

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS

**TÜRK SİNEMASINDA BİYOGRAFİK FİLMLERDE
HEGEMONİK ERKEKLİK İNŞASI**

Umut Şilan OĞURLU

2501181964

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi Habibe ÖNGÖREN ZAFER

İSTANBUL – 2022

ÖZ
TÜRK SİNEMASINDA BİYOGRAFİK FİLMLERDE HEGEMONİK ERKEKLİK
İNŞASI
UMUT ŞİLAN OĞURLU

Biyografik film türü sinema sanatının başlangıcından beri ilgi ve takdir görmüş olsa da tarih ve temsil arasındaki ilişki bağlamında oldukça da eleştiri almıştır. Türkiye’de çok fazla örneği üretilmemiş olsa da son yıllarda artan biyografik film üretimlerinin gişe başarısı ve kamuoyu yaratma gücü bu film türüne olan ilgiyi arttırmıştır. 2021 yılı itibariyle Türkiye’de çekilmiş olan biyografik filmlerin merkezine aldıkları tarihsel figürlerin ağırlıklı olarak erkekler olduğu görülmüştür. Bu dikkat çekici dağılım biyografik film türünün merkezine aldığı figürlerin arasındaki ortaklıkları cinsiyet çalışmaları doğrultusunda anlaşılabilir kılmıştır. R. W. Connell’in erkeklerin kendi arasındaki hiyerarşik yapısını inceleyerek ortaya koyduğu hegemonik erkeklik kavramı biyografik filmlerin inşasını görünür kılmak adına oldukça kıymetlidir. Connell’in erkekliğin etnik kimlik, sosyal statü ve sermaye ilişkilerini de içeren hiyerarşik bir yapısı olduğunu ve yalnızca kadınlar üzerinde değil kendi içerisinde de tahakküm kurduğunu tartışan çalışması literatürde oldukça ses getirmiştir. Buna rağmen sinemanın temsil bağlamında yeterli olarak değerlendirilmemiş ve erkeklik ilişkilerinin dinamik yapısı filmler üzerinden görünür kılınmamıştır. Bu çalışma kapsamında Türkiye’de beşikten mezara formülüyle çekilmiş ilk biyografik filmlerden olan Taçsız Kral (1965) ve 2018 yapımı, tüm zamanların en fazla izlenen beşinci yapımı olan Müslüm filmleri biyografik film anlatısının paralellikleri doğrultusunda temsillerin hegemonik erkekliği yeniden üreten yapısı görünür kılınmıştır. Cinsiyetin performans yolu aracılığıyla bir icra olduğu kabulüyle Türkiye tarihinde farklı dönem ve alanlarda da olsa damga vurmuş iki figürün benzer anlatı ve anlatım yöntemleriyle toplumsal belleği şekillendiren etkisi ve bu etkinin hangi araçlarla inşa edildiği değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme biyografik filmlerin anlatı ve anlatım unsurları ile göz ardı ettiği ya da yücelttiği belirli davranış kalıpları ile hegemonik erkekliğin inşası arasındaki paralelliklere odaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Hegemonik Erkeklik, Biyografik Film, Müslüm, Taçsız Kral, Türk Sineması



ABSTRACT
THE CONSTRUCTION OF HEGEMONIC MASCULINITY IN BIOGRAPHICAL
FILMS OF TURKISH CINEMA
UMUT ŞİLAN OĞURLU

Although the biographical film genre has attracted attention and appreciation since the beginning of cinema, it has also received criticism in the context of the relationship between history and representation. Although there are not many biopic examples in Turkey, the box office success of the films produced in recent years has increased the interest in this film genre. As of 2021, it has been seen that the historical figures that they center in the biographical films shot in Turkey are predominantly men. This remarkable relation has made the partnerships between the figures, which is the center of the biographical film genre, understandable in line with gender studies. The concept of hegemonic masculinity, which R. W. Connell put forward by examining the hierarchical structure of men among themselves, is very valuable in terms of making the construction of biographical films visible. Connell's work, which argues that masculinity has a hierarchical structure including ethnic identity, social status and capital relations, and that it dominates not only women but also within itself, has made quite a stir in the literature. Despite this, cinema has not been adequately evaluated in the context of representation and the dynamic structure of masculinity relations has not been made visible through films. Within the scope of this study, *Taçsız Kral* (1965), which is one of the first biographical films shot with the formula from the cradle to the grave in Turkey, and *Müslüm*, which is the fifth most watched production of all time, made visible the structure of representations that reproduces hegemonic masculinity in line with the parallels of the biographical film narrative. With the acceptance that gender is a performance through performance, the effect of two figures who have left their mark in Turkish history, albeit in different periods and fields, shaping the social memory with similar narrative and expression methods, and the means by which this effect is constructed have been evaluated. This evaluation focuses on the parallels between the narrative and narrative elements of biographical films and certain behavioral patterns that they ignore or glorify, and the construction of hegemonic masculinity.

Keywords: Gender, Hegemonic Masculinity, Biographical Film, Müslüm, Taçsız Kral, Turkish Cinema



ÖNSÖZ

Bu önsözü yazdığım sırada hala bitmemiş bir pandeminin başlangıcı benim tez çalışmamın başlamasına tekabül etti. Herkesin boğuştuğu bir belirsizlik havaya hakimken spesifik bir konuya odaklanmak oldukça zor oldu fakat bir gün Taçsız Kral filmine denk geldiğimde odaklanmak istediğim yeri bulmuş oldum. Bu bağlamda üzerine fazla çalışma yapılmamış bir film türü olan biyografik filmin izleyiciye oldukça cazip gelen yapısını incelemek istedim. Filmlerin genellikle erkeklerin hikayesini anlattığı tarihsel bir gerçek fakat Türk filmleri bu inşaları farklı dönemlerde nasıl inşa etmişti? Bu sorular üzerine düşünmeye başladığım dönemde arkadaşım Cemre Zekiroğlu ile hegemonik erkeklik üzerinde tartışmaya başladık. O döneme dek yabancı olduğum bu kuramsal çalışma üzerine yaptığım okumalar derinleştikçe bir merakla dönüştü. Biyografik filmlerin bu merakı gidermek için ideal film türü olduğunu düşünüyorum. Tarihsel belleğimizin çoğunu görsel imajların oluşturduğu bir dönemde bu filmlerin daha ayrıntılı bir biçimde incelenmesi zorunluluğa dönüşmüş durumdadır. Bu tartışmayı literatüre olumlu katkı sunacak bir biçimde gerçekleştirdiğime inanıyorum.

Bu süreçte kısa bir süre geçirmiş olsam da tüm İstanbul Üniversitesi akademik kadrosuna özellikle hep sıcakkanlı yaklaşımıyla hatırlayacağım Doç. Dr. Özlem Arda'ya, kıymetli hocamız Prof. Dr. Nilüfer Timisi'ye teşekkür ederim. Aynı zamanda beş yıldır işyerim ve daha fazlası olan Altınbaş Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi akademik kadrosu mesai arkadaşlarımın da üzerimde emeği büyüktür.

Son olarak bu süreçte beni sürekli destekleyip teşvik sağlayan rol modelim ve biricik annem Serpil Kara'ya, beni entelektüel olarak dört yaşından beri geliştiren ablam Ekin Ercan'a, yalnızca akademik değil mesleki anlamda da bana çok fazla şey katan ve tüm çalışmalarına alan tanıyan kıymetli bölüm başkanımız Dr. Öğr. Üyesi Cüneyt Gök'e, pandeminin zor koşullarına rağmen sağlıklı bir iletişim kurmamız adına elinden geleni yapan sevgili danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Habibe Öngören Zafer'e, Cemre Zekiroğlu'na teşekkürlerimi sunarım. Bu metnin yazıldığı dönem dünya için zor olsa da dilerim okunduğu dönemler güzelliklerle dolu olur.

UMUT ŞİLAN OĞURLU

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
TABLolar LİSTESİ	x
BİRİNCİ BÖLÜM	1
GİRİŞ	1
1.1. Cinsiyet ve Erkekliğin Kavramsallaştırılması	9
1.1.1. Toplumsal Cinsiyet	9
1.1.1.1. Radikal Feminizm	15
1.1.1.2. Sosyalist Feminizm	19
1.2. Erkekliğin Kalıplaşması	22
1.1.2. Hegemonik Erkeklik	25
1.1.3. İşbirlikçi Erkek	31
1.1.4. Marjinal Erkeklik	33
1.1.5. Madun Erkeklik	34
1.3. Sinemada Erkeklik Temsili	37
1.3.1. Hollywood Sinemasında Erkekliğin Yeniden Üretimi	40
1.3.2. Türk Sinemasında Erkeklik Temsilleri	43
1.3.3. Yeşilçam'da Melodram ve Kadın	44
1.3.4. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Erkekler	46
İKİNCİ BÖLÜM	49
MUHAYYEL GERÇEKLİKLER	49
2.1. Tarihi Aktaran Sinema	49
2.2. Gerçeğin Kurgusu: Biyografi	55

2.2.1. Bir Tür Olarak Biyografik Film: Anlatılan Kimin Hikayesi?.....	58
2.2.2. Türk Sineması'nda Biyografik Filmlere Kısa Bir Bakış	63
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	67
TÜRK SİNEMASINDA BİYOGRAFİK FİLMLERDE ERKEKLİK	
PERFORMANSLARI.....	67
3.1. Amaç	67
3.2. Araştırma Evreni ve Örneklem.....	67
3.3. Araştırmanın Yöntemi	68
3.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	69
3.5. Araştırmanın Bulguları	70
3.6. Baba, Oğul ve “Kutsal” Anne	72
3.7. Kendini Yaratan Adam	80
3.8. Muhayyel Kadınlar	86
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	98
SONUÇ	98
KAYNAKÇA.....	102
EK-İNCELENEN FİMLERİN KÜNYELERİ	112

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1.1.: Metin ve Babası	73
Resim 3.1.2.: Müslüm ve Babası.....	73
Resim 3.1.3.: Metin ve Annesi	75
Resim 3.1.4.: Müslüm ve Annesi.....	76
Resim 3.1.5.: Müslüm, Aile Fotoğrafında Babasının Yerinde	78
Resim 3.1.6.: Metin'in Babasının Değişen İmgesi	79
Resim 3.1.7.: Müslüm'ün Babasının Değişen İmgesi	80
Resim 3.2.1.: Metin, Kulüpte Dans Edenleri İzlemektedir	81
Resim 3.2.2.: Müslüm, Camdan Müzik Eğitimi Alan Yaşlılarını İzlemektedir.	81
Resim 3.2.3.: Metin ve Hülya'nın Farklı Yaşamlarının İmgesi.....	82
Resim 3.2.4.: Müslüm'ün Yükselişi Görünür Kılınır.....	83
Resim 3.3.1.: Metin ve Hülya'nın İlk Karşılaşması.....	87
Resim 3.3.2.: Müslüm'ün Muhterem Nur'a Bakışı	88
Resim 3.3.3.: Oya Sarı'nın İmajı	89
Resim 3.3.4.: Muhterem Nur'un Gazete Röportajı.....	90
Resim 3.3.5.: Metin'in Tedirginliği	91
Resim 3.3.6.: Metin Başarısız Oldukça Başlıklar Kişiselleşir	92
Resim 3.3.7.: Müslüm ve Muhterem Nur'un Şiddet Dolu İlişkisi.....	94
Resim 3.3.8.: Metin'in Spekülatif Boşanması	96

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.3.2.1.: Erkan Tunç Tarafından Hazırlanmış Türk sinemasının İlk Yılları Gösterimi	44
Tablo 2.2.2.1.: Türkiye’de Gösterime Giren Yerli Film Sayısı (2002-2017).....	65
Tablo 2.2.2.2.: Türkiye’de Toplam Seyirci Sayıları (Milyon) (2002-2017)	65
Tablo 2.2.2.3.: Türkiye’de 2017-2019 Arası Vizyona Giren Biyografik Filmlerin Listesi, Türü ve Toplam Hasılatı	66



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Hegemonik erkeklik kavramı günümüzde toplumsal cinsiyet çalışmalarını içeren her alanda oldukça sık araştırılan bir kavram olmasına rağmen anlamını her alanda yeniden üretmektedir. Hegemonya, Antik Yunan'da şehir devletleri arasındaki ilişkileri tanımlamak için kullanılan Yunanca *hēgemonia* ("bir şeyin üzerinde hakimiyet") kelimesinden türemiştir. 20. yüzyılın başında hegemonya kavramını yeniden yorumlayan İtalyan Marksist filozof Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı, gelişmiş Batı ülkelerinde kapitalist devletin varlığını koruyup sürdürebilmesine yönelik bir araştırmanın sonucudur. Sosyolog R. W. Connell ise Gramsci'nin hegemonya kavramını sınıf kavramından yola çıkarak cinsiyete uygulamış ve "hegemonik erkeklik" kavramını geliştirmiştir.

Hegemonik erkeklik kavramı her ne kadar R. W. Connell'in erkeklik çalışmaları kapsamında ortaya çıkmış olsa da çalışmanın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan toplumsal cinsiyet çalışmaları ve eleştirel feminist düşüncedir. 19. Yüzyıla kadar yalnızca biyolojik ayrım üzerinden değerlendirilen cinsiyetin kavramlaştırılıp bir performans aracı olarak nitelendirilmesine kadar uzanan süreçte meydana gelen tartışmalar oldukça kıymetlidir. Connell'a göre 'ağızdan baklayı çıkaran' ilk kişi psikoloji biliminin önemli ismi Sigmund Freud'tur. Sigmund Freud'un cinsiyetin homojen yapısını bilimsel kaynakları aracılığıyla teorize etmesi günümüze kadar süregelen cinsiyet tartışmalarını başlatmıştır. Cinsiyet tartışmalarının bilimsel psikanaliz bağlamından çıkıp sosyolojide yer etmeye başlaması ise eleştirel feminist kuramcılar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Eleştirel kuramdan yola çıkarak feminist kuramcılar cinsiyet ayrımının kadın tahakkümünü yaratan yapısını ifşa etmiştir. Kadın tahakkümünün yaratılmasında politik ve ekonomik düsturun kurumsallaşmış yapısını değerlendirip tartışan toplumsal cinsiyet tartışmaları ise cinsiyet ayrımında sosyal statü, ırk ve millet gibi unsurların etkisini görünür kılmıştır. Tüm bu literatür tartışmalarının üzerine ise R. W. Connell erkekliğin de kendi içerisinde bir tahakküm sistemi olduğunu iddia etmiş ve erkekliği gruplaştırmıştır. R. W. Connell'in dört kategoriye ayırdığı erkeklik birbiriyle ilişkili ve bazen birbirini destekleyen bazen ise birbiriyle çatışan farklı erkek profillerini işaret etmektedir.

R.W. Connell'in (2005) "toplumdaki erkekler için arzu uyandıran, norm olan ve hem zamansal hem de coğrafi olarak değişimler yaşayan" olarak değerlendirdiği erkeklik kavramı kendi içinde dörde ayrılmaktadır ve bu dört kavram erkeklik hiyerarşisini oluşturur. Bu hiyerarşi "Hegemonik Erkeklik", "İşbirlikçi Erkeklik", "Madun Erkeklik" ve "Marjinal Erkeklik" olarak dörde ayrılmaktadır. Connell'in hiyerarşinin en üstünde ve egemen olarak ifade ettiği hegemonik erkeklik aynı zamanda toplumu domine eden bir güç unsurudur. Hegemonik erkeklik merkezde olan ve sermaye ile iç içe geçmiş bir erkekliği de işaret ettiği için sermaye dinamikleriyle paralel olarak değişim de gösterebilmektedir. Aynı zamanda Connell'in yetkilendirme olarak nitelendirdiği unsur doğrultusunda hegemonik erkeklik diğer erkeklik türlerine yetki vererek statüde yükselmelerini sağlayabilir. Örneğin etnik kimlik ve sınıf bakımından toplumun dezavantajlı gruplarında yer alan erkekleri nitelendirdiği marjinal erkeklik grubu, figürlerin merkeze ulaşması ve sermayenin gerekliliklerini yerine getirmesi ile hegemonik erkeklik sınıfına yükselebilmektedir.

R. W. Connell'a göre erkekliğe dair pratikler, zaman ve mekân içinde tekrar eden canlandırma yoluyla, kaynakların üretimini ve dağıtımını, otorite biçimindeki gücün dağılımını, arzu ve cinselliğin toplumsal arenasını ve sembolizmi veya anlam üretimini ifade etmektedir. Hegemonya, bir bütün olarak toplumdaki kültürel egemenlik ile ilgilidir. Bu genel çerçevede içinde, erkek grupları arasında belirli cinsiyete dayalı tahakküm ve tabiiyet ilişkileri vardır. (Connell 2017: 183). Connell'in değerlendirmesi doğrultusunda hegemonik erkekliğin canlandırma yoluyla nasıl bir kültürel egemenlik kurduğu ise kültürel üretimler üzerinden tartışılabilir. Hiç kuşkusuz ki en önemli ve toplumlara etki eden kültürel ürünlerin başında sinema sanatı gelmektedir. Sinemanın toplumlara hitap eden temsil aracılığıyla normları oluşturan yapısı birçok çalışmaya da konu olmuştur. Sinemanın buluşundan beri her ülkenin sinemasında popülerliğini koruyan biyografik film türü ise gerçeklik misyonu doğrultusunda tarihi temsil etme özelliği bakımından oldukça önemlidir. Neredeyse bütün biyografik filmlerin merkezindeki figürlerin erkek olması ve benzer anlatı motiflerine sahip olması ise erkeklik gruplarının okunabilmesi adına kritik bir önem taşır.

Biyografik ya da evrensel başlığıyla *biopic* filmler, sinemanın keşfinden itibaren her coğrafyada ve dönemde örneklerini vermiş olmasına rağmen, biyografik

film alanında yapılmış kuramsal çalışmalar literatürde oldukça kısıtlıdır. Biyografik filmlerin izleyiciler için, tarihsel figürleri yani dolayısıyla tarihi yorumlamaları bakımından oldukça kuvvetli bir araç olması, bu film türünün diğer film türlerinden en önemli farkını oluşturur. Robert Burgoyne'nin (2008) "İzleyicinin tarihe yeniden tanıklık ediyormuş gibi hissettiği imgesel bir dinlenme hali"¹ olarak tanımladığı biyografik film, varlığı tarihsel olarak belgelenmiş bir figürün sahip olduğu şöhreti ve hikâyeyi biricikleştirmek garantisıyla inşa edilen kurgusal filmi tanımlamak için kullanılan bir film türüdür. Biyografik filmler sinema tarihinin başladığı 19. Yüzyılın sonundan beri örneklerini üreten ve gerçekliği kurgulamak misyonuyla vurgulanan pazarlama stratejileriyle her dönem ilgi görmüş ve gişede başarı yakalamıştır. Öyle ki sinema tarihinde ilk biyografik film olarak kabul edilen *Jeanne d'Arc/Joan of Arc* (Georges Méliès, 1900) sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen Lumière Kardeşler'in 1895 yılında gerçekleştirdikleri kısa filmlerin gösteriminden yalnızca beş sene sonra çekilmiştir. Biyografik filmlerin, film endüstrisinde sahip olduğu kayda değer gişe başarısı ise bu filmlerin tarih başta olmak üzere çeşitli sosyal alanlarda da tartışmalara ve araştırmalara konu olmasını sağlamıştır. Dünya sinemasında gittikçe yaygınlaşan biyografik filmler aynı zamanda sinema evreninde prestij elde ediminde de film yapımcılarına fayda sağlaması ile bilinmektedir. Öyle ki sinema alanında dünyanın en prestijli ödülleri olarak nitelendirilen Akademi Ödüllerinin (Oscar) 2000-2009 yılları arasında En İyi Erkek Oyuncu ve En İyi Kadın Oyuncu dallarında dağıttığı 20 performans ödülünün 12'sini biyografik filmlerde oynayan oyuncuların kazanmış olması bu film türünün ne kadar cazibeli bir noktada durduğu konusunda bir örnektir.

Biyografik filmlerin üretiminden önce asırlar boyu üretilen biyografi yazımı ve metinsel biyografik eserler biyografik anlatının temelini oluşturmaktadır. Biyografik anlatıların tarih boyu devam eden tartışmalarının en can alıcı hususu tarihi temsil ederken neleri dahil edip neleri değiştirdiği hususudur. Metinsel biyografi anlatısının merkezine aldığı figürleri belirli insani özellikler aracılığıyla yücelttiği görülmüştür. Bu özellikler genellikle başarı, azim ve çalışkanlık gibi motifler eşliği ile aktarılır. İzleyici ya da okuyucu için bireyin yaşantısı kahramanlık öyküsüne dönüştürülerek cazip kılınır. Birbirini tekrarlayan bu motifler neticesinde biyografi anlatısına konu olan figürler benzer karakteristik özelliklere atfedilmiştir. Sıradan insanlar için

¹ Robert Burgoyne (2008), **The Hollywood Historical Film**, Oxford: Blackwell, 7.

kahramanlığa ulaşan yolu temsil eden biyografi anlatıları evrensel metaforlar üzerinden özdeşlik alanı yaratmıştır. Bu özdeşlik alanının kuvveti üretildiği her dönemde biyografi anlatılarının ilgi çekmesini sağlamıştır. Dünya sinemasında en fazla gişe hasılatı yapan filmlerin başında biyografik filmlerin gelmesi şaşırtıcı değildir. Türkiye Sinema tarihine baktığımızda ise biyografik film örneklerinin sayıca oldukça az olduğu fakat son beş yıllık dönemde (2016-2021) oldukça çoğaldığı ve gişede tıpkı dünyadaki örnekleri gibi büyük başarı yakaladığı görülmektedir.

Biyografik filmi diğer film türlerinden ayıran anlatı kalıplarının başında 'crave to grave' denilen 'beşikten mezara' formülü gelmektedir. Bu formül doğrultusunda filmin merkezine aldığı figürün yaşamı, çocukluğundan alınarak onu tarihe kazıyan başarılarını gerçekleştirdiği döneme kadar yaşamı aktarılır. Genelde filmin bitiş jeneriği eşliğinde merkeze alınan figürün ölene kadar yaşadıkları ekrana gelen metinler aracılığıyla da sunulur. Bu tez çalışmasında ele alınan Türk biyografik filmleri seçilirken bu formüle uygun olmaları gözetilmiştir. Beşikten mezara formülü doğrultusunda çekilen ilk biyografik filmlerden olan 1965 yapımı *Taçsız Kral* ve son dönemin en fazla izlenen filmi olan *Müslüm*'ün (2018) ve benzer anlatılara sahip olduğu saptanmıştır. Ayrıca söz konusu filmlerin kahramanları, farklı sosyo-ekonomik geçmişlerden gelmelerine rağmen toplumun büyük bir kesimini kapsayan başarılarla ulaşmalarıyla benzeşim göstermektedir. Filmlerin seçiminde bu husus da etkili olmuştur. 1953 yılında Şanlıurfa'da yoksul bir ailenin oğlu olarak doğan ve 1960'lı yılların sonunda İstanbul'a gelip şarkıcılıkta büyük bir başarı yakalayan Müslüm Gürses'in hikayesini anlatan *Müslüm* (2018), 1960'lı yılların efsanevi futbolcusu Metin Oktay'ın kendisini canlandığı *Taçsız Kral* (1965), taşradan merkeze gelen ve kendini merkezde yeniden yaratan erkek figürlerin anlatıları olması sebebiyle seçilmiştir. Filmler, biyografik filmlerin özelliklerine (anlatımsal ve biçimsel) uygun olarak belirlenmiştir. Belirlenen filmlerin anlatıları R. W. Connell'in teorize ettiği Hegemonik Erkeklik kuramı temel alınarak tartışılmıştır. Seçilen filmlerin figürlerinin Connell'in hiyerarşisinde Marjinal Erkekliklere aitken kendi kişisel beceri ve başarıları doğrultusunda hegemonik erkeklik sınıfına yükseldikleri görülmektedir. *Taçsız Kral* (1965) ve *Müslüm* (2018) filmlerinin anlatısını oluşturan farklı erkeklik figürleri, Connell'in Marjinal Erkeklik kapsamında değerlendirdiği gibi düşük gelir grubundan, merkezden uzak ve farklı etnik kökenlere aittir. Aynı şekilde bu erkek figürleri sahip oldukları atletik ve sanatsal yeteneklerle merkeze ulaşmış ve Hegemonik Erkeklik grubunun parçası olmuştur. R. W. Connell'in kuramsal

çerçevesinde aynı film türüne ait *Taçsız Kral* (1965) ve *Müslüm* (2018) filmlerini değerlendirmek ve biyografik film türünün hegemonik erkeklik inşası için ne gibi faydalar sağladığını tartışmak hem bu film türüne yakından bakmak hem de bu paralelliğin görsel anlatımda karşılığına işaret etmek adına faydalı olacaktır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde biyolojik cinsiyet ile başlayıp toplumsal cinsiyete uzanan ve farklı dönemlerde farklı teorisyenler tarafından ele alınan cinsiyet tartışmaları ve sinema alanındaki uzantıları Toplumsal Cinsiyet ve Erkekliğin Kavramsallaştırılması başlığı ile aktarılacaktır. Erkekliğin biyolojik ayrımından çıkarılıp toplumsal bir performans olarak değerlendirilmesi, ilk alt ana başlık olan Toplumsal Cinsiyet bölümünde tartışılacaktır. Erkekliğin mesele haline gelmesi ve tahakküm aracı olarak araçsallaştırdığı unsurları ifşa eden eleştirel feminist araştırmalar iki alt başlık ile değerlendirilecektir. Bu başlıklar tartışmaların yoğunlukla toplandığı konu başlıklarıyla paralel olarak Radikal Feminizm ve Sosyalist Feminizm olarak ayrılacaktır. Connell'in Erkeklikler çalışmasına uzanan bu kuramsal alt yapının aktarımı hem Connell'in refere ettiği terimler hem de çalışmasının temelini aldığı kuramcılarının görüşlerinin aktarılması bakımından elzemdir. Birinci bölümün ikinci ana başlığında ise Connell'in Erkeklikliğin Kalıplaşması olarak ayrılacaktır. Bu bölüm Connell'in çalışmasıyla paralel olarak dört gruba ayrılacak ve hiyerarşideki adımlar açıklanacaktır. Birinci bölümün üçüncü ana başlığı ise toplumsal cinsiyet ve erkeklik çalışmalarının sinemadaki uzantılarına odaklanacaktır. Sinemada Erkeklik Temsili başlığı sinemadaki biçim ve içeriklerin feminist teorinin ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının gelişmesiyle paralel olarak ele alınış biçimini ve bu yaklaşım etrafında süren tartışmalara değinecektir. Sinemada Erkeklik Temsilinin ilk alt ana başlığı olan Hollywood Sinemasında Erkekliğin Yeniden Temsili bölümü ana akım olarak kabul gören Hollywood'ta erkek karakterlerin idolleştirilmesi üzerinden toplumsal cinsiyet performanslarıyla nasıl paralel ilerlediğini gösterecektir. Bölümün ikinci alt ana başlığı olan Türk Sinemasında Erkeklik Temsili ise Türkiye'nin sosyo ekonomik koşullarıyla paralel olarak değişkenlik gösteren erkek karakterleri incelemesi bakımından Yeşilçam'da Melodram ve Kadın ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Erkeklik Temsili olarak iki başlığa ayrılmıştır.

İkinci bölümde sinemanın tarihi olayları ve figürleri temsil eden yapısına değinilecektir. Sinemanın tarihi aktarma konusunda çok güçlü bir temsil olduğu

savını desteklemek adına genel olarak tarihi nasıl şekillendirdiğine değinmek oldukça önemlidir. Bu kapsamda sinema tarihinden örnekler aktararak kamuoyu oluşturan yapısının farklı boyutları tartışılacak olup toplumsal hafıza için önemine değinilecektir. Bu bölümün “Gerçeğin Kurgusu: Biyografi” başlıklı bölümünde biyografik film anlatılarının geleneğini takip edebilmek adına metinsel biyografi yazımı tartışılacak ve asırlardır süren biyografi yazımı hakkındaki tartışmalara değinilecektir. “Bir Tür Olarak Biyografik Film: Anlatılan Kimin Hikayesi?” başlığında biyografik film türünün diğer film türlerinden farklı yapısı ve sürdürdüğü geleneksel Hollywood anlatısı olarak adlandırılan biçim özellikleri ifşa edilecektir. Aynı zamanda sinema kuramcısı Belen Vidal, Robert Burgoyne ve Marc Ferro gibi sinema alanında çalışan kuramcıların biyografik film türü konusunda geliştirdiği değerlendirmeler ve bu türün neden problematik olarak ele alındığı tartışılacaktır. Biyografik filmin benzer kalıplar üzerinden ilerlediğini savunacak olan bu başlıkta izleyici açısından nasıl bu kadar cazip kılındığı da tartışılacaktır. İkinci bölümün son başlığı olan “Türk Sinemasında Biyografik Filmlere Kısa Bir Bakış” bölümünde ise daha önce de bahsedildiği gibi Türkiye’de az sayıda örneği bulunan bu film türünün tarihsel gelişimi açıklanacaktır. Ayrıca son beş yıllık dönemde Türk sinemasında giderek çoğalan biyografik filmlerin Hollywood anlatısını sürdürmekteki başarısı üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır.

Biyografik film örnekleri üzerinden bu türün dünya ve Türk sinemasında merkeze aldığı tarihsel figürlerin arasındaki paralelliklerin işaret edileceği bu bölümden sonra üçüncü bölümde, Türk sinemasındaki biyografik film örnekleri arasından hem dönemsel farklılığı göstermesi açısından hem de yönetmen yaklaşımı farkından ötürü Connell’in kuramını en iyi şekilde gösteren örnekler olarak *Müslüm* ve *Taçsız Kral* filmlerinin analizi gerçekleştirilecektir. Bu paralellikler üzerinden inşa edilen erkekliklerin temsilleri üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır. Araştırmamıza konu olan Türk Sinemasının iki biyografik film örneği *Taçsız Kral* (1965) ve *Müslüm* (2018) filmleri yine R. W. Connell’in erkeklikler teorisi kapsamında kavramsallaştırdığı Hegemonik Erkeklik kavramı üzerinden analiz edilecektir. David Thomson’ın “geçmişin büyük adamlarını deha, kararlılık ve sıkıntıların kahramanca nitelikleri ile yaratıldığını” iddia ettiği biyografik filmlerin merkezine aldığı büyük adamların ve temsil ettiği unsurların ve en önemlisi izleyici için neden ve nasıl bu kadar cazip oldukları tartışılacaktır. Bu bağlamda kahramanlık

unsurları olarak işaret edilen unsurların anlatıdaki paralellikleri ve bu özellikleri taşıyan kahramanların neden izleyici açısından cazip görüldüğü tartışılacaktır.

Hangi konuda olduğuna bakılmaksızın tüm bilimsel araştırmalar incelemek için bir veriye gereksinim duyarlar. Bu argüman bağlamında filmler nitel araştırmaların alt araştırma modellerinden olan “amaçlı örneklem” ile belirlenmiştir. Amaçlı örneklem modelinde gereksinim duyulan veri araştırmaya konu olan olguları içinde barındıran bir evrende bulunmalıdır. Evrenin parametrelerini en uygun şekilde temsil eden ögelerin seçilmesi, örneklemenin temel amacıdır. Araştırmacının, oldukça geniş bir alan olan evreni tamamen incelemesi çok maliyetli olacağından, veriler evreni temsil ettiği düşünülen bir bölümden elde edilmeye çalışılır (Liamputtong, 2013 aktaran Baltacı, 2018). Türkiyede çok fazla örneği üretilmemiş olan biyografik film evrenden örneklemenin indirgenmesi süreci kapsamında R. W. Connell’in erkeklikler hiyerarşisi göz önünde bulundurulmuş ve hedef evren belirlenmiştir. Evreni en iyi yansıtacağı ve çalışmadan istenen ayrıntıları belirginleştireceğine inanılan örneklem çerçevesi içerisinde evreni tam manasıyla temsil edebilecek ögeler, araçlar ve unsurları kapsadığı için bu filmler seçilmiştir.

Üçüncü bölümde Connell’in çalışmaları doğrultusunda biyografik film türünde hegemonik erkekliği yaratmak adına araçsallaştırılan üç benzer unsur üzerinden değerlendirme yapılacaktır. Bunlardan ilki “Baba, Oğul ve “Kutsal” Anne” başlığında değerlendirilecek olan aile anlatısıdır. İki filmin de anlatısının çocukluk ile başlaması ve benzer aile manzaraları sunmaları dikkat çekicidir. Filmlerin çekildiği döneme ait toplumsal konjonktürlerin değişkenliğinin temsile yansımaları fakat aynı zamanda benzer çatışmalara hizmet etmesi okunur kılınacaktır. Filmlerin değerlendirildiği “Kendini Yaratan Adam” başlıklı Self Made Man kavramına gönderme yapan ikinci alt başlık ise Connell’in Marjinal Erkeklik grubunda değerlendirdiği düşük sosyal statüye sahip iki erkek karakterin kişisel becerileriyle Hegemonik Erkeklik grubuna dahil olmaları açıklanacaktır. 1960’lı yıllarda Toplumsal Gerçekçi Sinema akımının bir parçası olan Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Taçsız Kral* filminde sınıf ilişkileri oldukça gözle görülür iken, 2018 yılında Can Ulkay tarafından çekilen *Müslüm* filminde neoliberal politikalar ile paralel olarak metaforik aktarılmıştır. Bu iki farklı film, yönetmenlerin farklı yaklaşımlarından ziyade filmlerin çekildiği dönemlerin sosyo politik ve sosyo ekonomik hareketlerini yansıtmaktadır. Üçüncü bölümün son başlığı olan “Muhayyel Kadınlar” ise biyografik filmlerdeki kadın karakterlerin ikincil

pozisyonuna ve erkekliğin inşasında tahakküm altındaki konumlarına işaret edecektir.

Connell'ın literatüre kattığı hegemonik erkeklik kuramı biyografik filmlerin niteliği ile değerlendirildiğinde yeni tartışma alanları açmaktadır. Biyografik filmlerin hem gişede hem de kamuoyu oluşturmadaki inanılmaz popülaritesine rağmen, şaşırtıcı bir şekilde üzerlerinde çok az eleştirel yazı vardır. Bu nedenle bu çalışma, son dönemin en yükselişte olan film türü olan biyografik filmlerin erkeklikler arasındaki hiyerarşik yapısını inşa edilmiş biçimini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, Türk sinemasında hegemonik erkeklik teorisinin biyografik filmlere uygulanmasında bu çalışma öncü araştırmalardan biri olması bakımından gelecekte biyografik filmler üzerine yapılacak araştırmalara ilham kaynağı olacağına inanılmaktadır.

Filmlerin merkezine aldıkları figürleri yalnız anlatı unsurları aracılığıyla değil, anlatım yöntemleri ile de paralel olarak benzer çatılarda izleyicide cazip kılınan yapısını değerlendirmek önemlidir. Biyografik filmlerin dramatik yapıyı öznelerin başarılarından çıkarıp toplumsal belleğe azim, çalışma ve başarı gibi soyut kavramları somutlaştıran yönlerini tespit edebilmek bu çalışmanın çerçevesini oluşturur. Bu çalışmada hedeflenen, *Taçsız Kral* (1965) ve *Müslüm* (2018) filmi anlatılarındaki erkeklik inşası üzerine bir okuma yapmaktır. Çalışmanın temel araştırma soruları şu şekilde sıralanabilir:

1) Bu filmlerin anlatı ve anlatım teknikleri erkeklik inşası hususunda nasıl bir işlev görüyor?

2) Türk sinemasındaki biyografik filmler (hegemonik) erkeklik inşasında hangi unsurları araçsallaştırmaktadır?

3) Bu türün dilini yaratan biçimsel unsurlar izleyici perspektifinden nasıl ve ne şekilde bir özdeşlik alanı yaratmaktadır?

BİRİNCİ BÖLÜM

MUHAYYEL ERKEKLİKLER

1.1. Toplumsal Cinsiyet ve Erkekliğin Kavramsallaştırılması

İncelemeye tabi tutulacak filmlerin görsel kodlar aracılığıyla hegemonik erkeklik inşasını nasıl kurguladığını deşifre etmeden evvel hegemonik erkeklik kavramını görünür kılan toplumsal cinsiyet çalışmalarının gelişimini takip etmek hem mühim hem de gereklidir. Günümüzde çeşitli disiplinlerde üretilen akademik çalışmalarda, bu konu farklı biçimlerde ele almış ve çeşitli gündemlerin parçası olmuştur. Günümüz sosyal bilimlerinde toplumsal cinsiyet çalışmaları önemli bir alana sahip olduğu aşikâr olsa da bu kavramın uzunca bir geçmişi vardır.

1.1.1. Toplumsal Cinsiyet

İncelemeye tabi tutulacak filmlerin görsel kodlar aracılığıyla hegemonik erkeklik inşasını nasıl kurguladığını deşifre etmeden evvel hegemonik erkeklik kavramını görünür kılan toplumsal cinsiyet çalışmalarının gelişimini takip etmek hem mühim hem de gereklidir. Günümüzde çeşitli disiplinlerde üretilen akademik çalışmalarda, bu konu farklı biçimlerde ele almış ve çeşitli gündemlerin parçası olmuştur. Günümüz sosyal bilimlerinde toplumsal cinsiyet çalışmaları önemli bir alana sahip olduğu aşikâr olsa da bu kavramın uzunca bir geçmişi vardır.

Toplumsal cinsiyet kavramı moderniteyle ortaya çıkmış bir kavramdır ve kökleri 20. yüzyıla dayanır. Bu noktada kavramın çıkış noktasından bahsetmek faydalı olacaktır. 20. yüzyılın başlarında psikanalizin kurucusu olarak kabul edilen Sigmund Freud, R. W. Connell'in deyimiyle "*baklayı ağzından çıkaran ilk kişidir.*" (Connell, 2019: 39). Freud'un psikanaliz kuramını geliştirmek üzere erilliği ve dişiliği bilimsel incelemeye tabi tutması bu alanda devrim yaratacak çalışmaların fitilini ateşlemiştir. Freud, klinik vakalar üzerinde yaptığı çalışmaların neticesinde cinselliği ve cinsiyetin bireylerde heterojen olarak bulunmadığı, homojen olarak yer aldığı kanısına varmıştır.

“Her insan, gerçekten, biyolojik bakımdan kendi cinsine özgü karakterlerle öbür cinse özgü karakterlerin bir karışımını, aynı şekilde, etkin ve edilgen öğelerin bir karışımını sunar ki psikişik düzendeki bu öğeler biyolojik karakterlere ya bağlıdır ya değildir.” (Freud, 2021:124).

Freud'un biyolojik cinsiyet normlarını yapı bozumuna uğratan çalışmalarının günümüzde hala çözüme kavuşamamış noktalarını olduğu düşünülecek olursa, 20. yüzyılın başlarında da oldukça şiddetli eleştirilerin odağı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Öyle ki, Sigmund Freud'un dönem arkadaşı Nobel Ödüllü Psikiyatrist Krafft-Ebing'in Nisan 1896'da Freud'un teorileri hakkında, "*bilimsel bir peri masalı*" olduğunu söylemiştir (Krull, 1896; aktaran Fitzgerald, 2019). Sigmund Freud, bu çalışmalarını bilimsel bir zeminde yürütmüş olduğu için dönemindeki bilim insanları tarafından (kısa bir süreliğine dahi) kabul görmemiş olsa da cinsiyet üzerine geliştirdiği kuramlar sosyal bilimler alanında aranan kan niteliği taşımıştır (Lasswell, 1939:375). Her ne kadar Freud'un cinsiyet çalışmalarına yönelik katkısı yadsınamaz olsa da 20. yüzyıl boyunca (toplumsal) cinsiyet (*gender*) çalışmalarının kapsadığı ataerki ve erkeklik gibi tartışma alanları 20. yüzyıl boyunca feminist kuramcılar tarafından farklı perspektiflerde değerlendirilmiştir. Sanayileşmeyle birlikte Avrupa ve Amerika'da işçi sınıfından kadınlar, yaşam hakları ve özgürlükleri, oy verme hakkı, yönetimde yer alma hakkı, eğitimde fırsat eşitliği hakkı gibi talepleri içeren birden çok bildiri ve eserler ortaya koymuşlardır (Taş, 2016). Freud'un cinsiyet çalışmalarıyla “Birinci Dalga” olarak adlandırılan feminist akımın aynı döneme denk gelmesi de psikanaliz ve feminizm arasında bir diyalog başlatmıştır.

