin devamında Cem cinsel yakınlaşmak için Şehnaz'ı aşağı doğru çeker. Şehnaz istemediğini belli eder, ancak Cem durmaz. Daha sonra Şehnaz Cem'e karşı koymaz ve uyum sağlar. Bu sahnede tıpkı Elmas ve kocasının ilişkisinde olduğu gibi cinsel açıdan istediğini almaya çalışan bir erkek ve ona karşı görevini yerine getirmeye çalışan bir kadın görülmektedir. Şehnaz'ın sevişme sonrası kendisini mastürbasyon yaparak tatmin etmeye çalışması, Cem'in eş olarak onun cinsel ihtiyaçlarını karşılamadığını somut bir şekilde gösterir. Cem'in Şehnaz'a yönelik yaklaşımı, ataerkil toplumsal normların bir yansımasıdır. Kendisini merkeze koyan, karşısındaki bireyi bir nesne olarak gören bu tutum, ilişkinin temel çatışmasını oluşturur. Şehnaz, kocasından yalnızca fiziksel değil, duygusal destek de bekler. Ancak Cem, bu beklentilere karşılık veremez; hatta bu duygusal eksiklik, Şehnaz'ın Umut karakterine yönelmesine neden olur.

Yukarıda analiz edilen sahnenin bir benzeri Elmas'ın kocası ile Elmas arasında geçer. Elmas ve kocası aynı yatakta yatmaktadır. Elmas kocasına sırtını dönmüştür ve “*Allah'ım ne olur*” şeklinde dua etmektedir. Duasının sebebi Elmas'ın isteksizliği, yani kocasının kendisine dokunmasını istememesidir. Ancak kocası “*Korkma benden*” diyerek Elmas'a dokunmaktadır ve Elmas buna karşı çıkamamaktadır. Ataerkil toplumlarda cinsellik erkekliğin önemli bir simgesidir ve kadın erkeğine karşı bu görevini yerine getirmek durumundadır. Kocasına karşı oldukça isteksiz olan Elmas, bu nedenle hayır demek yerine kaderine razı olmaktadır. Elmas'ın kocasının Elmas ile diyaloglarında herhangi bir duygusal yakınlık yoktur. Koca için Elmas evin işlerini yapan, kendisinin cinsel ihtiyaçlarını gidermekle yükümlü olan biridir. Bundan dolayı cinsel birliktelik için Elmas'ın rızasını aramaz, Elmas'ın katlanmak zorunda kaldığı fiziksel ve zihinsel acıyı umursamaz ya da fark etmez. Kocanın Elmas'a cinsel istismar uyguladıktan sonraki sözleri bu durumun bir özeti niteliğindedir.

Elmas'ın Kocası: *Sola geç, sobaya kömür at* (Kocası abdest almaya gider)

Elmas'ın Kocası: *Abdest al* (Elmas abdest almaya gider).

Kocanın Elmas'a yönelik bu tavrı, Cem'in Şehnaz'a olan tavrı ile paralellik taşır. Çiftler arasındaki duygusal bir bağın göstergesi de olabilecek cinsellik bu iki çiftin hayatında erkek merkezli olarak gerçekleşir. Cem duygusal bir bağ kuramadığı eşi ile birlikte olduğu zaman, kendini tatmin olmuş hissedememekte bu sebeple de porno filmler ile tatmin arayışını sürdürmektedir. Yukarıda daha önce analiz edilen sahnede Şehnaz gece uykusundan kalkıp kocasının cinsel ihtiyaçlarını gidermek için kendini sorumlu hisseder. Ancak Şehnaz'ın Cem ile olan ilişkisini canlı tutmak, kurtarmak ya da aralarında duygusal bir bağın göstergesi olabilecek cinsel birliktelikleri, sorunun kökeninde başka unsurlar bulunduğu için amacına ulaşmaz. Aksine Cem ile olan ilişkisindeki kırılğanlıkları belirgin kılar. Elmas'ın kocası cinsel tatmin yaşadktan sonra kendi sosyoekonomik profiline uygun biçimde davranarak Elmas'a sobaya kömür koyup, abdest almasını söyler buna karşın lüks bir evde yaşayan, tüketim alışkanlıklarında dindar biri olmadığı anlaşılan Cem'in cinsel birliktelik sonrası eşine bir şey söylemesine gerek yoktur. Cem bir yabancıнын yanından uzaklaşır gibi hiçbir şey söylemeden Şehnaz'ın yanından ayrılır ve duş almak için banyoya gider.

Umut, Elmas'ın kocası ve Cem'den farklı olarak, empati ve duygusal ifade yeteneği ile dikkat çeker. Şehnaz ile olan ilişkisi, güç ve kontrol üzerine değil, anlayış ve destek üzerine kuruludur. Umut, Şehnaz'ı anlamaya çalışır ve onun duygusal ihtiyaçlarına duyarlıdır. Bu, Umut'un toplumsal cinsiyet normlarının dışında bir erkeklik modeli sunduğunu gösterir. Şehnaz, Umut ile olan ilişkisinde daha rahat ve açık bir şekilde kendini ifade eder. Bu ilişki, Şehnaz'ın Cem ile olan ilişkisinden tamamen farklıdır; Umut Şehnaz'a kendisini ifade edebileceği bir alan tanır. Şehnaz'ın ne yapması gerektiğine karar vermez. Umut ile Şehnaz arasındaki ilişki kendi doğal akışında, bir erkeğin baskı ve yönlendirmesi olmadan gelişir. Umut'un Şehnaz'a karşı davranışları onu etkileme ya da Şehnaz'dan fayda sağlama amacı ile gerçekleşmediğinden aralarındaki paylaşım duygusal bir derinlik taşıma potansiyeline sahiptir. Bu durum Umut'un sunduğu alternatif erkeklik modeli sinematografik açıdan da vurgulanır.

Görsel 4.18

Umut ile Şehnaz



Cem'in yer aldığı sahnelerin tamamı iç mekanda geçerken Umut'un Şehnaz ile birlikte olduğu sahneler dış mekanda geçer. Umutla birlikte deniz kenarında yaptıkları yürüyüş ya da deniz kenarındaki kayalarda dolaşmaları hem fiziksel hem de metaforik bir genişlik sunar. Deniz kenarında yürüyüş sahnesi, karakterlerin birbirleriyle daha derin bir bağlantı kurduğu ve baskıdan uzak bir iletişim geliştirdiği bir an olarak öne çıkar. Umut'un hegemonik olmayan davranışları, Şehnaz'ın bu alanlarda daha rahat hissetmesini sağlar. Kapalı ve loş mekânlarda Şehnaz'ın yaşadığı baskı ve boğulma hissi, burada yerini ferahlığa ve duygusal bir özgürlüğe bırakır. Filmde Cem ile Elmas'ın kocasının yer aldığı sahneler yetersiz bir aydınlatmanın olduğu iç mekanlarda geçerken Umut'un evinin içinde bile denize, gök yüzüne açılan bir kapı yer almaktadır. Bu sahneler, yalnızca mekân farklılığıyla değil, aynı zamanda karakterlerin etkileşim biçimleriyle de Şehnaz'ın kocası ile Umut arasındaki farkı vurgular. Umut ve Şehnaz arasındaki iletişim, güç dengesinden ziyade karşılıklı anlayış ve duygusal bağ üzerine kuruludur. Kamera hareketleri, bu dengeyi görselleştirmek daha geniş açıları tercih eder. Şehnaz'ın kocasıyla olduğu sahnelerde sıkça görülen statik çerçeveler ve dar alanlar, burada tamamen ortadan kalkar. Bu sahneler, filmin Şehnaz'ın kendi gerçekliği anlamasında önemli bir kırılma noktasıdır. Şehnaz, Umut ile birlikte olduğu anlarda kendini daha özgür ve güvende hisseder. Mekânın fiziksel özellikleri, karakterlerin içsel durumlarını yansıtarak anlatıyı güçlendirir. Umut'un yarattığı alternatif erkeklik biçimine kıyasla Elmas'ın kocası taşranın erkek egemen yapısını gözler önüne serer. Filmde Elmas'ın kocası, erkek egemen bir toplumda, yetişkin erkeklerin çocuk yaşta kızlarla evlenmesini mümkün kılan ve bu uygulamayı toplumsal normlarla meşrulaştıran yapıların somut bir temsili olarak öne çıkar. Bu tür evlilikler, yalnızca bireysel bir tercih değil, ataerkil yapıların kadın

bedeni ve emeği üzerindeki kontrolünü pekiştiren sistematik bir düzenlemenin parçasıdır. Kadınların genç yaşta evlendirilmesi, onların birey olarak özerkliklerini daha erken bir yaşta kaybetmelerine yol açar ve toplumsal kontrol mekanizmalarını güçlendirir. Elmas'ın evliliği, ataerkil düzenin kadınlar üzerindeki tahakkümünü sürdürmek için meşru bir araç olarak kullanıldığı bir uygulamadır.

Elmas'ın kocasının bu evliliği sürdürmesi, toplumsal normların sorgulanmadan içselleştirilmiş bir yansımasıdır. Evlilik yoluyla kadının bedeni ve emeği üzerinde sahiplik kurma hakkı, bu karakterin ataerkil düzen içerisindeki yerini güçlendirir. Cinsellik ve ekonomik düzen, Elmas'ın bireysel hak ve özgürlüklerini tamamen ortadan kaldırmak için bir araç haline gelir. Elmas'ın kocası, eşinin yaşını bir sorumluluk ya da etik bir mesele olarak görmez; aksine, onu evlilik kurumunun kendisine sunduğu haklar çerçevesinde algılar. Bu durum, kadının duygusal, fiziksel ve ekonomik özerkliğinin tamamen yok edildiği bir ilişki dinamiği yaratır.

Bu tür evliliklerde kadınların birey olarak varlığı, yalnızca eş veya hizmet eden bir rol ile sınırlandırılır. Elmas'ın kocasının, bu normlara uyarak sistemin bir taşıyıcısı olarak hareket etmesi, onun bireysel farkındalık ya da sorgulamadan yoksun bir figür olduğunu gösterir. Filmde Elmas'ın kocası bireysel bir kötülük figürü olarak değil, sistematik bir sorunun somut yansıması olarak anlamlandırır ve ataerkil yapının eleştirisine olanak tanır.

Kocanın isimsizliği, bireysel varlığını geri plana iterek, karakterin toplumsal ve ataerkil sistem içindeki yerini öne çıkarır. Elmas'ın kocası, yalnızca bir birey değil, geleneksel erkeklik normlarını ve baskıcı değerleri destekleyen bir mekanizma olarak algılanır. Onun varlığı, Elmas'ın yaşamında bir eş ya da partner olmaktan çok, bir kontrol ve baskı unsuru işlevi görür. Cem'in Şehnaz ile kurduğu ilişki biçimi daha örtük olarak erkek egemenliğini vurgularken Elmas'ın kocasının davranışları ve Elmas'ı baskı altında tutma çabası daha açık bir şekilde temsil edilir. Aşağıda yer alan diyalog kocanın Elmas üzerindeki baskı ve denetim mekanizmalarını görünür kılar.

-Elması'ın kocası: *Anne sen neden elması yolluyorsun lor almaya. Bana söyle ben alayım lorunu.*

-Elmasın' kaynanası: *Nasıl öğrenecek* (alışveriş yapmayı)

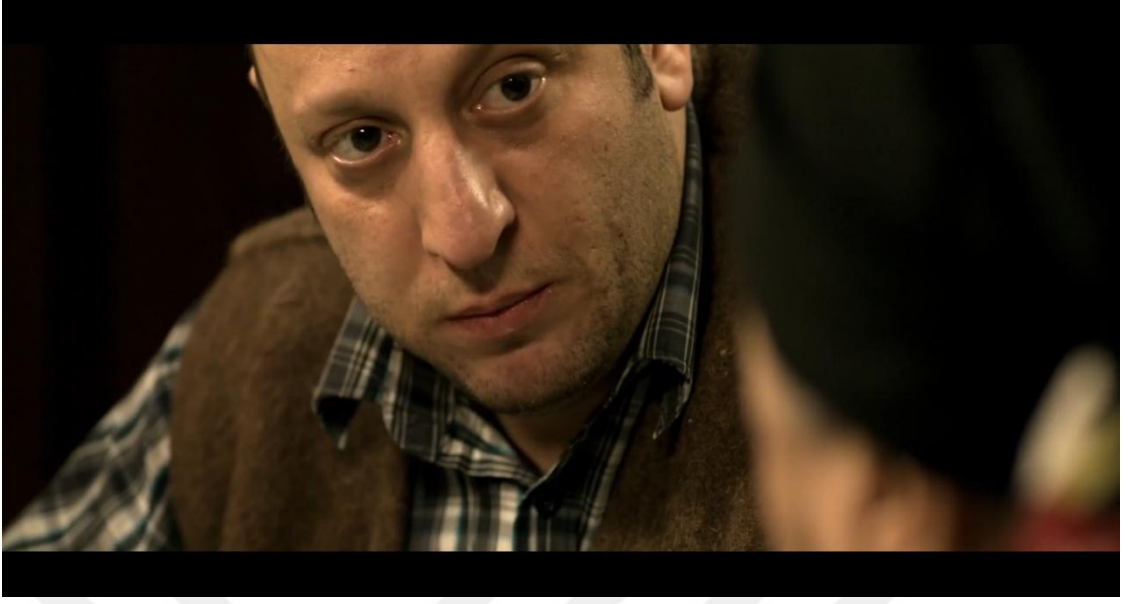
-Elması'nın kocası: *Ya öğrenir daha küçük söyle bana söyle yumurtanın da alayım, yoğurdunu da alayım. Her şeyini ben alayım. Yollama kızı yollama.*

Filmindeki bu sahne, ataerkil yapının aile bağları ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerindeki etkisini ortaya koyar. Elmas'ın kocasının, Elmas'ın kamusal alana çıkmasına yönelik tepkisi, kadının toplumsal rollerinin evle sınırlı kalmasını öngören ataerkil değerlerin bir yansımasıdır. Erkek karakter, karısının evin dışına çıkmasını kendi otoritesine bir tehdit olarak algılar ve bu durumu engellemek için annesiyle iş birliği yapar. Kadının “özel alan” olan evden çıkıp “kamusal alan” olan markete gitmesi, kocası için kabul edilemez bir davranış olarak kodlanır. “*Her şeyini ben alayım*” ifadesi, onun hem ekonomik hem de sosyal kontrol mekanizmalarını devreye soktuğunu gösterir. Kadının bağımsız bir birey olarak hareket etmesine izin vermek yerine, onun ihtiyaçlarını karşılamayı kendi erkeklik performansının bir parçası olarak görür.

Elmas'ın kaynanasının “*Nasıl öğrenecek?*” sözleri, kadının kamusal alana erişimini savunur gibi görünse de bu savunma ataerkil sistem içinde sınırlıdır. Kadının kamusal alandaki varlığı, sadece ev içi rollerine hizmet edecek bir pratik olarak tanımlanır. Anne, kadının bireysel özgürlüğünü savunmak yerine, onun evin ihtiyaçlarını karşılama becerisini geliştirmesi gerektiğini ileri sürer. Erkek karakter, bu argümana karşı çıkarak kadın üzerindeki kontrolünü kaybetmek istemediğini açıkça ifade eder. Erkek ve anne arasındaki bu tartışma, ataerkil değerlerin sürdürülebilmesi için aile içindeki farklı bireylerin nasıl farklı stratejiler kullandığını gösterir. Erkek karakter, kadını kamusal alandan tamamen uzak tutmak isterken, anne bu alanı yalnızca evle sınırlı bir deneyimle sınırlı tutmayı önerir böylelikle kadının ev içi hizmet etmesi kapsamına alışveriş de eklenecektir. Bu durum, ataerkil sistemin farklı düzeylerde yeniden üretildiğini görselleştirir.

Görsel 4.19

Elmas'ın tek başına alışverişe çıkmasına yönelik tepkiler



Bu sahnede Elmas'ın öznelliği tamamen bastırılmıştır. Konunun muhatabı olan Elmas'ın bu tartışmadan uzak tutulması başka bir ifade ile kadının sesinin olmaması, ataerkil sistemin kadınların karar alma süreçlerinden dışlanmasını vurgular. Erkek ve annenin çatışması, Elmas'ın öznelliğini yok sayan bir mücadele olarak şekillenir. Kadının kamusal alana erişimi ve bu alandaki varlığının engellenmesiyle, tamamen erkek otoritesine bağımlı hale getirilir. Erkek karakter, ekonomik bağımsızlığını ve toplumsal kontrolünü kadının ihtiyaçlarını karşılamak için bir araç olarak kullanır. Ancak bu çaba, kadının bireysel özgürlüğünü tanımaktan uzak, tamamen onu kontrol altında tutmaya yönelik bir mekanizmadır.

Yukarıda yer alan görselde kocanın yüzünün yakın planda gösterilmesi, sahnenin duygusal yoğunluğunu artırır. Bu açı, karakterin baskıcı doğasını ve konuşma sırasında sergilediği kararlılığı somutlaştırır. Yakın plan, ayrıca izleyiciye karakterin düşüncelerini ve duygusal durumunu daha yakından gözlemleme fırsatı sunar (Uğuz, 2016, s. 93). Kocanın ifadelerindeki monotonluk, onun kontrol arzusunu ve kendinden emin duruşunu görselleştirir. Ayrıca kocanın yer aldığı sahnelerindeki dar çerçeveleme, onun kontrolcü ve baskıcı doğasını görselleştirir. Elmas'ın kocası ile Elmas arasındaki diyalogların sade ve buyurgan dili, erkeğin otoriter yapısını ve kadının davranışlarını kontrol etme arzusunu güçlendirir.

Görsel 4.20

Elmas'ın kocasının cinsel istismarı



Görsel 4.22 Elmas ve kocası arasındaki güç dinamiklerini ve ataerkil sistemin kadını tahakküm altına aldığını çarpıcı bir şekilde yansıtır. Kameranin Elmas'ın acı çeken yüzüne odaklanması ve kocanın yüzünü karanlıkta bırakması, cinsel şiddeti bireysel bir eylemden ziyade ataerkil sistemin bir sonucu olarak gösterir. Kocanın bireyselliğinin önemsizleştirilmesi, bu şiddet eyleminin arkasında toplumsal cinsiyet normlarının belirleyici olduğunu ortaya koyar. Elmas'ın yüzünün ve çektiği acının ön plana çıkarılması ile bu eylemin mağduru üzerindeki etkilerine odaklanılır.

Kocanın Elmas üzerinde kurduğu tahakkümün sonuçları Elmas'ın acı çeken suratında somutlaşır. Kamera, Elmas'ın yüzüne yakın çekim yaparak onun çaresizliğini ve direniş gösteremediği bir durumu kabullenmek zorunda kaldığını vurgular çünkü ataerkil toplumlarda kadınlardan erkekleri cinsel tatmin sorumluluğu çoğunlukla tek taraflı bir sorumluluktur. Elmas'ın pasif duruşu, ataerkil düzenin kadınlar üzerindeki baskısını ve bu baskının bireysel bir direnişe bile izin vermeyen doğasını gözler önüne serer. Bu sinematografik tercih, faile odaklanmak yerine yaşanan durumun erkek egemen yapının bir sonucu olduğunu gösterir. Filmde, mizansen, karakterlerin iç dünyalarını, çatışmalarını ve duygusal yoğunluklarını izleyiciye aktarmak için titizlikle

kurgulanmıştır. Işık kullanımı ve ışık-gölge geçişleri, kadın karakterlerin baskın duygularını açığa çıkarırken; mekân ve dekor tasarımları, karakterlerin özelliklerini ve hislerini yansıtacak şekilde seçilmiş; kostüm ve makyaj gibi dış unsurlar, bu yansımanın bir parçası olarak işlev görmüştür (Uğuz, 2016, s. 93).

Işıklandırma ve atmosfer, sahnenin duygusal yoğunluğunu güçlendiren önemli detaylardır. Evin salon ve mutfağında yer alan sıcak tonlar, kocanın cinsel istismarı gerçekleştirdiği yatak odasında yerini loş ve mavi tonlardaki ışığa bırakır. Bu durum sahneye soğuk bir duygu atmosferi kazandırırken, Elmas'ın yalnızlığını ve çaresizliğini pekiştirir. Karanlık ve baskıcı bir ortam, Elmas'ın kontrol altına alınmış ve kişisel alanından tamamen yoksun bırakılmış olduğunu hissettirir.

Benzer bir kamera dili, Şehnaz ve Umut arasındaki sevişme sahnesinde de kullanılır ancak tamamen farklı bir anlam yaratılır. Şehnaz'ın yüzüne yapılan yakın çekim, bu kez onun aldığı hazzı ve tatmini vurgular. Umut'un yüzünün gölgede bırakılması, erkeğin bu sahnede baskın ya da tahakküm kuran bir figür olmaktan çok, Şehnaz'a alan tanıyan, eşitlikçi bir partner olduğunu ima eder. Şehnaz ve Umut'un sahnesi, cinselliğin iki taraflı rıza ve karşılıklı haz ile gerçekleşebileceğini göstererek Elmas ve kocasının sahnesinden net bir biçimde ayrılır.

Elmas'ın sahnesinde acının, Şehnaz'ın sahnesinde ise hazzın vurgulanması, eril rollerin farklı etkilerini açıkça ortaya koyar. Elmas'ın kocası tarafından yaşadığı cinsel şiddet, ataerkil sistemin bireyler üzerindeki tahakkümünü sergilerken, Şehnaz'ın Umut'la yaşadığı deneyim, bu normların dışında kalan bir erkekliğin nasıl olumlu bir deneyim yaratabileceğini gösterir. Bu iki sahne, erkeklik rollerinin toplumsal ve bireysel sonuçlarını karşılaştırmalı olarak ele alır ve sinematografik tercihlerin bu dinamikleri nasıl ortaya koyduğunu çarpıcı bir şekilde yansıtır.

Görsel 4.21

Şehnaz ile Umut



Filmin kadınlar üzerinde tahakküm kuran bir diğer karakteri Cem'in kontrol ve baskı mekanizmalarını nasıl işlettiği aşağıda yer alan sahnede ayrıntılı biçimde ortaya konur. Cem hegemonik erkeklik modeline göre güçlü ve başarılı bir erkek figürü olmasına rağmen eşi ile olan ilişkisi bu gerçeğe örtüşmeyecek biçimde yolunda gitmez. Filmde geçmişlerine dair verinin bulunmadığı Cem ile Şehnaz'ın birlikteliği ilişkinin iki tarafını da mutlu etmezken bu durumun değişmesini gerektiğini düşünen Şehnaz olur. Şehnaz'ın Umut ile birlikte geçirdiği zamanlar alternatif bir erkeklik modelinin de olabileceğini Şehnaz'a gösterir. Umut ile yaşadıkları Şehnaz'ın Cem ile ilişkisinde hissettiği ancak kendisine ne de Cem'e ifade edebildiği sorunları kavramsallaştırmasına yardımcı olur.

Görsel 4.24'de yer alan sahne, Cem ve Şehnaz arasındaki yabancılaşmayı güçlü bir şekilde yansıtır. Karakterlerin birbirlerine karşı değil de yemek masasının farklı köşelerine yerleştirilmesi, aralarındaki duygusal uzaklığı görsel olarak vurgular. Yemek masasında aynı fiziksel ortamda bulunmalarına rağmen, Cem ve Şehnaz arasındaki duygusal mesafe oldukça belirgindir. Cem'in yüzü ciddi bir ifade taşıırken, bakışlarını yemeğine odaklamış olması, onun duygusal olarak içine kapanıklığını ve iletişimden kaçışını simgeler. Bu durum, kontrolü kaybetme korkusunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Karakterlerin birbirlerine karşı yabancılaşması hem fiziksel hem de duygusal olarak açıkken yemek masasının sahip olduğu düzen ve simetri karakterlerin duygu durumu ile tezat oluşturacak şekilde varlığını korur.

Görsel 4.22

Cem ve Şehnaz arasındaki duygusal mesafe



Şehnaz ise tamamen farklı bir tutum sergiler. Bakışları uzaklara yönelmiş, yüz ifadesi donuk ve duygusuzdur. Şehnaz'ın bu duruşu, hem Cem'e karşı pasif bir direnişi hem de ilişki içindeki duygusal kopukluğunu ifade eder. Onun bu tavrı, Cem'in ilişki üzerindeki kontrolünü kaybetmesine neden olurken, aynı zamanda Cem'in erkeklik krizini daha da derinleştirir.

Görsel 4.25'te ise Cem, Şehnaz'ın tabağını izinsiz alarak fiziksel bir kontrol eyleminde bulunur. Şehnaz henüz yemeğine devam ederken tabağını almak, Cem'in Şehnaz'ın bireysel tercihlerini ve sınırlarını görmezden geldiğini açıkça gösterir. Bu eylem, Cem'in ataerkil bir güç dinamiği içinde, Şehnaz'ın üzerinde kontrol kurma arzusunu somutlaştırır. Şehnaz'ın, “*Kes artık şunu, yeter ya!*” şeklindeki tepkisi, pasif bir direnişten aktif bir savunmaya geçişi simgeler. Bu, Şehnaz'ın Cem'in kontrolcü tavırlarına karşı biriken öfkesinin bir dışavurumu olarak okunabilir. Şehnaz bu noktada, Cem'in sürekli olarak kendisi üzerinde kurmaya çalıştığı otoriteyi reddeder ve bu otoritenin sınırlarını sorgular. Ancak Şehnaz'ın bu tepkisi, Cem'in kontrol kaybı korkusunu tetikler ve Şehnaz'a şiddet uygulamasıyla sonuçlanır.

Görsel 4.23

Cem Şehnaz'ın yemeğini bitirmesini beklemez



4.4 Bilmemek

Filmin Yönetmeni: Leyla Yılmaz

Filmin Senaristi: Leyla Yılmaz

Filmin Gösterim Yılı: 2019

Filmin Konusu: Bilmemek, İstanbul'da yaşayan orta sınıf bir ailenin, toplumsal baskılar ve kişisel çatışmalarla yüzleşmesini anlatan bir dram filmidir. Selma, devlet hastanesinde doktor olarak çalışan, evliliğinde mutsuz bir kadındır. Eşi Sinan ise özel bir şirkette üst düzey mühendis olarak görev yapmaktadır; iş yerindeki hiyerarşik baskılar ve evdeki iletişimsizlikle boğuşmaktadır. Çiftin on yedi yaşındaki oğulları Umut, lise son sınıfta okuyan ve su topu takımının başarılı bir oyuncusudur. Umut'un okulunda eşcinsel olduğuna dair dedikodular yayılmaya başlar. Bu söylentiler hızla zorbalığa dönüşür ve Umut, takım arkadaşlarının yargılayıcı sorularını yanıtsız bırakarak kendi kimliğini sorgulamaya başlar. Ebeveynleri Selma ve Sinan, kendi sorunlarıyla meşgulken, Umut'un

yaşadığı bu zorluklardan habersizdir. Bir gün Umut aniden ortadan kaybolur. Oğullarını aramaya başlayan Selma ve Sinan, bu süreçte kendi ilişkilerini ve bireysel kimliklerini de sorgulamak zorunda kalır.

4.4.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi

Sinan, mesleği ve konumu itibarıyla toplumda orta-üst sınıfa yakın bir statüye sahiptir. Bir şirkette üst düzey mühendis olarak teknik bilgiye dayalı bir otoriteye ve ekonomik güvenceye sahiptir. Ancak bu otorite, iş yerindeki gerçek güç ilişkileri ve hiyerarşik yapı karşısında sembolik bir düzeyde kalır. Sinan'ın genel müdürlük pozisyonuna terfi ettirilmesi, onun görünürdeki statüsünü artırır; ancak bu pozisyon, gerçek anlamda bir yetki ya da kontrol sağlamaz. Sinan, ekonomik olarak güvenli bir konumda gibi görünse de karar alma süreçlerinden dışlanması ve yeniden yapılandırma sürecinde şirketin dinamiklerine etkide bulunamaması, onun iş yerindeki otoritesinin sınırlarını ortaya koyar.

Filmin başında, Sinan'ın iş yerindeki statüsü eski patronu Hakkı'nın emekli olacağını ve yerine genç bir iş adamı olan Emir'in geçeceğini duyduğu sahneyle sorgulanmaya başlar. Hakkı'nın emekliliği, iş yerindeki dengeleri kökten değiştirirken, Emir'in şirkette yeniden yapılanmaya gitme kararı Sinan'ı hem mesleki hem de kişisel bir çelişkiye iter. Yeniden yapılandırma kapsamında çalışan sayılarının azaltılacağı, geleneksel iş yapma modellerinin terk edilerek modern ve işlevsel bir örgüt modeline geçileceği duyurulur. Sinan, çalışanların işten çıkarılacağı öğrenince rahatsız olur. Bununla birlikte Emir tarafından genel müdürlük pozisyonuna atanması, ona hem şaşkınlık hem de geçici bir rahatlama hissi yaşatır.

