

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE ERKEK TEMSİLLERİNE
SOSYOLOJİK YAKLAŞIM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Danış ASKARZADE**

**Anabilim Dalı: İletişim Sanatları
Programı: İletişim Sanatları**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Okan ORMANLI

MAYIS 2024

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE ERKEK TEMSİLLERİNE
SOSYOLOJİK YAKLAŞIM**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Danış ASKARZADE**

**Anabilim Dalı: İletişim Sanatları
Programı: İletişim Sanatları**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Okan ORMANLI
Jüri: Prof. Dr. Ezgi YILDIZ BALABAN
Doç. Dr. Veli BOZTEPE**

MAYIS 2024

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın temel amacı, sinemamızdaki erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet ve rol algısının 90'ların ikinci yarısından itibaren başlayarak geçirdiği sıra dışı değişimi ve evrimi betimlemektir. Çalışmamda yardımlarından dolayı ve bana yol gösteren değerli danışmanım Prof. Dr. Okan ORMANLI ve Dr. Öğr. Üyesi Perihan Taş Öz hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Mayıs 2024

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
TABLO LİSTESİ	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1.Problem Durumu	5
1.2. Tezin Amacı	5
1.3. Tezin Önemi	6
1.4.Varsayımlar	6
1.5. Sınırlılıklar	6
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	7
2.1. Cinsiyet ve Erkekliğin Kavramsallaştırılması.....	7
2.1.1. Toplumsal Cinsiyet	7
2.1.1.1. Radikal Feminizm	13
2.1.1.2. Sosyalist Feminizm	17
2.2. Erkekliğin Kalıplaşması	20
2.2.1. Hegemonik Erkeklik	23

2.2.2. İşbirlikçi Erkek	30
2.2.3. Marjinal Erkeklik	31
2.2.4. Madun Erkeklik.....	33
2.3. Sinemada Erkeklik Temsili	36
2.3.1. Hollywood Sinemasında Erkekliğin Yeniden Üretimi.....	39
2.3.2. Türk Sinemasında Erkeklik Temsilleri.....	42
2.3.3. Yeşilçam’da Melodram ve Kadın.....	43
2.3.4. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Erkekler	45
2.4. Türk Sinemasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri	47
2.4.1. Cumhuriyet Döneminde Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri	47
2.4.2. 1960-1970 Döneminde Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri .	48
2.4.3. Yeni Türk Sinemasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimliklerinde Hegemonik Erkeklik Anlayışı.....	48
2.4.4. 2000 Yılı ve Sonrasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri	50
3. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMOGRAFİSİ.....	52
3.1. Zeki Demirkubuz’un Yaşamı ve Sineması.....	52
3.1.1. Zeki Demirkubuz’un Yaşamı Zeki Demirkubuz Biyografisi.....	52
3.1.2. Zeki Demirkubuz Sinemasının Genel Özellikleri	53
3.2. Zeki Demirkubuz Filmlerine Genel Bakış	56
3.2.1. C Blok (1994).....	57
3.2.2. Masumiyet (1997)	58
3.2.3. Üçüncü Sayfa (1999).....	59

3.2.4. İtiraf (2001)	60
3.2.5. Yazgı (2001).....	60
3.2.6. Bekleme Odası (2003).....	61
3.2.7. Kader (2006)	62
3.2.8. Kıskanmak (2009)	63
3.2.9. Yeraltı (2012)	64
3.2.10. Bulantı (2015)	65
3.2.11. Kor (2016)	66
3.2.12 Hayat (2023).....	67
3.3. Zeki Demirkubuz Filmlerinin Karakterler Açısından İncelenmesi	68
3.4. Zeki Demirkubuz Filmlerinin Temalar Açısından İncelenmesi.....	69
3.5. Zeki Demirkubuz Filmlerinin Mekanlar Açısından İncelenmesi.....	71
4. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE ERKEK İMGESİNE SOSYOLOJİK YAKLAŞIM.....	75
4.1. Araştırmanın Yöntemi.....	75
4.2. Evren ve Örneklem.....	79
4.3. Bulgular	80
4.3.1. Üçüncü Sayfa Filminin İncelenmesi	80
4.3.1.1. Üçüncü Sayfa Filminde Erkek Karakterler	82
4.3.1.2. Üçüncü Sayfa Filminin Değerlendirilmesi.....	86
4.3.2. Kader Filminin İncelenmesi	87
4.3.2.1. Kader Filminde Erkek Karakterler	90

4.3.2.2. Kader Filminin Değerlendirmesi.....	92
4.3.3. Yeraltı Filminin İncelenmesi.....	93
4.3.3.1. Yeraltı Filminde Erkek Karakterler.....	97
4.3.3.2. Yeraltı Filminin Değerlendirilmesi	100
4.3.4. Filmlerde Yer Alan Erkek İmgesinin Sosyolojik Açıdan İncelenmesi	101
SONUÇ	105
KAYNAKÇA	111

TABLO LİSTESİ

Tablo 2. 1 Erkan Tunç Tarafından Hazırlanmış Türk Sinemasının İlk Yılları Gösterimi	42
Tablo 3. 1 Zeki Demirkubuz Filmlerine Genel Bakış	56



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1 C Blok filminden bir kare.	58
Şekil 3.2 Masumiyet filminden bir kare.	59
Şekil 3.3 Üçüncü Sayfa filminden bir kare	59
Şekil 3.4 İtiraf filminden bir kare.	60
Şekil 3.5 Yazgı filminden bir kare	61
Şekil 3.6 Bekleme Odası filminden bir kare.	62
Şekil 3.7 Kader filminden bir kare.	63
Şekil 3.8 Kıskanmak filminden çok karanlık bir kare.	63
Şekil 3.9 Yeraltı filminden bir kare.	64
Şekil 3.10 Bulantı filminden bir kare	65
Şekil 3.11 Kor filminden bir kare.	66
Şekil 3.12 Kıskanmak Filmi Seniha.	69
Şekil 3.13 Sahne 8- Kor Filmi fabrika merdivenleri.	72
Şekil 3.14 Masumiyet Filmi Açılış Sahnesi.	73
Şekil 3.15 Sahne 10- Üçüncü Sayfa Filmi- Dayak atan illegal kişi	74

Enstitüsü : Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Dalı : İletişim Sanatları
Programı : İletişim Sanatları
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Okan ORMANLI
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans Tezi / Mayıs 2024

ÖZET

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE ERKEK TEMSİLLERİNE SOSYOLOJİK YAKLAŞIM

Daniz Askarzade

Bu çalışmanın amacı, 1990'lar sonrası dönemin önemli yönetmenlerinden biri olan Zeki Demirkubuz'un filmlerinde erkek temsillerinin inşasını sosyolojik açıdan analiz etmektir.

Bu çalışmada, 1990'ların ortaları ve 2000'li yılların başından itibaren kendini göstermeye başlayan Yeni Türk Sineması akımının en önemli temsilcilerinden yönetmen Zeki Demirkubuz'un filmlerinde yarattığı erkek karakterler incelenecek ve bu inceleme üzerinden Türk erkeğinin geçirmiş olduğu eril krizin sinemamıza nasıl ve ne ölçüde yansıdığı gösterilmeye çalışılacaktır. Bu noktada, ilk olarak toplumsal cinsiyet ve kimlik kavramları sinema bağlamında tanımlanacak, ardından sinemamızdaki erkek kalıp yargılarına atıfta bulunarak Zeki Demirkubuz filmlerindeki erkek karakterler (baba/babasız erkek, oğul/evlat ve eş/sevgili) figürleri bağlamında "Araştırma yöntemi" kısmında içerik analizi ve göstergebilim yöntemleriyle analiz edilecektir.

Çalışma sonucunda yapılan değerlendirmeler, 1990 sonrası dönemin önemli yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki erkek temsillerinin, toplumsal yapıda bir arada var olan erkek kimliğinin geleneksel ve modern özelliklerini temsil ettiğini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Zeki Demirkubuz, Toplumsal cinsiyet, Kimlik, Temsil, Temsil Biçimleri.

Institute : Graduate School of Education
Department : Communication Arts
Programme : Communication Arts
Supervisor : Prof. Dr. Okan ORMANLI
Degree Awarded and Date : Master's Thesis / May 2024

ABSTRACT

SOCIOLOGICAL APPROACH TO MALE REPRESENTATIONS IN ZEKI DEMIRKUBUZ FILMS

Daniz Askarzade

The aim of this study is to analyze the construction of male representations in the films of Zeki Demirkubuz, one of the important directors of the post-1990s period, from a sociological perspective.

In this study, the male characters created in the films of director Zeki Demirkubuz, one of the most important representatives of the New Turkish Cinema movement, which started to show itself in the mid-1990s and early 2000s, will be examined and, through this analysis, how and to what extent the masculine crisis of the Turkish man is reflected in our cinema. will be tried to be shown. At this point, firstly, the concepts of gender and identity will be defined in the context of cinema, and then, referring to male stereotypes in our cinema, male characters in Zeki Demirkubuz films will be analyzed with descriptive analysis and semiotics methods in the context of father/fatherless man, son/child and wife/lover figures.

The evaluations made as a result of the study showed that male representations in the films of Zeki Demirkubuz, one of the important directors of the post-1990 period, reflect the traditional and modern features of male identity that coexist in the social structure.

Keywords: Zeki Demirkubuz, Gender, Identity, representation, Forms of representation

1. GİRİŞ

Türk Sineması, Dünya Sinemasıyla aynı yıllarda başlamış ve Osmanlı Türkiye'sinde ilk film gösterimi 1896 yılında gerçekleştirilmiştir (Özgüç, 1990). Ancak ilk film, her ne kadar hala çekilip çekilmediği belirsizliğini sürdürse de “*Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*” isimli, Fuat Uzkınay tarafından çekilmiş filmidir (Pöstecki, 2012). Konulu filmler ise 1914'te Himmet Ağa'nın İzdivacı filmiyle başlamıştır (Hakan, 2014). Sinema işletmeciliği ise 1908'in başlarında, kadınlara özel matinerler şeklinde ilerlemektedir (Özgüç,1990).

Örneğin Nijat Özön şu şekilde bir sınıflandırmaya gitmiştir (Özön,1985);

- İlk Dönem (1910-1922)
- Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
- Geçiş Dönemi (1939-1950)
- Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
- Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası).

Türk Sanat Tarihçisi Sezer Tansu ise daha farklı bir yaklaşımla aşağıdaki gibi bir gruplandırmayı tercih etmiştir (Tansuğ,1982);

- Tiyatrovari anlatım dönemi
- Sinemasal anlatıma doğru yarı tiyatrovari dönem
- Sinemasal anlatım dönemi

Son olarak ünlü Türk aktör Fikret Hakan'a göre ise, Türk Sineması 1914-1955 yılları arasındaki amaçsız çağ ve 1955-2007 yılları dönemini de bilinçli çağ olarak adlandırmaktadır (Hakan, 2014). Ayrıca Hakan, 1914-2007 dönemini de 10 farklı gruba ayırarak incelemiştir (Hakan, 2014). Bu dönemler aşağıda yer almaktadır.

- “1. Dönem: 1914-1918.
- 2. Dönem: 1918-1923.
- 3. Dönem: 1923-1928. Kemal Film ile İpek Film arasındaki karanlık dönem.

- 4. Dönem: 1928-1943.
- 5. Dönem: 1943-1955
- 6. Dönem: 1955-1976. Gelişim ve çöküş.
- 7. Dönem: 1976-1980 seks filmleri dönemi.
- 8. Dönem: 1980 sonrası video filmleri dönemi.
- 9. Dönem: 30 Haziran 1984 başlangıç tarihli renkli televizyonların etkisindeki sinema dönemi.
- 1996 ve sonrası... ” (S.16)

Yukarıda da görüldüğü üzere Türk Sineması’nın tarihsel sınıflandırılması yazardan yazara farklılıklar gösterse de temelde benzerlikler de içermektedir. Türkiye’de sinema kavramı 1950’li yılların ortalarına kadar sadece bir eğlence aracı olarak görülmüş ancak 1955’den itibaren Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle beraber sinemamızda canlanmalar başlamış, hatta sinemamızda Ayhan Işık, Cüneyt Arkın gibi önemli starlar boy göstermeye başlamıştır. 1960’lar ise Türk Sinemasında toplumsal sorunların ele alındığı dönem olarak bilinir. Bu süreçte Türk Sineması göç, işsizlik, köy hayatı gibi temalara eğilmiştir (Pöstecki, 2012). Aynı zamanda çevrilen film sayısında çok büyük artış sağlanmış, 1961’de 115 film çekilirken, bu sayı 1965 yılında 214’e ulaşmıştır (Özgüç, 1990).

1970’li yıllar ise Türk Sineması’nın gerilediği ve çöküşe geçtiği dönem olarak bilinir. Bu dönemde çekilen filmlerin büyük bölümü seks filmlerinden oluşmaktadır. 70’lerde TV’nin günlük hayatımıza girmesiyle seyirci sayısını hızla kaybeden Türk Sineması ticari anlamda ayakta kalabilmek adına 1974 yılında “*Beş Tavuk Bir Horoz*” filmiyle erotik film sürecine ilk adımını atmıştır (Hakan, 2014).

Türk Sinemasının 1970’li yıllardaki gerilemesi çeşitli faktörlere bağlanabilir. Öncelikle televizyonun yaygın bir eğlence aracı olarak ortaya çıkışı sinemaya katılımı önemli ölçüde etkiledi. İnsanların evlerinde televizyon programcılığı yapmanın rahatlığıyla birlikte, daha az kişi eğlence için sinemaya gitme ihtiyacı duydu. Bu durum gişe gelirlerinde keskin bir düşüşe ve Türk filmlerinin izleyici kaybına neden oldu.

Ayrıca bu dönemde toplumsal normlarda ve değerlerde önemli değişiklikler yaşandı. 1970’ler, Türk toplumunda sansür yasalarının gevşetildiğine ve cinselliğe

karşı daha liberal bir tutuma tanık oldu. Sonuç olarak, filmlerde daha açık ve kışkırtıcı içeriğe yönelik artan bir talep vardı ve bu da erotik sinemanın yükselişine yol açtı.

Ayrıca 1970'li yıllarda Türkiye'de yaşanan ekonomik istikrarsızlık ve siyasi huzursuzluk da sinema sektörünün gerilemesine katkıda bulundu. Çalkantılı zamanlar genellikle sinema gibi kültürel sektörlere yapılan yatırımların azalmasına neden oluyor ve bu da film yapımcılarının kaliteli yapımlar için finansman bulmasını zorlaştırıyor.

1980'ler ise Türkiye'de her anlamda değişimin başladığı yıllara işaret eder. kültür endüstrisi kavramının iyiden iyiye hayatımıza girdiği, tüketim toplumunun popüler kültürle günlük hayatımıza enjekte edilmeye başladığı bu dönem liberal ekonomi politikalarıyla ön plana çıkmaktaydı. Sinemamız ise mevcut toplumsal yapıdan direkt olarak etkilenmişti. Ayrıca, 1980'li yıllarda Türk Sineması alışlagelmiş konuların dışında toplumsal kaygılardan uzak bireye ait filmler çekilmisti (Dorsay, 1995). Bu filmlerde kadınların sorunları ön plana çıkartılmış, bununla birlikte yalnızlık, mutsuzluk, iletişimsizlik gibi modern toplumun insan üzerinde yarattığı bireysel buhranlar yoğun şekilde işlenmiştir.

1990'lı yıllar Türkiye için Körfez Savaşı'nın yarattığı olumsuz atmosferin etkisi altında başlar. Ülkede TV ve radyo kültürünün tam özümsemeden yaygınlaşması, pop müzik kültürünün hızla artış göstermesi mevcut toplumsal değerlerin de gerilemesine neden olmuştur. Ülkedeki bu kaotik ortam, sinemayı da derinden etkilemiş ve ülkemizdeki film endüstrisi Amerikan Sineması'nın hegemonyası altında ezilmiştir. Sinema salonları ya kapanmış ya da cep sinemalarına dönüşmüş, izleyici VCD ve DVD teknolojileri dolayısıyla sinemadan uzaklaşmıştır. 1980'lerde 12 Eylül olaylarına göre şekil alan Türk sineması, 1990'larda popülerliği keşfetmiş ve Amerikan Sineması yaklaşımlarının izinden gitmeye başlamıştır. Bu bağlamda geleneksel Yeşilçam anlayışı, özellikle 90'ların ikinci yarısında radikal bir değişime uğramış ve sinemamız şiddet, aidiyet, yabancılaşma, sorunlu erkek profili, geçmeyen zaman ya da hızla geçen zaman gibi kavramları sıradan insanların küçük dünyaları üzerinden oldukça sade bir dille anlatmıştır (Pösteği, 2012).

2000'li yıllar ise 1990'ların gölgesinde girmiştir. Film sektöründeki kriz hala devam etmektedir ancak bu dönemde Türk seyircisi Türk Sineması'na sahip çıkmaya başlamıştır (Pösteği, 2012). Örneğin, 2004 yılı içerisinde ülkemize toplamda 207 film

vizyona girmiş ancak bunların sadece 18 tanesi yerli yapıdır. Buna rağmen yerli filmlerin izlenme oranı %40'ların üzerindedir. Özellikle Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Çağan Irmak gibi genç yönetmenlerin de etkisiyle sinemamız tam anlamıyla kabuk değiştirmeye başlamıştır (Pösteki, 2012). Özellikle yukarıda adı geçen genç kuşak yönetmenler modern insanın sorunlarına odaklanmış, toplumsal yapıdaki değişimleri gözlemleyerek bunları filmlerine direk olarak yansıtmışlardır. Özellikle kadın erkek ilişkileri, kadının değişen çehresi ve tamamen farklılık göstermeye başlayan erkeklik kavramı 2000'li yılların başından itibaren filmlerin en temel temaları olmaya başlamıştır.

Yukarıda da bahsedildiği üzere, Türk toplumu 1980'li yıllarda başlayan değişim sürecine 1990'larda da devam etmiş, milenyum çağı adı verilen 2000'li yıllarla beraber ülkemizde çok daha büyük toplumsal değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Bu değişim ve dönüşümün toplumsal yapıdaki yansımaları ise en çok kadın ve erkeğe yüklenen rollerdeki farklılıklar da gözlenmektedir. Geçmişte, ataerkil toplum yapısının oluşturduğu bir kabuğun var olduğu Türk toplumunda, 2000'li yıllarla beraber kadının güçlenmesi, kariyer sahibi olması, kendi ayaklarının üzerinde durmayı öğrenmesi gibi etmenler dolayısıyla mevcut erkek egemen yapı, yerini daha eşitlikçi bir oluşuma bırakmıştır. Bu durum sadece kadın yaşam tarzının değişmesiyle sonuçlanmamış toplumdaki erkek rolünün de değişime uğramasına sebep olmuştur. Geleneksel erkek figürü normlarının dışına çıkılan 2000'li yıllarla beraber artık erkek figürü daha pasif, edilgen, güçsüz ve patetik bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda bahsi geçen, değişim ve gelişmelerin toplumsal yansımaları da her alanda olduğu gibi sinemada da artarak kendisini göstermiştir.

80'li yılların ortalarına kadar Türk Sinemasında erkek figürleri genel toplumsal yapıyı yansıtır şekilde güçlü, egemen, dominant hatta kusursuz betimlenmiştir. Ancak, 90'lar ve 2000'li yılların başından itibaren, sinemamızda hem cinsellik algısının farklılaşması hem de erkek ve kadının daha estetik bir açıyla seyirciye sunulmasıyla beraber kadın figürleri daha özgür ve güçlü tasvir edilirken erkek ise özgüveni zayıf, başarısız, iradesiz, mutsuz şekilde seyirciye sunulmuştur. Erkek kimliğinde yaşanan bu değişim, birçok yönetmenin filminde yaygın şekilde kullanılmış ve modernleşen Türk toplumundaki yeni erkek algısı sinemamızın ana temalarından biri olmuştur.

Özellikle Zeki Demirkubuz, filmlerinde ortaya koyduğu erkek figürleriyle yukarıda anlatılmaya çalışılan bu erkeklik krizini filmlerine taşımayı başarmıştır.

Bu çalışmada, 1990'ların ortaları ve 2000'li yılların başından itibaren kendini göstermeye başlayan Yeni Türk Sineması akımının en önemli temsilcilerinden yönetmen Zeki Demirkubuz'un filmlerinde yarattığı erkek karakterler incelenecek ve bu inceleme üzerinden Türk erkeğinin geçirmiş olduğu eril krizin sinemamıza nasıl ve ne ölçüde yansıdığı gösterilmeye çalışılacaktır. Bu noktada, ilk olarak toplumsal cinsiyet ve kimlik kavramları sinema bağlamında tanımlanacak, ardından sinemamızdaki erkek kalıp yargılarına atıfta bulunarak Zeki Demirkubuz filmlerindeki erkek karakterler baba/babasız erkek, oğul/evlat ve eş/sevgili figürleri bağlamında betimleyici analiz, göstergebilim ve durum saptaması yöntemleriyle analiz edilecektir.

1.1.Problem Durumu

Günümüz tüketim ve teknoloji toplumunda hızla değişen kavramların başında kadın ve erkek figürlerinin toplum içindeki rolleri en göze çarpanlardandır. Bu bağlamda, ilgili çalışma Türk toplumundaki farklılaşmanın Yeşilçam dünyasındaki yansımalarını sorgulamakta ve bu noktada Türk sinemasının değişen yüzünü, Zeki Demirkubuz filmleri özelinde ön plana çıkartarak aşağıdaki problem sorularına cevap aramayı hedeflemektedir:

- Zeki Demirkubuz Filmlerindeki erkek karakterler, geleneksel Türk erkeği karakterleriyle kıyaslandığında hangi açılardan ayrılmaktadır?
- Türk Sinemasındaki erkek karakterinin radikal dönüşümü toplumun hangi kanallarında gözlenebilmektedir?

1.2. Tezin Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, sinemamızdaki erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet ve rol algısının 90'ların ikinci yarısından itibaren başlayarak geçirdiği sıra dışı değişimi ve evrimi betimlemektir. Ayrıca, bu çalışma Yeşilçam çerçevesinde erkek karakterlerin yaşadığı kırılma noktalarını göstermeyi ve sinemadaki erkek karakterlerinin geçirdiği evrimin Türk Sinemasına olan yansımalarını açıklamayı Zeki Demirkubuz Sinemasındaki bu karakterler özelinde baba ya da babasızlık krizi, oğul, eş/sevgili kavramlarına atıfta bulunarak anlatmayı hedeflemektedir. Son olarak, söz

konusu çalışma erkek figürlerinin toplum içinde, kadınların ve kadın yönetmenlerin gözünde ve yaşam içerisinde nasıl bir konuma yerleştirildiğini sinemaya dair bir çerçeveden göstermeyi amaçlamaktadır.

1.3. Tezin Önemi

Sinema ve sinema kavramıyla doğrudan ilintili toplumsal cinsiyet ve erkek araştırmaları, günümüzde kadın çalışmalarına daha fazla önem verilmesi ve feminist çalışmaların bu konuda daha aktif olması dolayısıyla gölgede kalmaktadır. Bu bağlamda, ilgili çalışma hem erkeğin toplumdaki rolünün sinemadaki yansımalarını irdelemekte hem de erkek figürlerinin yaşam içinde yaşadığı kırılmaların erkekler üzerindeki sonuçlarını incelemektedir. Bu nedenle, ilgili tezde Zeki Demirkubuz filmlerindeki erkek kimliğinin sorgulanması, erkek çalışmalarına ve sinema alanında yapılacak diğer çalışmalara katkıda bulunacaktır.

1.4. Varsayımlar

Modernleşen ve geleneksel yapısından sıyrılan toplumlarda, kadına ve erkeğe yüklenen roller bazı değişimler gösterir ve bu değişimler de sinemada kendine yer bulur. Bu bağlamda, Zeki Demirkubuz filmlerindeki erkek figürlerinin ele alınış şekli toplumsal değişimlerin beyaz perdeye temsilidir yaklaşımı bu çalışmanın temel varsayımı olarak ifade edilebilir. Başka bir deyişle, bu çalışmanın varsayımını oluşturan yaklaşım, Zeki Demirkubuz Sinematografisinde, alışlagelmiş erkek figürünün dışına çıkılarak modern erkeğin temsil edilmesi üzerinedir.

1.5. Sınırlılıklar

- Bu çalışma, Zeki Demirkubuz'un 1994-2022 yılları arasında çektiği filmler ile sınırlıdır.
- Bu çalışmada işlenen erkek figürleri filmlerdeki ana erkek karakterlerle sınırlıdır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. 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.

