



GAZİANTEP UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Journal homepage: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/jss>



Araştırma Makalesi • Research Article

Türk Sinemasında Feodal Aile Yapısı İçerisinde Erkek Kimliğinin İnşası¹

Construction of a Male Identity in a Feudal Family Structure in Turkish Cinema

Nergiz KARADAŞ^{a*}

^a Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sinema- TV Bölümü, Van / TÜRKİYE
ORCID: 0000-0002-8910-8039

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 4 Nisan 2020

Kabul tarihi: 12 Temmuz 2020

Anahtar Kelimeler:

Türk Sineması,
Toplumsal Cinsiyet,
Erkeklik,
Feodalite,
Aile

ARTICLE INFO

Article History:

Received April 04, 2020

Accepted July 12, 2020

Keywords:

Turkish Cinema,
Gender,
Masculinity,
Feudality,
Family

ÖZ

Toplumda kadınlık ve erkeklığe ilişkin inanç, beklenti ve rolleri tanımlayan sosyal bir yapılanma olan toplumsal cinsiyet, farklı kültürlerle göre değişiklik göstermektedir. Ancak toplumsal cinsiyet kodlarının oluşmasında ve nesilden nesile aktarımında aile en önemli belirleyiciler arasında yer almaktadır. Toplumda var olan bu kodların aktarımı ve meşrulaştırılmasında rol oynayan araçlardan bir tanesi de toplumdaki beslenen ve toplumu etkileme gücüne sahip olan sinemadır. Genelde sinema tarihi özelde de Türk sinema tarihinde filmlerin başkahramanının sıklıkla erkek karakterler olduğu bilinmektedir. Günümüzde ise, tıpkı geçmiş örneklerine benzer olarak yeni Türk sinemasının hem popüler hem de sanatsal kanadının yine erkek karakterleri ön plana çıkardığı görülmektedir. Toplumsal cinsiyete ilişkin tanımlamalar ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisi söz konusu olduğunda kadın-erkek arasındaki hiyerarşik ilişkinin yanı sıra erkekler arasında da bir hiyerarşiden bahsetmek mümkündür. Bu gerçekten hareketle feodal aile yapısı içerisinde erkek kimliğinin sinemadaki temsilini ele alan bu çalışma kapsamında birçok festivalden ödülle dönen Sarı Sıcak (Fikret Reyhan/2017) adlı film sosyolojik film analizi ile ele alınmakta ve sinemada feodal aile yapısı içerisinde erkek kimliğinin ne şekilde karakterize edildiğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Yapılan inceleme sonucunda Türk Sinemasının sanatsal kanadında yer alan Sarı Sıcak adlı filmde erkekliklerin hegemonik erkeklik hiyerarşisine ve geleneksel yapıya uygun olarak karakterize edildikleri görülmektedir.

ABSTRACT

Gender, which is a social structure defining beliefs, expectations and roles related to femininity and masculinity in society, varies according to different cultures. However, the family is one of the most important determinants of the formation of gender codes and their transfer from generation to generation. One of the tools involved in the transmission and legitimization of these codes that exist in the society is the cinema which is fed by the society and has the power to influence the society. Generally in the history of cinema, in particular in Turkish cinema history, it is known that the main characters of the films, are often male characters. Nowadays, just like the examples of the past, both the popular and artistic side of the new Turkish cinema, it is seen that it brings male the characters to the fore again. When it comes to gender-related definitions and gender hierarchy, it is possible to talk about a hierarchical relationship between men and women, as well as a hierarchy between men. With this act, in this study, the film which is about there presentation of the male identity in the feudal family structure, that is named Sarı Sıcak (Fikret Reyhan / 2017), which has won awards from many festivals, has been analyzed with sociological film aspects and it is aimed how to characterize the identity of male identity in the feudal family structure of the cinema. As a result of the examination, it is seen that masculinities are characterized in accordance with the hegemonic masculinity hierarchy and traditional structure in the movie Sarı Sıcak in the artistic wing of Turkish Cinema.

¹ Bu çalışma, Kıbrıs'da 10-12 Ekim 2019 tarihleri arasında düzenlenen 7. Uluslararası Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Konferansı: Toplumsal Cinsiyet, Mekân, Yer & Kültür adlı etkinlikte sözlü bildiri olarak sunulmuş ve özeti konferans bildiri özet kitabında basılmış "Türk Sinemasında Feodal Aile Yapısı İçerisinde Erkek Kimliğinin İnşası" başlıklı bildirin tamamlanmış halidir."

EXTENDED ABSTRACT

Gender, which is a social structure defining beliefs, expectations and roles related to femininity and masculinity in society, varies according to different cultures. However, family is one of the most important determinants of in the formation of gender codes and responsible from their transfer from generation to generation. The cinema which is fed by the society and has the power to influence the society is one of the tools involved in the transmission and legitimization of these codes. Generally in the history of cinema, in particularly in Turkish cinema, it is known that the main characters of the films are often male characters. Nowadays, just like the examples of the past, both the popular and artistic side of the new Turkish cinema, it has been seen that it brings male characters to the fore again. In the case of gender definitions and gender hierarchy, besides the hierarchical relationship between men and women, it is also possible to talk about a hierarchy among men. Based on this fact, in this study, the film which is example of representation of the male identity in the feudal family structure, titled as a *Sarı Sıcak* (Fikret Reyhan / 2017), it has been analyzed in sociological film aspects and it has been aimed to showing in cinema how male identity is characterized with in the feudal family structure. When, economic, political, social structure, its development and transformations with its culture and accordingly to value judgments, norms, worldview, of social structure and its reflections is concerned, different historical periods find their reflections in cinema with different representations in line with their condition.

Although representational content and forms may change over time, the family, which is included in all narrative genres in almost every period, has often been featured in movies with positive representation, mostly within the framework of dominant ideologies. When it comes to masculinity, despite social changes, hegemonic masculinities are still at the forefront and therefore they find their reflection in cinema as well. Because masculinity is more beyond just an identity, it is also determinant in the hierarchy of relations with in the traditional structure.

Despite the change in the forms of production and capital ownership, the film "*Sarı Sıcak*" tells the story of a family who resists traditional methods and has financial problems at the expense of being forced by taking their son İbrahim to the center. At this point, the film has repeated as a tradition from past to present, and once again male character take places at its focus. Throughout the movie, female characters play an auxiliary role and speak very little.

Scope of "*Sarı Sıcak*" film that investigated in this study, it has been seen that male identities were built under the umbrella of traditional family structure and hegemonic masculinity representation, the personification is represented by reference to ideal cultural norms and values. The social identities of the characters are shaped with in the frame work of the patriarchal structure, so there is a conflict with their personal identities, desires and ideals.

Although discussed film seems to be a family story that resists in traditional production forms, it basically puts a representation of hegemonic masculinity at the center of the narrative and reproduces and legitimates many dominant codes that exist in society instead of a critical language. In addition to this, changing representations of family and male characters are also seen in the movie. The family in the movie is not represented as a happy family with close relationships, unlike conventional representations. The representation of the unity of the family, in which religious values are the common denominator, is meals that are eaten together but almost without communication. Even though the family members are not in close relationship with each other, it is seen that when the father and his brother are stretched with the broker, or when the father and brother save İbrahim from the brokers, they protect each other in case of an external threat.

Despite the social developments and transformations experienced in the film, "*Sarı Sıcak*", the father is again positioned as the head of the family in accordance with the social structure. Sons do not have a say in the place or opposite of the father. In the final analysis, even if they declare an opinion, what the father wants is. Because the power obtained from the character of Necip from manhood has taken its place in the top row in the hegemonic masculinity pyramid riveted with paternity. The father who is responsible for the family's livelihood is also the person who has the right to say the last word. With the cultural values and traditional family structure inside the house, the power and position of the father, who is the owner of the power, against the men who have economic power outside, can be shaken. In the capitalist world, Money and therefore economic power are the determinants of the relations of power, obedience, alliance and sovereignty among men. As a matter of fact, after İbrahim started to earn money, he had a transformation, albeit partially, and he had a say in some places in the public space that he had confidence in compared to his first half when the film was passivated and abused.