Bu rahatlama, Sinan'ın genel müdür olarak ilk iş gününde son bulur. Sinan, şirkette ondan habersiz köklü değişiklikler yapıldığını öğrenir. Sekreterinin ve uzun yıllardır birlikte çalıştığı arkadaşlarının işten çıkarıldığını, bazı bölümlerin kapatıldığını duyunca, bu değişikliklerin boyutunu ve kendi pozisyonunun sınırlılığını fark eder. Bu durum, Sinan'ın iş yerindeki gerçek konumunu ve sembolik otoritesini ortaya koyar. Sinan'ın odasında arkadaşı Birol ile yaptığı konuşma, iş yerindeki dengeleri ve hiyerarşik yapının yarattığı çelişkileri daha net bir şekilde gözler önüne serer. Birol, şirketin yeni patronu

Emir'in gemilere aşırı yükleme yaptığını ve bu durumun iş güvenliğini tehlikeye attığını dile getirir. Ancak bu eleştirel tutum, Emir'in odaya girişiyle birlikte anında değişir. Birol, az önce eleştirdiği patronuna yönelik yapmacık bir övgüyle, "Vallahi harikasınız patron" der. Bu an, yalnızca Birol'un tutumundaki değişikliği değil, aynı zamanda iş yerindeki hiyerarşik yapının çalışanlar üzerinde yarattığı baskıyı ve ekonomik gücün sosyal ilişkileri nasıl şekillendirdiğini de açıkça ortaya koyar. Birol, ekonomik olarak güvencesiz bir pozisyonda olduğu için, iş güvenliği konusundaki haklı endişelerini dile getirmek yerine, patronu Emir'in otoritesine boyun eğmeyi seçer. Bu durum, iş yerindeki ekonomik eşitsizliklerin, çalışanların özgürlük ve hak arama alanlarını nasıl daralttığını ve sosyal ilişkilerin ekonomik güç üzerinden nasıl yeniden şekillendiğini somut bir şekilde yansıtır.

Emir ile Sinan arasında geçen diyalog, iki karakter arasındaki ekonomik ve hiyerarşik farkı net bir şekilde gözler önüne serer. Sinan, sekreterinin işten çıkarılmasına yönelik rahatsızlığını ifade etmeye çalışır: "Özlem Hanım'ı da işten çıkarmışsınız. Haberim olmadı, keşke bilseydim..." Ancak Emir, "Bilmek neyi değiştirecek?" sorusuyla Sinan'ın karar alma süreçlerindeki etkisizliğini açıkça ortaya koyar. Sinan'ın Birol'un işten çıkarılmasına yönelik itirazı da aynı şekilde etkisiz kalır. Emir, "Sokaklarda işine bağlı binlerce Birol var. Burada yoksa Hindistan'da, Arjantin'de var" ifadesiyle çalışanlarının bireysel değerlerini önemsemediğini ve tamamen ekonomik çıkarlar üzerinden hareket ettiğini vurgular. Bu noktada, Sinan'ın etik değerlere dayalı yaklaşımı ile Emir'in pragmatik ve ekonomik odaklı liderlik anlayışı keskin bir şekilde ayrılır.

Emir'in liderlik anlayışı, yalnızca ekonomik güce değil, aynı zamanda mutlak sosyal otoriteye dayanır. "İtaat en önemli şey hatta tek önemli şey benim için" sözleri, Emir'in iş yerindeki hiyerarşiyi kendi otoritesine tam bir bağlılık üzerine kurduğunu gösterir. Sinan ise bu otorite karşısında edilgen bir tavır takınır. Emir'in küçümseyici ifadeleri (Otursana Sinancım ve sana isminle hitap ediyorum çünkü beni tanıdığını bilmem gerek), Sinan'ın yalnızca sembolik bir figür olduğunu ima eder. Sinan'ın "*Evet, elbette sizi tanıyorum Emir Bey*" cevabı, onun bu hiyerarşik yapı karşısındaki çaresizliğini ve itaatini açıkça ortaya koyar.

Görsel 4.24



Sinematografik tercihler, iş yerindeki güç dinamiklerini ve hiyerarşik yapıyı yalnızca diyaloglarla değil, görsellik üzerinden de güçlü bir şekilde ifade eder. Emir, ilk görselde rahat bir şekilde masanın üzerine oturarak konuşmayı kontrol eden baskın bir figür olarak resmedilir. Kamera, Emir'i çerçevenin merkezine yerleştirerek onun iş yerindeki hiyerarşik üstünlüğünü vurgular. Buna karşılık, Sinan elleri arkasında bağlı, geride durarak edilgen bir duruş sergiler. Kameranın çerçeveleme ve açı tercihleri, Sinan'ın iş yerindeki pasif ve etkisiz konumunu görsel olarak pekiştirir; böylece ekonomik ve sosyal güç ilişkileri, görsellik üzerinden de izleyiciye aktarılır.

İkinci görselde ise Birol'un odadan çıkmasından sonra Emir'in fiziksel ve sözlü otoritesini sürdürdüğünü görürüz. Emir'in Sinan'a doğru eğilerek masaya yaklaşması, yalnızca fiziksel bir baskıyı değil, aynı zamanda çerçevede kapladığı alanla sosyal otoritesini de temsil eder. Sinan'ın bu sahnede oturmuş olsa bile yüz ifadesi ve beden dilindeki gerginlik, onun bu baskıya boyun eğmek zorunda kaldığını açıkça yansıtır. Kamera, Emir'in figürünü geniş bir şekilde çerçeveleyerek onu baskın bir lider olarak sunarken, Sinan'ı daha sıkışık ve edilgen bir konumda bırakır.

Bu ekonomik ve sosyal baskının izleri, Sinan'ın restoran sahnesindeki davranışlarında da görülür. Burada, Sinan, sınıfsal olarak kendisinden daha alt bir konumda bulunan garsona yönelik sert ve küçümseyici bir tavır sergileyerek, iş yerindeki edilgenliğini telafi etmeye çalışır. “*Madem rakıyı götürdün o zaman masaya bakacaksın bardak dolu mu boş mu diye*” ve “*attır hadi, koş*” gibi ifadeler, Sinan'ın otoritesini ve sınıfsal üstünlüğünü vurgulama çabasının açık göstergeleridir. Garsonun özür dileyerek durumu düzeltmeye çalışması, sahnedeki güç dinamiklerini daha da belirginleştirir. Sinan'ın bu sert tavır,

ekonomik olarak alt sınıfa mensup bir birey karşısında sergilediği hegemonik erkeklik performansının bir yansımasıdır. İş yerindeki güçsüzlüğünü sosyal hayatında bu tür ilişkiler üzerinden telafi etmeye çalışır

Görsel 4.25

Sinan ve ailesi



4.4.2 Erkeklik Krizi ve İçsel Çatışmalar

Sinan'ın hayatında erkeklik, kimliğinin ve toplumsal yerinin belirlenmesinde en önemli yapı taşıdır. Çalışma hayatına otuz iki yıl önce babasının ölümüyle başlayan Sinan, bu süre zarfında toplumsal erkeklik normları doğrultusunda kimliğini inşa etmeye çalışmıştır. Ancak bu normlar, yalnızca güçlü, otoriter ve kontrol sahibi bir erkeklik performansı sunmayı değil, aynı zamanda duygularını bastırmayı ve kırılganlığı reddetmeyi de içerir. Bu durum, Sinan'ın hayatı boyunca kendisini nasıl ifade edeceğini şekillendirmiştir. Fakat Umut'un kaybolması, Sinan'ın bu performansı sürdürmez hale geldiği bir kırılma noktası yaratır. Hem iş yerindeki otoritesini kaybetmesi hem de oğlunun kayboluşuyla derinleşen duygusal çatışmaları, Sinan'ın erkeklik krizinin en belirgin unsurlarını oluşturur.

Sinan'ın erkeklik krizinin kökenleri, çalışma hayatındaki statüsünün sorgulanmasıyla başlar. Yeni patronu Emir'in genç yaşında otoriteyi eline alması ve Sinan'a adıyla hitap ederek ona hiyerarşik olarak üstün olduğunu hissettirmesi, Sinan'ın toplumsal hiyerarşideki yerini ve profesyonel kimliğini sorgulamasına neden olur. Sinan'ın "Babam öldüğünden beri çalışıyorum. Otuz iki yıl olmuş. Bu yeni patron otuz iki yaşında var mı acaba?" sözleri, yalnızca Emir'e duyduğu öfkeyi değil, aynı zamanda kendi yetersizlik

hissini ve yıllardır süren emeğinin değersizleştiği algısını açıkça ortaya koyar. Emir'in "Bilmek neyi değiştirir ki?" gibi küçümseyici tavırları ise Sinan'ın iş yerindeki sembolik otoritesini tamamen silikleştirir. Selma'nın "Yeni patronun gelir gelmez şirkete genel müdür yapmış, söylenme artık" gibi sözleri ise Sinan'ın görünürde elde ettiği statünün, onun içsel çatışmalarını ve tatminsizliğini örtmeye yetmediğini gösterir.

İş hayatındaki otorite eksikliği, Sinan'ın evde daha baskın bir erkeklik performansı sergileme çabasıyla dengelenmeye çalışılır. Fakat bu hegemonik erkeklik çabası, ailesiyle olan ilişkilerini giderek daha karmaşık ve zorlayıcı bir hale getirir. Umut'a "erkek ol" söylemleriyle sürekli baskı yapan Sinan, oğlunun kaybolmasıyla birlikte hem bir baba hem de bir erkek olarak kontrolünü tamamen kaybeder. Umut'un kaybı, Sinan için yalnızca bir evlat yitimi değil, aynı zamanda babalık kimliğinin ve erkeklik performansının sürdürülemez hale geldiği bir kırılmadır. Bu durum, Sinan'ın duygusal ifadelerinde de belirginleşir. Film boyunca sert ve otoriter bir figür olarak görülen Sinan, Umut'un kayboluşunun ardından kırılganlığını ve duygusal yoğunluğunu ilk kez açıkça sergiler.

Sinan'ın Umut'un yatağında oğluna ait bir kıyafeti koklayarak ağlaması, bu dönüşümün en çarpıcı sahnelerinden biridir. Ancak bu an, Sinan için sadece bir duygusal dışavurum değil, aynı zamanda toplumun erkeklik normlarına karşı bir meydan okumadır. Ağlamak, erkeklik normlarının genellikle "zayıflık" olarak damgaladığı bir davranış olarak görülürken, Sinan için bu sahne, duygusal anlamda yeni bir alanın kapısını aralar. Fakat Selma'nın "Şuna bak, ağlamayı bile beceremiyor" sözleri, Sinan'ın bu kırılgan anının dahi toplumsal cinsiyet normları doğrultusunda yargılandığını gösterir. Selma'nın eleştirisi, yalnızca Sinan'ın bireysel eksikliği değil, aynı zamanda duygusal ifadelerini bastırarak yaşayan bir erkeklik anlayışının toplumsal yansımalarıdır. Sinan, yıllar boyunca duygularını ifade etmenin yollarını öğrenemediği için, ağlamayı dahi bir performans haline dönüştürmekte zorlanır. Bu durum, onun hegemonik erkeklik normlarının yarattığı duygusal eksikliklerin kurbanı olduğunu açıkça ortaya koyar.

Selma ve Sinan arasındaki tartışma, Sinan'ın kendi davranışlarını rasyonalize etme çabasını da gözler önüne serer. Selma'nın "Ağızına sıçtın hayatımızın, her an, her saniye baskı yaptın" sözleri, Sinan'ın ailesine uyguladığı baskıyı eleştirirken, Sinan'ın "Ne

baskısı yaptım ben ya?” şeklindeki savunması, onun kendi otoriter tavrını göremediğini ve bu tavrın sonuçlarını kabullenmekte zorlandığını gösterir. Bu çatışma, yalnızca Umut’un kaybına değil, aynı zamanda Sinan’ın yıllar boyunca inşa ettiği erkeklik anlayışına yöneltilmiş bir eleştiridir.

Umut’un eşcinsel olma ihtimali üzerine yapılan tartışma, Sinan’ın erkeklik krizinin daha derin bir boyutunu ortaya çıkarır. Sinan, bu ihtimal karşısında sessiz kalsa da Selma’nın “*Ya sen hiç düşündün mü, oğlumuz eşcinsel ise?*” sorusuyla yüzleşmek zorunda kalır. Sinan’ın cevabı olan “*Umurumda mı sanıyorsun? Tek istediğim oğlumu bir kez görmek*” ifadesi hem oğlunun kayboluşunun yarattığı yıkımı hem de Sinan’ın toplumsal erkeklik normlarını aşma çabasını yansıtır. Sinan, toplumun dayattığı erkeklik kalıplarından uzaklaşarak, bir baba olarak oğlunu koşulsuz sevmeye ihtiyacı hissetmeye başlar. Oğlunun kayboluşuyla Sinan, yalnızca bir baba olarak değil, erkeklik kimliğini yeniden tanımlamak zorunda kalan bir birey olarak karşımıza çıkar. Bu süreç, onun kırılganlığını ve çaresizliğini hem görsel hem de anlatısal bir düzlemde ortaya koyar. Sinan’ın hegemonik erkeklik performansından duygusal bir birey olmaya geçişi hem filmde hem de izleyicinin gözünde güçlü bir dönüşüm hikayesi sunar.

Görsel 4.26

Umut’un kaybolması sonrası Sinan ve Selma



Sinematografik tercihler de bu dönüşümü destekler. Sinan’ın Umut’un yatağında ağladığı sahnede kullanılan dar çerçeve ve karanlık tonlar, onun yalnızlığını ve çaresizliğini vurgular. Sinan’ın bedensel duruşu, çöküşünü görselleştirir: Omuzları düşmüş, bakışları boşluğa yönelmiştir. Hastane sahnesinde ise Selma’nın Sinan’a elini uzatarak destek olması, yalnızca Sinan’ın değil, aile içindeki tüm dinamiklerin bu krizden etkilendiğini

gösterir. Selma'nın açık ve yönlendirici el hareketi, onun bu zor durumda dahi bir şekilde kontrolü elinde tutmaya çalıştığını gösterirken, Sinan'ın yumruk gibi kapalı eli, onun duygusal anlamda hala kapalı olduğunu yansıtır. Ancak ellerin birleşmesi, bu krizin yalnızca bireysel değil, ailevi bir deneyim olduğunu ortaya koyar.

Umut'un içsel çatışmaları ve erkeklik krizi, Bilmemek filminde toplumsal cinsiyet normlarının birey üzerindeki yıkıcı etkilerini gözler önüne seren en çarpıcı anlatılardan biridir. Umut karakteri, hegemonik erkeklik normlarının baskısı altında duygusal çöküş yaşayan, aidiyet arayışında çaresizce sıkışan bir karakter olarak yer alır.

Umut, toplumsal cinsiyet normlarının yarattığı baskı, gruplaşmaların ötekileştirici tutumu ve kendi kimlik arayışının getirdiği zorluklarla mücadele ederken, bu süreçte içsel çöküş, çaresizlik ve kırılma yaşar. Umut'un yaşadığı kriz hem bireysel kimlik mücadelesini hem de toplumsal erkeklik normlarının birey üzerindeki yıkıcı etkisini gözler önüne serer. Film boyunca hegemonik erkeklik normları, Umut'un sosyal çevresi tarafından dayatılan birer sınav haline gelir. Su topu takımı, fiziksel güç, rekabet ve homojenlik üzerinden erkekliğin sürekli olarak test edildiği bir alan olarak işlev görür. Umut, takım arkadaşları tarafından cinsel yönelimi üzerinden hedef alınarak bu normlara uymadığı varsayımıyla ötekileştirilir. Berk'in liderliğinde şekillenen zorbalık, Umut'un grup içindeki konumunu sarsar ve onu yalnızlaştırır.

Umut, film boyunca cinsel yönelimi ve kimliğiyle ilgili hiçbir beyanda bulunmaz. Berk ve diğer takım arkadaşları tarafından dayatılan "ibne misin değil misin?" gibi sorular, erkeklik normlarının bireyin özel alanını nasıl bir sorgulama nesnesine dönüştürdüğünü gösterir. Ancak Umut, bu sorulara yanıt vermemeyi tercih ederek kendi kimliğini başkalarının tanımlamasına izin vermez. Umut'un "Ne yapmam gerektiğini söylüyorsun bana. Ben sana yapman gerekeni söyleyeyim mi? Böyle bir şey için beni asla zorlamamak" şeklindeki tepkisi, erkeklik normlarının birey üzerindeki baskısını sorgulayan güçlü bir duruş olarak okunabilir. Umut, bu sessizliğiyle erkeklik kimliğini savunma veya kanıtlama çabasına girmekten kaçınır. Ancak bu tercih, grup tarafından daha fazla dışlanmasına neden olur. Umut'un sessizliği, aslında bir direniş biçimi olarak okunabilse de toplumsal yapıların bireyi yalnızlaştıran etkisini görünür kılar.

Film boyunca onun yaşadığı bu kriz, hem toplumsal yapının birey üzerindeki baskılarını hem de bireysel direnç noktalarını görünür kılar. Bu çatışma, özellikle antrenör Atilla ile olan sahne ve Umut'un duygusal çöküş anlarında belirginleşir. Umut'un içsel çatışmalarının doruk noktasına ulaştığı anlardan biri, antrenör Atilla ile olan konuşmasıdır. “Boğuluyorum hocam” diyerek gözyaşlarına boğulan Umut, fiziksel ve duygusal anlamda içine düştüğü çaresizliği en saf haliyle dile getirir. Bu sahne, Umut'un kırılğan erkeklik performansını görünür kılarken, aynı zamanda erkeklik normlarının dayattığı “güçlü olma” beklentisinin ne denli yıkıcı sonuçlara yol açabileceğini gözler önüne serer.

Görsel 4.27

Umut ile antrenörü Atilla



Bu sahnede Atilla'nın duruşu, karakterin içsel çatışmasını daha da derinleştirir. Atilla, Umut'un seviyesine eğilerek onunla göz hizasına gelir ve hiyerarşik otorite figürü rolünü geçici olarak bir kenara bırakır. Atilla'nın elini Umut'un omzuna koyması, empati ve koruma niyetini simgelerken, ışık-gölge kullanımı sahnenin duygusal etkisini artırır. Umut'un yüzü gölgede bırakılarak içinde bulunduğu duygusal karanlık vurgulanır. Bu görsel kontrast, Umut'un içsel çatışmasının derinliğini ve yalnızlığını izleyiciye güçlü bir şekilde aktarır. Arka planda yer alan kupalar ve madalyalar ise bu sahnede ayrı bir anlam

kazanır. Başarı ve rekabetin sembolü olan bu objeler, bireyin fiziksel performansı üzerinden değer gördüğü bir sistemin temsilidir. Ancak Umut'un ağlama anı, bu sistemin bireysel duyguları göz ardı ettiğini ve duygusal dayanıklılığı sorgulamadığını gösterir. Umut'un kırılganlığı, bu bağlamda, erkeklik normlarının fiziksel başarı ve dayanıklılıkla tanımlanan yapısına karşı bir meydan okuma olarak okunabilir. Bu kısa ancak yoğun sahne, Umut'un içsel dünyasında yaşadığı izolasyonu ve çaresizliği etkili bir şekilde ifade ederken, toplumsal yapının bireyi nasıl yıpratıldığını da eleştirir.

Sinematografik açıdan Umut'un başı eğik, yüzü saklı bir şekilde ağlaması, duygusal çöküşün görsel bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Başı eğik duruşu, yalnızca çaresizliği değil, toplumsal baskılar karşısında içine kapanışını ve kimliğini sorgulayışını temsil eder.

Tunç, Umut'un en yakın arkadaşı olarak erkeklik krizini daha dolaylı ve içsel bir şekilde yaşar. Umut'a yönelik dedikodular, Tunç'u da bir "şüpheli" konuma yerleştirir. Erkeklik kimliğinin sürekli test edildiği bir ortamda, Tunç, arkadaşlık bağlarını ve sosyal kabulü koruma çabasıyla içsel çatışma yaşar. Tunç'un "Sen sustukça insanlar bana bile şüpheyle bakıyor" demesi, onun erkeklik normları tarafından nasıl bir baskı altında olduğunu gösterir. Bu söz, Tunç'un arkadaşlığı nedeniyle "erkekliğini kaybetme" korkusunu açıkça dile getirdiği bir an olarak öne çıkar.

Tunç'un Umut'a, "Çık ve ben gay değilim de. Hatta sensin gay de. Dövelim, küfür et, saldır insanlara" diyerek erkeklik normlarına uygun bir savunma talep etmesi, erkeklik krizine karşı verilen tipik tepkilerdendir. Tunç, erkekliğini kanıtlamak adına şiddet ve sözlü savunmayı bir çözüm olarak sunar. Bu yaklaşım, hegemonik erkeklik normlarının nasıl bireyleri kendi kimlikleriyle yüzleşmekten uzaklaştırarak şiddet ve tahakküme yönlendirdiğini gösterir. Tunç, Umut'a yönelik desteğini sürdürmek istese de, bu destek baskılar karşısında sarsılır. Onun içsel çatışması, arkadaşlık bağıyla toplumsal kabul arasındaki gerilimde şekillenir. Tunç'un durumu, hegemonik erkeklik normlarının, yalnızca "farklı" olanı değil, "farklı olanla ilişkilenen" bireyleri de nasıl hedef haline getirdiğini gösterir.

4.4.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri

Su topu takımındaki sahne, erkeklik inşasının, güç dinamiklerinin ve grup içi hiyerarşik yapıların nasıl şekillendiğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Erkeklik, yalnızca fiziksel performans, dayanıklılık ve rekabet üzerinden değil, aynı zamanda lider-ast ilişkisi gibi toplumsal yapılar ve normlar üzerinden yeniden üretilir. Bu bağlamda, antrenör Atilla'nın fiziksel ve otoriter varlığı ile genç oyuncuların edilgen ve itaatkâr duruşu, hiyerarşik güç ilişkilerini hem görsel hem de anlatısal düzeyde ifade eder.

Antrenör Atilla'nın takım üzerindeki etkisi, yalnızca fiziksel olarak üstün pozisyonuyla değil, aynı zamanda dil ve davranış yoluyla da pekiştirilir. “Hadi kızlar!” gibi ifadeler, erkeklik normlarını teşvik etmek ve güçlendirmek için kullanılan küçültücü bir söylemi temsil eder. Bu söylem, erkekliği kadınlıkla ilişkilendirilen bir zayıflıkla karşılaştırarak erkeklik performansını artırmaya yönelik bir baskı mekanizması olarak işlev görür. Bu tür bir dilin, erkeklik kimlikleri üzerinde baskı yaratmasının yanı sıra, bireylerin kendi performanslarını sürekli olarak sorgulamalarına neden olduğu açıktır. Antrenörün bu tür ifadeleri, bireyler üzerindeki grup baskısını güçlendirirken, aynı zamanda erkeklik normlarına uymayan davranışları alenen aşağılamaktadır.

Görsel 4.28

Su takımı ve soyunma odasındaki erkeklik performansları



Soyunma odasındaki sahneler, erkeklik temsillerinin ve grup dinamiklerinin daha gündelik ve doğrudan yansımalarını sunar. Tunç'un Hakan'a yönelik “*Gel sana ergeni göstereyim*” diyerek cinsellik üzerinden üstünlük kurmaya çalışması ve Tarık'ın “*Sünnet olmuş mu?*” gibi alaycı eklemeler yapması, grup içindeki ilişkilerin fiziksel performans kadar cinsel rekabet ve heteronormatif yapılar üzerinden de tanımlandığını gösterir. Bu tür davranışlar, yalnızca bireyler arasındaki güç ilişkilerini değil, aynı zamanda grup

içinde bireysel kimliklerin nasıl baskılandığını ve erkeklik normlarının nasıl yeniden üretildiğini de ortaya koyar. Erkeklik, bu bağlamda yalnızca fiziksel dayanıklılıkla değil, aynı zamanda cinsellik ve normlara uygunluk üzerinden de sürekli olarak test edilen bir performans haline gelir.

Grup dinamiklerini anlamak açısından, soyunma odası sahnelerinde görülen şakalar ve sınır ihlali içeren davranışlar, erkekler arasındaki güç ilişkilerini ve bireysel özgürlüklerin nasıl baskı altına alındığını gösterir. Bu sahnelerde, bireylerin kişisel alanları ihlal edilirken, erkeklik normlarına uygun davranma zorunluluğu grup içinde baskıcı bir mekanizma olarak işler. Özellikle, Tunç ve Tarık gibi bireylerin alaycı ve aşağılayıcı sözleri, bireylerin hem fiziksel hem de psikolojik olarak test edilmesine neden olur. Bu durum, bireylerin grup içinde uyum sağlama ve kabul görme adına kendi sınırlarını aşmak zorunda kalmalarına yol açar.

Görsel açıdan, yukarıdaki sahne erkekler arasındaki güç ve otorite ilişkilerini anlamak için önemli bir bağlam sunar. Genç oyuncuların mayolarıyla yerde oturması, onların antrenör karşısındaki edilgenliklerini ve itaatkâr duruşlarını görsel olarak temsil eder. Buna karşılık, antrenör Atilla'nın ayakta, fiziksel olarak daha üstte konumlanması ve konuşmayı kontrol eden bir figür olması, onun liderlik rolünü güçlendiren bir pozisyon yaratır. Sinematografik tercihler, bu hiyerarşik yapıyı vurgulamak için etkin bir şekilde kullanılmıştır. Kamera, antrenörü daha yüksek bir açıdan çerçeveleyerek onu baskın bir figür olarak sunar. Oyuncular ise çerçevenin alt kısmında, sıkışık bir düzende yan yana oturarak hem fiziksel hem de sosyal olarak antrenörün otoritesine boyun eğdiklerini yansıtır. Bu kompozisyon, yalnızca fiziksel üstünlüğü değil, aynı zamanda grup içi hiyerarşik düzeni de görsel olarak pekiştirir.

Antrenörün davranışları ve grup üzerindeki etkisi, takımın bir spor kulübünden çok askeri bir düzenle yönetildiği izlenimini verir. Oyuncuların, ceza olarak sınav çekerken bile dayanıklılık testine tabi tutulmaları, takımın bir erkeklik sınavı alanı olarak işlev gördüğünü açıkça gösterir. Antrenör, yalnızca fiziksel beceri ve dayanıklılığı değil, aynı zamanda normlara uyumu ve itaati de bir liderlik aracı olarak kullanır. Bu bağlamda, antrenör, erkeklik normlarını yeniden üreten ve bu normlar üzerinden bireyler arasındaki hiyerarşiyi şekillendiren bir figür olarak öne çıkar.

Bu sahnelerde erkeklik inşası, fiziksel güç, rekabet ve normlara uygunluk üzerinden şekillenirken, grup dinamikleri bireyler üzerindeki baskıyı ve hiyerarşik düzenin yeniden üretilmesini açıkça ortaya koyar. Antrenörün otoritesi, erkeklik normlarını dayatmak ve bireyler üzerindeki kontrolü sağlamak için kullanılan bir araç olarak işlev görürken, genç oyuncular arasındaki ilişkiler, grup baskısı ve rekabetin bireysel kimlikler üzerindeki etkisini somut bir şekilde gösterir. Bu, erkeklik normlarının nasıl yeniden üretildiğini ve bireyler üzerindeki toplumsal baskının nasıl işlendiğini anlamak için güçlü bir örnek sunar.

Aşağıdaki sahnede ise erkeklik normlarının ve grup içi dinamiklerin nasıl işlediğini, aynı zamanda toplumsal algıların birey üzerindeki baskısını anlamak açısından oldukça önemli bir bağlam sunar. Umut'un yardımsever ve empatik bir tutum sergileyerek darp edilen arkadaşına yardım etmesi, onun karakterindeki insani yanları ve bireysel etik değerlerini öne çıkarır. Ancak bu yardım eylemi, grup dinamiklerinin ve erkeklik normlarının hâkim olduğu bir ortamda yanlış bir bağlamda değerlendirilerek, Umut'a yönelik bir dışlama ve baskı mekanizmasının başlamasına neden olur.