2.1.1. Toplumsal Cinsiyet

İncelemeye tabi tutulacak filmlerin görsel kodlar aracılığıyla hegemonik erkeklik inşasını nasıl kurguladığını deşifre etmeden önce 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 açık 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 (A. Avni, 2021:124), 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 psişik düzendeki bu öğeler biyolojik karakterlere ya bağlıdır ya değildir.”. Freud’un biyolojik cinsiyet normlarını yapı bozumuna uğratan çalışmalarının günümüzde hala çözüme kavuşmamış 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. 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 yaratusıdır 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 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 kuramcılarının 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 yapı sökümlerinin 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 anlaşılmalıdır 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 geçirgenlik 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 müktedir olduğu ve bu bağlayıcılığı hangi unsurların sağladığını görünür kılmak için “*erkeklikler arasındaki farkları araştırmak önem kazanmıştır,*” (Sancar, 2011: 27).

2.1.1.1. 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 -erkeklere- 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, dişil 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 ataerkil 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 ataerkildir; ideolojileri erkek egemenliğidir.” (Millett, 1987: 111).

Millett yalnızca ataerkili 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 ataerkil 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 ayrımda 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 yarıma gibi tanımlamıştır. Freud için ise bu yarıma 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 yarımanın 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 ataerki 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 “*sözüm ona özsel*” “*kadınlığın*” kutlanmasına ve sözde özsel “*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 ataerkili 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.

2.1.1.2. 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 (Engels, 2021).

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 ayırım 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 pozisyonuyla 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 yarılmanın derinleşmesine sebep olmuştur. Her ne kadar bu iki döneme ait değerlendirmeler de oldukça kıymetli olsa da birebir kapitalist sistem üzerinden bir okuma yapması ataerkili 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).

Ataerkil 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.

2.2. 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 ataerkilin organizmaları olarak görmüştür (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004: 50). 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, statta, 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

2.2.1. 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'ın 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 ayrımına 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'in 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. İşçi 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 önceliğı 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 gerçekleşebilmektir. 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 erkekliğı 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’ın da belirttiğı gibi pek az erkek Humphrey Bogard ya da Muhammed Ali olabilir ama birçok erkek bu figürlerin temsil ettiğı erkeklik özelliklerini ayakta tutar. Connell’ın

işbirlikçi erkeklik olarak değerlendirdiği bu erkeklik türü ile hegemonik erkeklik arası destek ve yüceltme mekanizmaları birçok unsura dayanmaktadır. Sancar'ın deyimi 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 kültleşmiş 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 roledir.

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 merkezidir (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 Coeburn’un 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, çiraklık 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 “-mış 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 iç ve dış hegemonya ayrımı özellikle diğer erkeklik kategorilerinin anlaşılabilmesi için oldukça önemlidir. Çünkü hegemonik erkeklik dış hegemonya aracılığıyla kadınları baskılarken iç hegemonyada farklı erkeklikler ile bir çatışma halindedir. Hegemonik erkeklik yalnızca dışsal değil, aynı zamanda iç hegemonya, yani diğer erkeklikler üzerinde de hegemonya yaratır. Hegemonik erkeklik, hegemonik olmayanlarla yalnızca onları ikincilleştirerek ve marjinalleştirerek ilişkilendirir ve bu nedenle, iç 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 için 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 süreç, 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 girişiyle karakterize edilir (Bhabha, 1988; aktaran Demetriou 2001: 348).

2.2.2. İşbirlikçi Erkek

Connell'ın bahsettiği gibi her erkek, hegemonik erkeklik imgesini tezahürünü oluşturamaz çünkü 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 imkânlardan 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'ın 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 çektiğinde, *“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 gelirinin kadınların ortalama gelirlerinin yaklaşık iki katı olmasını da bu noktada örnek olarak gösterir.

2.2.3. 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)

2.2.4. 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 ayrımından 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 “*pısırik, muhallebi çocuğu, ahmak, beceriksiz, hanım evladı, tabansız, dönek, ödle, çıtkırıldım, bamya, sümsük, salon erkeği, ılık, mıymıntı, süt oğlanı, ana kuzusu, dört göz, mülayim, ebleh, korkak vb.*” gibi kelimelerle belirginleştiğini ve simgesel olarak erkekliğin “*kadınsılıkla*” bulanıklaştırıldığını 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’ın 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. 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 görünümelerini örneklemiştir. Daha önce bahsedildiği gibi hegemonik erkeklik heteronormatif ilişki biçimleriyle sıkı bir ilişki içerisindedir 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.

2.3. 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 ütopyik 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 oluşturdukları 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 (Eyiişleyen, 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 tümülüğüne 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 faydalandığını belirten Büker ve Topçu, kadınların sinemadaki tekrar edilen temsillerinin erkeklerin psikanalitik kaygılarıyla açıklanabileceğini savunur. Psikanalizci Riviere’nin 1929 yılında gerçekleştirdiği maskeleme 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 alışması özellikle psikanalitik değerlendirmenin sinemaya uyarlanmasına yardımcı olmuş önemli çalışmalardan birini oluşturmuştur. Sinemada erkekliğin temsili çalışmaları özellikle 1980'lerde ve sonrasında patlama yaşamıştır. Bu alışmalar 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 Spectacle: 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; "narsisistik özdeşleşme" ve "fanteziler ve rüyalar". Sinemada zdeşleşme 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 konularla 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.

2.3.1. 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 ödüllerin yalnızca ikisi kadın yönetmenlere verilmiştir (Oscars, 2022.) 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 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 kırılğanlığını ve iktidara dayanan bir esneklik ile dengelendiğini ortaya koymaktadır. 1990lı 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 parçalanan 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. (Voque,2022).

Buna rağmen, hibrit erkekliği tam anlamıyla somutlaştıran ve toplumsal cinsiyet normlarını alenen yıkmaya çalışan bu erkek sanatçıların, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin gelecekte ortadan 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 erkekliğe 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.

2.3.2. 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 gayrimüslim kadın oyuncular canlandırmıştır (Scognamillo, 2003: 27).

Tablo 2. 1 Erkan Tunç Tarafından Hazırlanmış Türk Sinemasının İlk Yılları Gösterimi

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

1920	yok
1921	3

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

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 Darülbeyti’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).

2.3.3. 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 özellikle 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 yarılmalar üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Kadın temsillerinde de iyi ve kötü ayrımı kadının dişilliğini 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).

2.3.4. 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 hızda 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 temsiliinin 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. 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 (Özgüven,2009). 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 temsili hegemonik erkeklik paralelinde inceleyen Doğan Aydoğan, Türk sinemasında 1980lerde yükselen kadın anlatılarının erkeklik temsili bir kriz yarattığını belirtir. Aydoğan’a göre, hegemonyanın istikrarsızlaşmasına karşı müzakere ve yeni bir uzlaşma üretmeyen 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, erkekliğe 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 erkekliğin bunalımına yönelik bu tür anlatılar karakterin ölümü ya da öykünün açık uçlu bırakılması ile tamamlanmaktadır.

“Erkekliğin 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 erkekliğin 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).

2.4. Türk Sinemasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri

Türk sinemasında erkek karakterlerinin temsili kimliklerini kadın karakterlerin temsili kimliklerinde olduğu gibi dönemsel olarak incelemek mümkündür.

2.4.1. Cumhuriyet Döneminde Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri

Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından 20 Nisan 1923 yılında sinema salonları açılmış, sinema salonları tarafından gösterime sunulan filmler içerisinde ülkenin ahlakını bozan filmlere sansür uygulanmıştır. Harf inkılabı ile birlikte eski yazılı filmler yürürlükten kaldırılmıştır. Cumhuriyet Döneminde sansüre uğrayan filmlerde Muhsin Ertuğrul'un filmleri olmuştur. (1939- *Bir Kavuk Devrildi*), (1938- *Aynaroz Kadısı*) Cumhuriyet ile birlikte modernleşme alt yapı çalışmaları başlamış, giyim kuşamlarda değişimler yaşanmıştır. Erkek giysileri modernleşmiş ve Batı örnek alınmıştır. Türk erkeği daha kibar olma yoluna girmiş, bıyık ve sakallar tercih

edilmemeye başlanmış olsa da, 1934 yılı yapımlı Muhsin Ertuğrul “*Aysel Bataklı Damın Kızı*” filminde Talat Artemin’in canlandığı Ali karakterinin bıyık tercih ettiği göze çarparken, Ali karakterinin eğitim görmüş olması, dönemin eğitime verdiği önemini öne çıkarmıştır. Talat Artemin’in canlandığı Ali karakterinin giyimine bakıldığında kasketi, ceketi ile modern giyimi yansıttığı açıklık kazanmaktadır. Buna göre, Cumhuriyet Dönemi kadınlara modernlik getirdiği kadar erkeklere de modernlik getirmiştir.

2.4.2. 1960-1970 Döneminde Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri

1960-70 dönemine yıldız olgusu damga vurmuş ve bu dönemdeki erkek oyuncuların karakter temsili kimlikleri toplumdaki erkekler tarafından taklit edilmiştir. Bu dönemde Ayhan Işık’ın bıyığı, Sadri Alışık’ın “*Turist Ömer*” tiplerindeki şapkası, Cüneyt Arkın’ın sert erkek yapısı moda haline gelmiştir. Kötü karakter olarak Erol Taş’ın oyunculuk performansı seyirci tarafından olumlu yönden değerlendirilmiştir. Ediz Hun’un kibar duruşu ve karizmatik erkek karakterlerin temsili kimliğinde beğenilen imaj haline gelmiştir. Ediz Hun’un ardından Kartal Tibet, Tarık Akan, Kadir İnanır, Murat Soydan, İzzet Güney, Ekrem Bora gibi oyuncuların karakter yapısı da karizmatik olarak şekillenmiştir. Karizmatik erkekler bu dönemde jön olarak adlandırılmış ve erkek karakter temsil kimlikleri yıldız olgusundan dolayı aynılanmıştır. Aynı tarz erkek tipler, aynı tarz imajlar, aynı tarz kalıplaşmış konuşmalar erkek oyuncular üzerinde görülmüştür. Bu dönemde Anti Yıldız olarak seyirci gözünde önemli değer görmeye başlayan Yılmaz Güney, yıldız olgusunun karizmatik imaj portfelindeki algıları yıkmayı başarmış ve silahsal ve çirkin görünüşüyle dönemin erkek temsil kimliğine yeni jön anlayışı kazandırmıştır (Aydoğan,2020:8-9).

2.4.3. Yeni Türk Sinemasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimliklerinde Hegemonik Erkeklik Anlayışı

1990’lı yıllardan sonra Türk sineması yeni dil kazanmış ve kadın-erkek karakterlerin temsili kimlikleri döneme göre değişmiştir. 1990’lı yıllardan önce 1980 yılında gelişen feminizm hareketlenmesi 1990 yılında Türk sinemasını da etkilemiştir. Kadın karakterlerin temsili kimlikleri toplumsal yapının değişimiyle, erkek karakterlerin temsili kimliklerinin değişiminde büyük rol oynamıştır. Bu dönemde

erkek karakterleri özne olmaktan çıkmıştır. Feminizm hareketlenmesiyle erkek ideolojisi yıkıma uğradığından erkek hegemonik döneme girmiştir. *“Türk Sineması’nda 1980’lerde yükselen kadın filmlerini 90’lı yıllarda başlayan ve halen devam eden erkek filmlerinin takibi ile bu filmlerde yer alan yoğun bunalım, erkeklik krizini açıkça ortaya koymuştur”* (Ulusay, 2004 aktaran Aydoğan,2020:9).

Ahmet Oktan 90’lı yılların erkek karakterlerin temsili kimlikleri hakkında şunları dile getirmiştir (2008, 158):

“Değişen toplumsal ilişki biçimlerinin, geleneksel değer sistemlerince şekillendirilmiş erkeklerin dünyasında yol açtığı gerilim ve dönüşümün, çoğunlukla, bir grup erkeğin dayanışması ve omuz omuza yaşam mücadelesi şeklinde kurgulandığı filmlerde erkekler adına oldukça karamsar bir dünya resmedilmektedir. Toplumsal alandan beslenen bu karamsar tablo, problemleriyle baş edemeyen, güçsüz, otoritesini kaybetmiş, başarısız, kendini gerçekleştirememiş erkeklik temsillerini de beraberinde getirmektedir”

Bu doğrultuda dönemin hegemonik erkeklik krizinin 90’lı yıllarda yaşanmaya başladığı açıklık kazanırken hegemonik erkeklik kavramının getirisi olan ataerkil düzen de bu dönemde kırılmaya çalışılmıştır. *“Hegemonik erkeklik ilk defa R. W. Connell tarafından 1979’da yazılan “Men’s Bodies” adlı makalesinde gündeme gelmiştir. 1980’lerin ilk yıllarında hegomonik erkeklik, gey aktivizminin yaygınlaşmasından etkilenecek gelişmiştir”* (Hearn, 2004:56 aktaran Şeker,2015:25). Bu bilgiye istinaden; Özge Nilay Gürbüz’ün belirttiği gibi (2016, 125-142):

“Erkek doğmakla erkek olmak arasındaki ilişkinin kültürel paradigmaları çözümlenmesi gerekir. Erkek ve erkeklik tanımı çoğul mudur, kültürel, tarihi, siyasal, ekonomik ya da etnik olarak değişkenlik gösterir mi? Toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında erkekliğin de tıpkı kadınlık gibi yaratılan bir kimlik olduğunu kabul ettiğimiz zaman, dönemsel ve kültürel erkeklik tanımlarıyla karşılaşmak mümkündür”

Buna karşılık Emel Akça ve Seda Ergül’ün (2014) “Televizyon Dizilerinde Erkeklik Temsili: Kuzey-Güney Dizisinde Hegemonik Erkeklik ve Farklı Erkekliklerin Mücadelesi” adlı çalışmalarında hegemonik erkeklik konusuna şu açıklamayı getirmişlerdir (2014, 17):

“Levy (2007), Connell’in hegemonik erkeklik kavramının, toplumsal cinsiyet ilişkileri düzeni içindeki bir konuma, düzenin kendisine ve eril tahakkümün yeniden üretilmesine yol açan mevcut ideolojiye karşılık gelecek şekilde ele alındığını belirtir (s. 253-254). Connell, bir konum olarak hegemonik erkekliğin belirli bir zamanda, belirli bir kültürde kabul edilen ideal erkeklik olduğunu ve bu hegemonik biçimin yanı sıra işbirlikçi, madun ve dışlanmış erkekliklerin de varlığını ileri sürmektedir”

1990’lı yılların ikinci yarısında erkeğin erkek ile olan dostluğu filmlerde yer alan konu unsuru olurken erkekler sorunlarla başa çıkamayan, sürekli problemleri olan yapıya sahip temsil görmüştür. Bu nedenle dönemin filmleri erkeklik krizini doğurmuştur. Erkeklik krizi yaşanırken, bir diğer taraftan erkek karakter temsili kimliğini simgeleyen baba krizi de yaşanmaya başlamıştır. Özgür Özlem’in (2018)

“Türk Sinemasında Baba Temsili” adlı çalışmasında belirttiği üzere (2018, 193):

“Toplumsal yapıda babalık olgusunun temel belirleyicisinin “evin geçimini sağlamak” şeklinde algılanması, ekonomik iktidarı merkezine alan bir yapı sergiler. Buna paralel olarak babanın “koruyucu olma” özelliği de beklentiler arasına yerleştirilmiştir. Evin geçimini sağlayan ve ailesini koruyan babanın bu yapı karşısındaki kişisel/sosyal beklentisi ise, anne ve çocuklardan talep edilen “itaat” ve “uyum”dur”

Buna göre bu dönemde, erkek karakterlerin temsili kimliklerinin yapı bozuma uğradığı açıkça görülmektedir.

2.4.4. 2000 Yılı ve Sonrasında Erkek Karakterlerin Temsili Kimlikleri

Türk sinemasında erkek imgeleri dönemlere göre farklılık göstermiş olsa da, 1990 yılı ve sonrasında yaşanan hegemonik erkeklik krizi, 2000’li yıllarda etkisini göstermeye devam etmiştir. Yeni Sinema Dönemini 2000 yılı ve sonrası sinema ile eş değer tutmak neredeyse mümkün olmuştur. 2000 yılı ve sonrasında erkek karakterlerin temsili kimliklerinde görülmeye devam eden kendini erkek gibi hissetmeyen erkek imajı, popüler filmlerde yerini Milliyetçi erkek imajına bırakmıştır. *“Kurtlar Vadisi Irak”* (Serdar Akar, 2006), *“Karşılaşma”* (Ömer Kavur,2002), *“Son Osmanlı Yandım Ali”* (Mustafa Sevki Doğan, 2007) filmlerinde Milliyetçi erkek karakterlerin temsili

kimliği görüldüğünden, bu dönemde erkeklik imajına yeni anlam kazandırıldığı kanısına varılabilmektedir.



3. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMOGRAFİSİ

3.1. Zeki Demirkubuz'un Yaşamı ve Sineması

Zeki Demirkubuz, 1 Ekim 1964 tarihinde Isparta, Türkiye'de doğan bir Türk film yönetmeni, senarist, yapımcı ve oyuncudur. Demirkubuz'un sineması, genellikle derinlemesine karakter analizleri, toplumsal eleştiriler ve melankolik atmosferiyle tanınır. Sinemaya olan katkıları, özellikle Türk sinemasındaki dramatik ve düşünsel yaklaşımıyla dikkat çekmektedir. İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi İşletme İktisadı Enstitüsü'nde eğitim alan Demirkubuz, asıl ilgi alanı olan sinemaya olan tutkusunu takip etmek için eğitimini yarıda bırakarak kendi çabalarıyla sinema yapımına yönelmiştir. İlk uzun metrajlı filmi “*C Blok*”u 1994 yılında çekti. Ancak, Demirkubuz'un adını geniş kitlelere duyurması, 1997 yapımı “*Cinnet*” filmiyle oldu. Bu film, Cannes Film Festivali'nde de gösterildi ve Demirkubuz'un uluslararası alanda dikkat çekmesine yol açtı. Zeki Demirkubuz'un filmografisi arasında “*İtiraf*” (2001), “*İklimler*” (2006), “*Kader*” (2006), “*Yeraltı*” (2012) gibi önemli yapımlar bulunmaktadır. Filmleri genellikle insan ilişkilerini, içsel çatışmaları ve toplumsal sorunları ele alırken, sıkça Bergmanvari atmosfer ve sakin çekim teknikleri kullanmaktadır. Demirkubuz, Türk sinemasındaki özgün ve derin anlatımıyla tanınan bir yönetmen olmuş, aynı zamanda uluslararası alanda da birçok ödül kazanmıştır. Türkiye'nin yanı sıra dünya genelinde saygı gören bir sinema sanatçısı olarak kabul edilmektedir (Öztürk R, 2007).

3.1.1. Zeki Demirkubuz'un Yaşamı Zeki Demirkubuz Biyografisi

Zeki Demirkubuz, 23 Temmuz 1964 yılında Isparta'da doğar. Esnaf bir baba ve ev hanımı bir annenin çocuğu olan Demirkubuz, ilkokulu burada okuduktan sonra köy okullarına öğretmen yetiştirmek amacıyla kurulan Gönen Öğretmen Okulu'nda yatılı olarak okumaya başlar. Hayatının önemli bölümünde etkili olacak olan siyasi sol görüşle burada tanışır. Bu sırada ailesi ekonomik sebeplerle İstanbul'a göç eder. İki yıl üst üste okulda başarısız olduğu için tasdikname alan (yatılılık hakkı elinden alınan) Demirkubuz da ailesinin yanına gider. Burada ailesine maddi olarak yardım etmek için çeşitli fabrikalarda ve triko atölyelerinde işçi olarak çalışır. Demirkubuz'un gençlik yılları ülkenin siyasi açıdan çalkantılı olduğu bir döneme denk gelir. Bu sırada sosyalistlerle ilişki kuran Demirkubuz, TİKKO adlı silahlı bir sol örgüte üye olur. 1980

darbesiyle birlikte bu örgüt dağıtılır ve örgüt mensupları cezaevlerine gönderilir. Darbe sonrasında bir süre yurtiçinde illegal bir yaşam süren Demirkubuz, yurtdışına gitmeye karar verir ve gitmeden önce annesini son kez görmek için Isparta'ya geçer. Burada yakalanır ve anayasayı zorla değiştirmek, silahlı eylem yapmak gibi suçlar dolayısıyla idamla yargılanır ve 16 yaşında üç yıl hapis yatar. Cezaevinde psikolojik-fiziksel şiddet görür ve daha sonrasında yaşından dolayı serbest bırakılır, fakat yargılama henüz bitmemiştir. Cezaevinde İngilizce çalışır ve edebiyatla ilgilenir. Okuduğu kitaplar arasında Dostoyesvki'nin Suç ve Ceza adlı kitabı düşünce yapısının gelişiminde önemli bir rol oynar. Bununla alakalı bir söyleşide Demirkubuz: *“hayata ve kendime dair ilk sorular, ilk kuşkular o romandan sonra başladı”* sözlerini kullanır. Hapisten çıktıktan sonra işsiz ve zor durumda olan Demirkubuz, iş aramaya başlar fakat *“idamla yargılanan birisi olarak, dışarıdaki hayatta özenle çekinilen, insanların selam bile vermek istemedikleri birisi muamelesi görür”* ve Demirkubuz'a göre; *“Bu koşullar altında psikolojik olarak yıpranmak en kötüsüdür”* (Atam, 2011: 333). Bunun sonucunda bir çıkış olarak Anadolu'nun çeşitli yerlerinde işportacılık yaparak geçimini sağlamaya çalışır.

1984 yılında yirmi yaşındayken askerlik çağı gelir ve askerliği erteleyebilmek için liseyi dışarıdan bitirme kararı alır. Devamında üniversite sınavına girme hakkı tanınan Demirkubuz, hapishanedeyken İngilizce çalıştığı için öncelikle filoloji bölümüne girer fakat okula devam edemez. Yeniden sınavlara girer ve devam zorunluluğu olmayan İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ni kazanır. Demirkubuz ilköğrenimi sırasında başarısız bir öğrencidir fakat üniversiteye hazırlanma sırasında kitaplarla yakın bir ilişki kurmuştur. Bu süreçte edebiyatla bağıni kuvvetlendiren Demirkubuz, yaşamlarına tanık olduğu olayları hikâyeleştirmeye başlamıştır. Bu durum Demirkubuz için, kimlik kazanma sürecinin bir parçası olmuştur (Atam, 2011: 334). Yazdığı hikâyeleri yönetmenlere gösterdiği sıralarda, sinema sektöründe çalışma düşüncesi yokken, 1986 yılında Zeki Ökten'in asistanı olarak çalışmaya başlar ve sinemaya ilk adımını atar.

3.1.2. Zeki Demirkubuz Sinemasının Genel Özellikleri

Zeki Demirkubuz, Türk sinemasında görülen bunalımın ardından, anlatım ve biçim olarak Türk sinemasının yeniden canlanmaya başladığı doksanlı yıllarda sinemaya başlamıştır. *“Geleneksel Yeşilçam tarzına 1990 sonrasında karşı durarak,*

kendi sinemasını oluşturmaya çalışan kuşak” (Pöstecki, 2005: 14) içerisinde yer alan Demirkubuz, toplumda meydana gelen değişimleri, bireyin toplumla mücadelesini, sınıfsal değişimin bireyin dünyası üzerindeki etkisini konu aldığı *C Blok* (1994) ile ilk filmini çekmiştir. Daha sonrasında kendi senaryolarını yazan bağımsız bir yönetmen olarak film üretimine devam etmiştir. 1997 yılında çektiği *Masumiyet* adlı filmle, Venedik Film Festivali’nde gösterilen ikinci film olarak eleştirmenler ve sinemaseverler tarafından tanınmıştır. Üçüncü filmi olan *Üçüncü Sayfa* (1999) ile başta Türkiye’deki festivaller ve Locarno ve Rotterdam Film Festivali dâhil olmak üzere Avrupa’da birçok festivalde gösterilerek adından söz ettirmiştir. Ardından *Karanlık Üzerine Öyküler* adını verdiği üçlemesinin çekimlerine başlamıştır. *Yazgı* ve *İtiraf* filmlerini 2001 yılında çeken yönetmen, 2002 Cannes Film Festivali’nin *Un Certain Regard* (Belirli Bir Bakış) bölümünde her iki filmin gösterilmesiyle ilgiyi üzerinde toplamıştır. Başrolünde kendisinin oynadığı *Bekleme Odası* filmini 2003 yılında tamamlayan Demirkubuz, 2006 yılında *Masumiyet* filminin başlangıç hikâyesi olan *Kader* filmini çekmiştir. Demirkubuz, 2009 yılında *Kıskanmak*, 2012 yılında *Yeraltı*, 2015 yılında *Bulantı* ve 2016 yılında *Kor* filmlerine yönetmenlik yapmıştır. Demirkubuz filmlerinde genellikle varoluş, vicdan, sadakat, yalnızlık, suç, iradesizlik, suçluluk, aidiyet, iyilik, kötülük gibi temaları kullanmaktadır. Bu temalar arasında kötülüğü önemli bir yerde tutan Demirkubuz, Dostoyevski gibi kurtuluşun ‘acıda ve kötülükte’ olduğuna inanmaktadır. Kötülük ve suç, vicdanı doğurmaktadır (Pöstecki, 2005: 107). Filmlerinde işlenen bu temalar, karakterlerin iç dünyasının dışavurumu olarak şiddet, içe kapalılık, suskunluk, çaresizlik, umutsuzluk, sıkışmışlık gibi hislerle ortaya çıkmaktadır.