The film, in which the character, İbrahim, is placed on his spine, is characterized as a subject with negative sides that contradict idealized hegemonic masculinity and moreover, İbrahim is injured by the beating from the brokers at the end of the film. Instead of the fearless, savior idealized male model represented as a hero in the historical process, the character of İbrahim in the movie offers a manly deformed, thirsty, non-self-employed, itchy, reddened, injured side, and this type of masculinity should be under the hegemonic masculinity in the gender hierarchy pyramid. It is reproduced by representation and normalized by social conventions.

Giriş

Toplumsal kurum ve yapılar insanlardan meydana gelir ve yine bu yapı ve kurumlar bireyleri, kimliklerini, yaşam biçimlerini şekillendirir. Bireylerin toplumsallaşma ve bireysel kimlik oluşturma sürecinde toplumda egemen olan değer yargıları ve normlar etkilidir. Bu süreçte bireyler, başta aile olmak üzere sosyal etkileşimde buldukları diğer bireyler ile toplumsal yapı, devlet kurumları, okul, ordu, sosyal çevre, din, popüler kültür ve ürünleri, ekonomik yapı, siyaset vb. unsurlardan etkilenirler ve kimliğe ilişkin anlam haritaları çıkartırlar. Toplumun kültürünün ve kültüre ilişkin değerlerinin en somut görüldüğü alan olan aile hem toplumsal hem de bireysel ilişkiler üzerinde belirleyicidir. Dolayısıyla aile, çocuk ve hatta yetişkin bireyler için en uzun süreli sosyal ilişki pratiği ile sosyalizasyona katkı sağlamaktadır. Feodal aileler söz konusu olduğunda miras alınan ve doğal kabul edilen bağlar, ilişkiler ve kurallar da söz konusudur. Özellikle geleneksel yapıda birey kimliğini sıklıkla yaşadığı makro-mikro kozmosta aile değerleriyle, egemen ideolojiye uygun olarak şekillendirir.

Gelişen, değişen, dönüşen dünya düzeni içerisinde birçok tutum ve değerdeki değişme rağmen, geleneksel anlayış açısından toplumun en temel birimi olan ailenin birliği hala oldukça önemlidir. Bu nedenle aile çatısı altında yaşayan bireylerin aileye uygun davranışlar göstermesi de oldukça önemlidir. Toplumsal, kültürel farklılıklar olmakla birlikte toplumsal uyulaşım larca aile içerisinde anne-baba, karı-koca, evlat-ebeveyn, kardeş rolleri belirlenmiştir ve bireylerin bu rollere uymaları beklenmektedir. Belirlenen toplumsal roller içerisinde en önemlilerinden bir tanesi toplumsal cinsiyete ilişkin rollerdir. Bu nedenle gündelik hayat içerisinde toplumsal cinsiyete ilişkin kodlamalardan kaçmak oldukça zordur. Cinsiyet rolleri, çoğunlukla, biyolojik cinsiyet farklılıklarının kültürel gelişimi olarak görülmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadına ve erkeğe roller atfedilmekte ve bu rollere uygun davranışları beklenmektedir.

Toplumsal cinsiyet piramidi söz konusu olduğunda cinsiyetler arası hiyerarşi de toplumsal norm ve değerler ile şekillenir. Bu noktada da toplumsal olarak baskın ideolojiler belirleyici rol oynar. Cinsiyetler arasındaki ilişki dikkate alındığında erkek/hegemonik erkek kimliği daha ön plana çıkartılmaktadır. Hegemonik erkeklik, farklı erkeklik biçimlerinin karşılıklı onayıyla işleyen "küresel eril ittifak düzeni" ne işaret etmektedir. Bu yaklaşım, temelde farklı erkeklik biçimlerinin, pratiklerinin, erkek egemen değerlerin ve bu değerleri ayrıcalıklı kılan kültürel ve kurumsal yapıların, kadınların boyun eğdirilmesinde ortak çıkarlara sahip olduğuna işaret etmektedir (Sancar, 2009 s. 17). Çünkü erkeklik sadece bir kimlik olmanın ötesinde, geleneksel yapı içerisinde ilişkiler hiyerarşisinin de belirleyicisidir. Erkeklik tanımıyla hegemonya arasında bir bağ söz konusudur. Gramsci'nin egemen sınıfın "rıza" yoluyla gücü elinde tutması olarak tanımladığı hegemonya söz konusu olduğunda kültür mevcut sosyal düzeni eleştirel olmayan bir şekilde kabul etmeye, rıza göstermeye teşvik eden bir mekanizma görevi görebilir. Kültür yoluyla, egemenliği korumak için zorlayıcı güce ihtiyaç duyulmayabilir (Macdonis ve Plummer, 2008, s. 150). Gramsci'ye (1992, s. 56) göre, maddi ve kurumsal yapı, okullar, kilise ve medya gibi bir dizi hegemonik aygıttan oluşur. Bu hegemonik aygıtlar egemen bir sınıfa ilişkin ideolojinin üretim ve yayılma sürecinin, sivil toplum olarak adlandırılan üstyapı düzeyinde gerçekleşmesine katkı sağlar. Buna ek olarak ideolojik unsurlar, kendilerine özgü olmadığı için hegemonya mücadelesinde sınıfsal karakter kazanmalıdırlar. Rızanın elde edilmesinde, diğer bir ifade ile egemen ideolojiye uygun erkek kimliğinin inşasında çoğunlukla toplumsal koşulların, kültürün oluşturduğu değerler şemsiyesi altında makro düzeyde toplum, mikro düzeyde de onun önemli bir parçası olan aile belirleyicidir. Zaman içerisinde yaşanan toplumsal dönüşümlerin etkisiyle rollere yüklenen anlamlar, kimi zaman değiştirilerek, kimi zamanda korunarak

sosyalleşme araçları ile nesilden nesile aktarılmaktadır. Toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda Connell'in, (2005, s. 22-23) belirttiği gibi erkeklik kavramının içselleştirilmiş erkek cinsiyet rolü olduğu fikri, sosyal değişime izin verir ve bu bazen rol teorisinin psikanaliz üzerindeki avantajı olarak görülür. Rol normları sosyal gerçekler olduğundan, sosyal süreçlerle değiştirilebilirler ve sosyalleşme aktörleri ile nesilden nesile aktarılırlar. Bu, sosyalleşme ajansları arasında aile, okul, sosyal çevre, kitle iletişim araçları vb. yer alır.

Gündelik hayata içkin bu kodlamalar genelde kitle iletişim araçlarının tümünde, özelden ise toplumla sıkı bir ilişki içerisinde olan sinemada da yansımalarını bulur. Sinema, kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir (Smelik, 2008, s. 1). Sinemasal anlatı içerisinde hem hikâye/öykü yaratımında hem de kişileştirme/karakterizasyonda toplumsal kodlar belirleyici rol oynamakta ve tıpkı dünya sinemasındaki örneklerine benzer olarak Türk sinemasında da toplumunun kültür normları sistemi çerçevesinde egemen ideolojilere uygun olarak temsil edilen erkeklikler ön plana çıkmaktadır. Toplumsal otoriteyi elinde tutan erkekler filmlerde de ön plana çıkan ve iktidarı temsil eden karakterlerdir. Dünya ölçeğinde kadınların toplumsal hayat ve çalışma hayatındaki yeri, kamusal hayattaki dönüşümler, feminist hareketler vb. gibi toplumsal alanda meydana gelen değişimler söz konusu olsa da geçmişteki sürece benzer olarak günümüzde de sinemada erkek hikâyeleri ve erkek karakterlerin ön plana çıkıyor olması gerçeğinden hareketle bu çalışma 2000 sonrası Türk Sineması'nın sanatsal kanadında yer alan *Sarı Sıcak* adlı filmi sosyolojik film analizi ile ele almakta ve sinemada feodal aile yapısı içerisinde erkek kimliğinin ne şekilde karakterize edildiğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Metodolojisi