Psikanaliz ve feminizm arasındaki bu diyalogun olası faydası ortak amaçlar üzerinden okunabilir. Her ikisi de cinsellikle ilgilenir, statükoya meydan okur ve değişime karşı direnci anlamak ve zayıflatmak için bilinç ve toplum yüzeyinin arkasına girmeye çalışır (Nolan ve O'Mahony, 1987: 160). Psikanaliz, feminizm için gerekli olan öznellik ve cinselliğin tüm karmaşıklığını anlamak için potansiyel olarak yararlı bir araç olarak değerlendirilmiştir. Kadınlığı, kadınlığın nasıl ortaya çıktığını ve nasıl içselleştirildiğini açıklamaya yardımcı olur. Psikanaliz; kuralcı ve dogmatik değil, aksine betimleyici ve değerlendircidir ve kadının rolünü sınırlamaya çalışmaktan uzakta, kadının içindeki çelişkileri tam olarak hesaba kattığını belirten Nolan ve O'Mahony, Freud'un kadınlığın ne kolayca elde edilebileceği ne de sürdürülemeyeceği sonucuna vardığını belirtir (Nolan ve O'Mahony, 1987). Feminizm, mevcut cinsel bölünmelerin alt üst edilebileceği ve yenilenebileceği inancına dayanırken, psikanaliz bu bölünmelerin ilk etapta nasıl ortaya çıktığına dair

bir açıklama sağlar. Bilinçsiz süreçlere odaklanarak, toplumsal cinsiyet ayrımlarının derin köklerini ve cinsiyet rollerindeki yüzeysel değişikliklere rağmen kalıcılığını açıklamaya yardımcı olur. Çatışan, kafa karıştıran ve tutarsız kadınlık imgeleri tarafından kuşatılan kadınlar ve pasif, itaatkâr ve duygusal olarak tanımlanan “kadınlık klişelerini” kırmaya çalışan herkes için önemlidir. Freud'un temel sorusu olan “kadın olmak nedir?”, psikanalizde hem bilinçdışı hem de bilinçli boyutları hesaba katılarak yanıt bulmuştur. 1920'lerden başlayarak, Freud'un ortaya attığı ve hala gelişmekte olan kadın psikolojisi görüşü, çoğu kadınlardan oluşan ve Karen Horney gibi önemli analistler tarafından Berlin, Londra ve daha sonra da New York'a yayılarak eleştirilere maruz kalmıştır (Bruehl ve Wexler, 1992: 455).

Freud'un geliştirdiği “penis hasedi”² üzerinden başlayan tartışma feministler arasında yarılmaya sebep olmuştur. Karen Horney, başlangıçta penis hasedi ikincil bir oluşum olarak değerlendirmiş, kızların babalarına Ödipal sevgilerinde hayal kırıklığına uğramaları gereken bir tepki olarak çalışmıştır. Melanie Klein ise tersine, penis hasedinin Ödipal öncesi döneme ait görmüş ve bunu bebeğin annesiyle sözlü ilişkisi aracılığıyla ortaya çıktığını söylemiştir. Hem Horney hem de Klein, kız ve erkek çocukların genital ve bedensel diğer farklılıklarını idrak etmeden önce de kendi cinsel organlarının varlığının ve genital hislerinin farkında olduklarını iddia etmişlerdir. Daha sonraları Clara Thompson ve Karen Horney, 1930'lu yıllarda New York'ta yaptığı çalışmalarda sosyolojik olarak penis hasedini erkek ayrıcalıklarının ve statüsünün kıskançlığı, yani penisin anatomik değil, fallus sembolik kıskançlığı olarak yorumladılar.

Horney, şu şekilde devam eder: “Psikanaliz, erkek bir dâhinin yaratısıdır ve onun düşüncelerini geliştiren hemen herkes erkektir.” (Horney, 1924: 79; aktaran Donovan, 2020: 196). Freud'un cinselliği sadece erkeğin cinselliği üzerinden yorumladığı kanısına varan Horney, bu haliyle Freud'un çalışmalarının önemli bir

² Penis kıskançlığı kavramı “küçük adamın”, kız çocuğu olduğunun ayırdına vararak dişiliğe evrimini; bu çerçevede eril ve klitoral cinselliğinin sonlanışını; edilgen, kadınsı, vajinal ve iğdiş edilmiş cinselliğini kabulünü, kız çocuğunun kendini, annesini ve bütün dışicinsini aşağı görmesinin nedenini, ilk eril sevgi nesnesi olan babaya ve dolayısıyla erkeklere yönelişini, annelik özlemine ve kadının erkeğinki kadar gelişkin olmayan üst beninin oluşumunu açıklayan en temel kavramdır. Koçak, (t.y.), **Psikanalitik Feminizmin Müsebbibi: Freud ve Penis Kıskançlığı Kavramı**, Erişim Tarihi: 20.02.2022 (https://www.academia.edu/6794906/Psikanalitik_Feminizm)

eksikliğine işaret etmiş ve bunun yalnızca kadınların bu alanda çalışma yapmalarıyla doldurulabileceğini savunmuştur (Horney, 1924). Bu bağlamdaki eril düşünceden bağımsız olarak kadınlar üzerine yapılmış çalışmaların eksikliğine işaret eden eleştiriler doğal bir süreç olarak feminist çalışmaları başlatmıştır. Feminist kuramcılar ilk yoğunlaştığı ve kuramsallaştırdığı kavramın ise ataerki olduğu söylenebilir. Ataerki kavramı, kadınların erkek tahakkümü tarafından maruz bırakıldıkları toplumsal ve siyasal ayrımcılığı görünür kılmaları, aile ve evlilik gibi kurumları kadın emeği sömürüsü bağlamında değerlendirmesi bakımından oldukça spekülatif bir değerlendirme sunmuştur. Böylece de erkekliğin toplumsal etkilere dayalı bir süreç olduğunu ilk kez feminist kuramcılar ortaya koymuştur denebilir. Ataerki kavramının ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra bu kuramın problematik ve eksik yanlarının deşifre edilmesi de bu çalışma alanının çerçevesini genişletmiştir. 1970'lerin sonu ve 1980'li yıllar, iki ataerki kuramının gelişimine tanıklık edildiği söylenebilir. Donovan'a göre, bu kuramsal ayrım radikal feminizm ve sosyalist feminizm olarak başlıklandırılan ve ikinci dalga feminist hareketi dahilindeki iki farklı yaklaşımı oluşturmuştur (Donovan, 2020).

R.W. Connell'a göre toplumsal cinsiyet *"insanların eril ya da dişil olarak, üremeye dayalı bölünmesi kapsamında veya bu bölünmeyle bağlantılı olarak örgütlenmiş pratik anlamına gelir"* (Connell, 2017:190). Connell'in değerlendirmesiyle paralel olarak cinsiyet alanında yapılan çalışmalarda biyolojik olarak kabul görmüş cinsiyet kodlarının Freud ile başlayan çözümlemeyle yeni bir perspektif kazandığı ve bu perspektif doğrultusunda ortaya çıkan baskı ilişkilerinin farklı bakış açılarıyla ne biçimlerde ele alındığından bahsetmiştim. Sürdürülen tartışmaların neticesinde ortaya çıkan durumda erkekliğin daha ince bir tanımına ihtiyaç duyulmuştur çünkü radikal ve sosyalist feministlerin vardığı noktada erkeğin ırk, milliyet ve yönelim gibi durumlarının göz ardı edilmesi tartışmaları neticesiz bırakmıştır.

Erkeklerin kadınlar üzerinde uyguladığı sistematik tahakkümü değerlendirmenin en verimli yolunun erkeklerin kendi arasında da yarattığı tahakküme bakmak olduğu kavranmıştır. Nasıl ki iki cinsiyet arasındaki (eril ve dişil) tartışmalar oldukça çetrefilli ise erkekliğin kendi içerisindeki bölünmeler de bir o kadar karmaşıktır ve radikal ve sosyalist feminist çalışmalar kapsamında göz ardı edilmiştir. Radikal ve sosyalist feministlerin ataerki kavramını sistemimize etmiş

olması erkeklerin cinsel ve yapısal tahakkümlerini tartışmaya açmak hususunda oldukça başarılı olmasına rağmen erkekliği tek tip değerlendirmesi hususunda kısır döngüye girmiştir. Bu bağlamda radikal feminizmin erkekliği heteroseksüelliğe indirgemesi ve heteroseksüel çerçeve içerisinde şekillenen erkekliğin erkekler arasında yarattığı baskıları göz ardı ettiği söylenebilir. Sosyalist feministler ise en büyük yanılgısının bireyleri (özellikle erkekleri) sistemin ürettiği kalıplar gibi gördüğü ve karakteristik niyetlerini göz ardı ettiğini söylemek mümkündür.

Sınıfsal faktörler, işgücü piyasası ilişkileri, etnik köken ve cinselliğin yanı sıra bireysel deneyim ve aile ve akranlarla ilişkiler, erkek kimliklerinin oluşumunda merkezi roller üstlenmektedir ve erkekler, kendilerini bu ilişkilene biçimleri ve kategoriler tarafından işgal edilirken bazen de bilinçli olarak işgal etmeye çalışırken bulurlar. Erkeklerin kadınlar ve diğer erkeklerle ilişkilerinde bu tür farklı sosyalleşme süreçleri ve varyasyonları, erkekliğin bir sonuçmuş gibi tek bir kategori olarak görülmesinin pek mantıklı olmadığını göstermektedir. Bunu daha da ileri götürmek için, son zamanlarda yapılan çalışmalarda toplumsal cinsiyetli benliklerin sosyal etkileşimde dinamik olarak (ve performans olarak) inşa edilme biçimleri üzerinde bir vurgu yapılmıştır. Bu vurgu, feministlerin çalışmalarını “ataerkillikten” “toplumsal cinsiyete” doğru taşımaları ile sonuçlanmıştır. Ataerkillikten toplumsal cinsiyete geçiş, *“toplumsal cinsiyetin daha önce bu kavramla ilişkilendirilmeyen bilim, ordu, örgütler ve erkekler gibi alanlara nasıl içkin olduğu hakkında yeni sorular sormayı da içeriyordu,”* (Acker 1989; aktaran Messerschmidt, 2019:51-52).

Toplumsal cinsiyet kavramı temeline kadın ve erkek arasında gelişmiş olan ve genelde erkekte kadına yönelen baskı araçlarını ikicilik bakış açısından çıkartıp geniş bir perspektifte değerlendirmeyi koymuştur. Iris Marion Young, toplumsal cinsiyet kavramının teorize edilme gereksinimini kadınlara fırsatların artmasını sağlamak için iki cinsiyetin de potansiyellerinin kavramsallaşması gerektiğini savunmuş *“fakat bu kavramsallaştırma davranışı, mizacı ve başarıyı biyolojik ve doğal açıklamalardan uzak tutmalıydı.”* şeklinde belirterek cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında bir ayrım yapılmasının amacını vurgulamıştır (Young, 2013:42). Marion’un değerlendirmesine göre biyolojik cinsiyetin bireyin yaşamını oluşturan kararlar ve davranışlar üzerinde etkisi yoktur aksine tüm süreç toplumsaldır. Toplumun inşa etmiş olduğu cinsiyet rolleri yine toplumsal olarak değişime uğrayabileceğini savunan Judith Butler’a göre ise *“pekâlâ böyle terimlerin*

yapısökümünün yapıldığı ve doğallığının bozulduğu aygıt olarak da kullanılabilir,” (Butler, 2020: 79). Yani toplumsal cinsiyet bir fiildir; hareket halinde oluşan, edimler bütünüdür.

"Toplumsal cinsiyet, verili bir cinsiyetin üzerine kültürün anlam işlemesi olarak anlaşılmamalıdır yalnızca (hukuki bir kavrayıştır bu). Toplumsal cinsiyet aynı zamanda, cinsiyetleri tesis eden üretim mekanizmasının ta kendisini belirtmelidir. Neticede toplumsal cinsiyetin kültürle olan ilişkisi neyse cinsiyetin de doğayla ilişkisinin o olduğu söylenemez. Toplumsal cinsiyet bir yandan da 'cinsiyetli doğa'nın ya da 'doğal bir cinsiyet'in üretilmesinde ve bunların 'söylemsellik öncesi', kültür öncesi bir şeymiş gibi, siyasi olarak tarafsızken kültürün gelip üzerinde etki ettiği bir yüzeymiş gibi tesis edilmesinde kullanılan söylemsel/kültürel araçtır" (Butler, 1990: 25; aktaran: Sancar, 2011: 182).

Toplumsal cinsiyet, genellikle erkeklere kadınlardan daha fazla fayda sağlayan çevresel kısıtlamalar ve fırsatlar yaratmak için bireysel, etkileşimsel ve yapısal yollarla inşa edilir. Cinsiyete dayalı iş bölümüne ve sosyal rollere dayalı olarak, erkekler ve kadınlar genellikle biyolojik yapıları nedeniyle sahip oldukları varsayılan özelliklere göre klişeleşmiş bir şekilde temsil edilirler. Biyolojik cinsiyet teorisi biyolojik farklılıklara dayansa da biyolojik farklılığı abartıp biyolojik farklılığı bağlamın dışına taşımıştır. Biyolojik cinsiyet teorisinde erkekler ve kadınlar arasındaki biyolojik farklılıkların, yeteneklerde ve eğilimlerde kalıcı farklılıklara neden olduğu iddia edilir ve bu farklılıklar genelde erkeğin modern toplumlarda daha üst düzeyde yer almasını sağlar. Örneğin, daha yüksek testosteron seviyelerinin erkekleri kadınlardan daha saldırgan hale getirdiği ve sol beyin hâkimiyetinin erkekleri daha rasyonel olmaya yönlendirdiği söylenirken, beyin lateralizasyonundaki göreceli eksikliklerin kadınları daha duygusal olmaya yönlendirdiği iddia edilir (Goldstein, 2004: 4). Ancak fizyoloji ve davranış arasındaki ilişki çok daha karmaşıktır ve cinsiyet ikililiği arasında geçişlilik mevcuttur. Ve fizyolojinin kendisi, genellikle kabul edildiğinden daha karmaşıktır. Hormonal seviyelerin, beyin aktivite modellerinin ve hatta beyin anatomisinin farklı aktivitelerin bir sonucu olabileceği kadar bir sonucu da olabileceği gösterilmiştir. Beynin deneyime göre değişen plastik yapısı bu çalışmalarda göz ardı edilmektedir. Ayrıca biyolojik çıkarımların toplumsal cinsiyet rollerinin büyük bir kısmı için tek bir nesnel biyolojik kıstas yoktur (örneğin, canlı renklerin kadınlarla koyu renklerin erkeklerle özdeşmesi). Bunların neticesinde söylenebilir ki erkek ya da kadın olarak etiketlemek sosyal bir tercihtir. *“Karar vermemize yardımcı olması için bilimsel bilgiyi kullanabiliriz, ancak yalnızca cinsiyet hakkındaki inançlarımız- bilim değil- cinsiyetimizi tanımlayabilir,”* (Sterling, 2000).

Başka bir deyişle, toplumsal cinsiyet düzeni ve dayandığı sosyal kategoriler-erkek ve kadın- sosyal pratik sayesinde mevcuttur. Sosyal pratiklerin belirli kalıplar üzerinden yeniden üretilmesi her ne kadar biyolojik cinsiyete dayandırılrsa da esasında toplumsal normlar tarafından yönetilen ve rol dağılımı yine toplumsal normlar tarafından yapılmış bir sahne performansı olduğu farkındalığını yaratmıştır. Judith Butler bu konuyu şu şekilde değerlendirir: “*Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen “dışavurumlar”, “ifadeler” tarafından performatif olarak kurulur,*” (Butler, 2020: 77). Tıpkı diğer performanslar gibi toplumsal cinsiyet performanslarında da “başarı” veya “başarısızlık” söz konusudur. Toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımında erkeklerin elinin daha şanslı olduğu hususunda hemfikir olursa da her erkeğin oyunu kazanmadığı aşikârdır. Bu durum bazı erkeklerin performanslarının diğerine göre daha “başarılı” olarak kabul görmesiyle açıklanarak yeni bir tartışma alanı doğmuştur: erkekler. Hangi erkeklik performanslarının daha muktedir olduğu ve bu bağlayıcılığı hangi unsurların sağladığını görünür kılmak için “*erkeklikler arasındaki farkları araştırmak önem kazanmıştır,*” (Sancar, 2011: 27).

1.1.1.1. Radikal Feminizm

“Kadın doğulmaz kadın olunur.” (Beauvoir, 2010: 98)

Radikal feminizm, kadınların yaşadığı ayrımcılıkların kaynağını eril tahakküm olarak görmüş ve bu eril tahakkümün kaldırılmasına yönelik eyleme geçmeyi misyonu haline getirmiştir.

“Radikal feminizmin aynı zaman ve aynı süreç içinde gelişen diğer tezleri, kişisel olanın politik olduğu, ataerkillik ya da erkek egemenliğin -kapitalizmin değil- kadınların baskı altına alınmasının kökeninde yer aldığı, kadınların kendilerini bastırılmış bir sınıf ya da kast olarak görmeleri ve enerjilerini, diğer kadınlarla birlikte, kendilerine baskı uygulayanlara -erkeklerle- karşı mücadele eden bir harekete yöneltmeleri gerektiği, erkeklerin ve kadınların temelde farklı oldukları, farklı üsluplara ve kültürlere sahip oldukları ve kadınların tarzının gelecekteki herhangi bir toplumun temelini oluşturması gerektiği düşüncelerini içerir.” (Donovan, 2020: 266).

Radikal feminizmin başlangıç argümanı ataerkinin tarihin başından beri mevcut olduğu ve tarih boyunca kadınların yalnızca kapitalist toplumlarda değil, diğer tüm sosyal örgütlenme biçimlerinde ezilen grupta yer aldığıdır. Bu teze göre politik olarak baskıcı olan erkek, dişi cinsiyet sisteminin tüm baskıların ilk ve özgün modeli oluşturur. Hatta bu akımın savunduğu tezlerden biri aşkın (*love*) ve cinselliğin (*sexuality*) de kadınların tahakküm altında tutulmasına aracı olduğu ve kadının

potansiyeline ulaşmasını engellediği savıdır. Shulamith Firestone'un *Cinselliğin Diyalektiği* başlığıyla kuramsallaştırdığı bu teze göre heteroseksüel cinsel ilişkinin en büyük hizmet alanının kadınları daha bağımlı bir pozisyona mahkûm etmek ve onların ataerki sisteme olan rızalarını devam ettirmektir (Firestone, 1993).

Radikal feminizmin ataerki kavramına olan katkılarının kaynak argümanı ise Simon De Beauvoir'ın kadınlığın toplumsal normlar tarafından yaratıldığı ve kadınların öteki statüsünü üstlenmeye zorlandığı yönündeki çalışmalarıdır. Beauvoir'ın "*Kadın doğulmaz, kadın olunur.*" (Beauvoir, 2010) sloganını temele alan ilk feminist teorisyen Kate Millett bu söylemden yola çıkarak ataerki konseptini teorize etmiştir. Millett, toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin ve bunların sürekliliğinin kaynağının peşine düşmüş ve ataerkiyi kültürün en yaygın ideolojisi olarak tanımlamıştır (Millett, 1987). Aynı zamanda, Millett'in 1968 yılında yayımladığı *Sexual Politics* isimli, daha sonra da manifesto haline gelecek olan metin, ataerkiye önemli eleştirel açılımlar getirir:

"Eğer bir grup diğerlerini yönetiyorsa, ikisinin arasındaki ilişki politiktir. Böylesi bir düzenleme uzun bir dönem boyunca sürdürülürse, bir ideoloji geliştirir (feodalizm, ırkçılık vs.) Tüm tarihsel uygarlıklar ataerkidir; ideolojileri erkek egemenliğidir." (Millett, 1987: 111).

Millett yalnızca ataerkiyi teorize etmekle kalmamış aynı zamanda erkek egemenliğini oluşturan bütün iktidar ilişkilerini deşifre etmiştir. Millett'e göre ataerki ekonomik ve politik tüm iktidar ilişkilerinin sosyal yapısının temelidir. Toplumun kesiştiği eğitim, sağlık, askeriye gibi tüm alanlar eril iktidarın uzantısı ve yürütücüsüdür:

"Hükümet güçle ele geçirilir; bu, ya rızayla (kamuoyu) desteklenir, ya da şiddetle dayatılır. Bu ideolojiye dayanma, birincinin gelişmesine yol açar. Fakat rızanın geri alındığı bir anda ikincisine sığınılabilir- tecavüz, saldırı, alıkoyma, dayak, cinayet. Cinsel siyaset, her iki cinsin ataerki siyasalarda "toplumsallaşması" aracılığıyla rıza sağlar." (Millett, 1987: 111).

Millett'in ataerki teorisinin en dikkat çekici kısımlarından birisi ileride geliştirilecek olan hegemonik erkeklik kavramının bazı noktaları için açıklayıcı olmasıdır. Millett cinsiyet rollerinin rızasını oluşturanın ideolojik hegemonya aracılığıyla olduğunu ileri sürer ve bu teorisi toplum rollerinin kabul edilişi ve sürdürülmesi bakımından birçok noktayı açıklayıcı kılacaktır (Millett, 1987). Millett'in cinsiyet ayrımını tarifi etme biçimi ise Freud'un 20. yüzyılın başlarındaki çalışmalarıyla gösterdiği paralellik bakımından dikkat çekici niteliktedir. Freud

biyolojik bir ayrım ortaya koyar ve bu ayrım da kadın edilgen erkek etken pozisyonunda değerlendirir. Freud'tan farklı olarak Millett etken erkek ve edilgen kadın değerlendirmesini çalışmasının geri kalanıyla paralel olacak şekilde toplumsal cinsiyetin tahakkümü sonucu ortaya çıkan sentetik bir yarılma gibi tanımlamıştır. Freud için ise bu yarılma doğuştan gelir ve kaçınılmazdır. Bu durum da yukarıda bahsedildiği gibi Freud'un çalışmalarına itiraz niteliği taşıyan toplumsal cinsiyet çalışmalarına dâhildir.

“Eril ve dişil kavramlarına herhangi bir yeni anlam yükleyemezsiniz. Ayrım ruhbilimsel değildir; “eril” dediğinizde genellikle “etkin”, “dişil” dediğinizde ise genellikle “edilgen” demek istiyorsunuzdur. Şimdi böylesi bir ilişkinin var olduğu da doğru. Erkek cinsiyet hücresi etkin olarak devingendir ve dişi hücreyi arar; ikincisi, yumurta ise devinimseldir ve edilgen olarak bekler.” (Freud, 2017:2).

Millett da ikinci dalga feminist harekette çalışma yapan diğer tüm feminist teorisyenler gibi Freud'un biyolojik ve keskin ayrımını reddederek bu yarılmanın bilinçli bir politika neticesinde öğrenildiğini savunarak bu indirgemeyi kabul etmemiştir. Kuşkusuz Millett'in çalışmasının en mühim noktalarından biri özel ve kamusal alanları, cinsiyet ilişkileri bağlamında açıklamasıdır. Millett, ataerkinin temeli olarak şahsi ve ikili ilişkileri işaret ederek ataerkinin dayattığı sistematik yapılanmayı makro ölçekten mikro ölçeğe taşımıştır. Millett aynı zamanda bu sistematik şartlanmayı muktedir kılanın aile kurumu olduğunu ve aile kurumunun rıza inşasındaki en önemli faktör olduğunu da belirtmiştir. Örneğin, Millett'a göre *“aile gençleri ideolojinin rol, mizaç ve statü kategorilerince öngörülen tutumları içinde toplumsallaştırır”* (Millett, 1987:213).

Ailenin en büyük işlevinin ataerkinin dayattığı ideolojik kalıplara uyan ve bu uygulamalara uyum sağlayan sistemin devamlılığını sağlamak olduğunu savunan Millett, aile kurumunun aynı zamanda kamusal ve özel iktidar arasında bir cinsiyet ayrımı oluşturduğunu iddia eder. Millett'in manifestosunu sunduğu 1960'lı yılların sonuna kadar olan tüm çalışmalarda iktidar kamusal alanda aranmış ve doğası statü ve sınıf gibi unsurlarla işaret edilmiştir. Millett ise kamusal olanın aksine kadın ve erkek arasında gelişen tüm ilişkilerin ataerkinin sistemin bir uzantısından ibaret ve tamamen politik bir ilişki biçimi olduğunu belirtmiştir. Millett'in ataerkinin izlerini toplumsal olandan kişisel olana ya da kamusal olandan öznel olana çekmesi devamında gelecek birçok cinsiyet çalışmasına öncü olmuştur (Millett, 1987). “Kişisel olan politiktir” söyleminin bu çalışma sonucunda ortaya çıktığı ve ataerki kavramını anlamak için yeni bir boyut kazandırdığı söylenebilir. Toplumsal olarak

kurumsallaşmış bir cinsiyet baskısının öznel olarak tüm kesimlerde karşılık bulması oldukça olağan bir sonuç olarak kabul edilebilir.

Radikal feminizmin sosyal bilimler alanına bilhassa ataerki kavramı konusunda birçok yeni bakış açısı kazandırdığı bir hakikat olsa da bu çalışmaların “sübjektif bir öfkeden” yoksun olduğunu söylemek mümkün değildir. Birçok farklı teorisyen tarafından meşrulaştırılan bu öfkenin neticesinde bu çalışmalar erkekliği öteki pozisyonunda sabit kılmıştır. Radikal feministler erkeklere göre mevcut olan farklılıklarını baskı unsuru olarak değil kendilerine güven inşa etmek için kullanmışlardır. Bu ikililiğin oluşumunun sonunda ise kadınların kendilerini erkeklerden daha üst konumda değerlendirmeleri gerektiğini savunan radikal feministlerin bu yaklaşımı James W. Messerschmidt’in deyiimiyle “*sözümöna özsöl “kadınlığın” kutlanmasına ve sözde özsöl “erkekliğin” kınanmasına yol açtı*” (Messerschmidt, 2019:29).

1960’lı yılların sonunda başlayan radikal feminizm akımı 1970’li yılların sonunda gelindiğinde öteki pozisyonunda bulunan erkeğin şiddet ve tecavüz ile ilişkilendirilmesi ile neticelendi. Eril şiddetin heteroseksüel tüm ilişki biçimlerine sirayet ettiğini savunan teorisyenler kadının kendini özgürce var edebilmesinin tek yolunun heteroseksüel ilişki formlarını inkâr etmesi yoluyla sağlanabileceğini savunmuştur. Tüm bu çalışmalar sonucunda heteroseksüellik ataerki ile özdeşleştirilmiş ve ataerkinin kaynağı olarak işaret edilmiştir. 1970’li yılların sonu ve 1980’li yılların başında çalışmalar üreten radikal feminist teorisyen Andrea Dworkin, erkek cinsel organının formunun tıpkı bir silah gibi başlı başına şiddeti içinde barındıran bir anlam taşıdığını ve bu yapıyla yalnızca bir saldırı aracı olabileceğini belirtmiştir (Dworkin, 2007).

Ataerkiyi direkt olarak heteroseksüellik ve şiddetle ilişkilendiren radikal feminizm akımı aynı zamanda erilliğin kudretinin sahası olarak değerlendirmiştir. Millett’in ataerkiyi ikili ilişkilerde aramasıyla başlayan süreç, radikal feminist teorisyenler tarafından 1980’li yıllara gelindiğinde toplumsal cinsiyetin cinsel tahakkümden kaynaklandığı sonucuna ulaşmıştır. Bu indirgemeci tutum radikal feminizmin toplumsal cinsiyet çalışmaları konusundaki çıkmazını oluşturmuştur. Eril tahakkümün biyolojik unsurlar aracılığıyla cinsel ilişkiye indirgenmesi neticesinde bu hareketin ataerki arayışı hususunda bir kısır döngüye girmesine sebep olmuştur denilebilir.

1.1.1.2. Sosyalist Feminizm

1960'lı yılların sonunda yeniden ortaya çıkan ve ikinci dalga olarak adlandırılan kadın hareketi, kadınların sosyal yaşantılarındaki boyundurukları hususunda bir dizi radikal teori üretmiştir. Kadınların yaşam koşulları hakkında oldukça doğru tespitler üzerinden ilerlemiş olsa da bu teoriler analiz bakımından zayıf kalmıştır. Bu konuda hem fikir olan ve radikal feminist teoriye karşı bir alternatif oluşturan sosyalist feminist teorisyenlerinin temel motivasyonu kadınların maruz kaldığı baskıyı Marksist teoriler üzerinden değerlendirmek ve yanıtlar üretmektir. Marksist feminizmin etrafında toplandığı temel dürtünün, Marksist teorisyenlerin endüstriyel kapitalist toplumlarda kadın emeğini değerlendirirken kadının özel alandaki (ev) tahakkümünü değerlendirme bakımından eksikliğini fark edilişi olduğunu söylemek mümkündür. Marx'ın spesifik olarak ev içi emeği ve evcil iş gücünü değerlendirmiş olmaması ve direkt olarak bu hususu ele alan bir çalışmasının olmaması Marksistlerin bu alandaki çalışmalarının eksikliğini açıklayabilir.

Her ne kadar Karl Marx direkt kadının özel alandaki pozisyonu ile ilgili direkt bir değerlendirme yapmış olmasa da sosyalizmi Karl Marx ile birlikte kavramsallaştıran Friedrich Engels, sosyalist teorinin manifestosunun yayınlanmasından 40 sene sonra kadının özel alanda maruz kaldığı tahakkümü de değerlendirdiği *Ailenin Özel Mülkiyeti ve Devletin Kökeni* isimli çalışmasında kadının maruz kaldığı eril tahakküm üzerine değerlendirmeler yapmış ve kadının özel mülkiyetin korunması için araçsallaştırıldığını savunmuştur. Engels'e göre burjuva toplumlarda kadın, soyun devamını üreterek ve soyu güçlendirerek mal varlığının arttırılmasını sağlamak için metalaştırıldığını iddia etmiştir. Engels yaptığı değerlendirmede proleter sistemde özel mülkün, dolayısıyla korunması ve devamı sağlanması lüzumlu unsurların mevcut olmaması sebebiyle erkeğin otoritesinin burjuva toplumlardakinden zayıf olduğunu ileri sürer. Fakat Engels için proleter sistemde ataerkil ilişkilerin zayıf olmasının başlıca sebebi kadının işgücüne katılımıdır. Bu değerlendirmesi üzerine Engels, kadınların eril tahakkümden kurtulup özgürleşmesinin tek yolunun kadının üretici bir güç olarak erkeklerle işgücü içerisinde yer almaktır (Engels, 2021). Bu bağlamda Engels'in kadınların işgücüne katılımıyla ataerkil üstünlüğü bertaraf edeceğini, sermayenin egemenliğini de sosyalist devrimin gerçekleşmesiyle de sağlayacağını savunduğu söylenebilir.

Diğer ilk dönem sosyalist teorisyenleri de ataerkil tahakkümü Engels'in kurduğu çerçeve içerisinde değerlendirmiş ve kadınların bulunduğu ikincil pozisyonu işaret etmiş fakat kadının kadın olarak maruz kaldığı baskıyı anlamakta indirgemeci bir tutum izlemişlerdir. Ataerkil ilişkilerin kapitalizmin bir sonucu olduğu tutumu da doğal olarak erkeğin bu durumdan sistemin dışında sağladığı psikolojik ve cinsel çıkarları göz ardı edilmesiyle sonuçlanması gözden kaçan bir işçi grubuna yoğunlaşılmasını sağlamıştır: ev kadınlarına. 1969 yılında "Kadınların Kurtuluşunun Ekonomik Politigi" (*The Political Economy of Women's Liberation*) yapıtıyla ev içi emek tartışmasını başlatan Margaret Benston, ev içi emeğin temel ve çözülmemiş ikiliğinin, metalaşmış emeğin yeniden üretimi yoluyla sürekli olarak değer yaratırken, sermaye ile doğrudan ilişkili olmadığı ve artı değer üretmediği için üretken emek olarak tanınmaması olduğunu iddia etmiştir. Benston'ın ev içi emeği Marksist terminoloji üzerinden değerlendiren çalışmasının ardından Eli Zaretsky tarihsel bir analiz geliştirir. Zaretsky ataerkilin tarihsel sürecine değinerek ataerkil sistemin kapitalizm öncesine dayandığını fakat kapitalizm ile şekil aldığını, erkeklerin kapitalist sistemde daha değerli işçiler haline geldiğini, bu sebeple de kadınların piyasadan silinerek eve ve ev içi işlere mahkûm ettiğini ve bunun bir ayrım yarattığını savunmuştur (Zaretsky, 1975). Eve ve ev içi emeğe mahkûm edilen kadının aslında evi geçindirme yükümlülüğünü üstlenmiş erkek için çalıştığı kapitalizmin beraberinde getirdiği bir görünümdür. Gerçeklik ise kadının ev içi emeği üretirken de sermaye için çalıştığıdır ve "*ev kadını, proleterin yanı sıra, gelişmiş kapitalist toplumun iki karakteristik emekçisinden biri olarak ortaya çıkmıştır*" (Zaretsky,1975:42).

Zaretsky'nin çalışmalarındaki en önemli sonucun kadının ev içi emeğini teorize etmek ve ataerki ile ilişkilendirmesi olduğunu söylemek mümkündür. Kapitalist sistemin erkeği daha "kıymetli" bir işçi olarak değerlendirip işgücüyle bağdaştırması ve kadını görünmez işçi pozisyonu ile ev içi emeğe mahkûm etmiş olması ataerki kavramının ekonomik sistemlerle olan ilişkisini tartışmaya açması bakımından oldukça önemlidir. Aynı zamanda bu görev dağılımının tabii sonucu olarak, ev içi işlerle mükellef kadının özel alana, iş gücüne sahip sermaye içerisinde varlığını sürdüren erkeğin ise kamusal alana taşınması kadın ve erkek arasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğindeki yarılmının derinleşmesine sebep olmuştur. Her ne kadar bu iki döneme ait değerlendirmeler de oldukça kıymetli olsa da birebir

kapitalist sistem üzerinden bir okuma yapması ataerkiyi yalnızca sermaye ilişkisi bağlamında değerlendirmiş olması eleştirilerine maruz kalmıştır.

Çünkü ataerki kavramının değerlendirilmesi her ne kadar iki farklı bağlamda ele alınsa da cinsiyet temelli iktidar ilişkilerinin deşifre edilmesi bakımından önemlidir. Sosyalist feministlerin ev içi emeğini gündeme getirmesi ve emek teorisi üzerinden açılımlarını gerçekleştirmesinin sonucunda, ataerkinin kapitalizm ile simbiyotik bir ilişki formülü geliştirilmiştir. Sosyalist feministlerin ataerkiyi ve kapitalizmi birbirine bağımlı iki unsur olarak değerlendirmesi toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ekonomik sisteme indirgenmesine sebep olmuştur. Feminizmin ideolojik temeline ekonomik bir analizden ziyade cinselliğin ya da toplumsal cinsiyetin konulması gerektiği eleştirilerini getiren MacKinnon'a göre, *“emek Marksizm için neyse cinsellik feminizm için odur”* (Mackinnon, 1982:527; aktaran, Donavan,2020:170).

Alternatif bir sosyalist değerlendirme gerçekleştiren Heidi Hartmann ise, bir diğerini ön plana tutmadan ikisi arasındaki ilişkinin bağımlı fakat birbirlerinden ibaret olmadığını savunan, ataerki ve kapitalizm ilişkisini mutsuz bir evliliğe benzeten yeni bir önerme geliştirir. Hartmann, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini kavramak konusunda feminizmin yeterince materyalist olmadığını sosyalizmin ise cinsiyet körü olduğunu belirtir ve *“materyalist bir analizin, patriyarkanın basit bir şekilde insan ruhuna ait bir şey değil, aynı zamanda sosyal ve ekonomik bir yapı olduğunu”* iddia eder (Hartmann, 2016: 159).

Ataerki ilişkilerin kapitalizm tarafından oluşturulmasa da kapitalizm ile güç kazandığı bu değerlendirmeler doğrultusunda aşıkardır. Sermaye ve özel mülkiyet, kadınların kadınlar olarak baskı altında olmasının nedeni olmadığı içindir ki, tek başına bunların ortadan kalkması, kadınlar üzerindeki baskının kalkmasıyla sonuçlanmayacaktır. Sosyalist feminizmin ortaya çizdiği çerçeve kapsamında meçhul kalan noktalar mevcuttur. Kapitalist sistemin neden ve neye dayanarak erkekleri piyasaya ve dolayısıyla kamusal alana, kadınları ise ev işlerine ve dolayısıyla özel alana ayırdığı meçhul kalmıştır. Aynı zamanda bu ayrımın erkeklere lüks tüketim, boş zaman ve özel hizmetler anlamında, kadınlardan daha yüksek yaşam standardına kavuşturduğu da aşıkardır ve sosyalist feminist inceleme bakımından yetersiz kalmıştır. Ataerkilin ekonomik sistemle ilişkisini görünür kılmak

oldukça önemlidir ama esas anlaşılması gerekli olan, (bir biyolojik olgu olan) cinsiyetin, (toplumsal bir görüngü olan) toplumsal cinsiyete nasıl dönüştüğüdür.

1.2. Erkekliğin Kalıplaşması

Mevcut sistemlerde kadının ikincil pozisyonu farklı biçimler ve alanlarda tartışmaya açılmıştır. Kadınlar üzerinden devam eden ve kadının pozisyonunu değerlendirmeye yeltenen tüm tartışmaların sonucunda ezilen kadının karşısında belirli bir tip erkeklik modeli yaratılmıştır. Sosyalist feministler için bu erkeklik tipi kapitalizmin temsilcisi iken radikal feministler için bu erkeklik tipi kadını cinsel tahakküm altına almak isteyen ataerkinin organizmaları olarak görmüştür. Nihayetinde bu cinsiyet tanımlamalarının tek boyutlu kaldığı kanısı egemen olunca tartışmalar toplumsal cinsiyet üzerinden ilerlemiş ve cinsiyetlerin toplumsal normlar üzerinden sürekli yeniden üretilen roller olduğu kanısına varılmıştır. Tüm bu çalışmaların ve uzun yıllar verilen mücadeleler sonrasında “bu dünyanın erkek egemen bir dünya olduğunu ve erkeklerin yaşamına göre organize edildiğini görünür kıldılar,” (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004: 50). Modern toplumsal tarihinin oldukça büyük bir kısmında kadınların ikincilliği biyolojik farklılıklar üzerinden açıklanmaktaydı. Fakat kadın ve erkeği biyolojik ayrıma mahkûm eden birçok unsur yine bilimsel araştırmalar ve gelişmeler doğrultusunda meşruiyetini yitirmiştir. Peterson (1998: 42), “masculine” teriminin (Fransızca “masculin”, Latince “masculinas”) basitçe erkeklik anlamına geldiğini ve kullanımlarının, 14. yüzyıla kadar uzandığını, oysa *masculinity* tabirinin ancak erkekliğin tanımlanma çabalarının baş gösterdiği 19. yüzyıl ortalarında ortaya çıktığını/kullanılmaya başlandığını/icat edildiğini iddia etmektedir. Peterson, 20. yüzyıla gelindiğinde ise erkeklik kavramının farklı boyutları da içine alacak şekilde inşa edildiğini ve erkekliğin güç, kendine güven ve dayanıklılık gibi kavramlarla özdeşleştiğini belirtmiştir (Peteson, 1998: 47-55).