Zeki Demirkubuz’un senaryo ve film üslubu konusunda edebiyattan sıkça beslendiği görülmektedir. Özellikle hayat görüşü ve düşünce tarzı anlamında ise Dostoyevski’yi önemli bir yere koyduğu bilinmektedir. Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Robert Bresson, Andrey Tarkovski yönetmenin sinemasını besleyen diğer isimlerin başında gelmektedir. Demirkubuz birçok söyleşisinde “*inançsızlık ve kötülük*” gibi konuların ilgisini çektiğini ve Rus yazar Dostoyevski’nin kendisini en çok etkileyen kişi olduğundan bahseder (Möller, 2006: 29). Dostoyevski, yönetmenin psikolojik yapısını çözümlemede de önemli bir yeredir. Demirkubuz, bu durumu ‘*hayatı onunla öğrendim*’ diye ifade eder. Filmlerinin çoğunda da Dostoyevski izlerine yer vermeye çalışarak, ünlü yazarın eserlerinde ele aldığı temaları filmlerinde

yansıtmaya çalışır (Birtek, 2014). Filmlere yansıyan bu temaların özellikle karakterlerde ve mekân kullanımlarında vücut bulduğu görülmektedir. Örneğin, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza adlı eserindeki Raskolnikov karakterinin yaşadığı aşktan esinlenerek *Masumiyet* filmindeki aşkı, Sonya'nın Raskolnikov'a duyduğu aşkın tersine çevrilmiş biçimi olarak açıklamaktadır (Cerrahoğlu, 1999). Ayrıca, Albert Camus'ün Yabancı romanındaki dünyaya ve çevresindeki olaylara 'yabancılaşmış' Meursault ile *Yazgı* filmindeki Musa karakteri benzer özellikler taşımaktadır.

Demirkubuz' un filmlerinde toplumsal olayların bireyler üzerindeki yansımaları önemli bir yere sahiptir. Bu noktada yönetmen genellikle evrensel sorunlardan yola çıkarak toplumsal gerçekçi bakış çerçevesinde sorunları bireye indirgemektedir. Bu nedenle Demirkubuz, toplumsal sorunlar karşısında, karakteri iç dünyasındaki dönüşümlerin dışavurumu olarak ele almaktadır. Filmlerinde kullandığı karakterler dışavurumlarını, filmin temasına göre doğrudan yansıtmaktadır. Demirkubuz'un karakterlerine bakıldığında, statü gözetilmeksizin genellikle sıradan insan öykülerine rastlanmaktadır. Bu karakterlerde bunalım, sıkışmışlık, kapana kısılmışlık ve çaresizlik hissi yoğun olarak görülmektedir. Demirkubuz, filmlerini bu nedenle sade bir anlatım diline oturtmuştur. Karmaşık olan ise karanlık ve psikolojik çöküntü yaşayan karakterlerin içinde bulunduğu ruhsal durumdan kaynaklanmaktadır. Demirkubuz'un, filmlerinde kadın/erkek ilişkisini önemli bir konumda tuttuğu görülmektedir. Özellikle kadının erkeği aldatmasını, erkeğin trajedisini, toplumsal açıdan farklı bir gerçek olarak gördüğünü belirtmekte ve bunu genellikle film temalarına uyarlamaktadır.

Demirkubuz, genellikle aynı oyuncular, sade dekor, az mekân ve doğal ışık kullanarak düşük bütçe ile filmlerini çekmektedir. Bu nedenle onun filmlerinde hikâyeler iç mekânlarda ve genellikle evlerde geçmektedir. Asuman Suner, Demirkubuz sinemasındaki evleri "*doğrudan tekinsiz, ürkütücü, geçmiş yaşantıların travmatik izleriyle dolu mekân*" (2015: 173) şeklinde tanımlamaktadır. Bu doğrultuda Demirkubuz'un filmlerinde öykünün ana elemanları kasvetli ev içleri, izbe otel odaları, ofis mekânları gibi klostrofobik atmosfere sahip mekânlardır. Buralar karakterin kendilerini korumaya yönelik kullandığı ya da sığındığı güvenli alanlar değil daha çok tekinsiz uzamlardır. Bu durumda karakterlerin aidiyet hissi zayıftır. Bireyin ruhsal durumuna göre yönetmen tarafından seçilen bu mekânlar, karakterlere

güven ortamı sağlamak yerine, onları huzursuz eden, sıkıştıran, karakter bunalımını güçlendiren ve bu yönleriyle kötülükle ilişkilendirilebilecek bir atmosfer barındırmaktadır.

Zeki Demirkubuz filmlerine zamansal açıdan bakıldığında, genellikle bugünün hikâyesini anlattığı, geri dönüşlere yer vermediği görülmektedir. Geçmişle kurulan bağ karakterlerin diyalogları aracılığıyla verilmektedir. Sahneler genellikle kesme ile geçilmekte ya da sahne içindeki nesneler geçiş aracı olarak kullanılmaktadır. Filmlerinde kamera aksiyonu görülmez, genellikle ya kamera sabittir ya da çok az kamera hareketine yer verilmektedir. Ayrıca filmlerinde dublaj kullanımına başvurmaz, karakterler doğal oyunculuk performansı göstermektedir. Yönetmen genellikle doğal ses kullanımına özen gösterir, dış müzikleri ise çok nadir kullanılmaktadır.

3.2. Zeki Demirkubuz Filmlerine Genel Bakış

Zeki Demirkubuz'un filmografisi, genellikle derinlikli karakter analizleri, toplumsal eleştiriler ve melankolik atmosferiyle dikkat çeken bir dizi film içermektedir.

İncelenecek filmlere genelbakışı aşağıdaki tablodan bula biliriz :

Tablo 3. 1 Zeki Demirkubuz Filmlerine Genel Bakış

Film Adı	Yıl	Tarz	Ödüller
C Blok	1994	Drama	1994 Uluslararası İstanbul Film Festivali 1994 Ankara Film Festivali "1995 SİYAD Sinema Yazarları Derneği
Masumiyet	1997	Drama	Golden Boll Award for Best Director
Üçüncü Sayfa	1999	Drama	1999 Sadri Alışık Ödülleri 1999 Çağdaş Sinema Oyuncuları (ÇASOD) Oyuncu Ödülleri 1999 Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri 1999 Antalya Altın Portakal Film Festivali 2000 Orhan Murat Arıburnu Ödülleri 2000 Uluslararası Tblis Film Festivali

Film Adı	Yıl	Tarz	Ödüller
			2000 Uluslararası İstanbul Film Festivali
İtiraf	2001	Drama	Festival De Cannes
Yazgı	2001	Drama	Festival De Cannes
Bekleme Odası	2003	Drama	40. Antalya Altın Portakal Film Festivali 23. İstanbul Uluslararası Film Festival
Kader	2006	Drama	Ankara Uluslararası Film Festivali. Antalya Altın Portakal Film Festivali. Nuremberg Film Festivali: En İyi Film İstanbul Uluslararası Film Festivali.
Kıskanmak	2009	Drama	46. Antalya Altın Portakal Film Festivali
Yeraltı	2012	Drama	-
Bulantı	2015	Drama	-
Kor	2016	Drama	22. Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri
Hayat	2023	Drama	-

3.2.1. C Blok (1994)

Yönetmenliğini Zeki Demirkubuz'un yaptığı *C Blok* filminin senaryosunu yine kendisi yazmıştır. Serap Aksoy, Fikret Kuşkan, Zühal Gencer, Selçuk Yöntem, Ülkü Duru ve Feridun Koç gibi oyuncuların rol aldığı filmin görüntü yönetmenliğini Ertuğ Şenkay yapmıştır. Filmin sanat yönetmenliğini Ayşe Akıllıoğlu üstlenirken müzikleri



Serdar Keskin tarafından kurgusu da Nevzat Dişiaçık tarafından yapılmıştır. 87 dakika süren filmin yapımcılığını yine Zeki Demirkubuz üstlenmiştir.

Şekil 3.1 C Blok filminden bir kare.

Evliliğin pek de mutlu olmayan Tülay'ın evlilik müessesesiyle ilgili ilişkileri kesilmek üzeredir. Modern insanların bulunduğu bir sitede yaşayan Tülay, site görevlisi Halit tarafından sürekli gözetlenmekte ve her hareketi takip edilmektedir. Tülay bir gün eve döndüğünde hizmetçisi Aslı ile Halit'i kendi yatak odasında sevişirken görür. Bu duruma tanıklık eden Tülay bilinçdışı bir arayışın başlangıcını yaşar. Bu arayış günlük hayatının idrakine ve korkularına da karışmaya başlamıştır.

3.2.2. Masumiyet (1997)

Zeki Demirkubuz'un senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini üstlendiği film 1997 yılında yapılmıştır. Filmin yapımcılığını yine kendisi üstlenmiştir. 111 dakika uzunluğunda olan filmin görüntü yönetmenliğini Ali Utku yapmıştır. Filmin müzikleri Cengiz Onural tarafından, kurgusu da Mevlüt Koçak tarafından yapılmıştır. Derya Alabora, Haluk Bilginer ve Güven Kıraç gibi oyuncular filmin başrolünü paylaşmıştır.



Şekil 3.2 Masumiyet filminden bir kare.

Uzun bir mahkûmiyetin ardından Yusuf İzmir'e ablasının yanına gelmiştir. Eski meselelerin tekrar gün yüzüne çıkmasıyla birlikte ablasından ayrılmış ve ucuz, harabe bir otelde kalmaya başlamıştır. Başka gidecek hiçbir yeri olmadığı için Yusuf bu ucuz otelde bir hayat kurmaya çalışırken Bekir, Uğur ve onların çocukları Çilem'in oluşturduğu garip aile ile tanışmıştır. Bu aile önce Yusuf'a umut olmuş ardından da sarsıcı bir kadere dönüşmüştür.

3.2.3. Üçüncü Sayfa (1999)

Film 1999 yılında Zeki Demirkubuz'un yapımcılığında ve yönetmenliğinde gerçekleştirilmiştir. Filmin senaryosu yine yönetmenin kendisi tarafından yazılmış, filmin görüntü yönetmenliğini Ali Utku üstlenmiştir. Nevzat Dişiaçık tarafından kurgusu yapılan filmin süresi 96 dakikadır. Filmin başrollerinde Ruhi Sarı, Başak Köklükaya, Cengiz Sezici ve Serdar Orçin gibi isimler bulunmaktadır.



Şekil 3.3 Üçüncü Sayfa filminden bir kare

Setlerde figüranlık yaparak geçimini sağlayan İsa, mafyatik bir ortamda bir miktar para çalmakla suçlanmıştır. Parayı getirmesi için tehdit edilen İsa ne kadar uğraşsa da parayı yerine koyamamıştır. İntihar etmeyi kendisine tek çıkış yolu olarak görmüştür. İsa tabancayı başına dayadığı esnada kapısı çalmış ve olaylara başka bir yere doğru evrilmiştir.

3.2.4. İtiraf (2001)

Albert Camus'nün *Yabancı* adlı romanından uyarlanan filmin yönetmen koltuğuna yine Demirkubuz geçmiştir. Diğer filmlerinden farklı olarak daha minimal bir ekiple çalışmış ve görüntü yönetmenliğiyle filmin kurgusunu da kendisi üstlenmiştir. Bahar Evgin filmin sanat yönetmenliğini gerçekleştirmiş; İsmail Karadaş ve Erkan Aktaş filmin seslerini tasarlamıştır. 87 dakika uzunluğunda olan filmin oyunculuklarını ise Taner Birsell, Başak Köklükaya, İskender Altın, Miraç Eronat, Gülgün Kutlu, Abdullah Demirkubuz yapmıştır. Uluslararası birçok festivale katılan film 35 mm renkli filme kaydedilmiştir.



Şekil 3.4 İtiraf filminden bir kare.

Harun zengin ve başarılı bir mühendis olarak yaşam sürmekteyken birgün karısı Nilgün'ün kendisini aldattığını öğrenmiştir. Bir müddet bu durumla yüzleşmek istemeyen Harun bildiklerini karısından gizleme yolunu tercih etmiştir. Bir gece dayanamamış ve karısına her şeyi itiraf ettirmek istemiştir.

3.2.5. Yazgı (2001)

Yine Zeki Demirkubuz'un yapımcılığını üstlendiği ve yönetmenliğini yaptığı film, Albert Camus'ün ünlü "*Yabancı*" adlı romanından uyarlanmıştır. Ali Aktaş filmin görüntü yönetmenliğini yaparken Bahar Evgin sanat yönetmenliğini gerçekleştirmiştir. 113 dakikalık filmin kurgusu da yine Zeki Demirkubuz tarafından

yapılmıştır. Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın ve Demir Karahan filmin oyuncularını arasında yer almıştır. Albert Camus'nün romanından uyarlanan 2001 yapımı Yazgı hiçbir nedeni yokken suçluluk duygusu yaşayan bir bireyin öz iradesini kullanmayı reddetmesini konu alan bir hikâyeyi anlatmıştır. Yönetmenin kendi hayatı boyunca hissettiği suçluluk duygusunu ve ekseriyetle imtiyaz sahihi olmayı bekleyen insanlara duyduğu nefreti bu filme yansıtmıştır.



Şekil 3.5 Yazgı filminden bir kare

3.2.6. Bekleme Odası (2003)

Zeki Demirkubuz tarafından yönetmenliği ve görüntü yönetmenliği yapılan filmin senaryosu yine Demirkubuz tarafından yazılmıştır. Nurhayat Kavrak, Zeki Demirkubuz, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin, Ufuk Bayraktar, Eda Teksöz ve Güliz



Pilge gibi oyuncular filmde rol almıştır. 92 dakika süren filmin kurgusunu da yine yönetmenin kendi yapmıştır.

Şekil 3.6 Bekleme Odası filminden bir kare.

Dostoyevski'nin “*Suç ve Ceza*” romanını filmine uyarlamak isteyen Ahmet dışarıdan ilkeleri ve duruşu olan bir kişilik olarak gözüксе de kendi, özünde kendini bencil ve kibirli bir insan olarak hissetmektedir. Tamamıyla hayat kendini kapatmış, kayıtsız kalmış bir şekilde kendi halinde evinde adeta bir münzevi hayatı yaşamaktadır. Yönetmen Ahmet'in asistanlığını yapan Elif de bir yandan filmin hazırlıklarını yapmakta ve romanın baş kahramanı Raskolnikof'u oynayacak oyuncunun araştırmasını yapmaktadır.

3.2.7. Kader (2006)

Ufuk Bayrak ve Vildan Atasever'in başrollerini paylaştığı filmin senarist ve yönetmenliğini Zeki Demirkubuz üstlenmiştir. 106 dakika süren filmin görüntü yönetmenliği ve kurgusu yine Demirkubuz tarafından yapılmıştır.



Şekil 3.7 Kader filminden bir kare.

Zeki Demirkubuz'un ikinci filmi olan *Masumiyet* filmindeki karakterlerin gençlik hikâyesini konu alan film Bekir'in Uğur'a olan aşkını, Uğur'un da Zagora olan aşkını bir üçgen içerisinde işlemiştir. Zagor işlediği bir cinayet yüzünden cezaevine girince bu durum Bekir için bir umut olarak görünse de film Bekir'in bu saplantılı aşkı yüzünden sefalet, acı ve ölüme giden sürecini seyirciye aktarmıştır.

3.2.8. Kıskanmak (2009)

Zeki Demirkubuz'un Nahit Sırrı Örik'in aynı adlı romanından uyarladığı filmin yönetmenliğini yine Demirkubuz'un kendisi yapmıştır. Nilüfer Çamur Giritlioğlu'nun sanat yönetmenliğini yaptığı filmin görüntü yönetmenliğini de Emre Erkmen üstlenmiştir. Film Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Berrak Tüzünataç ve Bora Cengiz'den oluşan geniş bir oyuncu kadrosuna sahiptir. 96 dakika süresi olan filmin yapımcılığında Zeki Demirkubuz ve Zafer Çelik yer almıştır. Filmin kuru su yine Demirkubuz tarafından yapılmıştır.



Şekil 3.8 Kıskanmak filminden çok karanlık bir kare.

1930'ların başlarında Zonguldak'ta Cumhuriyet balosu düzenlenmektedir. Kısa süre önce mühendis olarak Zonguldak'a gelen Halit, güzelliğiyle dikkatleri

üzerine çeken Mükerrerem, Halit'in kız kardeşi ve sığıntısı Seniha bu balonun davetlileri arasında yer almaktadır. Kentin en zengin ailelerinden biri olan genç, bu balo sayesinde Mükerrerem ile adı konulamayan bir ilişki yaşamaya başlarlar. Bu ilişkinin farkında olan Seniha çirkin olması hasebiyle yengesi Mükerrerem'i kıskanmaktadır. Böylelikle Mükerrerem'in kaderi onu kıskanan Seniha'nın yüzünden kaderi başka bir yola girecektir.

3.2.9. Yeraltı (2012)

Yönetmenliğini Zeki Demirkubuz'un yaptığı filmin senaristi de yine kendisidir. Film Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar romanından esinlenerek yazılmıştır. Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir, Sarp Apak, Feridun Koç ve Serkan Keskin gibi oyuncuların rol aldığı filmin görüntü yönetmenliğini Türksoy Gölebeyi yapmıştır. 110 dakika uzunluğundaki 2012 yapımı filmin yapımcılığını yine yönetmenin kendi yapmıştır.



Şekil 3.9 Yeraltı filminden bir kare.

Muharrem nefret edildiğini bildiği ve hatta nefret ettiği halde kavgalı olduğu arkadaşlarıyla bir araya gelmek için Cevat'ın kutlama yemeğine kendini zorla davet

ettirmiştir. Ufak didişmeler ve küçük kendini gösterme çabalarından sonra içkinin de etkisiyle yemek masasında tartışma hararetlenmiş ve kutlama yemeği bir anda eski defterlerin açıldığı bir hesaplasmaya dönmüştür. Uzun bir gecenin ardından öfkeyle birlikte pişmanlığa dönüşen hayatlar gecenin derinliklerinde sokaklara taşarak daha rezil bir hale gelmiştir. Bütün arkadaşlarına karşı tek başına cephe alan Muharrem alkolünde etkisiyle kararlılığından vazgeçmemiştir. Ya tüm gece olanları, açılan defterleri bir anda kapatacak ya da fuhuş otellerinde, karanlık sokaklarda rezilliğiyle birlikte geberip gidecektir. Yoksa Muharrem ömrünün geri kalanında asla kurtulamayacaktır bu utancından.

3.2.10. Bulantı (2015)

Senarist ve yönetmenliği Zeki Demirkubuz tarafından yapılan filmin oyuncu kadrosunda yönetmenin kendisi, Şebnem Hassanisoughi, Öykü Kareyel, Çağlar Çorumlu, Ercan Kesal, Kaan Turgut, Nurhayat Demirkubuz, Apo Demirkubuz, Aydın Yıldız, Cemre Ebuzziya, Aydın Yıldız, Yazgı Demirkubuz ve Mert Salih Öztürk yer almıştır. 117 dakika süren filmin yapımcılığını Başak Emre ve Ahmet Boyacıoğlu üstlenmiştir. Filmin görüntü yönetmenliği Türksöy Gölebeyi tarafından yapılmış, kurgusunu ise yine yönetmenin kendisi tamamlamıştır.



Şekil 3.10 Bulantı filminden bir kare

Üniversitede akademisyen olarak görev yapan Ahmet bir trafik kazasında karısını ve kızını kaybetmiştir. Hayatında kimseyi önemsemeyen ve umursamayan bir

kişi olarak bu olay karşısında donuk bir tavır alarak normal hayatını sürdürmek istemiştir. Hiçbir şey yaşamamış gibi hayatına devam ederken bir anda hayatında bazı şeyler değişmeye başlamıştır. Hayatına aldığı kadınlarla arası bozulmaya başlamış, art arda gelen aksilikler karşısında hayatın içinden çıkamaz hale gelmiştir. Tüm olaylar yaşanırken Ahmet kendine yakışmayan davranışlarla zafiyetler göstermeye başlamıştır.

3.2.11. Kor (2016)

Senaristliğini ve yönetmenliğini Zeki Demirkubuz'un yaptığı filmin yapımcılığını yönetmenin kendisiyle birlikte Mustafa Dok üstlenmiştir. Emin Akpınar ve Rezan Yeşilbaş filmde yardımcı yönetmen olarak görev almıştır. Görüntü yönetmenliğini Sercan Sert'in yaptığı filmin kurgusunu yine yönetmenin kendisi yapmıştır.



şekil 3.11 Kor filminden bir kare.

Cemal yaşadığı sıkıntılardan dolayı Romanya'ya çalışmaya gitmiş yalnız burada yaşadığı bir sıkıntıdan dolayı cezaevine girmiştir. Hasta çocuğuyla bir başına kalan Emine tekstil atölyelerinden el işi alarak evden geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Yine bir atölyeden işi almaya gittiğinde eski patronu Ziya ile karşılaşmıştır. Emine bir zamanlar Ziya'dan hoşlanıyor olsa da Cemal ile evlenmiştir.

Cemal ile sahip oldukları çocukları hasta olduğundan ve acil ameliyat olması gerektiğinden Ziya bu duruma kayıtsız kalmaz ve onlara yardım eder. Cemal uzun bir aranın ardından eve döndüğünde her şeyin yerinde olduğunu görmüştür. Fakat bir süre sonra ameliyat olan oğlunun hastane masraflarının bir hayli kabarık olduğunu fark eder. Ziya'nın hastane masraflarını karşıladığını ve Emine'nin bu durumu kendisinden gizlediği anlamıştır. Tüm olanlardan Ziya'yı sorumlu tutan ve Emine'yi Ziya'dan deli gibi kıskanan Cemal bu durumla yüzleşmekle görmezden gelmek arasında çelişkiler yaşamaya başlamıştır.

3.2.12 Hayat (2023)

Ünlü yönetmen Zeki Demirkubuz'un yönettiği (Kader, Masumiyet) adlı etkileyici dramda, ailesini ve nişanlısı Rıza'yı terk ederek İstanbul'a sığınan genç bir kadın olan Hicran'ın zoraki bir nişandan kaçışını izliyoruz. Rıza, şehrin kalabalığında Hicran'ı bulma arayışına girdiğinde, yolları beklenmedik şekillerde kesişir ve yönetmenin varoluşsal tefekkür eğilimini yansıtan, hayat üzerine derin bir düşünme işlevi gören dokunaklı bir anlatı örer.



Şekil 3.12 Hayat filminden kare

"Masumiyet" ve "Kader" filmlerinin tematik bir devamı niteliğindeki "Hayat", Zeki Demirkubuz'un tüplü televizyon ekranlarındaki yansımalar, sahneler arasındaki keskin siyah kesmeler ve paralel rüya sekanslarıyla kendine özgü üslubunu korurken, anlatısına yeni sinematik unsurlar da katmaktadır. Yüzeysel arzulara saplanıp kalmak

yerine acıyı metanetle kucaklayan karakterlerin içsel yaşamlarına odaklanan yönetmen, hayatı "en kararlı, dirençli ve mücadeleci bireyi bile alçaltan bir his" olarak tanımlamaktadır.