Yaygın yaklaşıma göre Türk sinemasında 2000'li yıllar sonrası dönemi, ticari/popüler sinema ve bağımsız sinema olarak ikiye ayırmak mümkündür. Türk ve Dünya sinemasındaki örneklerine benzer olarak ticari sinema egemen ideolojilerin yeniden üretildiği, meşrulaştırıldığı temsiller içerirken, sinemanın bağımsız kanadında yer alan filmler toplumsal konulara eleştirel yaklaşımları ile ön plana çıkmaktadırlar (Becerikli ve Kalaman, 2019, s. 524). Yaygın inanın aksine Türk sinemasının sanatsal kanadında da popüler sinemadaki temsillere benzer olarak ataerkil yapı çerçevesinde şekillenen, egemen ideolojiye uygun hegemonik erkek kimliği ile bu kimliğin idealize edilmesine ilişkin temsillerin var olduğu varsayımından yola çıkan bu çalışma, aile çatısı altında farklı erkeklik konumlarının ne şekilde karakterize edildiğini ve bu temsillerin toplumsal yapıyı ne ölçüde yansıttığını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda amaçlı örneklem yöntemi ile seçilen ve 2000 sonrası Türk Sineması'nın sanatsal kanadında yer alan *Sarı Sıcak* adlı film sosyolojik film analizi ile ele alınmakta ve sinemada feodal aile yapısı içerisinde erkek kimliğinin ne şekilde karakterize edildiğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Ele alınan film sinemanın sanatsal kanadında yer almakla birlikte hegemonik erkeğe eleştirel bir yaklaşımdan ziyade hegemonik erkeğe boyun eğmiş bir erkekliliği karakterize etmesi açısından incelenmeye değer bulunmuştur. Sosyolojik film eleştirisi filmlerin sosyolojik veri sağlayan birer belge olarak üretildikleri dönemin toplumsal koşulları çerçevesinde ele alınması gerektiği görüşüne dayanmaktadır. Bu çerçevede filmlerin toplumsal cinsiyet, toplumsal yapı, sınıf, ırk, vb. ölçeğinde değerlendirilmesiyle toplumsal gerçekliğin ve sosyal değerlerin filmlerde nasıl ve ne şekilde üretildiği ve yeniden üretildiği, filmlerin sosyal yapı ve değerler üzerindeki etkisi ve filmlerin toplumsal bakış açılarında neden olduğu değişimler irdelenmektedir (Özden, 2004, s. 154). Bu çalışmada da filmde yer alan erkeklik ve hegemonik erkeklik temsillerinin toplumsal yapı, toplumsal cinsiyet rolleri, kültürel yapı/değerler ve toplumsal gerçeklik ile ne ölçüde örtüştüğüne; filmsel anlatıda onaylanan, meşrulaştırılan, normalleştirilen, idealize

edilen ve/veya eleştirilen erkeklik temsillerinin neler olduğuna ilişkin bir analiz yapılmaktadır. Ele alınan filmde temsil edilen erkeklik imajları toplumsal uyaşımara ilişkin ipuçları veren birer gösterge olarak ele alınmaktadır.

Erkeklik Çalışmaları ve Hegemonik Erkeklikler

Toplumsal cinsiyet terimi genellikle erkekler ve kadınlar arasındaki fiziksel ve toplumsal farklılıkları anlatmak için kullanılır. Sosyologlar ise cinsiyet (sex) terimini erkekler ve kadınlar arasındaki fiziksel, fizyolojik ve biyolojik farklılıkları; toplumsal cinsiyet (gender) terimini ise cinsiyetlere atfedilen toplumsal rollerdeki farklılıkları anlatmak için kullanılmaktadırlar. Bu noktada Sigmund Freud'un 'anatomi kaderdir' tezini destekleyen doğacı argüman toplum içinde kadın ve erkek arasındaki farklılıkların biyolojik farklılıkların bir yansıması olduğunu ileri sürerken, gelişmeci argüman cinsiyet rollerinin kültürel olarak belirlendiği ve sosyal olarak inşa edildiği inancına dayanmaktadır (Slattery, 2015, s. 341-342). Dolayısıyla genetik ve biyolojik unsurlara dayanan cinsiyet sınıflandırması için çoğu insanın yaptığı bir şey yoktur ve sıklıkla bireyin hayatı boyunca devam eder.

Toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda ise toplum tarafından tanımlanan bu roller birey toplumla etkileşimde buldukça öğrenilir, ifade edilir ve zamanla değişiklik gösterebilir. Birey erkek veya kadın (cinsiyet) olarak doğar, ancak eril ve/veya kadınsı (cinsiyet) olarak hareket etmeyi öğrenir. Bireyin toplumsal cinsiyetinin anlamı ve bunu nasıl ifade ettiği bir toplumun değerlerine, inançlarına ve kolektif yaşamı organize etmenin tercih edilen yollarına bağlıdır (Wood, 2009, s. 23-24). Toplumsal cinsiyet toplumsal etkileşimle var olur, yeniden üretilir ve nesilden nesile aktarılır. Özbay'ın (2013, s. 200) da belirttiği gibi bir kültürel ortamda hegemonik hale gelen erkek olma biçimleri tamamıyla o toplumun o anki siyasi, ekonomik ve kültürel koşullarıyla bağlantılıdır ve tarihsel dinamikler çerçevesinde değişimlere açıktır.

Tarihsel süreçte feminist kuramcılar, cinsiyet hiyerarşisinin erkek egemenliğine dayalı toplumsal yapıda kadınlar açısından yarattığı etkileri ve çözüm yollarını tartışmışlardır. Oysaki cinsiyetler arası iktidar ilişkilerini anlama ve ortaya koyma sürecinde erkekler ve kadınlar arasındaki ezilme-güç ilişkileri kadar, erkeklerin diğer erkeklerle olan ilişkileri arasındaki eril ittifak ile iktidar konumlarının ve tahakküm ilişkilerinin de ele alınması gerekmektedir (Sancar, 2016, s. 15). Bu nokta yapılacak incelemelerin toplumsal açıdan cinsiyet hiyerarşisi piramidini dikkate alarak yapılmasını önemli kılmaktadır. Çünkü cinsiyet ilişkilerinin örgütlenmesini destekleyen ideoloji erillik ve dişilik katmanlarını içeren "cinsiyet hiyerarşisi"dir. Bu hiyerarşinin en tepesinde, otorite, fiziksel sertlik, güç, heteroseksüellik ve ücretli emek çevresinde yoğunlaşan erilliğin kültürel olarak baskınlığı, ideali, yani "hegemonik erkeklik" vardır. Pek az erkeğin ulaşabildiği bir erillik ideali olmasına karşın çoğu erkek bundan yarar sağlar. Connel bir sonraki seviyeyi "yardakçı erillik" olarak adlandırmaktadır. Hiyerarşik sıralamadaki bir sonraki seviye "boyun eğdirilmiş erillik"tir ve bunun en önemlisi homoseksüel erilliktir. Daha genel düşünürsek, erilliğin bu şekli, hegemonik erilliğin maço ideallerine tam olarak uymayan bir dizi eril davranışı içerir. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin en altında dişilikler vardır. Örneğin "vurgulanmış" (ya da boyun eğen) dişilik ve "dirençli" (örneğin, feminist) dişilikler. Bunlar değişik biçimler almalarına rağmen, dişilik daima erilliğe boyun eğmiştir. Bu ilişkiler sabit ya da kesin değildir. Connell'in kuramında bu ilişkiler uyuma olduğu kadar direnişe, kabullenmeye olduğu kadar çekişmeye açıktır (Pilcher, 2013, s. 11).

Kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulur ve bu yapı toplumda hegemonik erkeklik biçimini tanımlayan erkekler arası ilişkilerinde belirleyicisidir. Hegemonik erkeklik, toplumda erkeklerin baskın konumunu ve kadınların boyun eğdirilmesini garanti eden veya garanti

altına alınan cinsiyet pratiğinin yapılandırılması olarak tanımlanabilir. “Hegemonik erkeklik” kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz parçasıdır. Hegemonik erkeklik, evcimenliğe ve şiddete yönelik açılımlar ile kadın düşmanlığı ve heteroseksüel çekime yönelik açılımları eş zamanlı barındırabilir. Çağdaş hegemonik erkekliğin en ayırt edici özelliği ise, heteroseksüel oluşu, yani evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlantılı oluşudur (Connel, 2005 s. 77; Connel, 2016, s. 245/249).