Umut'un olay yerinde darp edilen arkadaşının yüzüne yakın bir şekilde bakması, bir dostluk ve şefkat anını temsil eder. Ancak kimliği belirsiz bir kişinin bu anı fotoğraflayarak, bağlamından kopuk bir şekilde suistimal edilebilecek bir görüntüye dönüştürmesi, toplumda bireylerin davranışlarının nasıl çarpıtılabileceğini ve bunun sosyal sonuçlarını ortaya koyar. Fotoğrafın su takımındaki diğer oyunculara mail yoluyla ulaşması, yalnızca Umut'un özel bir anının ifşa edilmesi değil, aynı zamanda bu özel anın bağlamından koparılarak grup içindeki dinamikleri değiştirmesi anlamına gelir.

Görsel 4.29

Umut şiddet gören arkadaşına yardım ederken



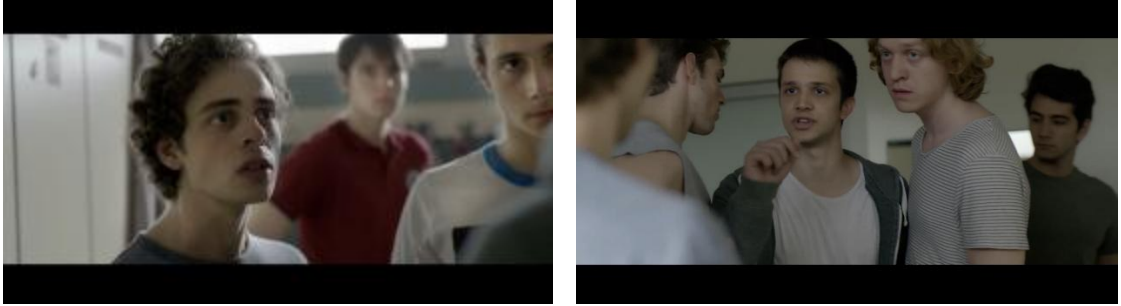
Erkeklik normlarının hâkim olduğu bu grup, Umut'a karşı örtük bir şekilde dışlayıcı bir tavır sergilemeye başlar. Erkekler arasındaki dayanışma ve güç dinamiklerinin temel olduğu bir ortamda, Umut'un bu fotoğraf üzerinden yanlış bir şekilde yorumlanması, onun "erkeklik sınavını" geçemediği şeklinde algılanır. Bu durum, özellikle havuz sahnesinde açıkça görülür. Takım arkadaşlarının Umut'un su yüzeyine çıkmasına uzun bir süre izin vermemesi, grup içindeki rekabetin ve dışlamanın fiziksel bir yansımasıdır. Bu eylem, yalnızca bir cezalandırma değil, aynı zamanda grup içindeki hiyerarşik düzenin Umut aleyhine yeniden şekillendiğinin de bir göstergesidir.

Umut'un gözlerindeki endişe ve arkadaşına olan yakınlığı, bu sahnede onun insani değerlerini vurgular. Ancak bu yakınlık, bağlamından koparıldığında, grup tarafından alay ve dışlama için bir malzeme haline getirilir. Fotoğrafın çekildiği an ve sonrasında yaşananlar, bireysel bir iyilik hareketinin toplumsal normlar ve erkeklik algısı üzerinden nasıl çarpıtılabileceğini gösterir. Fotoğrafın tüm takıma gönderilmesiyle birlikte, takım arkadaşlarının Umut'a yönelik davranışları, örtük bir rahatsızlıktan açık bir zorbalığa evrilir. Bu süreçte, Umut, takımın hedef tahtasına oturtulur ve erkeklik normlarına uymadığı düşünülen bir birey olarak dışlanmaya başlar. Havuzda antrenman sırasında, takım arkadaşları suyun altında Umut'un su yüzeyine çıkmasına izin vermez. Umut, defalarca yukarı çıkmaya çalışsa da diğer oyuncular tarafından fiziksel olarak engellenir. Bu davranış, yalnızca fiziksel bir zorbalık değil, aynı zamanda grup dinamikleri üzerinden bir güç gösterisi ve dışlama ritüelidir. Erkeklik normlarına uygun görülmeyen bir bireyin grup içinde nasıl susturulduğu ve fiziksel olarak baskılandığı açıkça görülür.

Umut'un yaşadığı bu durum, erkeklik normlarının bireyler üzerindeki baskısını ve zorbalığın toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl bir araç olarak kullanıldığını anlamak için önemli bir bağlam sunar.

Görsel 4.30

Umut'un hegemonik erkeklik normlarına karşı direnişi



Tunç: *Gitmeden şu herifle konuşalım.*

Umut: *Boş ver be.*

Tunç: *Abi niye boş veriyorsun. O maili sana niye attığını anlatsın*

Umut: *Anlatmasın. Hıyarla hıyar olmak istemiyorum.*

Tunç: *Ezik misin oğlum*

Umut: *Ne diyorsun ya, ne eziği (sesini yükselterek). Kusura bakma.*

Tunç'un, Umut'u desteklemeye çalıştığı ilk diyaloglar, bir arkadaşlık dayanışması örneği gibi görünse de kısa sürede Umut'u "ezik" olarak etiketlemesi, erkekler arasındaki iletişimde baskın olan rekabetçi ve üstünlük kurma eğilimlerini ortaya koyar. Umut, Tunç'un desteğini almayı reddederek, zorbalıkla bireysel bir şekilde başa çıkmayı tercih eder. Ancak Tunç'un "Ezik misin oğlum?" şeklindeki küçümseyici ifadesi, erkekler arasındaki ilişkilerin genellikle destekten ziyade baskı ve aşağılama yoluyla şekillendiğini gösterir.

Aşağıda yer alan diyalog erkeklik performanslarının nasıl inşa edildiğine yönelik veriler içerir.

Berk: *Kumrular sınav da ikinize de başarılar.*

- Tunç: *Oğlum bir siktir git ya.*
- Berk: *Kız arkadaşının yanında ayıp olmuyor mu?*
- Tunç: *Ne diyorsun be?*
- Umut: *Senin derdin ne?*
- Berk: *Benim derdim mi ne? Benim derdim senin gibi götlek bir yalancının aramızda yalancı olarak dolaşması. Benim derdim hakikatin açığa çıkması.*
- Tunç: *Oğlum ağzını topla ne biçim konuşuyorsun.*
- Berk: *Sen mi toplayacaksın Tunç.*
- Berk: *Sen önce arkadaşını sor bakayım. O gün arka bahçede o çocukla ne yapıyormuş?*
- Umut: *Ne yapıyormuşum. Çekilen her fotoğrafın atına istediğin hikâneyi yazıp insanları inandıracağını mı sanıyorsun.*
- Berk: *Beyler duydunuz değil mi? Abi bir gelin. Bak herkesin içinde soruyorum. Oğlum sen ibne misin?*
- Tunç: *Ne diyorsun lan sen!*
- Berk: *Tunç sakın soru soruyorum. Cevap versene oğlum. İbne misin değil misin?*
- Umut: *Sen nesen göt müsün? İstedidğin zaman istediğin soruyu istediğin insana sorabileceğini nereden çıkarıyorsun.*
- Berk: *İstedidğin zaman istediğin soruyu istediğin insana. Cevap veremiyorsun çünkü gerçekten ibnesin.*

Umut: *Öyle mi. Değilim desem ne diyeceksin yalancı mı diyeceksin. Sana cevap vermiyorum çünkü sana soru sorma hakkını vermiyorum.*

Berk: *Bak bu iş burada bitmedi. Paşa paşa bütün sorularıma cevap vereceksin tamam duydun mu beni.*

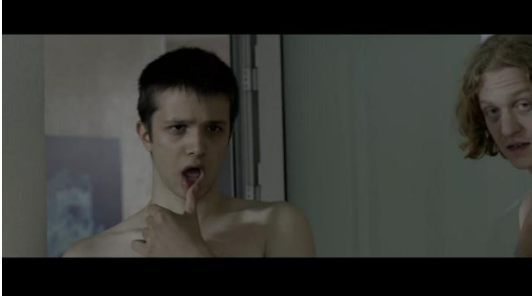
Berk'in, Umut'a yönelik doğrudan homofobik bir saldırıya geçmesi, toplumsal cinsiyet normlarının nasıl bir silah haline geldiğini ortaya koyar. Umut'a "İbne misin?" diye sorması, yalnızca homofobik bir aşağılama olarak değil, aynı zamanda erkeklik normlarına uyma baskısını bir kontrol mekanizması olarak kullanan bir güç gösterisi olarak okunabilir. Bu soru, Umut'un erkeklik kimliğini sorgulamanın yanı sıra, toplumun heteronormatif yapısının bireyler üzerindeki baskısını ve grup içindeki erkeklik performanslarını denetleme işlevini yerine getirir. Berk'in sorusunu "Cevap veremiyorsun çünkü gerçekten ibnesin" şeklinde tamamlaması, Umut'un sessizliğini bir tür suçluluk olarak kodlayarak, grup içindeki otoritesini güçlendirmeye yönelik bir hamleyle dönüşür.

Umut'un verdiği yanıtlar ise, homofobik davranış karşısında bir direniş örneği sunar. Umut'un "Değilim desem ne diyeceksin, yalancı mı diyeceksin. Sana cevap vermiyorum çünkü sana soru sorma hakkını vermiyorum" sözleri, yalnızca bireysel bir savunma değil, aynı zamanda zorbalığın işleyiş mekanizmasına bir meydan okuma olarak değerlendirilebilir. Umut, Berk'in kendisi üzerinde kurmaya çalıştığı otoriteyi reddederek, grup içindeki hiyerarşiyi sorgular. Bu, bireyin toplumsal normlara uyum sağlama baskısını nasıl geri çevirebileceğini ve zorbalığın güç dinamiklerine nasıl direnç gösterebileceğini ortaya koyar.

Umut'un grup içindeki zorbalık ve baskıya maruz kalmasının giderek daha cinsel bir boyuta taşındığını ve erkeklik normlarının grup dinamikleri içinde nasıl yeniden üretildiğini açıkça göstermektedir. Soyunma odası, erkekler arasındaki hiyerarşinin cinsel alt metinlerle pekiştirildiği bir alan olarak işlev görür. Berk ve Hakan'ın "Kız arkadaşının adı ne?" gibi sorularla başlayan alaycı tavırları, Umut'un kişisel yaşamına dair sorgulamalar üzerinden onu hedef almakla kalmaz, aynı zamanda grubun heteronormatif erkeklik normlarına uygun olmayan bireyleri dışlama eğilimini de yansıtır

Görsel 4.31

Umut'un soyunma odasında yaşadığı taciz ve uğradığı sosyal izolasyon



Erkeklik performansının yalnızca fiziksel güç veya rekabet üzerinden değil, aynı zamanda cinsellik ve heteronormatif normlarla nasıl ilişkilendirildiği görülür. Tarık'ın "Seni hiç kızlarla görmüyoruz" diyerek Umut'un heteroseksüel normlara uygun davranmadığını ima etmesi, grubun zorbalık biçiminin daha kişisel bir hale geldiğini gösterir. Bu ifadeler, grup içindeki bireylerin erkeklik normlarını dayatmaya yönelik kolektif çabalarını açığa çıkarır.

Umut'un dolap kapısındaki takım fotoğrafını işaret ederek "Sanki seni her dakika kızlarla görüyoruz" şeklindeki cevabı, bir savunma çabası olmasının yanı sıra, zorbalığın absürtlüğüne dikkat çekmeye çalışır. Ancak bu tepki, Berk ve diğer takım arkadaşlarının saldırganlığını engellemez. Berk'in baş parmağını yalarak yaptığı erotik hareket, cinsel alt metinlerin erkeklik performanslarında nasıl araçsallaştırıldığını ortaya koyar. Berk'in baş parmağını yalama hareketi, sadece bir "taciz" değil, grup içindeki güç ve iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği çok katmanlı bir performans olarak değerlendirilmelidir. Hakan ve Tarık'ın bu davranışı destekleyerek gülmeleri, zorbalığın bireysel bir eylemden ziyade grup dinamiklerinin bir parçası olduğunu vurgular. Bu jest, basit bir cinsel ima veya bireysel bir rahatsızlık verme girişiminden çok daha öteye geçer; grup içinde erkeklik hiyerarşisini pekiştirmek ve kendi sosyal statüsünü vurgulamak için kullanılan bir araçtır. Bu bağlamda, Berk'in hareketi, bireysel bir eylem olmaktan ziyade kolektif bir baskının ve erkeklik normlarının görsel ve davranışsal bir ifadesi haline gelir. Soyunma odası, erkeklik normlarının sergilendiği ve sınandığı bir alan olarak işlev gördüğünden, Berk'in bu jesti yalnızca Umut'u hedef almakla kalmaz, aynı zamanda

diğer grup üyelerine de mesaj taşır. Bu hareketle Berk, grup içindeki liderlik iddiasını pekiştirir ve Umut'un marjinalleştirilmesine yönelik kolektif çabayı yönlendiren figür olarak öne çıkar.

Hareketin cinsellik üzerinden kurulması, erkeklik normlarının fiziksel güç veya dayanıklılıkla sınırlı olmadığını, aynı zamanda cinsel üstünlük ve heteronormatif beklentilerle şekillendiğini gösterir. Berk'in jesti, hem heteroseksüel normların yeniden üretilmesini hem de bu normların dışındaki bireylerin baskı altına alınmasını içerir. Bu durum, erkeklik performanslarının sadece bireysel davranışlar değil, toplumsal normlarla şekillenen kolektif süreçler olduğunu ortaya koyar.

Tarık'ın "Sen biz çıktıktan sonra gireceksin" diyerek Umut'u soyunma odasından dışlaması, grup tarafından alınmış bir karar gibi sunulur. Bu cümle, yalnızca fiziksel bir ayrımı ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda Umut'un grup içindeki konumunu sorgulayan ve onu dışlayan bir tavır sergiler. Umut bu kararı sorgulayıp "Neden?" diye sorduğunda, Tarık, "Öyle işte, aramızda karar aldık. Umut, biz senin kötülüğünü istemiyoruz," diyerek dışlamalarını sözde iyilikle kamufle etmeye çalışır. Ancak bu yaklaşım, baskının bir şekli olarak, Umut'u daha da köşeye sıkıştırır ve onu savunmasız bırakır.

Hakan'ın "İbne misin değil misin? Bu kadar basit bir gerçeği bilmek de en doğal hakkımız," ifadesi, grup içinde bireyin özel hayatına müdahalenin ve onu sorgulama hakkını kendilerinde görmenin nasıl meşrulaştırıldığını gösterir. Burada, grup, bireyin özel alanını bir sorgulama nesnesine dönüştürür ve bunu grup normlarının bir gerekliliği gibi sunar. Umut ise bu soruya doğrudan yanıt vermek yerine, soruların saçmalığını ve arkadaşlarının yaklaşımını eleştirerek tepki gösterir. Ancak bu, arkadaşlarının üzerindeki baskıyı hafifletmez. "Hepiniz Berk yavşağının oyuncacı olmuşsunuz. İnanamıyorum size, iğrençsiniz," diyerek Umut, arkadaşlarının Berk'in manipülasyonlarına boyun eğdiğini düşündüğünü açıkça dile getirir. Ancak bu tepki, grup tarafından daha fazla dışlanmasına neden olur. Aralarında geçen diyalog erkekler arasındaki ilişkilerin, grup normlarının dayatıldığı ve birey üzerinde güçlü bir uyum baskısının kurulduğu gösterir. Tarık'ın "Konu ibne olmak değil, bize, takım arkadaşlarına yalan söylemek," şeklindeki açıklaması, grubun yaptığı baskıyı haklı göstermeye çalıştığını ve bunu bir güven meselesi olarak sunmaya çalıştığını gösterir. Ancak Umut'un yanıtı, bu baskıyı ve

zorbalığı açıkça reddeder: "Hepinizin Allah belasını versin. Ne samimiyeti ya? Böyle çete gibi mi davranarak samimiyetten bahsedeceksiniz?" Umut'un bu yanıtı, hem bireysel bir karşı duruş hem de grup dinamiklerinin sorgulanmasıdır.

Erkekler takımı normlara uygun davranmayan bireyi dışlayan, onun üzerinde sosyal ve psikolojik bir baskı kuran bir düzeni benimsemiştir. Umut, çocukluklarından beri beraber büyüdüleri arkadaşlarının ona karşı tavır almasına duyduğu hayal kırıklığını "Burada büyüdüm ben, birlikte büyüdük. Utanıyorum sizden, midemi bulandırılıyorsunuz," diyerek ifade eder. Bu cümleler, yalnızca bireysel bir tepki değil, aynı zamanda grup içindeki bağların nasıl çözülmeye başladığını ve birey üzerindeki baskının arkadaşlık ilişkilerini nasıl zedelediğini de ortaya koyar. Sahnenin ilerleyen kısmında Umut, yaşadığı bu duygusal yükü sahilde dolaşır, ağlar ve ardından antrenörünün yanına giderek su topu takımını bırakmak istediğini söyler. "Boğuluyorum hocam," diyerek Umut, maruz kaldığı sosyal baskının ve dışlanmanın onun üzerindeki ezici etkisini dile getirir. Antrenör, durumu anlamaya çalışsa da grup içindeki hiyerarşi ve baskının derinliğini tam olarak kavrayamaz. Umut'un aldığı bir günlük izin ve arkadaşlarının hamamda onun varlığına tahammül edemeyerek birer birer ortamdan uzaklaşması, Umut'un tamamen dışlanmasının ve sosyal izolasyona maruz kalmasının devam ettiğini gösterir.

Umut'un yaşadığı dışlanma ve izolasyonun fiziksel boyuttan duygusal boyuta taşınması, erkeklik normlarının bireyler üzerindeki baskısını daha da belirgin hale getirir. Tunç ile arasında geçen diyalog, erkeklik normlarının yalnızca grup dinamiklerini değil, bireyler arası ilişkileri ve bu ilişkilerin sınırlarını nasıl şekillendirdiğini anlamak için önemli bir zemin oluşturur.

Erkeklik normlarının ergenlik çağındaki erkekler üzerindeki baskısını ve bu normlara uymamanın nasıl bir "anormallik" olarak algılandığını çarpıcı bir şekilde ortaya koyuyor. Umut ve Tunç arasındaki bu diyalog, toplumsal olarak inşa edilen erkeklik beklentilerinin bireyler üzerindeki etkisini anlamak için önemli bir bağlam sunuyor. Erkeklik, bu sahnede yalnızca bir cinsiyet kimliği değil, aynı zamanda savunulması gereken bir "statü" olarak sunuluyor.

Tunç'un "Niye saçmalıyorsun oğlum. Çık ve ben gay değilim de" gibi sözleri, erkeklik normlarının açıkça dile getirilmesini ve bir çeşit beyan yoluyla onaylanmasını talep eden bir anlayışı temsil ediyor. Tunç, erkeklik normlarının ihlal edilmesi durumunda, bireyin sözlü veya fiziksel olarak bu normları savunması gerektiğini düşünüyor. Bu anlayış, erkeklik kimliğinin, özellikle de ergenlik çağında, sürekli olarak test edilen ve ispatlanması gereken bir "hakikat" olarak görüldüğünü gösteriyor. Bu test, yalnızca bireyin kendi kimliği ile ilgili değil, aynı zamanda o bireyin arkadaşlık ilişkilerini ve toplumsal kabulünü de şekillendiren bir mekanizma haline geliyor.

Umut'un bu baskıya karşı verdiği tepki ise erkeklik normlarına meydan okuyan bir duruş sergiler. Tunç'un önerdiği gibi bir savunma veya şiddet yoluna başvurmamak, Umut'un erkeklik statüsünü ispatlamaya yönelik bir kaygı gütmemediğini açıkça gösteriyor. Umut'un "Ne yapmam gerektiğini söylüyorsun bana. Ben sana yapman gerekeni söyleyeyim mi? Böyle bir şey için beni asla zorlamamak" cevabı, erkeklik normlarının birey üzerindeki baskısını sorgulayan ve reddeden bir tavrı ifade ediyor. Bu, Umut'un kimliğini ve değerlerini dışsal baskılardan bağımsız bir şekilde tanımlamaya çalıştığını gösteriyor.

Umut'un maruz kaldığı baskı ve zorbalığın nihayetinde onu fiziksel ve duygusal bir patlama noktasına taşıdığını göstermesi açısından oldukça anlamlıdır. Film boyunca pasif bir direnç sergileyen ve kendini savunma yöntemleriyle arkadaşlarının baskılarına meydan okumaya çalışan Umut, ilk kez bu sahnede şiddet ve cinsiyetçi küfürlerle diğer erkeklerin dilini benimseyerek tepki gösterir. Bu dönüşüm, Umut'un zorbalık ve baskı karşısında kendi kimliğini savunma çabasını değil, çevresindeki erkeklik normlarına istemsiz bir uyum göstermesini ifade eder. Şiddet ve küfür, burada yalnızca bir savunma değil, aynı zamanda grup tarafından dayatılan hegemonik erkeklik normlarının bir yansımasıdır.

Umut'un telefonuna Berk'ten bir mesaj daha gelir. Mesajın içeriği kameraya gösterilmese de bu mesajın onun üzerindeki etkisi açıkça gözlemlenir. Havuzda Umut'un Berk'e vurduğu sahne hem bireysel bir öfkenin hem de biriken baskının dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Umut'un "Ne istiyorsun sen benden? Niye uğraşıyorsunuz benimle, Allah belanızı versin" sözleri, maruz kaldığı sosyal izolasyonun ve psikolojik şiddetin yoğunluğunu ifade eder. Bu sahnede Umut, yalnızca Berk'e değil, onun temsil ettiği

bütün zorba dinamiklere meydan okumaktadır. Ancak Umut'un öfkesini ifade ederken cinsiyetçi küfürlere başvurması, baskı altındaki bir bireyin, kendisini ifade edebilmek için yine baskıcı normların dilini kullanmak zorunda kaldığını gösterir. Umut, burada kendi kimliğini savunmak yerine, içinde bulunduğu hegemonik düzenin araçlarını kullanarak bu düzene geçici bir şekilde uyum sağlamış olur.

Yukarıdaki sahnenin devamında Umut deniz kenarında, kırsal arazide yürür. Daha sonra bir alt geçitte kameranin çerçevesinden çıkarak kaybolur. Bu durum onun hem grup dinamiklerinden hem de toplumsal beklentilerden uzaklaşmasını sembolize eder. Bu sahne bir kesme ile su topu takımının soyunma odasına geçiş yapılmasıyla sonlanır.

Antrenörün ve takım arkadaşlarının soyunma odasında kamera karşısında yaptıkları konuşmalar ise, erkekler arasındaki hiyerarşiler, toplumsal normlar ve grup dinamikleri bağlamında bir kırılma anına işaret eder. Bu sahne, zorbalık ve dışlama yoluyla oluşturulan grup baskısının sonuçlarının farkına varılmasını ve bu baskının birey üzerinde yarattığı tahribatın grup tarafından açık bir şekilde görülmesini sağlar. Antrenörün söyledikleri, zorbalık ve önyargıların insan ilişkilerini ne kadar anlamsız bir şekilde zedelediğini dile getiren bir yüzleşmedir. Onun "Kimin ne yaptığı bizi ne ilgilendirir?" sorusu, sadece Umut'a değil, toplumsal cinsiyet normlarına ve bu normların bireyler üzerinde yarattığı baskıya yönelik güçlü bir eleştiridir.

Berk'in "Bir şey söylemek istemezdim" şeklindeki soğuk ve kayıtsız tavrı, onun Umut'a karşı olan duygusal mesafesini ve belki de suçluluğunu dışa vurma konusundaki yetersizliğini gösterir. Bu ifade, onun grubun diğer üyelerine göre Umut'un yokluğu karşısında daha az duygusal bir tepki verdiğini ima eder. Hakan'ın "Bilmiyorum, umarım yaşıyordur" sözleri ise, onun Umut'a yönelik doğrudan bir mesajdan kaçınan, daha temkinli bir yaklaşımı olduğunu gösterir. Tunç ve Tarık'ın konuşmaları ise, pişmanlık ve Umut'a geri dönmesi için duyulan içten bir özlemle doludur. Özellikle Tarık'ın "Bizi böyle bırakma, lütfen geri dön" şeklindeki çağrısı, grubun Umut'un yokluğu karşısında nasıl bir duygusal boşluğa düştüğünü ve ona karşı yapılanların sonuçlarını derin bir şekilde hissetmeye başladıklarını yansıtır.

Bu sahne, yalnızca Umut'un kayboluşuna yönelik bir yardım çağrısı değil, aynı zamanda grup içinde dönüşen ilişkilerin ve bireysel yüzleşmelerin bir ifadesidir. Erkeklik normlarının yeniden üretildiği bir toplulukta, Umut'un varlığı, bu normlara meydan okuyan bir sınav niteliği taşıırken, yokluğu da grubun kendi eylemlerini sorgulaması için bir fırsat yaratır. Bu bağlamda, soyunma odasında yapılan konuşmalar, bireysel pişmanlık ve kolektif farkındalığın bir arada işlendiği bir yüzleşme anı olarak öne çıkar. Bu sahne hem erkeklik normlarının yıkıcılığını hem de bireylerin bu normlara karşı duydukları pişmanlık ve sorumluluk duygusunu ortaya koyar.

Sinan, aile içinde kendisini yalnızca bir baba ve eş olarak değil, aynı zamanda tartışılmaz bir otorite figürü olarak konumlandırmaya çalışır. Hegemonik erkeklik normlarına dayalı bu otorite arayışı, onun karar alma süreçlerinde tek söz sahibi olma isteğiyle belirginleşir. Sinan gerek oğlunun eğitimine yönelik beklentilerinde gerekse eşinin hayatını ilgilendiren konulardaki tutumunda, kontrolü elinde tutmaya yönelik güçlü bir arzu sergiler.

Akşam yemeği sahnesinde, Sinan'ın oğluna sınavıyla ilgili sorular sorması, bir baba olarak ilgisinin göstergesi gibi görünse de aslında bu sorular Umut'un başarısını değil, Sinan'ın kendi beklentilerini merkeze alır. Umut'un sınav sonucunu rehber öğretmenin olumlu değerlendirdiğini söylemesi üzerine Sinan, "Rehber öğretmenin... O ne anlayacak senin hedefinden" diyerek bu değerlendirmeyi küçümser. Bu tavır, yalnızca uzman otoritelere meydan okuma girişimi değil, aynı zamanda Sinan'ın aile içindeki karar ve değerlendirmelerin tamamen kendisine ait olması gerektiği yönündeki yaklaşımını da ortaya koyar. Umut'un "Neyse zaten olan oldu" sözleri ise, Sinan'ın bu eleştirel tavrına karşı Umut'un çaresiz bir savunma geliştirdiğini ve babasının beklentilerinin yarattığı baskıyı açıkça hissettiğini gösterir.

Selma'nın bu sahnede oğluna destek olmaya çalışması ve rehber öğretmeni savunarak "Adamın işi bu, niye anlamasın" demesi, aile içindeki güç dinamiklerinde farklı bir denge arayışını temsil eder. Ancak Sinan, Selma'nın görüşlerini dikkate almaz ve kendi fikirlerinin üstünlüğünü vurgulamaya devam eder. Sinan'ın bu tutumu, aile içindeki diğer bireylerin düşüncelerini ve duygularını önemsizleştiren, tek taraflı bir otorite anlayışını pekiştirir.

Sinan, maddi kontrolü ve karar verme gücünü, ailesi üzerindeki otoritesinin temel taşları olarak kullanır ancak bu durum aile içi dinamiklerde gerginliklere ve bireyler arasındaki ilişkilerin zedelenmesine neden olur. Umut'un yurt dışı kampı için Sinan'dan izin istediği sahne, Sinan'ın ailesiyle olan ilişkilerinde bu çatışmayı nasıl şekillendirdiğini anlamak için önemli bir bağlam sunar. Umut kampa gitmenin kendisi için faydalı olacağını Antrenör Atilla'nın *"Hoca çok büyük fırsat diyor."* sözleri ile destekler. Umut'un bu sözleri, kişisel hedeflerini ve gelişimini Sinan'a ifade etme çabasıdır. Ancak Sinan, Umut'un bu talebini ciddiye almak yerine küçümseyici bir ifadeyle yanıtlar: *"Atilla mı verecekmış bu fırsatın parasını, yavaşak."*

Sinan Umut'un kampa gitme talebini alaycı bir tonda küçümsemesi, baba figürünün aile içinde yalnızca karar verici değil, aynı zamanda diğer bireylerin istek ve arzularını sınırlandıran bir otorite kaynağı olduğunu ortaya koyar. Bu noktada Selma, Sinan'ın tutarsızlığını sorgulayarak araya girer: *"Az önce kral adam diyordun."* Selma'nın bu yorumu, Sinan'ın önce Atilla hocayı överek "kral adam" demesi, ardından onu "yavaşak" olarak nitelendirmesi arasındaki çelişkiyi ortaya çıkarır. Ancak Sinan, bu eleştiriye karşı hemen bir savunma mekanizması geliştirir ve ifadelerini küçümseyici bir şekilde geçirir: *"Öyle bir şey demedim ben. Lafın gelişi o."* Sinan'ın bu sözleri, aile içindeki otoritesini tehdit eden herhangi bir eleştiriye karşı nasıl hızla tepki verdiğini gösterir. Tutarsızlıklarını ve zayıflıklarını kabul etmek yerine, "lafın gelişi" diyerek durumu manipüle eder ve kendi otoritesini koruma çabasını sürdürür. Yurt dışı kampı meselesi Sinan için sadece bir ekonomik tartışma değil, aynı zamanda otoritesinin ve erkeklik normlarının test edildiği bir alana dönüşür. Umut'un bu konuda ısrarcı olmayışı, babasının otoritesine boyun eğdiğini ve aile içindeki hiyerarşik yapıyı kabul ettiğini gösterir.