3.3. Zeki Demirkubuz Filmlerinin Karakterler Açısından İncelenmesi

Filmlerde, sınıfsal koşulları ne olursa olsun kapana kısılmış gibi hissedilen, içinde bulundukları bunalımın kişiyi sarmaladığı çıkmaza saplanmış karakterler görürüz. Bu sancılardan kurtulma çabasına giren karakterler hep tekrar başa dönerler. Durumu iyi olan evli bir kadın, bir akademisyen, yönetmen, kapıcı, işçi, figüran kim olursa olsun herkesi kapana kısılmış hissi, iç sıkıntısı içinde, çaresizlik ve arayış içinde varoluş sancılarını görürüz. Bir yanlarıyla hep karanlık olan bu karakterler yine de içinde bulundukları sancıdan kurtulma çabasıyla çıkış yolu aramakta ancak hep başa dönmektedirler. Ama karakterleri çıkmaza sokan dış koşullar değil, kendi iç dünyalarıdır. Demirkubuz filmlerinde bu bakımdan Dostoyevski romanlarından izler görürüz. Demirkubuz karanlık, bakımsız, dökük, kapıcı dairelerine yerleştirdiği karakterlerini, Dostoyevski'nin yeraltı bunalımını anlatmak için sık sık başvurduğu “*ayak tabanı*”, “*iğrenç bir paspas*”, “*böcekleşme*” olma durumuna sokar (Özdemir, 2011, s. 73). Varoluşun temelindeki açıklanamayan akıldışılık ve özyıkıcılık en göze çarpanıdır. Karakterlerinin iç dünyaları, karanlık arzularına odaklanması Demirkubuz sinemasını tanımlayan kapalılık ve sıkışmışlığı ortaya çıkarır. Bireyselleşen karakter etkileşimde bulundukları çevreden kültürden soyutlanmıştır. Dostoyevski, insanı içinde bulunduğu toplumdan ayrı düşünmez, toplumun etkileri altında konumlar. Sadece insanın içinde bulunduğu kötülük değil toplumsal kültürel sosyal ilişkiler içinde bulunan insanı bu birliktelikle beraber anlatır. Dostoyevski'ye göre insanın özü önce oluşmuş çevresel faktörler neticesinde karakteri şekillenmiştir. Demirkubuz'da Sartre'nın tavrını bulabiliriz. Sartre'ın Varoluşçuluk kitabında (s.11) varoluş özden önce gelir anlayışından hareket ederek dünyaya atılan insan kendi başına bırakılmıştır. Yaptıklarından sadece o sorumludur. Kendini nasıl kurarsa öyle olacak, kendi seçimleriyle, eylem ve tasarılarıyla varlığına öz kazandıracaktır.



Şekil 3.12 Kıskanmak Filmi Seniha

3.4. Zeki Demirkubuz Filmlerinin Temalar Açısından İncelenmesi

Zeki Demirkubuz filmlerinin vazgeçilmez temaları yalnızlık, suç, ceza, aşk ve acıdır. Anlaşılmayana duyduğu ilgi onu bu konulara iter. Filmlerinde yanıt aramaz sadece sorular sorar. Filmlerinde kader esas problemdir. Bu tema zaten, *Yazgı* ve *Kader* film adlarıyla vurgulanır. *Masumiyet*'te Bekir'in hikâyesini anlattığı tiradında "*İsyân etmek faydasız, kader böyle, yol belli, ey başını usul usul yürü şimdi*" der (Gezer, 2012, s. 35).

Zeki Demirkubuz acıyı içsel olarak tanımlar. Filmlerinde kahramanları bir inancın, beklentinin özellikle de aşkın acısını çekerler. Eğer o kişi doğru kişilikteyse bir varoluş derdi varsa, acının insana bir anlam yüklediğini düşünür. Bu Dostoyevski'nin şu sözünü bize hatırlatır: "*İnsanlık eylem yoluyla değil, acı yoluyla kurtuluşa ulaşacaktır.*" Bilinmeyene, anlaşılmayana duyduğu ilgi Demirkubuz filmlerini cevaplardan çok sorulara benzetir. Demirkubuz röportajın devamında Dostoyevski'nin ona kendisini hatırlattığını söyler. Cezaevinde ilk okuduğu roman Suç ve Ceza olmuştur. Bu kitapla "*Hayat ne biçim şey*" demiş, merak edip başka kitapları daha okumasına sebep olan ve bu aşamaya kadar süren serüveni başlamıştır. Raskolnikof'un bazı özellikleriyle kendisiyle bağ kurar. Hayatını, ailesini, arkadaşlarını Dostoyevski'nin kitaplarıyla anlar (Açıkgöz, 2006).

Filmlerinde aşk acısı çeken içsel hesaplaşmalar yapan karakterlere bazen de tamamen duyarsız, hissetmeyen, tepkisiz karakterler görüyoruz. Hayatın monotonluğundan sıkılmak, acı çekmek, bireyi inşa eden acıya alışmak ve neredeyse acının kişiye kattıklarıyla zevk almak varoluşçuluk felsefesini oluşturan temalardır. Sineması, suç, ceza, intihar, aidiyet, kader, tesadüf, şans, iyilik, kötülük, teslimiyet, varoluş gibi temalar üzerinden geliştirilmiştir. Ancak filmlerinin taşraya bakan ve aidiyet sorununu taşra üzerinden tartışan bakış açısının farklı bir yanı bulunur. Demirkubuz taşrayı içeriye çeker. Taşra, filmlerdeki içeri kapatılmışlık durumunu kurmasında aracıdır. Bu amaçla kullanılan taşra, anlatı yapısı ve görsel tonun fonksiyonlarıyla birlikte kendi üstüne kapalı ve sürekli kendini yanılsayan bir girdaba dönüştürülür. Filmlerdeki kapalılık, çaresizlik, kısıtlanmışlık hisleri dışsal etkenlerden ziyade karakterlerin iç dünyalarının dayatması sonucunda ortaya çıkar. Bundan hareketle genelden çok özele, toplumdan çok bireye odaklanan daha doğrusu insanın iç dünyasına, onun karanlık kuytularına gözünü diken, insan taşrasını dert edinen bir sinemanın söz konusu olduğunu söylemek mümkün olur (Suner, 2006, s. 167-168).

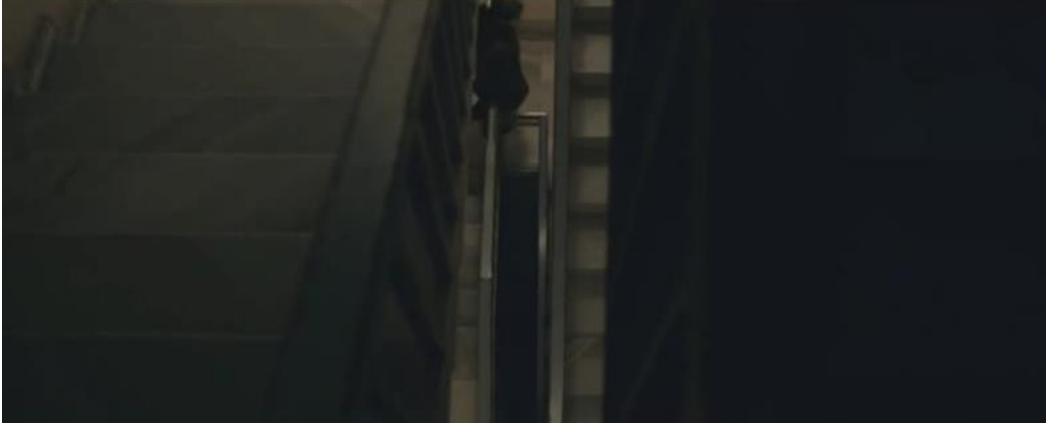
Filme karakterler yaşadıkları bunalıyla toplumun normal görmediği davranışlar sergilerler. Filmlerde karakterler amaçsızca dolaşarak varoluş sıkıntılarının dışavurumunu yaşarlar. Örneğin *Masumiyet* filminde Yusuf karakterin saatlerce dışarıda dolaştığını görürüz. Yönetmenin sinema yolculuğunun inşa sürecinde çocukluğundan kalan yaşamış olduğu benzer sıkıntılar bulunur. Çocukken Isparta'da yaşadığı iç sıkıntılarının benliğini meydana getirdiğini söyler. Yazları sıcak ve kuru geçen Isparta'da gündüzleri herkes evdedir, dışarıda kimse yoktur. Kuruluk aşırı toz insanı bezdirir, nefes almayı zorlaştırır. Buna iç sıkıntısından evde oturamaz ve kendini devamlı dışarı atar. Tek başına boş sokaklarda ve tarlalarda gezinir. Okuluna gittiğinde ise kalabalığın kendisini tükettiğini düşünür. Hapsolmuş gibidir. İç sıkıntısını yaşaması nedeni kurtulamadığı hapsolma durumudur. Bir duvarın üzerine oturarak insanları izler. O sırada top oynayan iki çocuk görür. Oyun oynayan çocuklar bir müddet sonra sıcak havadan dolayı hareket edemez hale gelir ve oyun oynamayı bırakırlar. Top da yavaşça sekip duvara çarparak durur. Demirkubuz yavaşça duran topa ve oynamayı kesen çocuklara bakar ve o an içine daha önce tatmadığı bir acı çöker. Acıyla ilk o gün hissetmiştir. Onun için bu dünyanın en büyük acısıdır. Çünkü nedensizdir ve sebebi olmayan bir şeye neden diye soramayız (Günay & Subölen,

2016, s. 159). Demirkubuz, varoluşçuların paylaştığı somut olamayan bilinmeyen şeyler insana daha çok acı verir tezini hayatında onaylar.

3.5. Zeki Demirkubuz Filmlerinin Mekanlar Açısından İncelenmesi

Filmlerin anlatım yapısı gibi biçimsel tercihlerinde de benzer bir yaklaşım görülür. Örneğin filmlerde geçen İstanbul turistik yönlerinden tamamıyla sıyrılmış şekilde tanıdığımız İstanbul gibi değil, kara film evreninden aşına olduğumuz, sert gölgelerin tekinsizliğinde, siyahın daha da yoğunlaştırıldığı, zamansız ve mekânsız (Özdemir, 2003, s. 5) bir distopya kenti gibi karanlık bir dünya olarak sunulur. Genel olarak öyküler kapalı, dar iç mekânlarda geçer. *C Blok* filminde İstanbul'un orta sınıf site apartman *C Bloğunda* evli çiftin sevgisiz, neşesiz, ruhsuz apartman dairesidir. Apartman blokları hapishaneyi andıran Adorno'nun toplu konutlarını çağırıştırır. Bir atmosfer filmi olarak Lütfi Akad'ın ve Metin Erksan'ın daha önce bu konuda sinemamızda yaptıklarını bir başka türlü yerine getirir. Demirkubuz: Bunalımlarla kendini sokağa atan Tülay'ı bloklarda, otobanlarda ve insanda hüznü uyandıran puslu, gri bir denizin hâkim olduğu mekânlarda dolaştırıyor (Onaran, 1995, s. 276).

Masumiyet filmi taşralarda ucuz, izbe otel odalarında geçer. Otellerde kalanların geçici konaklamaların izlerini görürüz (Uzunali, 2015, s. 61,62). Yusuf'un ablasının şiddet dolu, yoksul, ürpertici alt sınıf bodrum katı, *Üçüncü Sayfa*'da İstanbul'da karanlık, izbe bodrum katındaki bir dairede başlayan sapkınlık, ihanet, şiddet dolu geçişlerle filmin sonuna doğru yükselişle üst katlara çıkar; Yazgı filminin öyküsü Musa'nın İstanbul'da alt-orta sınıf bir giriş katı dairesinde ve patronun karısını ve çocuklarını öldürdüğü orta-üst sınıf dairesinde; İtiraf, Ankara'da vicdan azabı, geçmişin yükleriyle dolu genç bir çiftin pahalı, şık, manzaralı bir üst sınıf apartman dairesinde başlayıp bir gecekondu da biter; *Bekleme Odası* Zeki Demirkubuz'un baş karakteri kendisinin canlandığı bir yönetmenin yaşadığı aşkları soğukkanlı, sistemli bir şekilde yaşayıp tükettiği üst-orta sınıf bir apartman dairesinde, Yeryüzü filminde memur olan bir adamın tüm karanlık yönlerini ortaya çıkardığı Ankara'da orta-sınıf bir apartman dairesinde, Bulantıda kibirli, bencil üst-orta sınıf bir akademisyenin evi, Kor filminde ise alt sınıf gecekondu da başlayan yaşam orta sınıf apartman dairesine geçiş Cemal'in çalıştığı fabrika mekânlar olarak seçilmiştir.



Şekil 3.13 Sahne 8- Kor Filmi fabrika merdivenleri

Evler dışı kapalı, boğucu, tekinsiz, geçmişte yaşananların travmatik izlerini taşıyan soğuk klostrofobik mekânlardır. Demirkubuz'un eve uzaklığı Tezer Özlü'nün romanlarındaki gibidir. Tezer Özlü de bütün kitaplarında ısrarla evin hiçbir biçimini sevmediğini gayet açık bir ifadeyle dile getirir: Bir türlü içselleştirilemeyen, bir mutluluk mekânına dönüştürülemeyen bir yer (Gürbilek, 2014, s. 64) olarak tasvir eder. Demirkubuz filmlerinde aidiyetin hissedildiği, sıcak, güven huzur veren yerler yerine huzursuz eden, insanın sıkışık kaldığı, renksiz, karanlık bir atmosfer hâkimdir. Bu görsel atmosfer izleyiciye kapalılık duygusu verir. Evler içe dönük mahrem yapısından dolayı insanın en karanlık halini ortaya çıkardığı yerlerdir. Otel odaları, otel lobisi, evler absürtlük abartı olmadan gerçeğe en yakın sıradan şekilde düzenlenmiştir.

Filmlerinde panoramik kent çevre çekimlerine rastlamayız. Filmlerde kent, sokak görüntüleri az ve kısıtlıdır. İstisna olarak İtiraf filmi deniz görüntüsü ve İstanbul manzarasıyla başlar ve *Kader* filminde İzmir'e ait kordon çekimleri yer alır. *Üçüncü Sayfa* filmi İstanbul'da geçse de birkaç sokak görüntüsü dışında İstanbul'u betimleyen şehir görüntüleri pek görünmez. Böylelikle İstanbul'u mekân olarak siler. Mekânı apartman dairesine kasvetli iç mekâna taşır. Ama bu sahneler Demirkubuz sinemasının geneline hâkim olan sahneler değildir. Genelde kasvetli iç mekânlarda çekilen filmlerde dış mekân algısı bazen posterlerle resimlerle karşımıza çıkar. Yusuf'un otel odasını paylaştığı işportacının posterleriyle boğaz manzarası iç mekâna hapsedilmiştir. Uğur sürekli *Kader* filminde ve *Masumiyet* filminde Zagor'un peşinden sürüklenmiştir. Ama biz şehirlerin farkına varamayız. Öykü farklı kentlerde geçse de, bu kentleri

birbirinden farklılaştıran özellikleri tamamen silinmiş, bütün dış mekânlar tek tip taşra kenti görüntüsündedir. Öykünün geçtiği taşra kentinin ismi hiçbir zaman açıklanmaz. Böylece bir anonim taşra mekânı vurgulanır. Mekânların hepsine aynı taşra kasveti hâkimdir (Suner, 2006). Kolektif buluşmanın sağlandığı televizyon izleyenlerin bir arada bulunduğu buna çelişki olacak şekilde iletişim yoksunluğu yaşayan insanların toplandığı mekânlar, izbe otel lobileri ve bakımsız otel odaları göze çarpar. Demirkubuz filmlerinde sıkça kapanmayan kapılarla karşılaşırız. Mekânın suçluluğu, durumun can sıkıcılığını kışkırtır gibi gizli kalınamayacağını, saklı olan her şeyin eninde sonunda ortaya çıkacağını göstermek istercesine açılır (Jameson, 2004).



Şekil 3.14 Masumiyet Filmi Açılış Sahnesi

Masumiyet'in ilk sahnesi ve *Yazgı*'nın final sahnesinde savcıyla olan konuşmalarda sürekli kapı açıldığı görülür. Burada erk sahiplerinin bakış açısının uzağında olduğu bilinçli olarak vurgulanmıştır (Atam, 2011, s. 124). *Üçüncü sayfa* filminin ilk sahnesinde de figüranlık yapan İsa mafyavari bir adamdan dayak yerken de sürekli kapının açıldığını görürüz. Burada erkin statü sahibi olması legal ya da illegal olabilir.



Şekil 3.15 Sahne 10- Üçüncü Sayfa Filmi- Dayak atan illegal kişi

4. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE ERKEK İMGESİNE SOSYOLOJİK YAKLAŞIM

4.1. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada içerik analizi ve göstergebilimden oluşan karma yöntem kullanılmıştır. 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 ayırımından 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).

Bu anlamda çalışma kapsamında çözümlenen filmlerin ortak nüanslar gösterdiği unsurlar içerik analizi yöntemiyle başlıklandırılmıştır. Hegemonik erkekliğin inşa edildiği ve sürdürüldüğü biçimler, karakterlerin dönüşümü ve araştırdığı yapıları göstermektedir. Bununla birlikte filmlerden seçilen muhtelif imgeler yapısalcı çözümlemenin birleşkelerinden olan Roland Barthes göstergebilim yöntemi kullanılarak ele alınmıştır (Siregar, 2022).

Roland Barthes, göstergeler ve semboller ile bunların çeşitli bağlamlarda nasıl işlediğini inceleyen göstergebilim alanına önemli katkılarda bulunmuş Fransız edebiyat kuramcısı, filozof, eleştirmen ve göstergebilimcidir.

Barthes'ın göstergebilimsel yöntemi, kültürel eserlerin, metinlerin ve uygulamaların, düz ya da yüzeysel yorumlarının ötesinde anlamlar taşıyan işaret sistemleri olarak analizini içerir. Yaklaşımı, tüm kültürel olguların, altta yatan

anlamları ve ideolojik çıkarımları için "okunabilen" ve yorumlanabilen "metinler" olarak düşünölebileceği fikrine dayanır.

Barthes'ın göstergebilim yönteminin bazı temel yönleri aşğıdaki gibidir (Siregar, 2022):

1. Düzanlam ve Yananlam: Barthes göstergelerin düzanlamsal (literal) ve yananlamsal (ilişkili) anlamları arasında ayırım yapmıştır. Düzanlam, gerçek ya da tanımlayıcı anlamı ifade ederken yananlam, bir göstergenin çağrıştırdığı kültürel, ideolojik ya da duygusal çağrışımları ifade eder.

2. Mit ve Mitoloji: Barthes, göstergelerin ve temsillerin belirli bir kültürel bağlamda nasıl doğallaştırılıp "sağduyu" olarak kabul edilebildiğini ve belirli mitleri ve ideolojileri nasıl sürdürdüğünü araştırmıştır. Bu mitlerin nasıl işlediğini ve güç yapılarının ve egemen ideolojilerin sürdürölmesine nasıl katkıda bulunduklarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

3.. Kodlar ve Metinlerarasılık: Barthes, bir metin veya kültürel eser içinde işleyen çeşitli kodları (örneğin, dilsel, kültürel, anlatısal) tanımanın önemini vurgulamıştır. Ayrıca, metinlerin ve kültürel olguların birbirine bağlanma ve diğer metinlerden ve kültürel referanslardan yararlanma biçimini ifade eden metinlerarasılık kavramının da altını çizmiştir.

4. Yazarın Ölümü: Barthes, bir metnin anlamının yazarın niyetleri tarafından sabitlenmediğini, bunun yerine okuyucunun yorumu ve metnin okunduğı kültürel bağlam aracılığıyla inşa edildiğini savunarak "yazarın ölümü "nü ilan etmiştir.

5. Gündelik Hayatın Göstergebilimi: Barthes, göstergebilimsel analizini moda, reklam, yemek ve popüler kültür gibi gündelik hayatın çeşitli yönlerine uygulayarak, sıradan görünen nesnelerin ve uygulamaların nasıl önemli kültürel anlamlar ve ideolojik çıkarımlar taşıyabileceğini göstermiştir.

Barthes'ın göstergebilimsel yöntemi, çoklu anlam katmanlarına, kullanılan kodlara ve geleneklere ve bu metinlerin egemen ideolojileri ve güç yapılarını pekiştirme veya bunlara meydan okuma biçimlerine dikkat ederek kültürel metinlerin ve eserlerin yakından okunmasını ve analiz edilmesini içeriyordu. Çalışmaları edebiyat teorisi, kültürel çalışmalar ve daha geniş bir alan olan göstergebilim üzerinde derin bir

etki yaratmış, anlamın işaretler ve temsiller aracılığıyla inşa edilme ve sürdürölme biçimlerinin eleştirel bir şekilde incelenmesini teşvik etmiştir.

Bu yöntem de, filmlerin tarihsel figürleri ele alırken hangi imgelerden nasıl anlamlar ürettiğini ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle, imgelerin içerdği anlamlar anlatı ile ilişkilendirilerek göstergebilim yöntemi kullanılarak açığa çıkarılmaktadır. Ayrıca görüntüler üzerinden yapılan bu okuma denemeleri, hegemonik erkeklik olgusunun filmlerde ne şekilde imgeleştğini de gözler önüne sermektedir.

Film eleştirisine sosyolojik yaklaşım, filmleri sosyal bilim çerçevesinden değerlendirmeyi, onları toplumsal sanat ve kültür ürünleri olarak eleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu eleştirel yaklaşım, bir filmi bir sanatçının öznel ifadesi olarak incelemek ya da estetik niteliklerini analiz etmek yerine, filmin üretildiği dönemin ya da tasvir ettiği çağın toplumsal koşullarını ön plana çıkarmaktadır. Türü ya da tarihsel dönemi ne olursa olsun, bir film sosyolojik veri sağlayan bir belge olarak ele alınmaktadır. Sosyolojik yaklaşımın odaklandığı alanlar arasında toplumsal değerlerin filmlerde nasıl yansıtıldığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin toplumsal değerler üzerindeki etkisi ve bunları pekiştirme ya da değiştirme gücü, filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarında yol açtığı değişimler yer almaktadır. Sosyolojik film eleştirisi özünde filmleri sınıf, ırk, cinsiyet, milliyet ve diğer eksenler üzerinden değerlendirir.

Sosyolojik film eleştirisi, film veya sosyal bilimlerle ilgili akademik dergilerde ve kitaplarda yaygındır. Bu eleştirel yaklaşım, filmleri ve sinema kurumunu belirli tarihsel dönemler ve izleyiciler bağlamında, büyük ölçüde istatistik, saha çalışmaları, anketler ve gözlemler gibi yöntemler kullanan ampirik araştırmalar yoluyla incelemektedir. Sosyolojik bir film eleştirmeni, tıpkı bir sosyolog gibi, filmleri bir toplumun değerlerini, normlarını, ideallerini ve dünya görüşlerini yansıtan kültürel ürünler olarak görür.

Sosyolojik yöntemin ortaya çıkışının ardındaki motivasyonlar arasında ekonomik ve sosyal ilişkilerin öneminin farkına varılması, sektörler arası faaliyetlerin birbirine bağıllığı, edebiyatla daha rasyonel bir ilişki kurulmasını sağlayan diyalektik materyalist düşünce tarzı ve dönemin sosyal kriter eğilimleri sayılabilir. Büyük ölçüde betimleyici olsa da, sosyolojik eleştiri bazen normatif hale gelir ve değer yargılarını aktarmaktadır. Teorik temellerini ve analitik işlevlerini genişletmek için Marksist,

psikanalitik, yapısalcı ve göstergebilimsel eleştiri gibi diğer eleştirel yaklaşımlardan faydalanabilir.

Sosyolojik film eleştirisi, filmleri bireylerin kendilerini, toplumsal rollerini ve toplumun değerlerini anlamaları için bir araç olarak görmektedir. Filmler, izleyicileri sosyalleştiren, meşrulaştıran ve bilişsel problem çözme modelleri sağlayan kültürel temsiller üreten ve sürdüren, kendileriyle konuşan kültürler olarak görülür. Bir eleştirmenin filmlerde inceleyebileceği temel sosyolojik kavramlar arasında sosyoekonomik sınıf, toplumsal cinsiyet, azınlıklar, ırk, sosyalleşme, toplumsal roller, statü, klişeler, değerler, yaşam tarzları, yabancılaşma, anomi, bürokrasi, elitler, sapkınlık ve işlevselcilik yer almaktadır.

Örneğin, eleştirmen John Orr, Yeni Dalga'nın burjuva kahramanlarını sosyolojik bir mercekten yorumlayarak, onların kültürel kaygılarını Bourdieu'nün sınıf ayrımları teorilerindeki kültürel ve ekonomik sermaye arasındaki gerilimlere bağlamaktadır.