Kadın çalışmaları ve mücadelesinin sonucunda varılan erkekliğin toplumsal bir pratik olarak değerlendirilmesi, erkeklik ile iktidar ilişkilerinin nasıl kurulduğunu sorgulamaya yol açmıştır. Atay’a göre erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutumları içeren pratikler toplamıdır (Atay, 2004: 14). Bu kabul ile erkeklerin bedeninin de iktidar için araçsallaştırıldığını söylemek

mümkündür. İktidarın varlığını devam ettirebilmesi erkeklerin belirli vasıfları kimlik gibi üzerinde taşımasıyla mümkün kılınacaktır. Örneğin, güç ile özdeşleştirilmiş erkek bedeni fiziksel güç gerektiren bir iş alanında yeterli olmakla mükelleftir ve aksi bir tablo erkekliğin “sınırları” dışındadır. Onur ve Koyuncu erkeklik sınırlılıklarının da toplumsal iktidar tarafından erkeklere sürekli hatırlatıldığını vurgulayıp erkeklerin “erkek gibi erkek”, “erkekler ağlamaz”, “acı çeken erkek dişini sıkar”, ya da “erkek gibi davran” telkinlerle erkeklerin, samimiyet, yaratıcılık, duygularını ifade etmek için kendilerini frenlemek zorunda kaldıklarını ifade etmektedirler (Onur ve Koyuncu, 2004).

Erkekliğin iktidar ile ilişkisini değerlendiren Sancar, şu şekilde değerlendirme yapmıştır: *“Erkeklik, sürekli başka konumların ne olduğu hakkında konuşma hakkını kendi elinde tutan ve bu sayede kendi içinde bulunduğu konumu sorgulama dışı bırakan bir iktidar durumudur”* (Sancar, 2011:16). Erkekliğin mevcudiyetine dair Sancar’ın değerlendirmesi oldukça kıymetlidir çünkü dünya nüfusunun yarısını oluşturan erkekler nüfusunun tamamı, tarihin hiçbir döneminde sosyokültürel olarak aynı sınıfta yer almamıştır. İktidarın farklı sosyal statü ve etnik gruplardaki erkeklik imgesini sürdürebilmesi için erkekliğin konumunu kaygan bir zemine oturtmaktadır. Toplum içinde erkeklere yüklenen rollerden birinin de evin maddi geçimini sağlamak olduğu göz önüne alınırsa, konumlandırmanın değişimini en çok piyasada iş gücü üreten erkeklerin arasında görülebileceği söylenebilir. Alt sınıfa ait erkekler genelde mesleki uğraşlarıyla da paralel olarak kendini kaba kuvvet üzerinden yüceltip üst sınıfta ve genelde sermayede söz sahibi erkekleri (kaba kuvvetle üretim yapmak zorunda olmayan erkekleri) daha “kadınsı” değerlendirilerek erkeklik algılarını pekiştirir. Üst sınıftan erkekler ise kendilerini zekâ ve beceri üzerinden üstenci konuma yerleşirken tüm bu grupların çıkarımları/yargıları/değerleri kapitalist sisteme eklemlenir. Neticesinde denilebilir ki erkeklik, bir habitus olarak işler. Hiç farkında olmadan erkeklerin bedenlerine kazman davranışlar, yaşamlarının her alanında tekrarlanır (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004: 57).

Erkeklik ile ilgili değerlendirilmesi elzem olan bir başka konu da erkekliğin belli uzam ve mekân içerisinde değerlendirmesi gerektiğidir. Erkeklik kendi dönem ve coğrafyasında, toplumsal iktidar değerleriyle paralel olarak, tekrar tekrar üretilir. Rönesans döneminde Avrupa’da erkekliğe atfedilen bir davranış biçimi modern zaman erkekliğinde karşılık bulmayabilir. Örneğin Orta Çağ’da Avrupa’da erkeklerin

kendilerinden yaşça küçük erkek çocuklarıyla cinsel içerikli ilişki kurmaları olağan bir konseptti. Modern toplumlarda erkekliğin heteroseksüellik üzerinden tanımlandığı ve erkeklere yüklenen toplumsal normatif davranışların heteroseksüel olmayan erkeklerden beklenmediği ve heteroseksüel olmayan erkeklerin “erkek” kabul edilmediği bir sistem mevcuttur. Türkiye örneğinden değerlendirilirse erkeklere yüklenen ve erkekliğin içerisinde barındırdığı güç, saygınlık ve bağışlayıcılık gibi birçok kişilik özelliğini barındıran askerlik kurumu ‘Ruh Sağlığı ve Hastalıkları’ başlığı altında yaptığı düzenleme ile psikoseksüel bozukluk olarak değerlendirdiği (homoseksüellik, transvestizm ve diğerleri) cinsel yönelimlere sahip erkeklerin Türk Silahlı Kuvvetleri’nde görev yapamayacağına hükmetmiştir. Erkeklerin, erkeklik statülerini kaybetmelerine sebep olan tek şey cinsel yönelim değildir. Erkeklik, toplumun iktidarıyla birlikte şekillenen bir karakter yaratımı olduğu için değişen iktidarlar, onun kaybedilme endişesini de beraberinde getirir. Atay’a göre erkeklik, sürekli yitirilmesi endişesiyle ne içsel ne de kadındaki gibi dışsal bir kapasiteye sahiptir. Erkeklik, cinsel organının “iş yapar”lığından tuttuğu takımın başarısına kadar, evde, işte, sokakta, trafikte, barda, statatta, halı sahada ve yatakta her an sınanma ve tehdit altındadır (Kara, 2016: 34).

Tüm bu endişelerin belirleyicisi, hatta belki bazen mağduru, bu eşitsiz yapılanmada iktidarı kimin elinde bulundurduğu sorunsalının cevabını bulmak için aynı cinsiyet sisteminde üretilen birden fazla erkekliği tartışmak gereklidir. Özbay ve Baliç’in değerlendirdiği gibi bu erkekliklerin hem birbirleriyle hem de farklı güç odakları ve kurumlar ile çeşitli ilişkiler içine girdiği, farklılaşan kültürel ürünlerde özelleşmiş biçimlerde temsil edildiği ve bu yüzden de ayırt edici bazı temel sosyal kıstasları (ırk, sınıf, din, etnik köken, cinsellik, fiziksel özellikler vb.) göz ardı ederek erkeklikleri yorumlamanın mümkün olmadığı ortaya çıkmıştır. Buna benzer şekilde, eşcinsel ve siyahi erkeklerle efemine fabrika işçilerinin aynı erkeklik sınavına tabii tutulamayacağını vurgulayan R. W. Connell, modern toplumsal cinsiyet düzeninde erkekliğin başlıca kalıplarını inşa eden pratikleri ve ilişkileri irdelemek adına “çoklu erkeklikler” (*multiple masculinities*) çalışmasını ortaya koymuştur (Connell, 2017). Connell, erkekliğin kendi içerisindeki hiyerarşik iktidar ilişkilerini dört başlıkta değerlendirmiştir: *hegemonik erkeklik (hegemonic masculinity)*, *madun erkeklik (subordinate masculinity)*, *marjinal erkeklik (marginalized masculinity)* ve *işbirlikçi erkeklik (complicit masculinity)* (Connell, 2017: 88). Bu bölümün devamında ise bu erkeklik kategorilerini açmaya ve aralarındaki ilişkiyi göstermeye çalışacağım.

1.1.2. Hegemonik Erkeklik

Hegemonik erkeklik, ilk olarak “iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imgesi”ne işaret eden bir kavram olarak tartışmaların merkezine oturmuştur. Egemen erkeklik biçimleri ve bunların iktidarla ilişkilerinin deşifre edilmesine yönelik ihtiyaç doğrultusunda 1980’li yıllardan itibaren cinsiyet odaklı sosyal bilimler çalışmalarının erkeklik başlığı altında yoğunlaştığından bahsetmiştim. R. W. Connell’in yayımlandığı andan itibaren büyük tartışmaları beraberinde getirdiği 1995 yılında ilk baskını yapan *Masculinities* (Erkeklikler) başlıklı çalışması, küresel cinsiyet rejimi hususunu hiyerarşik bir erkeklik modeliyle çözümlemiştir. Connell’a göre her toplumun kendi kurumlar arası ilişkileriyle şekillenen ve buna bağlı olarak her kültürün kendi kodlarına göre kurguladığı bir cinsiyet düzeni mevcuttur. Diğer bir deyişle, erkeklikler sadece tarihsel anlamda belli bir dönemden diğerine ya da antropolojik anlamda belli bir kültürden diğerine gidildiğinde farklılık arz etmiyor; aynı zamanda bir toplum diğer tüm ayrıştırıcı, hiyerarşik kategorilerde olduğu gibi erkeklikler hususunda da çoğul, çeşitli, birbiriyle benzeşmez bir yelpaze meydana getiriyor (Özbay, 2013: 186). Yelpazedeki erkeklikler ise toplumsal ilişki biçimlerinde eşit bir şekilde tezahür etmemiştir. Hiyerarşide en “doğru”, “normal”, “muktedir” ve “ideal” kabul gören erkeklik biçimi ise hegemonik erkeklik kategorisine denk düşüyor. Hegemonik erkeklik bir kalıp oluşturularak yüceltilmiş ve bu erkeklik biçimini benimsemek, sürdürmek ve yaklaşmak kültürel dolayım ile inanmaya çağrılıp, ikna edilmiştir. “Hegemonya” kavramını ünlü İtalyan sosyalist kuramcı Gramsci’den ödünç alarak “hegemonik erkeklik” kavramını geliştiren R. W. Connell, hegemonyayı “acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür,” şeklinde tarif etmiştir (Connell, 2017: 269).

Hegemonik erkeklik fikrine ilişkin ilk önemli tartışma, 1979’da R.W. Connell tarafından yazılan ve 1983’te “*Which Way Is Up? Essays On Sex, Class And Culture*” isimli kitapta yayınlanan *Men’s Bodies*/Erkek Bedenleri adlı makalede yer almıştır (Connell, 1983). Bu çalışmanın ardından Connell, vaka incelemeleriyle hegemonik erkeklik tartışmasını genişletip 1987 yılında Avustralya’da orta gelirli bir ailenin ergenlik çağındaki kızı üzerinden yola çıkarak lise çağındaki gençlerin toplumsal cinsiyet ilişkileri ile örüntülü yaşamlarını raporladığı çalışması *Toplumsal*

Cinsiyet ve İktidar çalışmasını oluşturmuştur. Hegemonik erkeklik, Özbay ve Baliç'in tanımıyla, "belli bir toplumsal/kültürel formasyon içerisinde kültürel olarak desteklenen, yüceltilen, örnek gösterilen ve mazur görülen cinsiyet pratiklerinin oluşturduğu, söz konusu formasyon içerisindeki diğer erkeklikleri az ya da çok etkileyebilen bir erkek olma biçimidir" (Özbay ve Baliç, 2004: 94). Kabul gören, desteklenen, kutsanan, takdir edilen bu hegemonik erkeklik biçimi daima erkeklerin kadınlardan üstünlüğünü salık veren yapısal hakikat ile uyum içinde olmak zorundadır. Hegemonik erkekliğin bu etkisini kaybettiği noktada bir "erkeklik krizi" doğacağını belirten Özbay, böyle olası bir durumda ilkesine bağlı kalmak koşulu ile yeni bir hegemonik erkeklik biçimi ürettiğini vurgular. Bu bağlamda erkeklik krizinin aşılabilmesi için yeni üretilen erkeklik modelinin bağlı kaldığı ilkenin erkeklerin üstünlüğünü korumak, toplumsal cinsiyet düzenleri ve iktidar ile uyumlu olmak olduğu söylenebilir. Bu haliyle hegemonik erkeklik, kadınlara karşı bir üstünlük ilişkisi ve kadınların da bu yapıya/kurguya/sisteme uygun olarak erkeklere hizmet edeceği ve kamusal dünyanın aslında erkeklerin dünyası olduğu duygularını taşır (Seidler, 1989: 51).

Hegemonya ile cinsiyet ilişkisi üzerinden olarak değerlendirilen hegemonik erkeklik, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğinin kurumsallaşmasıyla bağlantılıdır. Bu hegemonik erkeklik anlayışı, Connell'in cinsiyetler arasındaki ilişkilerin baskı ve tahakküm içerdiğine dair temel feminist içgöçüyle uyumlu bakış açısından kaynaklanmaktadır. İşgücü ilişkileriyle ilgili olarak, erkeklerin ataerkil toplumlardaki konumu, daha yüksek gelir veya eğitime daha kolay erişim gibi, tıpkı Connell'in "ataerkil kâr payı" olarak kavramsallaştırdığı gibi bir dizi "maddi avantaj" sağlar. Güç ilişkileri açısından ise erkekler, devlet veya ordu gibi kurumsallaşmış iktidar araçlarını kontrol eder ve bu kontrol, yatırımın yapısı karşılıklılık ve yakınlıktan ziyade erkek üstünlüğü ve şiddetle karakterize edilir. Bu hususta Connell'in cinsiyet rejimleri ayırımına dikkat çekmek gereklidir. Connell'a göre cinsiyet ilişkileri yapılarına karşılık gelen üç ana kurum işgücü piyasası, devlet ve ailedir. Bu çerçevede, hegemonik erkeklik bir uygulama biçimi ve büyük ölçekli toplumsal cinsiyet rejimlerinde kurumsallaşmış, yani hem sosyal yapıyı hem de kişisel yaşamı içeren bir süreç olarak görülmektedir (Connell, 1996: 162).

Serpil Sancar erkekliğin en belirleyicilerinin eğitim ve mülk sahipliği ile şekillenen sınıfsal konum, yaş ve bedensel kapasite olduğunu belirtmiştir (Sancar,

2011:27). Bu nedenle, hegemonik erkekliği tartışırken unsurları kastettiğimize, bunun kimlerin bedenlerinde ve davranışlarında temsiliyete dönüştüğüne, hangi icralar üzerinden, hangi bağlamlarla anlam kazandığına dikkat edilmesi gereklidir. Connell, hegemonya kavramını kullanırken dikkat edilmesi şart olan iki unsurdan bahsetmiştir. Connell'a göre her ne kadar hegemonya kavramı güce dayalı üstünlük anlamına gelmese de güce dayalı üstünlük ile bağdaşmayacağı anlamına da gelmez ve gerçekten de "hegemonya" ve üstünlüğün birbiriyle uyumlu oluşu sık rastlanan bir durumdur (Connell, 2017:269). şiddet, egemen konumdaki bir örüntünün çoğu zaman destekleyicisidir. İkinci ve önemli bir unsur da hegemonyanın egemen olmasına rağmen diğer seçenekleri yok etmemesidir. Bir güçler dengesi içinde, diğer bir deyişle bir oyun esnasında, kazanılan üstünlük anlamına gelir (Connell, 2017:269). Bu unsur hegemonik erkekliği tartışma hususunda oldukça mühimdir çünkü üstünlüğün altında oluşan örüntülerin kabul edilmemesi mevcut toplumsal yaşamda süregelen çatışmaların anlaşılma olasılığını düşürür. Çünkü hegemonik erkeklik hem kadınlar üzerinde kurduğu iktidar neden ile hem de diğer erkeklik türleri üzerinde kurduğu iktidar aracılığıyla hegemoniktir. Gelgelelim Connell'ın de belirttiği gibi, hegemonya, mutlak kültürel egemenlik, seçeneklerin ortadan kalkması anlamına gelmeyeceğinden, hegemonik erkeklik yerinden edilemeyecek bir "olgu" olarak anlaşılmamalıdır.

Hegemonik erkekliğin farklı bağlamlarda ve koşullarda şekillendiğini savunan Sancar, farklı pozisyonda bulunan erkeklikler için farklı kıstasların söz konusu olduğunu belirtir. Örneğin eğitim seviyesi yüksek ve yönetici sınıfındaki ailelerde erkekten kariyer başarısı ve bu başarısıyla paralel bir iktidar alanı sunmaktayken işçi sınıfına mensup bir erkek için ise eril üstünlüğünü koruması aile geçimini sağlamasıyla ilintilidir. Işçi sınıfı erkekler eğitim seviyesi bakımından düşük olmaları ve bilgi/becerilerinin kısıtlı olması sebebiyle "kariyer", bir motivasyon aracı olarak faydasızdır. Bunun işlevsel olmasının uygun bağlamı dinle ya da etnik kimliklerle desteklenen erkek üstünlüğü ve önceliği zihniyetinden sağlanabilir. "Aslında her zaman doğrudan eril şiddet de bu iktidarı garantileyecek bir stratejik araç olarak devrededir. Bu farklı erkeklik stratejilerinin varlığı işçi sınıfı erkekliğinin despotizme, sermaye sınıfı erkekliğinin ise liberalizme dayandığı anlamına gelmez; ikisi de bir tür hegemonik erkekliktir," (Sancar, 2011: 33).

Hegemonik erkeklik kavramında dikkat edilmesi oldukça önemli olan bir tartışma konusu da hegemonik erkekliğin yalnızca yaşayan erkek bedenleri üzerinde zuhur etmediğidir. Özellikle kültürel erkeklik ideali söz konusu olduğunda hegemonyanın üretilmesi edebiyat, sinema ya da tiyatro gibi temsili sanatlarda yer alan kurgusal karakter aracılığıyla gerçekleşebilmektedir. Nihayetinde sürekli kendini yeniden üreten ve ulaşılması güç bir erkeklik imgesi yaratımı söz konusu olduğu için planlanmış dramatik kurgular hegemonik erkekliğin performansı için oldukça ideal bir platformdur. Hegemonik erkeklik simgelerinin etkileşim açısından kabalık gruplardaki faydasına değinen Connell’a göre “hegemonik erkeklik oldukça kamusaldır,” (Connell, 2017: 270). Kitle iletişimin gittikçe daha büyük önem kazandığı modern sonrası toplumlarda erkekliği kapsayan imajlar bir tanıtım ürünüdür.

Modern toplumlarda şirket yöneticileri ve devlet seçkinleri gibi hegemonik erkekliğin temsili erkeklerin medya imajlarından oldukça farklı karakterlere sahip olmaları olasıdır. Hegemonik erkekliğin kamusal tezahürünü doğru okuyabilmek için iktidar sahibi erkeklerin kendisine değil, bu erkeklerin iktidarını nasıl ve hangi elementler aracılığıyla sürdürülebilir kıldığına bakılmalıdır. Çünkü Connell’in da belirttiği gibi pek az erkek Humphrey Bogard ya da Muhammed Ali olabilir ama birçok erkek bu figürlerin temsil ettiği erkeklik özelliklerini ayakta tutar. Connell’in işbirlikçi erkeklik olarak değerlendirdiği bu erkeklik türü ile hegemonik erkeklik arası destek ve yüceltme mekanizmaları birçok unsura dayanmaktadır. Sancar’ın deyişi ile “hegemonik erkeklik farklı erkeklik kimlikleriyle bir tür pazarlık, ilişki, uzlaşma ve iş birliği içinde” yaşamaktadır. Connell bu iş birliğinin sebeplerinin fantezi tatmini ya da yer değiştirmiş saldırganlık olabileceğini belirtir (Connell, 2019). Buna örnek olarak aksiyon filmleri ve aksiyon filmlerinde kütleleşmiş erkek figürlerini örnek gösteren Connell, şiddete olan eğilimin bir tür açığa çıkması olarak değerlendirir. Esas nedenin ise kadınların erkek egemen sisteme kültürel olarak da tabii kılınması ve hegemonik erkekliğin görsel kodlarının üstünlüğünü sağlamak olduğu da söylenebilir. Ve ataerkilliğin yeniden üretim koşulları değiştiğinde, stratejinin etkili olması için örnek erkekliklerin buna göre uyum sağlaması gerekecektir. Dahası, sivil toplumun bu işlevi, birçok bireyi mevcut hegemonik modeli onurlandırmaya, arzulamaya ve desteklemeye, yani kendilerini onunla bir “suç ortaklığı” ilişkisi kurmaya motive ediyor (Demetriou, 2001: 342).

Kadınların hegemonik erkekliğe karşı geliştirdikleri tahakküm özel olarak açıklanmaya muhtaçtır. Cengiz, Tol ve Küçükural'a göre, hegemonik erkeklik sosyal ilişkilerde anlamı belirleyen, sözü sabitleyen, baskınlığını her türlü tavır ve davranışıyla teyit ettiren bir özne olma halidir (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004: 51). Fakat bu, kadınların yalnızca hegemonik erkeklik kalıbına uyumlu olacak şekilde baskılandığı anlamına gelmemektedir. Hatta Connell'in değerlendirmesine göre kadınlar hegemonik örüntüyü daha "tanıdık", dolayısıyla da daha "katlanılır" bulabilirler çünkü hegemonik erkeklik, kadınlar üzerindeki egemenliğini kurumsallaştıran pratiklerini koruyarak kadınlık ile bir uyum sağlar (Connell, 2017: 271). Bu da bize toplumsal cinsiyet ilişkilerinde tek tip bir stratejinin bulunmadığını gösterir. Bu tartışmaların zeminine oturacak genel bir değerlendirmede bulunan Beneke, hegemonik erkekliğin varsayımlarını altı madde ile tanımlamıştır. Beneke'ye göre hegemonik erkeklik şu kalıplar üzerinden ilerler:

1. Erkek ve kadın doğuştan farklıdır.
2. Gerçek erkek, kadına karşı üstündür ve erkeklik modellerine uygun yaşamayan erkeklere karşı üstündür.
3. Kadınların uğraştığı aktivitelerle erkeklerin ilgilenmesi, erkekler için küçük düşürücüdür.
4. Erkekler, duygularını ve duygusal yanlarını ortaya koymamalı ve açıklamamalıdır.
5. Sertlik ve hâkimiyet, erkeklerin kimliklerinde merkezi roldedir.
6. Seks, zevk almak ya da ilişkiyle ilgili bir şeyden çok, iktidarını ve erkekliğini kanıtlamanın bir aracıdır (Beneke 1997:47-48; aktaran Kundakçı, 2007:42).

Modern hegemonik erkekliğin cinselliğini imgeleyen en önemli kavram heteroseksüelliktir. Hegemonik erkekliğin iktidar ile birebir ve olumlu ilişkisinin bir sonucu olarak hegemonik erkekliğin evlilik kurumuna da katkıda bulunması beklenir. Hegemonik erkeklik, aktifliği ("fallus"u işaret ederek) erkeğe, pasifliği ("fallus"un yokluğuna dayanarak) kadınlığa yükleyen bir anlam sistemi içinde penisi erkeğin silahı olarak görür, bu anlamda penis merkezcidir (Hooper 2001: 59; aktaran Kundakçı, 2007:42). Bu durumda hegemonik erkekliğin heteronormativite dışı cinsel yönelimleri kapsama dışı bıraktığını söylemek mümkündür. Bu noktada Connell'in dikkat çekici bir değerlendirmesi mevcuttur. Ona göre hegemonik erkeklik yalnızca

kadınlar üzerinde değil kapsamı dışında bıraktığı diğer erkeklik modelleri üzerinde de tahakküm uygulamaktadır. Cynthia Cocburn'ün Londra'daki matbaa işçileri üzerinde gerçekleştirdiği çalışmayı örnek gösteren Connell bu çalışma kapsamında fabrikadaki işçilerin kadınların yanı sıra genç erkekler üzerinde de hegemonik erkeklik kurduğunu iddia eder. Genç işçi erkekler, çıraklık dönemlerini zor ve sıkıcı bir çalışmadan geçtikleri ve sürekli aşağılandıkları bir dönem olarak anımsarlar, bu aynı anda hem becerilerinin hem de erkekliğin özendirildiği bir dönemdir. Bu sıkıcı ve zor çalışma sürecini başarılı şekilde atlatan erkekler ise diğer kıdemli işçilerle birlik içinde uyum sağlamaktadır (Connell, 2017: 272).

Hegemonik erkeklik sisteminde kadınların alternatif hegemonya inşa etmesi mümkün değildir çünkü hegemonik erkeklik ilişkileri toplumsal iktidarı erkeklerin elinde topladığı için kadınlara sınırlı bir alan bırakır. Bu sebeple de kadınlar arasında hegemonik bir ilişki biçimi kurulamaz. Hegemonik erkekliğin ordu, eğitim ve endüstri gibi alanlarda hâkim olması ve kadınların bu alanlara oldukça yeni ve kısıtlı dahil oluşu bu ilişki biçiminin oluşmasını engeller ve hatta oluşsa bile yumuşamasını sağlar. Hegemonik erkekliğin diğer erkeklik türlerini baskılama yükümlülüğü bulunmasına rağmen kadınlık türlerinin baskılamak ya da tabi kılmak için bir baskının kurulmamış olması “-miş gibi” yapan kadınlar yaratmadığı için “gerçek kadınların” daha fazla çeşitlilik içermesine sebep olmuştur (Connell, 2019: 273).

Connell'in *Masculinities* (Erkeklikler) çalışması yayınlandığından beri geçen 26 senelik süreçte hegemonya kavramı tekrar tekrar tartışılmıştır. Hegemonyanın tek model üzerinden açıklanmış olması, Connell'in erkeklik hiyerarşisindeki erkeklik modellerinin birbiriyle etkileşimi hususunda tekrar değerlendirilmeye muhtaçtır. Burada elbette Connell'in analizinin batı merkezli bakış açısına sahip olduğu unutulmamalıdır. Hegemonik erkekliğin yücelttiği imgeler hem sürekli değişim halindedir hem de kültür ve coğrafyaya göre farklılık gösterir. Bu bağlamda Demetriou'nun İç ve Dış Hegemonya ayrımı oldukça kıymetlidir (Demetriou, 2001:344). Demetriou, hegemonik erkekliğin anlaşılması için erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünü dış hegemonya olarak ve erkeklik tiplerinin kendi arasındaki etkileşimi iç hegemonya olarak ayırmak gerektiğini savunmuştur. Demetriou'nun bu ayrımı hegemonik olmayan erkeklikler ile hegemonik erkekliklerin arasındaki gerilimi anlaşılır kılmak için oldukça önemlidir. Connell'in çalışmasında hegemonik erkeklik kavramı içinde “diyalektik pragmatist” tartışmasının eksik olduğunu savunmuş ve hegemonik erkekliğin melez yapısına dikkat çekerek bunu

“eril blok” (*masculine bloc*) kavramı olarak açıklamıştır. Eril blok, hegemonik erkekliğin aksine, eril iktidar ve pratiğin somutlaştırılmamış ve düalistik olmayan bir anlayışını ifade eder. Messerschmitt’e göre ise sürekli bir müzakere, aktarma ve yeniden yapılandırma süreci işte böyle bir yolla gerçekleşir (Messerschmitt, 2019: 85).

Demetriou’nun i  ve dış hegemonya ayrımı özellikle diğ  r erkeklik kategorilerinin anlaşılabilmesi için oldukça önemlidir.        hegemonik erkeklik dış hegemonya aracılığıyla kadınları baskılarken i  hegemonyada farklı erkeklikler ile bir çatışma halindedir. Hegemonik erkeklik yalnızca dışsal değil, aynı zamanda i  hegemonya, yani diğ  r erkeklikler üzerinde de hegemonya yaratır. Hegemonik erkeklik, hegemonik olmayanlarla yalnızca onları ikincilleştirerek ve marjinalleştirerek ilişkilenir ve bu nedenle, i  hegemonya projesi kendi içinde bir sona ulaşmış gibi görünürken, hegemonya inşasındaki potansiyel pragmatik değeri önemsenmemektedir. Öte yandan, pragmatik olarak yararsız veya zararlı unsurlar da tarihsel değerleri olmadığı için ikincilleştirilir ve ortadan kaldırılır. Connell i in hegemonik erkeklikte beyaz veya heteroseksüel olmayan unsurların varlığı çelişki ve zayıflığın bir işaretiyken, Demetriou’ya göre hegemonik bloğu dinamik ve esnek kılan da tam olarak bu içsel olarak çeşitlenmiş ve melez doğasıdır. Hegemonik bloğu kendini yeniden yapılandırma ve yeni tarihsel konjonktürlerin özelliklerine uyum sağlama yeteneğine sahip kılan alan ise bu bloğun sürekli melezleşmesi ve farklı erkeklik kategorilerine özgü olabilecek unsurları devamlı olarak kendine mal etmesidir. Tarihi bir bloğun oluştuğu s  re  , Homi Bhabha’nın da belirttiği gibi, “olumsuzlamadan ziyade müzakere” ile, yani olumsuzlamak, ötekileştirmek ve hatta farklı görüş ve görünüşteki muhalif unsurları ortadan kaldırmak yerine ifade etme, uygun hale getirme ve dâhil etme girişimiyle karakterize edilir (Bhabha, 1988; aktaran Demetriou 2001: 348).

1.1.3. işbirlikçi Erkek

Connell’ın bahsettiği gibi her erkek, hegemonik erkeklik imgesini tezahürünü oluşturamaz        hegemonik erkeklik sınıfsal konum ve etnik köken gibi bireyin doğuştan tercih hakkının bulunmadığı unsurlarla da ilişkilidir. Her ne kadar her erkek hegemonyayı doğrudan uygulayamasa da ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet düzeni içerisinde onlar için sunduğu imk  nlerden faydalanır. Ayrıca daha önce

bahsedildiği gibi hegemonik erkeklik durağan ve kalıplaşmış bir erkeklik biçimi değildir ve diğer erkeklik kategorilerinin gerekli kalıplara uymaları halinde “yükselmeyi” hedefledikleri bir konuma dönüşebilir. Bu noktada hem hegemonyadan kazanç sağlayan hem de hegemonik erkeklik statüsüne yükselmeyi hedefleyen, hegemonik kalıplara uymasa dahi hegemonik sistemin sürdürülmesi için uğraş gösteren erkeklik İşbirlikçi Erkeklik (*Complicit Masculinity*) olarak adlandırılır.

Mehmet Bozok'un tanımıyla, işbirlikçi erkeklik, “hegemonik erkekliğin” tüm gerekliliklerini yerine getirmeyip “*gündelik yaşamında ona belli başlı göndermelerde bulunup onunla iş birliği yaparak erkek egemenliğinden pay alan çoğunluktaki erkeklere ilişkindir.*” (Bozok, 2019: 203). Herhangi bir bağlamda “mevcut ideal” olan hegemonik erkeklik (Cheng, 1999: 297), tüm bu kadınlıklara ve erkekliklere hükmeder, onları tabi kılar. Hegemonya, çoğunluğu hegemonik erkekliğin karakteristik özelliklerini taşımayan bir grup insanın rızası veya suç ortaklığı yoluyla oluşmaktadır. Carrigan, Connell ve Lee'ye göre hegemonik model yalnızca az sayıda erkeğin karakterini yansıtmaktadır. Hegemonik erkeklik modeline dâhil olan erkeklerin az olmasına rağmen “*yine de çok sayıda erkek, hegemonik modeli sürdürmekte suç ortağıdır,*” (Carrigan, Connell ve Lee, 1985: 592). Dikkatli ve stratejik bir plan, güç kontrolünü garanti altına almak için iyi tasarlanmamışsa hegemonya etkili olamaz. Bu sebeple iş birliği tedbirli bir komplo ve diğer gruplara hükmetmek için entelektüel planlamayı ifade ettiği için erkekliğin gücündeki ana önemli faktörlerden birine dönüşür. Hegemonik grup, uyulması beklenen siyasi meşruiyetle tanınan bir dizi kuralı dayatırken, işbirlikçi erkeklik modeli alt grupları susturmayı ve ikincilleştirmeyi hedeflemektedir.

İşbirlikçi erkeklik aynı zamanda "erkeklerin nasıl davranması gerektiği ve kültürel ideal olarak varsayılan" gerçek erkeklerin "nasıl davrandığı hakkında" hegemonik erkekliği yeniden tasdik eder (Morrell, 1998: 608). Daha önce de belirtildiği gibi, beyaz erkekler, iktidarı elinde tutabilecekleri belirli bir erkeklik modelini belirlemek için saldırganlık, hırs, ırkçılık ve zorunlu heteroseksüelliği temel alan bir kod yaratmışlardır. İşbirlikçi erkeklik modelinin daha iyi anlaşılabilmesi için Connell'in geliştirdiği “ataerkil pay” (*patriarchal dividend*) kavramından da bahsedilmesi gerekir. Connell, işbirlikçi erkeklerin hegemonik erkeklik kategorisine dahil olmadan da hegemonik sistemin sunduğu avantajlardan faydalanmalarına değinmiştir. Hatta Connell'a göre işbirlikçi erkekler, ataerkil paydan yararlanmalarını

çekteğinde, “eşlerine ve annelerine de saygı duyuyor, kadınlara asla şiddet uygulamıyor, ev işlerinden alışkın oldukları payını yerine getiriyor, aile ücretini eve getiriyor ve feministlerin aşırılık yanlısı olmaları gerektiğine kolayca ikna edebiliyorlar.” (Connell, 2019:154). Ataerkil bir paydan bahsetmek, tam da bu ilgi sorununu gündeme getirmektir. Erkekler, ataerkillikten onur, itibar ve komuta etme hakkı açısından bir kâr payı elde etmektedirler. Erkeklerin ataerkil payında maddi bir kâr payı da olduğunu da ayrıca savunan Connell, zengin ve kapitalist ülkelerde, erkeklerin ortalama gelirin kadınlara ortalama gelirlerinin yaklaşık iki katı olmasını da bu noktada örnek olarak gösterir.

1.1.4. Marjinal Erkeklik

Marjinalleştirilmiş erkeklikler, sınıf ve ırk gibi diğer yapılarla etkileşimi üzerinden inşa edilmektedir (Connell, 2019: 155). Marjinal erkeklik ise bazen sınıfsal, bazen etnik/ırksal olarak dışlanmış kesimlere has bir erkeklik modeli olarak Batı ülkelerindeki tipik bölgesel hegemonik erkekliğin gücünden yararlanmasına rağmen, diğer yandan ekonomik kaynaklar ve kurumsal otoriteden yoksun olmasıyla hegemonik erkeklik tarafından tabii kılınmayı sürdürmektedirler (Connell, 2005: 847-48; aktaran: Karanfil, 2020: 154). Connell’in erkeklikler teorisinde, madun erkeklik, hegemonik erkekliğin yükselişinin bir mekanizmasıdır, ancak tek mekanizması değildir; marjinalleştirilmiş erkeklikler de mevcuttur. Hegemonya, iş birliği ve madunluk cinsiyet düzeninin çehreleri olsa da Connell, erkekler arasında sınıf ve ırkın cinsiyetle kesişmesi sonucu ortaya çıkan ilişkileri karakterize etmek için marjinal erkeklik modelinden bahseder (Schippers, 2007: 88). Marjinalleştirilmiş erkeklikler, ikincil sınıflara veya ırksal/etnik gruplar içinde üretilen erkeklik performanslarına işaret etmektedir. Hegemonik erkekliğin marjinal erkeklik ile kurduğu ilişki yetkilendirme ve ötekileştirme ilişkisidir çünkü hegemonik erkeklik beyazlık ve orta sınıf statüsü ile özdeşleştirilir ve marjinalleştirilmiş erkekliklerin olmadığı bir şekilde yetki verilmektedir. Marjinal erkekliğin hegemonya ile ilişkisini değerlendirmek için yukarıda bahsedildiği gibi Connell’in kullandığı “yetkilendirme” (*authorization*) kavramı oldukça önemlidir çünkü hegemonik erkeklik kendi sınırlarına dahil olmayan etnik ve sınıfsal kimliklere “uygun görülen” noktalarda hegemonik erkekliğe dahil olma yetkisi vermektedir.

Connell, “yetkilendirme” kavramına örnek göstermek için Amerika Birleşik Devletleri’nde ‘de de büyük başarı elde eden ve ülke adına yarışan siyahi erkekler sporcuları örnek gösterir onların “hegemonik erkeklik için örnek” olabileceğini ifade eder (Connell, 2019: 156). Bu sebeple Marjinal erkekliğin spor ile kurduğu ilişki Connell’in çalışması için önemli bir temel sağladığını söylemek yanlış olmaz. Sancar da Hill’den hareketle ve benzer biçimde kapitalizmin marjinalleştirdiği erkeklik performanslarıyla hegemonik erkeklik arasındaki ilişkide sporun rolünün oldukça önemli olduğunu vurgular: *“İşçi sınıfına mensup genç erkeklerde bedensel performans ile saygın erkeklik arasındaki bağların kurulması ve erkeklerin kendi benliklerini ‘güçlü olma’ ile özdeşleştirebilecekleri erkek sporlarına yönelerek erkeklik kaybı riskine çare ürettikleri görülüyor”* (Hill, 2005; aktaran Sancar, 2011: 257).

Hegemonik erkekliğin diğer erkeklik kategorileri üzerinde kurduğu tahakküm biçiminin kadınlar üzerindeki tahakküm biçimiyle aynı motivasyonlar tarafından sağlanmadığı yetkilendirme kavramıyla daha anlaşılır kılınmıştır. Demetriou, bu ayrımın hegemonya kavramının bünyesinde olan melezlik yani farklı ve çatışan çıkarların bir anlamda eklemlenmesi, sentezlenmesi anlamına da geldiğini hatırlatmıştır (Demetriou, 2001: 346). Hegemonik erkeklik, ikincil ve tabi erkekliklerin bazı öğelerini yanına çeker ve öne çıkartır. Yani, ataerkilliğin yeniden üretimini garanti eden uygulama biçiminin, geleneksel olarak beyaz ya da heteroseksüel erkekliklerle ilişkilendirilen biçim olması gerekmez. Aslında hem heteroseksüel hem de gey hem siyah hem de beyaz unsurlardan ve uygulamalardan oluşan melez bir erkeksi bloktur. Sancar, bu durumu şöyle ifade eder: *“Alt-sınıf erkeklere bazı şiddet kullanma ayrıcalıkları tanınır; azınlık etnik grup erkeklerinin ünlü sporcular, şarkıcılar olabilmesi ile hegemonik erkeklik içinde temsiline zemin oluşturulur. Çünkü hegemonya bu farklı erkeklik tarzlarının melezleşmesi ile kurulur; böylece patriarkiyi yeniden üretir, ‘yumuşak’ ve ‘sert’ erkekliğin farklı öğelerini birbirine eklemler”* (Sancar, 2011: 36)

1.1.5. Madun Erkeklik

Hegemonya, bir bütün olarak toplumdaki egemenliğe rıza üretmeyle ilgilidir. Bu genel çerçeve içinde, erkek grupları arasında egemenlik ve boyun eğme gibi belirli cinsiyet ilişkileri vardır. Connell’in tıpkı hegemonya gibi Gramsci’den ödünç alarak erkeklik çalışmalarına uyarladığı madun kavramı genel olarak karşıt veya öteki

olarak kurulmuş ve iktidar ilişkisinin karşı tarafını değil onun da altını işaret etmektedir. Madun erkeklik modeli, hegemonik ve işbirlikçi erkek modelinin aksine hegemonik erkeklik kalıplarına uymayan ve hegemonik erkeklik kalıbının sürdürülmesinde “faydasız” ve “öteki” pozisyonundadır. Daha önce Demetriou’nun iç hegemonya ve dış hegemonya ayırımından bahsedilmiştir. Demetriou’nun değerlendirdiği gibi hegemonik erkeklik yalnızca dışsal değil, aynı zamanda iç hegemonya, yani diğer erkeklikler üzerinde hegemonya yaratır (Demetriou 2001: 341). Terimin bu ikinci anlamında hegemonik erkeklik, bir grup erkeğin diğerlerine karşı sosyal üstünlüğünü ifade eder. Batı’daki cinsiyet düzeninde Connell’in belirttiği gibi, bu tür bir üstünlük en iyi heteroseksüellerin gay erkekler üzerindeki hegemonyası ile örneklendirilebilir. (Connell, 2019: 153). Bu hegemonya, eşcinselliğin veya eşcinsel kimliğin kültürel damgalamasından çok daha fazlası içerir. Gay erkekler, temelinde maddiyatın olduğu bir dizi uygulama tarafından heteroseksüel erkeklere tabi kılınmıştır. Her ne kadar en belirgin madun erkeklik örneği eşcinsellere karşı uygulanan tahakkümde görünür olsa da eşcinsellik madun erkekliğin biricik koşulu değildir. Bazı heteroseksüel erkekler ve erkek çocukları da hegemonik erkekliğin inşa sınırları dışında kalmaktadır. Connell, bu dışarda kalma sürecinin toplumsal yapıdaki dil vasıtasıyla ve “pısırık, muhallebi çocuğu, ahmak, beceriksiz, hanım evladı, tabansız, döneke, ödleke, çıtkırıldım, bamyas, sümsük, salon erkeği, ılık, mıymıntı, süt oğlanı, ana kuzusu, dört göz, mülayim, ebleh, korkak vb.” gibi kelimelerle belirginleştirdiğini ve simgesel olarak erkekliğin “kadınsılıkla” bulanıklaştırdığını savunur (Connell, 2019: 153).