Bir diğer örnek, Sinan'ın Selma'nın ailesinden kalan miras hakkındaki tutumudur. Sinan, mirasın nasıl bölüşüleceği konusunda net bir görüş sunar ve bu kararın aile dinamiklerinde belirleyici olması gerektiğini düşünür. Selma'nın miras konusunda kendi fikirlerini dile getirme çabası, Sinan tarafından dikkate alınmaz ve Sinan, "Abin Kuzguncuk'a o kadar meraklıysa aradaki farkı sana ödemek zorunda" diyerek meseleyi yine kendi bakış açısıyla çözmeye çalışır. Bu yaklaşım, Sinan'ın yalnızca maddi kararlar

üzerinde değil, aynı zamanda aile içindeki stratejik karar süreçlerinde de mutlak bir kontrol arzusuyla hareket ettiğini gösterir.

Sinan'ın hegemonik erkeklik normlarına dayalı otoritesini kurma çabası, ev içindeki gündelik ilişkilerde de açıkça gözlemlenir. Musluk tamir etmeye çalıştığı sahne, bu durumun sembolik bir yansımasıdır. Sinan, bir erkek olarak tamir işlerini kendisinin yapması gerektiğini düşünür ve Selma'nın "Ben yarın bir usta çağırırım" önerisini, "Paramı bayılacağım ustaya? Bak oluyor işte" diyerek sert bir şekilde reddeder. Ancak musluğu tamir etmeyi başaramaz ve damlayan musluk, Sinan'ın kontrolü elde tutma arzusunun başarısızlıkla sonuçlandığını simgeler. Bu, Sinan'ın kamusal alandaki otorite kaybını telafi etme çabasının ev içindeki mikro ilişkilerde de sürdüğünü, ancak burada da aynı şekilde sınıandığını ortaya koyar.

Benzer bir şekilde, akşam yemeği sırasında rakı servisiyle ilgili Selma'ya sert bir şekilde "Git getir bir tek daha içeceğim" demesi, Sinan'ın ev içindeki emir veren ve kontrol eden figür olma çabasını açıkça gösterir. Selma'nın "Git kendin al o zaman" diyerek bu emre karşı çıkması, Sinan'ın otoritesine doğrudan bir meydan okuma anlamına gelir. Bu meydan okuma, Sinan'ın erkeksi sert bakışlarını Selma'ya yöneltmesi ve Selma'nın nihayetinde geri adım atarak rakıyı getirmesiyle sonuçlanır. Ancak Selma'nın içki şişesini masaya sert bir şekilde koyması, bu duruma duyduğu tepkiyi ifade eder. Sinan'ın "Teşekkür ederim karıcım" diyerek alaycı bir tavırla karşılık vermesi, ev içindeki güç ilişkilerinin yalnızca fiziksel değil, psikolojik bir üstünlük üzerinden de kurulduğunu açıkça ortaya koyar. Ev içindeki her etkileşim, Sinan için bu kimliğin sınıandığı ve yeniden üretilmesi gereken bir alan haline gelir. Ancak bu çaba, çoğu zaman aile bireyleri üzerinde baskı ve huzursuzluk yaratır, Selma ve Umut gibi karakterlerin pasif ya da dolaylı tepkiler vermesine neden olur. Bu durum, Sinan'ın otoritesini sürdürebilmesi için sadece baskıya değil, aynı zamanda aile bireyleriyle sürekli bir çatışmaya dayandığını da gösterir.

Benzer bir baskı ve çatışma dinamiği, Selma'nın abisiyle olan ilişkisinde de farklı bir bağlamda kendini gösterir. Selma, aile mirasıyla ilgili konuşmak için abisinin işlettiği eczaneye gider. İlk başta sıcak bir şekilde karşılanır; abisi ona içten bir şekilde sarılarak Selma'nın gelişinden duyduğu mutluluğu ifade eder. Ancak Selma, mirasın eşit

paylaşılması gerektiğini dile getirdiğinde atmosfer aniden değişir. Abisinin yaklaşımı, aralarındaki ilişkinin dinamiklerini değiştiren bir gerginliğe dönüşür. Bu durum, Selma'nın modern ve eğitilmiş bir kadın olarak ekonomik eşitlik talebinin, erkek egemen normlarla çatışması durumunda yaşananları ortaya koyar. Bu sahne, ataerkil normların yalnızca alt sınıflarda değil, toplumun üst sınıflarında, yüksek eğitilmiş ve profesyonel bireyler arasında da güçlü bir şekilde varlığını sürdürdüğünü göstermesi açısından önemli bir örnek sunar. Her iki karakterin meslekleri ve ekonomik durumları, onların toplumdaki saygın yerlerini işaret etse de bu sosyoekonomik avantajlar, ataerkil normların etkisini kırmamış, aksine bu normların yeniden üretilmesine olanak sağlamıştır.

Görsel 4.32

Selma ve kardeşi arasındaki ilişkinin dinamikleri



Selma'nın mirasın eşit paylaşılmasına yönelik talebi, ataerkil normların, özellikle çıkar çatışmalarında, ne kadar güçlü bir şekilde devreye girdiğini ortaya koyar. Ataerkil normlara göre, miras hakkı, geleneksel olarak erkeğin üstünlüğünü koruyan bir mekanizma olarak işler. Abisinin "Otuz yıldır bu eczaneyi işletiyorum, başka da yer bilmiyorum. Şimdi git, nerede istersen orada ara hakkını," şeklindeki çıkışı, yalnızca ekonomik bir savunma değil, aynı zamanda erkek egemenliğine dayalı toplumsal yapının bir yansımasıdır. Aile içi güç ilişkileri, ataerkil normların bireyler üzerindeki etkisini en yoğun şekilde hissettirdiği alanlardan biridir. Selma'nın miras konusundaki talebi, yalnızca ekonomik bir eşitlik isteği değil, aynı zamanda ataerkil normların aile içindeki güç ilişkilerini nasıl şekillendirdiğine yönelik bir meydan okumadır. Abisinin Selma'yı eczaneden kovması, bu eşitlik talebine verilen net bir reddediştir.

Antrenör Atilla'nın diğer karakterlerle olan ilişkisi, erkeklik normlarının sorgulanması, toplumsal yapıların etkisi ve bireysel sorumluluğun ele alınması açısından filmde önemli bir yere sahiptir. Atilla, yalnızca bir lider ve otorite figürü olarak değil, aynı zamanda toplumsal normların yeniden üretildiği ve sorgulandığı bir bağlamda, farklı bir erkeklik modeli sunar. Onun takım oyuncuları ve Umut'un ailesiyle olan etkileşimleri, liderlik anlayışının grup dinamikleri üzerindeki etkilerini ve erkeklik normlarının sorgulanmasını ortaya koyar.

Atilla ilk sahnelerde otoriter bir lider figürü olarak tanıtılır. Takım üyeleri tarafından "sert ama süper" olarak nitelendirilen Atilla, oyuncular üzerinde disiplin ve performans odaklı bir liderlik tarzı uygular. Ancak Umut'un kendisine su topunu bırakmak istediğini söylemek için geldiği sahnede, Atilla'nın bu sert lider imajının arkasında empati ve anlayışın da yer aldığı görülür. Umut'un "boğuluyorum hocam" diyerek gözyaşları içinde yaşadığı zorbalığı ve baskıyı dile getirdiği an, Atilla'nın sadece fiziksel performansı önemseyen bir lider olmadığını, aynı zamanda bireylerin duygusal durumlarına duyarlılık gösteren bir figür olduğunu ortaya koyar. Atilla, bu konuşmada Umut'a dinlenmesi ve toparlanması için bir günlük izin verir. Bu tavır, onun hem liderlik hem de insan ilişkilerindeki esnekliğini ve duyarlılığını yansıtır.

Atilla'nın takım üyeleriyle ilişkisi, grup içi dinamikleri anlamak açısından da önemli bir bağlam sunar. Takım üyelerinden Berk, Tarık ve Hakan'ın Umut'u dışlamak için geldikleri sahnede, Atilla, bu dışlamanın karşısında net bir duruş sergiler. Berk'in "Hocam biz Umut'u aramızda istemiyoruz" diyerek takım adına konuşması, grup içindeki homojenlik beklentisini ve bu homojenlik dışında kalan bireylerin dışlanması gerektiğine dair baskıyı açıkça ortaya koyar. Atilla ise bu talebe net bir şekilde karşı çıkar ve "Bunu kendisi mi söylüyor? Nereden çıkarıyorsunuz eşcinsel olduğunu? Bana bak Berk, senin başının altından mı çıkıyor oğlum bunlar?" gibi ifadelerle, grubun önyargılarını ve saldırganlığını sorgular. Bu sorgulama, yalnızca bireysel bir duruşu değil, aynı zamanda toplumsal normların eleştirisini de içerir. Atilla, zorbalığın ve dışlamanın hiçbir şekilde meşrulaştırılamayacağını vurgulayarak, erkeklik normlarının grup içindeki etkisini kırmaya çalışır. "Bu kadar mı kolay harcayacaksınız takım arkadaşınızı? Yıkılın karşımdan, defolup gidin şimdi. Bütün gün havuzdasınız ama kir içindesiniz hala" sözleri,

sadece bireysel davranışlara değil, aynı zamanda bu davranışların arkasındaki toplumsal yapıya bir eleştiri olarak okunabilir. Burada Atilla, liderlik rolünü kullanarak sadece bir otorite figürü olmadığını, aynı zamanda bu otoriteyi etik değerler ve adalet ilkeleri üzerinden yeniden tanımladığını gösterir.

Atilla'nın Umut'un ailesiyle olan etkileşiminde ise farklı bir boyut öne çıkar. Umut'un kaybolmasının ardından, Selma ve Sinan ile oturduğu sahnede, Sinan'ın "Nasıl bu kadar zalim olabiliyorlar, yani çocuklar?" sorusuna verdiği "Yani çocuklar zalim doğmuyorlar, zalim olmayı öğreniyorlar" cevabı, Atilla'nın toplumsal normlara ve yapıların bireyler üzerindeki etkisine dair eleştirel bakışını yansıtır. Bu cümle, çocukların zalimlik davranışlarının yalnızca bireysel tercihler değil, aynı zamanda içinde bulundukları sosyal yapıların bir sonucu olduğunu ifade eder. Atilla, bu sözleriyle hem ebeveynleri hem de toplumu bir tür sorumluluğa çağırır.

Bilmemek filminde Berk, hegemonik erkeklik normlarının taşıyıcısı ve yeniden üreticisi olarak konumlanan bir karakterdir. Onun diğer karakterlerle kurduğu ilişkiler; güç, baskı ve dışlama mekanizmaları üzerinden şekillenirken, aynı zamanda erkeklik kimliğinin nasıl sosyal bir performansa dönüştüğünü ve grup dinamikleriyle nasıl pekiştirildiğini de gözler önüne serer. Berk'in tutumları, erkeklik normlarının bireyler üzerinde yarattığı yıkıcı etkileri ve toplumdaki homojenlik arayışını somutlaştırır.

Umut'un cinsel yönelimi hakkında belirsizlik içeren dedikodular, Berk tarafından sistematik bir şekilde baskı ve şiddet aracına dönüştürülür. Berk'in "Bir ibne ile aynı yerde soyunmak istemiyoruz" sözü, sadece homofobik bir söylem değil, aynı zamanda erkeklik kimliğinin homojenlik üzerinden inşa edilmesi gerektiğine dair toplumsal beklentilerin yansımasıdır. Bu söylem, Umut'u bir tehdit olarak konumlandırarak grup içinde "ötekileştirme" stratejisini hayata geçirir.

Havuzda Umut'a uygulanan fiziksel şiddet sahnesi, Berk'in hegemonik erkeklik performansını güçlendirdiği bir an olarak öne çıkar. Umut, suyun altına itilerek hem fiziksel hem de psikolojik bir baskı altına alınırken, Berk, grup üyeleri üzerinde liderliğini pekiştirir. Umut'un çaresizliği ve saldırıya karşı koyamaması, Berk'in baskın erkeklik imajını sürdürmesine olanak tanır. Bu sahnede grup dinamikleri kritik bir rol oynar; diğer

takım üyelerinin sessiz kalarak Berk'in liderliğine boyun eğmesi, hegemonik erkekliğin yalnızca bireysel bir performans olmadığını, aynı zamanda sosyal baskı mekanizmalarıyla yeniden üretildiğini gösterir.

Umut'un havuzda Berk'e saldırdığı sahne, karakterin bu baskıya karşı bir patlama anı olarak okunabilir. Umut, şiddete başvurarak kısa bir süreliğine de olsa Berk'in kurduğu tahakküm sistemine meydan okur. Ancak bu sahne, aynı zamanda hegemonik erkeklik normlarının bireyleri nasıl şiddet yoluyla erkekliklerini "ispatlamaya" zorladığını da ortaya koyar. Umut'un çaresizliği ve "Ne istiyorsun benden?" şeklindeki haykırışı, Berk'in uyguladığı sistematik baskının bireysel yıkım boyutunu gözler önüne serer.

Berk, su topu takımında hegemonik erkekliğin lider figürü olarak konumlanır. Onun liderliği, baskı, manipülasyon ve dışlama yoluyla inşa edilir. "Hocam biz üçümüz bütün takım adına geldik" diyerek takım adına konuşma yetkisini kendinde bulan Berk, grup içindeki otoritesini pekiştirir ve bu hiyerarşik düzenin başında kendini konumlandırır. Takım üyeleri, Berk'in söylemlerine ve yönlendirmelerine pasif bir şekilde boyun eğerek onun liderliğini onaylar. Bu boyun eğiş, toplumsal erkeklik normlarının bireyler üzerindeki baskısını ve bu baskının kolektif bir tahakküm mekanizmasına dönüşümünü gösterir.

Berk'in Tunç ve diğer takım arkadaşları üzerindeki etkisi de bu bağlamda dikkat çekicidir. Berk'in Umut'u dışlama çabası, takım arkadaşlarını kendi liderliğine tabi kılmak için bir araç haline gelir. Bu dinamik, grup içi erkeklik inşasının yalnızca bireyler üzerinden değil, kolektif bir performansla sürdürüldüğünü ortaya koyar. Erkeklik, Berk'in liderliğinde bir tür "dayanışma" ve "sadakat" testi olarak işlev görür; bireyler, bu normlara uymadıklarında ya da karşı çıktıklarında dışlanma tehdidiyle karşı karşıya kalır.

Berk'in antrenör Atilla ile olan ilişkisi, hegemonik erkeklik normlarının otorite figürleriyle olan çatışmasını açığa çıkarır. Umut'un takımdan dışlanmasını sağlamak için Atilla'ya başvuran Berk, bu dışlama çabasını bir "güven" sorunu olarak meşrulaştırmaya çalışır. "Hocam Umut eşcinsel ve bunu bize söylemiyor" diyerek grup içindeki homojenliği koruma talebini dile getirir. Ancak Atilla'nın "Nereden çıkarıyorsunuz

oğlum bunları?” ve “Bu kadar mı kolay harcayacaksınız takım arkadaşınızı?” şeklindeki tepkileri, Berk’in söylemini ve liderliğini sorgular.

Atilla’nın, Berk’in dışlayıcı söylemlerine karşı net bir duruş sergilemesi, Berk’in otoritesini zayıflatır. Atilla’nın “Bütün gün havuzdasınız ama kir içindesiniz hala” sözü, Berk’in temsil ettiği tahakkümcü erkeklik anlayışına yönelik bir eleştiridir. Atilla’nın liderliği, etik değerler ve adalet anlayışı üzerinden tanımlanırken, Berk’in liderliği baskı ve manipülasyon yoluyla inşa edilir. Bu karşıtlık, Atilla’nın alternatif bir erkeklik modeli sunduğunu, Berk’in ise hegemonik erkekliğin yıkıcı yönlerini temsil ettiğini gösterir.

4.5 Suna

Filmin Yönetmeni: Çiğdem Sezgin

Filmin Senaristi: Çiğden Sezgin

Filmin Gösterim Yılı: 2022

Filmin Konusu: Suna, ekonomik ve toplumsal sıkışmışlığın kadınlar üzerindeki etkilerini ele alan bir dram filmidir. Hikâye, orta yaşlarının sonlarında, hayatın ağır yükleriyle yorgun düşmüş bir kadın olan Suna’nın (Nurcan Eren) kırsalda geçen yeni yaşamına odaklanır. Geçmişte akraba evlerinde sığıntı olarak yaşamak zorunda kalan Suna, kendisine bir ev ve düzen sağlama umuduyla, kendisinden yaşça büyük ve ekonomik olarak daha istikrarlı bir erkek olan Veysel (Tarık Papuççuoğlu) ile evlenir. Ancak bu evlilik, Suna’nın beklediği güvenli limandan çok, başka bir tahakküm alanına dönüşür.

Veysel, ataerkil düzenin erkeklik normlarını benimseyen bir karakterdir. Suna’yı hem ev içi işlerde bir hizmetçi hem de cinsel ihtiyaçlarını karşılayan bir nesne olarak görür. Evlilik, Suna için istikra ve güvenlik vaat ederken, giderek artan baskı, kontrol ve duygusal sömürüyle sonuçlanır. Veysel’in kıskançlık krizleri ve ekonomik gücü üzerinden kurduğu tahakküm, Suna’nın özgürlüğünü ve bireyselliğini kısıtlar. Toplumun ataerkil yapısı, Suna’nın maruz kaldığı cinsel ve duygusal şiddetin yalnızca bireysel değil, sistematik bir sorun olduğunu gösterir. Film, Suna’nın zorlayıcı koşullar altında hayatta

kalma mücadelesini ve özgürlük arayışını izleyiciye sunarken, ataerkil toplumlarda kadınların yaşadığı baskı ve sömürüyü eleştirir.

4.5.1 Erkek karakterlerin sosyoekonomik analizi

Veysel, ekonomik koşulları ve toplumsal statüsü üzerinden değerlendirildiğinde, hegemonik erkeklik modeline tam anlamıyla erişemeyen bir erkeklik biçimi sergiler. Connell'in hegemonik erkeklik modeli ekonomik, sosyal ve fiziksel üstünlükle ilişkilendirilirken, Veysel'in marangozluk gibi fiziksel emeğe dayalı, düşük gelirli bir mesleği ve kırsal bir bölgede yaşaması, bu modele uyum sağlamasını güçleştirir. Bu eksiklik, Veysel'in ataerkil normlara daha sıkı tutunmasına ve ev içindeki kontrol mekanizmalarını güçlendirme arzusuna neden olur.

Görsel 4.33

Veysel'in evi ve işyeri



Veysel'in marangozluk mesleği, onun ekonomik sınıfını ve toplumsal statüsünü şekillendirir. Çalışma ortamı olan eski ve bakımsız marangozhane, ekonomik sınırlılıklarını somutlaştırırken, bu koşullar onun toplumsal hiyerarşide alt sınıfta konumlanmasına yol açar. Bu sınıfsal durum, Veysel'in hegemonik erkeklik normlarına uyum sağlayamamasıyla birleşerek onun erkeklik algısında bir çatışma yaratır. Bu çatışma, Veysel'in ev içindeki tahakkümünü artırma çabasıyla dışa vurulur. Özellikle Suna üzerindeki ekonomik kontrol, Veysel'in erkeklik algısını sürdürmek için bir araç haline gelir. Suna'nın ekonomik olarak Veysel'e bağımlı oluşu, onun tahakkümünü daha da güçlendiren bir unsur olarak öne çıkar.

Filmde, Suna'nın Veysel'den alkol alabilmek için para istemesi ve bunun karşılığında Veysel'in cinsel taleplerde bulunması, ekonomik bağımlılığın sömürüye dönüştüğü anlardan biridir. Bu durum, Veysel ile Suna arasındaki ilişkinin, yalnızca ekonomik bir tahakküm değil, aynı zamanda fiziksel ve duygusal bir sömürü dinamiği içerdiğini gösterir. Aynı şekilde, Suna'ya kendi kıyafetlerini satın alacak bir maddi özgürlük sunmak yerine, ölen eşinin kıyafetlerini teklif etmesi, bir yandan ekonomik harcamalardan kaçındığını, diğer yandan ise Suna'nın bireyselliğini ve tercihlerini yok saydığını gösterir. Veysel'in bu kontrol çabaları, onun ekonomik ve duygusal krizini derinleştirirken, aynı zamanda erkeklik algısındaki çatışmayı daha da pekiştirir.

Can karakterinin sosyoekonomik analizi, onun yaşam tarzı, meslekî kimliği ve Suna ile olan ilişkisi üzerinden şekillendirilebilir. Can, bir film eleştirmeni olarak sanat ve kültür dünyasıyla iç içe bir yaşam sürer ve bu durum, onun ekonomik ve sosyal konumunu tanımlayan temel unsurlardan biridir. Kültürel sermayesi ve entelektüel birikimi, onu ataerkil sistemin geleneksel erkeklik normlarından bağımsız, daha özgür ve eşitlikçi bir erkeklik anlayışını temsil eden bir figür haline getirir.

Can'ın yaşadığı ev, sosyoekonomik durumunun ve entelektüel birikiminin fiziksel bir yansımasıdır. Evdeki düzenli kitaplar ve çalışma masası gibi detaylar, onun entelektüel kimliğini destekleyen unsurlar olarak öne çıkar. Can'ın ekonomik durumu, Veysel gibi karakterlerden farklı bir bağlamda değerlendirilmelidir. Film eleştirmeni olarak elde ettiği gelir, onu ne zengin ne de yoksul bir sınıfa yerleştirir; ancak bu gelir düzeyi, Can'a bağımsız bir yaşam sürme olanağı sunar. Bu bağımsızlık, Can'ın toplumsal baskılardan görece özgür bir konumda bulunmasını sağlar. Ayrıca bu ekonomik özgürlük, Suna ile olan ilişkisinde bir güç aracı olarak kullanılmaz. Can, Suna'ya ekonomik ya da sosyal üstünlük kurmak yerine, onun bireyselliğine saygı gösterir ve samimi bir dostluk ilişkisi geliştirir.

Can'ın mesleki kimliği de onun toplumsal konumunu ve erkeklik anlayışını şekillendiren bir diğer önemli unsurdur. Film atölyesi düzenlemesi ve travma teması üzerine gerçekleştirdiği etkinlikler, onun entelektüel dünyasının bir yansımasıdır. Bu bağlamda, Can'ın mesleği sadece bir gelir kaynağı değil, aynı zamanda onun değerlerini ve yaşam felsefesini ifade eden bir araçtır. Özellikle “Travma ve öz yıkım eğilimi” başlıklı atölyesi,

Suna'nın içsel çatışmalarını ve yaşadığı toplumsal baskıları ele alabilecek bir farkındalık düzeyine sahip olduğunu gösterir. Can'ın bu entelektüel derinliği, onun Suna ile olan ilişkisinde güvenilir bir dost ve rehber olmasını sağlar.

Can'ın sosyoekonomik durumu, Veysel gibi ataerkil tahakküm araçlarına sahip olmayan bir erkeklik modelinin nasıl inşa edilebileceğine dair bir örnek sunar. Veysel, ekonomik gücünü ve toplumsal normları bir tahakküm aracı olarak kullanırken, Can aynı unsurları bireyler arasında eşit ve özgür bir ilişki kurmak için kullanır. Örneğin, Suna'nın Can'dan borç istemesi sahnesinde, Can'ın ekonomik gücünü bir kontrol ya da baskı unsuru olarak kullanmak yerine, dostane bir destek sunduğu görülür. Bu yaklaşım Can'ı ataerkil düzenin dışında, daha eşitlikçi bir erkeklik anlayışının temsilcisi haline getirir.

4.5.2 Erkek karakterlerin erkeklik krizi ve içsel çatışmaları

Veysel karakteri, ataerkil toplumun erkeklere yüklediği güç, otorite ve kontrol idealleriyle kendi yetersizlik hissi arasındaki çatışmadan doğan bir erkeklik krizinin temsilcisidir. Kıskançlık ve güvensizlik, bu krizin temel unsurlarını oluşturur ve özellikle Suna ile ilişkisinde belirginleşir. Veysel'in çevresindeki erkekleri tehdit olarak algılaması ve bu algının Suna üzerindeki baskı mekanizmalarına dönüşmesi, onun kırılgan erkeklik kimliğinin bir yansımasıdır. Yönetmen, bu çatışmaları hem diyaloglarla hem de görsel unsurlarla aktararak, ataerkil normların birey ve ilişkiler üzerindeki etkilerini eleştirel bir şekilde yansıtır.

Veysel'in kıskançlık krizleri, Suna'yı çevresindeki erkeklerden izole etme çabalarında kendini gösterir. Mustafa ile ilgili sahne, bu kontrol arayışını açıkça ortaya koyar. Suna'nın işyerine getirdiği börekler, sıradan bir jest gibi görünse de, Veysel için çevresindeki erkekler karşısında zayıf ve tehdit altında hissettiği bir duruma dönüşür.

Suna evde yaptığı böreği Veysel'e vermek için çalıştığı yere gider. Veysel sandalların ve küçük teknelerin yapıldığı, tersaneden çok bir marangozhaneye benzer bir yerde çalışmaktadır. Suna'yı burada gören Veysel kısa süreli bir şaşkınlık yaşar. Bu arada burada çalışmakta olan Veysel yaşlarında olan Mustafa Suna'ya “*hoş geldin yenge*” der.

Suna “*hoş bulduk abi*” der. Yüz ifadesinden memnun olmadığı anlaşılan Veysel Suna’ya kafası ile dışarı çıkılma işareti yapar. Dışarı çıkınca aralarında aşağıdaki diyalog geçer:

Veysel: *Ne konuşuyorsun Mustafa ile. Buraya bir daha gelme.*

Suna: *Hoş geldin, hoş bulduk ve var bunda. Yenge diyor adam*

Veysel: *Yenge! Ben bilirim Mustafa ’yı. Sevmemişim şeyler bunlar, ortalıkta fazla dolaşma.*

Suna: *Buraya gelme, dolaşma, karanlığa kalma yetti ama.*

Veysel: *Suna gelen giden soruyor yenge iyi çıktı mı diye. Sanki pazardan kavun aldım. Alay ediyorlar akılları sıra benle.*

Suna: *Ya niye alay etsinler, merak ettiler demek ki.*

Veysel: *Bunda merak edecek ne var, soru soru, soru*

Suna: *Cevap verme sende.*

Veysel: *Veysel abi karınla aran nasıl? Ne demek bu şimdi? Gel de cevap verme*

Suna: *Ne demek*

Veysel: *Anlamadın mı hala*

Suna: *Yoo, anlamadım vallahi*

Veysel: *Aferin sana. Güzelsin, havalısın, ben nasıl baş edeceğim bunlarla (çevrelerinde yaşayan erkekleri ima eder).*

Suna: *Deli misin sen ya?*

Veysel: *Bak ne aldım sana. Aslında akşam verecektim sana (küçük bir hediye paketi uzatır, suna paketi alır ambalajı açarken Veysel'in çalıştığı yerden erkek kahkahaları arka planda gelir, bu sırada Suna hediyesini açmıştır. Veysel'in aldığı hediye kalp şeklinde bir anahtarlıktır).*

Veysel: *Duydun mu? Bize gülüyorlar. Ne dedim ben sana.*

Suna: *Sen gerçekten delirmişsin (suna Veysel'in aldığı hediye yere fırlatır). Bıktım yeter artık. Ver şunu (Veysel için yaptığı böreklerin içinde olduğu kutuyu Veysel'in elinden alır ve gider).*

Yukarıda yer alan diyalog Veysel'in kıskançlık ve güvensizlikle şekillenen erkeklik krizini, toplumsal baskılar ve kendi yetersizlik algısıyla nasıl birleştirdiğini güçlü bir şekilde ortaya koyar. Yönetmen, bu çatışmayı hem diyaloglarla hem de sembolik unsurlarla eleştirerek, ataerkil erkeklik modelinin bireysel ve toplumsal düzeydeki zararlarını izleyiciye etkili bir şekilde aktarır.