Erkeklikle ilgili toplumsal hareketler söz konusu olduğunda Türkiye’de bu alanda çalışma yapan sayılı isimlerden bir tanesi olan Mehmet Bozok (2009, s. 270-272) ilgili literatürde öne çıkan Messner’in ve Clatterbaugh’un sınıflamalarına değinerek kendisi üçlü bir sınıflama önerir. Bozok’un belirttiği gibi Messner; Hristiyanıcı ve yaratılışçı “promisekeepers” hareketi, erkeklik mitoslarından hareket eden “mitosçu-inşacı erkek hareketi”, erkeklerin feminizm nedeniyle yitirdikleri hakları geri alma hedefi güden “erkek hakları hareketi” ve muhafazakâr feminizm karşıtı “kurtuluş hareketi” olmak üzere dörtlü sınıflama önermektedir. Clatterbaugh ise, muhafazakar gelenek, profeministler, erkek hakları hareketi, mistik gelişim arayışında olanlar, sosyalist erkekler, geyle ve siyah erkekler olarak belirttiği bir sınıflama önermektedir. Bozok ise Clatterbaugh ve Messner’in sınıflamalarına alternatif olarak, erkekler ve erkeklikle ilgili kuram ve toplumsal hareketlerin feminizmle ilişkilerinden temellendirdiği üçlü sınıflandırmasında; “erkeklikçi” yaklaşımla ataerkil ideoloji ve onu meşrulaştırma çabalarını ele almaktadır. “Erkek kurtuluşçu” yaklaşımda erkeklerin ataerkillikten en az kadınlar kadar mağdur olduklarını dile getiren Bozok, bu mağduriyetten kurtulmanın erkekliğin ataerkil olmayan sağlıklı özüne dönüşle mümkün olacağını belirtmektedir. Sınıflandırmanın üçüncü ayağını oluşturan “(pro) feminist” yaklaşımla ise kendilerini feminizmle aynı saflarda gören erkeklerin ataerkilliğin ortadan kaldırılması noktasında, erkekler cephesindeki toplumsal ve kuramsal koşulları ortaya koyma çabalarına işaret etmektedir (Bozok, 2009, s. 270-272).

Erkeklikle ilgili farklı kuramsal yaklaşımlar ve toplumsal hareketlerden temellenen bu yaklaşımların yanı sıra Connell ve Messerschmidt (2005, s. 849) ampirik olarak mevcut hegemonik erkekliklerin analizi için şu üç kategoriyi önermişlerdir:

Yerel/Lokal: Özellikle ailelerin, kuruluşların ve yakın toplulukların yüz yüze etkileşim alanlarında inşa edilmiş, etnografik ve yaşam tarihi araştırmaları

Bölgesel: Kültür veya ulus-devlet düzeyinde inşa edilmiş genel olarak söylemsel, politik ve demografik araştırmalar

Küresel: Erkeklik ve küreselleşme üzerine ortaya çıkan araştırmalarda çalışıldığı gibi, dünya siyaseti, ulus ötesi iş ve medya gibi ulus ötesi arenalarda inşa edilmiş çalışmalar.

Dünya ölçeğinde erkekliği/hegemonik erkekliği ön plana çıkararak yaklaşımlar toplumsal olanın temsilini içeren sinemada da yansımalarını bulmuştur. Zira hegemonik örüntünün bireylere dayattığı bazı davranış kalıplarının öğrenilmesinde ve nesilden nesile aktarılmasında genelde kitle iletişim araçları ve özelde de sinema etkili mecralardır. Smelik’in (2008, s. 4-5) belirttiği gibi geleneksel sinemanın anlatısal yapısı, eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurmakta ve dramatik aksiyon, erkek aktörün çevresinde açılırken, bakış bu yolla örgütlenmektedir. Bu açıdan sinema, zaten daha önce Batı sanatı ve estetik anlayışında erkek arzusuna göre yapılan ve düzenlenen görsel mekanizmayı mükemmelleştirmektedir. Türk sinemasında da bu yaklaşım benzerlik gösterir.

2000 Sonrası Türk Sineması’nda Erkeklik Temsilleri

Hollywood filmlerine benzer olarak Türk Sinemasında da filmlerde erkek karakterler merkezi konumu işgal etmektedirler. Ryan ve Kellner'in (1997, s. 236) belirttiği gibi bu durum 'babaerkil'/'ataerkil' toplum özelliği ile ilişkilendirilebilir. Bu yaklaşım çerçevesinde sıklıkla egemen ideolojiye uygun olarak Türk ve Dünya sinemasındaki örneklerinde, erkekler faal eyleyenler olarak idealize edilmiş temsillerle beyaz perdeye yansırken ve kadınlar pasif karakterler olarak bakışın nesnesi, erkek prestijinin sembolleri olarak karakterize edilmişlerdir.

Türk Sineması tarihine baktığımızda Uluyağcı'nın (2001, s. 35-36) da belirttiği gibi sıklıkla başrol oyuncularını hep "iyi erkek" rolleri ile izleyicinin karşısına çıkarmaktadır ve bu rollerde kendi aralarında gruplara ayrılmıştır. Bu temsillerde Ayhan Işık, Orhan Günşiray, Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır gibi oyuncular geleneksel Türk erkeği tipine hem fiziksel olarak hem de davranış açısından uygun/yakın olan "sert erkek" imgesini karakterize etmektedir. İzzet Günay, Göksel Arsoy, Ediz Hun ve Tarık Akan ise, "romantik delikanlı" imgesi ile fiziksel olarak geleneksel erkek imgesinden ayrılmakla birlikte davranış olarak geleneksel erkek imgesine uygun temsillerle karakterize edilmişlerdir. Bu karakterler açısından güç, aileyi tehditlerden koruma, namus ve aile değerlerine bağlılık, babalık, duygularını belli etmeme/belli edememe idealize edilen özelliklerdir. Çünkü toplumsal cinsiyet rollerinin erkeğe atfettiği özelliklerde bu şekildedir. 1980 sonrası dönemde yaygın olan geleneksel erkek temsillerinin yanı sıra yine erkek karakterleri yoğunlukla merkeze alan ancak farklı erkeklik temsillerine de yer veren filmlere rastlamak mümkündür. Ulusay (2004), "Günümüz Türk sinemasında 'erkek filmleri'nin yükselişi ve erkeklik krizi" başlıklı çalışmasında belli filmsel türlere ve çeşitli dönemlere özgü farklı erkeklik temsillerinin varlığını ileri sürmekte, Türk filmlerinde 1980'li yıllarda erkeklerin iktidarını kaybetmeye başladığını, gülünç duruma düşebildiğini, deforme erkeklik temsillerine rastlandığını belirtmektedir. 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren ise, erkek dostluğunun ve dayanışmanın öne çıktığı filmler ile ikame babaların ve babalık krizinin temsil edildiği filmler izleyicilere farklı erkeklik imgeleri sunmaktadır. Bu filmlerde kendilerini ifade edemeyen, ruhsal olarak ölü, başarısız, saplantılı, paranoyak, saldırgan, iktidarsız, küfürlü konuşan, depresif, suç işleyen ve suçluluk duygusu içinde olan erkek temsillerinin varlığı dikkat çekmektedir (2004, s. 148-151).