“Madun” kavramının tarihçesi, Marksist teorideki sınıf sisteminin en niteliksizi olarak tanımladığı “lumpen proletarya”ya kadar dayanmaktadır. Kavramın madun (subaltern) olarak kullanılmaya başlanmasının mimari ise Gramsci’dir. Ebru Yetişkin’e göre, “Gramsci bir toplumda sesi olmayan, kendilerini temsil edemeyen, toplumun işleyiş mekanizmaları içinde kendini ifade edemeyen işçiler, köylü kadınlar gibilerin klasik Marksist anlamdaki proleteriyadan ‘başka’ bir durumda olduğunu belirtmek amacıyla” bu kişileri “madun” olarak ifade etmiş ve kavramı geliştirmiştir. Madun kavramını sınıf, kast, yaş, cins-kimlik (gender) bakımından hegemonyanın altında kalan insanları tanımlamaktadır. Ranajit Guha’nın kurduğu Madun Çalışmaları Kolektifi’nin çalışmalarını değerlendiren Yetişkin, madun kavramını “yukarıya doğru ve bir anlamda dışa dönük toplumsal devingenlik (mobility) ile ilişkisi kesilen insanlar ve gruplar” şeklinde değerlendirmiştir. Yetişkin’in

değerlendirmeleriyle paralel olarak madunluğun toplumsal iktidar hususunda söz hakkı olmayan insanlara işaret ettiği söylenebilir (Yetişkin, 2013: 2).

Madun Konuşabilir mi? (*Can the Subaltern Speak?*) isimli çalışmasıyla da madun kavramına büyük katkılar sunan ve aynı zamanda Madun Çalışmaları Kolektifi'nin bir üyesi olan Spivak, madun kavramının sadece yoksulları kapsamadığını aynı zamanda sömürgeci özneyi üreten, kültür alanında ilerlemiş, gelişmiş ve doğruyu ya da iyiyi bilen olarak nitelendirilenlerin haklarından ve olanaklarından 'yoksun' olanları da kapsadığını ifade etmiştir (Yetişkin, 2013: 2-3). Hegemonik erkekliğin prensiplerine aykırı bir şekilde var olan/ davranan erkek kimlikleri, duygusallığın dışı vurumu ile özdeşmiş ve zorunlu bir efeminelik ile özdeşleştirilmiştir (Connell, 2019: 279). Connell'in hegemonik erkekliğin bünyesinde barındırdığı "her şeye" karşı bir tutum olarak değerlendirdiği madun erkeklik, erkeklik hiyerarşisinin en alt basamağında yer almaktadır. Diğer bir deyişle, hegemonik erkekliğin kendisine ait görmediği ne varsa, eşcinselliğe ait olarak tanımlamaktadır. Hegemonik erkeklik eşcinselliği, tahakküm kurduğu, baskıladığı ve uyguladığı yaptırımlarını normalleştirdiği kadın üzerinden tanımlayarak, eşcinselliğe "kadınsılık" olarak bakmaktadır (Orhun ve Demirbaş, 2021: 25).

Erkeklerin kendi hiyerarşileri içinde birbirlerine yönelttikleri tahakküm ile kadınlara karşı uyguladıkları tahakkümün farkını tartışan Demetriou, erkeklerin kendi arasındaki iç hegemonyanın bir amaç değil daha ziyade "dış hegemonyanın başarılması için bir araç gibi" görmektedir (Demetriou 2001: 341). Demetriou, erkeklerin birbirine karşı uyguladıkları tahakkümün yalnızca kadınlara yönelik tahakküm stratejisinin başarısını riske attıkları için oluştuğunu savunur ve bu sebeple bu erkeklerin madunlaştırıldığını ifade eder. Bu madunlaştırılmanın, madun erkeklik modeline tabi kılınan erkeklerin tarih-ötesi niteliğe sahip olmadıkları için ya da doğal olarak diğerlerine göre daha aşağı oldukları için değil, ama içerdikleri uygulama biçiminin, kadınların tabi kılınması için gerekli pratikleri taşımadığı için olduğunu savunur (Demetriou, 2001).

Demetriou'ya göre eşcinsel erkekler madun erkek kimliğiyle özdeşleşmiştir çünkü ataerkilliğin yeniden üretimini yani heteroseksüelliği tehlikeye sokarlar (Demetriou, 2001: 343-344). Connell'in belirttiği şekliyle, modern hegemonik erkekliğin temel unsurlarından biri bir cinsiyet (kadınların) potansiyel cinsel nesne olarak var olurken ötekinin (erkeklerin) cinsel bir nesne olarak reddedilmesidir. Bu

nedenle eşcinsel erkekliklerin madun erkeklik ile özleşmesinin temel motivasyonu hegemonik erkeklik kapsamında doğrudan eşcinselliğin reddi değil, ataerkilliğin yeniden üretim stratejisiyle örtüşmemesidir.

Connell'ın hegemonik erkeklik tarafından bastırılmış erkeklik modelleriyle ilgili oldukça önemli bir değerlendirmesi vardır. Connell, bütün erkeklik biçimlerinin birbiriyle etkileşim içerisinde olduğunu ve baskıladığı erkeklik biçimlerine bazı "unsurlarına" yetki verebileceğini öne sürmüştü ve bu değerlendirme için çok faydalı olan "yetkilendirme" (*authorization*) terimini kullanmıştır. Hegemonik kapitalizmin çıkarlarını gözeterek sergilediği yetkilendirme opsiyonu hakkında Demetriou, eşcinsel erkeklerin kültürel görünümünü örneklemiştir. Daha önce bahsedildiği gibi hegemonik erkeklik heteronormatif ilişki biçimleriyle sıkı bir ilişki içerisinde ve eşcinsel erkeklik ilişkilerini baskılayan ve alt kümeye yerleştiren bir konumdur. Eşcinsel erkek imgeleri, ana akım filmlerden moda ve popüler kültüre kadar modern kültürlerin temel üretim alanlarında mevcuttur. Her ne kadar eşcinsel erkeklerin 19. yüzyılda kırmızı bağlar, ağartılmış saçlar gibi kendine has kültürel öğeleri sergilemelerine rağmen, (Bray, 1988: 92; aktaran Demetriou: 350) kapitalist toplumlarda eşcinsel görünürlüğü yeni bir biçim almıştır. Artık eşcinsellerin, eşcinsellerin eylemlerinin ve görünürlük stratejilerinin yalnızca bir sonucu olarak değil geç kapitalizmin mantığı ve yapılarıyla yakından ilgilidir. Popüler kültürde artan gay imgelerinin dolaşımı, eşcinselliği sosyal bir özne olarak değil, bir tüketici olarak kucaklamaya yönelik bir girişim olsa da eşcinsel kültürün parçalarını ana akıma dahil etme girişimi de aynı zamanda ataerkilliğin meşrulaştırılması ve yeniden üretilmesi için bir stratejidir.

1.3. Sinemada Erkeklik Temsili

Gramsci'nin hegemonya kavramını değerlendirirken dediği gibi "erkeklik konusunda da hegemonya sürekli yeniden inşa edilmeye gereksinim duyar. Şarkılar, filmler, öyküler, reklamlar ve medyadaki kahramanlar aracılığıyla doğallaştırılarak meşruluk kazandırılır" (Bozok, 2009: 275). Hegemonyanın ütöpik yapısının gerçek hayatta karşılık bulması neredeyse imkânsız olduğu için temsiller üzerinden inşa edilmesi oldukça olağandır. Bu nedenle erkeklik ve medya, görece yeni olmakla birlikte genişleyen bir çalışma alanıdır, ancak kesinlikle münhasır olmamakla birlikte, çeşitli medya biçimlerinin erkekliği cinsel politika ve ikinci dalga feminizmle ilişkili

olarak (yeniden) temsil etme yollarına odaklanmıştır. Bu nedenle, reklamlardan filmlere ve televizyondan pop müziğe kadar bir dizi kültürel metin, geleneksel ataerkillik ve erkeklerin kadınlar üzerindeki gücü kavramlarını nasıl güçlendirip güçlendirmedikleri veya basitçe ideal erkeklik tiplerini nasıl oluşturdıkları açısından değerlendirilmektedir.

Toplumsal cinsiyet ve erkeklik tartışmalarının oldukça popüler olduğu 1970li yıllarda Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema (Görsel Haz ve Anlatı Sineması)* başlıklı makalesi, tartışmayı sinema alanına da taşımıştır. Mulvey'in çok ses getiren çalışması dünya sinemasında ve özellikle ana akım kabul edilen Hollywood sinemasında erkeğin temsili üzerine çok boyutlu bir tartışma başlatmıştır (Eyişleyen, 2010). Mulvey, ana akım sinemada anlatıların kadının bedeni ve toplumsal konumu üzerinden aktarıldığını savunur ve bunu 'male gaze' yani erkeğin bakışı olarak nitelendirir (Mulvey,1975). Öyküde ve anlatının perdeye yansıtılış biçiminde aktif bakan erkek ve pasif bakılan kadın ayrımı göze çarpmaktadır. Erkek karakterler aktif ve olayları denetler biçimde konumlanırken, kadın karakterler olayların öyle olması için bir gerekçe oluşturan bir arzu nesnesidir. Erkek, kadını ya sürekli gözetlemekte ve denetim altında tutmakta ya da yıldızlaştırarak, fetiş bir nesneye dönüştürmekte ve gerçekliğin ötesine itmektedir (Mulvey, 1989 aktaran Aydoğan, 2020).

Mulvey'in çalışması aynı zamanda feminizm ve psikanaliz arasındaki yakın ilişkinin de sinemaya uyarlanmasına olanak taşımıştır. Fetiş nesne, röntgencilik, iğdiş edilme korkusu, ayna evresi gibi psikanalizin geliştirdiği kavramlardan faydalanan Mulvey'e göre kameranın varlığı izleyiciye duyumsatılmaz ve kadın izleyici kendi konumu ile ilgili olarak farkındalık geliştiremez (Büker ve Topçu, 2010). Mulvey ana akım sinemada kadının "hadım edilme tehdidi olarak diegesisin tümlüğünü tehlikeye atan ve müdahaleci, durağan, tek boyutlu bir fetiş" olarak baş gösterdiğini iddia etmektedir. Mulvey çalışmasında psikanalizin birçok kavramından faydalanıp erkeğin etken konumunun temsilini araştırır. Mulvey'in birçok psikanalizciden faydanlandığını belirten Büker ve Topçu, kadınların sinemadaki tekrar edilen temsillerinin erkeklerin psikanalitik kaygılarıyla açıklanabileceğini savunur. Psikanalizci Riviere'nin 1929 yılında gerçekleştirdiği maskeleye kavramının da Mulvey'in yeniden değerlendirdiğini kavramlardan olduğunu belirten

Büker ve Topçu ataerkil düzen ile kadınları sık sık gördüğümüz temsiller üzerindeki paralelliğe dikkat çekmiştir.

“Riviere'e göre kadın kendisini cezalandıracak olan erkekten korktuğu için nesne (iğdiş edilmiş dişi) konumunu korumaktadır, içindeki özne konumunu bastırarak, maskesi aracılığı ile kendisini özne konumuna istekli olmayan biri olarak sunmaktadır. Maske bir bakıma kadınsılığı oynamadır. Böylece erkek yatıştırılır, kadın maske ile sahip olduğu "erkeksiliği" saklar. Kadın iyi bir eş, iyi bir anne, iyi bir kız çocuk, iyi bir ev kadını olmak zorunda olduğunun bilincinde olarak bu roller için maskesini takar ve özne konumları için hevesli gözükmez. Böylece ataerkil düzenin onu görmek istediği nesne konumunu korur.” (Büker ve Topçu, 2010:209)

Mulvey çalışmasında sinemanın ataerkil sistem doğrultusunda bilinçdışında film biçimini nasıl yapılaştırdığına odaklanır ve bakışın sahibinin erkek olduğunu vurgular. Erkeğin bakışı üzerinden inşa edilen sinemada dolayısıyla erkeğin etken kadının edilgen olduğu bir ayrım oluşur. Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması çalışması özellikle psikanalitik değerlendirmenin sinemaya uyarlanmasına yardımcı olmuş önemli çalışmalardan birini oluşturmuştur. Sinemada erkekliğin temsili çalışmaları özellikle 1980'lerde ve sonrasında patlama yaşamıştır. Bu çalışmalar iki boyutlu ilerlemiştir; birincisi, Laura Mulvey'in getirdiği perspektif ve psikanalitik kuramın sinemaya daha geniş bir şekilde uygulanmasıyla devam eden teorik bir ilişki ve ikincisi, Rambo ve Terminator gibi dönemin gişe rekorları kıran birçok filmine hâkim olan aksiyon kahramanının yükselişi ve erkek bedeninin- ve özellikle kaslarının- görüntüsüyle ilgili daha ampirik bir ilgi (Edwards, 2014: 42).

Mulvey'in çalışmasından sonra sinemada erkeklik temsili ile ilgili oldukça önemli olan bir diğer çalışma da Steve Neale'nin 1983 yılında yayınlanan *Masculinity as Spactacle: Reflections of Men and Mainstream Cinema* (Erkek Görüntü: Erkekler ve Geleneksel Sinemada Yansımaları) başlıklı makalesidir. Mulvey'in çalışmasına atıfta bulunan Steven Neale, John Ellis'in 1982 yılında yayınlanan *Visible Fictions* Görünür Kurgular makalesindeki özdeşlik (*identification*) kavramından yola çıkmıştır. Ellis, kimliklerin çoklu, akışkan olduğunu ve farklı kimlik biçimlerinin olduğunu belirtir. Biri narsisizmle, diğeri düşlemler ve düşlerle ilişkilendirilen iki farklı biçimde oluştuğunu savunur (Ellis, 2001). Neale, Mulvey'in argümanını erkekliğin temsili bağlamında kullanır ve özdeşleşme olgusunu John Ellis'in narsisizm ve fanteziler başta olmak üzere çeşitli özdeşleşme biçimlerini vurguladığı çalışmasına uygun olarak inceler. Neale izleyicinin özdeşliğinin toplumsal cinsiyet normlarıyla paralel olduğunu belirtip “heteroseksüel erkekliğin

hem kadın hem de gey erkek imajı açısından yapılandırıcı norm olarak tanımlandığını" belirtir (Neale, 1983:5). Neale'a göre, "her film, toplumsal olarak tanımlanmış ve inşa edilmiş erkek ve kadın kategorilerine göre kimlik belirleme eğilimindedir" (Neale,1983). Fakat Neale'a göre özdeşleşme, iki ana biçim alır; "narsistik özdeşleşme" ve "fanteziler ve rüyalar". Sinemada özdeşleşme ve arzular akışkan ve çokludur.

Neale, Mulvey'in cinsiyet ayrımından ziyade özdeşliğin oldukça karmaşık bir yapısı olduğunu belirtip izleyici için özdeşlik kurma sürecinin narsistik yapısına işaret ederek "benliğin kurgusal anlatıda yer alan çeşitli konumlarla özdeşleşmesini içerdiğini" belirtir (Neale, 1983:11). Neale'a göre izleyici cinsiyetinden bağımsız olarak, kurgusal dünya içerisinde yer alan herhangi bir özneyle kendi narsistik beklentileri doğrultusunda özdeşlik kurabilmektedir. Mulvey erkek izleyicinin erkek kahramanı "ideal ego"yu somutlaştıran, erkeksi, güçlü ve her şeye gücü yeten kişiler olarak tanımlarken Neale'a göre bu birçok izleyici için endişe kaynağıdır. Neale aynı zamanda sinemada erkeklerin yalnızca bakış öznesi değil aynı zamanda bastırılmış eşcinsel röntgencilik yarattığını da savunur (Neale, 1983). Neale'a göre her ne kadar ana akım sinema erkekleri ataerkil toplum içinde temsil etse de erkek karakterlere çizilen fetişist bakışın dolaylı olduğunu belirtir.

Heteroseksüel ve ataerkil bir toplumda erkek bedeninin açıkça başka bir erkek bakışının erotik nesnesi olamayacağını savunan Neale bu bakışın motive edilmeli ve başka bir şekilde erotik bileşeni bastırılması gerektiğini belirtir. Ayrıca Neale, röntgencilik ile fetişizm arasındaki farkı erkek figürü üzerinden tartışır. Röntgencilik gören ile görülen nesne arasında bir mesafe koruduğunu, oysa fetişizmin tam tersi olduğunu ve görüntülenen nesneyi kabul ettiğini savunan Ellis'ten alıntı yaparak ikisinin ayrımını yapar. Bununla birlikte, erkek figürü feminizasyona maruz kalmadıkça, kadınların yalnızca erotik bir bakışın nesnesi olarak nasıl işlev görebileceğini gösteren imajının nasıl kadınlaştırıldığını vurgular.

1.3.1. Hollywood Sinemasında Erkekliğin Yeniden Üretimi

1929 yılından beri dağıtılan ve sinema dünyasının en prestijli ödülü olarak kabul gören Akademi Ödülleri diğer adıyla Oscar Ödüllerinde En İyi Yönetmen

kategorisindeki ödülleri yalnızca ikisi kadın yönetmenlere verilmiştir.³ Woman and Hollywood sitesinin yaptığı bir araştırmaya göre ise en fazla gişe hasılatı yapan filmlerdeki ana karakterlerin yalnızca %37'sini kadınlar oluşturmaktadır. Aynı araştırmada kadınların diyalog oranının %34 olduğu saptanmıştır. Lauzen'in 2018 yılında yaptığı bir araştırmaya göre ise filmlerde kadınların temsilleri son yıllarda iyileşmiş olsa da 1998'den bu yana en çok hasılat yapan 250 filmde kadın istihdamında sadece %3'lük bir artış olduğu gerçeği durumun önemini göstermektedir (Lauzen, 2018b). Bu bilgiler ışığında ana akım sinema olarak kabul edilen Hollywood'un erkek temsili ağırlıklı bir sektör olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Filmin popüler kültür ve toplumdaki rolü nedeniyle, "sinema filmleri büyük ölçüde toplumsal cinsiyet rolleri, normlar, tutumlar ve beklentiler hakkında hüküm süren kültürel tutumları yansıtmaktadır" (Simonton, 2004: 781). Bu sebeple sinema endüstrisinde egemenliğini koruyan ana akım ya da Hollywood olarak adlandırılan sinemanın izleyicilerin benliğindeki izlemlerine bakmak önemlidir. Amerikan sinemasının toplumsal cinsiyet normlarıyla paralel olarak inşa ettiği egemen sinema anlayışı ilgili önceki çalışmalar, sinemadaki erkek figürlerin baskın "gerçekliği" dayatan fanteziler tarafından üretildiğini varsaymıştır (Bingham, 1994). Bingham'a göre kimi erkek figürler karakteri derinleştirmek adına değişiklik gösterse de özünde değişiklik oldukça azdır. Ana akım sinemadaki erkek figürlerinin Clint Eastwood, Arnold Schwarzenegger, Marlon Brando ve Brad Pitt gibi yıldız personalarıyla beslendiğini belirten Bingham, özünde cinsiyet kimliğine bağlı olan yıldız imajlarının da değişim gösterebildiğini vurgular (Bingham, 1994). Steven Cohan ve Ina Rae Hark'a göre dış görünüş ne kadar değişirse değişsin, oyunun her zaman olduğu gibi, rutin olarak diğerini (uzaylılar, Kızılderililer ya da dişiler gibi) alt eden beyaz bir heteroseksüel erkek galip üretecek şekilde aynı kaldıklarına dair bir siyasi alt yapı mevcuttur. (Cohan ve Ark, 1993). Hollywood'un toplumsal cinsiyet normlarını erkek yıldız personaları üzerinden aktarmasını Clint Eastwood örneği üzerinden açıklayan Paul Smith, bu personaların da toplumsal cinsiyet pratikleriyle paralel olarak değişime uğrayabileceklerini belirtir. Smith'e göre Eastwood'un kariyeri boyunca sahip olduğu heteroseksüel beyaz erkek imajı değişikliğe uğramış fakat evrim geçirmemiştir (Smith, 1987: 25). Eastwood'un değişimci filmlerinin (ki bunun zirvesi

³ Kaynak: <https://www.oscars.org/oscars>, Erişim Tarihi: 15.02.2022.

Unforgiven'dır) istikrar tehdidini "öteki"nden beyaz erkeğe taşıdığı için, daha az "erkeksi" bir erkek kimliğine doğru bir evrim oluşturduğu iddia edilebilir.

Ayrıca, ticari sinemada toplumsal cinsiyetin genel bir evriminin mümkün olup olmadığı sorulmalıdır. Eastwood gibi erkek figürlerin sinemadaki temsilini 'erkek histerisinin' karşılığı olarak değerlendiren feminist sinema kuramcıları "gerçek erkek" temsilinin erkek izleyicinin kendilerinde bir problem olduğu fikrini uyandıracak kadar tuhaf hale geldiğini iddia etmiştir. Bingham sinemadaki erkek egemenliğinin doğallığı değil, yapaylığı ve çabayı temsil ettiğini, erkeklerin kendilerini ve akranlarını vazgeçilmez olduklarına defalarca ikna etmenin bir yük olduğunu gösterdiğini belirtir (Bingham, 1994). Sinema tarihi boyunca kuramcılar tarafından işaret edilen yıkım ve iyileşme kalıpları, ataerkil toplumsal cinsiyet yapılarının kırılabilirliğini ve iktidara dayanan bir esneklik ile dengelendiğini ortaya koymaktadır. 1990'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan daha nazik ve daha kibar erkek ikonlarını değerlendiren Susan Jeffords beyaz erkek karakterlerin geçirdiği dönüşümlerin beyaz erkekliklerle bağlantılı ayrıcalıkların sonuçlarını ele almak için hiçbir şey yapmadan oluştuğunu belirtir (Jeffords, 1992: 205). Jeffords'a göre ana akım sinemadaki beyaz erkekliğin "yumuşaklaştırılması", değişen sosyo ekonomik koşullarla paralel olarak iktidarını korumak için bariz bir stratejiden ibarettir. Geleneksel erkekliklerin içermeye çalıştığı "kadınsılığın" açığa çıkması, 1940'ların sonlarında başlayan stüdyo döneminin düşüşünden bu yana filmlerde daha sık ortaya çıkmıştır. Bu tür yıkımlar döngüler halinde ve farklı dönemlerde giderek parçalanmış film endüstrisinin farklı noktalarında gerçekleşir.

Hollywood'un erkek yıldız personalarını sosyo ekonomik koşullarla paralel olarak yeniden üretmesinin en güncel örneği olarak Timothée Chalamet gösterilebilir. Henüz 26 yaşındaki genç aktör *Call Me By Your Name* (2017), *Dune* (2021), *Little Women* (2019) ve *Lady Bird* (2017) gibi gişede büyük başarılarla imza atmış son dönemin ikonik oyuncularından biridir. Chalamet kırmızı halılarda ve fotoğraf çekimlerinde feminen kıyafetler tercih eden stilleriyle büyük bir izleyici kitlesi tarafından eril estetiğin yeni kültürel ideali olarak görülüp yeni bir erkeklik performansının başlangıcı olarak kabul görmektedir.⁴ Buna rağmen, hibrit erkekliği tam anlamıyla somutlaştıran ve toplumsal cinsiyet normlarını alenen yıkmaya çalışan bu erkek sanatçıların, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin gelecekte ortadan

⁴ Kaynak: <https://www.vogue.fr/vogue-hommes-en/article/timothee-chalamet-reframing-masculinity-cinema>, Erişim Tarihi: 15.02.2022.

kaldırılması için önemli iyileştirmeler yapmayı gerçekten başarabileceklerini veya ayrıcalığı gizleyebileceklerini doğrulamak için henüz çok erkendir. Chalamet alt sınıflardan ya da etnik gruplardan gelen erkek figürlerinin uğraşması gereken mücadelelerden ziyade daha ayrıcalıklı bir konumdan kapitalizm ile paralel olarak yeni bir erkeklik modeli sergilemektedir.

Chalamet örneğindeki gibi, son zamanlarda, geleneksel erkeklikten farklı olan yeni erkeklik türleri, tipik olarak marjinalleştirilmiş ve ikincilleştirilmiş erkekliklerle ilişkilendirilen öğelerin artan şekilde temsil edilmesi yoluyla gelenekselleşmiş erkeklığe meydan okumaya ve karşı koymaya çalışmaktadır. Her ne kadar bu temsil değişikliğinde ticari kuruluşlar, daha geniş bir kitlenin dikkatini çekerek yalnızca karlarını artırmayı amaçlasalar da, reklam kampanyaları aracılığıyla toplumsal cinsiyet normlarının ihlalinin desteklenmesine katkıda bulunmaktadır. Bu olguların çok yeni olduğu düşünüldüğünde, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin gelecekte çözüleceği göz önünde bulundurulduğunda olumlu veya olumsuz sonuçları öngörmek henüz mümkün değildir.

1.3.2. Türk Sinemasında Erkeklik Temsilleri

Türk sinemasındaki erkeklik temsillerine baktığımızda ise hem ana akım olan Hollywood ile paralel hem de Türkiye'nin kendine özgü sosyo ekonomik koşulları doğrultusunda ayrımlar görülmektedir. Türk sinemasının başlangıcı ile ilgili oldukça spekülasyon olsa da çoğu kaynak ilk Türk sinemacısı olarak 1914 yılında Ayestafanos Abidesinin yıkılışını kameraya kaydeden Fuat Uzkınayı göstermektedir (Scognamillo, 1987). Burçak Evren Türk sinemasının geçmişinin spekülasyonlarla dolu olduğunu ifade eder ve Türk sinemasının geçmişine ilişkin çoğu bilgi ve belgenin araştırma sonucu değil tesadüf sonucu ortaya çıktığını belirtir (Evren, 1995:58). Fakat Evren'in yaptığı araştırmalara göre Türkiye'de çekildiği düşünülen ilk filmlerin tamamı askeri amaçlar doğrultusunda çekilen filmlerden oluşmaktadır.

Türk sinemasının Cumhuriyetin ilanına kadar olan kısmını tanışma dönemi olarak kategorize eden Ertan Tunç, bu dönemde sayısız belge film çekilmiş olmasına rağmen konulu olarak yaklaşık 6 uzun ve orta metraj film çekildiğini belirtmiştir. Ertan Tunç'un değerlendirmesine göre bu dönem gösterime girmiş Pençe (1917), Mürebbiye (1919) ve Binnaz (1919) kadın karakterleri merkeze alan

filmlerdir (Tunç, 2012: 41). Bu filmler işgal döneminin etkisinde çekilen ve tiyatral olarak kabul gören filmlerdir fakat özellikle erkeğin başına bela açan entrikalı kadın karakterleri merkezine taşımıştır. Cumhuriyete kadar kadınların oyunculuk yapması yasak olduğu için kadın karakterlerini gayri müslüm kadın oyuncular canlandırmıştır (Scognamillo, 2003: 27).

Yıl	Film Sayısı
1914	1
1915	yok
1916	2
1917	3
1918	1
1919	5
1920	yok
1921	3

Tablo 1.3.2.1.: Erkan Tunç Tarafından Hazırlanmış Türk sinemasının İlk Yılları Gösterimi

Saydam'a göre, 23 Nisan 1923 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte Türkiye'deki sinemacılık faaliyetlerinde de ülkede yaşanan ideolojik değişikliğin etkisi hissedilir (Saydam, 2020: 409). Cumhuriyet döneminin geliştirdiği kültürel ideolojiler ile paralel olarak cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'li yıllara kadar aslen tiyatrocu olan Muhsin Ertuğrul'un domine ettiği bir sinema endüstrisi oluşur.

"1923-1950 arasında çekilen filmler daha çok Darülbeydi'de bulunan kişilerin tiyatro temsillerinin sinemaya aktarılması şeklinde ortaya çıkmış, bu nedenle de tiyatro etkisinden kurtularak özgünleşememişlerdir. Sinema alanındaki altyapı yetersizliği gibi yetişmiş insan eksikliği de bu dönemde çekilen filmlerde ortaya çıkan tiyatro etkisini artırmıştır," (Saydam, 2020).

1.3.3. Yeşilçam'da Melodram ve Kadın

1950'li yılların sonundan itibaren Türk sinemasının tam anlamıyla seri üretime geçtiği Yeşilçam dönemi başlamıştır. Türk sinemasında erkek kadın imgesi 1959 1976 yılları arasında çekilen yaklaşık 40 film ile dönem furyalarını oluşturan temel konulardan biridir (Tohumcu, 2013: 98). 27 Mayıs Darbesi ile değişen toplumsal ve siyasal yaşam ve 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havası, Yeşilçam'ın toplumsal gerçeklerle ilgilenmesini sağlayarak "toplumcu gerçekçilik"

akımının doğmasına yol açmıştır (Kaplan, 2003). Yeşilçam dönemine bakıldığında melodramın önemli bir yer kapladığı görülmektedir. “Gerçek dünyada temellendirilmeye çalışılan mitsel bir imlem” olarak melodram anlatım tarzının “gerçek bir dünya” kısmı politik boyuta, “mitsel bir imlem” kısmı ise psişik boyuta sahiptir. Bu iki boyut birlikte toplumsal düzeni meşrulaştırma işlevini yerine getirmektedir. Melodramda anlatılan kişi, kutsal bir konuma yükseltilir ve mit üretir. Melodram eserlerin mitsel kahramanları hem arzu ve güdülenmeyi hem de ahlak ve değerler sistemini temsil eder (Gledhill, 1991 aktaran Kaymal, 2020: 289). Melodramın kadına, eve (domestik olana) ve duygulara odaklandığını belirten Rowe bu türün kadını erkeğe göre eş, anne olarak konumlandığını ifade eder (Rowe, 1995). Rowe aynı zamanda melodramı üç özellik ile nitelendirir:

1. Eğer bir erkeğin başına oldukça üzücü bir şey geldiğini izliyorsan, bu bir tragedyadır. Üzücü şeyler kadının başına geliyorsa, bu bir melodramdır,
2. Oldukça üzücü olan şey, dışarıda oluyorsa, bir tagedya ya da macera filmi izlediğini bilirsin. Üzücü olan şey içeride (hane içinde) gerçekleşiyorsa, bunun bir melodram olduğunu bilirsin,
3. Erkeğin (kahramanın) başına üzücü bir şey geldiğinde ağlarsan bu katharsistir. Kadına üzücü bir şey olduğunda ağlarsan bu duygusallıktır (Rowe, 1995: 98-99).

Türk sinemasının 12 Eylül 1980 darbesine kadar olan temsillerinde Ayhan Işık, Kadir İnanır, Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Kartal Tibet gibi erkek oyuncuların üzerinden erkeklik temsillerine rastlanır. Hem filmlerin metinlerinde hem de toplumsal algıda erkekle özdeşleştirilen (fiziksel) güç gerektiren balıkçılık, şoförlük, sporcu (karateci), gibi meslek grupları sıklıkla görülür (Tohumcu, 2013: 99). Yeşilçam döneminde ataerkil söylemlerin baskın olduğunu belirten Balcı, melodram filmlerinde kadınların edilgen, erkeklerin ise baskın ve etkin karakterler olduğunu belirtir (Balcı, 2019). Yeşilçam’ın anlatılarının melodram ile paralel olarak genel olarak kadın-erkek, iyi-kötü, zengin-fakir gibi yarılımlar üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Kadın temsillerinde de iyi ve kötü ayrımı kadının dişliliğini ön planda tutması ve iyi bir anne/eş olma potansiyeline göre değişiklik gösterir. Şükran Esen de Abisel gibi 1980’li yıllara kadar Türkiye sinemasında iki kadın tipi olduğunu

ileri sürmektedir: ilk kadın tipi, namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır. İkinci kadın ise, cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, erkekleri kötü yola sürükleyen, yuva yıkan vamp kadındır (Esen, 2000 aktaran Duyan, 2013: 335).

Yeşilçam filmlerindeki kadınlıkla ilgili anlatıların birbirine benzerliğinin yaygın ve doğal sayılmasını "hegemonik erkeklik" (Nagel 2000: 66) söylemi ile paralel olarak değerlendiren Umut Tümay Arslan bu söylemin erkekliğin sınırını çizen bir kadınlık tarifinden mürekkep olarak değerlendirir (Arslan, 2005: 47). Arslan'a göre Yeşilçam melodramlarında kadın, modernleşmenin arzu edilen, kabul edilebilir formunun sınırını da çizerek, ulusun bütünlüğünü sağlayan unsurdur. "Ulusun bir aile metaforuyla anlatıldığı bu söylemde, erkekler ailenin veya ulusun koruyucuları, kadınlar ulusun namusunun temsilcisidirler: "Kadınların utancı ailenin utancıdır, ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır," (Arslan, 2005: 28).

1.3.4. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Erkekler

1980 yılı askeri darbesi ile Türk sinemasında büyük bir değişim olduğunu söylemek mümkündür. Liberal politikalara geçiş ile gündelik hayatın birçok alanında toplumda yeni bir yaşam tarzı, yeni eğlence alanları ile değişim ve dönüşümün başladığını belirten Kotan bu dönüşümün en temel unsurlarından birisi askeri darbenin, diğerinin ise ANAP hükümeti döneminde uygulanmaya başlanan liberal ekonomik politikalar olduğunu belirtir (Kotan, 2015). Liberal politikaların getirdiği bireyselleşme, özgürleşme, rekabet gibi kavramlar gün geçtikçe temsil alanlarında da kendini göstermeye başlamıştır. Bu noktada teknolojik gelişmelerle paralel hızla ivme kazanan küreselleşme ile kültürlerarası etkileşim artmış ve küreselleşme topluma sosyo-kültürel anlamda da ivme kazandırmıştır.

1980 sonrası sürekli teşvik edilen tüketim anlayışı kültür politikalarına da sızmış ve reklam dilinin hâkim olduğu kimlikler yaratılmıştır. 1980 sonrası değişen kültürü değerlendiren Nurdan Gürbilek, özgürlüklerin kurumlar tarafından kısıtlanmış olsa da tüketme özgürlüğü ve iştahı keşfettiklerini belirtir (Gürbilek, 1992). Tüketimin egemen olduğu bir diğer alanın da cinsellik olduğunu belirten Gürbilek, bu döneme dek mahrem sayılan ve temsil edilmeyen cinselliğin kendisine yeni haber alanları

yaratmak isteyen gazete ve dergilerin gönüllü anlatıcılar olarak sunduğunu belirtir (Gürbilek, 2001: 23).

Tüm bu gelişmelerle değerlendirildiğinde sinema alanındaki cinsiyet rollerinin değişimi de kaçınılmaz olmuştur. 1980 sonrası Türk sinemasının sosyo ekonomik politikalar ile paralel olarak bireyselleştiği ve kişisel konulara yöneldiğini söylemek mümkündür. Bu değişimi değerlendiren Övgü Gökçe, 1980'lerden itibaren o döneme dek sıklıkla ele alınan işçi temsillerinin neredeyse yok olduğunu ve bunun yerine sıklıkla görülen bir memur orta sınıf temsiline başladığını belirtir (Gökçe, 2009). Bu filmlerdeki erkek karakterleri değerlendiren Arslan bu dönemde o zamana dek sinemada ana erkek karakterlerde görülmemiş bir ayrıma dikkat çekiyor. *Milyarder* (1986), *Namuslu* (1984) ve *Çıplak Vatandaş* (1985) gibi filmlerde filmlerin başkarakterleri olan erkeklerin delirmesine tanıklık edilmiştir. Bu hususu serbest piyasa ekonomisine uyum sağlayamayan fakat izleyicide komedi unsurları ön plana çıkartılarak aktarılan bu filmlerde genelde aile babası ve orta sınıf insanların etrafında şekillenmesi dikkat çekicidir (Gökçe, 2009).

Türk sinemasının 1980 sonrasında kadın karakterlerin temsili üzerinden de büyük bir değişim geçirmiştir. 1980 sonrası gelişen kadın hareketiyle paralel olarak görece yeni ve farklı karakterler de sinemada yer edinmeye başlamıştır. Arslan'a göre özgürleşme vaatleri genel olarak kadın karakterler üzerinden temsil edilmiş ve erkekler ciddi bir iktidar kaybı yaşamıştır (Arslan, 2009: 92). 1980 sonrası filmlerin kasvetli havasına değinen Arslan erkeklerin iktidar kaybının bir nevi benliklerini kaybetmeleriyle paralel olarak aktarıldığını belirtmiştir. Aynı zamanda 1980 sonrası sinemada melodramın temsil ettiği iyi kötü ayrımının bulanıklaştığı ve zaman zaman yer değiştirdiği temsiller de yer almıştır.