Veysel'in "Suna, gelen giden soruyor yenge iyi çıktı mı diye. Sanki pazardan kavun aldım," sözü, toplumsal algılar karşısında hissettiği rahatsızlığı yansıtır. Bu ifade, çevresindekilerin değerlendirmelerinin Veysel'in erkeklik kimliğini nasıl şekillendirdiğini ve onun üzerinde nasıl bir baskı oluşturduğunu açıkça ortaya koyar. Veysel, diğer erkeklerin sorularını bir alay ya da eleştiri olarak algılayarak, kendi yetersizliklerini ve güvensizliklerini bu duruma yansıtır.

Sahnenin ilerleyen kısmında Veysel'in Suna'ya küçük bir hediye paketi sunması, onun kıskançlık ve güvensizlikle şekillenen davranışlarını telafi etmeye çalıştığını düşündürür. Ancak hediye verme eylemi bile Veysel'in güvensizliğini ve toplumsal algılardan duyduğu rahatsızlığı yansıtır. "Duydun mu? Bize gülüyorlar," ifadesiyle, Veysel'in çevresindeki erkeklerin kendisi ve Suna hakkında düşündükleri üzerine yoğunlaştığı ve bu algıyı Suna'ya yansıttığı görülür. Bu durum, Veysel'in kıskançlık krizlerinin yalnızca Suna'ya değil, aynı zamanda kendisine zarar veren bir kısır döngü yarattığını gösterir.

Suna'nın Veysel'e verdiği tepki ise onun bu kontrolcü ve güvensiz davranışlara karşı duyduğu bıkkınlığı ifade eder. “*Sen gerçekten delirmişsin*” ve hediyeı yere fırlatması, Suna'nın bu ilişkinin eşitsiz dinamiklerinden ne kadar yorulduğunu ve kendi sınırlarını koruma çabasını vurgular. Bu sahne, Suna'nın hem ekonomik hem de duygusal olarak Veysel'e bağımlı olmasına rağmen, bu baskıya karşı çıkma gücünü göstermesi açısından anlamlıdır. Bu sahnede kullanılan görsel ve işitsel unsurlar, Veysel'in içsel çatışmalarını ve Suna'nın tepkilerini daha da güçlendirir. Veysel'in çalıştığı yerde erkek kahkahalarının duyulması, onun kıskançlık krizini tetikleyen dışsal bir faktör olarak işlev görür. Hediye paketi gibi sembolik bir unsur hem Veysel'in telafi çabasını hem de Suna'nın bu ilişki dinamiğini kabullenemediğini gösterir.

Suna'nın Veysel'in kontrolcü ve kıskanç davranışlarına gösterdiği tepkiler, ilişkilerindeki eşitsiz dinamikleri gözler önüne sererken, Veysel'in kıskançlık krizleri farklı sosyal bağlamlarda yeniden şekillenmeye devam eder. Özellikle, Mustafa ve eşiyle geçirilen bir kahvaltı sahnesi, Veysel'in güvensizliklerinin ve erkeklik algısındaki kırılganlıkların daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Misafirleri gittikten sonra Suna ile Veysel arasında aşağıda yer alan diyalog gerçekleşir.

Veysel: *Ne oluyor sana. Rüzgar gibi geçmeler, fırlatıp atmalar. Mustafa'nın yanında ağzın kulaklarına varıyordu ama.*

Suna: *Ne diyorsun sen ya.*

Veysel: *O pezevenk ne kadar iltifat etti sana karısının yanında. Hem de benim karşımda. Utanmadan kırıştırdınız (flörtleştiniz).*

Suna: *Kırıştırdık mı?*

Veysel: *Evet şaşırmış numarası yapma. Sucuk getirmiş adam sana.*

Suna: *Sucuk mu ne sucuğu, ağzıma bile sürmedim sucuğu (yemedim) ben ya*

Veysel: *Bahçeye fırlatacaktım o sucuğu da Mustafa'yı da, o geri zekalı karısını da. İyi biliyorsun tutuldum sana. Yoksa seni de kapının önüne koyardım.*

Veysel'in bu suçlamaları üzerine Suna Veysel'e tokat atarak tepkisini gösterir ve yayından ayrılır. Veysel, Suna'nın başka erkeklerle aynı ortamda bulunmasını kendi otoritesine ve erkeklik statüsüne bir tehdit olarak görür. Mustafa'nın karısının yanında Suna'ya iltifat etmesi, Veysel'in çevresindeki erkekler tarafından küçümsendiği ya da alaya alındığı yönündeki korkularını tetikler. Bu korkular, Veysel'in "Bahçeye fırlatacaktım o sucuğu da Mustafa'yı da" gibi tepkilerinde ve aşırı kıskançlık krizlerinde açıkça görülür. Bu tepkiler, Veysel'in kendi erkeklik algısını koruma çabasının başarısızlıkla sonuçlandığını ve onun bu durumu Suna'yı suçlayarak telafi etmeye çalıştığını gösterir.

Veysel'in, Mustafa'nın davranışlarına doğrudan tepki göstermek yerine Suna'yı suçlaması, onun kendi yetersizliklerini başkalarına yansıtma eğilimini ortaya koyar. Mustafa ile yüzleşmek yerine, kendisine ekonomik ve sosyal olarak bağımlı olduğunu bildiği Suna'ya öfkelenmesi, Veysel'in güvensizliğinin bir ifadesidir. Ataerkil toplumlarda erkeklerin genç ve çekici eşlerle birlikte olma arzusu, aynı zamanda bu eşleri koruma ve kontrol etme baskısını beraberinde getirir. Veysel'in, Suna'nın bu güzelliğini ve sosyal ilişkilerini tehdit olarak algılaması, onun "*kadına yetememe*" korkusunu açıkça ortaya koyar.

Veysel'in kıskançlık krizleri ve güvensizliği, ataerkil erkeklik normlarının bir sonucu olarak şekillenir. Bu normların yarattığı "güçlü erkek" ideale ulaşamama, Veysel'i hem kendisiyle hem de Suna'yla çatışmaya sürükler. Ancak bu kontrol çabaları, Suna'yı uzaklaştırmaktan başka bir sonuç doğurmaz. Yönetmen, bu çatışmayı hem diyaloglarla hem de görsel unsurlarla eleştirerek izleyiciyi Veysel'in erkeklik krizini ve bu krizlerin ilişki üzerindeki etkilerini sorgulamaya davet eder.

Veysel'in kıskançlık krizleri, sadece Suna'ya yönelik kontrol çabalarıyla sınırlı kalmaz; onun kadın-erkek ilişkilerine dair katı algıları ve toplumsal normlardan kaynaklanan güvensizlikleriyle de şekillenir. Özellikle, Suna'nın bireysel ilişkileri ve günlük davranışlarına dair aşırı tepkileri, Veysel'in içsel çatışmalarını ve erkeklik algısındaki kırılganlıkları daha görünür hâle getirir. Bu durum, Cem ile olan sahnede daha belirgin bir şekilde kendini gösterir.

Veysel, Suna'yı takip ederek Cem ile olan ilişkilerini sorgular. “*Ne bok yedin o herifin evinde?*” gibi sert ifadelerle başlayan tartışma, Veysel’in mantık ve duygusal dengeyi tamamen yitirdiğini gösterir. Veysel için kadın ve erkek arasındaki ilişki yalnızca karı-koca ya da sevgili gibi romantik ya da cinsel bağlarla sınırlıdır. Bu nedenle, Suna’nın Cem ile olan arkadaşlığı, Veysel’in tahammül edemediği bir durum yaratır. Suna’nın ruj sürmesi gibi sıradan bir davranışı bile “*başka erkekler için süslenme*” olarak yorumlar. Bu sahnede, Veysel’in kıskançlık krizleriyle birlikte, toplumun dayattığı erkeklik ideallerinin onun üzerinde yarattığı baskı ve “*yetememe*” korkusu net bir şekilde görülür.

Bu kıskançlık ve güvensizlik temelli tahakküm, fiziksel boyuta da taşınır. Veysel’in Suna’ya şiddet uyguladığı sahne, onun otoritesini güçlendirme çabasının bir yansımasıdır. Ancak, Suna’ya şiddet uyguladığı sırada düşüp yaralanması, fiziksel kontrolünün bile yeterli olmadığını ve bu tahakküm çabasının başarısızlıkla sonuçlandığını gösterir. Yaralanmanın ardından Suna’nın Veysel’e bakıcılık yapması, güç ilişkisinin tersine döndüğü ironik bir durumu temsil eder. Şiddet uyguladığı kadına muhtaç hale gelmesi, Veysel’in kırılgan erkeklik kimliğini daha da belirginleştirir. Çorba içerken ağlaması, onun yaşadığı hem fiziksel hem de duygusal çöküşün dışavurumudur. Bu sahne, erkeklik krizinin zirve noktası olarak okunabilir ve Veysel’in kontrol çabalarının hem kendisini hem de ilişkiyi nasıl yıprattığını ortaya koyar.

Görsel 4.34

Veysel’in erkeklik krizi yaşadığı anlar



Filmde kullanılan yakın plan yüz çekimleri, Veysel’in kıskançlık anlarındaki hayal kırıklığını ve içsel çatışmalarını görselleştirir. Özellikle, Suna’nın özgürleşmeye çalıştığı anlarda Veysel’in artan kontrol çabaları ve bunun sonucunda doğan hayal kırıklığı, bu

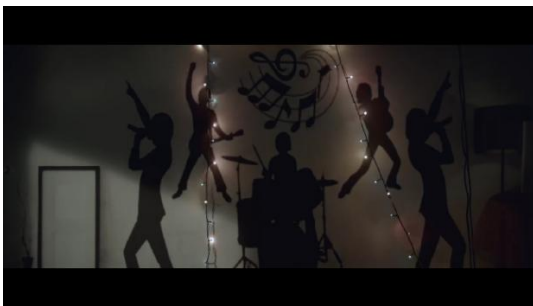
teknikle vurgulanır. Suna'nın bağımsız davranışlarının yarattığı gerilim, Veysel'in erkeklik normlarına uyma çabası ile çatışır ve ilişkinin kısır döngüsünü pekiştirir.

4.5.3 Erkek karakterlerin diğer karakterlerle ilişkileri

Veysel'in yakın çevresinde kibar ve sevecen bir insan olarak görülmesi, onun toplum tarafından kabul gören bir erkeklik rolüne uygun davranışlar sergilemesinden kaynaklanır. Ancak, bu dışarıdan olumlu algı, Veysel'in eşiyle olan ilişkisine yansıtılmadığında, onun gerçek yüzünü ve eşine karşı sergilediği baskıcı tavırları gizler. Bu ikili yapı, Veysel'in toplumsal normlar çerçevesinde bir yandan saygı gören bir figür olarak varlık sürdürürken, diğer yandan Suna üzerindeki kontrol ve tahakküm çabalarını nasıl gerçekleştirdiğini anlamak açısından önemli bir bağlam sunar. Veysel, cinsellik üzerinden güç ve kontrol kurmayı hedefleyen bir erkeklik modeli sergiler. Evlilik öncesi diyaloglarında dile getirdiği “karım olacaksın” ifadesi, ilişkiyi bir ortaklık ya da karşılıklı rıza üzerinden değil, Suna'nın bedenini ve emeğini sahiplenme üzerinden kurguladığını açıkça ortaya koyar. Bu bakış açısı, Veysel'in Suna üzerindeki cinsel taleplerinde daha belirgin hale gelir. Örneğin, Suna'nın itirazlarına rağmen Veysel'in cinsel birliktelik talep ettiği sahneler, Veysel'in erkekliğini kadının bedeni üzerinde bir hak olarak görmesine dayalı bir tahakkümü ifade eder.

Görsel 4.35

Suna'nın cinsel istismara uğradığı sahneler



Yönetmenin bu tahakkümü eleştirel bir bakış açısıyla sunması, görsel ve anlatısal unsurlarla desteklenir. Cinsel eylem film boyunca doğrudan gösterilmez. Bu sahnelerde Veysel'in hızlı nefes alışverişleri ve yatak gıcırdamaları gibi sesler duyulurken Suna'nın

hiçbir şekilde sesinin duyulmaması, Veysel'in erkeklik algısının, karşısındaki bireyin duygusal katılımını göz ardı eden bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Veysel'in ve yatağın çıkardığı seslerin yerini hüzünlü bir enstrümantal müzik alırken kamera duvardaki halı ya da başka bir eşyayı yakın plana alır.

Veysel, cinselliği yalnızca kendi ihtiyaçlarını tatmin etmek için değil, Suna üzerindeki kontrolünü pekiştirmek ve onun özgürlük alanlarını daraltmak için bir araç olarak kullanır. Ataerkil normların etkisiyle Suna'nın bedenini kendi mülkiyeti gibi görür ve cinselliği, onun üzerinde otoritesini sürdürmenin bir yolu haline getirir. "Ben erkeğim, karımsın, mecbursun karılık edeceksin" gibi ifadelerle, cinselliği bir evlilik yükümlülüğü olarak dayatır ve Suna'nın rızasını göz ardı eder. Suna'nın bu talepleri reddettiği durumlarda ekonomik bağımlılığını öne sürerek baskıyı artırır ve cinselliği, itaat sağlama aracı olarak kullanır. Aynı zamanda, cinsellik üzerinden kurduğu bu tahakküm, Suna'nın özgürlük arayışlarını da engeller. Örneğin, balkonda sigara içmek gibi kısa süreli yalnızlık anlarında bile Veysel, cinsel taleplerini ima ederek Suna'nın bireysel alanını kısıtlar. Cinsellik, Veysel için ilişkideki güç dengesini kendi lehine çevirmenin bir yolu haline gelir. Suna'nın ekonomik ve sosyal bağımlılığından yararlanarak bu kontrolü sürdüren Veysel, toplumsal normların ona sağladığı bu ayrıcalıkları doğal bir hak gibi görür. Bu durum, Veysel'in cinselliği bir kontrol aracı olarak nasıl kullandığını ve bunun ataerkil düzenin bireysel ilişkilerdeki etkisini nasıl yansıttığını açıkça ortaya koyar.

Veysel'in, cinselliği bir kontrol aracı olarak kullanmasının yanı sıra, Suna'yı bu talepleri karşılamadığı durumlarda değersizleştirdiği de görülür. Örneğin, Suna'nın fiziksel yakınlaşmayı reddetmesinin ardından Veysel'in "Seni niye besliyorum o zaman" diyerek tepki göstermesi, cinselliğin Veysel için bir güç ilişkisi ve ekonomik karşılık üzerine kurulu olduğunu ima eder. Bu söylem, Veysel'in ataerkil erkeklik anlayışını ve kadını kendi ihtiyaçlarını karşılayan bir meta olarak görme eğilimini pekiştirir.

Bu tahakküm sadece fiziksel düzeyde değil, aynı zamanda duygusal ve mekânsal düzeyde de kendini gösterir. Suna'nın sigara içerken balkonda yalnız kaldığı kısa anlarda bile Veysel'in onu gözlemesi ve kontrol etme çabası, kadının fiziksel ve zihinsel alanını sınırlayan bir erkeklik modeli sergiler. Burnunu cama dayayarak yaptığı trajikomik hareketler, Veysel'in bu kontrol çabasının grotesk boyutunu yansıtır. Ancak, bu

sahnelerde Suna'nın tepkisizliği ya da zoraki gülümsemeleri, onun bu baskıya karşı duyduğu hoşnutsuzluğu açıkça ortaya koyar.

Görsel 4.36

Veysel'in Suna'ya yönelik cinsel tacizi



Veysel'in ekonomik gücü, Suna üzerinde tahakküm kurmak için kullandığı en önemli araçlardan biridir. Suna'nın maddi bağımsızlıktan yoksun oluşu, onu Veysel'e ekonomik olarak bağımlı kılar ve bu bağımlılık, Veysel'in kontrol mekanizmalarını güçlendirir. Suna'nın Veysel'den küçük miktarda para istemek zorunda kalması, bu dengesizliği gözler önüne seren çarpıcı bir örnektir. Kadınlar arası bir etkinlik için istediği elli lira karşısında Veysel'in "*Kimmiş bu kadın?*" gibi şüpheli ve sorgulayıcı bir tavır takınması, ekonomik kontrolün aynı zamanda bir sosyal kontrol aracı olarak kullanıldığını gösterir.

Bu ekonomik bağımlılık, Suna'nın özgürlük alanını ciddi şekilde sınırlar. Veysel'in "*Seni niye besliyorum o zaman?*" gibi ifadeleri, Suna'nın giderek yabancılaşması ve Veysel'in cinsel taleplerine karşı çıkması sonucunda ortaya çıkarak, onun bireyselliğini ve direnişini değersizleştirme çabasını yansıtır. Suna'nın ihtiyaçlarını karşılama çabası, Veysel'in keyfine ve onayına bağılıdır.

Veysel'in Suna üzerindeki kontrol çabaları, ekonomik bağımlılıkla birleşerek onun sosyal yaşamını ve özgürlük arayışını da kısıtlar. Suna'nın dışarı çıkması ya da bağımsız hareket etmesi üzerindeki sorgulamalar, Veysel'in ekonomik gücünü sosyal kontrol aracı olarak nasıl kullandığını açıkça gösterir. Örneğin, Suna'nın dışarıda yürüyüş yapması üzerine Veysel'in "*Buralarda fazla dolaşma, karanlık olmadan evde ol,*" demesi, bir koruma bahanesi altında, onun özgürlük arayışını sınırlama çabasıdır. Bu tavır, Veysel'in Suna'yı yalnızca bir eş olarak değil, üzerinde hak iddia ettiği bir mülk gibi gördüğünü ima eder.

Suna'nın ekonomik bağımlılığı, geçmişte yaşadığı zorluklar ve güvenli bir yaşam kurma isteğiyle şekillenmiştir. Filmde, onun farklı evlerde sığıntı gibi yaşamak zorunda kaldığı ima edilir ve bu durum, Veysel ile evlenme kararını etkileyen önemli bir faktör olarak öne çıkar. Ancak, kendi evinde yaşama ve daha iyi bir hayat kurma arzusu, Suna'yı başka bir baskı altına sokar. Veysel'in talepleri ve beklentileri, Suna'nın özgürlük arayışını engeller. Özgürlük için yaptığı bu seçim, tam aksine, onu ekonomik ve sosyal bir hapishaneye dönüştürür.

Bu durum Veysel'in Mustafa'nın ziyareti sonrası Suna'ya yönelik kontrol arzusunda da belirginleşir. Mustafa ile ilgili şüpheleri sonrası Suna'yı evden kovmamasını, "*tutuldum sana. Yoksa seni de kapının önüne koyardım,*" diyerek açıklar. Bu ifade, Veysel'in ilişkide belirleyici olan tek unsur olarak kendi hislerini gördüğünü ve Suna'nın bir özne olarak varlığını göz ardı ettiğini gösterir. Erkek egemen bir bakış açısıyla, Suna'nın duyguları ve tercihlerinin Veysel için bir önemi yoktur. Veysel'in ekonomik kontrol mekanizmaları, ataerkil bir düzen içinde onun erkeklik algısının temel taşlarından biri olarak işlev görür. Suna'nın ekonomik bağımlılığı, onun özgürlük mücadelesini daha da zorlaştırırken, bu durum aynı zamanda Veysel'in tahakküm arzusunu besler. Yönetmen, bu güç dinamiğini eleştirel bir şekilde ele alarak, ataerkil yapıların kadınların bireysel özgürlüklerini nasıl sınırladığını ve ekonomik bağımlılığın bu süreçteki rolünü ortaya koyar.

Mustafa karakterinin filmdeki kısa süreli varlığı, Veysel'in kıskançlık ve güvensizlikle şekillenen erkeklik krizini daha belirgin hâle getirmek için tasarlanmış bir anlatı stratejisidir. Mustafa, Veysel'in çevresindeki erkek figürler karşısında hissettiği yetersizlik ve otorite kaybı korkusunu temsil eder. Ancak filmde Mustafa ile Veysel

arasında herhangi bir doğrudan diyalog ya da ilişki bulunmaz. Bu durum, Veysel'in erkeklik krizinin asıl kaynağının dışsal faktörlerden çok, kendi içsel çatışmaları ve ataerkil normların dayattığı erkeklik ideallerinde yattığını gösterir. Bu nedenle, Veysel'in Mustafa'nın temsil ettiği tehdit algısına ve bu algının Veysel üzerindeki etkisine odaklanmıştır.

Filmde Veysel, Mustafa ve Can gibi erkek karakterlerin yanında, bir diğer önemli erkek figür olarak Suna'nın gittiği barın işletmecisi bulunur. İşletmecinin Suna'ya yönelik cinsel şiddeti, kadın bedenine yönelik ataerkil tahakkümün en uç tezahürlerinden birini temsil eder.

Veysel'in yetiştirmesi gereken işler olduğu için sabaha karşı geleceği bir gün Suna, deniz kenarındaki bir bara gider. Kış mevsiminde bulunduğu için barın işletmecisi (Erdem Akakçe) dışında içeride kimse yoktur. Suna içkisini içerken işletmeci ile aynı masada oturup sohbet ederler. Aralarında geçen diyalog aşağıda yer alır.:

İşletmeci: *Bak bir şey deyim mi sana. Harbiden delikanlı hatunmuşsun. Akşam akşam çıkmışsın gelmişsin buraya böyle vallahi bravo. Braveheart. Ben Braveheart adını koydum sana. Devam et dinliyorum.*

Suna: *Akraba evinde arkadaş yayında kaldım. İnsanın evi gibi olmuyor. Başını sokacak bir evin varsa senden iyisi yok. Aç yatsan da olur yani. Ben evimi bir kapattın bir daha da açamadım gitti.*

İşletmeci: *Bunu görüyor musun tuzlu sarı leblebi. Otuzunu geçmiş kadınlar bu tuzlu sarı leblebilere benzer. Kimse yemez onları. Önce bademler, sonra sırası ile antep fıstıkları, fındıklar ve fıstıklar yenir. Geriye sadece bu sarı leblebiler ile henüz kabuğu kırılmamış antep fıstıkları kalır. Dişine güvenen o kabukları kırmaya çalışır. Dişine güvenmeyen de bu tuzlu sarı leblebiler ile idare eder. Buna da karışık çerez tabağı teoremi denir. Belli gençliğinde güzel*

kadınmışsın. Bence hala hoş kadınsın da. Ne diyeceğim birer tane daha içelim mi?

Bu konuşmanın ardından kamera çerçeveye duvardaki görselleri alır. Tıpkı Veysel'in nefes alışverişleri ve yatak gıcırdamalarının duyulmasına benzer şekilde işletmecinin hızlı nefes alıp verişini ve gıcırdamalar duyulur. Bu arada Suna'nın acı çeken iniltileri duyulur. İşletmeci Suna'ya tecavüz etmektedir. Bu arada aşağıdaki diyalog aralarında geçer.

Tecavüz hem cinsel hem de fiziksel bir saldırı biçimi olarak, kadınların yaşam alanlarını kısıtlayan ve bedensel özerkliklerini yok sayan bir kontrol aracı işlevi görür. Bu sahnede işletmecinin, "*Canın yanıyor mu? Yansın.*" sözleri, şiddeti yalnızca bir güç gösterisi olarak değil, aynı zamanda kadını cezalandırma ve itaate zorlama yöntemi olarak meşrulaştırma çabasını açıkça yansıtır. Şiddetin fiziksel boyutu, Suna'nın sabah aynada gördüğü morluklar ve yüzeysel yaralarla somutlaşır; darp izleri, bu şiddetin somut izlerini daha da görünür kılar.

Suna'nın, yaşadığı bu travmayı toplumsal baskılar nedeniyle açıkça dile getirememesi ve "*biri çantamı gasp etmeye çalıştı*" diyerek açıklamak zorunda kalması, mağduriyetin toplumsal boyutunu gözler önüne serer. Ataerkil normlar, mağdurları susturarak kadınların kamusal alandaki varlıklarını sınırlarken, kadınlar maruz kaldıkları şiddeti örtbas etmek zorunda bırakılır. İşletmecinin Suna'yı "*Braveheart*" diyerek ironik bir şekilde övmesi, kadının yalnız başına hareket etmesini erkekler için bir meydan okuma olarak algıladığını ima eder. Bu yaklaşım, kadınların kamusal alandaki özgürlüğünün ataerkil zihniyet tarafından nasıl tehdit olarak görüldüğünü açıkça ortaya koyar.

"*Tuzlu sarı leblebi*" benzetmesi gibi ifadeler, kadın bedenini tüketim nesnesi olarak gören bakış açısının göstergesidir. İşletmecinin, kadınların yaşını ve fiziksel görünümünü, onların toplumsal değerlerini belirleyen kriterler olarak sunması, ataerkil toplumlarda kadınlara yönelik nesneleştirmenin ve tahakkümün başka bir boyutunu gözler önüne serer. Suna'nın bara yalnız gitmesi, işletmecinin onu "*erişilebilir*" olarak algılamasına yol açar ve bu durum, cinsel şiddeti meşrulaştırmaya yönelik ataerkil bakış açısını güçlendirir.

Suna'nın Veysel tarafından maruz bırakıldığı cinsel şiddete benzer şekilde, tecavüz sahnesi de doğrudan verilmek yerine, işitsel unsurlar ve sonrasında gösterilen fiziksel izlerle seyirciye aktarılır. Bu anlatım tarzı, şiddetin etkisini ve mağduriyetin travmatik boyutunu izleyiciye derinden hissettirir. İşletmecinin temsili, ataerkil erkeklik normlarının bireysel düzeydeki tezahürlerini ve kadınlar üzerindeki baskıyı artırarak toplumsal eşitsizliği nasıl pekiştirdiğini vurgular. Bu sahne, cinsel şiddetin bireysel bir sorun olmanın ötesinde, ataerkil toplumun sistematik bir problemi olduğunu güçlü bir şekilde ortaya koyar.

Can karakterinin Suna ile olan ilişkisi, filmin diğer erkek karakterleriyle Suna'nın yaşadığı ilişkilerle belirgin bir karşıtlık oluşturur. Can, Suna'nın geçmişine dair veri sağlayan ve onun hayatının bilinmeyen yönlerini açığa çıkaran bir figür olarak sadece bir dinleyici değil, aynı zamanda onunla anlamlı bir bağ kurabilen bir dosttur.

Can Suna'nın sohbet ettiği ve kendini hakkında konuştuğu tek insandır. Suna'nın hayatına dair bilinmeyen unsurlar Can ile yaptığı konuşmalarda seyirciye aktarılır. Suna'nın Almanya macerasını, evliliğini, sinemaya olan tutkusunu ve bir zamanlar oyunculuk yaptığı bilgisi bu sohbetlerde yer alır. Bu diyaloglar Suna'nın geçmişine yönelik veri sunan tek yerdir. Suna aşık olup evlenir. Bir yıl kadar süre sonra da anlaşılmadıkları için eşinden ayrılır.

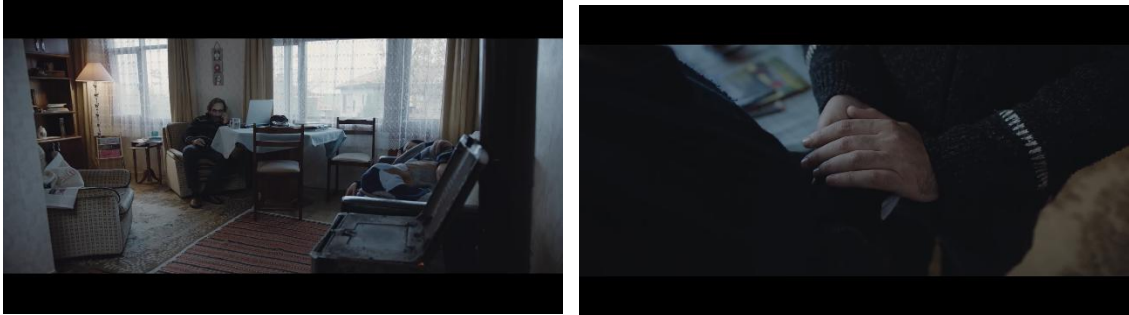
Suna: *Evlilik bana göre değil, sana göre de değil galiba*

Can: *Kimseye göre değil. Montane şey demiş; evlilik kafes gibidir, içerdeki dışarıya, dışarıdaki ise içeri girmeye çalışır.*

Bu sahnede Can'ın evlilikle ilgili sözleri, Suna'nın yaşadığı baskı ve şiddetle dolu evlilik deneyimini entelektüel bir bakış açısıyla değerlendirmesi açısından dikkat çekicidir. Suna, kendi evliliğini “geçinemedik, ayrıldık, evlilik bana göre değilmiş galiba” diyerek daha basit ve bireysel bir yorumla açıklarken, Can'ın Montaigne'den alıntı yaparak evliliği “kafes” benzetmesiyle ele alması, onun entelektüel birikimini ve meseleye dair derinlemesine bir kavrayışını ortaya koyar. Bu durum, her iki karakterin evlilik olgusuna yaklaşımındaki farklılıkları belirginleştirir.