1990'lı yılların sonları ve devam eden süreçte Yeni Türk sinemasının gerek popüler gerekse sanatsal kanatlarında çoğunlukla erkek kahramanları merkez alan, öyküleri yine erkeklerin gözünden anlatılan filmler çoğunluktadır (Suner, 2006, s. 291). Günümüzde küreselleşme, kadının kamusal alanda ve iş yaşamındaki konumunda dönüşüm, ekonomik sorunlar ve işsizlik, gelişen kent hayatı, geniş aileden çekirdek aileye geçiş ve aileyi geçindirme rolünün erkeğin tekeline çıkması, geleceğe dair şüphe ve kaygılar, ev içinde iş bölümü, ataerkil yapıya dayalı erkeklik anlayışında yaşanan kırılmalar ve ortaya çıkan farklı erkeklik modelleri erkeklerin erkekliklerini kabul ettirme sürecinde daha çok mücadele etmelerine neden olmaktadır. Bu baskı ile toplumsal bağlamda ortaya çıkan erkeklik krizi Türk sinemasında da yansımalarını bulmaktadır (Erkılıç, 2011, s. 231). Bu dönemde çekilen ve özellikle Türk sinemasının sanatsal kanadında yer alan filmlerde sıklıkla idealize edilmiş erkeklik temsillerinin dışında bireysel hikâyeleriyle farklı, başarısız, işsiz, korkak, aciz, suçlu, yalnız, hasta, zayıf, eksik, mutsuz, sıkışmış, kaybolmuş, deforme yanları olan varoluşsal kaygılar taşıyan, depresyonda olan erkek/erkeklik temsillerine rastlamak mümkündür. Serdar Akar'ın (*Gemide*, 1998; *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, 2000); Nuri Bilge Ceylan'ın (*Uzak*, 2002; *Üç Maymun*, 2008; *Bir Zamanlar Anadolu'da*, 2011; *Kış Uykusu*, 2014; *Ahlat Ağacı*, 2018.); Zeki Demirkubuz'un (*Masumiyet*, 1997; *Yazgı*, 2001; *İtiraf*, 2002; *Bekleme Odası*, 2003; *Yeraltı*, 2012; *Bulantı*, 2015; *Kader*, 2016); Semih Kaplanoğlu'nun (*Yumurta*, 2007; *Süt*, 2009; *Bal*, 2010); Tolga Karaçelik'in (Gişe Memuru, 2011; Sarmaşık, 215); Emin

Alper'in (Tepenin Ardi, 2012; Abluka 2015); filmleri ile *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996); *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004); *Takva* (Özer Kızıltan, 2005); *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008); *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010); *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012); *Küf* (Ali Aydın, 2012); *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013); *Neden Tarkovski Olamıyorum* (Murat Düzgünoğlu, 2015); *Nuh Tepesi* (Cenk Ertürk, 2018); *Küçük Şeyler* (Kıvanç Sezer, 2019); *Bozkır* (Ali Özel, 2019); *Omar ve Biz* (Mehmet Bahadır Er, 2019) ve *Ceviz Ağacı* (Faysal Soysal, 2019) adlı filmler kurmaca dünyalarının yanı sıra toplumsal gerçeklikten derin izler taşımakta, aynı zamanda bu filmler kolektif hafızamıza da farklı erkek biçimlerine ilişkin bir iz bırakmaktadır.

Sarı Sıcak Adlı Filmde Feodal Aile Yapısı İçerisinde Erkek Kimliğinin İnşası

Sarı Sıcak (Fikret Reyhan /2017) adlı film üretim biçimleri ve sermaye sahipliğindeki değişime rağmen zorda kalmak pahasına geleneksel yöntemlerde direnen ve maddi sorunlar yaşayan bir ailenin hikâyesini oğulları İbrahim'i merkeze alarak anlatmaktadır. Bu noktada film geçmişten günümüze gelen bir geleneği tekrarlamakta bir kez daha bir erkek karakteri odağına oturtmaktadır. Film boyunca kadın karakterler yardımcı rolü üstlenmekte ve çok az konuşmaktadır. Umut Tümay Aslan, 1970'lerin Yeşilçam filmlerini ele aldığı çalışmasında erkek filmlerinin kadın ve erkek olmaya ilişkin temsiller ve/veya kadın-erkek ilişkisinin çatışmalı temsilinden ziyade erkek olmak ve/veya ve baba-oğul ilişkisindeki çatışmalar üzerinden temellendiğini belirtmektedir. Aslan'a göre; bu filmlerin temel izleğini erillğe dair cinsel kimlik problemleri ve çözümü oluşturmaktadır (Aslan, 2005, s. 11). *Sarı Sıcak* adlı filmde Aslan'ın, bu görüşünün yakın dönem Türk sinemasındaki temsilini destekler niteliktedir. Film anlatının merkezine İbrahim adlı karakterin varoluş sancılarını koymaktadır. Karakterin kendisini ve hayallerini gerçekleştirme sürecinde karşılaştığı en büyük engellerden, çatışmalardan birisini baba karakteriyle yaşadığı ilişki oluşturmaktadır.

Sarı Sıcak adlı filmde, hikâyenin merkezinde yer alan aile üzerinden feodal aile yapısına ilişkin temsilleri ele almak mümkündür. Aile, baba Necip, anne, ağabey, ağabeyin eşi ve çocuğu ile kim olduğuna ilişkin net bir bilgi verilmeyen genç bir başka kadın karakterden oluşan geniş ailedir. Aile, pek çok toplumda olduğu gibi ülkemizde de temel bir kurum niteliğini taşır. Dolayısıyla Türk filmlerinde de pek çok topluma benzer olarak temel kurum olarak görülen aile korunması, yüceltilmesi gereken bir kurum olarak işlenmektedir. Düzenin göstergesi filmlerdeki ailenin birlik ve beraberliği olduğu için gençlerinde mutlu yuva kurup çocuk sahibi olarak toplumsal işlevlerini yerine getirmesi beklenmektedir. Ailenin birlik ve beraberliğinin, düzeninin bozulmaması oldukça önemlidir. Bunun için aile bireyleri ellerinden gelen her şeyi yapmalı, mücadele etmelidir. Sıklıkla dinsel, manevi değerlerle desteklenen aile kurumu temsilinde olumlu, "iyi aile" tanımına ters düşen temsiller az sayıda yer alsa da anlatı içerisinde bunlar yerilmektedir. Bu karakterler, sıklıkla yozlaşmış, insani değerlerini yitirmiş, çıkar ilişkileri güden mutsuz bireyler olarak temsil edilmektedir. Ayrıca ekonomik, mekânsal ve toplumsal ilişkilerin değişiminde karşılaşılan uyum zorluklarının, geleneksel aile kavramı ve bağlarıyla yatıştırılması, unutturulması amaçlanmaktadır (Abisel, 2005, s. 77-80). *Sarı Sıcak* adlı filmde ise, Türk sinemasında yaygın temsilinin aksine çok yakın ilişkileri olan mutlu idealize edilmiş bir aile temsil edilmemektedir. Film ile yalnızca birlikte yaşamının gerekliliklerini babanın gölgesinde yerine getiren bir aile temsili beyaz perdeye yansımaktadır. Aile bireylerinin birbirleriyle sohbet halinde bulunmalarını aynı evde yaşayan ve aile olduklarını düşündüğümüz bu karakterlerin kimliklerine, rollerine ilişkin net bir bilgi edinmememize neden olmaktadır. Örneğin anne karakterinin bile oğullarla samimi bir ilişki içerisinde olmaması üvey anne olabileceğine ilişkin bir algı oluşturmaktadır. Ailenin en büyük ortak paydası babaya karşı gösterilen itaat ve saygıdır. Aile bireyleri açısından dini unsurlar ve geleneksel değerler-ritüeller oldukça önemlidir.



Görsel 1: Sarı Sıcak Filmi



Görsel 2: Sarı Sıcak Filmi

Filmsel anlatının cinsiyet piramidinde en üst noktada baba Necip yer almaktadır. Necip 50-60'lı yaşlarında, esmer, sakallı, uzun boylu, yapılı, genellikle ev içinde ciddi görünen bir karakterdir. Jale Parla, tarihsel süreçte Tanzimat romanlarında babalar ve oğulları ele aldığı çalışmasında hanenin çöküşünün simgesel anlamının yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içine aldığı ve “baba-oğul-ev üçgeninde evin, babanın mekân olduğunu, bu nedenle geleneklerin ev içinde korunduğunu belirtmektedir (Parla, 2009, s. 100-101). Parla'nın, ele alınan dönemin romanlarına ilişkin bu yargısını çok daha geniş bir döneme ve toplumun tümüne genellemek mümkündür. Geleneksel yapı içerisinde aile ve aile hanesinin reisi baba, toplumsal norm ve değerlerin hem taşıyıcısı hem de bekçisidir. Baba olan erkek, hayata ve ailesine dair sorumluluk alabilecek olan erkektir ve erkeğin dünyasında erişilen bir zirve niteliği taşımaktadır (Topkara, 2013, s. 61). Bu nedenle sinemadaki yansımaları da sıklıkla toplumsal gerçekliğe uymaktadır. Necip'in arkadaş, öğretmen, eğitimci, rehber bir baba olduğu söylenemez. Daha çok otoriter bir babadır. Öyleki oğlu birçok adımını babasından gizler. Filmsel anlatıda baba figürü gerek simgesel gerekse gerçek anlamıyla koruyucu, söz sahibi, otoriter, yönlendirici olarak geleneksel rollere uygun, bu rollerin ve değerlerin taşıyıcısı olarak temsil edilmiştir. Necip, yemek masasında başköşede oturmakta ve o başlama izni vermeden yemeğe başlanmamaktadır. Evdeki yaşam pratikleri Necip'in doğru bulduğu değerler üzerinden şekillenmekte, elini yıkadığında aynı evde yaşadıkları ancak kim olduğunu bilmediğimiz kadın karakter kendisine havlu tutmaktadır.