Sosyolojik film eleştirisi iki temel işleve hizmet etmektedir: filmlerin izleyicilere hitap etme biçimlerini sosyolojik bir mercekten değerlendirerek ticari faaliyetlerine katkıda bulunmak ve filmleri sanat, toplum ve kültür hakkında fikirler üretmek için bir platform olarak kullanmak. Kültür ve filmler arasındaki bağlantıları ortaya çıkararak, film yapımcılarına kültürel ifadeleri anlatılarına dahil etme ve izleyicilerin ilgilerini belirleme konusunda yol gösterir. Ayrıca izleyicilerin filmleri kendi kültürel kaygılarının yansımaları olarak değerlendirmesine yardımcı olur. Genel olarak sosyolojik eleştiri, hem sanatsal hem de toplumsal kaygılara uyum sağlamış filmlerin ve film yapımcılarının değerini vurgular(Özden , 2020).

Betimleyici ve analitik işlevlere ek olarak, sosyolojik film eleştirisi kuralcı ve müdahaleci rollere de hizmet edebilir. Sosyolojik bir okuma, filmlerde, özellikle de ticari filmlerde gömülü olan ideolojik çıkarımları ve kültürel fantezileri tespit ederek, izleyiciler/okuyucular için toplumsal sorunlara çözüm önerebilir. Marksist perspektifleri entegre etmek, filmlerdeki sembolik anlamları, bilinçdışı arzuları, kolektif rüyaları ve siyasi baskıları tarihsel materyalist koşullarının ürünleri olarak yorumlamaya olanak tanır. Psikanalitik kavramlar da film karakterlerinin psikososyal

boyutlarını aydınlatmaya ve rüya-iş sürecinin bir parçası olarak izleyici fantezilerini çözmeye yardımcı olur(Özden , 2020).

Feminist film uzmanı Claire Johnston, sosyolojik eleştirinin diğer disiplinlerden teorik desteğe nasıl ihtiyaç duyduğunu örneklendirmektedir. Johnston, kadın temsiliinin yinelenen rollerini ve motiflerini sıralayan salt sosyolojik bir incelemenin yetersiz olduğunu savunmaktadır. Bunun yerine, göstergebilimsel teorilerin yardımıyla kadın imgesini ataerkil ideolojinin ideolojik bir göstergesi olarak analiz etmek, eleştirmenin yüzeysel betimlemenin ötesine geçerek sorunun sistemik köklerini açığa çıkarmasını sağlamaktadır. Ancak o zaman hakim toplumsal yapı içinde kadınların özgürleşmesine yönelik somut düşünceler üretilebilir.

Bilimsel nesnellığe dayanmakla birlikte, sosyolojik film eleştirisi tarafsız ya da apolitik kalmak zorunda değildir. İdeoloji eleştirisinin analitik araçlarını kullanarak eleştirel bir duruş benimseyebilir. Sosyolog Pierre Bourdieu'nün benimsediği gibi, işçi sınıfının mücadelelerine sempati duymak bilimsel titizliğin önüne geçmemelidir; aksine, sosyoloğu dönüşümü kolaylaştırmak için gerçekliği daha anlaşılır hale getirmeye motive etmektedir. Benzer şekilde, sosyolojik film eleştirmenleri de okumaları aracılığıyla ilerici değerleri ve toplumsal değişimi savunurken ampirik metodolojiyi sürdürebilirler.

Sonuç olarak, sosyolojik film eleştirisi filmler, film endüstrileri, izleyiciler ve daha geniş kültürel güçler arasındaki karmaşık karşılıklı ilişkileri anlamak için kapsamlı bir çerçeve sunar. Sinemasal anlatılarda, türlerde, tarzlarda ve temsillerde kodlanan sosyal mantığı çözerek, filmlerin kolektif inançları, ideolojileri ve güç yapılarını güçlendiren, bunlara meydan okuyan veya yeniden müzakere eden sosyal eserler olarak nasıl işlev gördüğünü açıklar. Bu eleştirel yaklaşım, akademisyenleri, film yapımcılarını ve izleyicileri, sinemanın onu üreten ve tüketen toplumları şekillendirdiği ve onlar tarafından şekillendirildiği karşılıklı dinamikler hakkında hayati içgörülerle donatır (Özden , 2020).

4.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Zeki Demirkubuz'un tüm filmleri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise, “Bulantı”, “Bekleme Odası” “*Üçüncü Sayfa*”, “*Kader*” ve “*Yeraltı*” filmi oluşturmaktadır.

4.3. Bulgular

4.3.1. *Üçüncü Sayfa* Filminin İncelenmesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 1999

Oyuncular: Başak Köklükaya, Ruhi Sarı, Serdar Orçin, Zeki Demirkubuz

Süre: 92 Dakika

Üçüncü Sayfa filmi, Zeki Demirkubuz'un kendine has üslubunun en dikkat çekici örneklerinden biridir. Kenar mahallelerdeki, yoksul, çaresiz, unutulmuş belki de varlıkları aslında hiç önemsenmemiş insanlara yakınlaştığı *Üçüncü Sayfa* filminde, üçüncü sayfa cinayetlerinde gördüğümüz haberlerin adeta somutlamasını yapmıştır.

Filmin başlarında İsa karakteri bir odaya, genç mafya babasının yanına girer. Mafya babası televizyonda futbol maçı izlemektedir. Oturduğu masanın hemen arkasında belli belirsiz olarak 90'ların aktif kadın siyasetçilerinden biri olan Tansu Çiller'in portresini görmektedir. Kayıp olan elli dolar için İsa'yı suçlar. İsa mafya babasına ısrarla parayı almadığını söyler fakat mafya babası İsa'yı hırsızlıkla suçlar. İsa “Anam avradım olsun!” diyerek mafya babasını inandırmaya çalışır. Mafya babası İsa'ya özellikle de erkekliği üzerinden, kendi cinsel organının işlevselliğini göstermek istercesine cinsiyetçi küfürler ederek onu aşağılar ve bayıltana kadar döver.

Dayak yiyen İsa yaralı bir şekilde para bulmak için zaman zaman çalıştığı ajansa gider. Ajans sahibi maskülen tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Ortalığı temizlemesi için İsa'ya talimat verir. İsa ayakta duramayacak vaziyette yaralıdır. Ajans sahibi ve sekreteri ajanstan ayrılırken sekreter geri dönerek anaç bir tavırla İsa'ya acır ve pansuman yaptırması için bir miktar para verir. İsa mafya babasına elli dolar borçlu olduğu için tüm ofisi arar ve para bulamaz. Ofiste bulduğu silahla birlikte eve döner.

Bitkin bir vaziyette eve gelen İsa yaşadığı hayattan utanç duyarak intihar etmek ister. Tam intihar edeceği sırada ev sahibi gelir. Dört aylık geciken kiradan dolayı zaten psikolojik olarak bitkin olan İsa'yı iyice demoralize eder. En yakın zamanda kirayı ödemezse kapı dışarı edeceğini söyler. Arkasından ev sahibi gider. Tam o sırada İsa cinnet geçirerek üst kata ev sahibinin yanına çıkar ve tek el ateş ederek ev sahibini öldürür. Aşırı duygu karmaşası yaşayan İsa oracıkta bayılır.

Şiddetli kapı çalmasıyla birlikte İsa'nın evine polis gelir. İsa uykusundan uyanarak polis aracıyla birlikte karakola gider. Apartmandaki herkes ifadeye çağırılmıştır. İsa durumdan habersizmiş gibi polise ifade verir. Eve döndüğünde nevrotik tramvalar geçiren İsa kapısını açtığında tekrar bayılır. Karşı komşusu Meryem onu yatağına uzandırır. İsa kendine geldiğinde Meryem duvardaki fotoğraflara bakmaktadır. Fotoğraflar üzerinde konuşurlar. İsa setlerde çalıştığı için birçok ünlüyle fotoğraf çekirmiştir. Meryem İsa'ya bazı ünlüleri sorar, gerçekten maço olup olmadıklarını merak eder. Sıra Sibel Can'a geldiğinde Meryem Sibel Can'ın hareketlerini iki çocuk annesine yakıştırmadığını söyleyerek kadının konumunun nasıl olması gerektiğini bilinçdışında ifade eder.

Bir süre sonra Meryem İsa'yı kahvaltıya davet eder. Sohbetleri devam ettiği sırada Meryem adeta Eros ve Thanatos'u işaret edercesine “İnsanı bu kadar sıkıştırırsan ne yapar? Saldırır!” der.

Filmde gerçekleşen bir deneme çekim sırasında İsa Demirci'nin Çankırılı olduğunu öğreniriz. Dört kardeşin en büyüğü olan İsa, askerden sonra bir arkadaşının sebep olmasıyla birlikte İstanbul'a yerleşmiştir. Sürekli farklı iş kollarında çalışmış ama çalıştığı yerlerde bir türlü devamlılık tutturamamıştır. Hayattan en büyük beklentisi millete faydalı bir birey olmak ve mümkünse güzel bir yuva kurmaktır. En büyük hayali ise bir filmde ya da dizide başrol oynayabilmektir. Odişin esnasında en büyük idolünün setlerde birlikte çalıştığı başrol oyuncusu İbrahim gibi dürüst ve namuslu karakterini oynamak olduğunu belirtir. Yönetmen bu hayallerini başarıp başaramayacağını sorduğunda İsa özgüveni düşük bir şekilde suskun kalarak boynunu bükür.

Uzun süredir şehir dışında olan Meryem'in kocası eve dönmüştür. Döndüğünün ilk gecesi şiddetli bağrıışmalarla Meryem'i döver. İsa tüm olanları

duymasına rağmen cesaret edip kapıyı çalamaz ve Meryem'i bu durumdan kurtaramaz. Ertesi gün olduğunda İsa ne istiyorsa Meryem için yapacağını belirtir. Meryem kocasını öldürmesini isteyince İsa bir anda çekinir ve yapmak istemez. Bunu üzerine Meryem "erkek misin?" diyerek İsa'yı kışkırtır. Zaten pısrık bir hayat yaşayan İsa erkeklik üzerine vurgu yapılırca cinayeti işlemeyi kabul eder. Meryem o sırada evden İsa'nın ev sahibini vurduğu silahı getirir. Bütün olanları bildiğini ev sahibi ile ilişkisi olduğunu İsa'ya anlatır. Kocasının da muhtemelen bu ilişkiden haberdar olduğunu ve duruma sessiz kaldığını düşündüğünü söyler. Ev sahibinin bütün cinsel sapkınlıklarından bahseder. İsa cinayete tamamen razı olur ama bir türlü cesaret edemez. Meryem'in kocası bir kavgaya karışır ve kavga sonucunda ölür.

Yaklaşık bir ay kadar çekim için şehir dışına çıkan İsa geri döndüğünde Meryem'i evde bulamaz. Meryem evden taşınmıştır. Ev sahibinin oğlu İsa'ya da evi boşaltmasını rica eder. İsa da bir süre sonra evden çıkar. Aradan bir zaman geçtikten sonra İsa set servisiyle eve dönerken tesadüfen Meryem, çocukları ve ev sahibinin oğluyla birlikte bir alışveriş merkezinden çıkarken görür.

İsa onları takip ederek evlerini öğrenir. Ev sahibinin oğlu yokken silahıyla birlikte eve gelir. Meryem korkusuz bir şekilde kapıyı açar ve İsa'ya meydan okur. İsa silahı ateşleyemez yine tüm olanları İsa'ya anlatarak aslında ev sahibinin oğluyla ilişki yaşadığını, ev sahibinin oğlunun babasından nefret ettiğini ve zaten babasını öldürmek için plan yaptıklarını ancak bunu İsa'nın kendiliğinden yaptığını anlatır. Yaşanan olayları trajik bir şekilde karşılayan İsa kapıyı çarparak evden çıkar ve silah sesiyle intihar ettiğini anlarız.

4.3.1.1. Üçüncü Sayfa Filminde Erkek Karakterler

Filmde ana karakter İsa haricinde tüm erkekler maskülen bir tavır içerisinde hareket etmiştir. Filmin merkezindeki kadın karakter Meryem ise kendi iktidarını kurmak için erkeklerin cinsel enerjilerinden faydalanmıştır. Tıpkı Oedipus karmaşasında olduğu gibi yanlış anlaşılmalara ve baba figürünün iktidarına son vermek istenmesi filmde gözlenmiştir. Temel olarak film Meryem, İsa ve Ev Sahibi arasında

geçse de diğer karakterlerin maskülen tavırları onları filmin gizli öznesi yapmıştır. Karakterlerin isimleri tedadüfi değilse isevi inancına göre üç kutsaldan söz etmek mümkün olmuştur. Baba, oğul ve kutsal ruh isevi inancında tanrı, İsa ve Meryemi ifade etmiştir. Fakat filmdeki durum İsa'nın ev sahibini Meryem'le arasında duran bir engel olduğu için değil kira borcu yüzünden öldürmesi olmuştur. Tam olarak cinayetden sonra Meryem ile tanışan İsa daha sonrasında filmde göreceğimiz gibi Meryem ile arasında olan tüm engelleri kaldırmaya hazır olmuştur.

Burada Oedipus karmaşasına en uygun isimlerden biri ev sahibinin oğludur. Babasının gizli ilişki yaşadığı Meryem'e âşık olan ev sahibinin oğlu Meryem ile arasında olan gizli ilişkide tek engel olarak babasını görmüştür. Meryem'le birlikte yaptığı bir planla babasını ortadan kaldırmaya karar almıştır. Tam babasını öldüreceği bir akşam İsa cinnet geçirmiş ve ev sahibinin oğlundan önce ev sahibini öldürmüştür. Meryem'in istediği bir ilişkiyi yaşayabilmesi için arada tek engel Meryem'in kocası kalmıştır. Meryem için her şeyi yapabileceğini söyleyen İsa bir akşam Meryem'in isteğiyle onun kocasını öldürmeyi kabul etmiştir. Burada da dikkat edilmesi gereken husus İsa'nın bunu erkeklik duygularına hakaret edilmesiyle kabul etmesi olmuştur. Meryem İsa'yı "erkek misin?" diyerek aşağılamıştır. İsa kastrasyon kompleksi yaşayarak cinayeti kabul etmiştir. İsa daha önceki cinayetini bir cinnet esnasında işlemiştir.¹ İsa kendine zarar vermeyi düşündüğü bir anda hayata tutunmayı tercih etmiş ve yaşamak için önünde engel olarak ne varsa onlarla mücadele etmeye karar vermiştir. Daha sonraki süreçte libidonun da vermiş olduğu etkiyle çok eylemlilik İsa karakterinde baş göstermiştir. Kişinin bu çok eylemliliğinde Eros yoğun olarak hissedilmiştir.

Yaşadığı kastrasyon kompleksiyle birlikte çok eylemli kişiliğin getirdiği kendini ispat etme duygusuyla İsa, Meryem'in kocasını birkaç kez öldürmeyi denemiş fakat bunda başarılı olamamıştır. Meryem'in kocası bir süre sonra kavgada bıçaklanarak öldürüldüğü için İsa kendini ispatlamak için girdiği bu yolda amacına ulaşamamıştır.

Ev sahibinin oğluyla birlikte planlar yapan Meryem, İsa'yı iş seyahati dönüşünde evden çıkarttırmıştır. Meryem'le iletişimi kesilen İsa ondan umudunu

¹ Burada Thanatos'un bir anda Eros'a evrilmesi görülmüştür.

kesmiş ve depresif bir ruh haline bürünerek yaşamına devam etmiştir. Bir süre sonra tesadüfen onları sokakta gören İsa intikam duygusuyla Meryem'e yaptıkları için hesap sormak istemiş fakat tüm olanlara kendi canına kıyarak son vermiştir.

4.3.1.1.1. İsa (Ruhi Sarı)

İsa özgüveni yerinde olmayan pısrık bir karakterdir. Filmdeki diğer erkek karakterlerin aksine kendini gerçekleştirmiştir. Hayallerinin peşinden giderken az paraya kanaat göstererek setlerde çalışan İsa geçimini sağlamakta güçlük çektiği görülmüştür. Etrafındaki erkek egemen toplum karşısında hayattan tek beklentisinin bir yuva kurmak ve bir dizide ya da filmde başrol oynamak olduğunu ifade etmiştir. Mücadele verdiği güçlükler karşısında İsa'nın sinir krizleri geçirdiği ve nevrotik semptomlar gösterdiği görülmüştür.

4.3.1.1.2. Mafya Babası (Emrah Elçiboğa)

Filmin ana hikâyesindeki çatışmanın başlamasında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır. Sert, kendinden emin, ağır hareket eden karakter, televizyonda hararetli bir futbol karşılaşması izlerken görülmüştür. Maskülen tavırlarıyla dikkat çeken mafya babasının en belirgin özelliği ettiği küfürlerin cinsel organıyla ilgili olması ve karşı tarafın cinsiyetini aşağılayıcı sözler kullanması olmuştur. Mafya babası İsa'ya erkekliğiyle ilgili ağır hakaretler etmiştir.

4.3.1.1.3. Ajans Sahibi (Naci Taşdöğen)

Kendinden emin tavırları ve yüksek özgüvene sahip olması en dikkat çekici özelliği olmuştur. Konuşmaları hep bir üst perdeden ve rencide edici olmuştur. İsa ajans sahibinin yanında ezik bir karakter olarak gözükümüştür. Ajans sahibinin filmdeki tek özelliği ana hikâyedeki eksiklikleri doldurmak ve İsa'nın özgüvensiz, ezik kişiliğini vurgulamak olmuştur.

4.3.1.1.4. Ev Sahibi (Cengiz Sezici)

Ev sahibi İsa tam intihara karar verdiği sırada ortaya çıkmıştır. Kendinden emin tavırlarıyla saldırgan ve dominant bir karakterde rol almıştır. Filmde İsa karakterini

aşağılamak için misyon üstlenmiştir. Yine İsa ile kira yüzünden tartışırken dikkat çekici şekilde “seni evden yaka paça atmazsam ibneyim” diyerek erkekliğini belirtme ihtiyacı hissetmiştir. Diğer kiracısı ve aynı zamanda İsa’nın karşı komşusu olan Meryem’le sapkın bir ilişkileri vardır. Başka bir adamla evli olan Meryem ev sahibinin cinsel istismarlarına ve sapkın cinsel isteklerine sessiz kalmıştır. Burada ev sahibinin yüksek cinsel enerjiye sahip olduğu anlaşılmıştır. Ev sahibinin hiç görüşmediği bir oğlu vardır. Fakat filmde ev sahibinin evli olup olmadığıyla ya da karısının akıbetinin ne olduğuyla ilgili belirgin bir emare bulunmamıştır. Ev sahibi karakteri aynı zamanda oğlu için ortadan kaldırılması gereken bir engel olarak görülmüştür.

4.3.1.1.5. Mafyanın Adamları

Mafyanın adamları alacaklarını tahsil etmek için İsa’nın evine gelmiştir. İsa bu adamlardan korktuğu için kapıyı onlara açmak istememiştir. Aşırı gürültüye duyarsız kalamayan Meryem dominant bir tavırla mafyanın adamlarına çıkmıştır. Mafyanın adamları Meryem’le tartışırken İsa’da kapıyı açarak olaya müdahil olmuştur. Mafyanın adamları yine İsa’ya “top” olduğunu belirten küfürler etmiştir. Durum karşısında pısırik kalan İsa mafyanın adamları tarafından “karının ardında saklanmak”la suçlanmıştır.

4.3.1.1.6. Meryem’in Kocas (Şemistan Kaya)

Meryem’in kocası Meryem’in ev sahibi ile olan ilişkisinden haberdar olmasına karşın bu durumda sessiz kalmayı tercih etmiştir. Şehir dışından eve döndüğünde Meryem’le şiddetli tartışma yaşamıştır. Tartışmayla birlikte Meryem tarafından pezevenklikle, erkek olmayışıyla suçlanmıştır. Başkalarına karşı hoş görülme tavırlar sergileyen Meryem’in kocası ailesi ve arkadaşları arasında şiddet eğilimli biri olarak karşımıza çıkmıştır. Meryem’in kocası, ev sahibi karakterinden sonra Meryem için ortadan kaldırılması gereken ikinci karakter olmuştur.

4.3.1.1.7. Ev Sahibinin Oğlu (Serdar Orçin)

Filmin gizli öznelerinden biri olan ev sahibinin oğlunun Meryem’le gizli ilişkisi olduğu görülmüştür. Bütün olanların planlayıcısı olan ev sahibinin oğlu diğer karakterler gibi öz güveni yerinde fakat diğer karakterlerden farklı olarak işleri şiddet

yoluyla çözmek yerine film boyunca kimsenin fark edemediği kurnazlıklarla hayatını idame ettirmiştir. Babasından nefret eden ev sahibinin oğlu, Meryem’le olan ilişkisinde engel olarak baba figürünün iktidarına son vermek için tehlikeli hesaplar içine girmiştir.

4.3.1.2. Üçüncü Sayfa Filminin Değerlendirilmesi

Türkiye’de erkeklik rolleri ve toplumsal cinsiyetin dinamikleri oldukça karmaşıktır ve zaman içinde değişiklik göstermiştir. Geleneksel olarak, Türk toplumunda erkeklik genellikle güçlü, cesur ve aileye liderlik eden bir rol olarak görülürken, kadınlık ise daha çok ev işleri ve çocuk bakımı gibi iç mekanda yer alan görevlerle ilişkilendirilmiştir. Ancak, bu stereotipler son yıllarda değişmeye başlamıştır (Çelik , 2016) .

Modernleşme, ekonomik gelişme ve eğitim gibi faktörler, Türkiye’de toplumsal cinsiyet rollerinin evrimine katkıda bulunmuştur. Kadınların işgücüne katılımı artmış, eğitim seviyeleri yükselmiş ve kadın hakları konusundaki farkındalık artmıştır. Bu da geleneksel erkeklik ve kadınlık rollerinin yeniden tanımlanmasına yol açmıştır.

Filmin merkezinde İsa ve Meryem etrafında dönen olaylar gözlemlenmiştir. Sürekli olarak diğer karakterler tarafından erkekliği üzerinden aşağılanan İsa kendini ispatlayabilmek için birtakım olayların içine girmiş ve yaşadığı cinnetler neticesinde nevrotik semptomlar göstermiştir. Gördüğü psikolojik ve fiziksel şiddet yüzünden hayatına son vermeyi planlayan İsa bir anda yaşama tutunmaya çalışarak cinnet geçirmiş ve devamında yaşanan olaylarla birlikte libidonun verdiği dürtülerle birlikte yaşam mücadelesi içine girmiştir. Filmde ev sahibinin iktidar konumunda olduğu düşünülürse Meryem’le yaşamak istediği ilişkide ortadan kaldırılması gereken bir figür olarak karşımıza çıkmıştır. Diğer yandan filmin gizli öznesi olan ev sahibinin oğlu için de baba figürü Meryem ile yaşamak istediği ilişkide ortadan kaldırılması gereken bir figür olarak görülmüştür.

Filmdeki diğer erkek karakterler oldukça baskın ve maskülen karakterlerdir. Ettikleri küfürler ya da söylemleri sürekli olarak erkeklik üzerinden devam etmiştir. Filmdeki en büyük etkileri İsa karakterini baskılamak ve onu ezik hissettirmek olmuştur. İsa böyle bir erkek egemen toplum içinde kendini ispatlamaya çalışmışsa da

filmin sonunda hayatına son vermiştir. Film karakterlerine psikanalitik anlamda bakıldığında Oedipus karmaşası, kastrasyon kompleksi, kişilikte çok yönlü eylemlilik ve libido gibi kavramların öne çıktığı görülmüştür.

4.3.2. Kader Filminin İncelenmesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2006

Oyuncular: Vildan Atasever, Ufuk Bayraktar, Engin Akyürek, Müge Ulusoy, Ozan Bilen

Süre: 103 Dakika

Kader filmi, Zeki Demirkubuz'un 1997 yılında yaptığı *Masumiyet* filmindeki orta yaşlı Uğur ve Bekir karakterlerinin geçmişlerine odaklanmaktadır. Bekir babasının halıcı dükkanının başında duran, maddi ve manevi olarak nispeten "iyi aile" çocuğudur. Uğur ise felçli babası, erkek kardeşi ve annesiyle birlikte yaşamaktadır ve evlerinin geçimi annesinin babasına rağmen "iffetsizce" birlikte olduğu Cevat adlı, mahalle abisi karakteri tarafından yapılmaktadır. Uğur, Zagor lakaplı Orhan karakterine aşıktır ve onun için yapmayacağı şey yoktur. Zagor suça meyilli bir karakterdir. Zagor, Cevatı öldürür ve Uğur da evini terk edip Zagor'un ardı sıra gider. Bekir'in Uğurdan kurtuluş umudu doğar gibi görünür ailesi de oğullarının kurtuluşunu munasip bir iyi aile kızı ile evlendirmekle sağlayacaklarını düşünürler fakat yanılırlar. Oğulları saplantılı ve biçare bir aşıktır ve sürüklenişi Uğur'un geri dönüşüyle başlamış olur. Fahişe Uğur toplumsal normlara uygun gerçekleşmiş bir evliliği kabusa dönüştürecektir.