Görsel 4.37

Can'ın evi ve Can ve Suna arasındaki arkadaşlık



Bu bağlamda Can ve Veysel'in evlilik konusundaki yaklaşımları, erkeklik temsilleri açısından belirgin bir karşıtlık oluşturur. Can, evliliği bireyin özgürlüğünü kısıtlayan bir toplumsal yapı olarak eleştirirken, Veysel evliliği ataerkil düzenin sunduğu avantajlardan yararlanarak kontrol ve tahakküm mekanizması olarak değerlendirir. Can'ın entelektüel ve sorgulayıcı yaklaşımı, Veysel'in geleneksel ve baskıcı anlayışıyla keskin bir zıtlık oluşturur. Can'ın, Montaigne'den alıntı yaparak evliliği “kafes” olarak tanımlaması, Suna'nın yaşadığı evlilik deneyimini daha geniş bir toplumsal eleştiri çerçevesine taşır. Bu yaklaşım, Suna'nın bireysel bir başarısızlık olarak gördüğü evliliğini, aslında ataerkil normların ve toplumsal beklentilerin bir sonucu olarak yeniden değerlendirme fırsatı sunar. Öte yandan, Veysel'in evliliği kadının özgürlüğünü sınırlandıran bir araç olarak kullanması, bu kurumun bireysel ilişkilerde nasıl bir tahakküm alanı yarattığını gösterir.

Bu fark, filmdeki erkek karakterlerin aynı olguya farklı yaklaşımlarını net bir şekilde ortaya koyar. Can, Suna'nın bireysel özerkliğini ve duygusal ihtiyaçlarını önceliklendirerek evlilik gibi toplumsal kurumların eleştirisini yaparken, Veysel evliliği kendi ihtiyaçlarını karşılamak için bir araç olarak kullanır. Bu zıtlık hem erkeklik temsillerinin çeşitliliğini hem de ataerkil düzenin bireyler üzerindeki farklı etkilerini gözler önüne serer. Böylece Can'ın varlığı, Veysel'in temsil ettiği baskıcı erkeklik modeline bir karşıtlık oluştururken, Suna'nın özgürlük arayışını destekleyen bir alternatif olarak belirginleşir. Sahne'nin devamında Suna Can'dan para ister.

Suna: *Yüz lira versene bana (Can parayı verir). Aslında bir yüz lira daha versene iyi olur.*

Can: *Tabi.*

Suna: *Söz aybaşında veririm sana.*

Can: *Hayır önemli değil. Kim ne yaptı sana böyle. Yüzüne boynuna, anlatmak ister misin?*

Suna: *Anlattım ya.*

Can: *İnsanların sana zarar vermesine izin verme lütfen. Başımıza gelen her şeyin tek sorumlusu biziz bunu da unutma, tamam mı? Ha bir de şu alkole bir virgün koysan (alkol tüketmeye ara versen) iyi olmaz mı? Ne dersin? (Bunları söylerken Suna'nın elini tutar)*

Suna: *Sağ ol.*

Veysel, Suna'nın bedeni ve emeği üzerinde hak iddia eden bir erkeklik biçimini temsil ederken, Can, Suna'ya zarar veren her türlü davranışa karşı onu destekleyen, şiddetten arınmış bir ilişkiyi ortaya koyar. Can'ın, Suna'nın elini tutarak ona hem fiziksel hem de duygusal bir alan açması, bu ilişkinin insanî boyutunu vurgular. El tutma eylemi burada bir sahiplenme ya da tahakküm aracı değil, şefkat ve anlayış ifadesidir. Bu bağlamda, Can karakteri, ataerkil normların dışında bir erkeklik modeli sunar. Öte yandan, Can'ın Suna'ya yaptığı uyarılar, ilişkideki sınırların ve karşılıklı saygının göstergesidir. "Başkalarının sana zarar vermesine izin verme" ve "Başımıza gelen her şeyin tek sorumlusu biziz" gibi sözleri, Suna'yı daha güçlü bir birey olmaya teşvik eder. Bu uyarılar, Veysel'in "Seni niye besliyorum o zaman?" gibi değersizleştirici ifadelerinin tam tersidir ve Can'ın destekleyici ve yapıcı tavrını pekiştirir.

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışma, 2013-2023 yılları arasında Türk sinemasında kadın yönetmenler ve senaristler tarafından üretilen filmlerde erkeklik temsillerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil yapılar çerçevesinde erkeklik temsillerinin çeşitliliğini ortaya koyan bu çalışma, kadın yönetmenlerin bu temsillere getirdiği özgün yaklaşımları da incelemektedir. Sinemanın toplumsal normların yeniden üretimindeki merkezi rolü göz önüne alındığında, kadın yönetmenlerin eserlerinin, erkeklik temsillerine ilişkin alternatif anlatılar sunarak ataerkil yapıları sorgulama ve toplumsal cinsiyet eşitliğine katkı sağlama potansiyeli taşıdığı değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, seçilen örnekleme yer alan *Köksüz*, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*, *Tereddüt*, *Bilmemek* ve *Suna* filmleri, erkeklik temsillerinin çok boyutlu bir şekilde ele alınmasını sağlayarak araştırma sorularına kapsamlı yanıtlar sunmaktadır. Çalışma, erkeklik temsillerinin sinemada nasıl inşa edildiğini ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında hangi mesajları ilettiğini değerlendirmeyi hedeflemektedir.

5.1. Sonuç

Deniz Akçay Katıksız'ın *Köksüz* filmi, ataerkil düzenin aile ve birey üzerindeki etkilerini ele alırken, toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında eleştirel bir perspektif sunmak yerine, erkek egemenliğini yeniden üreten bir anlatı çerçevesine sahiptir. Baba figürünün yokluğu, filmde yalnızca bir eksiklik olarak ele alınmaz; aynı zamanda aile içindeki kaosu ve bireylerin yaşadığı krizin temel sebebi olarak gösterilir. Bu bağlamda baba, aileyi bir arada tutan, otorite ve ekonomik istikrarın temel dayanağı olarak konumlandırılır. Bu yaklaşım, ataerkil sistemin aile yapısına yüklediği anlamı sorgulamak yerine, bu yapının meşruiyetini pekiştirir.

İlker karakteri, babasının yokluğu nedeniyle "ailenin erkeği" olma rolünü üstlenmeye zorlanır. Genç yaşına, ekonomik bağımsızlıktan yoksun oluşuna ve duygusal olgunluk eksikliğine rağmen bu beklentiye karşılamaya çalışması, onun üzerinde büyük bir baskı yaratır. Ataerkil normların gerekliliklerini yerine getirememesi, hayal kırıklığı ve utanç duygularını tetiklerken, bu duygular şiddet ve öfke patlamalarıyla dışa vurulur. Gülten'e yönelik cinsel saldırısı, İlker'in erkeklik kimliğini kanıtlama çabası ile bu süreçte

hissettiği derin utanç ve suçluluk arasında yaşadığı çatışmayı yansıtır. Ancak bu saldırının toplumsal bir tepki veya hukuki yaptırımla karşılaşmaması ve Gülten’in boyun eğmesi, ataerkil düzenin bu tür davranışları normalleştiren yapısını gözler önüne serer. İlker’in eylemleri eleştirel bir bağlama oturtulmadığı gibi, onun baskıcı ve tahakküm odaklı erkeklik modelini güçlendirir. Bu süreç, ataerkil normların erkeklere sağladığı ayrıcalıkların nasıl sürdürüldüğünü ve bu yapıların bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini açıkça ortaya koyar. Film, İlker’in davranışlarını sorgulamak yerine, ataerkil düzenin sürekliliğini yeniden üreten bir çerçeve sunar.

Gülağa karakteri, “*Köksüz*” filminde ataerkil düzenin başka bir boyutunu temsil eder. Gülağa, ekonomik istikrarı ve aileye sağladığı destekle otoriter bir erkek figürü olmaktan ziyade, işbirlikçi bir erkeklik modeli sunar. Ancak bu model, ataerkil normların ve erkek egemenliğinin sorgulanmasından ziyade, bu yapıya uyum sağlayarak onun devamlılığını mümkün kılar. Gülağa’nın ailenin ihtiyaçlarını karşılaması, ekonomik sorumlulukları üstlenmesi ve özellikle Feride’nin yaşamını kolaylaştıran bir figür olarak konumlanması, onun ataerkil düzen içindeki işlevselliğini vurgular.

Deniz Akçay Katıksız, Gülağa üzerinden ataerkil yapının erkeklik temsillerini derinlemesine sorgulama fırsatını sınırlı bir düzeyde kullanır. Gülağa, romantik bir partner olmaktan çok, ekonomik bir destek ve düzen sağlayıcı olarak tasvir edilir. Feride’nin, Gülağa’yı duygusal bir ilişki çerçevesinde değil, işlevsel bir figür olarak görmesi, ataerkil düzenin erkeklik rollerini nasıl araçsallaştırdığını açıkça gösterir. Bu bakış açısı, ataerkil düzenin eleştirisi için bir zemin yaratabilecek gibi görünse de film bu eleştiriyi gerçekleştirmez. Gülağa’nın temsil ettiği erkeklik modeli, ataerkil düzeni doğrudan sorgulamaz; aksine, bu yapının sürdürülebilirliğini dolaylı yollarla destekler. Gülağa’nın ekonomik gücü ve aile içindeki işlevi, ataerkil normların erkekler üzerindeki rolleri nasıl şekillendirdiğini ve bu rolleri sorgulamadan sürdüren bir çerçeve sunduğunu gösterir. Bu durum, Deniz Akçay Katıksız’ın erkeklik temsillerinde erkek egemen sinemanın geleneksel kalıplarından belirgin bir farklılık yaratmadığını düşündürmektedir.

Sonuç olarak, Gülağa karakteri, ataerkil düzenin toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik eleştirisinden çok, bu düzenin devamlılığına hizmet eden bir model sunar. Deniz Akçay

Katıksız, bu anlatıda erkeklik temsillerini sorgulama ve toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında eleştirel bir bakış açısı geliştirme potansiyelini kullanmaz. Bu nedenle film, erkek egemen sinemanın ataerkil yapıları yeniden üretme eğilimini büyük ölçüde sürdürmektedir.

“Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku” filmi, Çiğdem Vitrinel ve Ceyda Aşar’ın erkek egemen sinemadaki geleneksel erkeklik temsillerini eleştiren bir bakış açısıyla ele alındığını gösteren önemli bir anlatı örneği sunar. Filmde Arif karakteri, ataerkil yapıların şekillendirdiği erkeklik normlarına uyum sağlamaya çalışan, ancak bu süreçte çelişkilerle yüzleşen bir erkeklik modeli olarak öne çıkar. Bu durum, filmin erkek egemen temsillerden farklılaşarak daha eleştirel bir yaklaşım geliştirdiğini ortaya koyar.

Arif’in ekonomik bağımsızlık eksikliği ve toplumsal statü yetersizliği, onun hegemonik erkeklik normlarına tam anlamıyla uyum sağlayamamasına neden olur. Raewyn Connell’in hegemonik erkeklik kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, Arif, “suç ortağı/iştirakçi erkeklik” ve madun erkeklik modelleri arasında bir yerde konumlanır. Geleneksel erkeklik normlarının sunduğu toplumsal avantajlardan faydalanma çabası, onun daha agresif ve kontrolcü davranışlarla bu eksikliklerini telafi etmeye çalışmasına yol açar. Müzeyyen ile ilişkisindeki kıskançlık ve sahiplenme çabaları, bu telafi girişimlerinin birer göstergesidir. Ancak bu davranışlar, Müzeyyen’in bağımsız ve güçlü kişiliği karşısında sürekli olarak boşa çıkar ve Arif’in erkeklik kimliğindeki çatışmaları daha da belirgin hale gelir.

Film, Arif’in kadınlara yönelik bakış açısını ve onların bireyselliklerini görmezden gelme eğilimini eleştirel bir şekilde ele alır. Arif, kadınları birey olarak kabul etmek yerine, idealize edilmiş ve soyut figürler olarak kurgular; bu yaklaşım, onun erkek egemen düşünce yapısının bir yansımasıdır. Müzeyyen ise, Arif’in ilişkilerde tahakküm kurma arzusunu boşa çıkaran güçlü ve bağımsız bir kadın figürü olarak öne çıkar. Arif’in kadınlar üzerinde egemenlik kurma çabası, Müzeyyen’in kendi hayatının öznesi olarak varlığı karşısında yetersizlik hissine ve kıskançlığa dönüşür. Müzeyyen’in özgürlüğü, Arif’in romantik ilişkilerdeki beklentilerinin sorgulanmasına neden olur ve bu dinamik, erkek egemen düşünce yapısının tutarsızlığını ve dayanıksızlığını ortaya koyar.

Müzeyyen'in ilişkiyi bitirme kararı ise, Arif'in suçlama mekanizmalarını geçersiz kılarak, erkek egemen normların eleştirisini derinleştirir.

Yüzü görülmeeyen ve kimliği açıkça belirtilmeyen kadın karakter ise, Arif'in kadınları bireysel kimliklerden ziyade birer ideal veya hayali figür olarak görme eğilimini metaforik bir düzlemde temsil eder. Bu karakter, Arif'in kadınlarla olan ilişkilerindeki yüzeyselliği ve onların bireysel öznelliklerini anlamaktan çok, kendi ihtiyaç ve arzularını yansıtan birer araç olarak görme yaklaşımını eleştirir. Arif'in yazdığı romanın feminist bir perspektiften eleştirilmesi de filmdeki erkeklik eleştirisinin bir diğey önemli boyutudur. Kadın editörün, Arif'in anlatısındaki erkek egemen yapıyı ve kadınları dışlayan anlatı yapısını sorgulaması, erkek egemen hikâyelerin eleştirilmesine yönelik güçlü bir mesaj taşır.

Burak karakteri ise Arif'in daha başarılı bir versiyonu olarak, ekonomik ve mesleki anlamda toplumsal normlara daha yakın bir konumda bulunur. Ancak Burak'ın Müzeyyen ile olan ilişkisinde sergilediğı davranışlar, ataerkil normlardan tam anlamıyla bağımsız olmadığını gösterir. Entellektüel figürler olarak tasvir edilen erkek karakterler, kadınlarla olan ilişkilerinde geleneksel ataerkil normlara bağılı kalmaya devam ederler.

Çiğdem Vitrinel ve Ceyda Aşar'ın yazıp yönettiğı film, erkek egemen sinemadaki erkeklik temsillerinden farklılaşarak toplumsal cinsiyet eşitliğı bağlamında dikkate değey bir eleştiri sunar. Film, ataerkil yapıların erkeklik üzerindeki etkilerini eleştirel bir şekilde ortaya koyarken, kadın karakterlerin bağımsız ve güçlü temsilleri aracılığıyla, erkek egemen düşünce yapısının çelişkilerini görünür kılar. Anlatı ve sinematografik unsurlar, ataerkil düzenin eleştirisine katkıda bulunarak, toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik bir anlatı oluşturur.

Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt* filmi, erkek karakterler üzerinden ataerkil yapının farklı düzlemlerdeki yansımalarını ele alırken, kadın karakterlerin yaşadığı baskılar aracılığıyla bu yapının toplumsal boyutunu sorgular. Film, kadınlara yönelik tahakkümün taşradan modern kentsel yaşam alanlarına kadar her yerde benzer dinamiklerle sürdürüldüğünü gözler önüne serer.

Sosyoekonomik olarak farklı dünyalardan gelen Elmas'ın kocası ve Cem, kadınlara yönelik baskıcı tutumlarıyla ataerkil düzenin farklı düzlemlerdeki taşıyıcılarıdır. Elmas'ın kocası, taşra yaşamının erkek egemen yapısını yansıtarak,  ocuk yaşıta bir kızla evlenmeyi hem toplumsal normlar hem de kişisel çıkarlar bağlamında meşru gören bir figürdür. Bu evlilik, onun için sadece cinsel ihtiyaçlarını karşılamak değil, kadın emeği ve bedeni üzerinde tam kontrol kurmak için bir araçtır. Elmas'ın rızasını yok sayarak bedenini araçsallaştırması, onun ataerkil düzenin sistematik bir temsilcisi olduğunu gösterir.

Cem ise şehirli ve eğitimli bir erkek olarak, modern bir yaşam tarzı sürdürmesine rağmen ataerkil normlara dayalı bir erkeklik performansı sergiler. Şehnaz'ı cinsel bir nesne olarak görmesi ve ilişkinin dinamiklerini kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirme çabası, onun modern görünümlü fakat geleneksel ataerkil normları sürdüren bir figür olduğunu ortaya koyar. Şehnaz'ın çıkarlarıyla kendi çıkarlarının çatıştığı noktada şiddete başvurması, Cem'in erkek egemen yapıyı sürdürme eğilimini net bir şekilde gösterir. Bu iki erkek karakter, farklı sosyoekonomik bağamlara sahip olsalar da kadınlara yönelik tutumlarıyla ataerkil normların ortak bir paydasında buluşurlar.

Umut karakteri ise bu iki figürün tam karşısında yer alır ve ataerkil normlara meydan okuyan alternatif bir erkeklik modeli sunar. Şehnaz ile ilişkisi, tahakküm ya da sahiplenme yerine, karşılıklı saygı ve anlayış temelinde şekillenir. Umut'un Şehnaz'a bireyselliğini destekleyecek şekilde alan tanınması ve ilişkiyi eşit bir etkileşim olarak görmesi, ataerkil normlara yönelik eleştirel bir bakış geliştirir. Umut'un varlığı, toplumsal cinsiyet eşitliğinin m mk nl ğ ne dair bir umut sunarken, filmdeki ataerkil erkeklik modellerine karşı anlamlı bir karşıtlık oluşturur.

Film, erkeklik temsillerini bireysel özelliklerden çok, ataerkil düzenin sistematik yansımaları olarak işler. Özellikle Elmas'ın kocasının isimsiz bırakılması, onun bireysel bir figür yerine, ataerkil düzenin soyut bir temsilcisi olduğunu ima eder. Yönetmen, erkek karakterlerin kadınlar üzerindeki tahakkümünü bir sistem sorunu olarak konumlandırarak, izleyiciyi ataerkil yapının toplumsal ve bireysel sonuçlarını sorgulamaya davet eder. Ancak, film kadın karakterlerin direnişi ya da alternatif erkeklik modellerini güçlendirme bağlamında tartışmaya açık bir alan bırakır. Bu bağlamda,

Tereddüt filmi erkek egemen sinemanın erkeklik temsillerine eleştirel bir perspektif sunmakla birlikte, eleştirisinin sınırlarını da beraberinde taşır.

Leyla Yılmaz'ın *Bilmemek* filmi, erkeklik olgusunun bireyler üzerindeki baskıcı etkilerini ele alarak, toplumsal cinsiyet normlarının yıkıcı sonuçlarını derinlemesine incelemektedir. Film, erkek karakterlerin hegemonik erkeklik normlarıyla mücadelesini işlerken, bu normlara uyum sağlamanın yarattığı duygusal yıpranma ile karşı gelmenin ağır bedellerini çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Umut'un cinsel yönelimi üzerinden maruz kaldığı homofobik zorbalık ve dışlanma, erkeklik normlarına uymayan bireylerin toplum ve grup dinamikleri içinde nasıl cezalandırıldığını güçlü bir biçimde vurgular.

Sinan karakteri üzerinden, erkek egemenliğinin aile bağlamında nasıl yeniden üretildiği etkili bir şekilde işlenir. Modern eğitim almış ve üst düzey bir mühendis olan Sinan, sosyoekonomik açıdan ayrıcalıklı bir konumda olmasına rağmen, ev içindeki otoriter tutumu ataerkil yapıların bireysel kimlikleri nasıl şekillendirdiğini gözler önüne serer. Doktor olan Selma'nın bireysel ve profesyonel kimliği dahi Sinan'ın ataerkil otoritesine meydan okuyamaz. Bu durum, ataerkil yapıların yalnızca alt sınıflarda değil, ekonomik ve eğitimsel açıdan avantajlı kesimlerde de nasıl varlığını sürdürdüğünü göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Yılmaz, filmde erkek karakterlerin kırılganlıklarını ve kimlik arayışlarını merkeze alarak, toplumsal cinsiyet eşitliğine dair güçlü sorular yöneltir. Erkeklik olgusunun yalnızca kadınlar üzerinde değil, erkekler üzerinde de büyük bir baskı yarattığını, bireyleri sürekli bir rekabet ve kendini kanıtlama döngüsüne mahkûm ettiğini gözler önüne serer. Bu yaklaşım, Leyla Yılmaz'ın sinemasını, erkek egemen sinemadaki erkeklik temsillerinden belirgin şekilde farklılaştırır.

Film, ataerkil düzenin bireyler üzerindeki etkilerini çok boyutlu bir şekilde ele alırken, sistemik eleştirinin sınırlı düzeyde kaldığı gözlemlenebilir. Ancak, erkeklik normlarının yıkıcı sonuçlarına odaklanması ve bu normlara meydan okumanın zorluklarını görünür kılması, filmin toplumsal cinsiyet eşitliğine katkı sağlayan özgün bir yapıya sahip olduğunu ortaya koyar. Leyla Yılmaz'ın erkeklik temsillerine yönelik eleştirel bakışı,

ataerkil düzenin eleştirisini bireylerin hikâyeleri üzerinden işlerken, izleyiciyi toplumsal yapıların sorgulanması yönünde düşünmeye davet eder.

Çiğdem Sezgin'in "*Suna*" filmi, erkeklik normlarının bireyler üzerindeki baskısını ve ataerkil yapının toplumsal düzeydeki etkilerini eleştirel bir bakışla inceleyerek, toplumsal cinsiyet eşitliği tartışmalarına önemli bir katkı sunar. Film, erkeklik temsillerini Veysel ve Can karakterleri aracılığıyla ele alırken, ataerkil normların bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini ve bu normlara alternatif oluşturabilecek erkeklik modellerini tartışmaya açar.

Filmde evlilik kurumu, ataerkil toplumun kadın bedeni ve bireyliği üzerindeki kontrolünü meşrulaştıran bir araç olarak eleştirilir. Ekonomik bağımsızlığı olmayan Suna'nın kendisinden oldukça yaşlı Veysel ile evlenmek zorunda kalışı, evlilik kurumunun kadını birey olmaktan çıkarıp erkeğin hizmetine sunan bir yapı olarak işlediğini ortaya koyar. Veysel'in, Suna'yı ekonomik bağımlılığı üzerinden kontrol etmeye çalışması ve eşini ev işleriyle cinsel ihtiyaçlarını karşılayan bir figür olarak görmesi, kadının evlilik içindeki bireyselliğini kaybetmesine yol açarken, ataerkil yapının kadın bedeni üzerindeki hakimiyetini nasıl meşrulaştırdığını gözler önüne serer. Ancak Veysel, Suna üzerinde istediği tahakkümü tam anlamıyla hiçbir zaman kuramaz. Şiddet sırasında kendisini yaralayıp Suna'nın bakımına muhtaç hale gelmesi, ataerkil tahakkümün yalnızca fiziksel güce değil, toplumun kadın ve erkekler tarafından içselleştirdiği normlara dayalı olarak inşa edildiğini gösterir.

Bar işletmecisinin Suna'ya tecavüzü ve Veysel'in ekonomik tahakküm yoluyla eşini cinsel olarak istismarı, ataerkil toplumun kadın bedeni üzerindeki kontrolünü meşrulaştıran yapısal bir sorunun göstergesidir. Veysel, eşinin ekonomik bağımlılığını kullanarak cinselliği bir rıza alanı değil, bir görev olarak dayatırken, bar işletmecisi Suna'nın yalnızlığını ve zayıflığını bir hak iddiasının gerekçesi olarak görür. Bu durum, kadın bedeninin ataerkil toplumda sistematik olarak erkeğin kontrolünde konumlandırıldığını açıkça ortaya koyar.

Veysel'e kıyasla Can karakteri, ataerkil erkeklik normlarına eleştirel bir alternatif sunar. Erkekliğini güç, kontrol ve tahakküm üzerine kurmayan Can, bireysellik, eşitlik ve karşılıklı saygıyı temel alır. Ataerkil düzenin erkeklere yüklediği otoriter, baskıcı ve

rekabetçi erkeklik kalıplarını reddeden Can, empatinin ve anlayışın ön planda olduğu bir erkeklik modeli sergiler. Kadınların yaşadığı zorlukları anlamaya çalışan ve onlara destek olmayı amaçlayan tavırları, onun erkeklik kimliğini hegemonik normların dışında bir yerde konumlandırır.

Can'ın temsil ettiği bu alternatif erkeklik, ataerkil toplumun kadınlara dayattığı baskıcı yapıların çözümüne yönelik bir umut ışığı taşır. Geleneksel erkeklik rollerinin toksik etkilerinden arınmış bir figür olarak Can, kadın-erkek ilişkilerinde eşitliğin mümkün olduğunu gösterir. Erkeklik kimliğinin, gücün ve tahakkümün ötesinde, bireyler arasında dayanışma ve saygı üzerine inşa edilebileceğini ortaya koyar. Bu yaklaşımıyla Can, yalnızca bireysel düzeyde değil, toplumsal düzeyde de ataerkil normlara meydan okuyan bir model sunar.

Her iki erkek karakterin temsil ettiği farklı modeller, ataerkil düzenin kadın ve erkek kimlikleri üzerindeki etkilerini çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Çiğdem Sezgin, erkeklik temsillerini ele alırken, ataerkil düzenin yalnızca kadınlar üzerinde değil, erkekler üzerinde de yıkıcı etkiler yarattığını ve toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında alternatif erkeklik modellerinin imkanını ortaya koyar. Ancak eleştirinin bireysel hikayelerle sınırlı kalması, ataerkil yapının sistemik boyutlarına yönelik daha geniş bir sorgulamanın gerekliliğini düşündürmektedir.

Araştırma, seçilen filmlerde erkeklik temsillerinin hegemonik erkeklik normlarına uyum, bu normlara meydan okuma ve alternatif erkeklik modellerini sergileme bağlamında farklılıklar taşıdığını ortaya koymaktadır. Bulgular, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerini ele alırken hem ataerkil düzenin eleştirisini hem de bu düzenin yeniden üretimini barındıran anlatılar sunduğunu göstermektedir.

Köksüz filmi, ataerkil düzenin aile yapısına ve bireyler üzerindeki baskısına odaklanırken, bu yapının meşruiyetini eleştirmekten ziyade yeniden üretme eğilimindedir. İlker ve Gülağa karakterleri üzerinden erkeklik krizleri, hegemonik erkeklik normlarının bireyler üzerindeki baskısını açıkça ortaya koyar. Ancak film, bu baskının eleştirisini derinleştirme konusunda sınırlı bir çerçeve sunar.

Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku, erkek egemen sinemanın geleneksel temsillerine eleştirel bir yaklaşım geliştirerek, erkeklik kimliğinin tutarsızlıklarını ve dayanıksızlığını görünür kılar. Arif karakteri üzerinden erkeklik normlarının birey üzerindeki yıkıcı etkileri ele alınırken, Müzeyyen karakteri aracılığıyla erkeklik tahakkümüne meydan okuyan bağımsız kadın figürleri öne çıkar.

Tereddüt, ataerkil normların taşradan kente kadar her alanda nasıl sürdürüldüğünü vurgularken, bu normlara karşı alternatif erkeklik modelleri sunar. Umut karakteri, ataerkil yapıların tahakkümcü erkeklik modellerine karşı eleştirel bir karşıtlık oluşturarak toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında umut vaat eden bir erkeklik modeli sergiler.

Bilmemek, erkeklik normlarının bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini çok yönlü bir şekilde ele alır. Umut'un maruz kaldığı homofobik zorbalık, erkeklik normlarının yalnızca kadınlar değil, erkekler üzerindeki baskısını da gözler önüne serer. Sinan karakteri ise, ataerkil yapıların aile bağlamında nasıl yeniden üretildiğini etkili bir şekilde ortaya koyar.