Baba, üretim ve üretimin satışı, aile içindeki hiyerarşi açısından da geleneksel değerlere bağlı bir karakterdir. Her ne kadar oğulun babanın sözünden gizlice çıkmasıyla para kazanması söz konusu olmuş olsa, da son noktada dayak yiyen oğlunu kurtaran yine babadır. Bu temsil mevcut egemen ideolojinin söylemini yeniden üretmektedir. Bu söylem, sadece karakterlerin eylemlerinde değil, aynı zamanda kullandıkları dil dolayısıyla da yeniden üretilir. Basil Bernstein, sosyal sınıfın sadece gelir ve mesleği belirtmekten öte kültürel ve dilsel bir olgu olduğunu, dilsel kodun toplumsal sınıfı yansıttığını dile getirmektedir. Toplumsal sınıfın yansıması olan dilsel kodların belirlenmesinde aile ilişkileri, sosyalleşme pratikleri, bedensel ve bedensel-olmayan mesleklerin doğası yatmaktadır. Örneğin işçi sınıfı ailelerde ilişkiler ve otorite konumsal olarak net bir biçimde belirlenmiştir. Baba otoritesini tartışmadan ziyade emir kipi kullanarak göstermektedir (Slattery, 2015, s. 195-196). *Sarı Sıcak* adlı filmde de Bernstein'in görüşünü destekler şekilde baba genellikle aile bireyleriyle “emir” kipiyle konuşmakta ve söyledikleri anında sorgusuzca gerçekleştirilmektedir.

Necip'in iktidarının sarsıldığı nokta maddi sebeplerle olmakta ve mallarını sattığı komisyoncular karşısında ricacı olan babanın iktidarı sarsılmaktadır. Bu olay İbrahim'in önünde gerçekleşmesine ve babanın iktidarı yara almasına rağmen, söz konusu ailesinin altında birleştiği ev çatısı olduğunda baba, ipotekli olan evlerini ellerinden almak isteyen komisyoncu karşısında dik duruşunu koruyarak o evin ve ailenin reisi olduğunu tekrar göstermektedir.

Baba olmak, erkeklerin çocuk sahibi olmakla birlikte edindikleri bir konumdur ve babalık erkek egemen toplumsal yapıda ataerkil kodlar çerçevesinde ailenin reisi olarak üst noktada konumlandırılır. Bu çerçevede toplumsal uyuşmalarca ev işleri ve çocuk bakımı anneler ile ilişkilendirilirken, babalara çocukların bakımı ve onlara sıcaklık göstermede ikincil bir rol atfedilmektedir (Bozok, 2018, s. 32). Necip'in film boyunca sadece torunuyla kurduğu iletişim esnasında yüzü gülmekte ve yumuşamaktadır. Filmin içerisindeki diyaloglardan Necip'in uzun yıllardır toprağa bağlı üretim işi yaptığı ve geleneksel yöntemlerde yönettiği anlaşılmaktadır. Oğulları Ümit ve İbrahim iş ile ilgili değişimlere açıktırlar. Ancak Necip geleneksel değerlerin bekçisidir ve son noktada sözü geçen babadır. Filmde, oğullar arasından babanın yerini almak isteyen bir karakter yoktur. Baba ile büyük oğul arasındaki ilişki bir devamlılık ilişkisi iken, filmin ana karakteri İbrahim ile Necip'in ilişkisi devamlılık gibi görünen ama temelde gizli bir çatışma içeren bir ilişkidir. Bu nedenle geleneksel hiyerarşiye uymuyor görünmektedir. Karakter babasının sözünü dinliyor görünmekle birlikte gizlice bildiğini okumaktadır. Ancak süreç sonunda bu yüzden zarar görmesi ve kurtarıcının yine baba olması toplumsal açıdan babanın konumunu yeniden üreten bir temsil içermektedir.

Filmdeki bir diğer erkek karakter Necip'in büyük oğlu Ümit'tir. Filmde yan karakterden biri olan Ümit, evli ve çocuk sahibidir. Aile açısından soyu devam ettirme rolü Ümit ile temsil bulmaktadır. Yaşanılan dönem ve modernleşmeye rağmen filmde karakterlerimiz baba evinde yaşamaktadır. Evli olsa da kendi çekirdek ailesiyle ayrı eve çıkmamıştır. Bunda ekonomik parametrelerin belirleyici olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü başka bir nedene ilişkin bir temsil filmde yer almamaktadır. Filmde birlikte yaşam pratiğinden kendisinin ve eşinin rahatsızlığına ilişkin bir temsilde yer almamaktadır. Yaşadıkları maddi sıkıntılardan kurtulmak için ürettikleri malları komisyonculara satmamayı önermesine rağmen babaya duyulan saygı, onun işini devam ettirme ile doğrularına ve kurallarına uymayı beraberinde getirir. Bu temsiller ile toplumsal olarak onaylanan kişilik örüntüleriyle geleneksel yapı filmde yeniden üretilmektedir. Abi karakteri toplumda yaygın olana referansla hegemonik erkeklik reçetesine uygun olarak futbola düşkündür ve hatta bahis oynamaktadır. Ümit, film boyunca pasif bir karakter olmakla birlikte finalde İbrahim'in komisyoncular tarafından dövülmesi üzerine hiç düşünmeden adamlara saldırır. Çünkü aile olmak bunu gerektirmektedir.

Büyük maddi sorunlarına rağmen geleneksel yöntemlerde direnen geleneksel bir ailenin iki oğlundan biri olan İbrahim filmin ana karakteridir. İbrahim'in kendi hayalleri hayattan beklentileri vardır. Bununla birlikte aile hiyerarşisi içerisinde babasının gölgesinde olma durumu, yalan söylemesine neden olur. İbrahim'in yalanları kendisi ve ailesi için daha büyük sıkıntılara yol açar. Hegemonik erkeklik bakış açısından ele alındığında İbrahim, pasif bir karakteri olması nedeniyle özellikle filmin ilk yarısında diğer erkekler tarafından ezilen bir karakterdir. İbrahim otuzlu yaşlarında zayıf, ailesiyle yaşayan ve çalışan, giyim kuşamına pek önem vermeyen ve özellikle filmin ilk yarısında sıklıkla gergin olan, kendince haksızlığa uğradığında haksızlık yapanlar karşısında cevap vermek, dik durmak yerine gizlice bu kişilere zarar vererek intikam alan bir karakterdir. İbrahim gergin anlarında sıklıkla kaşınmaktadır. Sonrasında vücudunda izler görülür ki bu hegemonik erkeklik açısından güçlü dik erkek profiline uymayan bir şeydir. 1980 sonrası yaşanan toplumsal gelişme ve dönüşmelerin ardından ortaya çıkan atmosfer Türk sinemasında da yansımalarını bulmuş ve özellikle 1990'lı yıllarda yeni Türk sineması, popüler anlatılardan farklı bir biçimde minimalist bir yaklaşımla, anti-kahramanların hikâyelerini anlatarak, iletişimsizlik, aidiyetsizlik, yabancılaşma, dışlanma, dışarıda kalma, kaybetme gibi ortaklaşan konuları farklı biçim ve üsluplarla ele almaya başlamıştır (Kalkın Kızıldaş, 2016, s. 76). İbrahim de Türk sinemasındaki temsillerine benzer olarak ailesi ile iletişimsizlik, aidiyetsizlik ve yabancılaşma

yaşayan bir karakterdir. Aile ile olan ilişkileri, yabancılaşma durumu onun herkesin kaçtığı bir iş olan uzun yol şoförlüğünü ve dolayısıyla yollara düşmeyi istemesi ile ilişkilendirilebilir.