1990 ve sonrasına baktığımızda ise Türk sinemasının iki koldan ilerlediği görülmektedir; biri kişisel problemler ve varoluş arayışları üzerinden ilerleyen ve sanat/festival olarak başlıklandırılan filmler diğeri de Hollywood egemenliği üzerinden ilerleyen filmlerdir. Yiğit'e göre, 1990'lı yıllar sonrası sinema için Hollywood filmlerinin taklidinin yapılması etkin bir yöntem olarak ortaya çıkmaktadır (Yiğit, 2009: 64). Türk sinemasının üretim bakımından oldukça aktif olduğu bu dönemlerde daha önce temsil edilmemiş birçok figürün hatta transseksüel erkek

temsillerinin gösterildiği görülmektedir.⁵ 1990'lı yıllarda başlayan ve halen devam eden erkek filmlerinin takibi ile bu filmlerde yer alan yoğun bunalım, erkeklik krizini açıkça ortaya koymaktadır (Ulusay, 2004). Türk sinemasında 1980 sonrası erkeklik temsilini hegemonik erkeklik paralelinde inceleyen Doğan Aydoğan, Türk sinemasında 1980lerde yükselen kadın anlatılarının erkeklik temsiline bir kriz yarattığını belirtir. Aydoğan'a göre, hegemonyanın istikrarsızlaşmasına karşı müzakere ve yeni bir uzlaşa üretemeyen erkeklik kendisine odaklanmıştır (Aydoğan, 2020: 14). 1980 sonrası Türk sinemasında kadınların yokluğuyla yer aldığını belirten Aydoğan yeni sinemanın erkeklik bunalımlarına odaklansa da erkek merkezli tavrını devam ettirdiğini savunur (Aydoğan, 2020). 1990 sonrası ortaya çıkan erkeklik anlatılarında yer alan ve taşra/şehir ikilemi gibi ikilemler üzerinden aktarılan anlatılar erkeklik krizini de görünür kılmıştır. Aydoğan'a göre erkeklik krizine yönelik anlatılar incelendiğinde sürecin nitelikli bir söylem ve hegemonya bunalımını içerirken, erkeklığe yönelik çok boyutlu temsil stratejilerini ürettiği görülmektedir (Aydoğan, 2020: 18). 1990'dan günümüze olan filmlere baktığımızda kendi kaderini tayin edemeyen yer yer iktidarsızlığıyla yüzleşen ve ataerkil sistemin hem öznesi hem de kurbanı olan erkek profillerine rastlanmaktadır. Gerek Recep İvedik ve benzeri komedi serileri olsun gerek Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Emin Alper gibi sinemacıların filmlerinde olsun erkek karakterlerin iyi ve kötüyü içinde barındıran ve ideallikten uzak tipler olduğunu görmekteyiz. Aydoğan'a göre erkeklığın bunalımına yönelik bu tür anlatılar karakterin ölümü ya da öykünün açık uçlu bırakılması ile tamamlanmaktadır.

“Erkeklığın şimdiki zaman ve mekânda yaşadığı bunalıma karşı üretilen ve kapalı anlatıyı mümkün kılan strateji ise zaman ve mekânda hareket ederek öykü üretmektir. Ancak birçok öykü zaman ve mekândaki bu kaçışın da yapay bir kaçış olduğunu işaret etmektedir. Yine de birçok ticari film bu stratejinin olanaklarından yararlanarak tarihsel ya da komedi filmleri üreterek başarılı olmuştur. Şimdiki zamanda ve burada geçen anlatılarda yükselen önemli bir strateji erkeklığın restorasyonuna yönelik öyküler üretmektir. Bu anlatılarda öyküdeki kadının yok edilmesi ve perdenin dışına itilmesi, kadın kimliğine yönelik bir düşmanlığın üretilmesi ya da kadının salt bir arzu nesnesi olarak temsil edilmesi anlatıyı şekillendirmektedir.” (Aydoğan, 2020: 18).

⁵ İlk travesti erkek Orhan Oğuzun Dönersen Isık Çal (1992) filmidir. Yönetmen Fatih Özgüven, 2009.

İKİNCİ BÖLÜM

MUHAYYEL GERÇEKLİKLER

2.1. Tarihi Aktaran Sinema

“Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir” (Benjamin, Pasajlar: 38).

Sinemanın biyografi ile ilişkisinden evvel tarih aktarımındaki rolü incelenmelidir. Sinemanın kültürlerin geçmiş anlayışını şekillendirmek konusundaki gücü yadsınamaz bir biçimde yüksektir. Bunun sebebi sinemanın geçmişi etkileyici ve mimetik bir biçimde yeniden yaratma konusundaki eşsiz yeteneğinden değil, aynı zamanda kamusal alanda yankılanan eleştirel ve popüler tartışmalara yol açma konusundaki çarpıcı eğiliminden kaynaklanmaktadır.

Dönem filmleri ilgili kamuoyu tartışmalarının çoğu, filmlerin tarihsel kayıtlara uygunluğu ve yanlış yönlendirme potansiyeline ilişkin sorulara odaklanmış olsa da aynı zamanda geçmişle duygusal bir bağ kurma yeteneği, güçlü bir ulusal aidiyet duygusu uyandırmasıyla da değerlendirilmiştir. Roland Barthes, bazı tarihi filmleri değerlendirirken “tarihin balkonu” terimini kullanmıştır, Barthes’a göre dönem filmleri geçmişi temsil eden etkileyici gücüyle ideal bir bakış açısı yaratmaktadır (Barthes, 1999, <https://legacy.chass.ncsu.edu/jouvert/v3i3/barth.htm>, Erişim Tarihi: 20.10.2021). Rosenstone ise literatürdeki incelemelerin çoğunun film çalışmaları perspektifinden ziyade tarihçiler tarafından yazıldığına ve bu durumun filmlerin tarihsel kayıtlara bağlılığı veya sapmasıyla ilgilendiğine işaret etmiştir. Rosenstone, dönem filmleri üzerine mevcut eleştirel çalışmaların çoğunun filmlerin yeni tarihsel anlam biçimleri yaratmak için yapılandırılma biçimini kavramaya çalışmaktan uzak olduğunu vurgulamıştır (Rosenstone, 2013).

Hollywood dönem filmi, tarihsel geçmişin kapsamlı temalarını görkemli hayatlara dönüştüren bir anlatı biçimi olarak, ulusal öz kimlik duygumuzu bilgilendiren veya bazı durumlarda ona meydan okuyan bir Amerika imajını, daha sonra dünyaya yansıtılan bir ulus imajını ifade etmede belirleyici bir rol oynamıştır.

Birçok film türü gibi dönem filmleri de savaş filmi, destan, biyografik film, topikal film gibi farklı varyantlar geliştirmiştir. Bu film türleri yıllar boyunca evrimleşmiş olsalar da onları dönem filmi kategorisine sokan şey, belgelenabilir geçmişteki temelleri ve geçmişin dünyasını bilinebilir ve görünür kılmaya yönelik ortaklıklarıdır. Dönem filmi türünün özelleşmiş söylemlerinin temelini oluşturan, tarihi ekrana getirmek için angajman kuralları olarak hizmet eden belirli ortak tarihsel temsil gelenekleridir. Dönem filmlerinin alt kategorilerinin ortak özellikleri, belgelenabilir tarihsel olaylara odaklanırlar ve ana olay örgüleri aracılığıyla doğrudan tarihsel olaylara atıfta bulunmalarıdır.

Natalie Zemon Davis'in tanımına göre dönem filmi, ana olay örgüsünün gerçek tarihsel olaylara dayanan ya da gerçek tarihsel olayların hikâyesinin özünde yer aldığı kurgusal bir olay örgüsünün yaratıldığı dramatik uzun metrajlı filmlerdir. Bu geniş çerçevede içinde, filmlerin tarihsel bir dünya yaratmak için çalışma şeklini yöneten kodlar ve söylemsel çerçevelerde oldukça fazla çeşitlilik vardır. Burgoyne ise dönem filmlerinin geçmişten ziyade günümüz hakkında olduğunu belirtir ve dönem filmlerinin savaş, toplumsal hareketler, bireyler, ideolojiler hakkındaki güncel çatışmalar ve sorular bağlamında geçmişi yeniden yapılandıran çalışmalar olduğunu ileri sürer (Burgoyne, 2014).

Dönem filmlerinde tarih, filmin referans içeriğini sağlayan temel unsurdur. Tarihsel olgular sadece bir manzara fonu veya nostaljik bir ortam olarak hizmet etmekten ziyade, dönem filminin ana malzemesini oluşturur. Dönem filmlerini teorik bir kategorizasyona sokarak çağdaş kültürde geçmişin nasıl temsil edildiğini ve üslubun, mimarinin, sosyal yapının, siyasi çatışmaların ve en önemlisi geçmişin önemli olaylarının çağdaş bir deyimle nasıl yeniden üretildiğini ve dramatize edildiğini değerlendirmek mümkün kılınabilir. Dönem filmleri, geçmişin olaylarını filmin odak ve yaklaşımına bağlı olarak farklı biçimlerde aktarır; ancak, belirli ifade kodlarıyla tanımlanan sinematik stil, anlatı tasarımı ve hitap tarzı aracılığını kullanarak. Dönem filmlerini aynı söylemsel çerçeveye sokan şey, izleyicinin geçmişin olaylarına "tekrar tanık olduklarını" hayal etmesine izin veren yaratıcı yeniden yaratma eylemi olan canlandırma ilkesidir. Yeniden canlandırma ilkesi, türün anlamsal kaydını oluşturur. Dönem filmi, dünyaya dair mesajlarını geçmişten yeniden canlandırarak aktarır ve onun anlamsal zeminini sağlayan yeniden canlandırma fikridir.

Dönem filmleri, geçmişini yeniden canlandırırken, yüksek bir gerçeğe benzerlik duygusu üretmek için çeşitli teknikler kullanır ve izleyici için güçlü bir sürükleyici deneyim yaratır. Dönem filmlerinde ses, kurgu, ışık ve mizansen gibi anlatım unsurları, türün deneyimsel özünü, “tekrar tanık olma” izlenimini doğrudan pekiştirme işlevi görecektir doğrultuda kullanılır. Roland Barthes filmlerin tarihi aktarması hakkında oldukça etkili bir değerlendirme yapmıştır. Tarihin dramaturji için ideal bir alan olduğunu belirten Barthes, Sovyet yönetmen Sergei Eisenstein’ın sinema tarihine geçmiş filmi Potemkin Zırhlısından bahsettiği makalesinde filmlerin tarihe tanıklık sağlayan gücünden bahsetmiştir.

“Kendinizi, artık bir teleskopun ucunda konuşlu olmayan, aynı hava, aynı taş, aynı kalabalık tarafından desteklenen Potemkin Zırhlısı’nın önünde hayal edin: sonunda isyancılarla el ele verebileceğiniz, aynı ışığı paylaşabileceğiniz bu ideal Potemkin, ve trajik Odessa Basamaklarını tüm gücüyle deneyimleyin, artık bu mümkündür; “tarihin balkonu” hazır. Görülecek olan, orada gösterileceğimiz şeydir.” (Barthes, 1999, <https://legacy.chass.ncsu.edu/jouvert/v3i3/barth.htm>, Erişim Tarihi: 20.10.2021).

Barthes’ın sinematik deneyimin bütünsel genişliğini, somatik yoğunluğunu, özellikle de tarihsel geçmişe tanıklık etme duygusunu betimlemesi tarihsel filmde canlandırmanın önceliğini net bir şekilde aktarmıştır. Yeniden canlandırma, güçlü bir “tekrar tanık olma” izlenimi yaratmanın yanı sıra, bir çifte bilinç biçimini, geçmişin yeniden düşünülmesini içerir. Geçmişini yeniden canlandırmak, film yapımcısı ve film izleyicisinin tarihsel hayal gücünü zorunlu olarak ortaya çıkarır. Paul Ricoeur’un yazdığı gibi, “yeniden canlandırma, yeniden yaşamaktan değil, yeniden düşünmekten ibarettir ve yeniden düşünmek, bizi tarihsel imgelem yoluyla dolambaçlı yoldan gitmeye zorlayan kritik anı zaten içerir.” Sanki gerçek olay ile onun temsili arasında hiçbir boşluk yokmuş gibi basit bir yeniden deneyimlemeden ziyade hem yapımcı hem de seyirci, onu yeniden tasavvur etmek, onu icra etmek ve yeniden düşünmek için kendilerini geçmiş bir dünyaya yansıtırlar. Tarihsel tahayyülün tarihsel canlandırmadaki rolü, farklı materyallerin ve farklı söylem düzenlerinin kullanımını haklı çıkarır ve hatta belki de gerektirir.

Geçmişin yeniden tahayyülü, yönetmenin tasarımına ve tarzına bağlı olarak belirli üslup ve anlatı araçları aracılığıyla şekillenen bir dizi tarihsel üslup üretilmesi ile sağlanmaktadır. Tarihsel film, sözdizimsel ve anlambilimsel olarak iki farklı etkileşimi yoluyla şekillenir. Tarih filmleriyle ilgili bir diğer tartışma hususu ise bu filmlerin tarih aktarım aracı olarak kabul edilip edilemeyeceği ile ilgilidir. Rosenstone filmlerin geleneksel anlamda olmasa da yine de bir tür tarih aktarım aracı olduğunu

savunur. Filmlerin bireylerin tanık olduğu dönemlerden çok daha eskilere kadar dayanarak gerçeği yeni bir şekilde görmemiz için araçlar sunduğunu belirtir (Rosenstone, 2015). Bazı film yapımcılarının tarihçi olarak kabul edilmesi gerektiğini savunarak, filmin “tarihsel düşünceenin yeni bir biçimi” olarak anlaşılabileceğini öne sürüyor, bu film “bize vizyon olarak tarih diyebileceğimiz yeni bir tarih biçimi veriyor”.

Filmlerin kurgusal yönü ise çoğu tarihçi için tartışmanın karşı argümanını oluşturmaktadır. Tarihsel anlatının gerektirdiği “her zaman doğrulanabilir veri blokları üzerine inşa edilmedikleri” gerçeği ve filmlerin geçmişı inşa ederken yeni şeyler üretmeleri filmlerin tarihsel aktarım konusundaki zayıflıklarını oluşturur. Pek çok teorisyen ve tarihçi filmlerin kurgusal yönünün tarihi olayların günümüzün değeri sistemi ve bakış açısıyla değerlendirmesine sebep olduğunu söylemiştir. Filmlerin tarihi aktarımı sağlayamayacağını savunan teorisyenlere göre tarihi filmler, yalnızca yapıldıkları dönem hakkında tarihsel bilgi sağlayabilir. Tarihsel filmlerde geçmiş, şimdinin bir alegorisi haline geldiğini belirten Sorlin, filmin üretildiği ortamın her kareden anlaşılabileceğini savunur (Sorlin, 1980).

Bu husustaki en dikkat çekici değerlendirmelerden biri Maria Wyke tarafından farklı zamanlarda çekilmiş Spartacus filminin incelenmesi ile gerçekleştirilmiştir. İlk kez 1914 yılında çekilen Spartacus filmindeki karakterler diğer versiyonlarında farklı farklı biçimlerde ele alınmıştır. Farklı zamanlarda ve farklı kültürel konvansiyonlarda çekilen 3 farklı Spartacus filmini inceleyen Wyke, filmin çekildiği ortamın geçmişı aktarımı ne kadar değıştirdiğini göstermiştir. Spartacus’un kendisiyle ve önderlik ettiği köle isyanıyla ilgili eski belgelerin eksikliği Spartacus’un bukalemun benzeri bir tarihsel figüre dönüştürmesini kolaylaştırmıştır. 1960 yılında duayen yönetmen Stanley Kubrick tarafından çekilen Spartacus versiyonunda ise 1950’lerin Amerikasının filmin bağlamını şekillendirmede oynadığı belirleyici rolü işaret etmiştir. Howard Fast’in ve Dalton Trumbo’nun yazılı versiyonlarında ise Spartacus solcu bir devrimci olarak başlayıp pagan Roma’ya karşı Hristiyan özgürlüğü için savaşıyan bir “Soğuk Savaş savaşıcısı” olarak son bulmuştur. Bu versiyonda dönemin politik gündeminde yer alan Soğuk Savaş ve Sosyalizm korkusu gibi meselelerin versiyona dahil ettiğini savunan Wyke filmin sunduğu geçmiş tasvirinin çeşitliliğine işaret etmiştir.

Tüm tartışmalara rağmen teorisyenler filmlerin geçmiş gibi yabancı bir diyarı hayata geçirme hususundaki potansiyellerini inkâr etmemişlerdir. Zemon Davis

tarihsel filmi geçmiş hakkında bir tür "düşünce deneyi" olarak değerlendirir. Davis'e göre tarihsel filmin değeri şimdiyi geride bırakmamıza, kendimizi alışlagelmiş toplumsal yaşantımız ve cinsellik, aile, din ve kişilerarası ilişkiler anlayışımız tarafından damgalanmayan bir dünyaya yansıtmamıza izin veren yaratıcı bir etkinlik olarak hizmet etme yeteneğinde yatar. Film, başka herhangi bir ortamdan daha iyi, tamamen yabancı bir dünya ile canlı bir deneyim ve güçlü bir duygusal ilişki sağlayabilir.

Tarihsel film aynı zamanda geçmişe dair imajımızı yabancılaştırabilir. Bu yabancılaştırmayı kullandığı teknik imkanlarla ya da konuyu ele alırken kapsadığı veya kapsam dışı bıraktığı unsurlar üzerinden gerçekleştirir. Bazı durumlarda gerçek olayların ve figürlerin belgesel görüntülerini kullanarak, geçmişi sadakatle temsil ettikleri algısını yaratırken diğer yandan geçmişi, kendi bağlamı, kendi geçmişi tasavvur etme biçimi tarafından şekillendirilen bir şekilde inşa eder. Tarihsel film, geçmişi şimdide yeniden canlandırarak, geçmişi bugünle diyaloga sokar. Bu tür filmlerin eleştirel ilgisi, tam olarak eski ve yeninin yan yana getirilmesinde, ekranda gösterilenin hayali bir dünya değil, orijinal bir şekilde yeniden yazılmakta olan bir zamanlar var olan bir dünya olduğu yönündeki güçlü duyguda yatar. Otantiklik, tarihsel gerçek ve sanatsal yorumla ilgili hararetli tartışmalar, türe en zengin eleştirel söylem kaynaklarından birini sağlayan bu ikili yönelim tarafından değerlendirilir. Tarihsel filmin ikili perspektifleri, türün bünyesinde mevcuttur. Aynı zamanda, bu ikili odak belirli sınırlar da önermektedir. Canlandırma ilkesi, yeniden ziyaret edilen olayın gerçekten gerçekleştiğini ima eder, ancak aynı zamanda bu olayın şu anda bizim için hala bir anlamı olduğunu da ima eder.

Tarihsel filmlerin sinemanın belirli dilleri ve kodları aracılığıyla geçmiş kavramını nasıl şekillendirdiğini incelemek ise bu tartışmanın en faydalı ayağını oluşturacaktır. Deleuze'ün "evrensel tarih" diye adlandırdığı nosyona göre, her büyük tarihsel dönem, belirli özelliklerde, mimari motiflerde ve tarihsel yükseliş ve düşüş modellerinde görülebilen benzer özellikler gösterir. Deleuze tarafından ana hatlarıyla belirtilen tarihyazımı yaklaşımında çağdaş kültürel perspektifleri yansıtmak için gelenekten ayrılabilir. Tarihsel filmler geçmişin hafızasından yararlanırken aynı zamanda yeni kültürel kimlik ve aidiyet olanaklarını da ifade edebilmektedir. Tarihsel filmler yalnızca "neyin olduğunu" değil, aynı zamanda

"olmuş olabileceğini" de ifade eder ve böylece çağdaş bağlamın tarihsel temsil biçimleri üzerindeki etkisinin özellikle çarpıcı bir örneğini sunar.

Sinema hakkında felsefi değerlendirmelerini iki kategori üzerinden gerçekleştirir: hareket-imge ve zaman-imge. İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar üretilen filmlerin bir uzay-zaman sürekliliği boyunca baştan sona gerçekleştirilen bir hareketle karakterize edildiğini saptayarak hareket-imge olarak değerlendirir. Bu filmler Hollywood Sineması olarak adlandırılan egemen film dilinin sunduğu diyalektik bir anlatım biçimini ifade etmektedir. İkinci Dünya Savaşından sonra modern sinemanın zamansal ardışıklık mantığını kırarak Hollywood Sinemasından farklı yeni bir zaman-imgesi ürettiğini iddia eden Deleuze, tarih yazımı için yeni bir metot olduğunu vurgular.

Montaj, sinematografik alanın bir sürekliliğini yaratır; her aralık aynı anda bir bölümün başlangıcı ve diğerinin sonudur. Hareket, mekânın sürekliliğini sağlayan eylemle tanımlanır. Dolayısıyla hareket-imge, zamanı bir hareketin ölçüsü olarak yalnızca dolaylı olarak temsil eder. Hareket-imgenin en belirgin biçimi, Hollywood filmlerinin özelliği olan aksiyon-imgedir. Deleuze, eylem-imgenin "büyük biçimi" ile "küçük biçimi" arasında ayırım yapar. "Geniş biçim" S-A-S' modelini takip eder: ana karakter, S'nin ilk durumuna bir A eylemiyle tepki verir, bu da değiştirilmiş bir S' durumuna yol açar. "Küçük biçim" bu kalıbı A-S-A'ya çevirir: kahramanın A eylemi, yeni bir A' eylemini kışkırtan S durumuna yol açar.

Deleuze'ün zaman-imge çalışmasının filmde tarihi temsil etmekle ilgili olan kısmını Wenzel üç yönünden ele almıştır. Birincisi, "görsel-işitsel materyalin tarihselleştirilmesi". Düzensiz bir arşiv biçimindeki zamansal panorama flashback ile kişi merkezli psikolojik belleğin yerini alır. İkincisi, "kronolojik ve organik anlatıların hakikat modeli"nde ve buna bağlı kimlik oluşumunda bir kırılma yaratır. Üçüncüsü, görüntüler ve sesler "mantıksal olarak beklenen ve gelenekselleştirilmiş birleşim kurallarından yoksundur". Bu nedenle zaman-imge artık gerçekliği temsil etmeye çalışmaz ve bunun yerine yeni bir okunabilirliği amaçlar. Film alımı, "şimdiki (görünür) görüntüde gerçekleşmemiş karşı-imgelerin potansiyelini ve hatıraların ve geçmişin görüntülerini çağrıştıran bir algı" sağlayan belirsiz bir bilişsel eylem haline gelir.

Wenzel'e göre Deleuze, Hollywood filmlerinin hareket-imesi 19. yüzyıl için belirleyici olan bir tarih imgesini somutlaştırmıştır. Klasik Hollywood dramasının geleneklerinden kopuş, hareket-imgenin uzay-zaman sürekliliğinden kopuşu demektir. Geçmiş ve şimdinin örtüştüğü sinemasal bir alan yaratılır; bir tarihçi tarafından inşa edilen tarihle pek çok ortak yanı olan, ancak şimdiki zamanda var olabilen ancak yine de üzerinden uzun zaman geçmiş olaylara atıfta bulunan bir yer. Tarih aktarımı için belki de en sık kullanılan alt tür olan biyografik filmler bu kopuşun gerçekleştiği sinemasal alanı incelemek için oldukça idealdir. Biyografik tarihsel filmin tarihin karmaşıklıklarını ortaya çıkarıp çıkaramayacağı veya tarihsel güçlerin kristalize ifadesi olarak bireysel faile odaklanmasının tarihsel açıklama gücünü tehlikeye atıp atmadığı. Kahramanca eylemleriyle otantik bir ahlaki fail haline gelen bir karakterin hikâyesi, tarihi geçmişini tahrif eder ve çarpıtır mı? Yoksa biyografik filmler daha ziyade ana akım filmin bir kamusal hafıza aracı, gerçekten kamusal ve kolektif olan bir kitle aracılığıyla hafıza biçimi olarak değerlendirilebilir mi?

2.2. Gerçeğin Kurgusu: Biyografi

"Geçmiş zamanlar en iyi karakterlere ve en iyi hikayelere sahiptir- ama her zaman en iyi gerçeklere değil." - Ian Hislop

1993 yılında *Schindler's List* (Schindler'in Listesi) vizyona girdiğinde büyük bir tartışmayı beraberinde getirerek biyografik filmlerin gerçeği kurgulama misyonuna yeni bir perspektif getirmiştir. II. Dünya Savaşında Yahudilerin maruz kaldığı soykırımı tarihte yaşamış gerçek bir figür olan Oskar Schindler'in perspektifinden aktaran film, sinema tarihinde büyük bir yer edinmiş olmasının yanında biyografik film türünün biçim ve üslupları hakkında da yeni bir tartışma başlatmıştır. II. Dünya Savaşı'nı şahsen deneyimlemiş nesil için, soykırım anıları büyük ölçüde hayatta kalanların deneyimlerine dayanan kişisel anılarla sınırlı olduğunu belirten Burgoyne, Schindler'in Listesi'ni soykırımı içerden resmeden ilk film olarak tanımlamıştır (Burgoyne, 2008:100). Schindler'in Listesinde önce *Julia* (1977), *The Diary of Anne Frank* (1959) ve *The Stranger* (1946) gibi farklı uzun metrajlı filmler II. Dünya Savaşı ve Yahudi Soykırımı'na atıfta bulunmuş olmasına rağmen, birçok eleştirmen ve teorisyen, bu soykırımın esasen ölçeği ve dehşeti sözcüklerle veya görüntülerle ifade edilemeyen "temsil edilemez" bir olay olduğunu, tarihi parçalayan ve tarihe meydan okuyan bir olay olarak değerlendirmiştir (Burgoyne, 2008: 101). Hatta Claude Lanzmann, Yahudi Soykırımı'nın "etrafında bir

ateş çemberi, geçilemez bir sınır çizgisi" olduğunu belirtmiştir (Lanzmann, 1994: 14). Aynı zamanda Schindler'in Listesi'nin küresel görünürlüğü ve gişe başarısı, tarihteki trajedilerin hatırlanmasında kitle iletişim araçlarının değişen rolünü vurgulamış ve medyanın geçmişten dersleri günümüz için korumadaki önemi hakkında yaygın bir tartışmaya yol açmıştır (Burgoyne, 2008). Kitle iletişim araçlarına, özellikle gerçeği aktarma misyonu taşıyan formlarına dair tartışmaların Schindler'in Listesindeki soykırım deneyimlerinin kurgulanarak görselleştirilmesi ile başlamıştır denebilir. Hatta Yahudi Soykırımından sağ kurtulan ve daha sonrasında bu alanda çalışmalar yapan Elie Wiesel, Schindler'in Listesi'nin bir "hak ihlali" olduğunu belirtip "insan düşünülemez olanı hayal etmez ve özellikle onu ekranda göstermez" diyerek filmi eleştirmiştir (Wiesel, 2003: xi).

Bununla birlikte, Schindler'in Listesi, bir kamusal hafıza biçimi olarak kitle iletişim araçlarının kültürel erişiminin ve gücünün ve kitle kültürünün tarihsel bilinç üzerindeki derin etkilerinin çarpıcı bir örneğini sunmuştur. Schindler'in Listesi Almanya'da vizyona girdikten sonra *Der Spiegel* ve *Die Zeit* gibi Almanya'nın en önemli yayın organları aylarca filme ilgi göstermiş ve Alman halkının soykırım ile yüzleşmesine yeni bir perspektif kazandırmıştır (NY Times, 1994). Fakat Schindler'in Listesi hafıza, travma, tarih ve ulusal kimlik hakkındaki tartışmaları kışkırtmadaki tüm başarısına rağmen, bu tartışmalar filmin duygusal erişiminin ve etkisinin anahtarlarından birini neredeyse hiç değinmemiştir: Schindler'in Listesi'nin biyografik filmin biçim ve kalıplarından ne ölçüde yararlandığı.

Biyografik filmi- şekli ve yapısı, verileri işleme biçimi, öznesinin düşündüğü, hissettiği ve davrandığı dünyayı yaratma biçimini anlamaya başlamak için, metinsel biyografi tarihinden bahsedilmelidir. Biyografinin kelime anlamı, "Bios" (hayat) ve "Graphein" (yazmak) kelimelerinden türetilmiş ve 'bir hayat öyküsü' olarak kullanılmıştır (Zengin, 1994). Bir hayat öyküsünü aktarmak ise uzun bir tarihe ve daha uzun bir geleneğe sahiptir. Öyle ki edebiyatçılar tarafından ilk biyografik eser olarak kabul edilen Antik Yunan'lı yazar Xenophon'un Kleon ve Nikias tarihi M. Ö. 400 yılına dayanmaktadır (Zengin, 1994). Her toplumun tarihinde kültür-sanat, spor, siyaset, askeriye vb. gibi çeşitli alanlarda ön plana çıkmış figürleri vardır. Bu figürler, tarih yazımının başladığı andan itibaren, aktarım araçlarına bağlı olarak çeşitli biçimlerde yeniden üretilmiş ve nesilden nesle aktarılmışlardır. Bu figürleri canlı tutmaya yarayan bu aktarım zinciri aynı zamanda figürlerin olağan benliklerinde

değişikliğe sebep olmuştur. Genellikle biyografi olarak adlandırılan biyografik filmler, bir öznenin yaşamının teatral anlatımını sunmakla ilgilidir ve öznenin hayatını yorumlayarak belirli mitleri yayma yeteneğine sahiptir. Biyografinin ele aldığı kişileri sübjektif bir sempati ile aktarması o kadar yaygındır ki batı toplumlarında bir deyim halini almıştır: “*de mortuis nil nisi bene*: Ölüer hakkında yalnızca iyi şeyler söylenmeli. Eğer ölen hakkında söyleyecek iyi bir şeyin yoksa sus” (Romein, 1948; aktaran: Zengin, 1994).

Rosenstone’a göre biyografi yapmak, bireylerin ya tarihsel sürecin merkezinde olduğunu ya da beğendiğimiz veya beğenmediğimiz yaşamların, eylemlerin ve bireysel değer sistemlerinin örnekleri olarak çalışmaya değer olduğunu ortaya koymaktır (Rosenstone, 2012: 102). Biyografinin bir tartışma konusu haline gelmesi Batı’da iki bin yıldan fazla zamandır hayatları kayıt altına almak ve anlatmak için süregelen edebi çabanın bir sonucudur. Bu zaman zarfında, bu edebi çabanın amaç ve amaçlarına ilişkin kavramlar sıklıkla değişmiştir ve biyografi yazımıyla ilgili birçok noktanın tarihçiler ve edebiyatçılar için temel tartışma alanlarından biri olduğunu söylemek mümkündür. Buna karşılık Romein, iyi bir biyografinin üç özelliği içermesi gerektiği kanısına varmıştır: 1) yansız olması, 2) psikolojik nüfuz yeteneği ve 3) iç dünyanın karmaşık yapısı (Romein, 1948; aktaran: Zengin, 1994). Kişinin kendi öznel bütünlüğü içerisinde aktarılmasının biyografi için bir ön şart olduğunu vurgulayan Zengin, ayrıntıların kişiyi anlatmakta oldukça önemli olduğunu belirtmiştir.

“Bismarck’ın bir okul öğrencisinin incecik sesiyle, Napolyon’un kızdığı zaman Korsika ağzıyla konuştuğunun, Tennyson şiirlerini okurken Lincolnshire bölgesine has sesli harfleri yayvan çıkardığının belirtilmesi, bizim için çok şey ifade eder” (Romein, 1948; aktaran: Zengin, 1994).

Roland Barthes, biyografi için “adını söylemeye cesaret edemeyen kurgu” tanımını yapmıştır. Biyografi üzerine çalışan başka kuramcılar ise bu tanıma detaylandırmıştır. Carolyn Heilbrun, “Bir hayatı icat etmeden kim biyografi yazabilir?” diye sormuş ve biyografi yazarının tıpkı bir kurgu yazarı gibi, olaylara bir model dayattığını, bir kahraman yarattığını ve hayatının modelini keşfettiğini vurgulamıştır. (Heilbrun 1993: 297). Paula Backscheider ise bu fikri genişletmiştir: “En iyi biyografi yazarları, malzeme seçimleri ve düzenlemeleri yoluyla icat ettiklerini bilirler; neden, sonuç ve başka ilişkiler kurar ve tanımadıkları biri için en şekillendirici ve önemli olanı belirlerler.” (Backscheider 2000: 18). Backscheider’a göre biyografi yazımında

neyi dahil edileceği, neyin dışarıda bırakılacağı, neyin vurgulanacağı veya neyin ikincilleştirileceği seşildiğinde bilinçli ya da değil, yerleşik kararlar ve yorumlar için beklentileri olan kùltürel öykülerin parçası olan bir anlatı oluşmuş olur. Anlatı, konu hakkında verilecek yargıların yaşamı ve temeli olur.

Biyografik unsurların dramatik sanatların temelinde yer alması ise sinemayla başlayan bir olgu değildir. 16. Yüzyılda yaşayan William Shakespeare'in Julius Cesar, Henry IV, Henry V, Richard III ve Anthony ve Cleopatra'yı içeren tarihsel oyunları döneminin en popùler tiyatro metinleri arasında yer almaktadır. Metinsel ya da performansa dayalı tüm tarih anlatımlarının ya da ęalıřmalarının amacı, geğmişi bizim için anlamlı kılma girişimidir. Metinler üzerinden ęalıřan tarihçiler için süreç, geğmişin belirli izlerini önemli olarak seğmeyi, bu izlerden olgular kurarak tarihsel bir resim ve argüman oluşturmaya yardımcı olmak için kullanmayı içerir (Rosenstone, 2012: 72). Rosenstone'a göre bir tarihsel anlatı ya da argüman yalnızca belirli izleri seğer ve seçilen bu izler, tarihsel ęalıřmanın bir parçası olarak kullanıldıkları için belirlenmiş "olgular" haline gelir.

Sinemanın içinde barındırdığı unsurlar aracılığıyla tarihle ve tarihsel figürlerle kurduğu ilişki ise diğer sanat dallarından farklıdır. Sinemanın biçimsel yapısı izleyicilerin duygularıyla birebir ilintilidir. Aktörlerin repliklerini de içeren metinlerin yanı sıra görüntü, müzik ve ses efekti gibi biçimsel unsurları bünyesinde barındıran sinema, izleyicinin konu hakkındaki duygularını şekillendirmek hususunda oldukça kuvvetlidir. Sadece geğmişin bir görüntüsünü sağlamakla kalmaz, o görüntü hakkında güçlü bir şekilde hissetmenizi ister- özellikle, tasvir ettiği tarihsel durumlarda yer alan karakterler hakkında. Sinema tarihsel unsurları aktarırken izleyici ile geğmiş arasındaki mesafeyi yok etmek üzerine ęalıřmaktadır. Sinemanın bu mesafeyi nasıl yok ettiği ve biyografik filmin hangi unsurlar üzerinden tarihi biçimlendirdiği biyografik film türünün ayrıntılı bir biçimde tartışılmasıyla mümkündür.

2.2.1. Bir Tür Olarak Biyografik Film: Anlatılan Kimin Hikayesi?

"Biyografinin neden sinemanın vazgeçilmezi haline geldiğini anlamak zor değil. Tür, yapımcılar ve dağıtımçılar için bariz bir çekiciliğe sahiptir: hikayeler hazırdır, konular genellikle iyi bilinir ve bitmiş ürün çoğu zaman, en azından teoride yerleşik bir izleyiciye sahiptir."- John Hazelton, Screen International

Filmlerin bir dizi diğer eğlence biçimleriyle rekabet ettiği bir kitlesel eğlence çağında, sinemanın ticari bir başarı zorunluluğu giderek artmıştır. Bu zorunluluk yenilikçi materyaller yaratmaktan ziyade, temkinli olma ve tanıdık ve güvenli filmler üretme eğilimine sebep olmuştur. Edebi uyarlamalar ve biyografi gibi önceden bilinen materyallere dayanan filmler bu bağlantının önemli bir sonucudur. 2012'de İngiltere gişesinde en başarılı yirmi filminden BFI İstatistik Yıllığı 2013'e göre, sadece ikisi orijinal malzemeye dayanıyordu (BFI Statistics, 2013). Her ne kadar biyografik filmler gerçeği aktarma tartışması bakımından çok vurucu eleştiriler almış olsa da son yirmi yıldır gişede ve ödül törenlerindeki başarıları, biyografik film türüne başka perspektifler de getirmiştir. Bu perspektifler biyografik filmin ayrı bir film türü olarak değerlendirilip tartışılmasını gerekli kılmıştır. Bu ayrımı gerçekleştirebilmek için de biyografik filmlerin niteliğine bakmak önemlidir. Gerçek ile bir hayatın hikayesi arasındaki ilişki her zaman kaygan bir zeminde bulunmuş ve değişken olmuştur. Fakat sinemanın yapısı itibari ile bu ilişki arasında bir köprü görevi kurduğunu söylemek mümkündür. Eileen Karsten'in deyimiyle, "biyografik filmlerin tarihi filmlerde tasvir edilen konular kadar çeşitlidir." (Karsten, 1993: 6).

Kronolojik olarak bakıldığında ise sinemanın biyografik film türüyle tanışması ise oldukça erkendir. 1895 yılında Thomas Edison'ın Execution of Mary Queen of Scots (ABD, 1895) filmi biyografik film öğeleri taşısa da biyografik film türüne tam anlamıyla uygun ilk film Jeanne d'Arc/Joan of Arc (Georges Méliès, Fransa, 1900) olarak kabul edilmiştir (Kuhn ve Westwell, 2012). On yıl içinde, geçmişte geçen filmler (bugün çoğunlukla başlıklarıyla bildiğimiz uzun süredir kayıp eserler, *The Assassination of the Duc of Guise* (1908), *The Last Days of Pompeii* (1908) ve *The Capture of Rome* (1905), İtalya'dan ve Amerika Birleşik Devletleri'nden *Uncle Tom's Cabin* (1903)) tüm dünyaya dağıtılmıştır. Japonya, Rusya, İngiltere ve Danimarka gibi kültür ve tarih bakımından oldukça farklı ülkelerde, en eski dramatik filmlerden bazıları tarihi olayların ve karakterlerin tasvirini içeren yapıtlar olmuştur.

"Kamuya mal olmuş bir figürün hayatına dayanan bir sinema filmi, en yaygın olarak önemli zorluklara rağmen hedeflere ulaşmak veya zaten başarılı olan bir kariyeri tehdit eden büyük bir başarısızlıktan kurtulmak için mücadele eden bir birey." (Beaver, 2015:34) Beaver'ın tanımı ile paralel bir biçimde, biyografik filmin 1930 ve 1940'lı yıllardaki erken örneklerinin bu tip filmler olduğu görülmektedir. Louis Pasteur (*The Story Of Louis Pasteur* (1936)), Abraham Lincoln (Abraham

Lincoln (1930), Young Mr Lincoln (1939)) ve Thomas Edison (Edison, The Man (1940)) gibi ilham verici figürlerin hikayesini anlatmıştır. Bu filmlerde tüm insanlığa fayda sağlayacak hedeflere ulaşmak için bu karakterlerin verdikleri mücadeleler vurgulanmıştır. Erken dönem biyografik filmlerin neredeyse tamamı kararlılığın ve kişisel cesaretin kahramanca unsurları olan ortak özellikleri vurgulamıştır. (Beaver, 2015: 34) 1940 yılından itibaren biyografik filmler sporcular ve kültürel popüler figürlere de hikayelerinde yer vermeye başlamıştır (Funny Girl (1968)) (Brian's Song (1971)). Bu filmler merkezine aldıkları karakterlerin kişisel yaşamlarını vurgulamış ve genelde aşk yaşamları ve kişisel problemlerine (alkol uyuşturucu bağımlılığı gibi) odaklanmıştır. Erken dönem filmlerde figürler büyük başarılarını gerçekleştirebilmek için bu problemlerini aştıkları görülmektedir (Karsten, 1993: 7). Daha sonraki dönemlerdeki biyografik filmlerde ise filme konu olan figürler her zaman kişisel problemlerini aşamaz ve talihsiz biçimlerde sonlanan hikayelere de yer verilmiştir. Bu filmler genelde kamuoyunun tanınmış figürlerin sırlarına yönelik meraklarından beslenmiştir (Karsten, 1993: 6).