Suna, erkeklik temsilleri aracılığıyla ataerkil düzenin kadın ve erkek üzerindeki etkilerini işlerken, Veysel ve Can karakterleriyle zıt erkeklik modellerini tartışmaya açar. Film, erkeklik kimliğini gücün ve tahakkümün ötesinde, dayanışma ve karşılıklı saygı üzerine inşa etmenin olanaklarını vurgular.

Kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerini ele alırken genellikle ataerkil düzeni sorgulayıcı bir yaklaşım benimsemelerine rağmen, bazı anlatıların bu düzeni yeniden üretme eğilimini de barındırdığını göstermektedir. Bu durum, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine yönelik yaklaşımlarının tekil bir perspektife indirgenemeyeceğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, filmlerin büyük bir kısmında toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik farkındalık yaratma ve ataerkil yapıların bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini görünür kılma amacı dikkat çekmektedir.

Bu çalışma, 2013-2023 yılları arasında kadın yönetmenler ve senaristler tarafından üretilen beş filmi inceleyerek, erkeklik temsillerinin toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında nasıl ele alındığını anlamayı amaçlamıştır. Araştırma, seçilen filmlerde erkeklik temsillerinin hegemonik erkeklik normlarına uyum, bu normlara meydan okuma

ve alternatif erkeklik modellerini sergileme bağlamında çeşitlilik gösterdiğini ortaya koymuş, kadın yönetmen ve senaristlerin bu temsiller aracılığıyla ataerkil yapıyı yeniden üretme veya sorgulama eğilimlerini analiz etmiştir.

Köksüz filmi, ataerkil düzenin aile yapısına ve bireyler üzerindeki baskısına odaklanırken, bu yapının meşruiyetini eleştirmekten çok, yeniden üretme eğilimi taşımaktadır. Baba figürünün yokluğu, yalnızca bir eksiklik olarak değil, aile içindeki kaosu ve bireylerin yaşadığı krizin temel sebebi olarak sunulmaktadır. Bu yaklaşım, ataerkil sistemin aile içindeki otoriteyi babanın varlığına bağlayan yapısını sorgulamak yerine, bu yapının devamlılığını pekiştirmektedir. İlker ve Gülağa karakterleri üzerinden erkeklik krizleri, hegemonik erkeklik normlarının bireyler üzerindeki etkisini vurgularken, bu baskının derinlemesine eleştirisini sunmakta yetersiz kalmaktadır. Ayrıca, İlker'in Gülten'e yönelik cinsel saldırısının toplumsal bir tepki veya hukuki yaptırımla karşılaşmaması, bu davranışın eleştirel bir bağlamda ele alınmadığını göstermektedir. Bu durum, ataerkil düzenin kadınlara yönelik şiddeti normalleştiren ve görünmez kılan yapısına bir "açık kapı" bırakmakta; erkek karakterlerin eylemlerine yönelik hesap sorulabilirliğin eksikliği, bu yapıların pekiştirilmesine hizmet etmektedir.

Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku, erkek egemen sinemanın geleneksel temsillerine eleştirel bir yaklaşım geliştirerek, erkeklik kimliğinin tutarsızlıklarını ve çelişkilerini görünür kılar. Arif karakteri üzerinden erkeklik normlarının birey üzerindeki yıkıcı etkileri ele alınırken, Müzeyyen karakteri aracılığıyla erkeklik tahakkümüne meydan okuyan bağımsız kadın figürleri öne çıkar.

Tereddüt farklı sosyoekonomik durumlara sahip erkeklerin kadınlar üzerinde benzer tahakküm ilişkileri kurduğunu görünür kılar. Elmas'ın kocası, çocuk yaşta bir kızla evlenmeyi meşru gören ve kadın emeği üzerinde tam kontrol kurmaya çalışan bir taşra erkeği olarak, Cem ise modern görünümlü fakat ataerkil normları sürdüren bir şehirli erkek olarak karşımıza çıkar. Erkekler, sahip oldukları sosyoekonomik arka planlara göre kadınlar üzerinde kurdukları tahakkümü farklılaştırmakta, ancak bu tahakkümün özü değişmemektedir. Film, bu paralelliği göstererek ataerkil normların kadınlar üzerindeki sistematik baskısını farklı bağlamlarda gözler önüne serer.

Bunun yanında, Umut karakteri, tahakkümcü ve baskıcı erkeklik modellerine karşı eleştirel bir karşıtlık oluşturarak, toplumsal cinsiyet eşitliğine dair umut veren bir figür olarak öne çıkar. Şehnaz ile ilişkisinde tahakküm yerine eşitlik ve karşılıklı saygıyı temel alan Umut, ataerkil düzenin bireyler üzerindeki etkisini azaltan ve eleştiren bir erkeklik modeli sunar. Umut'un varlığı, ataerkil yapıların alternatifi olabilecek bir erkeklik modelini temsil ederek filmde toplumsal cinsiyet eşitliğine dair farkındalık yaratır. Bu iki erkeklik modeli, ataerkil normların sürekliliğini ve aynı zamanda bu normlara karşı gelişebilecek alternatif erkeklik yaklaşımlarını etkili bir şekilde gözler önüne serer.

Bilmemek, erkeklik normlarının bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini çok yönlü bir şekilde ele alır. Film, erkeklik normlarının yalnızca kadınlar değil, erkekler üzerindeki baskısını da gözler önüne sererken, bu normlara uyum sağlamanın bireylerde yarattığı çatışmaları ve kırılğanlıkları etkili bir şekilde işler. Umut'un maruz kaldığı homofobik zorbalık, toplumun erkeklik normlarına uymayan bireyleri nasıl dışladığını ve cezalandırdığını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Öte yandan, Sinan karakteri ataerkil yapıların aile bağlamında nasıl yeniden üretildiğini güçlü bir şekilde gösterir. Modern eğitim almış ve sosyoekonomik açıdan ayrıcalıklı bir konumda bulunmasına rağmen, Sinan'ın ev içindeki baskıcı ve otoriter tutumu, ataerkil normların birey üzerindeki etkisini açıkça ortaya koyar. Hegemonik erkeklik normlarının bir temsilcisi olarak Sinan, oğluyla ilişkilerinde bu normları sürdüren bir figür olarak karşımıza çıkar. Ancak bu hegemonik erkeklik modeli, ev içi ve sosyal bağlamda geçerli olsa da sosyoekonomik olarak daha üst düzey erkeklerin bulunduğu alanlarda etkisini kaybeder. Sinan'ın bu bağlamdaki değişken performansı, Connell'in hegemonik erkeklik teorisindeki "kırılğanlık" boyutunu somutlaştırır. Hegemonik erkekliğin, toplumsal bağlama ve hiyerarşik ilişkilere bağlı olarak değişen bir yapı olduğu gerçeği, Sinan karakterinin daha güçlü erkek figürleriyle karşılaştığında nasıl edilgenleştiğini gözler önüne serer.

Suna, erkeklik temsilleri aracılığıyla ataerkil düzenin kadın ve erkek üzerindeki etkilerini işlerken, Veysel ve Can karakterleriyle zıt erkeklik modellerini tartışmaya açar. Film, evlilik kurumunun ataerkil yapının bir aracı olarak kadınları bireysellikten uzaklaştırdığı ve erkeklerin tahakkümüne açık hale getirdiği gerçeğini güçlü bir şekilde ortaya koyar. Suna'nın ekonomik bağımsızlığının olmaması, onu Veysel'in tahakkümüne daha açık bir

konuma iter. Veysel'in, Suna'yı ekonomik bağımlılığı üzerinden kontrol etmeye çalışması ve onu cinsel ve duygusal anlamda bir hizmet sağlayıcı olarak görmesi, ataerkil düzenin kadınları nasıl araçsallaştırdığını açıkça gösterir.

Ancak, Veysel'in Suna üzerinde tam bir tahakküm kuramaması ve şiddet sırasında kendisini yaralayarak Suna'nın bakımına muhtaç hale gelmesi, ataerkil düzenin bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerinin sınırlı ve kırılabilir yapısını da ortaya koyar. Bu durum, tahakkümün yalnızca fiziksel güçle değil, ekonomik bağımlılık ve toplumsal normların içselleştirilmesi yoluyla inşa edildiğini vurgular.

Çalışmanın bulguları, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerini ele alırken genellikle ataerkil düzeni sorgulayıcı bir yaklaşım benimsediklerini ancak bu yaklaşımın her zaman sistemik eleştirilerle güçlendirilmediğini ortaya koymaktadır. Örnekleme yer alan Köksüz dışındaki filmler toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik farkındalık yaratma ve ataerkil yapıların bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini görünür kılma amacı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda çalışma erkeklik temsillerinin toplumsal bağlamda nasıl kurgulandığını, ataerkil normların bu temsiller üzerindeki etkisini ve alternatif erkeklik modellerinin sunulma biçimlerini kapsamlı bir şekilde ortaya koymuştur. Bununla birlikte, ataerkil yapının sistemik eleştirisinin bireysel hikâyeler üzerinden sınırlı düzeyde kaldığı da belirlenmiştir. Bu durum, daha geniş sistemik sorgulamalara ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir.

5.2. Tartışma

Bu çalışmada elde edilen bulgular, erkeklik temsillerinin toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında nasıl kurgulandığını anlamaya yönelik literatürle karşılaştırıldığında hem örtüşen hem de farklılaşan sonuçlar ortaya koymaktadır. Connell'in (2016, 2019b) hegemonik erkeklik teorisi bağlamında, filmlerdeki erkek karakterlerin hegemonik normlara uyum sağlama, bu normlara meydan okuma ve alternatif erkeklik modelleri sergileme çabaları dikkat çekmektedir. Özellikle *Tereddüt* ve *Suna* gibi filmlerde, ataerkil normlara eleştirel bir yaklaşım benimsenmiş ve alternatif erkeklik modelleri sunulmuştur. Örneğin, *Tereddüt*'te Umut karakteri, ataerkil tahakkümden uzak bir erkeklik modelini temsil ederken, *Suna* filmindeki Can karakteri, dayanışma ve karşılıklı saygıyı temel alan

bir erkeklik anlayışıyla toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik bir umut sunmaktadır. Bu karakterlerin varlığı, Hearn (2004) ve Butler (2014) gibi araştırmacıların eleştirel erkeklik modellerine dair ortaya koyduğu perspektiflerle uyum göstermektedir. Bununla birlikte, bu filmlerdeki alternatif erkeklik modelleri, ataerkil düzenin sistemik eleştirisini derinleştirme açısından sınırlı bir çerçevede kalmıştır. Öte yandan, Bilmemek filminde erkeklik temsilleri daha çok, hegemonik erkeklik normlarının bireyler üzerindeki yıkıcı etkileri bağlamında ele alınmıştır. Umut karakteri, homofobik zorbalık ve dışlanma bağlamında, erkeklik normlarının yalnızca kadınlar değil, erkekler üzerinde de büyük bir baskı oluşturduğunu güçlü bir şekilde ortaya koyar. Bu durum, Pascoe'nun erkeklik performanslarının homofobik baskılar aracılığıyla şekillendiğine dair çalışmalarıyla örtüşmektedir. Filmdeki Sinan karakteri ise, hegemonik erkekliğin kırılmasını açıkça ortaya koyar. Sinan'ın otoriter tavırları, aile bağlamında hegemonik erkeklik normlarının nasıl yeniden üretildiğini gözler önüne sererken, sosyoekonomik olarak daha güçlü erkek figürleri karşısında bu normların geçerliliğini yitirmesi, hegemonik erkekliğin bağlama dayalı esnek yapısını açıklar. Bu bulgu, Connell'in hegemonik erkeklik teorisinin kırılabilir boyutuyla doğrudan ilişkilidir. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*, erkeklik normlarının bireyler üzerindeki etkilerini eleştirel bir şekilde işleyerek, erkek egemen düşünce yapısının tutarsızlıklarını gözler önüne sermektedir. Arif karakteri, hegemonik erkeklik normlarına uyum sağlama çabası içinde, kıskançlık ve kontrol eğilimleri sergilerken, Müzeyyen karakteri bu tahakküm girişimlerine meydan okuyan bağımsız bir figür olarak öne çıkar. Filmdeki erkeklik temsilleri, Beynon'un erkeklik krizleri ve bireysel yetersizliklerin erkeklik performansları üzerindeki etkilerini irdeleyen çalışmalarıyla uyum göstermektedir. Ancak bu eleştirilerin bireysel ilişkilerle sınırlı kalması, ataerkil yapıların sistemik eleştirisi açısından yetersizlik göstermektedir. Köksüz filmi ise, ataerkil düzenin aile yapısına ve bireyler üzerindeki baskısına odaklanırken, bu yapının meşruiyetini sorgulamaktan ziyade yeniden üretme eğilimindedir. İlker karakteri üzerinden ataerkil normların bireyler üzerindeki yıkıcı etkileri gözler önüne serilirken, Gülten'e yönelik cinsel şiddetin ele alınış biçimi, ataerkil düzenin bu tür davranışları nasıl normalleştirdiğini ortaya koyar. Bununla birlikte, bu durum eleştirel bir bağlamda sunulmamış ve ataerkil yapının sistematik eleştirisi derinleştirilmemiştir. Çalışmanın genel bulguları, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine dair yaklaşımlarının literatürdeki bazı çalışmalarla örtüştüğünü ancak farklılaştığı yönlerin de bulunduğunu

göstermektedir. Literatürde erkeklik temsilleri genellikle ataerkil normların bireyler üzerindeki baskısını eleştirel bir şekilde incelerken, bu çalışmada ele alınan bazı filmlerin bu normları yeniden üretme eğilimi taşıdığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte, toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik farkındalık yaratma çabalarının belirgin olduğu ve alternatif erkeklik modellerinin görünür kılındığı filmler, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerini ele alışında çeşitlilik bulunduğunu göstermektedir. Bu durum, ataerkil yapıların eleştirisi için daha geniş ve sistematik sorgulamalara duyulan ihtiyacı vurgulamaktadır.

Bu bağlamda, çalışmanın sonuçlarını Türkiye’de ve dünyada yapılan akademik araştırmalarla karşılaştırmak, bulguların literatürdeki yerini anlamak ve konunun farklı boyutlarını ele almak açısından önemlidir. Literatürde yer alan Yeliz Balcı (2019), Didem Saatçı (2010) ve Esra Güngör Kılıç (2020) gibi araştırmalar, erkeklik temsillerinin ataerkil yapılar ve toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında nasıl ele alındığına dair önemli katkılar sunmaktadır. Bu çalışma, Yeliz Balcı’nın *Yeni Türk Sinemasında Melodram Erkekleri* (2019) çalışmasındaki erkeklik temsilleriyle belirli paralellikler göstermektedir. Balcı’nın çalışmasında da erkek karakterlerin, duygusal kırılganlıklarını ifade ederek hegemonik normlara meydan okudukları belirtilmiştir. Örneğin, Balcı’nın incelediği *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filminde Arif’in erkeklik krizleri bu çalışmada da ele alınmış ve Balcı’nın (2019) bulgularını destekleyen bir analiz sunulmuştur. Bununla birlikte, Balcı’nın melodram türüne odaklanarak erkeklik temsillerini incelerken, bu çalışma daha geniş bir tematik çerçevede erkeklik temsillerini değerlendirmiştir.

Didem Saatçı Yüksek’in *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili* (2010) başlıklı çalışmasında, kadın yönetmenlerin filmlerinde erkek karakterlerin genellikle ataerkil normlara uygun olarak tasvir edildiği vurgulanmaktadır. Saatçı, kadın yönetmenlerin toplumsal gerçekleri yansıttığını ancak ataerkil yapıyı sorgulamada sınırlı bir başarı gösterdiğini belirtmiştir. Bu bulgu, bu çalışmada özellikle *Köksüz* filmine ilişkin değerlendirmelerle uyumludur. *Köksüz*, ataerkil normları eleştirmekten ziyade, bu normların yeniden üretilmesine katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, bu çalışmada ele alınan diğer filmler (*Tereddüt*, *Bilmemek*, *Suna*) ataerkil düzenin eleştirisine daha fazla yer vererek Saatçı’nın (2010) bulgularından ayrışmaktadır.

Esra Güngör Kılıç'ın *Dişil Sinema Dilinden İnşa Edilen Erkek(lik)ler: Pelin Esmer Sineması* (2020) başlıklı çalışması, erkeklik temsillerinin hegemonik kalıpların ötesine geçebileceğini göstermektedir. Kılıç'ın analiz ettiği Pelin Esmer filmleri, erkek karakterlerin bireysel dünyalarındaki dönüşümleri ve ataerkil kalıplardan sıyrılma çabalarını ele almaktadır. Bu bağlamda, Kılıç'ın (2020) çalışması, bu çalışmada *Tereddüt* ve *Suna* filmlerine yönelik yapılan analizlerle paralellik göstermektedir. Özellikle *Suna* filmindeki Can karakteri, hegemonik normlara meydan okuyan ve dayanışma temelli bir erkeklik modeli sunan bir figür olarak Kılıç'ın (2020) ortaya koyduğu “farklı erkeklik temsilleri” anlayışıyla örtüşmektedir.

İşıl Kızılırmak Ata'nın *Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri* (2018) çalışması, Çiğdem Vitrinel'in filmlerinin ataerkil yapıları yeniden üretme eğiliminde olduğunu vurgulamaktadır. Bu çalışma kapsamında analiz edilen *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* filmi de Vitrinel'in erkeklik temsillerine yönelik eleştirisi, bireysel hikâyeler üzerinden sınırlı kalmış ve ataerkil yapının sistemik eleştirisi eksik bırakılmıştır. Ancak bu çalışmada, filmin erkek egemen düşünce yapısını eleştirdiği ve bağımsız kadın karakterler aracılığıyla toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında farkındalık yarattığı vurgulanmıştır. Bu, Kızılırmak Ata'nın (2018) bulgularıyla kısmen uyumlu ancak daha eleştirel bir perspektif sunmaktadır.

Bu çalışmanın sonuçları, literatürdeki önceki çalışmalarla önemli paralellikler taşımakla birlikte, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine yönelik yaklaşımlarındaki çeşitliliği ve toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında sundukları eleştirel perspektifleri daha ayrıntılı bir şekilde incelemiştir. Özellikle ataerkil normlara meydan okuyan alternatif erkeklik modellerinin sunulması, bu çalışmanın özgün katkılarının biri olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, bu çalışmanın bulguları, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerinde sistemik eleştirilerden ziyade bireysel hikâyelere odaklandığını da göstermektedir. Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesi bağlamında daha geniş sistemik sorgulamalara ihtiyaç duyulduğunu vurgulamaktadır.

5.3. Öneriler

Bu çalışma, kadın yönetmenlerin filmlerinde erkeklik temsillerini ele alarak, toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında önemli bulgular ortaya koymuştur. Çalışmanın sonuçlarına dayanarak, kadın yönetmen ve senaristlerin sinema aracılığıyla ataerkil yapıların eleştirisini derinleştirmeleri gerektiği vurgulanabilir. Bu bağlamda, kadın yönetmenlerin yaratıcı süreçlerde daha fazla desteklenmesi, toplumsal cinsiyet eşitliğini vurgulayan anlatıların artırılmasına yönelik teşvik mekanizmalarının geliştirilmesi önem taşımaktadır.

Çalışma, kadın yönetmenlerin filmlerindeki erkeklik temsillerinin hem ataerkil normlara meydan okuyan hem de bu normları yeniden üreten yönlerini ortaya koymaktadır. Özellikle Köksüz gibi filmlerde ataerkil yapıların eleştirisinden ziyade yeniden üretimi dikkat çekerken, Tereddüt ve Suna gibi filmlerde alternatif erkeklik modellerinin ele alındığı gözlenmiştir. Ancak, bu alternatif modellerin, sistemik eleştirilerle güçlendirilmesi gerekliliği açıktır. Kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine dair eleştirilerinde sistemik ataerkil yapıyı sorgulayıcı bir yaklaşımı daha kapsamlı bir şekilde benimsemeleri, toplumsal cinsiyet eşitliği açısından önemli bir adım olacaktır.

Elde edilen bulgular, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine yönelik yaklaşımlarında çeşitlilik olduğunu göstermektedir. Bu durum, kadın yönetmenlerin sinema dilinin, ataerkil yapıların bireysel ve toplumsal düzeyde nasıl şekillendiğini ele alırken farklılıklar barındırdığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine ilişkin yaratıcı yaklaşımlarının dişil bir sinema dili oluşturmaya yönelik daha belirgin adımlarla desteklenmesi gerekmektedir. Balcı'nın (2019) çalışmasında vurgulanan melodram erkekliklerinin duygusal derinliklerinin, kadın yönetmenlerin anlatılarına daha geniş bir perspektifle dahil edilmesi, erkeklik temsillerine ilişkin tartışmaları zenginleştirebilir.

Kadın yönetmenlerin filmlerinde kadınlık temsilleri kadar erkeklik temsillerinin de toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik farkındalık yaratacak şekilde ele alınması gerekliliği dikkat çekmektedir. Özellikle kadınların ekonomik bağımsızlık eksikliği ve ataerkil normlara boyun eğmek zorunda kalışlarını ele alan temsillerin, güçlü ve bağımsız kadın figürlerini öne çıkaracak bir yaklaşımla dönüştürülmesi önemlidir. Bu bağlamda, kadın ve erkek temsillerinin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde nasıl çeşitlendirilebileceği

üzerine yapılan çalışmaların genişletilmesi, sinemada daha kapsayıcı bir anlatı dili geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

Son olarak, kadın yönetmenlerin erkeklik temsillerine yönelik yaklaşımlarını inceleyen akademik çalışmalarda belirgin bir eksiklik olduğu gözlemlenmiştir. Bu alandaki araştırmaların artırılması, toplumsal cinsiyet eşitliği ve ataerkil yapıların eleştirisi bağlamında sinemanın potansiyelini daha etkili bir şekilde değerlendirme fırsatı sunacaktır. Gelecekte yapılacak çalışmaların, farklı türlerdeki filmleri ve bağlamları ele alarak erkeklik temsillerine ilişkin daha kapsamlı bir analiz sunması, bu alana önemli katkılar sağlayacaktır.



KAYNAKÇA

- Acker, J. (1973). Women and social stratification: A case of intellectual sexism. *American Journal of Sociology*, 78(4), 936-945.
- Açer, T. M. (2022). Türkiye'de işçi sınıfı erkekliklerinin dönüşümü. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 73, 229-244.
- Adams, R., ve Savran, D. (2009). *The masculinity studies reader*. Routledge.
- Akbıyık, D. (2021). *Türkiye sinemasında feminist bakışlar: Kadınlar arası ilişkilerin temsili ve cinsiyet politikaları* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Akça, F. B., ve Tözel, F. (2011). Hegemonik erkeklik ve toplumsal cinsiyet ilişkileri. *Toplum ve Bilim*, 120(1), 10–15.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (Y. Alp ve M. Özışık, Çev.). İletişim Yayınları.
- Anne Çocuk Eğitim Vakfı (AÇEV). (1996). *Baba destek programı*. AÇEV Yayınları.
- Ashe, F. (2007). *The new politics of masculinity: Men, power and resistance*. Routledge.
- Avnos, A. (2018). Kapitalizm ve modern erkeklik: Yeni erkeklik anlayışlarının inşası. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 9–15.
- Aydoğan, D. (2020a). Hegemonik erkeklik krizi ve Yeni Türk Sineması'nda erkeklik halleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(1), 1–24.
- Aydoğan, A. D. (2020b). Kapitalizm kadını özgürleştirdi mi? Köleleştirdi mi? Sorusu bağlamında *Nefesim Kesilene Kadar* filminin incelenmesi. *Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi*, 3(2), 72-91.
- Erdal Aytekin, P. (2015). Zeki Demirkubuz sinemasında şiddet: *Masumiyet ve Kader*. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 2(2), 155-178.
- Balcı, E. E. (Yönetmen). (2015). *Nefesim Kesilene Kadar* [Film]. Prolog Film.
- Başcı, P. (2017). *Social trauma and telecinematic memory: Imagining the Turkish nation since the 1980 coup*. Springer International Publishing.

- Baştürk Akca, E. ve Tönel, E. (2011). Erkek(lik) çalışmalarına teorik bir çerçeve: Feminist çalışmalardan hegemonik erkekliğe. In İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* (s. 11–40). Kalkedon Yayınları.
- Baştürk Akça, F. ve Ergül, H. (2014). Hegemonik erkeklik ve toplumsal cinsiyetin kriz dönemleri. *Kadın Çalışmaları Dergisi*, 12(1), 19–23.
- Baştürk Akça, F. ve Tönel, F. (2011). Hegemonik erkeklik ve toplumsal cinsiyet ilişkileri. *Toplum ve Bilim*, 120(1), 10–15.
- Baydar, Y. (2019). *Eurimages ve T.C. Kültür Bakanlığı desteğiyle sinema filmlerinin desteklenmesinin Türkiye film endüstrisine etkileri* (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). Selçuk Üniversitesi Açık Erişim Sistemi.
- Becerikli, R. ve Kalaman, S. (2019). Acı Aşk filminin “erkeklik krizi” bağlamında incelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (31), 512–536.
- Berke, D. S., Reidy, D., ve Zeichner, A. (2018). Masculinity, emotion regulation, and psychopathology: A critical review and integrated model. *Clinical Psychology Review*, 66, 106–116.
- Benston, M. (1969). The political economy of women’s liberation. *Monthly Review*, 21(4), 13–27.
- Bielby, D. D., ve Bielby, W. T. (1996). Women and men in film: Gender inequality among writers in a culture industry. *Gender and Society*, 10(3), 248–270.
- Bilmemek: Yılmaz, L. (Yönetmen). (2019). *Bilmemek* [Film]. KARMA Film.
- Birinciöglü, Y. D. (2019). Hafıza mekânın ölü zaman sızıntısı: *Mustang*. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 95-122.
- Bly, R. (1990). *Iron John: A book about men*. Addison-Wesley.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Bozok, M. (2009). Erkeklik incelemeleri alanındaki başlıca kuram ve yaklaşımların sosyalist feminist bir eleştirisine doğru. VI. *Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiri Kitabı*, 431-445.

- Bridges, T. (2014). A very "gay" straight? Hybrid masculinities, sexual aesthetics, and the changing relationship between masculinity and homophobia. *Gender ve Society*, 28(1), 58-82.
- Bryson, V. (2003). *Feminist political theory: An introduction* (2nd ed.). Palgrave Macmillan.
- Burt, M. R. (1980). Cultural myths and supports for rape. *Journal of Personality and Social Psychology*, 38(2), 217-230.
- Butler, A. (2002). *Women's cinema: The contested screen*. Wallflower Press.
- Butler, J. (2010). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (Z. Gökarp, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Carrigan, T., Connell, R. W., ve Lee, J. (1985). Toward a new sociology of masculinity. *Theory and Society*, 14(5), 551-604.
- Carrigan, T., Connell, R. W., ve Lee, J. (2009). Erkeklik sosyolojisine doğru. *Toplum ve Bilim*, 101, 99-116.
- Cemiloğlu, M. (2021a). *2010-2020 arası Türk sinemasında kadınların ürettiği filmlerde kadın temsiliinin feminist perspektiften analizi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Cemiloğlu, M. (2021b). Tarihsel perspektiften Türk sinemasında kadın yönetmenler. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 152-164.
- Cengiz, A., Yıldırım, M., ve Canpolat, Z. (2004). Toplumsal cinsiyetin inşasında erkeklik algısı. *Toplumsal Araştırmalar Dergisi*, 8(2), 45-53.
- Cetin, Z. (2001). *Yeşilçam'dan bugüne Türk sineması*. Kitap Yayınevi.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2nd ed.). University of California Press.

- Connell, R. W. (2009). *Masculinities* (2nd ed.). University of California Press.
- Connell, R. (2014). Margin becoming centre: For a world-centred rethinking of masculinities. *NORMA: International Journal for Masculinity Studies*, 9(4), 217–231.
- Connell, R. W. (2019b). *Erkeklikler* (N. Konukcu, Çev.; İ. Yılmaz, Ed.). Phoenix Yayınevi.
- Connell, R. W. (2019a). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W., ve Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19(6), 829–859.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. Sage Publications.
- Çelik, Ç. (Yönetmen). (2022). *Suna* [Film]. Asteros Film.
- Çiçekoğlu, F. (2020). Female agency in Pelin Esmer films: The Play (2005) and Queen Lear (2019). In D. Sezen, F. Çiçekoğlu, A. Tunç, ve E. Thwaites Diken (Eds.), *Female agencies and subjectivities in film and television* (s. 45–60). Palgrave Macmillan.
- Dabak, B. (2021). *Cross-dressing in Turkish cinema: Politics, gender and national trauma*. Bloomsbury Publishing.
- David, D., ve Brannon, R. (1976). *The forty-nine percent majority: The male sex role*. Addison-Wesley.
- Davies, M. (1991). *Gender and the media: Constructing masculinity and femininity*. Routledge.
- Delphy, C. (2015). Patriyarka (Teorileri). In H. Hırata, F. Laborie, H. Doare, ve D. Senotier (Yay. Haz.), *Eleştirel feminizm sözlüğü* (s. 15–24). Dipnot Yayınları.
- Demren, N. (2008). Kadınlık ve erkeklik: Toplumsal cinsiyet perspektifinden inceleme. *Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 85–90.