Uğur, Bekir'in dükkânda uyduğu bir sırada halı bakma bahanesi ile onun yanına gelmiş bu durum Uğur ile Bekir'in ilk karşılaşması olmuştur. Uğur cilveli hareketleriyle birlikte Bekir'in dikkatini çekmiştir. Uğur hiçbir şey almadan dükkândan ayrılmış ve giderken bir fotoğraf albümünü orada unutmuştur. Bekir fotoğraf albümüne bir süre baktıktan sonra ilk kez gördüğü bu kıza âşık olmuştur. Bekir akşamında kahvehaneye gitmiştir. Kahvehanede Uğur'un kardeşi Kudret çay

servisi yaparken Kâmil ve arkadaşlarının homofobik tacizlerine maruz kalmıştır. Hatta Kâmil daha da ileri giderek Kudret'i el ile taciz edip aşağılamıştır. Kudret bu duruma çok içerlemiş ve kahvehaneye gelen Cevat olayı öğrenmiştir. Cevat Kamil'e çıkışınca Kâmil "Bırak ya şaka yaptık ibneye!" diyerek kendini savunmuştur. Bu durum üzerine Cevat Kamil'e tokat atarak "sensin ibne" deyip bir daha böyle bir şey yaşanmaması için uyarmıştır.

Kahvehaneden çıkan Bekir ve arkadaşları yolda yürürken Bekir arkadaşlarına Uğur'u sormuştur. Arkadaşları bu duruma şaşırarak; "Ulan ben de kıza kaydın diye korktum he!". "Delikanlı adam değil misin oğlum olur olur; mahallede bir yemeyen sen kaldın." diyerek Uğur'u kadın temsili olarak kendilerince yorumlamıştır.

Cevat Uğur'ların evine gelerek birtakım hediyeler getirmiştir. Kahvehanede yaşanan olayları, Kudret'in başına gelenleri anlatmıştır. Bir süre oturduktan sonra Cevat herkes yattığında Uğur'un annesiyle birlikte ilişki yaşamıştır. Evde aynı zamanda Uğur'un babası yatalak bir şekilde hasta yatağında yatmaktadır. Uğur'u takıntı haline getirmeye başlayan Bekir zaman zaman onun fotoğrafına bakmış zaman zaman da evine girmiştir. Bu takıntı Uğur'u gizli gizli takip etmeye kadar gitmiştir. Uğur'un âşık olduğu Zagor cezaevinden çıkmış ve Uğur ile buluşmuştur. Uğur'u takip eden Bekir bu durumu görmüş ve bir süre depresyona girmiştir. Depresyona giren Bekir'in bu durumdan kurtulmasında tek çareyi ailesi onu evlendirmekte görmüştür.

Bir süre sonra Uğur tekrar Bekir'in dükkanına gelmiştir. Neredeyse Bekir'i baştan çıkaracak hareketlerde bulunmuştur. Bekir bu durum karşısında Uğur'un da Zagor ile birlikte olduğunu bildiğinden sessiz kalmıştır. Tepkisiz bakışlar karşısında rahatsız olan Uğur gitmek isterken Bekir onu durdurmuş ve çok sevdiğini söylemiştir. Bu duruma şaşırان Uğur cevap vermeyerek oradan uzaklaşmıştır.

Kahvehanede Kudret kahve servisi yaparken başka bir kişinin el ile tacizine maruz kalmıştır. Bu durum karşısında kahvehanede kavga çıkmış Kâmil bu kavgayı ayıran tarafta olmuştur. Oradan uzaklaşan Kudret Cevat ile karşılaşmış ve Cevat'a da çıkışarak gitmiştir. Bunu üzerine Cevat olanlardan sorumlu tuttuğu Kamil'i kahvehanede dövemeye başlamıştır. Zagor olaya müdahil olmuş ama Cevat Zagor'a silah çekince Cevat'ı bıçaklayarak öldürmüştür. Bunun üzerine Uğur ve Zagor birlikte mahalleden kaçmıştır. Cevat da öldüğü için artık aileye bakacak kimse olmadığından

aile daha düşük gelirli bir eve geçmiş; Bekir de bu bahaneyle aileye yardım etmeye başlamıştır. Aynı zamanda da Uğur'dan haber almaya çalışmıştır. Uğur'dan haber alamayan Bekir orada Uğur annesine kırtasiyeci Kemal'in tecavüz ettiğini öğrenmiştir.

Bu süre zarfında evlenen Bekir evinde otururken Zagor ve Uğur'u haberlerde görmüştür. Zagor, Cevat olayından dolayı arandığından İzmir'de yakalanmıştır. Polisle çatışan Zagor bu yakalama esnasında iki polisin ölümüne de neden olmuştur. İki polisin ölümünden sorumlu olarak Zagor müebbet hapis istemiyle ceza evine gönderilmiştir. Uğur da tek başına kaldığı için mahalleye geri dönmüştür. Mahalleye dönen Uğur, Bekir'in yanına gelerek Zagor'u cezaevinden çıkartmak için bir avukat tutmak istemiş ve bunun için Bekir'den borç para talebinde bulunmuştur. Bu durum karşısında Bekir parayı nasıl ödeyeceğini sorunca, Uğur her şeyi yapmaya razı olduğunu gerekirse Bekir'in metresi olacağını ifade etmiştir. Bunu üzerine hislerine yenik düşen Bekir Uğur'un peşine takılmış, Uğur da Zagor'un arkasından cezaevlerini dolaşmıştır. Bekir pavyonlarda geçimini sağlayan Uğur'un yanında oradan oraya sürüklenmiş yeni bir hayatın başlangıcını yaşamıştır.

Bir süre Uğur'la birlikte takılan Bekir Uğur'un odasına giderek onu arzulamıştır. Uğur zorla yatağa yatıran Bekir, Uğur'un sert tepkisiyle karşılaşmıştır. Bir süre sonra sahilde bira içtikleri sırada Uğur, Bekir'e İstanbul'a gitmesini söylemiştir. Babasının rahatsızlığını öğrenen Bekir ertesi gün İstanbul'a gideceğini söylemiştir fakat gece gazinoda Zagor'un gönderdiği bir adam tarafından vurulmuştur. Bir süre hastanede tedavi olduktan sonra Bekir ailesinin yanına tekrar dönmüştür. Taksicilik yaparak geçimini sağlayan Bekir bir süre sonra dayanamamış ve Uğur'un yanına dönmeyi kararlaştırmıştır. Uğur'un yanına dönen Bekir onu İstanbul'a gelmeye ikna etmeye çalışır fakat Uğur bunu kabul etmez. Aralarında tartışma çıkmıştır, tartışma sonucunda Bekir Uğur'a tokat atmıştır. Akşamında dayanamayan Bekir gazinoyu basmış fakat çalışanlar tarafından tartaklanmıştır.

Bir süre Uğur'la görüşmeyen Bekir, Uğur'un Sinop'a gittiğini öğrenmiştir. Zagor cezaevinde isyan çıkarttığı için Sinop cezaevine sürülmüş, Uğur da peşinden gitmiştir. Bunu öğrenen Bekir de Sinop'a giderek Uğur'un kaldığı oteli basmıştır. Uğur ile tartışan Bekir, Uğur'un "Gurur yok mu sende, erkek değil misin?" demesi üzerine bileklerini keserek intihar etmiştir. Bir süre hastanede tedavi gören Bekir tekrar ailesinin evine dönmüştür. Bekir dışarıya eczane aramaya çıkmış dönüşünde gördüğü

bir meyhaneye uğramıştır. Orada eski bir arkadaşıyla karşılaşan Bekir daveti üzerine arkadaşlarının yanına gitmiştir. Esrar ortamında sohbet ederlerken Uğur'un konusu açılmış bir arkadaşı Bekir'in Uğur'un peşinden çok koştuğundan bahsetmiştir. Bu durumdan rahatsız olan Bekir asıl olarak Uğur'un kendi peşinden koştuğunu ifade etmiş, onunla nasıl cinsel ilişkiye girdiğinden bahsetmiştir. Esrarın etkisiyle Bekir, Uğur hakkındaki fantezilerini bilinçdışına çıkarmıştır. Bilinçdışının gün yüzüne çıkmasıyla Bekir'in saplantıları tekrar nüksetmiş ve o etkiyle Kars'a Uğur'un yanına gitmiştir. Geçen süre içinde evlenip boşanan Uğur bir de çocuk sahibi olmuştur. Bekir yine Uğur'un yanında kalmak istediğini ifade etmiş, Uğur onu vazgeçirmeye çalışmış fakat Bekir yine Uğur'u ikna etmiştir.

4.3.2.1. Kader Filminde Erkek Karakterler

Kader filminin baş kahramanı tüm saplantılarıyla birlikte Bekir olmuştur. Bekir film boyunca arzularının peşinden giderek kendini dürtülerine teslim etmiş ve hazza ulaşmaya çalışmıştır. Arkadaşlarıyla birlikte olduğu bir ortamda Uğur hakkındaki fantezilerini aktarırken aslında bilinçdışı ile ilgili bilgiler de vermiş. Filmde aynı zamanda Uğur'u hazza ulaşabileceği bir nesne olarak görmüş ve onunla yatmak istemiştir. Uğur'un her seferinde Bekir'i engellemesi ve onu reddetmesi Bekir'i saplantılı bir duruma sokmuştur. Hazzı gerçekleştiremeyen Bekir yaşam tarzını değiştirerek hazza ulaşmak yolunda hayata tutunmuştur. Bu durum her seferinde Uğur tarafından engellenince Bekir intihar ederek erostan thanatosa geçiş gerçekleştirmiştir. Uğur'un babası hasta yatağında yatalak bir yaşam sürerken bu durum aile içindeki iktidarını kaybetmesine neden olmuş ve Uğur'un annesi de bunun yerini Cevat'la doldurmuştur. Cevat, Uğur'un ailesine yardım ederken gördüğümüz şeyin ise Cevat'ın yardım etme bahanesi altında Uğur'un annesiyle birlikte olma duygusu yansımıştır. Cevat'ın yardım etmedeki tek motivasyonun cinsel birliktelik olduğu görülmüştür. Aynı şekilde Cevat'ın yokluğundan sonra yardım etmek isteyen kırtasiyecisi Kemal de Uğur'un annesine tecavüz ederek asıl niyetini ortaya koymuştur. Filmin bir diğer psikanalitik karakteri de Uğur'un kardeşi Kudret olmuştur. Kudret iktidarını kaybetmiş bir babanın oğlu, kurtuluşunu başka bir erkeği arzulayarak arayan Uğur'un kardeşi ve iktidarını kaybettiği için başka bir erkekle olan annenin oğludur. Annesi ve ablası için mahallede dedikodular baş göstermiş ve Kudret bu duruma travmatik tepkiler vermiştir. Kahvehanede kendine yapılan homofobik şakaları kaldıramayan Kudret

sürekli olarak bu durum karşısında sinir krizleri geçirmiştir. Filmde bulunan diğer karakter Kâmil ise arkadaşları ile Kudret'e homofobik şakalar yapan tarafta durmuştur. Zagor filmde fazla gözükmemiş fakat olay örgüsünün tamamında varlık göstermiştir. Uğur'un âşık olduğu Zagor, Bekir için aşılması gereken tek kişi ve hazza ulaşmasındaki tek engel olarak karşımıza çıkmıştır.

4.3.2.1.1. Bekir (Ufuk Bayraktar)

Babası tarafından hayatını kurabilmesi için tüm imkanlar seferber edilmiştir. Yine de Bekir ona sunulan hayattan ziyade kendi bastırılmış duygularını gerçekleştirebilmek için haz nesnesi olarak belirlediği Uğur'un peşinden gitmeyi tercih etmiştir. Arzularının peşinden giderken zaman zaman karşılaştığı durumlar eşliğinde depresyona girmiş, zaman zaman da öfke krizleri geçirmiştir. Özellikle de hazza ulaşmaya çalıştığı zamanlarda engellendiğini hissettiğinde kendini ve çevresindekileri yıkıma uğratmıştır. Bekir arzusunu gerçekleştirebilmek için ona sunulan tüm imkanları geri çevirmiştir. Tek motivasyonu Uğur'la birlikte bir ilişki yaşamak istemesi olmuştur. Bunu gerçekleştiremediği için Uğur'un peşinden şehir şehir dolaşmıştır. Her seferinde ailesinin yanına geri dönmek zorunda kalsa da bu saplantılı ilişkisi aklına geldiği anda soluğu hazzını gerçekleştirebilmek için Uğur'un yanında almıştır. Hazza ulaşabilmek için ailesinden, çocuklarından ve karısından her an vazgeçebilir bir hayat yaşamıştır. Aynı zamanda hazzını gerçekleştirebilmek için Bekir sıradan bir orta sınıf ailenin çocuğu olarak hayatını sürerken biranda değişime uğrayarak gece kulüplerinin, karanlık sokakların ve kötü otel odalarının müdavimi olmuştur. Bekir öfke krizleri ve sonucunda intiharlarla nevroitik tepkiler göstermiştir. Meyhaneye girdiği bir anda kendi kendine konuşur halde olması da bu nevroitik tepkilerin bir sonucu olarak görülmüştür. Bekir'in bu durumda olmasının nedenlerinden biri de hazza ulaşamamasından kaynaklanmıştır.

4.3.2.1.2. Cevat (Engin Akyürek)

Bekir'e göre daha maskülen bir tavır içerisinde olan Cevat, Uğur'un ailesine yardım etmiştir. Uğur'un babası iktidarını gerçekleştiremediğinden onun yerini doldurmuş ailenin reisi gibi hareket etmiştir. Uğur'un ailesine yardım etmekteki asıl motivasyon annesiyle birlikte olması olmuştur. Ailenin koruyucusu olarak kendini

gören Cevat, ailenin ergen çocuğu Kudret yüzünden karıştığı bir kavgada bıçaklanarak öldürülmüştür.

4.3.2.1.3. Zagor (Ozan Bilen)

Filmde hakkında çok az bilgi olan Zagor filmde hep bir bela olarak gösterilmiştir. Cezaevinden yeni çıkan Zagor, Cevat'ı öldürmüş, yakalanması esansında iki polisin ölümüne sebebiyet vermiş ve gittiği her cezaevinde isyan çıkarmıştır. Filmde Uğur ile Bekir arasındaki tüm engel Zagor olarak gösterilmiştir. Zagor cezaevine girse dahi bu engel Bekir için hiçbir zaman ortadan kalkmamıştır. Zagor, Bekir'in Uğur'un peşinden gittiğinde onu vurdurtması bile Bekir'e engel olamamıştır.

4.3.2.1.4. Kudret

Uğur'un erkek kardeşi Kudret mahallenin tüm dedikodularına rağmen annesi, ablası ve yatalak babasıyla birlikte yaşadığı filmde görülmüştür. Bir kahvehanede çaycılık yapan Kudret kahvede bulunanlar tarafından homofobik şakalara maruz kalmıştır.

4.3.2.2. Kader Filminin Değerlendirmesi

Kader filminin çoğunluğu Bekir ve Bekir'in etrafında gelişen olaylarla kurulmuştur. Bekir bir gün ansızın dükkanına giren Uğur'a âşık olmuş ve bu durum Bekir'i saplantılı bir hale getirmiştir. Bekir'in bu kadar saplantılı bir hale gelmesinin en büyük nedenlerinden biri de Zagor olmuştur. Zagor, Bekir'e göre Uğur'la arasında duran tek engel olarak karşımıza çıkmıştır. Bekir hazza ulaşmaya çalıştığı bu yolda kendisine engel olan Zagor'u ortadan kaldırmak yerine onun varlığını kabul etmeye çalışarak Uğura'a yaklaşmaya çalışmıştır. Bu durum Bekir'de sürekli olarak bir yıkım yaratmış, Uğur'un da bu ilişkiyi onaylamaması Bekir'deki yıkımın şiddetini arttırmıştır. Haz ilkesine göre doyum arayan Bekir bu doyuma ulaşamadığında hem tepkisel davranmış hem de Uğur hakkındaki fantezileriyle ilgili hayal kurmuştur.

Filmin diğer bir dikkat çeken karakterlerinden olan Uğur'un babası yatalak olduğu için aile içindeki iktidarını kaybetmiş, hükmünü yitirmiştir. Onun yerine Cevat ailedeki iktidarın yerini doldurmaya çalışmıştır. Bunu yaparken tek motivasyonu yine Cevat'ın cinsel enerjisi olmuştur. Filmdeki diğer erkek karakterlerin Bekir'in nasıl bir

sosyal ortamda yaşadığı hakkında bilgiler vermiş fakat Bekir'i bu karakterler arasında doğrudan etkileyen isim Zagor olmuştur. Zagor'un Uğur için vazgeçilmez olması Bekir için yıkım olmuş, Bekir'in nevrotik septomlar göstermesine neden olmuştur.

4.3.3. Yeraltı Filminin İncelenmesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2012

Oyuncular: Engin Günaydın, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir, Serkan Keskin

Süre: 107 Dakika

Muharrem filmin başında bir kâbusla birlikte uyanır. Görmüş olduğu bu kâbus daha sonradan anlayacağımız gibi pek haz almadığı arkadaşlarıyla ilgilidir. Gördüğü kâbusun etkisiyle bir süre yataktan kalkamaz. Derin nefesler alıp vermektedir. Daha sonra Muharrem'i Ankara'nın sokaklarında başıboş, sürekli kendi içine kapanık ve düşünür bir halde gezerken görürüz. Gezerken fark ettiği barın camından içeriye bakar. İçeride yetişkin insanları atari ve dart oynarken görürüz. Muharrem atari oynayan adamın yanına gelerek oyun içinde direktifler verir. Muharrem burada adeta çocukluğundan işaretler belirterek “kıl” bir tavır sergiler. Hiç tanımadığı bu adamın oyununa karışması da adam tarafından itici bulunur. Fakat sesini çıkartmaz. Muharrem daha sonra dart oynayanların yanına gelir ve bir şeffaf muşambanın arkasından onları seyreder. Sıkıldıktan sonra tekrar atari oynayan adamın yanına gelerek ona direktifler verir. Adam Muharrem ile ilgilenmeyince Muharrem de bu durumdan rahatsız olur ve adama sert bakışlar atarak oradan uzaklaşır.

Muharrem eve geldiğinde televizyonda bir belgesel izlemektedir. İzlediği belgeseldeki dış ses balıkların çiftleşmesi üzerine ayrıntılı bilgi vermektedir. Durumu pek doğal bulmayan Muharrem bundan rahatsızlık duyarak durumu ahlaksızca bulur ve kendi kendine söylenir.

Sabah uyandığında Türkan yemek yapmak ve evi temizlemek için Muharrem'e gelmiştir. Türkan biraz tavırlıdır. Muharrem onu dinlediğinde Türkan diğer baktığı hasta adam Aslan Bey'in kendisine iyi davranmamasından bahseder. Baktığı hasta adam Aslan Bey'in hiç neden yokken köpek gibi uluduğundan bahseder ve Muharrem bu duruma inanmaz. "Olur mu öyle şey?" diye Türkan'ın anlattıklarına itiraz eder. Türkan Aslan Bey'in ölüm korkusu sardığından dolayı böyle şeyler yaptığını ve son zamanlarda Aslan Bey'in de ölümden korktuğu için ahiret inancına sahip olduğunu söyler. Muharrem bu duruma çok şaşırır ve enteresan bulur. Evden çıktığında ise ilk iş olarak Aslan Bey'in kapısında ulumak olur. Aynı şeyi işe gittiği servis otobüsünde de yapar ve dikkatleri üzerine çeker.

"Akıllı bir adam kendine karşı acımasız değilse gururlu da olamaz. Bense sınırsız gururum yüzünden kendime hiç acıımıyorum, nefret edercesine küçümsüyör; herkesin de bana aynı gözle baktığını düşünüyordum." İş yerindeki mesai arkadaşının garip bakışları arasında bu sözleri iç sesinde söyleyen Muharrem akşam işten çıktığında kendinin pek haz alınmadığı ve onun da pek hazzetmediği arkadaşlarıyla bir araya gelir. Eski arkadaşlar roman yazarı Cevat için verilecek bir ödölün kutlama yemeği için plan yapmaktadırlar. Muharrem de bir kenarda oturarak onları dinlemektedir. Yemek planlaması yapılırken Muharrem kendisinin davet edilmediğine sitem ederek kendini zorla davet ettirir. Arkadaşları Muharrem'in Cevat ile olan husumetlerini bildikleri için davet etmek istemeseler de sonunda kabul ederler. Muharrem orada gördüğü bir gazetede Cevat'ın haberini görür ve gazeteyi alarak evine gider. Evde gazeteye bir süre baktıktan sonra haset duygularıyla sinirlenir ve gazeteyi bir kenara fırlatır.

Yatmak için hazırlandığı sırada karşı komşudan rahatsız edici yükseklikte müzik sesleri gelmeye başlar. Muharrem balkona çıkarak onları uyarmaya çalışır ama kimse Muharrem'i duymaz bile. Ne kadar uyumaya çalışsa başaramaz ve mutfakta bulduğu patatesi camlarına atarak kırar. Kendi yaptığından korkarak eve kaçar hemen. Sabah kalktığında sanki yapan kendisi değilmiş gibi Türkan'a gece olanları bilip bilmediğini sorar yaptığı şeyden biraz gurur duyarak.

"Her şeyle aramda gizli bir kavga başladı, ama bunu umursayacak, geri adım atacak değildim. Yalnızca ani bir iç bulantısıyla gelen histeri nöbetlerini bir şeyler yapmam gerekiyordu... Birbirinden karanlık yerlerde dolaşıyor, çirkin ve utanç verici

olan her Şeye karşı s nd r lemez bir istek duyuyordum.” Bu sözlerin eşliğinde bir hayat kadınıyla birlikte olduktan sonra Muharrem bir süre Ankara’nın karanlık sokaklarında gezerek eve gelir. Eve gelen Muharrem porno film izleyip mastürbasyon çeker.

Bir süre sonra Türkan Aslan Bey’le tartıŐarak evden kovulur ve evsiz kalır. VedalaŐmak için Muharrem’in evine gider ama Muharrem onu ikna ederek Türkan’ın kalmasını sağlar. Bu sırada hasta adam Türkan’ı yanına çağırır ve tekrar kalması için ikna eder. Hasta adam sözleŐme karŐılıĐında Türkan’ın kalmasını ister.

Türkan sözleŐmeyi Muharrem ile paylaŐır Muharrem sözleŐmeye baktıktan sonra T kan’a durumu anlatır. Türkan bu sırada hasta adamın Muharrem hakkında “kıl herif” dediğini öğrenince Türkan’a kaza s s yle adamı öldürmesini teklif eder. Türkan da kabul eder.

Muharrem yine uykusundan kâbus ile kalkar ve sanrı görür. Sevmediği arkadaşları baŐucunda bekleyerek ona bakmaktadır. İŞe geldiğinde sürekli kafası meŐgul olan Muharrem yemek için s zleŐtiĐi saatte bakıp durmaktadır. İ  sesinden giderek kendine olan güveninin kaybolduğunu belirtir. Kendini davet ettirdiği için pişmanlık yaşayan Muharrem tuvalete gittiğinde kendi kendine konuŐmaya başlar. Konuşmalarına aynanın karşısına geçince de devam ettirir. Gitmeme kararı alır öfkeli bir Şekilde fakat yine de anlaştıkları saatte orada olur.

Muharrem restoranda gittiğinde arkadaşlarının rezervasyonu saat sekize aldıklarını öğrenir. Fakat bu durumdan Muharrem haberdar edilmemiŐtir. Rezervasyona bir saat erken geldiği için arkadaşlarına olan öfkesi artmıştır. Daha önceden aralarında husumet bulunduğu için Cevat bu durumu toparlamak için konuşma yapar. Konuşma esnasında sürekli diğer arkadaşlarını da kendine dâhil ederek biz diye konuşur. Tansel adındaki bir kadın yüzünden kendilerine kırığn olduğunu zannettiğini söyler Cevat. Fakat Muharrem duruma daha da öfkelenerek “bir orospu yüzünden” g cenmeyeceğini söyler.