Cambridge sözlüğü, biyografik film ya da küresel ismiyle biopicin tanımını “gerçek bir insanın yaşamı hakkındaki film” olarak yapmıştır. David Thomson ise 1977 yılında Sight & Sound dergisinde yayımlanan *The Invasion Of The Real People* başlıklı makalesinde, biyografik filmleri, karakterin öze tercih edildiği iyicil başarılarla örüntülü bir film türü olarak tanımlamıştır (Thomson, 1977). Ayrıca Thomson biyografik film türünün insanların tarihi kurgulama biçimlerini neredeyse en çok şekillendiren anlatım biçimi olduğunu da savunur. Thomson’ın da belirttiği gibi biyografik film türü, üretim aşamasından pazarlama aşamasına kadar bir gerçeklik inşası misyonuyla hareket eden tek film türüdür. “Gerçek bir hayat hikayesinden uyarlanmıştır.” Sloganı sinemanın en erken yıllarından beri filmin ticari kazancını arttıran bir promosyon düstura dönüşmüş durumdadır. Gerçeği inşa etme misyonu biyografik film türü üzerindeki tartışmaların temel noktasıdır. Çağdaş sinemada biyografik film üzerinden şekillenen tartışmalar aşağıdaki soru başlıkları altında değerlendirilebilir:

1. Biyografik filmin diğer film türlerinden farkı nedir?
2. Biyografik filmler tarihi hangi biçimde ele alır ve neden?
3. Öznenin temsili öznenin gerçek hayattaki meselelerine nasıl katkıda bulunur?

4. Oyuncu seçimi ve role yaklaşımları bu temsili ne biçimde etkiler?
5. Biyografik filmler nasıl hayatlar inşa etmektedir?
6. Bu filmler izleyicinin benlik kavramını nasıl şekillendirmektedir?

Biyografik filmlerin ayrı bir film türü olarak kabul edilmesindeki karmaşıklık, diğer film türlerinin aksine, “biyografik filmler tanıdık bir ikonografi, kod veya konvansiyon paylaşmamasıdır.” (Cheshire, 2015: 6). Biyografik filmler her dönemde ve her coğrafyada geçebilmektedir. Biyografik filmi tür olarak birleştiren tek unsur, filmlerin önemli kabul edilen gerçek bir kişinin hayatını tasvir etmesidir. Biyografinin gerçek, dinamik ve önemli bir tür olduğunu belirten Bingham, biyografik filmin, merkezine aldığı tarihsel figürün dünyadaki önemini göstermek, araştırmak veya sorgulamak için o kişinin hayatını konu olarak anlatıp, sergileyip veya kutladığını belirtmiştir. (Bingham, 1994: 10) Temel olarak bakıldığında biyografik film türünün benzerlikleri- karakterler, olaylar, temalar ve motifler- ve farklılık noktaları- yapı ve amaç açısından özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Gerçek bir bireyin hayatını kapsaması.
2. Merkeze aldığı kişilerin hayatlarındaki birçok yılı kapsaması veya özel anlara odaklanması.
3. Dramatik amaçlarla bireyin hayatının veya karakterinin bölümleriyle "yaratıcılık ruhsatı" alması.
4. Filmde anlatılan olaylardan sonra kişi (ler)e ne olduğunu anlatan "Şimdi neredeler?" bölümüne yer vermesi. (Kaynak: <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-biopic-definition/>, Erişim Tarihi 25.10.2021)

Biyografik filmler tarihi üniter, örtük ve tamamlanmış bir geçmişin öyküsü olarak sunmaktadır. Bazen tarihsel alternatiflere ipucu verse de genellikle ekranda olup bitenlere alternatif olasılıklar sunmayan, hiçbir şüpheye yer vermeyen ve her tarihsel iddiayı güvenle destekleyen bir tutumdur. Film geçmişi kişiselleştirir, dramatize eder ve duygusallaştırır. İzleyiciye tarihi zafer, ıstırap, neşe, umutsuzluk, macera, acı ve kahramanlık olarak verir. Sinema sanatının renk ve hareket, müzik ve ses efektleri, kamera açıları ve kurgu gibi tüm araçları olayları izlemiyor da onları deneyimliyor muşuz hissini yaratmak doğrultusunda kullanılır.

Bu uygulamalar, Hollywood stili olarak adlandırılan bir geleneğin parçasıdır. Ana akım olarak da bilinen Hollywood stili hikayeleştirme metotlarına bakıldığında

biyografik filmlerin inşasındaki karakterize unsurlar anlaşılır kılınabilir. Ana akım, (yazılı tarih gibi) geçmiş, baş, ortası ve sonu olan bir hikâye olarak anlatır. Bu hikâye ahlaki bir mesaj bırakan ve (genellikle) izleyicinin ruhunu yükselten bir hikâyedir. Konu Yahudi Soykırımının dehşetleri kadar kasvetli olsa bile, işlerin iyiye gittiği veya gideceği mesajı hikâyede yer alır. Zafer ana karakterlerden birinin ölmesi ya da grubun topluca kıyıma uğraması ile bitebilir fakat izleyiciye mutlaka haklı bir davada öldükleri duygusu yaratılır.

“Kamuya mal olmuş bir figürün hayatına dayanan bir sinema filmi, en yaygın olarak önemli zorluklara rağmen hedeflere ulaşmak veya zaten başarılı olan bir kariyeri tehdit eden büyük bir başarısızlıktan kurtulmak için mücadele eden bir birey.” (Beaver, 2015: 34) Beaver’ın tanımı ile paralel bir biçimde, biyografik filmin 1930 ve 1940’lı yıllardaki erken örneklerinin bu tip filmler olduğu görülmektedir. Louis Pasteur (The Story Of Louis Pasteur (1936)), Abraham Lincoln (Abraham Lincoln (1930), Young Mr Lincoln (1939)) ve Thomas Edison (Edison, The Man (1940)) gibi ilham verici figürlerin hikayesini anlatmıştır. Bu filmlerde tüm insanlığa fayda sağlayacak hedeflere ulaşmak için bu karakterlerin verdikleri mücadeleler vurgulanmıştır. Erken dönem biyografik filmlerin neredeyse tamamı kararlılığın ve kişisel cesaretin kahramanca unsurları olan ortak özellikleri vurgulamıştır. (Beaver, 2015: 34) 1940 yılından itibaren biyografik filmler sporcular ve kültürel popüler figürlere de hikayelerinde yer vermeye başlamıştır (Funny Girl (1968)) (Brian’s Song (1971)). Bu filmler merkezine aldıkları karakterlerin kişisel yaşamlarını vurgulamış ve genelde aşk yaşamları ve kişisel problemlerine (alkol uyuşturucu bağımlılığı gibi) odaklanmıştır. Erken dönem filmlerde figürler büyük başarılarını gerçekleştirebilmek için bu problemlerini aştıkları görülmektedir. (Karsten, 1993: 7) Daha sonraki dönemlerdeki biyografik filmlerde ise filme konu olan bireylerin her zaman problemlerinin üstesinden gelemediği görülür, talihsiz biçimlerde sonlanan hikayelere de yer verilmiştir.

Filmlere alternatif diğer medya araçlarının da çoğalmasıyla birlikte, sinemanın kitlesel eğlence çağındaki iktidarı ticari başarı baskısının artmasına sebep olmuştur. Bu baskı, film şirketlerinin yenilikçi materyaller yaratmaktan ziyade, temkinli olma ve güvenli filmler üretme eğilimi oluşturmaya sebep olmuştur. Edebi uyarlamalar ve biyografi gibi önceden bilinen materyallere dayanan filmler ise mevcut bir izleyici kitlesi barındırdığı düşünülerek temkinli bulunmuştur. Bu

yaklaşımına yakın zamandan örnek vermek gerekirse, BFI'nin (*British Film Institute*) 2013 yılında yayınladığı İstatistik Yıllığına göre, 2012'de İngiltere'de vizyona giren filmlerden en başarılı yirmi filmin sadece ikisi orijinal malzemeye dayandığı ortaya çıkmıştır.

2.2.2. Türk Sineması'nda Biyografik Filmlere Kısa Bir Bakış

Türkiye'de sinemayı başlatan olaylar hakkında tartışmalar hala devam etmektedir. Fuat Uzkınay'ın 1914'te Ayestefanos abidesinin yıkılışını çektiği film ilk türk filmi olarak kabul edilse de filmin bulunamaması ve varlığının ispatlanamaması sebebiyle spekülatif bir konu olarak kalmıştır (Evren, 1991). Nijat Özön'ün araştırmasına göre Ayestefanos abidesinin yıkılışını kameraya kaydetmek ile görevlendirilen yedek subay Fuat Uzkınay kamerayı kullanmayı başaramaması neticesinde bu görevi aslen başarılı yerine getirmemiş olabileceği ihtimali üzerinde durur (Özön, 1970). Uzkınay'dan ziyade günümüze kadar ulaşmış ve dönemin Osmanlı toprakları içerisinde yer alan Makedonya asıllı Manaki Kardeşlerin 5-26 Haziran 1911'de V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyareti sırasında çekilen filmler de Türkiye sinemasının başlangıcı olarak kabul görmektedir (Evren, 1995, 123 aktaran Önder ve Baydemir, 2005). Türkiye sinemasının başlangıcına yönelik tartışmaların son ayağını da 1913 yılında çekildiği bilinen fakat yönetmen ve yapımcısına dair bilgi bulunmayan Hamidiye Kruvazörünü ile ilgili olan filmidir. Her ne kadar kayıtlar hakkında tartışmalar devam ediyor olsa da Türkiye Sineması 1923 yılında cumhuriyet rejimine geçilmesiyle birlikte aktif üretime geçmiştir.

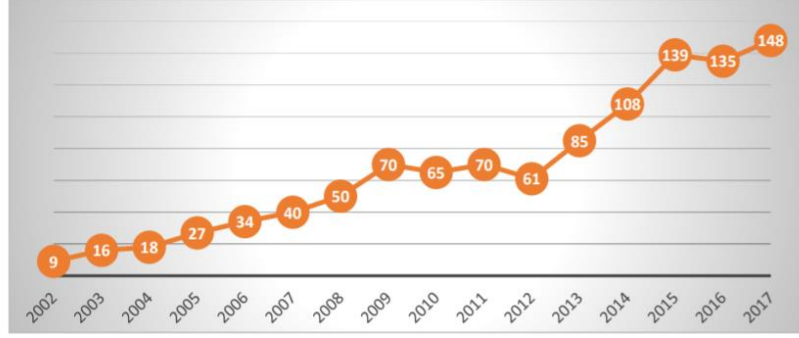
Türkiye'de kayıtlara geçmiş ilk biyografik unsurlar taşıyan filmi ise 1917 yapımı Sedat Simavi'nin "Alemdar Vakası" filmidir. Film dönemin zor politik koşulları sebebiyle piyasaya çıkmadan yarım kalmıştır. Filmin çekilmesini sağlayan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti savaşın bitmesiyle birlikte tasfiye edilmiştir. Bu durum da filmin yarım kalmasına sebebiyet vermiştir (Scognamillo, 1987:23).

"Öğrendik yine, hem de tarihimizin pek şanlı sayfalarından birini ihtiva eden Alemdar Vak'ası da sinema objektifi önünde çevrilmeye başlanmış. Nasıl ve ne şerait altında böyle oldukça ağır bir yükün altına girildiğini bilmiyoruz. Fakat elimizdeki vesait ile yine sahnelerimizde temsil edilegemekte gibi yapılacaksa hürmetten başka bizden hiçbir şey beklemeyen, medarı iftiharımız olan büyüklerimizin ruhunu bu suretle incitmemiş olsak daha iyi olur..." (Gökmen, 1970 akt. Scognamillo, 1987:22).

Türk sinemasında tarihsel film, *docudrama* başlıklı belgesel drama filmleri, epik film ve biyografik film ayrımı tam olarak yapılmadığı için filmlerin biyografik film olarak kategorizasyonunu yapmak oldukça güçtür. Her ne kadar çeşitli dönemlerde sanat, spor ve siyaset arenasından birçok ismin özellikle Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Bülent Ersoy gibi figürlerin biyografik unsurlar taşıyan filmleri gibi örnekler bulunsa da biyografik filmin özelliklerini belirgin bir biçimde taşıyan ilk Türk biyografik filminin 1965 yapımı Taçsız Kral olduğu söylenebilir. Galatasaray'ın ünlü futbolcusu Metin Oktay'ın kendini canlandığı bir temsil olan Taçsız Kral dünyadaki örnekleriyle de paralel olarak karakterin çocukluğundan başarıya ulaşana kadarki sürecini aktarır. Daha sonra 2017 yılına kadar yalnızca beş yerli filmin de biyografik unsurları taşıdığını görmekteyiz. Muzaffer İzgü'nün aynı adlı romanından uyarlanan 1993 yapımı Zıkkımın Kökü, Türk siyasi tarihinin en önemli isimlerinden olan Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın hikayesini anlatan 1998 yapımı Hoşça kal Yarı, Türk edebiyatının en önemli isimlerinden Nazım Hikmet'i merkezine alan 2007 yapımı Mavi Gözlü Dev, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün hikayesini anlatan 2010 yapımı Veda ve Zonguldak'ta zor şartlarda yazarlık kariyeri yaratmaya çalışan şairlerin hikayesini anlatan 2013 yapımı Kelebeğin Rüyası filmleridir.

2017 yılında Ayla'nın vizyona girmesi ile ise Türk sinemasındaki biyografik filmlerde mihenk taşı olmuştur. Ayla'nın vizyondaki ve kamuoyu oluşturmadaki başarısının ardından oldukça hızlı bir şekilde biyografik film üretimi başlamıştır. Hürkuş: Göklerdeki Kahraman (2018), Müslüm (2018), Cep Herkülü Naim (2019), Bizim İçin Şampiyon (2018), Çiçero (2019), Türk İşi Dondurma (2019) Reis (2017) gibi filmlerin hepsi yalnızca son beş yılda üretilmiştir. Bu doğrultuda şunu söylemek mümkündür; Türk sinemasının sektörel büyümesi biyografik filmlere olan ilgiyi arttırmış ve gişedeki başarıları bu ilgiyi garantilemiştir. TÜİK verilerine göre; son yıllarda oldukça büyüyen kültür ekonomisi ve alt sektörlerin ekonomik hacmi incelendiğinde, Türkiye'nin özellikle son 10 yıllık sürecinde yaratıcı endüstri alanının hızla büyüdüğü ve ekonomik kalkınma sürecine büyük bir katma değer kattığı görülmektedir (Bkz. Tablo 1).

Türkiye'de Gösterime Giren Yerli Film Sayıları

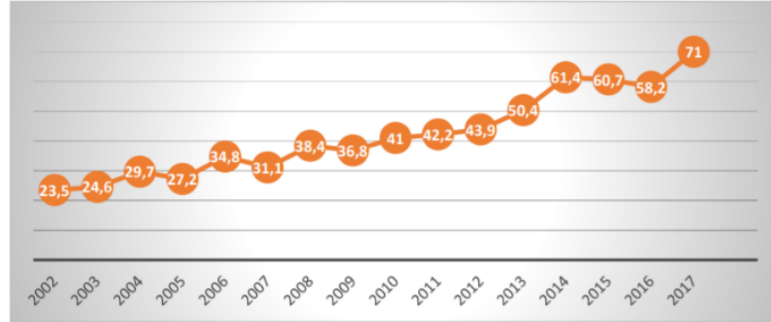


Kaynak: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü

Tablo 2.2.2.1.: Türkiye'de Gösterime Giren Yerli Film Sayısı (2002-2017)

Kaynak: <https://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2020/04/GorselHizmetlerSektorununGelistirilmesiCalismaGrubuRaporu.pdf>,
Erişim Tarihi 25.12.2021

Türkiye'de Toplam Seyirci Sayıları (Milyon)



Kaynak: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü

Tablo 2.2.2.2.: Türkiye'de Toplam Seyirci Sayıları (Milyon) (2002-2017)

Kaynak: <https://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2020/04/GorselHizmetlerSektorununGelistirilmesiCalismaGrubuRaporu.pdf>,
Erişim Tarihi: 25.12.2021

Sinemanın ülkemizde giderek daha fazla kitlelere ulaşması ve endüstrinin büyümesi prodüksiyon masrafı yüksek olan dönem filmlerinin üretimi konusunda kolaylık sağladığı çıkarımını yapmak mümkündür. Tablo 2'de görüldüğü gibi, 10 yıllık süreçte sinema salonu sayısı arttıkça toplam film sayısı da önemli ölçüde

artmıştır. Talepteki artışın bu artışla orantılı olduğu söylenebilir. Genel olarak film endüstrisinin hızlı gelişimi, sinema sayısı ve seyirci sayısında hızlı bir artışa yol açmıştır. Türkiye'deki biyografik filmlerin merkeze aldıkları figürler siyaset, spor ve sanat alanlarından olsa da tümünün erkek karakterlerin hikayesi olduğu görülmektedir. Beş yıl öncesine kadar çekildikleri dönemin akımlarıyla paralel olarak farklı anlatım biçimlerine rastlamak mümkündür. Örneğin Atıf Yılmaz'ın yönettiği Taçsız Kral çekildiği dönemde sinemaya hâkim olan toplumsal gerçekçi etkilere sahip iken 2007 yılında Bilet İlhan'ın Mavi Gözlü Dev'i yeni sinemacıların sinema anlayışı ile paralel olarak bağımsız bir film dili kullanmıştır. Son beş yıldaki filmlere baktığımızda ise ileriki bölümlerde de tartışılacağı gibi neoliberal politikalar doğrultusunda Hollywood anlatısı ile paralel film örnekleridir. Bu filmlerin gişede daha başarılı olmuş olması ise Hollywood sinemasının egemen anlatı gücünün ispatıdır.

Filmin Adı	Yapım Yılı	Merkeze Aldığı Figür	Merkeze Aldığı Figürün Alanı	Hasılat ⁶
AYLA	2017	Süleyman Dilbirliği	Askeri	□66.055.256
REİS	2017	Recep Tayyip Erdoğan	Siyaset	□2.060.909
MÜSLÜM	2018	Müslüm Gürses	Sanat	□84.601.438
BİZİM İÇİN ŞAMPİYON	2018	Halis Karataş	Spor	□34.229.850
HÜRKUŞ GÖKLERDEKİ KAHRAMAN	2018	Vecihi Hürkuş	Askeri	□990.754
TÜRK İŞİ DONDURMA	2019	Deveci Ali – Dondurmacı Mehmet	Askeri	□7.845.651
ÇİÇERO	2019	Elyesa Bazna	Siyaset	□11.018.797
NAİM	2019	Naim Süleymanoğlu	Spor	□31.744.207

Tablo 2.2.2.3.: Türkiye'de 2017-2019 Arası Vizyona Giren Biyografik Filmlerin Listesi, Türü ve Toplam Hasılatı

⁶ Kaynak www.boxofficeturkiye.com, Erişim Tarihi 21.12.2021

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA BİYOGRAFİK FİMLERDE ERKEKLİK PERFORMANSLARI

3.1. Amaç

Bu çalışmada amaçlanan, Türk sinemasındaki biyografik filmlerin paylaştığı ortak konvansiyonların hegemonik erkekliği yeniden üreten pratiklerini ifşa etmektir. R. W. Connell'a göre bu pratikler, zaman ve mekân içinde tekrar eden canlandırma yoluyla, kaynakların üretimini ve dağıtımını, otorite biçimindeki gücün dağılımını, arzu ve cinselliğin toplumsal arenasını ve sembolizmi veya anlam üretimini ifade etmektedir. Hegemonya, bir bütün olarak toplumdaki kültürel egemenlik ile ilgilidir. Bu genel çerçeve içinde, erkek grupları arasında belirli cinsiyete dayalı tahakküm ve tabiiyet ilişkileri vardır. (Connell 2017: 183).

Türkiye'de biyografik film türünün dinamik ve değişken yapısı henüz kapsamlı bir biçimde incelenmemiştir. Bu çalışma biyografik film çalışmalarına katkı sağlamak motivasyonu ile oluşturulmuştur. Connell'ın literatüre kattığı hegemonik erkeklik kuramı biyografik filmlerin niteliği ile değerlendirildiğinde yeni tartışma alanları açmaktadır. Biyografik filmlerin hem gişede hem de kamuoyu oluşturmadaki inanılmaz popülaritesine rağmen, şaşırtıcı bir şekilde üzerlerinde çok az eleştirel yazı vardır. Bu nedenle bu çalışma, son dönemin en yükselişte olan film türü olan biyografik filmlerin hegemonik erkeklik biçimini ortaya koyması açısından büyük önem taşımaktadır. Ayrıca, Türk sinemasında hegemonik erkeklik teorisini biyografik filmlere uygulayan ilk çalışmalardan olması nedeniyle, bu çalışmanın gelecekte biyografik filmler üzerine yapılacak araştırmalara ilham kaynağı olacağına inanılmaktadır.

3.2. Araştırma Evreni ve Örneklem

Çalışmanın araştırma evreni Türk yapımı ve merkezine tarihsel bir erkek figürü koymuş biyografik film türündeki örneklerden oluşmaktadır. Türk

sinemasındaki biyografik filmlerin tümünü ele almak kapsama genişliği bakımından güçlük yaratacağı için, araştırma evreni, üç unsur gözeterek iki filme indirgenmiştir. Öncelikli olarak biyografik film anlatılarında sıkça görülen evrensel tabiriyle 'grave to crave' olarak başlıklandırılan 'beşikten mezara' formülüne uygun içerikler gözetilmiştir. Sosyo kültürel yarılmanın gerçekleştiği 1980 dönemi Türk sinemasında yalnızca biçim ve içerik değil erkeklik temsilleri bakımından da büyük bir değişime uğramıştır, dolayısıyla, filmlerin 1980 öncesi ve 1980 sonrası çekilmiş olmaları da araştırma evreninin kurulmasında bir diğer kıstastır. İki filmin de klasik Hollywood anlatısını kendi dönemlerine göre uyarladıkları görülmüştür. Bu nedenle çalışma birbirlerinden farklı alanlarda farklı coğrafyalarda ve zamanlarda kendi kişisel becerileriyle toplumsal bellekte yer edinmiş iki erkek figüre odaklanan önemli örnekler oldukları için seçilmiştir. Oluşturulan bu araştırma evreni içerisinden tabakalı örnekleme yoluyla birbirinden farklı alanlarda kendini gerçekleştirmiş (spor ve sanat) iki farklı figürü merkezine alan iki film seçilmiştir. Bu anlamda tabakalı örnekleme usulünün filmlerin içeriklerini ayırt etmeye imkân tanıyan yönü, araştırma evrenin çeşitliliğine yaklaşmayı da daha olanaklı bir hale getirmektedir.

Tezin amacına uygun biçimde farklı meseleleri tartışmaya açan bu iki film; toplumsal gerçekçi yaklaşımla genç bir futbolcu olan Metin Oktay'ın İstanbul'da efsaneleşmesini anlatan Taçsız Kral ve travmatik geçmişi eşliğinde kişisel becerileriyle İstanbul'da ikonlaşan Müslüm Gürses'in yaşamını anlatan Müslüm filmi olarak belirlenmiştir.

3.3. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmacılar içerik analizini kullanarak belirli kelimelerin, temaların veya kavramların varlığını, anlamlarını ve ilişkilerini ölçebilir ve/veya analiz edebilir. İçerik analizi özellikle, doğrudan metinler ve/veya anlatı çözümlemeleri aracılığıyla sosyal etkileşimin niteliğini analiz etmede oldukça kullanışlı bir araştırma tekniğidir. Hem nicel hem de nitel araştırmalarda kullanılabilir. Bu bağlamda nicel içerik analizi ve nitel içerik analizi ayrımından söz etmek mümkündür. Nicelde elde edilen sonuçlar sayılar ve yüzdeler üzerinden betimlenir. Nitel içerik analizi ise doğrudan metinler veya transkriptler aracılığıyla sosyal etkileşimin ve iletişimin yönünün anlaşılmasını sağlar. Belirli kategoriler ve ilişkiler arasında değişebilen ilişkileri metnin kodlanmış biçimiyle istatistiksel olarak analiz etmeye ya da anlamaya ve yorumlamaya yarar.

İçerik analizi, içeriğin çeşitli yönlerini sayarak ve/veya kodlayarak her türlü içeriği özetlemek için geliştirilen bir analiz tekniğidir (White ve Marsh 2006: 30-31).

Filmler farklı eleştirel yaklaşımları barındırabilecek kadar zengin anlam katmanlarını barındırabilen ürünlerdir. Bu çalışma kapsamında seçilen iki film (*Müslüm ve Taçsız Kral*) içerik analizi ile yapısal çözümleme yöntemlerine başvurmuştur. Yapısalcı çözümleme, antropolojinin, dilbilimin ve göstergebilimin bileşkesinden oluşan bir çözümleme yöntemi olarak görülebilir. Birçok tartışmaya konu olan yapısalcı yaklaşımı Levi-Strauss (1986:21) “Değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılması” olarak tanımlamaktadır. Çözümleme, asal olarak anlatı metnlerinin etkin öğelerini bularak hangi anlatımsal sözdizimi kurallarına uyduklarını, nasıl bir bileşim çizelgesi gösterdiklerini, yapısal özelliklerini ve bu yapısal düzenin anlama olan katkısını belirlemeye çalışmaktadır (Barthes, 1988:7). Sinema alanında da yapısalcı çözümleme, bir filmin anlatısını oluşturan birimlerin, öğelerin tümünü belirleyip ortaya çıkarma; bunlar arasındaki ilişkileri inceleme; sinemasal birimlerin, öğelerin nasıl bir ilişki içinde bir araya gelerek filmi oluşturduğunu ortaya çıkarmaya yönelik olan çalışmalardır (Özön, 2000:786).

Bu anlamda çalışma kapsamında çözümlenen filmlerin ortak nüanslar gösterdiği unsurlar içerik analizi yöntemiyle aile, sınıf ve kadın olarak başlıklandırılmıştır. Hegemonik erkekliğin inşa edildiği ve sürdürüldüğü biçimler, karakterlerin dönüşümü ve araçsallaştırdığı yapıları göstermektedir. Bununla birlikte filmlerden seçilen muhtelif imgeler yapısalcı çözümlemenin birleşkelerinden olan göstergebilim yöntemi kullanılarak ele alınmıştır. Bu yöntem de, biyografik filmlerin tarihsel figürleri ele alırken hangi imgelerden nasıl anlamlar ürettiğini ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle, imgelerin içerdiği anlamlar anlatı ile ilişkilendirilerek göstergebilim yöntemi kullanılarak açığa çıkarılmaktadır. Ayrıca görüntüler üzerinden yapılan bu okuma denemeleri, hegemonik erkeklik olgusunun biyografik filmlerde ne şekilde imgeleştirdiğini de gözler önüne sermektedir.

3.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu tez çalışması, yalnızca Türkiye’de üretilmiş olan biyografik türdeki filmler ile sınırlıdır. Hegemonik erkekliğin kurumsallaşmış yapısının gözlenebilmesi adına

çocukluk dönemi oldukça önemli olduğu ve tez hegemonik erkeklik araştırması da yaptığı için 'crave to grave' 'beşikten mezara' anlatılarına indirgenmiştir. Seçilen filmlerde ele alınan sınıfsal ilişkiler, kadınların anlatıdaki konumu ve benzer aile yapıları gibi tematik açıdan benzerlikler biyografik film türünde benzerlikler göstermektedir. Bu sebepten bu tez çalışmasında ortak tematik evrenlere sahip olan biyografik filmlerin yalnızca seçilen filmlerdeki sorunsallar bağlamında bir değerlendirmesi yapılmıştır.

3.5. Araştırmanın Bulguları

Tez kapsamında çözümlenen *Müslüm* ve *Taçsız Kral* filmleri bir arada düşünüldüğünde, benzer erkeklik kalıplarının karakterize edildiği söylenebilir. Sanat ve spor gibi iki farklı alanda başarı göstermiş olan iki farklı tarihsel figürün, özellikle bazı başlıklar altında benzer imgelerle merkezine aldığı tarihsel figürleri (biyografik film türünün tarihine bakıldığında büyük bir oranda erkek figürler) kahramanlaştırma yoluna gittiği gözlemlenebilir. Biyografik film türünün Türkiye'de giderek artan örnekleri karakterlerin yaşamını çocukluktan itibaren ele alarak izleyici adına özdeşlik yaratmaktadır. Sıradan izleyici için başarı formülünün tarifini veren bu film türü aynı zamanda bu başarıları belirli kalıplara indirgemıştır. Bu kalıplar arasında gurur, azim ve çalışkanlık gibi herkesin erişebileceği karakter özellikleri yer alsa da filmler dramatik yapısı eşliğinde bu duygular önüne büyük engel koyarak dramatik akışı sağlamıştır.

İncelenen iki Türk biyografik filmi bağlamında söylemek mümkündür ki, R.W. Connell'in teorisinde hiyerarşik konumlara ayırdığı erkekliklerin en prestijli ve egemen olan erkeklik biçimi olan hegemonik erkekliğe ulaşma konusunda spor ve sanat araçsallaştırılabilir. İki filmde de görüldüğü üzere karakterler yoksul geçmişlerine rağmen kişisel beceri ve başarılarıyla sınıf atlayıp hegemonik erkeklik statüsünü elde edebilmiştir.

"Sinema temsiller aracılığıyla toplumsal cinsiyetin inşa edildiği kültürel bir formdur. Öznenin temsiller aracılığıyla nasıl kurulduğuna ve bunun anlamına ilişkin kuramsal yaklaşımlar kitle iletişim araçlarının nasıl kavramsallaştırıldıkları ile yakından ilişkilidir. Geleneksel yaklaşımlar gerçeğin birebir temsilinden söz ederken, eleştirel yaklaşımlar temsilin gerçeği nasıl kurduğuna vurgu yapar. Eleştirel kuram içinden bakıldığında sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar hakkında mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir ve toplumsal cinsiyet bakış üzerinden

kurulur.” (Timisi, 2012 Aktaran Murat İri, Türk Sinemasında Erkeklik Performansları).

Türk sinemasında biyografik filmlerin çeşitliliği az olsa da en dikkat çekici unsur, tüm filmlerin merkeze aldıkları figürün erkeklerin yaşam hikayesi olmasıdır. 2021 yılı itibarıyla Türkiye’de çekilmiş biyografik filmlerin neredeyse tamamı erkek figürleri merkeze almıştır. Önceki bölümlerde de tartışıldığı üzere bu durum dünya sinemasıyla da paralellik göstermektedir. Dünya sinemasına bakıldığında da biyografik filmlerin öznesinin genelde erkek karakterler olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda biyografik filmlerde yer alan erkek öznelerinin ortak özelliklerine örnekler üzerinden bakılması oldukça önemlidir. İncelemeye alınan film örnekleri Türkiye’nin farklı zamanlarında ve farklı coğrafyalarında geçmektedir. Taşradan gelip İstanbul’da şöhreti yakalayan kavruk sesli Müslüm Gürses’ten Türk futbolunun mihenk taşlarından olan Galatasaray’ın efsane futbolcusu Metin Oktay’a kadar farklı profiller de olsa filmlerin kurduğu anlatı bazı bakımlardan ortaktır. Bu ortaklığın izleyicinin erkeklik algısını biçimlendirmede kasıtlı bir motivasyona dönüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Elbette sinemanın gerçeği anlatmak gibi bir misyonu yoktur ve aranmamalıdır. Sinema kendi gerçekliğini kendi içerisinde yaratan bütüncül bir sanattır. Temsil etme özelliğinden ötürü sürekli gerçeklik tartışmalarının bir parçası olsa da anlatımın tek misyonu anlatıya hizmet etmektir. Bu bağlamda biyografik filmlerin gerçeklik tartışmasına / arayışına en fazla sürüklenen film türü olması şaşırtıcı değildir. Biyografik filmler merkezine aldığı öznenin yaşantısını anlatıya dönüştürüp izleyiciye bir tanıklık hissi yaşatmaktadır. Bireyin gerçek yaşantısındaki olayları referans alarak kurulan bu anlatı izleyiciye bireyin deneyimlerine tanıklığın kuvvetlendirilmesi için anlatım biçimleriyle desteklenir. Bu durum manipülatif bir yaklaşım gibi değerlendirilebilir fakat tarihe / geçmişe yaklaşımların tümünden özellikle metinsel kaynaklardan farklı bir tutum değildir. Tarih ve geçmiş ya da bireysel olarak deneyimlemediğimiz her türlü olgu ancak bir izlenim olarak aktarılabilir. Bu gerçeklik sinemanın hem güçlü hem de zayıf yönünü oluşturur.

Bu bağlamlar kapsamında incelenmeye tabi tutulacak biyografik filmleri tercih ederken filmlerin hegemonik erkekliği yeniden inşa eden yapısını tartışılacak biçimde tercihte bulunulmuştur. Merkeze alınan figürler birbirleriyle paralel olmayan yaşamlara sahip olmuşlar da filmlerin işaret ettiği erkeklik oldukça paraleldir. Taçsız Kral (1965) ve Müslüm (2018) filmlerinin hegemonik erkeklik tartışmaları

paralelinde inceleneceği bu bölümde filmlerin biçim ve içerik bakımından ortaklıklarına bakılacaktır. Oldukça az miktarda örneği olan Türk Biyografik filmleri arasından anlatı ve anlatım bakımından biyografik filmin tür özelliklerini en iyi biçimde taşımasıyla seçilen bu filmler tartışmanın gözlemlenebildiği bir zemin yaratmaktadır.

Türk sinemasında biyografik filmin ilk örneklerinden olan Yeşilçam'ın en önemli yönetmenlerinden Atıf Yılmaz'ın çektiği Taçsız Kral Galatasaraylı futbolcu Metin Oktay'ın hayatını hikâyenin merkezine almıştır. Biyografik filmlerde ender görülen bir durum olarak Metin Oktay kendi yaşam hikayesinin anlatısında başrolde kendini canlandırmaktadır. Metin Oktay'ın hala aktif bir futbolcu olduğu 1965 yılında çekilen film Metin'in spor yaşantısının yanı sıra merkezine kadınlarla olan ilişkisini almaktadır. Metin Oktay'ın ilk evliliği ve boşanması ve ikinci evliliğini farklı isimlerdeki karakterle aktaran film bir nevi futbolcunun güncel hikayesine atıfta bulunmaktadır. Metin Oktay'ın kendi yaşamının temsili canlandırması ve bunu yaparken kendi yaşadığı gerçek olaylara atıfta bulunması filmin en ilgi çekici kısımlarındandır. Filmde nelerin temsiller aracılığıyla dahil edilip nelerin göz ardı edildiği biyografik filmlerin klasik anlatısına oldukça paraleldir.

3.6. Baba, Oğul ve “Kutsal” Anne

Filmlere bakıldığında birbirlerinden farklı karakterler üzerinden farklı zamanlarda ve coğrafyalarda çekilmiş olmalarına rağmen ortak anlatıları dikkat çekmektedir. İki film de hikayesine çocukluk ile başlayıp benzer resimler aktarmaktadır. İzmir'in bir kasabasında Metin ve Urfa'nın bir köyünde Müslüm benzer aile manzarasıyla başlar. Biyografik filmler için anlatının çocukluk ile başlaması hikâyeleştirme geleneğiyle de paralel olarak oldukça yaygındır. “*Beşikten mezara*” olarak adlandırılan bu formül doğrultusunda hikâyenin merkezinde yer alan biyografik figürün büyük başarılarla ulaşmadan önceki, genellikle mücadele dolu çocukluğu sergilenmesi oldukça olağandır. Biyografik filmlerde merkeze alınan kişilerin çocukluğunda yoksul olması da oldukça olağan bir diğer hikâye aracıdır. Yoksulluk içinde büyüyen karakterin engelleri aşip sıkı çalışma ve azimle büyük başarılarla ulaşmasına tanık olmak sıradan insanlar adına özdeşim yaratarak cazibesini artırır.

İki filmde de baba ile olan çatışma ilişki net ve hızlı bir biçimde benzer formlarla aktarılır. Babasından gizlice Murat abisinin aldığı topla mahalle maçına çıkan Metin, babasına yakalanır ve babası karakterin karşılaşacağı -ve nihayetinde üstesinden geleceği- bir dizi olumsuzluğun ilk halkasını yaratır. Metin'in topunu keserken bir yandan ona futbol oynamanın günahları hakkında hiddetli bir nutuk çeken baba Metin'in savunmasız kaldığı ilk andır. Müslüm'de ise oğlunun türkü söylemesini istemeyen baba oğlunu türkü söylerken yakalayınca tüm pazar içerisinde küfür kıyamet kovalamaya başlar. Nihayet evde Müslüm'ü yakalayan baba onu lafını dinlemediği gerekçesiyle döver. Sancar'a göre baba ve oğul arasındaki çatışmalar belirgin olarak gözlense de genç erkeklerin babanın erkeklik değerleri ile özdeşleşmesi hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesinde halen önemli bir mekanizmadır (Sancar, 2011:128).



Resim 3.1.1.: Metin ve Babası



Resim 3.1.2.: Müslüm ve Babası

Baba figürünün izleyiciye tanıtıldığı andan beri öfkeli ve baskıcı tavrı yalnızca çatık kaşlı erkek figürleri ve yüksek sesle kurduğu diyaloglarla değil biçimsel olarak da işaret edilir. Metin'in babası kafasındaki takke ile geleneksel ve belki de geri kafalı imajı pekiştirilir ve oğlunun üzerinde kurmaya çalıştığı baskının doğrultusuna dair ipucu içermektedir. Müslüm'de ise baba oğluna ve karısına saldırmadan hemen önce elindeki içki şişesini yere atar. İki baba figürünün motivasyon kaynağı farklı olsa da aile ve çocuk üzerinde kurdukları otorite tek tiptir. O'Neil'e göre erkekliğin inşasındaki başarının bir parçası olan otoriteyi ele geçirme, diğerleri üzerinde etki ve baskınlık kurma gibi olgular baba ve oğul arasında görünür kılınmıştır (O'Neil, 2017). Öfkeli babaların gazabından kurtulmak adına iki çocuk da anneye sığınır. Müslüm'de anne, oğlunu babanın şiddetinden korumak için kendi vücudunu siper eder. Metin'in annesi ise babasının söylediklerini sakın ve merhametli bir biçimde tekrarlar. Kamera hareketi de bu ayrımla paralel olarak farklılık gösterir. Babanın Metin'i azarladığı planda kamera aşağı pozisyonundan babayı gösterirken bu hareket babanın otoritesini pekiştiren bir imaja dönüşür. Kamera anneye geçtiğinde ise göz hizasında konumlandırılarak daha ulaşılabilir bir imge yaratır (Resim 3.3.). Birbirlerinden farklı coğrafyada ve farklı dönemde yaşayan kadınların bu kadar benzer resmedilmesi, toplumsal cinsiyet ile ilgili tutucu ve eril kodların sinemada kendine yer edinmesinden kaynaklanmaktadır. Ryan ve Kellner'in (1997, s. 236) belirttiği gibi bu durum ataerkil toplum özelliği ile ilişkilendirilebilir. Bu yaklaşım çerçevesinde sıklıkla egemen ideolojiye uygun olarak Türk ve Dünya sinemasındaki örneklerinde, erkekler faal eyleyenler olarak idealize edilmiş temsillerle beyaz perdeye yansırken ve kadınlar pasif karakterler olarak bakışın nesnesi, erkek prestijinin sembolleri olarak karakterize edilmişlerdir (Karadaş, 2020: 1261).

Baba: "Ev benim ulan... Ev benim!" (Müslüm, 2018).

Babanın tanıtıldığı bu iki sahnede de ikinci ortak vurgu çalışmaktır. Müslüm'ün babası Müslüm'e bağırırken "Ben bütün gün hamallık yapacağım diye iflahım kesiliyor" der, Metin'in annesi ise babasının fabrikada zor şartlarda çalıştığını oğluna tekrar tekrar hatırlatır. Hegemonik erkekliğin Türk toplumundaki izlerini tartışan Şimşek ve Önder modernleşmenin yarattığı ulus devletlerde politikanın özne olarak erkeği muhatap aldığını vurgular. Ailenin reisi görevi gören erkek figür hane dışında evin geçimini sağlayacak parayı kazanmakla mükellef iken annenin yeri hanenin içi ve görevi hanenin devamlılığını sağlamaktır. Cinsiyet ve mekân politikalarının kesişiminin en berrak olduğu yerlerden biri evdir (Özbay ve Balıç,

2004). Hane içerisindeki bu ayrım hegemonik erkekliğin mekânsal bir boyutu olduğunun emaresidir.