Filmin açılış sahnesinde İbrahim, elindeki sopa ile bir kaplumbağanın yolunu keser. Bir süre hayvana eziyet eder, ters çevirir. Simgesel anlamda İbrahim'in öfkesini yönelttiği kaplumbağa bir yandan ev ve aileye duyulan öfkeyi temsil ederken, diğer yandan da evini yanına alıp yollara düşmek isteyen İbrahim'in gerçekleştiremediği hayallerine referans olarak okunabilir. Yolda yürürken hınçla otlara/çalılara sopa ile vurur. İbrahim, içinde bastırdıklarını ve/veya öfkesini bu şekilde dışa vurmaktadır. Zira şiddet, erkekle ilişkilendirilen bir eylemdir. Filmdeki erkek karakterlerin herhangi bir durumda sıklıkla şiddete başvurduğu görülür. Daha sonra filmin açılışında kamyonların, tırların yoğun olduğu bir yolda yürürken görürüz İbrahim'i. Önce gergin görünür. İttiği sigarasını yere atıp hangar/depo tarzı bir yere girer. İçerde mal yükleme/indirme işinde çalışanların yanı sıra tabure üzerinde oturan üç adam vardır. İbrahim'in adamlarla kurduğu diyalogdan onlar için bir kamyon mal indirdiği ve bunun karşılığı olan yevmiyesini alamadığı anlaşılır. İbrahim babası gelip müdahale ettiği için işi bırakmıştır. Yetişkin bir erkeğin işiyle ilgili babanın gidip hesap soruyor olması daha filmin başından aile ilişkilerinin yapısını ve hiyerarşisini gösterir niteliktedir. Ayrıca adamların kullandıkları dil, küfür ve argo içerikli hitap biçimleri eril dünyaya ait bir dildir. İbrahim bu noktada daha pasifize bir karakterdir. İşin patronu olan adam, İbrahim'i önce başından savmak ister, sonrasında hak ettiğinden daha az bir miktar para verir. İbrahim işverenin yere fırlattığı parayı alır ve cebine koyar. Bir şey demeden döner gider. Deponun kapısında duran kilidi alıp uzak bir yere fırlatır. Bu onun kendisine yapılan haksızlığa tepkisidir. Adamların yüzüne bir şey diyememiştir. Toplumsal alanda iktidar ilişkilerinin başat öznesi olan erkek karakter, hiyerarşide nesne konumuna düşmüştür. Ağır araç şoförlüğü ehliyeti için para biriktirmeye çalışan İbrahim babasından gizli daha birçok günlük işte çalışır ve hatta para karşılığında kanını satar.

Film boyunca İbrahim'in derdi babasının yerini almak, ailenin otoritesi olmak değildir. O bir an önce ehliyetini alıp uzun yol şoförlüğüne başlamak istemektedir. İbrahim'in tek hayali ağır vasıta şoförü olmaktır. Karakterin seçtiği meslek hegemonik erkeklik açısından erkek kimliğiyle özdeşleştirilmiş bir meslektir. İbrahim'in hayaline ulaşmak için attığı adımlar kendisi ve ailesi açısından sorun yaratır. Kırmaya çalıştığı aile zinciri, dayak yediği finalde İbrahim'e kalkan olur ve kurtarıcı yine filmin başından beri çatıştığı babadır.

Hiyerarşi kavramı söz konusu olduğunda iki alt boyut üzerinden değerlendirmek mümkündür. Bunlardan biri "bakım hiyerarşisi"dir ve aile içi hiyerarşik yapıda ebeveynin diğer aile bireylerine karşı şefkat, koruma, kollama, ilgi gösterme gibi davranışlarıyla ilişkilidir. Toplumsal açıdan bu rol sıklıkla anneye atfedilir. Bir diğer hiyerarşi türü olan "kontrol hiyerarşisi" ise aile içi hiyerarşik yapıda ebeveynin ve özellikle babanın emredici, kısıtlayıcı, yasaklayıcı ve ödüllendirici rolüyle ilişkilidir (Boratav, vd. 2017, s. 28). *Sarı Sıcak* adlı filmde de kontrol hiyerarşisinin temsilcisi babadır. Ana karakterimiz İbrahim, aile şemsiyesinin altından çıkamamış kendi başına henüz var olamamış neredeyse hiçbir konuda ailesine ve özellikle babasına hayır diyemeyen ve istediği hayatı yaşayamayan hala baba himayesinde olan bir karakterdir. Bu nedenle kendi istekleri, hayalleri için gizli bir savaş verir. Çünkü ailenin ve aslında babanın istediği yaşamı sürmek kendisinden vazgeçmesini gerektirmektedir. Sigarayı ailesinden gizli içmesi, yaptığı şeyleri babasına söylememesi babanın keskin, yasaklayıcı otoritesinin göstergesidir. Babaya bağlılık üst-bene bağlılıktır. Bir akşam gün boyu ortada görünmemesi nedeniyle babasıyla arasında bir gerginlik yaşanır. Baba İbrahim'e tokat atmak için elini kaldırır. O esnada buldukları odaya annenin girmesiyle vurmaktan vaz geçer ancak sert bir dille konuşur. İbrahim babasının karşısında susar, çünkü aralarındaki hiyerarşi bunu gerektirir. Babası dur dediği zaman durmak, yap dediği zaman

yapmak durumundadır. Sonrasında babasından hıncını ise gece tarladaki ürünlere zarar vererek çıkarır. Kimin yaptığını babası ve hatta kimse anlamaz. Ama bu olay babanın canını fazlasıyla sıkır. İbrahim kendince intikamını almış, ürünleri köklerinden sökmüştür. Simgesel anlamda bu eril iktidara bir başkaldırı, babanın otoritesini kökünden sökmeye bir teşebbüstür. Böyle bir arzudur.



Görsel 3: *Sarı Sıcak Filmi*



Görsel 4: *Sarı Sıcak Filmi*

İbrahim'in yaşam alanı odası eski görünümlü eşyaların olduğu, yer yer boyası dökülmüş bir odadır. Duvarlarında kamyon/tır resimleri vardır. Bu resimler hem onun erkek kimliğine hem de hayallerine referanstır. İbrahim benlik tanımlamasında kendisini şoför olarak oldukça eril bir iş hayaliyle tanımlamaktadır. Çorabından sigarasını çıkartıp yatağın altına saklar. O yaşta bir gencin sigara içtiğini gizlemesi özgürlük alanının kısıtlı olduğunu gösterir. Yatağın başucunda tahta bir sehpa üzerinde radyo-teyp ve Teksas-Tommiks kitapları bulunur. Parayı biriktirdiği diğer paraların yanına bir Tommisk kitabının arasına koyar. İbrahim abisinin aksine futbolla ilgisi olmayan bir karakterdir.

Filmde ana karakterimizin meslek sahibi olma ya da para kazanma kaygısı temel alınırken, evlenme aile ve çocuk sahibi olmasına ilişkin bir bilgiye yer verilmemektedir. Bu da ataerkil yapıda soyun devamı görevinin İbrahim'e verilmediğinin işareti olarak değerlendirilebilir. Çünkü İbrahim'e evlenip aile kurması konusunda hiçbir şey denilmemektedir. Alışılmışın ve feodal yapıda idealize edilenin aksine evlenme, aile kurma olayı idealize edilmez, vurgulanmaz. Filmde evlilik ve baba olmaya ilişkin bir isteğe İbrahim açısından da yer verilmemektedir. Bu noktada toplumsal açıdan erkeklerin taşıması beklenen aile geçindirme, namus, şeref, vatanı savunma, bedensel sağlamlık ve sporla ilişki konusunda İbrahim'e yüklenen bir temsil yoktur. İbrahim para kazandıktan sonra beden dili, oturuşu, insanlarla iletişim kurma sürecindeki tavrı değişmektedir. Para ve dolayısıyla ekonomik gücün sağladığı özgüvenle, kendisine yaşadığı çevrede yer açmaya başlamıştır.