Yemek masasında alığanlıkla suçlanan Muharrem alığan olmadığını söyler ve masada biz diye konuŐulmasından rahatsızlığını belirtir. Cevat ve arkadaşları Muharrem’e konuŐurken sanki tek kiŐilermiŐ gibi bahsedilmesi Muharrem’i rahatsız etmiştir. Cevat bu durumu arkadaşlarını da yanına alarak dalga konusu yapar ve

söyleyecek bir sözü olmadığı için boş vermesini söyler. Yemek masasındaki muhabbet aslında tam olarak da Muharrem'in tahmin ettiği gibi geçmektedir. Bir de üstüne Muharrem'i beklettikleri için konuyu dalgaya alırlar. Muharrem daha da öfkelenince Sinan'a "Bir damla da olsa mürekkep yalamış adamların arasındaki husumet kan davasından bile daha korkunçtur Sinan'cım. Bunu daha önce sana anlatmıştım. Aklın ibneleştirdiği insan tipinden bahsederken. Hatırladın mı?" der. Bunun üzerine Cevat kâğıt ve kalem aranır. Bunu fark eden Muharrem Cevat'ı daha önceden de yaptığı gibi hırsızlık yapacağını söyler. Ortam gerilir ama aslında Muharrem bu sözleri yalnızca içinden söylemiştir.

Yemek masasında kadeh kaldırıldığı sırada Muharrem konuşma yapmak ister ve ayağa kalkar. Alkolün de verdiği etkiyle masadakileri samimiyetsizlik ve yalakalıkla suçlar. Son olarak Cevat'a kadeh kaldırarak şerefine deyip lafı sonlandırır. Ortamda herkes çok alkollüdür ve Muharrem'i yalnız başına bırakıp farklı masada eğlenmeye devam ederler. Muharrem bir anda bir türkü söyleyerek oradaki varlığını ispat etmeye çalışır. Cevat ve arkadaşları o gece anlaştıkları gibi hayat kadınlarıyla birlikte olmak için Real Madrid otele giderler.

Bir taksiyle evine giden Muharrem son anda fikrini değiştirerek Cevat ve diğerleriyle yüzleşmek için taksiciye Barcalone otele gitmek istediğini söyler. Fakat yanlış otele gittiği için onları orada bulamaz. Otel koridorlarında yüzlerine haykırmak istediğini bağırarak seslenir. Kutlamaya katıldığı için ve kendini rezil ettiği için müthiş pişmanlık duyan Muharrem, eğer travması ile yüzleşmezse sonsuza kadar bu utançtan kurtulamayacağını düşünür. Fakat otelin güvenliği Muharrem'i yaka paça dışarı atar. Muharrem arkadaşlarının onu küçük görmesine, alay konusu etmesine içerlemiştir.

Muharrem çok sarhoşken bir kadın tüccarı tarafından sokakta fark edilip Madrid otele getirilir. Muharrem burada ilişki yaşadığı kadınla ölüm üzerine konuşma yapar. Sonrasında da kadına karşı köpek gibi hırlama sesleri çıkartır. Bu durumdan korkan kadın Muharremi itikler. Muharrem bir anda kendine gelerek kadına ev adresini ve telefonunu verir. Başın sıkışırsa gel der.

Muharrem yine uykusundan kâbus ile uyanır. Cevat Pekmezci en iyi roman ödülünü alırken televizyonda gözükür. Türkan hasta adamı merdivenden yuvarlamıştır. Bu yüzden ifade vermek için ikisi de karakola çağırılmıştır. Karakolda

işleri bittikten sonra taksiyle eve dönerken Türkan Muharrem'e Aslan Bey'e bakması için hastaneye bırakmasını ister. Muharrem bitkin bir şekilde eve gelir. Koridora çıkarak yine ulumaya başlar.

Türkan sabah kahvaltısında Muharrem'in karşısına oturur. Aslan Bey ile evlenmeye karar vermişlerdir. Muharrem bu konuya alaycı yaklaşır. Türkan bu alaycı tutumunu beğenmez Muharrem'in. Konuşmalarına dikkat etmesini ister. Bunun üzerine Muharrem içerleyerek "böyle mi oldu" diye sitem eder. Türkan kendinden emin bir şekilde "evet böyle oldu" deyince Muharrem sinir krizleri geçirerek Türkan'a hakaretler eder. Türkan sinirlenerek evden çıkar Muharrem evdeki her şeyi kırar.

Öfkenin verdiği şiddetli davranışlarından dolayı yorgun düşen Muharrem akşam saatlerinde kapısı açık bir şekilde oturup derin nefesler alırken Madrid otelde birlikte olduğu kadın eve gelir. Ev dağınık olduğu için açıklama yapma gereği duyan Muharrem normalde böyle olmadığını söyler ama yine öfkesine yenik düşer. Hayat kadınının küçük düşürücü sözlerle intikam duygusuyla tekrar eve gelmesini beklediğini söyler. Hayat kadınının Madrid oteldeki küçük düşürücü davranışından rahatsız olduğunu söyleyerek kadını aşağılar. Buna rağmen kadın Muharreme şefkat göstererek onun yüzünü okşar. Muharrem ağlar, köpek gibi hırlamaya başlar yine ve sonrasında hayat kadınıyla birlikte olur. Daha önce bu hareketini sapıkça bulduğu için onu iten hayat kadını bu sefer sesini çıkarmaz. Daha sonrasında fark ederiz ki Muharrem'in içindeki sapkınlık kadının yüzünde bir yara bırakmıştır. Muharrem temizlendikten sonra giyinir, kadın evi terk eder.

4.3.3.1. Yeraltı Filminde Erkek Karakterler

Yeraltı filminde yaşanan olayların özellikle Muharrem'in merkezinde gerçekleştiği görülmüştür. Devlet memuru olarak çalışan Muharrem'in daha önceden yazarlık deneyiminin olduğu filmde ifade edilmiştir. Bir yazar olarak iç dünyası çok geniş bir kişiliğe sahip olduğu filmde anlaşılmıştır. Muharrem, etrafındaki insanlara yabancılaşmasından ve bu durumu kaldıramamasından dolayı sık sık kaygılanarak kâbuslar görmüş ve hatta bu kaygıları sanrılara dönüşmüştür. Yaşadığı kaygılardan dolayı sürekli kendi iç sesinde konuşan Muharrem'in kaygıları arttığında kendi kendine ve aynayla yüksek seste konuştuğu görülmüştür. Muharrem'in yaşadığı

topluma bu kadar yabancılaşması ve toplumdan uzaklaştırılması Muharrem'in sürekli histeri krizlerine girmesine sebep olmuştur.

Muharrem'in filmin açılışında gördüğümüzde yataktan kâbus ile uyanmış ve derin nefes alıp vererek rahatlamaya çalışmıştır. Yaşamında karşılaştığı zorluklarla mücadele ederken nevrotik tepkiler göstermiş öz yeterliliğinin olmadığını göstermiştir. Tüm bu zorluklarla mücadele veren Muharrem'in öz saygısının azaldığı ve iç denetim odağını kaybettiği görülmüştür.

Bir atari salonuna giden Muharrem, oradaki çocuksu tavırlarından dolayı nasıl bir çocuk olduğuyla ilgili ipuçları vermiştir. Belgesel izleme sahnesinde İd, ego ve süper ego çatışmasının dışavurumu görülmüştür. İç seslerinde Muharrem'in kendine olan acımasızlığından söz edilmiş ve öz saygısı'nın ve öz yeterliliğinin azaldığı görülmüştür. Yine iç seslerinden kendi ifadesiyle histeri nöbetleri geçirdiği anlaşılmıştır. Üzerinde yaşadığı bu yoğun baskıyı seks ve mastürbasyon yaparak atlatmaya çalışması aynı zamanda Muharrem'in haz ilkesine göre tatminsizliği görülmüştür. Bilinç dışının göstermiş olduğu takıntılarından dolayı Muharrem mutfakta bulduğu bir patatesi saplantılı bir şekilde gittiği her yere götürmüştür. Muharrem tatminsizlikler yaşadığı için birlikte olduğu hayat kadınıyla sapkın fantezilere girmek istemiştir. İd, ego ve süper egosunun çatışmasına sonra verebilmek için mümkün olduğu kadar karanlık, loş ve kendi tabiriyle ahlaksız yerlerde koşarak bu çatışmadan kurtulmak istemiştir. Filmin sonunda hayat kadınıyla yaşadığı ilişkide fantezisini gerçekleştirmesi Muharrem'in hazzı ulaşmasını ve rahatlamasını sağlamıştır.

4.3.3.1.1. Muharrem (Engin Günaydın)

Filmin ana karakteri olan Muharrem sürekli duygu değişimleri yaşayan, kâbuslar ve sanrılar gören bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır. Genel anlamda depresif bir tavır sergileyen Muharrem bir anda histeri nöbetleri geçirerek saldırgan bir kişiliğe dönüşmüştür. Karakterde bilinçdışı kavramları yoğun olarak görmek mümkün olmuştur. Doğru düzgün iletişim kurabildiği tek kişi Türkan olmuştur. Bundaki en büyük etken Türkan'ın Muharrem'i bir üst akıl olarak görmesi ve onu dinlemesi olmuştur. Filmin sonunda da zaten Türkan'an Muharrem'in sözlerine itiraz edince araları şiddetli bir tartışmayla bozulmuştur. Sürekli histeri nöbetleri geçiren

Muharrem bu tartışmada da kendini tutamayarak saldırganlaşmış ve öfkesini dindirebilmek için evdeki her şeyi parçalayıp, dökmüştür. Mazoşist bir cinsel fanteziye sahip olan Muharrem'in fantezisini gerçekteştirmesi sonucunda rahatladığı görölmüştür.

4.3.3.1.2. Aslan Bey

Filmde pek görünmeyen Aslan Bey hakkındaki tüm bilgiler Muharrem ve Türkan tarafından anlatılmıştır. Eşi öldüğünden beri yalnızlık yaşayan Aslan Bey'in en büyük fobisi ölüm olmuştur. Eşi öldükten sonra sıranın kendisine geldiğini düşünmeye başlamış ve bundan dolayı kendini biraz daha dindarlaştırmıştır. Yine Türkan tarafından hiç nedeni yokken köpek gibi uluğu belirtilmiştir. Bu durum bir şekilde Aslan Bey'in de nevrotik semptomlar gösterdiğinin delili olmuştur. Türkan'a sürekli olarak kötü davranan Aslan Bey filmin sonunda onunla evlenerek bir yola girmiştir.

4.3.3.1.3. Cevat (Serhat Tutumluer)

Roman yazarı olan Cevat arkadaşları tarafından saygı duyulan ve aynı zamanda çekinilen bir kişi olarak karşımıza çıkmıştır. Yazdığı yazılar her ne kadar ödöller alsa da aslında Cevat'ın hayal gücünden ziyade arkadaşlarının hikâyelerini izinsiz olarak yazdığı filmde anlaşılmıştır. Yüksek özgüvene sahip olan Cevat kendinden emin tavırlarla ve yüksekten bakışlarıyla arkadaşları arasında liderlik vasfını almıştır. Her ne kadar kendinden emin tavırlar sergilese de aslında karşısındakini küçümseyerek kendini yücelttiği filmde görölmüştür. Muharrem için Cevat diğer arkadaşlarının aksine aşağılanması gereken bir hırsız olarak filmde yansıtılmıştır. Yanındaki arkadaşlarının kendine yalakalık yapması Cevat'ı hiç rahatsız etmemiştir. Aksine bu durum Cevat'ın egosunun okşanması bakımından olumlu olarak görölmüştür.

4.3.3.1.4. Arkadaşlar

Filmdeki arkadaşlar Sinan ve diğer iki kişi öz yeterliliği olmayan karakterler olarak karşımıza çıkmıştır. Filmde haklarında çok bilgi olmamakla birlikte Cevat'a müthiş derece bağlı oldukları gözlemlenmiştir. Her ne kadar tartışmalarda içten içe bazen Muharrem'den taraf olsalar da bunu yüksek sesle dile getirmemişlerdir.

Arkadaşların sürekli her şeyle alay ettikleri ve Muharrem'i küçümsedikleri görülmüştür. Rahat tavırlar sergileyen arkadaşların cinselliğe karşı düşündükleri konuşmalarında ve hareketlerinde anlaşılmıştır. Arkadaşlar arasında Muharrem'e karşı en merhametli kişi Sinan olmuştur. Sinan da en az Muharrem kadar Cevat'ın hikâye hırsız olduğunu farkına varmış fakat bu duruma sessiz kalmayı tercih etmiştir.

4.3.3.2. Yeraltı Filminin Değerlendirilmesi

Dostayevski'nin Yeraltından Notlar romanından serbest olarak uyarlanan filmin baş kahramanı Muharrem olmuştur. Muharrem ekmek derdi olarak gördüğü memuriyet hayatına istemeyerek de olsa devam etmek zorunda kalmıştır. Eski dostlarıyla çıkar çatışması ve ahlak üzerine verdiği tartışmalarda kendine göre haklı fakat mağlubu olarak onlarla tekrar yüzleşmek için fırsat yaratmaya çalışmıştır. Kendi ahlak inancına göre kazanamayacağı bir yüzleşmeye bile bile gitmek Muharrem açısından aklen kabul edilemez bir şey olsa da dürtülerine hâkim olamamıştır. Yaşadığı kaygılarla mücadele edemeyen Muharrem bu durum karşısında nevrotik semptomlar göstererek histeri krizlerine girmiş ve sanrılar yaşamıştır.

Filmin diğer karakterleri kendi bilinçdışı hakkında çok fazla ipuçları vermemekle birlikte Muharrem'in hikayesine destekte bulunmuştur. Filmin psikanalitik açıdan incelemeye en uygun karakteri Muharrem olmuştur. Muharrem yaşadığı olaylarla birlikte nevrotik semptomlar göstermiş dürtülerine hâkim olamamış ve buna göre tepkiler geliştirmiştir. Muharrem'in en belirgin özelliği yine toplumun ahlak normlarına karşı olması ve bu tabuları yıkmak için kendine göre en iğrenç olayları yaşamamasından kaynaklanmıştır. Toplumun bu tabularına karşı Muharrem tüm egosunu id ve süper egoya rağmen gerçekleştirme arzusu içerisinde olmuştur.

Yaşadığı histeri krizleri ve sanrılara karşı travmalarının üzerine yürümeyi tercih eden *Muharrem* filmin sonunda kendini daha da rezil ederek kendi tabiriyle kabul edemeyeceği bir durumun içine düşmüştür. Yine de yaşadığı tüm rezilliklerle birlikte kendi inancı doğrultusunda kendini gerçekleştiren Muharrem'in bir rahatlama ve boşalım yaşadığı görülmüştür.

4.3.4. Filmlerde Yer Alan Erkek İmgesinin Sosyolojik Açıdan İncelenmesi

Demirkubuz'un filmlerinde aile birliği ya yoktur ya da bozulur. *C Blok*'ta İtiraf ve Kıskançlık'ta kadının ihanetiyle aile birliği bozulurken, *Kader*'de aile birliği gerçekleşmedi. 3. sayfada, İsa bekar olduğu ve sevdiği kadına bakamadığı için aile birliğinden yoksundur. Zayıf ve güçsüz olduğu için kadını koruyamaz. *Kader*'de ailesinin isteği üzerine evlenen Bekir, aileden, geçimden, aile reisliğinden sorumlu, ailesini koruyan ve kollayan iyi bir eş ve baba rolünü üstlenmedi ve sonunda evi terk etti. Diğer filmlerde aile yoktur, erkekler yalnızdır. *C Blok*'ta Selim karakteri, ailenin reisi olmasına ve geçimini sağlamasına rağmen evde hiçbir gücü olmayan, zayıf, pasif bir adamı canlandırıyor. İtiraf'ta Harun ve eşi Nilgün'ün haneye destek olması nedeniyle daha baştan bir otorite kaybı yaşanır. Harun, evde otoritesi olmayan bir kadının karşısında güçsüz ve çaresiz, edilgen bir erkek kişiliğini de temsil eder. Yeraltı'ndaki erkek karakterin geleneksel değerleri yoktur çünkü Muharrem tek başına yaşayan yalnız bir adamdır.

C Blok'ta Selim'in eşi Tülay, *Masumiyet*'te Yusuf'un kayınbiraderi ve baldızı, *Üçüncü Sayfa*'da hem İsa hem de kocası Meryem, *Kader*'de Musa ve eşi Sinem, *İtiraf*'ta Harun ve eşi Nilgün, *Kıskanmak*'ta Halit Bey eşi Mükerrerem'i aldatıyor. Bekleme Salonu'nda Ahmet karakteri kadının kendisini terk ettiğini söylemek yerine kadının kendisini aldattığına dair bir hikaye uydurarak kendine acımaktadır. Halit dışında erkeklerin hepsi geleneksel namus anlayışının dışında susarak kadınları cezalandırmayı tercih etmiyor. Geleneksel toplumun erkeğe dayattığı en önemli kodlardan biri, erkeğin kadının namusunu korumakla ve ihanet eden kadını cezalandırmakla yükümlü olduğudur. *C Blok*'ta Selim ve *İtiraf*'ta Harun karakterleri kendilerini aldatan kadını kabul edip affetmeye hazırdır ancak kadın bunu istemez ve ayrılır. *İtiraf*'ta Nilgün'ün ilk kocası Taylan ihanet karşısında intihar ederek yaşamına son verir. *Masumiyet*'te Yusuf'un kayınbiraderi kendisini aldatan kadını kabul eder ama onu hayatı boyunca aşağılayarak ve döverek cezalandırır. *Masumiyet*'te Yusuf, kocasını aldatan kız kardeşi ve sevgilisini vurarak namusunu temizliyor. Sevgilisi ölse de ablası hayatta kalır ve Yusuf hapisten çıktıktan sonra pişmanlığını ablasına gösterir. Bu durum Yusuf'un geleneksel toplum ve ailenin erkeğe yüklediği değerler nedeniyle ablasını cezalandırmak zorunda kaldığını göstermektedir. *Kader*'deki Musa karakteri ise eşinin aldatmacasına bizzat şahit olmasına rağmen sessizliğini koruyor ve hiçbir

şey söylemeden hayatına devam ediyor. Musa için geleneksel evlilik, aldatma, ihanet, ölüm, yaşam kodlarının hiçbir anlamı yoktur. Halit, *Kıskanmak*'ta karısının sevgilisi Nüşet'i öldürse de hayatından sadece karısını çıkarır. Öldürme eylemini gerçekleştirmesinin nedeni, Nüşet'in eşi hakkında aşağılayıcı, aşağılayıcı ve alaycı sözlerle Halit'i kışkırtmasıdır. Selim, Harun ve Halit'in aldatmaya verdiği tepkiler gösteriyor ki, eğitim ve kültür seviyesi yükseldikçe bireyin geleneksel kodlamaya yaklaşımı değişiyor. Bu da değişen, modern, eğitilmiş erkek kimliğini yansıtıyor.

Demirkubuz filmlerinde erkekler genellikle sorunlara, yaşadıkları olaylara ve çektikleri acılara tepkilerini ağlayarak ifade ederler. Ancak literatürde erkeklik, “erkekler ağlamaz” olarak tanımlanan duyguların dışı vurumu değildir. Erkekler her zaman güçlü olmak ya da öyle görünmek zorundadır. *C Blok*'ta Selim, *Masumiyet*'te Bekir ve Yusuf, *Üçüncü Sayfa*'da İsa, *İtiraf*'ta Harun, *Kader*'de Bekir, *Yeraltı*'nda Muharrem duygularını gizlemez ve yaşadıkları olaylar ve trajedi karşısında ağlarlar. Böylece toplumun erkek kimliğine çocukluktan itibaren dayattığı ve yerleştirdiği olgu yıkılmaktadır.

Demirkubuz'un filmlerindeki erkek karakterler genellikle şiddet eğilimli değildir. Ancak içinde bulundukları şartlar ve ruh halleri gereği şiddete başvururlar.

C Blok'tan Selim, *Kader*'den Musa, *İtiraf*'tan Harun ve *Bekleme Odası*'ndan Ahmet, *Kıskanmak*'tan Halit, *Yeraltı*'ndan Muharrem diğer erkek karakterlere göre daha eğitilmiştir. Belirli meslekleri ve meslekleri vardır. Bu nedenle ekonomik olarak güçlü, başarılı ve kamusal alanda etkili kabul edilirler. Bir miktar ekonomik gücü olmasına rağmen Yeraltı Muharrem'in de sürekli bir işi olduğu için başarılı ve güçlü değildir. Bekir Kader, babasının sağladığı imkanlarla iş bulmasına rağmen orta düzeyde bir eğitim almış, bu fırsatları geri çevirmiş, zayıf ve başarısız bir erkek kişiliğini tasvir ediyor. Diğer karakterler ise eğitim düzeyi düşük, kalıcı ve toplumca kabul edilebilir bir işi ve mesleği olmayan, bir meslek sahibi olmayan Halit (*Blok C*), Bekir ve Yusuf (*Masumiyet*), İsa (*Üçüncü Sayfa*), Bekir (*Kader*)'dir.

Selim, Ahmet, Harun ve Halit'in yanı sıra Demirkubuz'un erkekleri de gündelik hayatlarına yalnız, bencil, asosyal ve zayıf, hayatın içinde kaybolmuş, hayatla ve kendileriyle sorunları olan, ruhen zayıf, takıntılı ve güçsüz olarak yansır. Selim, Harun, Ahmet ve Halit sosyal iletişime sahip, sosyal ve güçlü erkek kişilikler olarak sunulur.

Kadınlar tarafından kandırılan Selima ve Haruna bu sorunu konuşarak çözmeye çalışırlar. Ahmet ise kendi iç bunalımları ve sorunları nedeniyle bir kadını aldıktan sonra kayıtsız kalır ve gitmesine izin verir. Halit Bey ise sadakatsiz bir eşi hayatından çıkararak güçlü ve kararlı bir erkeksi kimliği yansıtır.

Demirkubuz'un filmlerinin en önemli özelliklerinden biri de yönetmenin filmin olay örgüsünü bir erkek karakter üzerinden oluşturmasıdır.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde erkekler zayıf, güçsüz, iktidardan yoksun, gücünü kaybetmiş, genellikle şiddet içermeyen, barışçıl ve bağışlayıcıdır. *C blokta* Selim, karısına tepkisini ve iktidarı ele geçirme arzusunu onunla arabaya binerek gösterir ki bu cinsel taciz belirtisidir. *İtiraf*'ta Haroon, karısını ondan öğrendiklerini itiraf etmeye zorlar ve fiziksel şiddet kullanır. Demirkubuz'un filmlerinde toplumun erkek kimliğine dayattığı özelliklerden biri olan duygularını dışa vuramama durumu yok edilir. Demirkubuz erkekleri duygularını göstermekten çekinmezler ve kolay ağlarlar. *Kıskanmak*'daki Erkek Sim'ler duygusal tepki vermez veya ağlamaz. Bu filmlerin her ikisinde de insanın erkek kimliği değil, hayatı ve kendisiyle olan sorunu aktarılmaktadır. *Kıskanmak*'ta ise Halit, duygularını belli etmeyen, ağlamayan, konuşmayan, şiddete meyilli olmayan bir erkek olarak sunulur.

Bir kadının ihaneti karşısında Demirkubuz, eğitim düzeyi düşük ve yüksek eğitilmiş erkek karakterleri bağışlayıcı, sahiplenici ve koruyucu olarak sunar. Geleneksel erkek kimliğinde önemli olan namus kavramı, Demirkubuz'un filmlerinde anlamını yitirir.

Demirkubuz'un filmlerinde eril kimliğin temsili, hem geleneksel değerleri taşımakta hem de değişen bazı değerleri ön plana çıkarmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Demirkubuz'un filmlerindeki erkek kimliği, hem toplumsal yapıdaki değerlerle hem de değişen bazı değerlerle yani ne geleneksel ne de değişen ve gelişen değerlerle kesişir. Yönetmen filmlerinde her iki olguyu da içinde barındıran hayattan gerçek erkek kişilikleri izleyiciye sunar. Demirkubuz'un filmlerinde erkekler bireydir, bencildir, ruhen zayıftır, kendinden başkasını düşünmez, kadınlara aldanır, namus kavramını ihmal eder, aşk uğruna namusunu hiçe sayar, ağlayarak, yalvararak duygusal tepkilerine ihanet eder. Takıntılı, kadınlar tarafından yönlendirilen ve acı çeken, yaşamla ve kendileriyle sorunları olan kişiler olarak sunulurlar. Yönetmen

filmlerinde bir erkek kimliğini yontmadı, ama akışına bıraktı. Zeki Demirkubuz, eril kimlikler üreterek toplumsal yapının kurallarına uygun, güçlendirici ya da reddedici bir çerçevede eril kimlikler oluşturmaya çalışmaz. Eğitimli-eğitimsiz, zengin-fakir aynı özelliklerle hayat karşısında iradesiz, güçsüz, zayıf, yumuşak, edilgen olarak sunulur.