Baba figürünün hane dışında iş hayatında para kazanmakla mükellef aile reisi imajını oluşturmaması evde olmayan, geçimi sağlamak için hane dışına çalışmaya gitmiş erkek figürünü tekrarlar. Sermayeyle muhatap evin reisi babanın hane dışında geçim parası için çalışması, ailesiyle birlikte kısıtlı zaman geçirmek zorunda kalmıştır. Bu durum oğlan çocuklarının daha fazla evde ve dolayısıyla kadınlar tarafından yetiştirilip sosyalleşmesine sebep olmuştur. Tarihçi E. A. Rotundo'nun on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yazdığı gibi, “annelik ilerliyordu, babalık geri çekiliyordu. . . kadınlar erkeklere erkek olmayı öğretiyorlardı.” (Rotundo, 1983).



Resim 3.1.3.: *Metin ve Annesi*

Anne: Yapma oğlum, laf anla biraz... Fakiriz biz... Oyunla geçirecek vaktimiz yok. Baban sabahın altısından geceye kadar fabrikada ömür çürütüyor. Bir gündüz uykusuna hasret. Bir erkeğimiz de sensin... Okuyup kazanacaksın. Başka çaren yok oğlum.

Metin: Var anne göreceksiniz. (Resim 3. 1. 3.).

Rotundo'nun bahsettiği gibi erkeklere erkekliği öğreten kadınlar bunu farklı metotlar aracılığıyla yapar. Tıpkı çekirdek aile ilişkilerindeki baskıcı baba figüründen sonra tanıştığımız merhametli anne figürünün yarattığı kontrast gibi. Toplumsal cinsiyet normlarının kadın ve erkek arasında yarattığı yarılma aile ilişkilerinin aktarımında benzer motivasyonlarla gerçekleşir. Toplumsal cinsiyet hegemonyası,

belirli cinsel pratikleri doğallaştırmak için onları toplumsal kurumlara yerleştirilir. Annelik, din ve aile kadınlarını baskı altına almada büyük rol oynayan ve kadın sesinin gelişmesini engelleyen üç ana ataerkil kurum olduğunu savunan Adrienne Rich, annelik kurumunun karar vermede annelere hiçbir rol bırakmadığını savunur. “Rich’in bize hatırlattığı gibi, anneler kuralları koymazlar, sadece onları uygularlar. Annelik, Rich’in sözleriyle, bir “güçsüz sorumluluk” deneyimidir (O’Reilly, 2004: 6). Güçsüz sorumluluk, anneyi, içinde bulunduğu annelik statüsünün sınırlarını belirlemekten yoksun bırakır. Metin’in annesinin yaklaşımı hegemonyanın getirdiği iyi anne özellikleri ile paraleldir, Rich’e göre hegemonyada iyi anneler tam zamanlı, evde oturan ve maddi olarak tamamen kocasına bağımlı bir anne olmalıdır. Bu özelliklerinin yanı sıra anneleri doğal olarak saf, dindar ve iffetli gören ahlaki annelik ideolojisi, anneliğin egemen söylemi olarak ortaya çıkmıştır (Rich, 1986).



Resim 3.1.4.: Müslüm ve Annesi

“Kültürümüzde kadınların karşılaştığı imkânsız standartlar, kadınlar için birincil suçluluk kaynağıdır” (O’Reilly, 2010: 473). Cinsiyet üzerinden gerçekleştirilen yarılmada her annenin sahip olması gereken temel sorumluluklardan biri, her koşulda koşulsuz sevgi ve ilgidir. Bir anne, görevi olan duygusal koruma ve desteği sağlayamadığında, yıpratıcı bir suçluluk duygusu onu gölgede bırakır. Toplumsal cinsiyet ayrımında anneye düşen fedakârlık rolü öylesine önemlidir ki Müslüm’de babanın bitmek bilmeyen şiddetlerinden çocuklarını korumaya çalışan anne nihayetinde babanın tüm öfkesini bedeni üzerinden üstlenir. Hatta baba anneye öldürücü bıçak darbelerini geçirirken halen çocuklarını düşünür ve ölmek üzereyken bile Müslüm’e kardeşini kurtarmasını tembih eder. Babanın sürekli şiddet eylemleri sergilemesi ve evdeki huzursuzluğun tek müsebbibi olarak tanıtılması annenin

görevi olan yumuşak karnını aktarmanın yanı sıra Ödipal duyguların da ifşa edilmesidir.

Ataerkillik, nevrotik, şiddetli baba-oğul rekabetini etkisiz hale getiren ve sembolik bir düzenin temelini oluşturan kadınların pasifize edilmiş konumları üzerine kuruludur. Ama belki de bu sembolizm, ilkel, Ödipal öncesi babanın baskı altına alınmasına bağlıdır, böylece kültür şiddet ile renklenmeye devam eder ve kanunun koruyucusu olduklarını ve kaosa karşı savunmayı ataerkil otoritenin arkasında yatan şiddetle sürdürür. İlkel baba imgesi, anne ve baba arasında bir kutuplaşmayı yeniden üreten Ödipal öncesi ve sonrası arasındaki kutuplaşmayı bozar. İlkel babanın cisimleştirdiği tehdit, popüler kültürün kolektif fantezisinde simgeleştirilirken semptomatik sosyal ve cinsel kaygılarda kendini gösterir. Belki de güçlü bir anneye duyulan arzu ve korku ve bunun yarattığı kadın düşmanlığı, daha da rahatsız edici bir şeyi, şiddete başvuran bir babaya duyulan arzuyu ve korkuyu gizler. Müslüm ve Metin'in babası ile olan ilişkisinin temsil ettiği fiziksel ve duygusal şiddetle birbirine bağlanan bir çekicilik yaratan şey, annenin 'konuşulmaz' hayaletidir.

Bu Ödipal anlatı Müslüm'de o kadar baskındır ki, baba hapse girdikten sonra Müslüm'ün akıl hocası Ali "Madem öyle evin erkeği sen olacaksın" der. Babasız aile o kadar neşelidir ki müzik altı sahnelerle art arda mutlulukları biçimselleşir. Çekilen aile fotoğrafında bile babanın yerini Müslüm alarak bu dürtü ölümsüzleştirilir. Fotoğraf siyah beyaza düşer ve bir süre ekranda kalır, Müslüm'ün Ödipal duyguları biçim unsurlarıyla da ifşa edilir (Resim 3.1. 5). Encest teması, tam teşekküllü ataerkil düzenden önce gelen bir ritüel ve miras hatırası kalıntısı olabilse de anneye duyulan arzu, baba/oğul rekabetinin bir belirtisi olarak daha önemlidir. Bununla birlikte, hikâyenin anlatı yapısı ve hikâyenin kendisinde araştırma ve anlatmanın önemi, ütopyik bir vaat, kişinin kendi hikayesini anlatmanın dönüştürücü gücüne ve kolektif fantezi anlatisallaştırılması olarak popüler kültürün toplumsal işlevine yönelik bir işaret sunar.



Resim 3.1.5.: Müslüm, Aile Fotoğrafında Babasının Yerinde

“Anlatı geleneklerinin mirasından mı, erkek egemen bir dünyanın sürdürülüyor oluşundan mı, yoksa seyircinin alışkın olduğu dünya tanımı benzer anlatılarla yüzyıllardır aynı şekilde beslendiği için mi bu türden anlatıların ancak alternatif ve deneysel yapımlarla kırılabileceğine rastlanmaktadır?” (Kirel, 2018:186).

Baba sevgisinden mahrum iki erkek çocuk için de onları mevcut sınıflarından, Connell’in kategorik hale getirdiği marjinal erkeklik sınıfından çıkarak araçlara yönelirler. Sam Osherson'a göre, oğulların sevgi gösterme ve sevgi arama yolu kendilerini eylem ve başarılarla ispatlamaktan geçer (Osherson, 1986). Sonuç olarak, babalarla belirli bir düzeyde takdir elde etme süreci, rekabetçi spor ve sanat gibi başarılı kamu başarısı ile karmaşık bir şekilde iç içe geçmiştir. İki filmin de çocukluk ve babalık vurgusunun da işaret ettiği gibi, sporun ve sanatın erken dönemdeki duygusal önemi babalarıyla olan ilişkileri ile ilgili iken, bu genç erkeklerin nihayetinde erişecekleri kahramanlığa gelişimine yoğun bağlılıkları, en iyi şekilde erkeksi kimlik ve statü geliştirme süreci olarak açıklanabilir. Metin büyük bir futbolcu olmadan önce sahada babasının söyledikleri kulağında çınlar, kamera boş stat ortasında duran küçük çocuğun çevresini turlar. Çocuğun yalnızlığı ve hor görülmesi çevresini sarmalamaktadır. Kamera turunu tamamladığında Metin artık yetişkindir ve saha ağzına kadar doludur. Hocası Ali ile halkevinde müzik çalışan küçük Müslüm’ün performansı yetersiz bulunduğu anda ise babasının ailesine uyguladığı şiddet ve zulüm sekansları flashback eşliğinde verilir. Bu flashback sahnesi ile paralel olarak Müslüm’ün sanatçı kimliğinin gelişmesi aktarılır. Paralel kurgu tekniği ile Müslüm’ün başarısının kamçısı görünür kılınır.

Atletik ve sanatsal beceriler ve statü rekabeti genellikle babadan öğrenilmese de erkek kimliğinin gelişiminde başarının duygusal öneminin anahtarlarının çoğunu

erkeklerin babalarıyla olan ilişkilerinde bulunabilir. İki filmde de baba başarı için gerekli kamçılamaı yaptıktan sonra resimden çıkar ve ancak bu iki erkek yetişkin ve başarının eşiğindeyken ortaya çıkar. Metin aradan yıllar geçip başarılı bir futbolcu olduğunda İzmir'den İstanbul'a uğurlandığında annesi ve babası onu uğurlar. Fakat bu sahnede annesiyle Metin yakın planda duygusal bir vedalaşma içerisinde gösterilse de baba yakın planda gösterilmez. Yalnızca genel bir planda kalabalık içerisinde görülen babanın repliği dahi yoktur. Annesi Metin'e klasikleşmiş anne imajı doğrultusunda iyi beslenmesi ve sağlığına dikkat etmesi gibi hususları öğütlerken baba yalnızca arkada silik bir imge olarak yer almaktadır. Müslüm'de baba karısını öldürdüğü için hapis yatıp çıktıktan sonra Müslüm'ün evinin merdivenlerine gelip kapısına sığınır. Müslüm babanın yüzüne dahi bakmadan evine geçip kapıyı babası için açık bırakır. İki babanın da tanıştırdıkları halinden bambaşka halleri dikkat çekicidir. Müslüm'de baba iki büküm yüzündeki hiddetli bakışın yerini acınası bir ifadeye evirmiş Taçsız Kral'da ise baba takkesinin yerini fötr şapkaya bırakmıştır. Görsel ve metinsel olarak vurgulanan silik baba figürleri oğullarının başarısı ile rekabet edemeyip yenilmiş ve mahcup çocuklar gibidir.



Resim 3.1.6.: Metin'in Babasının Değişen İmgesi



Resim 3.1.7.: Müslüm'ün Babasının Değişen İmgesi

3.7. Kendini Yaratan Adam

İki film sınıfsal ilişkiler bakımından değerlendirildiğinde ise ortaya iki farklı yaklaşım çıkmaktadır. Bu iki farklı yaklaşım sınıfsal ilişkileri aktarma bakımından iki filmin çekildiği siyasi konjonktür ile paraleldir. 1965 yılında çekilen Taçsız Kral'da Metin'in sınıf atlama arzusu belirgin ve yoğun olarak aktarılır. 2017 yapımı Müslüm'de ise Müslüm'ün sınıfsal olarak değişen konumu vurgulanmamışsa da gösterilmiştir. İki karakterin de alt sınıf kimliğinden kendi yetenek ve başarıları aracılığıyla sıyrılmaları R. W. Connell'in "*hegemonik erkeklikle ilişki kurma anı, oğlanın hegemonik erkeklik projesini kendisininmiş gibi üstlendiği an*" olarak adlandırdığı şeye tekabül eder. Metin için de Müslüm için de sanat ve spor alanındaki başarıları, erkekliğin ek bir kanıtı değil; genellikle kamusal erkeksi statü elde etmenin tek toplumsal meşru yoluna dönüşür. Örneğin Taçsız Kral'da Metin ilk transferini gerçekleştirdiğinde ilk işi çocukluk arkadaşı Mine'yi ziyaret etmek olur. "Elime ilk defa çok para geçti bugün" der Mine'ye ve ekler "Daha da çok kazanacağım."

Bu sahne ile başlayan Metin'in para kazanma arzusu, Metin'in yetişkinliğinde de devam eder. Gece antrenman yaparken kulüpte dans eden insanları görür ve

onları izlemeye başlar. Kulüpte dans eden insanlar modern ve Avrupai görünümlü bir imaj çizmektedir. Metin bu insanlara uzaktan bitkilerin ardından bakmaktadır. Bu ikiye bölünmüş dünya imgesi anlatım yoluyla da pekiştirilir. Dans eden insanlar ve Metin sınıfsal farklılıklarını aktaracak biçimde aynı planda yer almazlar. Metin önündeki bitkilerin ardına gizlenerek onları izler, onlar ise Metin'i fark etmezler (Resim 3. 2.1). Benzer bir bakış da Müslüm'den gelir, küçük Müslüm Adana Halkevine girdiğinde mandolin çalan yaşlılarını izler, kendisi camın arkasındadır. Yoksulluk ve şiddet dolu evinden kaçıp halkevine sığınması Müslüm'ün sahip olmak istediği ama olamadığı müzik eğitiminin ve modernliğin temsidir. İki karakter de ulaşmak istedikleri ve ait olduklarını düşündükleri yerleri bakış yoluyla taşır.



Resim 3.2.1.: Metin, Kulüpte Dans Edenleri İzlemektedir



Resim 3.2.2.: Müslüm, Camdan Müzik Eğitimi Alan Yaşlılarını İzlemektedir.

Metin'in yer almadığı üst sınıfla olan ilişkisinin bir diğer temsili ise zengin bir ailenin kızı olan Hülya ile kurduğu ilişkidir. Hülya Metin'in aksine özgür yetiştirilmiş varlıklı bir ailenin kızıdır. Hülya film boyunca hem Metin'in sahip olmak istediklerinin bir temsili hem de kendi başarısının önündeki engel olarak sunulmuştur. Hülya'nın zengin bir ailenin kızı olduğu film boyunca hatırlatır ve biçimsel olarak da bu sınıf ayrımı pekiştirilir. Metin ve Hülya tanıştıktan sonra Hülya'nın evinde uyandıkları sabah ezan sesi duyulmaktadır. Metin pencerenin önünde arkasında cami resmiyle birlikte filmin sonuna dek sığınacağı şark imgesini pekiştirmektedir. Hülya ise Metin'in karşısında yatakta esneyerek ondan ayrı bir hayatın izlenimini verir.



Resim 3.2.3.: Metin ve Hülya'nın Farklı Yaşamlarının İmgesi

Hülya'nın sarı saçları, modern elbiseleri, yapılı tırnakları ve makyajlı yüzüyle batı imgesinin ete tırnağa bürünmüş imgesini verirken Metin'in erişmek istediği arzuları da gün yüzüne çıkarır. Hülya ve Metin'in tüm buluşmalarında ikisinin yalnız kaldığı her anda yüksekte bir konumda resimlendirilir. Birlikte Hülya'nın otomobiliyle yüksekte bir konumdan manzarayı izlerler ya da Metin Hülya'nın apartman dairesinde yüksekten aşağıyı izledikten sonra "Çok tuhaf sanki dünden beri her şeye yukarıdan bakıyorum" der. Aynı zamanda Hülya'nın sahip olduğu ayrıcalıklı konum üzerinden bağımsız kişiliği sahip oldukları -otomobili dairesi gibi- vurgulanmıştır. Metin ve Hülya'nın arasındaki bu ikililik aynı zamanda kimin etkilenmeyen kimin etkilenen, kimin yerli kimin yabancı telkine açık, kimin efendi kimin züppe olduğunu da baştan belirleyen, sınırları oldukça net çizilmiş bir erkek-kadın sözleşmesi olarak da kurulmuştur.

Müslüm'de ise bu ayrım oldukça silik bir biçimde aktarılmıştır. Müslüm yerel olarak ün yapıp belirli bir tanınırlığa ulaştıktan sonra kaset anlaşması imzalamak için plakçılar çarşısına gelir. Kamera üstten Müslüm'ün birer birer çıktığı merdivenleri

gösterir anlatı ile paralel düşünülüğünde Müslüm'ün sınıf basamaklarında çıktığını söylemek mümkündür. Her ne kadar yer yer işaretlerle dolu olsa da Müslüm'de sınıf vurgusunun Taçsız Kral'a oranla oldukça az görünür olması Türkiye sinemasının zamansal yaklaşımıyla da alakalıdır. 1960'lı yıllarda çekilen Taçsız Kral politik bilincin oldukça yoğun olduğu ve sinemada kendine yer bulduğu bir döneme ait iken Müslüm'ün sınıfsal yaklaşımının mevcut neoliberal politikalarla paralel olduğunu söylemek mümkündür. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçi Sinema akımının etkisiyle Türkiye Sinemasında sınıf meselesinin çok önemli bir noktaya geldiğini söylemek mümkündür. 1961 anayasasının özgürlükçü yaklaşımı doğrultusunda Türkiye Sineması toplumsal ve kültürel etkilerini kullanması açısından bir dönüm noktası yaşamıştır (Pöteski, 2005: 9). 1960-1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan Toplumsal Gerçekçi hareket, modernlik ve geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır. Böylelikle Toplumsal Gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: İlki mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, ikincisi ise özgün, modern bir sinema dili oluşturmak (Daldal, 2005: 58).



Resim 3.2.4.: Müslüm'ün Yükselişi Görünür Kılınır

Müslüm ve Taçsız Kral'daki sınıf atlama yaklaşımındaki farklılıklar sosyo-ekonomik koşullardan ziyade karakterlerin kendilerini var ettikleri alanlar arasındaki farklılıklardan da kaynaklanmaktadır. Taçsız Kral'da Metin'in spor alanında Müslüm'de ise sanat alanında öne çıkarılan figürler olmaları sporun hegemonik erkeklik inşasındaki spesifik önemiyle de açıklanabilir. Sporun alt gelir grubundaki erkekler için sınıf atlamadaki en önemli araçlardan olduğuna dikkat çeken Connell, sporu kitle kültüründe erkekliğin önde gelen tanımlayıcısı olarak değerlendirmiştir (Connell, 2017: 54). Erkekler tarafından yapılan sporlar erkek gücünü ve

dayanıklılığını temsil etme alanı haline dönüştüğünü belirten Howson, sporun fizik ve güç üzerinden erkeklik ve kadınlık arasındaki farkların ve hangisinin daha güçlü olduğunun yeniden yeniden üretilerek tanımlanmasına yaradığını vurgular (Howson, 2004: 50). Bir kurum olarak spor, üst sınıf beyaz erkeklerin değerlerini ve dünya görüşlerini destekleyen bir yapı ve değerler sistemi geliştirmiştir. Sosyolog Bruce Kidd'in sözleriyle, bu çağda organize spor giderek daha seçkin olan orta ve üst sınıf erkekler tarafından "kurallar, bürokratik bir yapı, 'kayıtların' ayrıcalığı ve 'fair play' kavramlarıyla karakterize edilmiştir (Kidd, 1984). Daha spesifik olarak, kültürel olarak baskın bir erkeklik anlayışı, spor içinde ve spor aracılığıyla sergilenip meşrulaştırılmıştır. Doğal bir hiyerarşinin rekabetçi, meritokratik bir sistemden ("en iyi olan kazansın") ortaya çıktığına dair sosyal Darwinist inanç, üst ve orta sınıf beyaz erkeklerin mevcut sınıf ve cinsiyet ayrıcalığına ideolojik destek sağlamıştır.

Müslüm'de karakterin etnik kimliğinin işaret edilmeden merkezde yani İstanbul'da başarılarla ulaşmış lüks otomobiller ile seyahat etmesi hegemonik erkeklik ile marjinal erkeklik arasındaki dinamik ilişkiyi özetler. Connell'in 'yetkilendirme' olarak açıkladığı kavram, Müslüm'ün plak satışları arttıkça toplum tarafından alt etnik kimliğinin göz ardı edilmesi ve ödüllendirilmesidir. Demetriou'nun ise eril blok olarak değerlendirdiği bu olgu, ataerkilliği yeniden üretebilen erkeklik biçiminin sürekli bir müzakere, çeviri, melezleştirme ve yeniden yapılandırma süreci içinde olduğunu öne sürer (Demetriou, 2001). Bu, hegemonik erkekliğin yeni tarihsel konjonktürlerin özgüllüklerine uyum sağlamak için kendini dönüştürmeye muktedir olduğunun kabul edilmesinden fazlasını ima eder. Erkekliğin egemen biçiminin, melezleşme yoluyla kendini sürekli yeniden yapılandıran bir melez blok olduğunu söylemek, basitçe hegemonyanın "tarihsel olarak hareketli bir ilişki" olduğunu söylemek değildir. Daha çok hegemonik bloğun çok aldatıcı ve tanınmaz bir şekilde değiştiğini vurgulamaktır. Müzakere, temellük ve tercüme yoluyla, hegemonik karşıtı ve ilerici görünen şeyin bir geri kalmışlık ve ataerkil yeniden üretim aracına dönüştürülmesi yoluyla değişir.

Nihayetinde bu iki filmin sınıf sistemi bakımından sunduğu ve biyografik filmler için olmazsa olmaz bir konsept mevcuttur: *Self-Made Man* (Kendi Kendini Yaratan Adam). Biyografik filmlerin merkezine aldığı karakterleri ele alışına bakıldığında kendini yoktan var eden, kendi başarı ve becerileriyle sınıf atlayan erkeklerin neredeyse istisnasız yer aldığını görmekteyiz. Bu istikrarlı tekrar ise

Amerika Birleşik Devletleri'nin kuruluşuyla literatüre geçen *Self-Made Man* kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Bu ilişki aynı zamanda biyografik filmlerin Amerika icadı bir kahramanlık hikayesi tekrarını figürlerin milleti ve etnik kültürü fark etmeksizin inşa etmeleri bakımından dikkat çekicidir. *Self-Made Man* Türkçeye tam olarak çevrilemese de kendini sıfırdan inşa eden erkekleri işaret etmek için kullanılır. *Self-Made Man*, kimliği tamamen bir erkeğin kamusal alandaki faaliyetlerinden türeyen, birikmiş zenginlik ve sosyal statü, coğrafi ve sosyal hareketlilik ile ölçülen bir erkeklik modelidir. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, *Self-Made Man* Amerika'nın bir ulus olarak doğuşuyla aynı zamana denk gelmiştir. Göçmenlerin inşa ettiği ve sınıf sisteminin yer almadığı Amerika Birleşik Devletleri her adama kendini yaratmak için eşit fırsat vermiştir. Tanım olarak, *Self-Made Man* bağımsız ve bireycidir ve otonomiye ve her şey üzerinde kendi kendini kontrol etmeye değer verir. Erkeklik, birinin hayatını, özgürlüğünü ve mülkiyetini yönetmeyi gerektiriyordu. Erkek olmak aynı zamanda erkek olmamak anlamına da geliyordu, çünkü yetişkin bir erkek sorumlu, bağımsız ve kendi kendini kontrol ediyordu. Erkeklik terimi yetişkinlikle eş anlamlı olduğu için dilin kendisi bu fikirleri yansıtıyordu. Böylece, beyaz sömürgeciler İngiliz baba tarafından köleleştirilmiş, çocuksulaştırılmış ve dolayısıyla iğdiş edilmiş hissettiler. Bununla birlikte, Amerikan Devrimi bu çatışmayı çözdü, çünkü günün baskın metaforu açısından, oğulları despot bir babanın tiranlığından kurtardı: "Bağımsızlık Bildirgesi, erkeksi bir yetişkinliğin ilanıydı" (Kimmel, 1996: 18).

Kimmel'in de değerlendirdiği gibi, *Self-Made Man*'in tarihinin sadece bağımsızlık ve ekonomik başarıya atıfta bulunmadığı, aynı zamanda kronik bir endişe, huzursuzluk, korku, yalnızlık, hayal kırıklığı ve başarısızlık tarihidir (Kimmel, 1996). Erkek kimliği değişken pazarla bağlantılı olduğundan, Amerikan mitolojisinin *Self-Made Man* kavramı, toprak mülkiyeti veya işyeri özerkliğinin daha istikrarlı çapalarından yardım almadan yaratılan endişeli ve güvensiz bir başarının tanımıdır. On dokuzuncu yüzyıl boyunca sermaye giderek daha kalabalık hale geldikçe, rekabet arttı ve bu nedenle, yalnızca birkaç erkek, *Self-Made Man* erkeklik idealini gerçekleştirmiştir. Bu rekabet, ayrıca *Self-Made Man* erkekliği gittikçe ulaşılamaz kılmıştır. *Self-Made Man*'in tarihi, erkek çocukların ve erkeklerin gerçekte ne yaptıklarından çok, onlara ne yapmaları, hissetmeleri ve düşünmeleri gerektiği söylendiği ve bu reçetelere yanıt olarak ne olduğu hakkındadır. Başarı başarısızlıkla yakından ilişkili olduğundan, *Self-Made Man* konsepti her ikisini de içerir.

3.8. Muhayyel Kadınlar

Biyografik filmlerin erkeklik inşasındaki paralelliklerindeki son halka, kadınlardır. Biyografik filmlerin genelde erkeklerin hikayesi olduğundan bahsetmiştik. Bu doğrultuda kadınların bu dünyada kendilerine nasıl yer bulduklarına bakmak oldukça kıymetlidir. Bu kadınlar merkeze alınan figürlerin başarılarının bazen engeli bazen de yardımcısı olarak farklı anlamlarda temsil edilmiştir. Bu temsillerin erkeklerin gözünden nasıl aktarıldığını anlamak için “erkek bakışı” kavramını tartışmak önemlidir. Hangi unsurların dahil edildiği, hangi unsurların dahil edilmediği ve hangi unsurların değiştirildiğini görmek kahramanın başarısına ulaşmaktaki kahramanın yüceltilmesi için gerekli formülleri işaret eder. Cinsel dengesizliğin düzenlediği bir dünyada, bakma zevki aktif/erkek ve pasif/dişi olarak bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı, fantezisini buna göre şekillendirilen kadın figürüne yansıtır (Mulvey, 2010).

Ana akım oldukça uzun bir süre kadını yalnızca iki şekilde konumlandırmıştır; ekranın her iki tarafındaki bakışlar arasında değişen bir gerilimle, senaryo içindeki karakterler için arzu nesnesi ve sinema içindeki seyirci için erotik nesne olarak. Bu, Türkiye’deki popüler sinemada, özellikle de kadının kahramanı evcilleştiren ve iğdiş ettiren olarak temsil edildiği batı sinemasında tanıdık bir temadır. Müslüm ve Taçsız Kral’da da klasik biyografik anlatıları gibi, film tamamen erkeklik ve erkek kimliğinin çelişkileri hakkındadır: kadınlar yalnızca erkeklik sınırlarının işaretleri, şifreleri, belirteçleri olarak görünürler. Erkeğin (aktif) bakışı için (pasif) bir hammadde olarak kadının gerçek imgesi, argümanı temsilin içeriğine ve yapısına bir adım daha ileri götürür ve ataerkil düzenin en sevdiği sinemasal biçiminde talep ettiği ideolojik önemin bir başka katmanını ekler. Mulvey’in değerlendirdiği gibi bakışın yeri sinemayı, onu çeşitlendirme ve teşhir etme olanağını tanımlar. Bu, sinemayı röntgenci potansiyeli açısından, diyelim ki striptiz, tiyatro, gösteriler ve benzerlerinden oldukça farklı kılan şeydir. Bir kadının bakılması gereken tarafını vurgulamanın çok ötesine geçen sinema, ona gösterinin içinden bakılma biçimini inşa eder. Zamanın boyutunu kontrol eden (kurgu, anlatı) film ile mekânın boyutunu kontrol eden (mesafedeki değişiklikler, kurgu) film arasındaki gerilim üzerinde oynayan sinematik kodlar, bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratır, böylece arzu ölçüsünde bir illüzyon üretir. Ana akım film ve sağladığı zevk sorgulanmadan önce,

bu sinemasal kodlar ve bunların biçimlendirici dış yapılarla olan ilişkileri yıkılmalıdır (Mulvey, 2010).

Taçsız Kral'daki önemli üç kadın figüründen biri olan Hülya, Metin Oktay'ın İzmirspor'da oynadığı dönemlerde tanıştığı ve ilk evliliğini yaptığı Oya Sarı'nın temsilidir. Filmde Hülya ile tanışmamız Mulvey'in değerlendirdiği bakan erkek ve bakılan kadın ayrımının biçimsel inşasıdır. Metin yolda yürürken Hülya'yı görür ve kamera da Metin'in bakışını takip eder. Hülya Metin'i fark etmeden yürümeye devam eder, platin sarısı saçları kabarık gün ışığında sanki başında haleyle yürüyormuş gibi görünmektedir. Hülya'nın ilk plandan donuk, ulaşılamaz fakat ilahi gösterimi sanki bir sanat eserine bakıyor gibi Metin'in yakın planları eşliğinde takipte kalan kamerayla görünür kılınır. Müslüm'de ise Müslüm çocukken köyde gittiği açık hava sinemasında ileride sevgilisi ve hayatının kadını olacak Muhterem Nur'u büyük perde de görür önce. Arkadaşları Müslüm'ü çağırır fakat o gözlerini perdeden alamaz, arkadan arkadaşının alaylı sesi duyulur "İyi sen Muhterem Nur'u öpersin artık". Mulvey'in değerlendirdiği bakmanın yapısında bulunan çelişkiler bu ilk karşılaşmada okunur hale gelmiştir. Cinsel dengesizliğin düzenlediği bir dünyada, bakma zevki aktif/erkek ve pasif/dişi olarak bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı, fantezisini buna göre şekillendirilen kadın figürüne yansıtır. Geleneksel teşhirci rollerinde, kadınlara aynı anda bakılır ve teşhir edilirler, görünüşleri güçlü görsel ve erotik etki için kodlanmıştır, böylece onların bakılan bir bakışı çağrıştırdığı söylenebilir. Cinsel nesne olarak sergilenen kadın, erotik gösterinin ana motifidir: bakışı elinde tutar ve erkek arzusuna oynar ve onu gösterir.



Resim 3.3.1.: Metin ve Hülya'nın İlk Karşılaşması



Resim 3.3.2.: Müslüm'ün Muhterem Nur'a Bakışı

Taçsız Kral'da Metin, Hülya ile ikinci karşılaşmasında ikilinin hem gerçek yaşantılarında yaşamış oldukları hem de filmde yaşayacak olacakları çatışmanın resmini çizer. Metin tesiste antrenman yaparken tesisin kulübünde erkek arkadaşıyla dans eden Hülya'yı görür ve arzu dolu bakışını tekrarlar. İkinci karşılaşmada birbirleriyle aynı yerde durmadıkları vurgulanan bu iki karakterin daha sonraki karşılaşmalarında da bu ayrım büyür. Metin sürekli antrenman yapıp geleceğini inşa etmeye çalışan gayretli ve sorumluluk sahibi bir profil çizerken Hülya oldukça cüretkâr, kendi otomobiliyle şehri gezen bağımsız yapıda bir kadındır. Metin'den hoşlanıp ona ilgisini belli eden de odur Metin'i gece evinde kalması için ikna eden de. Bu ikili dinamikte oldukça farklı profillerde aktif bir kadın ve pasif bir erkek yaklaşımı sunulur. Biyografik filmlerde ideal erkek fiziksel olarak olmasa bile ahlaki olarak muhakkak üstün bir yapıya sahip olmalıdır.

Erkeğin her halükârda ahlaki üstünlüğü tutmasının zorunluluğu Müslüm'de de uygulanır. Müslüm Muhterem Nur'u ikinci kez -bu sefer kanlı canlı- gördüğünde sarhoş bir halde sahneye fırlayıp Muhterem Nur'a tokat atar. Film boyunca maruz kaldığı acılarla ve çektiği çilelerle meşru kılınan bu şiddet eylemi aynı zamanda kadın ve erkek arasındaki çatışmalı ilişkiyi başlatır. Bir hadım etme tehdidi olarak kadın imgesi sürekli olarak *diegesis*'in birliğini tehlikeye atar ve müdahaleci, statik,

tek boyutlu bir fetiş olarak yanılısma dünyasında patlar. Böylece, zaman ve mekânda maddi olarak mevcut olan iki görünüm, erkek egonun nevrotik ihtiyaçlarına saplantılı bir şekilde tabidir. Kamera Müslüm'ün gözüyle uyumlu olarak öznenin algısı etrafında dönen bir temsil ideolojisi üretme mekanizması haline gelir; izleyicinin vekilinin gerçeğe benzer bir şekilde performans gösterebileceği inandırıcı bir dünya yaratmak için kameranın görünümü reddedilir.

Birlikte geçirdikleri birkaç gecedden sonra ahlaki üstünlüğü elinde tutan Metin, Hülya'ya bir gelecek teklif eder ve Hülya'dan "Üç beş gün beraber olduk diye üzerimde hakkın var mı sanıyorsun?" cevabını alır. Hülya'nın filmdeki temsili cüretkâr ve kalp kıran bir *femme fatale* olması kahramanın yolundaki engellerden birinin yanı sıra Metin Oktay'ın filmin çekiminden yalnızca dört sene önce boşandığı eşine duyduğu öfkenin de temsilidir. Sinemanın bilhassa biyografik filmlerin yaşamları aktarımı konusunda temsil potansiyelini de ortaya koymaktadır. Oya Sarı'nın Metin Oktay ile nişanlandığı sıralarda platin sarısı saçlı, modern ve olgun bir kadın imgesini taşıyan Ajda Pekkan'dan oldukça farklı olduğu aşikardır (Resim 3.3.3.). Oya Sarı filmde temsil edilmesinden çok farklı bir biçimde on yedi yaşında, koyu kahverengi saçları ve filmdeki imgesinin tersine çocuksu bir imajı olan bir kadındır.



Resim 3.3.3.: Oya Sarı'nın İmajı

Oya'nın Hülya'ya dönüşümü filmin temsili doğrultusunda gereklidir. Öncelikle kahramana engel gereklidir ve erkekler için kadınlar oldukça makul engellerdir. Yalnızca birkaç sene evvel kamuoyu önünde gerçekleşmiş bir ayrılmanın kefareтини sağlamak adına da izleyicinin arasına mesafe koyacağı bir figür yerleştirmek katarsisin sağlanması adına elzendir. Ve belki de en önemlisi ana karaktere sevgi ve saygımızın pekişmesi adına tüm tehlikelere karşı masumiyetini korumasıdır. Başarıya ulaşmak için yıldızın bir dizi engeli aşması gerekir ve nihai zafer, bu tür bir başarı için gerekli olan niteliklerin (sebat, bağlılık, özveri) kutlanmasının mührünü oluşturur. Karakterin engelinde kadının dramatik yapı doğrultusunda bu kadar değişken olması kadınların "gerçek" birer karakterlerden ziyade dramatik yapının inşası için plastik araçlara dönüşmesi olarak değerlendirilmesidir. Oya Sarı için yapılan müdahale Muhterem Nur için de yapılır, filmdeki Muhterem Müslüm'ün tokadından sonra odasını bakıp hesap sorduğunda "Ben başka kadınlara benzemem, bir daha yapamazsın" der. Fakat Muhterem Nur Müslüm Gürses'ten gördüğü şiddeti hiç sorun etmediğini defalarca söylemiştir.

"Her kafadan bir ses çıkıyor. Elbette karı-koca arasında oluyor. İlk zamanlar olmadı mı, oldu. Ama onu idare edecek kişi bendim. Her şeye tahammüllü ettim. O bana karşı değişik tavır takındığı zaman susmasını bildim. Bir tokat atmış, iki tokat atmış... Bana ne olacak? Hiç önemi bile yok. Ben 5 dakika sonra 'Müslüm'cüğüm ben sana bir çay yapayım mı?' dediğimde 'hadî hayatım yap içelim' diyordu."

Resim 3.3.4.: Muhterem Nur'un Gazete Röportajı

Kaynak: <https://www.gzt.com/jurnalist/muslum-gursesin-esi-muhterem-nur-siddet-iddialarina-cevap-verdi-3470046>

Metin'in Hülya karşısında gerçekleştirdiği ahlaki tutumun benzerini filmdeki ikinci kadın olan Gönül karşısında da gösterir. Gönül tıpkı Hülya gibi platin sarısı saçları ve bağımsız tavrı olan bir kadındır. Gazinoda şarkı söylemektedir ve oldukça şuh tavırlar sergilemektedir. Gönül ile ilk Metin'in tanışması alkollü bir içki sofrasında gerçekleşir. Gönül oldukça rahat tavırlarla sesli kahkahalarını atıp şarap içmektedir. Her ne kadar tanıştıkları noktada Metin Galatasaray'a transfer olmuş büyük bir sporcu olmuşsa da yine de Gönül ile aralarındaki yaklaşım farkı ilk tanışmaları itibari ile aktarılır. Metin Gönül ve arkadaşlarıyla masada otururken arkadaşının masadan

kalkmasını istemez, kadınlarla yalnız kalmaktan çekinmektedir. Kalbi kırık bir biçimde İstanbul'un en büyük futbol kulüplerinden birine yeni transfer olmuş geleceği parlak sporcunun bu şuh ve neşeli kadınlar karşısındaki endişeli tavırları oldukça dikkat çekicidir (Resim 3.3.5.). Kadın imgesinin fetişist temsili yanılsamanın büyüsunü bozmakla tehdit eder etmez ve ekrandaki erotik imge doğrudan (dolaylımsız) izleyiciye görünür görünmez, fetişleştirme, iğdiş edilme korkusu gibi gizleme, bakışı dondurur, izleyiciyi sabitler ve önündeki görüntüden herhangi bir mesafeye ulaşmasını engeller (Mulvey, 2010).



Resim 3.3.5.: Metin'in Tedirginliği

Nitekim, Metin'in bu endişelerinin anlatıda karşılığını bulması uzun sürmez. Gönül'ün daveti üzerine evine Gönül'ün villasına gider ve yine ahlaklı bir erkek olarak bunu 'yalnızca tek gecelik' bir şey olarak görmez, Gönül ile ilişkiye başlar. Bu esnada film paralel kurgu tekniği ile Metin'in Gönül ile olan aşk hayatıyla paralel olarak başarısız olduğu futbol maçlarının görüntülerini sekans olarak aktarır. Bu teknik Metin'in sportif başarısızlığı olarak Gönül'ü işaret etmenin biçimsel bir yoludur. Metin'in yatakta Gönül ile uyanmasının ardından gelen kaçırıldığı gollerin görüntüleri futbol spikerinin anlatımıyla pekiştirilir. Gazetede çıkan ve başarısızlığını direkt işaret eden manşetlerle birlikte çok hızlı geçen plan panik ve kriz etkisini yaratır (Resim 3.3.6.).