- Donaldson, M. (1993). What is hegemonic masculinity? *Theory and Society*, 22(5), 643-657.
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori: Entelektüel gelenekler* (A. Bora, M. Ağduk Gevrek, ve F. Sayılan, Çev.). İletişim Yayınları.
- Dökmen, Z. (2015). *Toplumsal cinsiyet: Sosyal psikolojik açıklamalar*. Remzi Kitabevi.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish cinema: Identity, distance and belonging*. Reaktion Books.
- Dönmez-Colin, G. (2021). Contemporary cinema of Turkey: Being and becoming. In *The Routledge handbook on contemporary Turkey* (s. 243–256). Routledge.
- Edwards, T. (2013). Lone wolves: Masculinity, cinema, and the man alone. In *The Routledge companion to media ve gender* (s. 42–50). Routledge.
- Ege, Ö. (2020). Deniz Gamze Ergüven filmlerinde maduniyet ve ötekileştirme. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 8(17), 43–68.
- Engels, F. (2000). *Ailenin kökeni, özel mülkiyet ve devlet* (Y. Alogan, Çev.). Sol Yayınları.
- Erbayrakçı, K. (2022). *Türk sinemasında kadın: Kadın yönetmenlerin gözünde kadının konumlandırılışı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist metodoloji*. Erk Yayınları.
- Ergüven, D. G. (2015). *Mustang* [Film]. CG Cinéma.
- Esmer, P. (Yönetmen). (2009). *11'e 10 Kala* [Film]. Sinefilm.
- Esmer, P. (Yönetmen). (2012). *Gözetleme Kulesi* [Film]. Sinefilm.
- Esmer, P. (Yönetmen). (2017). *İşe Yarar Bir Şey* [Film]. Bir Film.
- Evren, B. (1990). *Türk sinemasında yeni konular*. Broy Yayınları.
- Evren, B. (1995). Sinema tarihimizin bilinmeyen ilk filmleri. *Antrakt Dergisi*, (48), 58–59.

- Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku: Karcı, Ç. (Yönetmen). (2014). *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* [Film]. Eflatun Film.
- Fatihayah, R. (2022). Post-positivism in qualitative research: A conceptual approach. *Journal of Qualitative Research*, 10(3), 123–135.
- Flood, M. (2001). Men's collective struggles for gender justice: The case of anti-violence activism. In M. S. Kimmel, J. Hearn, ve R. Connell (Eds.), *Handbook of studies on men ve masculinities* (pp. 458-466). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Flood, M. (2011). Involving men in efforts to end violence against women. *Men and Masculinities*, 14(3), 358-377.
- Gardiner, J. K. (2002a). *Masculinity studies and feminist theory*. Columbia University Press.
- Gardiner, J. K. (2002b). *Masculinity studies and feminist theory: New directions*. Columbia University Press.
- Giddens, A. (2008). *Toplumun kuralları: Günümüz sosyolojisine giriş* (H. Özel, Çev.). Ayraç Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji* (C. Güzel, Ed.). Kırmızı Yayınları.
- Gilmore, D. D. (1987). *Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity*. Yale University Press.
- Goldberg, H. (1994). *The hazards of being male: Surviving the myth of masculine privilege*. Signet Books.
- Gözübüyük, E. (1999). *Türk sinemasında bir kadın yönetmen: Bilge Olgaç ve sineması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Güçhan, G. (1996). Türk sineması, kadınlar, kalpler ve erkekler. In S. M. Dinçer (Ed.), *Türk sineması üzerine düşünceler* (s. 31–48). Doruk Yayıncılık.
- Güdekli, C. (2016). Modern erkeklik ve toplumsal cinsiyet. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 83–88.
- Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz sinemasında toplumsal cinsiyet. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 29–54.

- Güngör Kılıç, E. (2020). Dişil sinema dilinden inşa edilen erkek(lik)ler: Pelin Esmer sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 34, 159-184.
- Günindi Ersöz, A. (2016a). Hegemonik erkeklik: Connell'in kavramına eleştirel bir yaklaşım. *Toplum ve Bilim*, 139(2), 44-48.
- Harrison, J. (1978). Warning: The male sex role may be dangerous to your health. *Journal of Social Issues*, 34(1), 65-86.
- Harrison, R. P. (1978). Cognitive-developmental and psychoanalytic approaches to gender roles. *Journal of Personality and Social Psychology*, 36(3), 330-340.
- Hartmann, H. (1981). The unhappy marriage of Marxism and feminism: Towards a more progressive union. *Capital ve Class*, 8(1), 1-33.
- Hauser, R. M., ve Warren, J. R. (1997). Socioeconomic indexes for occupations: A review, update, and critique. *Sociological Methodology*, 27(1), 177-298.
- Hearn, J. (1996). Is masculinity dead? A critical account of the concepts of masculinity and masculinities. In M. Mac an Ghail (Ed.), *Understanding Masculinities: Social Relations and Cultural Arenas* (pp. 202-217). Open University Press.
- Hearn, J. (2004). From hegemonic masculinity to the hegemony of men. *Feminist Theory*, 5(1), 49-72.
- İmançer, D., Gürses, İ., ve Güreş, E. (2010). Türk sinemasında kadın yönetmenler açısından kadın temsili: Yeşim Ustaoglu ve "Pandora'nın Kutusu". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 13, 181-210.
- Jewkes, R., Sen, P., ve Garcia-Moreno, C. (2002). Sexual violence. In E. G. Krug, L. L. Dahlberg, J. A. Mercy, A. B. Zwi, ve R. Lozano (Eds.), *World report on violence and health* (s. 149-181). World Health Organization.
- Kabadayı, L. (2009). "İyi adam-kötü adam": Son dönem Türk sinemasında erkek karakter ve stereotipleşme. In H. Kuruoğlu (Ed.), *Erkek kimliğinin değişe(meye)n halleri* (s. 163-181). Beta Yayıncılık.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. Metis Yayınları.

- KaosGL. (2006). *Cinsiyet ve toplumsal kimlik: Queer teoriler ve yaklaşımlar*. Kaos GL Yayınları.
- Karacan, E. (2015). *Remembering the 1980 Turkish Military Coup d'État: Memory, Violence, and Trauma*. Springer.
- Karaçay Arın, E. (2020). İdeoloji ve ideolojik eleştiri paradoksunda sinema. *Egemia: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (6), 70–90.
- Kasap, F., Dolunay, A., ve Solman, A. (2018). Analysis of the Mustang movie the basis of gender roles in society and representation of the woman in Turkish cinema. *The Online Journal of Design, Art and Communication*.
- Katı, G. (1984). Bilge Olgaç ile röportaj. *Sinematek Dergisi*, 12(4), 63–68.
- Kepekçi, Ö. (2012). *Profeminist erkeklik ve cinsiyet rolleri*. Toplum ve Cinsiyet Yayınları.
- Keskin, İ., ve Ulusan, M. (2016). Biyolojik özcülük ve erkeklik çalışmaları üzerine eleştirel bir değerlendirme. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 50–55.
- Kimmel, M. S. (1987). *Changing men: New directions in research on men and masculinity*. Sage Publications.
- Kimmel, M. S. (2013). *The gendered society* (4th ed.). Oxford University Press.
- Konuk, N. ve Alıcı, B. (2022). Ekonomik şiddetin toplumsal yansımalarına Türk sinemasından bakış: *Nefesim Kesilene Kadar* örneği. *Öneri Dergisi*, 17(57), 365–385.
- Koparan, E. (2019). *Toplumsal cinsiyet rolleri ve erkeklik: Sosyal psikolojik bir yaklaşım*. Alfa Yayınları.
- Köksüz: Akçay Katıksız, D. (Yönetmen). (2013). *Köksüz* [Film]. Nar Film.
- Lloyd, G. (1996). *Erkek akıl: Batı felsefesinde 'erkek' ve 'kadın'* (M. Özcan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- MacInnes, J. (1998). *The end of masculinity: The confusion of sexual genesis and sexual difference in modern society*. Open University Press.

- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (O. Adanır, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Michel, A. (1993). *Feminizm* (Ş. Tekeli, Çev.). İletişim Yayınları.
- Middleton, P. (2024). *The inward gaze: Masculinity and subjectivity in modern culture*. Taylor ve Francis.
- Miles, M. B., Huberman, A. M., ve Saldaña, J. (2014). *Qualitative data analysis: A methods sourcebook*. Sage Publications.
- Molinier, P., ve Welzer-Lang, D. (2015). Erkeklik ve kadınlık: Cinsiyet kimlikleri ve toplumsal süreçler. *Toplumsal Araştırmalar Dergisi*, 12(1), 213–216.
- Morgan, D. H. J. (2006). The crisis in masculinity. In K. Davis, M. Evans, ve J. Lorber (Eds.), *Handbook of gender and women studies* (s. 107–120). SAGE Publications.
- Mulvey, L. (2014). Görsel zevk ve anlatı sineması. In A. Artun (Ed.), *Sanat ve cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri içinde* (s. 277–298). İletişim Yayınları.
- Oktan, A. (2013). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk İletişim*, 5(2), 152-166. <https://doi.org/10.18094/si.88906>
- Okyay, A. D. (2020). *Hayaletler* [Film]. İFP.
- Ormanlı, O. (2012). Dijitalleşme ve Türk sineması. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, 2(2), 32.
- Orta, N. (2021). Anlatının ideolojik bileşenleri bağlamında *Mustang*'i yeniden okumak. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 11(2), 617–634.
- Özbek, M. *Reviewing Cahide Sonku movies on the axis of gender. Cinema and Gender*, 7.
- Özçelik, C. Ö. (Yönetmen). (2017). *Kaygı* [Film]. İFP.
- Özen, B. (2017). Yeşim Ustaoglu ile röportaj. *Altyazı Dergisi*, (Sayı 80), 23–30.

- Özge, A. (2009). *Köprüdekiler* [Film]. Motiva Film.
- Özdemir, B. G. (2016). *Türk sinemasında kadın yönetmenlerin ana akım dışı filmlerinde kadının mekanda temsili: Özne(s)leştirilmiş kadınların feminist film kuramı çerçevesinde çözümlenmesi (2000-2012)* [Doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, B. G. (2018). Şimdiki zaman: Kadın karakterlerin film mekânlarındaki temsilinin feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmesi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 131-164.
- Özdemir, B. G. (2019). *Türk sinemasının kadın yönetmenleri konuşuyor*. Der Yayınları.
- Özkan, Z. Ç. (2009). Geleneksel Türk sinemasında erkeğin değişen imgesi. In H. Kuruoğlu (Ed.), *Erkek kimliğinin değişe(meye)n halleri* (s. 117–142). Beta Yayıncılık.
- Öztürk, A. (2015). *Toz Bezi* [Film]. Ret Film.
- Öztürk, R. (2004). *Türk sinemasında kadın yönetmenler*. Agora Yayınları.
- Öztürk, S. (2013). Türkiye’de sinema mekânlarını sözlü tarih üzerinden anlamak. *Milli Folklor*, 25(98).
- Öztürk, S. (2023). Çiğdem Vitrinel ile söyleşi. *SineFilozofi Dergisi*, 8(15), 216.
- Öztürk, S. R. (2011). Türkiye sinema literatüründen kadınlara bakmak. In S. Sancar (Ed.), *Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar* (s. 679-699). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Patton, M. Q. (2014). *Qualitative research and evaluation methods*. Sage Publications.
- Pease, B. (2010). *Undoing privilege: Unearned advantage in a divided world*. Londra: Zed Books.
- Reeves, R. (2022). *Of Boys and Men: Why the Modern Male Is Struggling, Why It Matters, and What to Do About It*.
- Phillips, D. A. (2006). Masculinity, male development, gender, and identity: Modern and postmodern meanings. *Issues in Mental Health Nursing*, 27(4), 403–423. <https://doi.org/10.1080/01612840600569666>

- Pleck, J. H. (1981). *The myth of masculinity*. MIT Press.
- Pösteke, A. (2004). *Yeşilçam sineması ve toplumsal cinsiyet rolleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Rich, A. (1980). Compulsory heterosexuality and lesbian existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 5(4), 631–660.
- Rose, S. (2018). *Toplumsal cinsiyet tarihçiliği nedir?* (F. B. Aydar, Çev.). Can Yayınları.
- Ryan, M., ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (2. basım). Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız iktidar*. Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız iktidar*. Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti: Erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İletişim Yayınları.
- Sawyer, J. (2004a). *Men and masculinity: A critical approach*. Routledge.
- Sawyer, J. (2004b). The role of men in gender equality: Exploring new paradigms. *Journal of Gender Studies*, 13(1), 24–28.
- Sawyer, J., ve Pleck, J. H. (1974). *Men and masculinity*. Prentice-Hall.
- Saygılıgil, F. (2010). Bilge Olgaç'ın *Gülüştan* filmi için bir okuma denemesi. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 125–131.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi*. Kabalcı Yayınevi.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi: Ve ayna çatladı* (D. Koç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Segal, L. (1992a). *Slow motion: Changing masculinities, changing men*. Rutgers University Press.
- Segal, L. (1992b). *Slow motion: Changing masculinities, changing men*. Virago.
- Selek, P. (2012). *Sürüne sürüne erkek olmak*. İletişim Yayınları.
- Selek, P. (2018). *Sürüne sürüne erkek olmak* (2. basım). İletişim Yayınları.
- SenaristBir. (2021). ÇEK kadın senaristler mesleki cinsiyet ayrımcılığı raporu.

- Sevindi, K. (2015). *Yeşilçam'da eril kötülüğün tipolojik temsili: Kötü erkek tipleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sığın, A., ve Canatan, A. (2018). Medya ve toplumsal cinsiyet: Hegemonik erkeklik üzerine bir değerlendirme. *Toplum ve İletişim*, 6(2), 164–170.
- Smith, S. L., Pieper, K., ve Choueiti, M. (2020). *Inclusion in the Director's Chair: Analysis of Director Gender and Race/Ethnicity Across 1,300 Top Films from 2007 to 2019*. USC Annenberg Inclusion Initiative.
- Söylemez, B. (Yönetmen). (2012). *Şimdiki Zaman (Present Tense)* [Film]. Filmbüfe.
- Sundance Institute. (n.d.). Women at Sundance. Sundance Institute.
- Süalp, Z. T. A., ve Tül, Z. (2009a). Tarihin uzun bekleyenine. *Methodos: Kuram ve Yöntem Kenarından*, 33–53.
- Şavran, T. (2011). *Nitel analiz teknikleri*. Eğitim Yayıncılık.
- Şener, G., Çavşoğlu, Ç., ve Irklı, H. İ. (Eds.). (2020). *Medya ve toplumsal cinsiyet*. Dipnot Yayınları.
- Tanrıöver, H. U. (2017). Women as film directors in Turkish cinema. *European Journal of Women's Studies*, 24(4), 321–335.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (n.d.). Sık sorulanlar. *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü*.
- The White Ribbon Campaign. (1991). *International movement to end violence against women*. White Ribbon Campaign.
- Thomas, G., ve Hardene, P. (2008). *Content analysis methods: A practical guide*. Routledge.
- Tolson, A. (1977). *The limits of masculinity*. Tavistock Publications.
- Topakoğlu, İ., ve Canlı, S. (2022). Sinema ve öğretmen imajı: Türk filmlerinin kadın ve erkek öğretmen imajı açısından incelenmesi. *Başkent University Journal of Education*, 9(1), 48–63.
- Tunç, A. (2012). *Cumhuriyet dönemi Türk sinemasında kadın karakterlerin temsili*. Bağlam Yayıncılık.

- Tunç, K. (2012). *Cumhuriyet döneminde sinema ve ideoloji*. Turkuvaz Kitap.
- Türk Dil Kurumu (TDK). (2021). Erkek ve erkeklik kelimelerinin tanımları. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*.
- Türk, M. (2008). Hegemonik erkeklik: Eleştirel bir yaklaşım. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 35–49.
- Türkoğlu, M. (2013). Hegemonik erkeklik ve erkek çalışmaları. *Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 36–40.
- Tüzen, S. (2015). *Ana Yurdu* [Film]. Zela Film.
- Tanrıöver, H. U. (2017). Women as film directors in Turkish cinema. *European Journal of Women's Studies*, 24(4), 321–335.
- Uğuz, B. (2024). An analysis of the meaning constructed by woman gaze through cinematic instruments in Yeşim Ustaoglu's film *Clair Obscur* (2016). *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 12(12), 83-103.
- Ulusay, N. (2004). Erkekler arası dostluk filmleri ve Türk sinemasında erkeklik krizi. *Toplum ve Bilim*, 98, 65–80.
- Ulusoy, E. (2004). *Türk sinemasında ataerkil erkeklik*. Remzi Kitabevi.
- Uluyağcı, C. (2001). Sinemada erkek imgesi: Farklı sinemalarda. *Kurgu Dergisi*, 18, 29-39.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (1999). *Güneşe Yolculuk* [Film]. Ustaoglu Film.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2004). *Bulutları Beklerken* [Film]. Ustaoglu Film.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2008). *Pandora'nın Kutusu* [Film]. Ustaoglu Film.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2012). *Araf* [Film]. Ustaoglu Film.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (2016). *Tereddüt* [Film]. Ustaoglu Film.
- Ünal, S. (2023). *2010 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde annelik temsili* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo ve Televizyon Bilim Dalı.

- Ünlü, A. (2001). Cinsiyet ve sosyal kimlik: Biyolojik özcülük yaklaşımına eleştiri. *Sosyoloji Dergisi*, 5(2), 1–8.
- Ünlü, B. (2001). *Biyolojik özcülük ve toplumsal cinsiyet*. Dipnot Yayınları.
- Wedgwood, N. (2009). Connell's theory of masculinity – Its origins and influences on the study of gender. *Journal of Gender Studies*, 18(4), 99–114.
- Weitzman, L. J. (1972). "Sex-Role Socialization and Children's Media." *American Journal of Sociology*, 77(6), 1125–1150. Bu makale, çocukların medya içerikleri aracılığıyla cinsiyet rollerini nasıl öğrendiklerini incelemektedir.
- Whitehead, M., ve Barrett, F. J. (2004). *The masculinities reader*. Polity Press.
- Yanat, Y. (2008). *Zeki Demirkubuz sinemasının varoluşçuluk açısından incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yarar Aksoy, F. N. (2023). Transformation of political discourse in Turkish cinema from the 1960s to the 1990s. *Third Text*, 37(1), 87–98.
- Yaşartürk, G. (2004). *1980 sonrasında Türk sinemasında kadın yönetmenlerin bakış açısından kadın* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı.
- Yaşartürk, G., & Uçar İlbuğa, E. (2014). Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre film örnekleriyle Türk sinemasında kentli kadın olgusu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2014(39), 159-180.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, H. (2016). *Kış Uykusu'na yatan karakterler: Kış Uykusu filminin karakter analizi*. Bilim ve Sanat Vakfı Bülteni, 27(90), 97-99.
- Yiğit, Z. (2022). Post-migration representations of Istanbul in Turkey's independent cinema. *European Journal of Multidisciplinary Studies*, 7(2), 59–69.
- Yin, R. K. (2014). *Case study research and applications: Design and methods* (5th ed.). SAGE Publications.

- Young, I. M. (1981). Beyond the unhappy marriage: A critique of the dual systems theory. In L. Sargent (Ed.), *Women and revolution: A discussion of the limits of "liberation"* (s. 43–69). South End Press.
- Yuval-Davis, N. (2007). *Gender and nation*. Sage Publications.
- Zammuner, V. L. (1987). Sex role stereotyping in television commercials: A content analysis. *International Journal of Women's Studies*, 10(1), 23–30.
- Zengin, F. (2018). Dijital dönüşüm çağında dijital sinemanın avantajları ve ortaya çıkardığı yeni sorunlar. *Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 5(21), 844–859.



EKLER

EK-1 Türk Sinemasında 2000-2023 Yılları Arasında Gösterime Giren Kadın Yönetmen ve Senaristlerin Filmleri (Antrakt Sinema, n.d.; Box Office Türkiye, n.d.; Kadın Yönetmenler Arşivi, n.d.).

Gösterim Yılı	Film Adı	Yönetmen	Senarist
2001	Büyük Adam Küçük Aşk	Handan İpekçi	Handan İpekçi
2003	Biraz Nisan	Aslı Özge	Aslı Özge
2003	Bulutları Beklerken	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu
2003	İki Dünya Arasında	Sibel Tunç	Sibel Tunç
2005	Hesperos'un Çömezleri	Aslı Özge	Aslı Özge
2006	Acı Ekmek	Banu Kaptanoğulları	Banu Kaptanoğulları
2007	Saklı Yüzler	Handan İpekçi	Handan İpekçi
2007	Fikret Bey	Selma Köksal	Selma Köksal, Necla Algan

2008	Hayattan Korkma	Berrin Baş	Berrin Baş
2008	Peri Tozu	Ela Alyamaç	Ela Alyamaç
2008	Pandoro'nın Kutusu	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu, Sema Kaygusuz
2008	Yaşam Arsızı	Yasemin Alkaya	Yasemin Alkaya
2009	Merdiven Altı	Nur Akalın	Nur Akalın
2009	İncir Çekirdeği	Selda Çiçek	Selda Çiçek
2009	Köprüdekiler	Aslı Özge	Aslı Özge
2009	Benim ve Roz'un Sonbaharı	Handan Öztürk	Handan Öztürk
2009	11'e 10 Kala	Pelin Esmer	Pelin Esmer
2010	Zefir	Belma Baş	Belma Baş
2010	Joenjoy	Nur Akalın	Nur Akalın
2010	Kako si?	Özlem Akovaligil	Özlem Akovaligil

2010	Off Karadeniz	Nur Dolay	Nur Dolay
2011	Bir Avuç Deniz	Leyla Yılmaz	Leyla Yılmaz
2011	Öfkeli Çılgınlık Karamsar Çile	Hatice Yakar	Hatice Yakar
2011	Çınar Ağacı	Handan İpekçi	Handan İpekçi
2011	Geriye Kalan	Çiğdem Vitrinel	Çiğdem Vitrinel, Şebnem Vitrinel
2012	Araf	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu
2012	Pazarları Hiç Sevmem	Rezzan Tanyeli	Rezzan Tanyeli
2012	Gözetleme Kulesi	Pelin Esmer	Pelin Esmer
2012	Yabancı	Filiz Alpgezmen	Filiz Alpgezmen
2012	Bahar İsyanıdır	Selma Köksal	Selma Köksal
2012	Yün Bebek	Ümmiye Koçak	Ümmiye Koçak
2012	Şimdiki Zaman	Belmin Söylemez	Belmin Söylemez

2013	Vay Başıma Gelenler	Semra Dünder	Semra Dünder
2013	Erkek Tarafı: Testosteron	İlksen Başarır	İlksen Başarır
2013	Kral Yolu	Serli Seta Nisanyan	Derya Kaya
2013	Mavi Dalga	Zeynep Dadak, Merve Kayan	Zeynep Dadak, Merve Kayan
2013	Hayatboyu	Aslı Özg	Aslı Özg
2013	Görev	Banu Kaptanoğulları	Banu Kaptanoğulları
2013	Köksüz	Deniz Akçay Katıksız	Deniz Akçay Katıksız
2013	Ferahfeza	Elif Refiğ	Elif Refig
2014	Kumun Kadı	Melisa Önel	Melisa Önel, Feride Çiçekoğlu
2014	Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Çiğdem Vitrinel	Çiğdem Vitrinel

2014	Vay Başıma Gelenler! 2 Buçuk	Semra Dünder	Semra Dünder
2014	Deniz Seviyesi	Esra Saydam, Nisan Dağ	Esra Saydam, Nisan Dağ
2015	Yitik Kuşalar	Ela Alyamaç, Aren Perdecı	Ela Alyamaç, Aren Perdecı
2015	Kasap Havası	Çiğdem Sezgin	Çiğdem Sezgin
2015	Mustang	Deniz Gamze Ergüven	Deniz Gamze Ergüven
2015	Yarım	Belma Baş	Belma Baş, Özge Aras
2015	Vesvese: Cin Tuzağı	Sumeya Köktent	Sumeya Köktent
2015	Suda Balık	Tülay Kocatürk, Tülay Kocatürk, Tülay Kocatürk	Tülay Kocatürk
2015	Kalingiller	Banu Kaptanoğulları	Banu Kaptanoğulları
2015	Ana Yurdu	Senem Tüzen	Senem Tüzen

2015	Aşk Nerede?	Semra Dünder, Özlem Dünder	Semra Dünder
2015	Çekmeköy Underground	Aysim Türkme	Aysim Turkmen, Can Merdan Dogan
2016	Sekerat Son	Şeyda Şen	Şeyda Şen
2016	Çok Uzak Fazla Yakın	Türkan Derya	Türkan Derya
2016	Ansızın	Aslı Özge	Aslı Özge
2016	Tutmayın Beni	Semra Dünder	Semra Dünder
2016	Tereddüt	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu
2016	Hemşire	Dilek Çolak	Dilek Çolak
2016	Bana Git De	Handan Öztürk	Handan Öztürk
2016	Toz	Gözde Kural	Gözde Kural
2016	Yağmurlarda Yıkansam	Gülten Taranç	Çağla Canbaz, Gülten Taranç

2017	Beginner	Burçak Üzen	Burçak Üzen
2017	Kaygı	Ceylan Özgün Özçelik	Ceylan Özgün Özçelik
2017	Seni Gidi Seni	Sibel Tunç	Sibel Tunç
2017	Cin Geçidi	Özgür Selvi	Özgür Selvi, Ayşe Türk
2017	Aşk Uykusu	Nisan Akman	Nilüfer Yenidoğan Özmekik
2018	Güvercin	Banu Sıvacı	Banu Sıvacı
2018	Elim Sende	Banu Kaptanoğulları	Banu Kaptanoğulları
2018	Tutsak	Beyza Çimenot	Beyza Çimenot
2018	Borç	Vuslat Saraçoğlu	Vuslat Saraçoğlu
2018	Delih 2	Gupse Özay	Gupse Özay
2019	Jinna: Karabasan	Ebru Delibaş	Ebru Delibaş

2019	İblis: Esir-i Beden	Hira Evren Işık	Hira Evren Işık
2019	Aşk Şarkısı	Semra Dünder	Semra Dünder
2019	Kader Postası	Çiğdem Bozalı, Elif Akarsu Polat	Çiğdem Bozalı, Elif Akarsu Polat
2019	Bilmemek	Leyla Yılmaz	Leyla Yılmaz
2019	Kalpten Gerdanlık	Sultan Nil Turan	Sultan Nil Turan
2020	Vay Halime	Semra Dünder	Semra Dünder
2020	Hayaletler	Azra Deniz Okyay	Azra Deniz Okyay
2020	Bir Nefes Daha	Nisan Dağ	Nisan Dağ
2020	Aşk Tesadüfleri Sever 2	İpek Sorak, Ömer Faruk Sorak	Nuran Evren Şit, İpek Sorak
2020	Yangın Yerinden Orkideler	Selin Şenköken	Selin Şenköken
2021	Milyonda Bir	Semra Dünder	Semra Dünder

2021	Çılgın Ortak	Özgür Selvi	Özgür Selvi
2022	Maric	Ebru Delibaş	Ebru Delibaş
2022	Suna	Çiğdem Sezgin	Çiğdem Sezgin
2022	Aniden	Melisa Önel	Melisa Önel, Feride Çiçekoğlu
2022	Cadı Üçlemesi 15+	Ceylan Özgün Özçelik	Hare Sürel ve Gülçin Kültür Şahin
2022	Ayna Ayna	Belmin Söylemez	Belmin Söylemez
2022	Kabahat	Ümran Safter	Ümran Safter
2022	Bana Karanlığını Anlat	Gizem Kızıl	Gizem Kızıl
2023	Ne Olacak Halim?	Semra Dünder	Semra Dünder
2023	Yüzleşme	Filiz Kuka	Filiz Kuka