SONUÇ

Bu çalışmanın temel amacı, sinemamızdaki erkek karakterlerin toplumsal cinsiyet ve rol algısının 90'ların ikinci yarısından itibaren başlayarak geçirdiği sıra dışı değişimi ve evrimi betimlemektir. Ayrıca, bu çalışma Yeşilçam çerçevesinde erkek karakterlerin yaşadığı kırılma noktalarını göstermeyi ve sinemadaki erkek karakterlerinin geçirdiği evrimin Türk Sinemasına olan yansımalarını açıklamayı Zeki Demirkubuz Sinemasındaki bu karakterler özelinde baba ya da babasızlık krizi, oğul, eş/sevgili kavramlarına atıfta bulunarak anlatmayı hedeflemektedir. Son olarak, söz konusu çalışma erkek figürlerinin toplum içinde, kadınların ve kadın yönetmenlerin gözünde ve yaşam içerisinde nasıl bir konuma yerleştirildiğini sinemaya dair bir çerçeveden göstermeyi amaçlamaktadır.

Bu anlamda çalışma kapsamında çözümlenen filmlerin ortak nüanslar gösterdiği unsurlar içerik analizi yöntemiyle başlıklandırılmıştır. Hegemonik erkekliğin inşa edildiği ve sürdürüldüğü biçimler, karakterlerin dönüşümü ve araştırdığı yapıları göstermektedir. Bununla birlikte filmlerden seçilen muhtelif imgeler yapısalcı çözümlemenin birleşkelerinden olan göstergebilim yöntemi kullanılarak ele alınmıştır. Bu yöntem de, 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 filmlerde ne şekilde imgeleştirdiğini de gözler önüne sermektedir.

Demirkubuz'un filmleri genellikle toplumsal olayların bireyleri nasıl etkilediğini irdeliyor. Herkesin ilişki kurabileceği büyük meselelerle başlayıp daha sonra bunların bireysel yaşamları nasıl etkilediğine odaklanıyor ve toplumun gerçekçi bir tasvirine sadık kalmaktadır. Söz konusu toplumsal meseleler olduğunda Demirkubuz, karakterleri içsel değişimleri keşfetmek için birer araç olarak kullanma eğilimindedir. Filmlerindeki her karakter, eylemleri ve duyguları aracılığıyla filmin temasını doğrudan temsil etmektedir. Demirkubuz tipik olarak, sosyal statülerinden bağımsız olarak sıradan insanları çaresizlik, kapana kısılmışlık ve çaresizlik duygularına odaklanarak resmeder. Bu nedenle filmleri genellikle yalın bir anlatım tarzı izlerken, karmaşıklık karakterlerin genellikle karanlığa ve psikolojik çalkantılara

gömülmüş ruh hallerinden kaynaklanmaktadır. Demirkubuz filmlerinde sıklıkla kadın-erkek ilişkilerinin dinamiklerini ön plana çıkarıyor, özellikle de toplumsal olarak farklı gerçeklikler olarak gördüğü aldatma ve bunun sonucunda yaşanan trajediler gibi temaları vurguluyor. Bu temalar filmlerinin dokusunda sıkça işlenmektedir.

Demirkubuz'un filmleri modern unsurları ön plana çıkarsa da hikâyelerinde, karakterlerinde ve değerlerinde hâlâ geleneksel bir öz taşımaktadır. Onun sineması, çoğunlukla ataerkil bir söylemi yansıtan, geleneksel temaların bir dönüşümü olarak görülebilir. Filmler ağırlıklı olarak erkek deneyimlerine odaklandığından hegemonik bakış açılarını yansıtmaya eğilimindedir. Demirkubuz da filmlerinde kadınların ağırlıklı olarak erkeğin varlığıyla bağlantılı olarak resmedildiğini kabul etmektedir. Tipik olarak anlatının, aile birliğinin vurgulandığı geleneksel melodram gelenekleriyle çelişen, mutlu aile tasviri olmadan erkek karakterlerin bakış açısıyla ortaya çıktığını görmekteyiz. Bunun yerine, filmlerindeki ilişkiler genellikle kadın karakterlerin sadakatsizliği nedeniyle çözülüyor. Aldatan kadın teması, Demirkubuz'un kadın sadakatsizliğine odaklandığının altını çiziyor; erkek karakterlerin tepkileri genellikle geleneksel değerlerden farklılaşmaktadır. Sinematik olarak kamera, erkeği net, yakın plan çekimlerde vurgulama eğilimindeyken kadın genellikle uzaktan veya daha bulanık bir şekilde, hatta bazen çerçevenin dışında konumlandırılmış olarak tasvir edilir. Bu görsel hikaye anlatımı, olayları öncelikle erkek kahramanın bakış açısından görüntüleyerek izleyicinin bakış açısına uygundur. "*Bekleme Odası*" ve "*Bulanık*" gibi filmlerde kadınlar şikayetlerini dile getiren ve sevgiye duyulan özlemi dile getiren kişiler olarak tasvir ediliyor ve bu da çoğu zaman ilişkilerin bozulmasına neden olmaktadır. Sonuç olarak Demirkubuz'un sinemasında kadınlar memnuniyetsizliğini ifade eden ve dikkat çeken varlıklar olarak tasvir edilir.

"*C Blok*", "*Kıskanmak*", "*İtiraf*" ve "*Kor*" gibi filmlerde erkekler sıklıkla kadınlara cinsellikleri ve sadakatsizlikleri hakkındaki ayrıntıları itiraf etmeleri için baskı yapmaya çalışıyor. Bu zorlayıcı çabalara rağmen kadınlar erkeklerin taleplerine uymayı reddediyorlar. Bunun yerine ya sessiz kalırlar ya da karşı tarafı susturmak için bağırarak öfkelerini ifade ederler. Ancak kadınların bu iddialı tavrı onları mutlaka güçlendirmiyor. Demirkubuz'un filmlerinde kadınlar, direnmelerine rağmen hâlâ şiddete maruz kalıyor ve ciddi sonuçlarla karşı karşıya kalıyor.

Demirkubuz'un filmlerinde erkeklerin kapalı kapılar ardında yaşadığı psikolojik çöküntülere sıklıkla tanık olurken, kadınların maddi gerçeklikleri erkek karakterlerin dünyasıyla iç içe geçiyor. Kadınların aksine erkek karakterlerin maddi dünyaları, ilişkilerinden nispeten bağımsız kalır. Mesela "İtiraf"ı ele alalım: Nilgün, modern, çalışan bir kadın olmasına rağmen kocasını aldatarak işine ve hayatına devam eder ama yine de mutsuz bir kaderle karşı karşıyadır. Eylemleri ahlaka aykırı sayılıyor ve işten çıkarılmasına yol açıyor. Bu anlatı, kadın karakterlerin tipik olarak pasif ve masum olarak, erkeğin kadını ve çocuğunun annesi rolünü yerine getiren ya da evi tehdit eden kötü figürler olarak tasvir edildiği geleneksel Yeşilçam tarzını yansıtmaktadır. Evini yıktığı ve zina yaptığı için "kötü kadın" olarak gösterilen Nilgün, sürekli talihsizliklerle karşı karşıya kalır. Erkeklerin kadınlardan hizmet taleplerine ilişkin geleneksel beklentiler de devam ediyor ve bu kodlar hâlâ etkileşimlerine hakim oluyor. İlginçtir ki, modern görünümlü kadınlar, filmin sonunda genellikle bir dönüşüme uğrayarak, *Yazgı*'da da görüldüğü gibi, daha geleneksel bir üsluba geri dönüyorlar.

Masumlaşmayı bu tip görüntüyle perçinlemesi Demirkubuz'un alt zemindeki geleneksel kültürel kodları destekleyeceği manada altını çizer. Bu önermeleri Yeşilçam melodramlarına benzer. Kötülük yapan, günah işleyen kadınların başlarına bin bir türlü şey gelir. Sonuçta kendilerini kötü bir kaderin içinde bulur, bu şekilde cezalanırlar. Erkekler tek başlarıyken sadece yumurta yapabilen, kirli tabakları, tavaları salonda olduğu yerde bırakan bir erkeklik aktarılmıştır. Filmlerinde erkeklerin, çayını getirip götüren, hizmet eden, evi derleyen toplayan kadınlar görülmektedir. Cinsiyetçi yapı hegomonik erkekliğin yeniden inşa edilmesine olanak sağlar.

Demirkubuz'un filmlerinde erkekler genellikle kurban olarak karşımıza çıkıyor ve davranışları baştan sona ilişkilerin gidişatını belirliyor. Terk edilmeleri bile tekrarlayan olumsuz eylemlerine bağlanabilir. Mesela "*Bekleme Odası*"ndaki yardımcı karakter, en masum karakterlerden biri olarak gösterilmesine rağmen yönetmene ihanet ediyor. Yönetmenle olan romantik hayalleri gerçekleşmeyince eski kız arkadaşının yanına döner. Demirkubuz'un tasvirine göre kadınlar potansiyel olarak tehlikeli figürler olarak tasvir ediliyor. "*Üçüncü Sayfa*"da, kocasının baskısıyla ev sahibiyle ilişkiye zorlanan, kocasının tecavüzüne ve şiddetine maruz kalan Meryem'in yaşadığı travmalara değinmek yerine, İsa'nın trajedisine odaklanılıyor. Halit'in

ayrıcalıklı yetiştirilme tarzının onu kız kardeşine göre hayatta öne çıkardığı "*Kıskanma*" alt metninde erkeksi tavırlar yeniden ortaya çıkar. Onun statüsü, kadının hayatındaki toplumsal konumunu belirler.

Kor filminde toplumun yalnız kadına bakışından korkan Emine'nin Cemal'in Romanya'da tutuklu olduğunu saklamaya çalıştığını görürüz. Demirkubuz erkek egemen toplum gerçeğini izleyiciye sunar.

C Blok filminde müzik kullanımı minimize edilmiştir. Şehre ait araba, televizyon, trafik sesleri kullanılarak izleyici modern dünyanın yalnızlığı ile yüzleştirilir. Filmlerinde olay yerinin doğal kendi sesinin verilmesi, müziğe çok az yer verilmesi sessizliğe yapılan bir vurgudur. Filmlerde tuvaletteki sesler, şifonun sesi birebir tüm çıplaklığıyla duyulur. *C Blok* filminde kapıcının oğlu Halit, yaşadığı mekân kadar dilsizdir". Annesinin cezasını çeken Çilem'in sağır ve dilsizliği ile Yusuf ablasının dilsizliği de erkek şiddeti sonucu olmuştur. Masumiyet filminde şiddetin alt metin içinde yerleştirir. Seyirci bu kişileri üçüncü kişilerin anlattığı hikâyelerden tanır. Ablasının çocuğu ile Çilem'in suskunluğu şiddete karşı oluşmuş sessizlik-tepkisizlik vurgusu bir pasif direniş olarak algılanabilir.

Meryem filmde femme fatale bir karakter olarak ortaya çıkıyor, sınıf dinamiklerini başarıyla yönetiyor ve filmin sonunda diğerlerinden ayrışıyor. Anlatı boyunca, baskı altındaki bireylerin artan baskılarla karşı karşıya kaldıklarında, gerekirse cinselliklerini güçlendirmeye başvurabileceklerini gösteriyor. "Masumiyet" ve "Üçüncü Sayfa" gibi filmlerde, kendi türlerinin karakteristik özelliği olan tehlikeli kadınlar vardır ve genellikle kadınların gölgesinde kalmalarına yol açan erkek motifleriyle birlikte tasvir edilirler. Rainer Werner Fassbinder gibi yönetmenlerden ilham alan Demirkubuz, kara film unsurlarını melodram yapısına dahil ederek duygusal aşırılıkları yoğunlaştırıyor. Hem "Masumiyet" hem de "Üçüncü Sayfa", hikayeleri kayıtsız, belirsiz erkek karakterlerin gözünden sunuyor. Ancak anlatı olaylarını ileriye taşıyan şey hırslı, baskın ve güçlü kadın karakterlerdir. İsa, toplumun kendisine lider bir rol vermemesinden duyduğu hayal kırıklığını dile getirerek, kendisini öne çıkarması için fırsatların olmamasına üzülmüyordu.

Üçüncü Sayfa'da erkek (İsa), kadın karakterin (Meryem), *Yazgı*'da "Musa" isimlerinin "din" bağlamıyla ilişkili olması yananlam düzlemi oluşturur. *Yazgı*'da

Musa'nın sıklıkla söylediği sözcük "fark etmez" olan erkek karakter, olay örgüsü karşısında edilgen tavrını ileri bir noktaya götürmüştür. Bu durumu, bir ölçüde Demirkubuz'un kendisinin rol aldığı *Bekleme Odası*'nın Ahmet'i için de geçerli olduğunu görürüz. Onun da hayatına giren kadınlar onun için fark etmez, kimseyle arasında bir bağ kurmaz.

Demirkubuz'un filmleri, yönetmenin kişiliğini, anlatım dilini şekillendiren temalar, karakterler, ortamlar, zaman, semboller ve nesneler aracılığıyla yansıtan varoluşsal söylemleriyle karakterize edilir. Kendine özgü hikâye anlatma tarzı, kendi geçmişinden izler ve onu etkileyen yazarların, yönetmenlerin ve filozofların aktardığı içsel anlamları bünyesinde barındırmaktadır. Demirkubuz, ses, ışık ve kamera tekniklerini kullanarak insan doğasının özünü araştırıyor; genellikle iç kargaşayı simgeleyen klostrofobik mekanları, potansiyel kaçış veya aydınlanmayı temsil eden sürekli açılan kapılarla yan yana tasvir etmektedir. Erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkilerin tasviri genellikle hegemonik yapıları yansıtıyor, döngüsellik temalarını, iyinin ve kötünün varoluşsal paradoksunu ve filmlerinin birbirine bağlılığını araştırmaktadır. Varoluşçu sinemanın ustası Zeki Demirkubuz, eserlerinde farklı varoluş biçimlerini ve karşıt karakterleri yan yana getirerek karşılaştırmalı sinemanın ilgi çekici örneklerini sunmaktadır. Bu anlatılar aracılığıyla insanlık durumunun karmaşıklıklarını ve anlam arayışını derinlemesine araştırmaktadır.

Filmde Türkan ve Muharrem'in adamı merdivenlerden aşağı itme planı planlandığı gibi gelişmektedir. Ancak adamın hastaneye götürülüp Türkan ve Muharrem'i olaya karıştırmasıyla işler beklenmedik bir hal alır. Sorgulanmak üzere getirilmelerine rağmen sonunda polis tarafından serbest bırakılırlar. Birlikte oynadıkları son sahnede Türkan, yaşlı ev sahibesinin evlenme teklifini kabul ettiğini açıklar; bu, özenle inşa ettikleri suç ve ceza dünyasını ironik bir şekilde yerle bir eder.

Türkan'ın yaptıklarıyla ihanete uğradığını hisseden Muharrem, nefret ettiği biriyle evlenme kararıyla sarsılır. Türkan'ın yer altı dünyasında kendisine yakın bir ruh olduğuna inanmıştır ve Türkan'ın ihaneti onu çok etkiler. Muharrem öfke ve hayal kırıklığı içinde Türkan'a saldırıyor ve sözlü saldırılarını ona yöneltiyor.

Türkan ayrılmaya hazırlanırken kendi içinde yaşadığı durumu ve bir kadın tarafından bir kez daha aldatıldığını fark eden Muharrem'in öfkesi içe döner. Bu, erkek

kurbanın bir kadın tarafından manipüle edildiği "Üçüncü Sayfa"da görülen temaları yansıtıyor. Sonuçta Muharrem'in patlaması, insan ilişkilerinin karmaşıklıklarını ve kırılganlıklarını hatırlatan dokunaklı bir hizmettir.

Annesinin ölümüyle Musa'nın evi dağınık bir hal alır. Ortada kalan çekirdekler, çöpleri, evin dağınıklığı vurgulanır. Bir kadın olmadan Musa tek başına sadece yumurta yapan, kirli tabakları, tavaları salonda olduğu yerde bırakan, sigarasını içine söndüren bir erkek tasvirindedir. Yeraltı filmindeki Muharrem gibi o da iş çıkışları sokaklarda oradan oraya amaçsızca dolaşmaktadır.

Kararan perde açılır ve filmin 2. döngüsü başlar. Sonraki sahnede Sinem'i düğün fotoğrafları hakkında yorumlar yaparken dinleriz. Musa'nın işten erken geldiği bir gün evde karısının bir adamla birlikte olduğunu fark eder. Adam banyoda Sinem çıplak bir şekilde yatakta uyumaktadır. Ama merak edip banyoda kim var demez. Ayakkabılıkta erkek ayakkabısı gördüğü halde fark ettirmeden evden çıkar, gider. Konuyla ilgili Sinem'e hiçbir şey söylemez. Geleneksel erkek tipinin dışında olaya tepkisidir.

Demirkubuz, kadınları toplumsal beklentilere uyum sağlayan, dolayısıyla geleneksel aile yapısını devam ettiren bireyler olarak tasvir ediyor. Eylemlerinin bedelini ödemelerine rağmen kadınlar sıklıkla kendilerine dayatılan kültürel kodlara bağlı kalıyorlar. Bu anlatı, kadınların özellikle sadakatsizlik ve bunun yansımaları üzerinden trajedinin kaynağı olarak tasvir edildiği erkeksi bir söylemi yansıtıyor.

Tipik bir Demirkubuz tarzında adam yine Sisifos'un ebedi mücadelesini anımsatan bir döngünün içinde sıkışıp kalan kurban olarak tasvir ediliyor. Musa bu döngünün farkında olmasına rağmen kendini kadere teslim eder ve kurtulma çabalarının boşuna olduğunu anlar.

Film, Musa'nın en sevdiği içkiyi istemesi ve sinema patronunun çocuğunun varlığına gösterdiği kayıtsız tepkiyle sembolize edilen rutinine dönmesiyle bir teslimiyet duygusuyla sona erer. O ve Sinem birlikte oturup televizyonda eski Yeşilçam filmlerini izlerken, pasif duruşları kadınların sinemadaki tasvirini yansıtıyor ve yerleşik normların ve döngülerin devam ettiğini gösteriyor.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, E. (2006, Eylül 3). Zeki Demirkubuz ile Görüşme. Cumhuriyet Pazar Eki. Adresinden 25.11.2022 tarihinde alınmıştır

Arslan, S., 2005 Hollywood alla Turca: A history of popular cinema in Turkey, Doktora Tezi, The Ohio State University.

Atam, Z. (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması. İstanbul: Cadde Yayınları.

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.

Aydoğan, Doğan. “Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması’nda Erkeklik Halleri”. “Erciyes İletişim Dergisi”. e-ISSN: 2667-5811 | ISSN: 1308-3198. 2020

Balcı, 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.

Bingham, D., 1994 “Acting male: masculinities in the films of James Stewart, Jack Nicholsun, and Clint Eastwood, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.

Birtek, G. (2014). “Gerçekliğin ve Samimiyetin Aynasında: Zeki Demirkubuz”. Erişim Tarihi: 25.11.2022, <http://www.sinematopya.com/2014/08/gercekligin-ve-samimiyetinaynasinda-zeki-demirkubuz>

Bozok, M., 2019 “Raewyn Connell ve Erkeklik çalışmalarının köşe taşı çalışması olarak Erkeklikler”, ViraVerita EDergi, 9, 199-205

Butler, J., 2020 Cinsiyet belası, Metis Yayınları.

Büker, S. ve Topçu, G. (Editör), Kırmızı Kedi Yayınları, 166-180.

Büyükdüvenci, S., & Öztürk, R. (2007). YENİ TÜRK SİNEMASINDA ESTETİK ARAYIŞI. Felsefe Dünyası, (46), 45-49.

Carrigan, T., Connell, B., Lee, J., 1985 “Toward a new sociology of masculinity”, Theory and society, 14(5), 551-604.

Cengiz, K., Tol, U. U., Küçükural, Ö., 2004 “Hegemonik Erkekliğin Peşinden”, Toplum ve Bilim, 101, 50-70.

Cerrahoğlu, N. (1999). “Temel Sorunumuz Ahlak”. Milliyet, 10 Ekim 1999 tarihli Zeki Demirkubuz ile Söyleşi. Erişim Tarihi: 25.11.2022, <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=2>

Cialdini, RB ve Goldstein, NJ (2004). Sosyal etki: Uyum ve uyum. Yıllık Psikoloji İncelemesi, 55, 591-621. doi:10.1146%2Fannurev.psych.55.090902.142015

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

Çelik, G. (2016). Erkekler de ağlar!": Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkeklik inşası ve şiddet döngüsü. Fe Dergi, 8(2), 1-12.

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.

Eyüßleyen, 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.

Gezer, S. (2012). Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri: Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz Sinemalarına Bakış. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Günay, Ö. L., & Subölen, S. (2016). Zeki Demirkubuz Sineması’nda Varoluşçuluk İzleri: Karanlık Üzerine Öyküler Üçlemesi. SineFilozofi Dergisi, 1(2), 147- 167.

Gürbilek, N. 2014).Vitrinde Yaşamak.İstanbul:Metis Yayınları.

Gürbilek, 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.

<https://www.oscars.org/oscars>, Erişim Tarihi: 25.11.2022

Jameson, F. (2004). <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=2> . 2019 tarihinde Fredric Jameson. Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar. adresinden alındı

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 konumun 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

Karanfil, 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).

Kotan, S., 2015 Atıf Yılmaz filmlerinde kadının temsili, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk Üniversitesi.

Kundakçı, 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.

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

Möller, O. (2006). “Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık”. Kader: Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk, s. 26-30, Ankara: Dost 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.

Onaran, A. Ş. (1995). Türk Sineması (II. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.

Onur, H. Ve Koyuncu, B., 2004 “Hegemonik erkekliğin görünmeyen yüzü: Sosyalizasyon sürecinde erkeklik oluşumları ve krizleri üzerine düşünceler”, Toplum ve Bilim, 101, 31-49.

Özdemir, E. (2011). Türkiye Sinemasında Dostoyevski Yorumu. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Özdemir, S. T. (2003). Kara Filmler- Neo- Noir'dan Future Noir'e . İstanbul: Altıkırkbeş Yayın

Özden, Z., 2020, Film Eleştirisi, İmge Yayınları, Ankara

Özgür, Özlem. “Türk Sinemasında Baba Temsili”. “Palet Yayınları”. Konya. (2018). 193 s. ISBN: 978-605-2338-52-0, s.193

Peterson, V. S., 1998 “Feminisms and international relations”, *Gender & History*, 10(3), 581-589.

Pösteke, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

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.

Schippers, M., 2007 “Recovering the feminine other: Masculinity, femininity, and gender hegemony”, *Theory and society*, 36(1), 85-102.

Seidler, V. J., 2003 *Rediscovering masculinity: Reason, language and sexuality*, Routledge

Siregar, I. (2022). Semiotics Analysis in The Betawi Traditional Wedding" Palang Pintu": The Study of Semiotics Roland Barthes. *International Journal of Linguistics Studies*, 2(1), 01-07.

Smith, P., 1987 “Male Feminism”, *Men in Feminism*, edited by Alice Jardine and Paul Smith. Methuen, New York, 1-40.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şeker, Hatice. “Popüler Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklik ve Eşcinsellik”. “Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü”. “Yüksek Lisans Tezi”. Isparta, 2015

Tunç, E., 2012“Male Feminism”, Men in Feminism, edited by Alice Jardine and Paul Smith. Methuen, New York, 1-40. Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı, Doruk Yayınları.

Ulusay, N., 2004 . Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı, Doruk Yayınları. “Türk sinemasındaki ‘erkek filmleri’nin yükselişi ve erkeklik krizi”, Toplum ve Bilim, 101, 144-161.

Uzunali, G. (2015). Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekan Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

www.vogue.fr/vogue-hommes-en/article/timothee-chalameet-reframing-masculinity-cinema, Erişim Tarihi: 25.11.2022.

Yetişkin, E., 2013 “Postkolonyal Düşünce ve Madun Çalışmalarından Neler Öğrenebiliriz?”, Yayınlanmamış Bildiri. Ankara: 13. Ulusal Sosyal Bilimler Kongres

Yiğit, Z., 2009 Modernizm Sürecindeki Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Young, I. M., 2009 “Yaşanan bedene karşı toplumsal cinsiyet: Toplumsal yapı ve öznellik üzerine düşünceler”, Cogito, 58, 39-56

Zaretsky, E., 1975 “Male supremacy and the unconscious”, Socialist Revolution, 4(Part 21), 22.