Resim 3.3.6.: Metin Başarısız Oldukça Başlıklar Kişiselleşir

Bu bağlamda başından beri endişe ile yaklaştığı kadın imgesinin *femme fatale* olarak değerlendirilmesi kaçınılmazdır. Büyük başarıların eşiğindeki ahlaklı sporcunun başarısına çelme takan ve bunu cinsellik üzerinden gerçekleştirdiği iddiası Gönül'ün modern imajının sonucudur. *Femme fatale* de bir fetiş görüntüsüdür: Modernliğin gösteri dünyasında onu fetiş haline getiren eril öznenin krize sokan bir fetiş. Krize sokmasının nedeni, bir yandan seyreden ve gözetleyen eril özneye güç atfederken öte yandan fetişe dönüşen çekimin erkeği çaresiz bırakan çıkmazını ifade etmesidir. *Femme fatale* aynı zamanda fetişizmin bir imgesidir: erkek özne kültü onu modern dünyada bir fetiş haline getirerek krize sokar. Bunu krize sokmasının nedeni ise erkek nesneye görme ve gözlemleme gücü vererek bir yandan da çekimin çıkmazını ortaya koyarak fetişe dönüşerek erkeği çaresiz bırakmasıdır.

Femme fatale'i yaratan kültürel temsiller, cinsellik, felaket ve ölüm üçgeninde modern hayatın yarattığı yeni kadınların erkekler üzerindeki korkularına işaret etmektedir. Bu temsiller dişiye, kötücül hislerle ve karşı konulamaz cinsel çekimi sayesinde erkeğin sosyal statüsünü, ahlaki değerlerini yok etme misyonuyla hareket etmektedir. Bu temsili görüntülerde kadın suça eğilimlidir, kaos, karanlık ve yıkımla karışık ahlaki olarak sosyal olmayan bir yaşam tarzına öncülük eder. Bu yıkım bazen insanlara bazen de kendine gelir. Bu temsili görüntülerde, *femme fatale*'in vücudu gösterinin bir nesnesi olarak temsil edilmektedir. Gönül'ün geçirdikleri ilk gecede Metin'e havuza girmeyi teklif edip bikinisini giymesi ve vücudunu sergilemesi fiziksel karşı konulamazlığını resmeder. Bu sebeple fiziksel üstünlükleri ya da dans,

şarkı söylemek gibi bedensel performansları ön plana çıkarılır. Gönül'ün gazinoda assolist olması beden performansı adına temsildir. *Femme fatale* "ideal" bir eş, bir oğul veya "kabul edilebilir" bir anne değil ya erkeğin yaşamını bitiren bir yıkım ya da bir kaçamaktır. Çünkü temsilin ideolojik mantığında *femme fatale* aileyi, evliliği, anneliği ve bu kavramlar etrafında kurulan toplumsal normları ve değerleri tehdit eden kişidir.

Biyografik filmlerin sırtını dayadığı 'düşüş ve gerileme' yapısı, sporcuları yokuş aşağı hayal kırıklığına uğramış bir şekilde tasvir eder ve bu nedenle yapısal terimlerle, spor ideolojisinin unsurlarını kritik bir ilke etrafında yeniden ifade etmesi daha olasıdır. Kulübündeki 'abilerinin' desteği sayesinde Gönül illetinden kurtulur. Metin ve ayrıldıkları gibi çıktığı ilk maçta maç spikeri anons eder: "Eski Metin geri döndü". Bir engelden daha kurtulan ana karakterimiz artık daha güçlü, daha başarılı ve daha ünlüdür. Art arda gelen futbol başarıları sekanslarından sonra yeniden karşısında çıkan Hülya ile karşılaştığında bu sefer sahilde merdivenlerin yukarısında duran Metin aşağıdan bakan Hülyadır. Bu resim iki karakterin süreç boyunca birbirleri ile değişen rollerini ifade etmektedir (Resim 3.3.7.).

Müslüm'de Muhterem ile Müslüm arasındaki ilişkinin şiddetle başlaması ve film boyunca Müslüm'ün sağlık sorunlarından kaynaklı histerik yapısının etrafında şekillenmesi aynı anda güç ve tahakkümün ataerkil bir göstergesidir ve Müslüm'ün etraflarındaki insanların savunmasızlığıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Ataerkillikle ilişkilendirilen şiddetin Muhterem ile tanışmasından çok daha öncesine dayanan bir geçmişi olmasına rağmen izleyicinin bu şiddetin hem geçmişteki hem de şimdiki anlatıdaki temsiliyle ilişkisi, bu şiddetin aile ve bağlı olduğu kasabaya yönelik bir eleştiriye dayandırılabilir. Filmde yaşanan geçmişe dönüşlerle aşk, şiddetten neredeyse ayrılmaz bir hal alır. Müslüm'e göre, sevgi ve şiddetin bu birleşimi orijinal yer olan aile içinde öğrenilen bir şeydir. Ventura'ya göre, neoliberal mantıkta aile, "egemen kültürün yasakları ve talepleri ile onun emredilen zevk kaynaklarıyla yaşayacak yeni özneler yaratmanın ilk yeridir". Bu şekilde, kadın her zaman bir sığınak gibi görünse de dış dünyayla iç içedir ve en azından bazı yönlerden kişinin sosyal konumunun deneyimini tekrarlar.



Resim 3.3.7.: Müslüm ve Muhterem Nur'un Şiddet Dolu İlişkisi

Film şiddet ve aşkın arasındaki bağlantıyı, ailenin özel olaylarını hem geçmiş hem de şimdiki daha büyük dünyayla doğrudan bir ilişki içine yerleştiren geri dönüşler aracılığıyla temsil eder. Biçimsel olarak anlatı dışına çıkarıp bu şiddet olaylarını Müslüm'ün kafa karışıklığıyla paralel olarak net olarak işaret etmeden konvansiyon dışı sekanslar ile aktarır. Müslüm kırsal kesimdeki düşük gelir grubunu ihtiyaç duydukları “erkeksi erkekliği” (Braedly ve Luxton: 33-34) somutlaştıramama konusunda başarısız olmalarını telkin eden baskın bir kültürdeki ikincil konumlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu nedenle, Müslüm gibi bir adamın şiddeti, öncelikle ailesine zarar veren bireysel bir eylem olarak görülebilir, aynı zamanda, aksi takdirde sosyal konumu aracılığıyla reddedilen erkekliğin yeniden kazanılması olan bir eylem olarak görülebilir. Bu yorum, Müslüm'ün bıçaklandıktan sonra evde kendini kaybedip metaforik görüntüler aracılığıyla acımasız ve otoriter bir adam olarak gösterildiği geçmişe dönüşlerdeki eylemlerini okumanın bir yoludur. Yine de bu sahnenin nesnel perspektifi, izleyiciyi kamerayı tutan kişi olarak konumuna sokar ve böylece izlediği şiddet eylemini meşru kılmasını sağlar.

Marjinal bir erkekliği bünyesinde taşıyan Müslüm'ün öfkesi, ailesini ve çocukluğunu parçalayan toplumsal cinsiyetin yarattığı adaletsizliğe yöneltmek yerine, hayatının daha erişilebilir alanlarında patlar. Bu öfkenin çıkış noktası, geçmişinin aktardığı taşraya özgü bilgidir: sınıfsal olarak ezilmiş erkekler, erkekliklerini geri kazanmaya çalışırken ataerkil bir ideolojiye erişirler; burada işlerin doğal düzeni erkeklerin kadınları hayatlarında kontrol etmesi ve onlara hükmetmesidir. Örneğin Müslüm ve Muhterem arasında meydana gelen bir kavgadan sonra Muhterem “Sen baban değilsin, ben de senin annen değilim” der. Bu sözleri söylerken uzaklara bakışı, istismara uğramış bir pozisyon hakkında sahip

olduğu kişisel bilgiyi ele verir. Bu şekilde, en yaygın olarak aşkla ilişkilendirilen peri masalı yönleri bile şiddet ve kontrolden ayrılamaz. Aşk ve tahakküm arasındaki bu ilişki, kadın ve erkeğin yer aldığı çarpık objektif kamera çekimi izleyiciyi onlardan ayrı tutar, daha önce tartışılan yemek sahnesinde olduğu gibi, izleyicinin rahatça erişemeyeceği bir tür mahremiyet sunar.

Bu filmlerde, aşkın "tamamen sosyal" bir eylem olarak gösterilir, aşk toplumun bir birey üzerindeki etkisinin ve tersine, bir bireyin toplumu etkileme potansiyelinin bir yansımasıdır. 'Takılmak' için Metin'i evine davet eden Hülya'ya "Ben senin evine gelmeyeceğim ama sen benim evime geleceksin hem de karım olarak" diye cevap verir. Hülya sosyal statü bakımından normal şartlarda Metin'in elde edemeyeceği bir kadinken atletik başarıları ve ünü arttıkça Hülya'ya ultimatoma vermesi aşkın ve kadınların sosyal bir araç olarak kullanılmasının ispatıdır. Evliliklerinde çok geçmeden sorun yaşamaya başlayan çiftin temel çatışma sebebi ise yine Metin'in iradesinin sarsılmasına yönelik endişelerinden kaynaklanır. Gerçekte Metin Oktay ve Oya Sarı çiftinin yaşadığı sorunlar ile paralel olarak temsil edilen bu mesele Hülya'nın farklı tutumları doğrultusunda filmde anlam kazanmıştır. Hülya, vaktinin büyük kısmını hane dışında müsabakalarda ve antrenmanlarda geçiren eşi Metin tarafından yalnız bırakıldığını ve İzmir'e geri dönmek istediğini vurgular. Filmin ve hikâyenin ana kahramanı Metin için ise bu bencillik anlamına gelmektedir. En başarılı olduğu dönemde Türkiye'nin en büyük kulüplerinden birinde oynarken eşinin buna 'tahammül' edememesi çileden çıkaracak bir meseledir.

Oya Sarı ve Metin Oktay arasında geçen boşanma süreci kamuoyunda oldukça fazla yer almıştır, öyle ki gazeteler bu durum hakkında gün be gün güncelleme gerçekleştirir. Film ile paralel olarak Oya Sarı'nın İzmir'e dönmek istediği kendi verdiği bir demeç fakat gazetelere göre İzmir'e dönme kararını eşiyle birlikte almıştır. Gazetelere göre Oya Sarı, Metin Oktay'ın istifa mektubunu kendisi vermişse de bunu Metin Oktay'ın direktifi üzerine gerçekleştirmiştir. Basında büyük yaygara koparan bu mesele esnasında Metin Oktay sessiz kalmıştır ve bu sessizlik Metin Oktay'ın Galatasaray ve eşi Oya Sarı arasında kaldığı şeklinde yorumlanarak karikatürize edilmiştir (Resim 3.3.8).



Resim 3.3.8.: Metin'in Spekülatif Boşanması

Filmde Hülya da tıpkı Oya Sarı gibi Metin'in İzmir'e geri transfer olmasını ister ve Metin'den gizlice basın toplantısı düzenleyerek transferin gerçekleştiğini bile duyurur. Kapı ağzından kendisinden gizli ve kendisi hakkında bu basın toplantısında tanık olan Metin büyük bir öfke ile eşine çıkışır. Hülya'nın temsil edilme sürecinde mevzu bahis ihanetinin dramatik bir biçimde temsil edilmesi ve izleyicinin antipatisini kazanacak derecede sinsî davranışı Metin tarafından kabul görmez. Bu sahnenin temsilde fikir ayrılığı yaşayan bir karı kocadan ziyade ihanete uğramış başarılı 'vefali' sporcu ve içten pazarlıklı güvenilemez bir kadın ayrımı üzerinden anlatılması mağrur ama güçlü erkek figürünü romantize etmektedir. Hülya'nın Metin'e "Ben mi Galatasaray mı?" sorusuna "Galatasaray çünkü o daha vefalı" diye cevap veren Metin, yalnız kendi erkeklik gururunu değil onu destekleyen taraftarların ve kulübünün de onurunu savunmuş bir kahramana dönüşür. Hülya'ya karşı Metin'in öfkesinin izleyicide karşılık bulmasının sebebi toplumsal cinsiyet ayrımında

ekonomik bağımsızlık peşinde olan erkeğin, ailenin “duygusal yöneticisi” haline gelen eşine karşı artan bir duygusal bağımlılık duyduğunun bilgisidir. Yani Hülya hem eşine ihanet etmiş hem de bir eş olarak duygusal destek görevini yerine getirememiştir. Thompson, sporcuların partnerlerinin erkekliklerinin bir uzantısı olduğunu ve sporcunun erkeksi statüsünü sürdürmek için gerekli olabilecek kocalarını veya erkek arkadaşlarını desteklemek de dahil olmak üzere sayısız kadınsı görevi yerine getirdiğini öne sürmüştür. Basına yansıyan olaylı boşanmada da temsildeki gibi tıpkı Metin’in Galatasaray’ı seçmesinin sebebi ‘şeref borcu’ olarak gösterilmiştir. Bu şeref vurgusu, (homo-erotik) bir gösteri ve erkekler arasındaki tutkulu heteroseksüel ilişkiler dünyası olarak erkeklik temsidir. Biyografik filmlerin çoğunu namus, ataerkil hukuk ve kahramanlık meselelerine ilişkin yüceltmelerden ilham almaktadır. Bunu yaparken iki şey yaparlar. Erkekliği, artık 'örtük olarak bilinen' olarak alınamaz ve erkeklik ulaşılması neredeyse imkânsız bir şeye dönüşür.

Bu noktada baştaki diğer mesele yani ne tür erkeklerin temsil edildiği değerlendirildiğinde filmlerin namus, kahramanlık, fedakârlık söylemleri üzerinden yaklaşılması gerektiği aşikardır. “Daha mükemmel, daha eksiksiz, daha güçlü bir ideal ego” inşa ederken, filmler homo-erotik görüntüler ve ilişkiler sunar, ancak ataerkil temalar ve kahramanlık kodlarını takip ederek. ‘Şeref’in özellikle eril, imkânsız bir kod haline gelme derecesi kadının baskısının şiddeti yükseldiğinde ortaya çıkar. Görevini terk etmek- aynı ahlaki zorunluluk, aşk ve görev arasındaki aynı çatışma- ancak cinsiyeti (eril) bir Ödipal çözüme engel olarak temsil edilir. Erkek biyografilerindeki çelişkiler son derece melodramatik bir deneyim üretir: duygusal, histerik ve yoğun. Filmler, biri kahramanlık, görev, hukuk, ölüm, diğeri ise duygu, gözyaşı, aşk ve arzu üzerine kurulu bir ayırım yaratır. Onları birleştiren fedakârlık temasıdır. İlki, bir erkeğe uygun yaşamak ya da bir erkekten daha fazlası olmak üzere kadere doğru bir dürtü üretir ve bu meta-Ödipal senaryonun başarılı çözümüne büyük ölçüde yatırım yapar. İkincisi, aile, arkadaşlar ve sevgililer, duygu ve gözyaşlarına odaklanır- heteroseksüel çiftlere olan bağlılığında genellikle eşit derecede Ödipal ve genellikle vücudun coşkunun imgelerine rakip olacak bir anlatı homoerotizmi üretir. Bu genellikle çelişkili dürtüler kendi kendilerine çözülüyorsa, bu, biri duygusal ve diğeri "harika" olmak üzere iki tür kararsız haz verici zirve noktasındadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

Çalışma kapsamında hegemonik erkeklik teorisi ve biyografik film türünün tarihsel gelişimi araştırılmıştır. Biyografik film türlerinin merkezine ağırlıklı olarak erkek tarihsel figürleri aldığı göz önüne alınırsa, bu film türünün erkeklik kalıplarını üreten yapısı hakkında da değerlendirme yapılabilir. Ülkemizde neredeyse tamamının erkeklerin merkezinde yer aldığı bu film türü son yıllarda kamuoyu ve gişe başarısı konusunda oldukça revaçtadır. Biyografik film türünün merkezine aldığı karakterleri dramatize ettiği unsurlar ve araçlar değerlendirildiğinde R. W. Connell'in geliştirdiği hiyerarşik erkeklik nosyonu oldukça işlevseldir. Biyografik filmlerin paylaştığı ortak anlatılara bakıldığında yoksulluktan varlığa ulaşan erkek figürlerine sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Tıpkı Connell'in işaret ettiği gibi erkeklikler kendi içerisinde iletişim halindedir ve yetkilendirme kapsamında hiyerarşide alt konumda (ekonomik olarak dezavantajlı pozisyonda) yer alan bir erkek belirli pratiklerle hegemonik erkeklığe ulaşabilmektedir.

Connell'in erkeklik hiyerarşisindeki ilişkileri değerlendirmek için kullandığı yetkilendirme (authorization) kavramı, biyografik filmlerde ve incelenen bu iki Türk biyografisinde dramatik yapının katarsisini de oluşturmaktadır. İncelenen iki Türk biyografisinde de görüldüğü gibi karakterler çocukluk yaşamlarında yoksul bir ailenin parçasıdır ve bu ekonomik dezavantaj sıklıkla vurgulanmaktadır. Filmlerde yoksulluktan gelen bu erkekler çeşitli engelleri ve zorlukları aşarak başarıya ulaşmaktadır. Bu başarı sosyal statülerinin artışının yanı sıra sergilenen erkeklik performanslarında da değişiklik yaratmaktadır. Örneğin Taçsız Kral'da zengin sevgilisine karşı çekinik tutumu vurgulanan genç futbolcu Metin, Türkiye'nin en büyük futbol kulüplerinden birine transfer olduktan sonra tamamen değişir ve ilişkide baskın tarafa dönüşür.

Aynı zamanda biyografik filmler tarihsel başarılarla imza atan figürler aracılığıyla başarının formülünün tarifini de sunarlar ve bu izleyici için oldukça cazip bir özdeşim noktası oluşturur. Filmlerde tekrarlanan benzer aile yapıları ve kişisel ilişkiler bir kalıp oluşturarak kişisel deneyimleri ortak imgelerle görselleştirir. Yalnızca başarının formülü değil başarının önündeki engellerin de ortak nüanslara sahip olduğu görülmektedir. Başarının önündeki engellerin kalıplaşması izleyici için oldukça caziptir çünkü başarıya erişim konusunda –tüm kötülöklere rağmen- umut

aşılayabilmektedir. Müslüm ve Taçsız Kral örneklerine bakıldığında filmlerin çekildiği dönemlerdeki farklı siyasi konjonktürlerin filmlerin anlatımı üzerinde etkili olduğu fakat erkeklerin benzer karakteristik özellikler sergilediği görülmektedir. Gurur, vefa ve azim gibi özelliklerin önlerine çıkan engellerin büyüklüğü ile dramatize edilerek yüceltildiği bu anlatılar çekildiği dönemin politik iklimiyle paralel olarak farklı biçimlerde sirayet etse de neticesinde karaktere sempati beslemek adına işlevsel hale gelir. 1960'lı yılların toplumsal gerçekçi anlayışı ile paralel olarak Taçsız Kral'da Metin sınıfsal ayrıma karşı mücadele eder ve neticesinde değerini parayı reddederek ispatlar. Neoliberal politikaların egemen olduğu dönemin ürünü olan Müslüm'de, sınıfsal ayrım geri planda kalır ve karakterin kendini yaratmaktaki en büyük engel kişisel travmaları olarak işaret edilir. Yani denebilir ki; filmlerin çekildiği dönemin konjonktürleri ile paralel olarak erkeklerin maruz kaldığı engellerin dramatize ediliş unsurları da değişiklik gösterebilir fakat karakterlerin başarıya ulaşması muhakkaktır.

Araştırmaya konu olan iki film benzerlik gösterdiği üç temel tema altında değerlendirilmiştir. Bu temalar, Connell'in teorisinde belirttiği doğrultuda hegemonik erkekliğin inşasında araçsallaştırılan unsurlar ile paralel olarak seçilmiştir. Connell'in siyasal, ekonomik ve sosyal kurumlar aracılığıyla kendini sürekli yeniden ürettiğini belirttiği hegemonik erkekliğin, biyografik filmlerde de benzer araçları sembolleştirerek inşa ettiği görülmektedir. Aile, sınıf ve kadın olarak değerlendirilen üç tema hem karakterlerin başarı yolundaki araçları hem de toplumsal cinsiyet pratiklerinin yeniden üretildiği alanlar olarak araçsallaştırılmıştır. Aile başlığı altında iki filmde de benzer çocukluk, anne ve baba manzaraları görülmüştür. İki filmde de farklı biçimlerde yer alan benzer baskın baba figürleri bu erkek çocuklarının en büyük meydan okuması olarak gösterilmiştir. Zor şartlarda emekleriyle para kazandıkları vurgusuyla tanıtılan iki baba figürü de oğullarının yeteneği olduğu alanları küçümsemektedir; sanat ve spor gibi alanlar baskıcı baba figürleri için yeterli değildir. Babayı direkt olarak para ile ilişkilendirilen bu temsil toplumsal cinsiyet ayrımı ile paralel olarak ilerlemektedir. Biyografik filmlerde sıklıkla yer alan bir dramatik çatışma unsuru olan baba ve/veya köklerle olan mücadele, bu filmlerde de figürlerin para ve şöhrete kavuşmaları ve yeni bir erkeklik modeli yaratmalarıyla sonuçlanmıştır. Figürlerin bu mücadeleleri, sıkı çalışmaları ve kişisel becerileri, bulundukları sosyo ekonomik pozisyonları ile çatışsa da bu unsurlar toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir mücadele olarak değil yeni bir erkeklik modeli inşa

etmek adına araçsallaştırılmaktadır. Ayrıca karakterlerin baba ile ilişkilerine bakıldığında ün ve prestij sonucu babaya karşı kazanılan zafer dramatik unsurlarla mutlaka işaret edilmektedir. İki babanın da kostüm, ışık, makyaj ve mizansen gibi sinematografik araçlarla konumunun aşağıya çekilmesi görünür kılınmıştır.

Anne figürlerinde görülen benzerlik de yine toplumsal cinsiyet ayrımı ile değerlendirilmiş ve genel olarak belirli kalıplarla aktarıldığı görülmüştür. Annenin saygıdeğer ve merhametli olması hikâyenin dramatik akışı için toplumsal cinsiyet temsili kadar önemli bir pozisyonudur. Annenin yeri genel olarak tek boyutlu bir bakış açısı ile aktarılmaktadır, annenin görevi ve arzusu çocuklarının bakımı ile sınırlandırılmıştır. Karakterlere destek mekanizması gibi işlev gören bu anlatı biçimi aynı zamanda biyografik filmlere konu olan figürlerin kadınlara bakış açısını da şekillendirmektedir. Çünkü yalnızca anneler değil karakterlerin romantik ilişkilere girdiği kadın karakterlerin de tek boyutlu ve erkek bakışı etrafında şekillendiği görülmüştür. Kadınlar bu anlatılarda, karakteri başarıya götüren ya da başarısının önünde engel olan piyonlar olarak işlev görmektedir. İki filmde de karakterlerin hayatlarındaki romantik partnerleriyle tanışıklıkları erkeğin bakışı etrafında şekillenmektedir. Müslüm'de direkt sinema perdesi aracılığıyla izlenen bir figür olarak aktarılan, Taçsız Kral'da ise caddede yürüyen ve uzun süre karakterin bakışı aracılığıyla aktarılan bu kadın tanıtımı izleyicinin kadın karakterlerden ziyade anlatıya konu olan erkek ile özdeşleşmesine ve sempati duymasına sebep olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi izleyicinin merkezine aldığı karakterle özdeşlik kurması biyografik filmler için ayrıca önem teşkil etmektedir. Çünkü merkezine aldığı figürün başarısının izleyici için cazip kılınmasının en önemli sebebi budur.

Aynı zamanda kadınlarla ya da aile ile yaşanmış olan gerçeklik bu filmlerde belirli dramatik unsurlara hizmet etmek için bozuntuya uğratılır. Bunlar genellikle karakterleri ideal bir pozisyona taşımak ve karakterin eylemlerini yüceleştirmek adına yapılan bilinçli değişikliklerdir. Kamuoyu tarafından bilinen kimselerin yaşantılarını merkeze alan bir film türü olduğu için filmlerin beraberinde gerçeklik ile ilgili tartışmaları getirmesi elbette kaçınılmazdır fakat aynı zamanda bir başarı/zafer formülü gösterebilmek adına gerçekliklerden ancak belirli ölçüde faydalanabilmektedirler. Tartışılan iki film özelinde görülmüştür ki filmlere konu olan kadınlar gerçek yaşamlarında fiziksel ve söylemsel olarak oldukça farklılık göstermektedir. Gerçekliğin bilhassa kadın karakterler üzerinden bozuntuya

uğraması ve kadınların yalnızca hikâyenin akışında belirli biçimlerle yer almaları aynı zamanda ulaşılması ideal olan erkeklik biçimi de desteklemektedir. Örneğin Taçsız Kral'da geleneksel aile yapısına karşı çıkarak kendini yaratan Metin'in ün kazandıkça güçlendiği ve hayatına giren kadınlara yaklaşımının değiştiği görülmektedir. Müslüm'de ise annesine çok düşkün naif erkek çocuğu güçlü ve başarılı bir erkek olduğunda partnerine şiddet uygulamaktadır. Yine Müslüm filminde kamuoyunda oldukça fazla yer alan bu şiddet unsurları belirli kurgusal müdahalelerle ile bozuntuya uğratılır ve Müslüm'ün partnerine uyguladığı şiddet eylem esnası olarak aktartılmaz. Bu tip bozuntular biyografik filmlerin hegemonik erkeklik inşası doğrultusundaki müdahaleleridir. Merkeze alınan erkek figür zalim, güçsüz ya da kararsız biri değil izleyicinin idealize edebileceği değerleri sergileyen kahramanlara dönüşmektedir. Tüm bu unsurlar bağlamında yapılan değerlendirmelere göre; biyografik filmlerin anlatı ve anlatım unsurları ile göz ardı ettiği ya da yücelttiği belirli davranış kalıpları hegemonik erkekliğin inşası ile paralellik göstermektedir.

KAYNAKÇA

- ACKER, J., 1989 "The problem with patriarchy", **Sociology**, 23(2), 235-240.
- ARSLAN, S., 2005 **Hollywood alla Turca: A history of popular cinema in Turkey**, Doktora Tezi, The Ohio State University.
- ARSLAN, U. T., 2009 "Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı", **Kültür ve İletişim**, 12.1, 9-38.
- ATAY, T., 2004 "Erkeklik en çok erkeği ezer", **Toplum ve Bilim**, 101, 11-30.
- AYDOĞAN, D., 2020 "Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması'ndak Erkeklik Halleri", **Erciyes İletişim Dergisi**, 7(1), 1-24.
- BALCI, Y., 2019 "The Transformation of Melodramatic Codes and Masculinity in New Turkish Cinema: Komser Şekspir Sample", **Journal of Current Research on Social Sciences**, 9 (3), 1-12.
- BARTHES, R. 1993 "On CinemaScope", Trans. Rosenbaum, J., <https://legacy.chass.ncsu.edu/jouvert/v3i3/barth.htm> (Erişim Tarihi: 25.10.2021).
- BEAUVIOR, S., 2010 "**Kadın "İkinci Cins": Evlilik Çağı (Cilt 2)**", Onaran, B. (Çev.). Payel Yayınevi.
- BENEKE, T., 1997 **Proving manhood: Reflections on men and sexism (Vol. 5)**, Univ of California Press.

- BENSON, M., 1989 "The political economy of women's liberation", **Monthly Review**, 41(7), 31-44.
- BHABHA, H. K., 2001 "The commitment to theory", **Theory and criticism. The Norton Anthology**, 2379-2397.
- BINGHAM, D., 1994 **Acting male: masculinities in the films of James Stewart, Jack Nicholsun, and Clint Eastwood**, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.
- BOZOK, M., 2009 "Erkeklik incelemeleri alanında başlıca kuram ve yaklaşımların sosyalist feminist eleştirisine doğru", **VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi "Toplumsal Dönüşümler ve Sosyolojik Yaklaşımlar"**, **Sosyoloji Derneği**, 430-445.
- BOZOK, M., 2019 "Raewyn Connell ve Erkeklik çalışmalarının köşe taşı çalışması olarak Erkeklikler", **ViraVerita E-Dergi**, 9, 199-205.
- BRAY, A., 1993 **Homosexuality and the signs of male friendship in Elizabethan England**, Duke University Press.
- BUTLER, J., 2020 **Cinsiyet belası**, Metis Yayınları.
- CARRIGAN, T., CONNELL, B., LEE, J., 1985 "Toward a new sociology of masculinity", **Theory and society**, 14(5), 551-604.
- CENGİZ, K., TOL, U. U., KÜÇÜKURAL, Ö., 2004 "Hegemonik Erkekliğin Peşinden", **Toplum ve Bilim**, 101, 50-70.
- CHENG, C., 1999 "Marginalized masculinities and hegemonic masculinity: An introduction", **The Journal of men's studies**, 7(3), 295-315.

- COHAN, S., & HARK, I. R., 1993 **Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema**, Routledge, London and New York.
- CONNELL R. W., 2017 **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Soydemir, C. (Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- CONNELL, R. W., 1983 **Which way is up? Essays on sex, class and culture**, Allen & Unwin.
- CONNELL, R. W., 1996 "New directions in gender theory, masculinity research, and gender politics", **Ethnos**, 61(3-4), 157-176.
- CONNELL, R. W., 2019 **Erkeklikler**, Nagihan Konukcu (Çev.). Phoenix Yayınevi.
- DALDAL, A., 2005 **1960 Darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik**, Homer Kitabevi.
- DEMETRIOU, D. Z., 2001 "Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique", **Theory and society**, 30(3), 337-361.
- DONOVAN, J., 2020 **Feminist Teori**, Bora, A., Ağduk-Gevrek, M., ve Sayılan F. (Çev.). İletişim Yayınları.
- DUYAN, Y., 2013 **1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine bir İnceleme**, Mardin Artuklu Üniversitesi.
- DWORKIN, A., 2006 **Intercourse**, Basic Books (AZ).
- EDWARDS, K., 2014 "“House of Horrors” Corporate Strategy at Universal Pictures in the 1939s", **Merchants of Menace: The Business of Horror Cinema**, 13.

- ELLIS, J., 2001 "Thomas Waugh. The Fruit Machine: Twenty Years of Writings on Queer Cinema", **Torquere**, 3.
- ENGELS, F., 2021 **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Tüzel, M. (Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- EYİİŞLEYEN, N., 2009 **Representations of masculinity in the post-1990 popular Turkish cinema**, Doctoral dissertation, Bahçeşehir University, Institute of Social Sciences.
- FAUSTO-STERLING, A., 2000 "The five sexes, revisited. The emerging recognition that people come in bewildering varieties is testing medical values and social norms", **The Sciences**, 19-23.
- FIRESTONE, S., 1993 **Cinselliğin Diyalektiği**, Salman, Y. (Çev.). Payel Yayınevi.
- FITZGERALD, M., 2019 "Sigmund Freud and his Critics- From 1896Master", 10.13140/RG.2.2.28121.26725.
- FREUD, S., 2017 **Ruhçözümlemesine Yeni Giriş Konferansları**, Kapkın, E., ve Tekşen-Kapkın, A. (Çev.). Payel Yayınevi.
- FREUD, S., 2021 **Cinsellik Üzerine**, A. Avni Öneş (Çev.). Say Yayınları.
- GİRGİN-TOHUMCU, Z. G., 2013 "Türk Sinemasında Erkek Kadınlar: Şöfor Nebahat", **Toplumsal Cinsiyet**, 2013 (6).
- ÖVGÜ, G., 2009 "Kâbuslar, Delilik ve Bunalım", Fatih Özgüven ve Umut Tümay Arslan'la Söyleşi, **Altyazı Dergisi**, 86,

91-95.

GÜRBİLEK, N., 1992

Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi, Metis, İstanbul.

GÜRBİLEK, N., 2001

Kötü Çocuk Türk, Metis, İstanbul.

HARTMANN, H., 2016

"Kadının Görünmeyen Emeği: Maddecî Bir Feminizm Üzerine", İçinde **Marksizm ve Feminizmin Mutsuz Evliliği**, Acar-Savran, G. ve Tura-Demiryontan, N. (Eds.). Yordam Kitap. 154-204.

HILL, J., 2005

"Sport Stripped Bare: Deconstructing Working-Class Masculinity in "This Sporting Life"", **Men and Masculinities**, 7(4), 405-423.

HOOPER, C., 2001

Manly states, Columbia University Press.

HORNEY, K., 2016

"The Flight From Motherhood". Jean Baker Miller (Ed.). Bruner/Mazel. 35.

JEFFORDS, S., 1992

"The curse of masculinity", **From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture**, 161-173.

KAPLAN, F. N., 2003

"Toplumsal konumu ve bu konunun değişimiyle Türk sinemasında kadın", **İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi**.

KARA, A., 2016

Hegemonik Erkeklik ve Eşcinselliğe Yönelik Tutumlar (Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma), Süleyman Demirel Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- KARANFİL, İ., 2020 “12 Eylül Romanında Birey: Erkekliğin Yeniden İnşası Açısından “Kusma Kulübü”nü Okumak”, **Fe Dergi**, 12(2), 149-160.
- KAYMAL, C., 2020 “Toplumsal Cinsiyet Algısı ve Sinemanın İççeliği: Yeşilçam Filmlerindeki Kadın Karakterler Üzerine bir Analiz”, **19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi**, 1(4).
- KIDD, B., 1984 “The Myth of the Ancient Olympic Games”, Tomlinson, A., & Whannel, G. (Eds.). **Five-ring circus: money, power, and politics at the Olympic Games**. Pluto Press (UK).
- KIREL, S., 2018 **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İthaki Yayınları.
- KOTAN, S., 2015 **Atıf Yılmaz filmlerinde kadının temsili**, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk Üniversitesi.
- KRÜLL, M., 1986 **Freud and his father**, WW Norton.
- KUNDAKÇI, F. S., 2007 **İktidar, Ataerkillik ve Erkeklik: Ankara Örneğinde Erkek Akademisyenler Üzerine Bir Çalışma**, Hacettepe Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- LASSWELL, H. D., 1939 “The contribution of Freud's insight interview to the social sciences”, **American Journal of Sociology**, 45(3), 375-390.
- LAUZEN, M. M., 2018 “Women on screen and behind the scenes in television” **Center for the Study of Women in Television and Film**, San Diego State University.

- MESSERSCHMIDT, J., 2019 **Hegemonik Erkeklik**, Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifi (Çev.). Özyeğin Üniversitesi Yayınları.
- MESSNER, M. A., 1992 **Power at play: Sports and the problem of masculinity**, Beacon Press.
- MILLETT, K., 1987 **Cinsel Politika**, Selvi, S. (Çev.). Payel Yayınevi.
- MORRELL, R., 1998 "Of boys and men: Masculinity and gender in Southern African studies", **Journal of Southern African Studies**, 24(4), 605-630.
- MULVEY, L., 1975 "Narrative Cinema", **Screen**, 16 (3), 6-18.
- MULVEY, L., 2010 "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Nilgün Abisel (Çev.) içinde **Sinema: Tarih-Kuram Eleştiri**. Büker, S. ve Topçu, G. (Editör), Kırmızı Kedi Yayınları, 166-180.
- MURAT, İ., 2016 **Türk Sinemasında Erkeklik Performansları**, Derin Yayınları.
- NAGEL, J., 2000 "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik" içinde **Vatan Millet Kadınlar**, Ayşegül Altınay (Der.), İletişim.
- NEALE, S., 1983 "Masculinity as spectacle", **Screen**, 24(6), 2-17.
- NOLAN, M., VE O'MAHONY, K., 1987 "Freud and feminism", **Studies: An Irish Quarterly Review**, 76(302), 159-168.
- O'NEIL, J. M., WESTER, S. "Masculinity as a heuristic: Gender role conflict

- R., HEESACKER, M., VE SNOWDEN, S. J., 2017 theory, superorganisms, and system-level thinking” In R. F. Levant & Y. J. Wong (Eds.), ***The psychology of men and masculinities***, 75–103, American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/0000023-004>.
- O'REILLY, A., 2004 **From Motherhood to Mothering: The Legacy of Adrienne Rich's *Of Woman Born***. SUNY Press.
- ONUR, H. VE KOYUNCU, B., 2004 “Hegemonik erkekliğin görünmeyen yüzü: Sosyalizasyon sürecinde erkeklik oluşumları ve krizleri üzerine düşünceler”, **Toplum ve Bilim**, 101, 31-49.
- ÖZBAY, C. VE BALIÇ, İ., 2004 “Erkekliğin ev halleri”, **Toplum ve Bilim**, 101, 89-103.
- ÖZBAY, C., 2013 “Türkiye’de hegemonik erkekliği aramak”, **Doğu Batı**, 63, 185-204.
- PETERSON, V. S., 1998 “Feminisms and international relations”, **Gender & History**, 10(3), 581-589.
- PÖSTEKİ, N., 2005 **Türk sinemasına yeni bakış: yönetmen sineması**, Es Yayınları.
- RICH, A., 1986 **Of woman born: Motherhood as experience and institution**, WW Norton & Company.
- ROWE, K., 1995 “Romantic Comedy and the Unruly Virgin in Classical Hollywood Cinema”, **The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter**, 116-44.
- SANCAR, S., 2011 **Erkeklik: İmkânsız iktidar: Ailede, piyasada ve**

sokakta erkekler, Metis Yayınları.

SAYDAM, B., 2020

“Türkiye’de Sinema Tarihyazımının Gelişim Süreci”, **Türkiye Araştırmaları Literatür** Dergisi, 18.36, 425-472.

SCHIPPERS, M., 2007

“Recovering the feminine other: Masculinity, femininity, and gender hegemony”, **Theory and society**, 36(1), 85-102.

SCOGNAMILLO, G., 1987

Türk Sinema Tarihi, Cilt 1, Metis, İstanbul.

SEIDLER, V. J., 2003

Rediscovering masculinity: Reason, language and sexuality, Routledge.

SIMONTON, D. K., 2004

“Film awards as indicators of cinematic creativity and achievement: A quantitative comparison of the Oscars and six alternatives”, **Creativity Research Journal**, 16.2-3, 163-172.

SMITH, P., 1987

“Male Feminism”, **Men in Feminism**, edited by Alice Jardine and Paul Smith. Methuen, New York, 1-40.

TUNÇ, E., 2012

Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı, Doruk Yayınları.

ULUSAY, N., 2004

“Türk sinemasındaki ‘erkek filmleri’nin yükselişi ve erkeklik krizi”, **Toplum ve Bilim**, 101, 144-161.

YETİŞKİN, E., 2013

“Postkolonyal Düşünce ve Madun Çalışmalarından Neler Öğrenebiliriz?”, Yayınlanmamış Bildiri. Ankara: **13. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi**.

YOUNG, I. M., 2009

“Yaşanan bedene karşı toplumsal cinsiyet: Toplumsal yapı ve öznellik üzerine düşünceler”, **Cogito**, 58, 39-56.

YİĞİT, Z., 2009

Modernizm Sürecindeki Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

ZARETSKY, E., 1975

“Male supremacy and the unconscious”, **Socialist Revolution**, 4(Part 21), 22.

EK-İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ

Tasız Kral

Yapım Yılı: 1965

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Yapımcı: Ertem Eğilmez, Arslan Barutçuoğlu

Senarist: Safa Önal

Oyuncular: Metin Oktay, Ajda Pekkan, Gönöl Yazar, Erol Taş, Ayten Gökçer.

Müslüm

Yapım Yılı: 2018

Yönetmen: Can Ulkay, Ketche

Yapımcı: Mustafa Uslu

Senarist: Hakan Günday, Gürhan Özçiftçi

Oyuncular: Timuçin Esen, Zerrin Tekindor, Ayça Bingöl, Taner Ölmez, Erkan Can.