İbrahim, çadırla kaplanmış bir yerde banyo yapan bir kadını gizlice izler ve izleyicide onun gözünden kadını gözetler. Ardından mastürbasyon yapar. Mastürbasyon anını görmeyiz ancak devamında yerde uzanmış fermuarı açık sigara içerken görürüz. İbrahim cinselliğini yaşama noktasında da özgür değildir. Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) adlı çalışmasında da belirttiği gibi bu röntgenci bakış edilgin/dışıye yönelmiş etkin/erkeksi/eril bir bakıştır ve gözetlenen/dikizlenen kadın bakışın nesnesi konumundadır. Bu dikizleme aracılığıyla haz İbrahim'in gözünden izleyiciye aktarılır.

İbrahim, her ne kadar hegemonik erkeklik açısından cinsiyet piramidinde alt sırada yer alsada da erkek kimliği ile kadın karakterler karşısında üst pozisyonundadır. Kadınlar yemek hazırlayıp masa toplarken erkekler masada oturur. İbrahim, sadece tircuların olduğu yere gittiğinde iş yapar. Çay servis eder, araçların yıkanmasına yardım eder. Hiyerarşik açıdan kadınlardan üstün olmakla birlikte hegemonik erkeklik açısından tircuların alt kademedede

olduğu için hizmet eder pozisyonundadır. Tircılar, bir araç içerisinde sırayla birisiyle birlikte olurlar. Hatta İbrahim'den bir arkadaşını ayarlamasını istemeleri onların bir başka erkekle birlikte oldukları fikrini akıllara getirir. Bu sırayla birlikte olma sürecinde İbrahim yer almaz, ona teklifte de bulunulmaz. Henüz tır şoförü olamamış, kendisini gerçekleştirip o kademeye ulaşamamış İbrahim'in bu hakkı yoktur.

İbrahim bir süre sonra herkesten gizli bir şekilde bulduğu bir adam aracılığıyla ürettikleri malları komisyoncuları araya sokmadan satmaya başlar. Bu sayede para kazanır ve biriktirmesi gereken parayı biriktirerek ehliyetini alır. Kazandığı paranın bir kısmını da komisyoncunun ödeme yaptığını söyleyerek babasına verir. Para kazanıyor olmak İbrahim'in kendisine güvenmesini sağlamıştır. Öyle ki daha önce kendilerine işçi bulan kadın tarafından azarlanmış ve buna tepki vermemiş/verememiş olmasına rağmen artık onunla iş ve ödemelerle ilgili patron edasıyla konuşmaktadır. Bu noktada ailenin işlerini, ihtiyaçları karşılayan kişi İbrahim'dir. İbrahim'in önündeki tek engel ona tır şoförlüğü işini ayarlayacak olan kişiye ulaşamamış olmasıdır. Filmin sonunda komisyoncular tarafından ifşa edilmesinin ve şiddet görmesinin ardından üzerini giyinip odasından çıkar. Film boş oda görüntüsüyle açık uçlu biter. İbrahim ailesinin başını belaya sokup gidiyor mu?, yoksa babasının kanatları altından çıkıp özgürleşiyor mu? bunun yorumu izleyiciye bırakılır.

Sonuç

Toplumun ekonomik, politik, sosyal yapısı, yaşadığı gelişim ve dönüşümler ile kültürü ve buna bağlı olarak değer yargıları, normları, dünya görüşü yani toplumsal yapı ve yansımaları söz konusu olduğunda farklı tarihsel dönemler kendi koşulları doğrultusunda farklı temsillerle sinemada yansımalarını bulur. Temsil içerik ve biçimleri zaman içerisinde değişebilmekle birlikte hemen her dönem bütün anlatı türlerinde yer verilen aile, çoğunlukla egemen ideolojiler çerçevesinde sıklıkla olumlu temsille filmlerde yer almıştır. Söz konusu erkeklik olduğunda ise, yaşanan dönüşümlere rağmen toplumda hegemonik erkeklikler hala ön plandadır ve dolayısıyla sinemada da bu şekilde yansımalarını bulmaktadır. Çünkü erkeklik, sadece bir kimlik olmanın ötesinde geleneksel yapı içerisinde ilişkiler hiyerarşisinin de belirleyicisidir. Bu nedenle sosyolojik film eleştirisi ile ele alınan *Sarı Sıcak* adlı filmde yer alan erkekliğe ilişkin temsillerin, ataerkil yapıyla ilişkilendirilerek irdelenmesinin mümkün ve hatta gerekli olduğu görülmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan *Sarı Sıcak* adlı filmde geleneksel aile yapısı ve hegemonik erkeklik temsili şemsiyesi altında erkek kimliklerinin inşa edildiği, kişileştirmelerin ideal kültürel norm ve değerler referansı ile temsil edildiği görülmektedir. Filmde karakterlerin sosyal kimlikleri ataerkil yapı çerçevesinde şekillenmekte bu nedenle kişisel kimlikleri, arzuları, idealleri ile çatışma yaşanabilmektedir. Ele alınan film, her ne kadar geleneksel üretim biçimlerinde direnen bir aile hikâyesi olarak görünse de, temelde erkeklik/hegemonik erkekliğe ilişkin bir temsili anlatının merkezine oturtmakta ve eleştirel bir dil yerine toplumda var olan birçok egemen kodu yeniden üretmekte, meşrulaştırmaktadır. Bununla birlikte filmde aile ve erkek karaktere ilişkin değişen temsillere de rastlanmaktadır. Filmde yer alan aile alışılmış temsillerin aksine birbirleriyle yakın ilişkileri olan mutlu bir aile olarak temsil edilmemektedir. Aile birliğine ilişkin temsiller; birlikte ama neredeyse hiç iletişim kurulmadan yenilen yemekler ile dini değerlere olan inançtır. Aile bireyleri birbirleriyle yakın ilişki içerisinde olmasa da dışarıdan gelen bir tehdit söz konusu olduğunda birbirlerini korudukları görülmektedir. Komisyoncuyla babası gerildiğinde İbrahim'in öne atılması ya da babanın ve abinin İbrahim'i komisyoncuların elinden kurtarması gibi durumlar buna örnek oluşturmaktadır.

Sarı Sıcak adlı filmde yaşanan toplumsal gelişim ve dönüşümlere rağmen baba, yine toplumsal yapıya uygun şekilde ailenin reisi olarak konumlandırılmaktadır. Babanın olduğu

verde ya da karşısında oğulların söz söyleme hakkı yoktur. Oğullar, fikir beyan etseler bile, son tahlilde babanın istediği olmaktadır. Çünkü Necip adlı karakterin, erkeklikten edindiği iktidar babalıkla perçinlenmiş, hegemonik erkeklik piramidinde üst sıradaki yerini almıştır. Ailenin geçiminden sorumlu olan baba, aynı zamanda son sözü söyleme hakkına sahip olan kişidir. Evin içerisinde kültürel değerler ve geleneksel aile yapısı ile iktidarın sahibi olan babanın, dışarıda ekonomik gücü elinde bulunduran erkekler karşısında iktidarı ve konumu sarsılabilmektedir. Kapitalist dünyada para ve dolayısıyla ekonomik güç erkekler arasındaki iktidar, itaat, ittifak ve egemenlik ilişkilerinin belirleyicisi niteliğindedir. Nitekim İbrahim, para kazanmaya başladıktan sonra kısmen de olsa bir dönüşüm geçirmiş, kendisine güveni gelmiştir. İbrahim, filmin pasifize olduğu, örselendiği ilk yarısına oranla, kamusal alanda kazandığı paranın verdiği güç ile söz sahibi olabirmiştir. Film anlatısında erkek karakterler sıklıkla şiddet eğilimi göstermekte ve bu durum anlatı içerisinde normalleştirilmektedir.

Omurgasına İbrahim adlı karakterin oturtulduğu film anlatısı içerisinde, sinema tarihimizdeki ve özellikle yakın dönemdeki örneklerine benzer olarak kadın karakterler anlatının dışına itilmektedir. Tarihsel süreçte kahraman olarak temsil edilen korkusuz, kurtarıcı idealize erkek modelinin aksine, filmdeki İbrahim adlı karakter, negatif yanları olan, örselenen, susan, kendi işine sahip olmayan, kaşınan, kızaran, yaralanan yanlarıyla deforme edilmiş bir erkeklik sunmaktadır. Bu tarz bir erkekliğin, cinsiyet hiyerarşisi piramidinde hegemonik erkekliğin altında olması gerektiği filmde yeniden üretilmekte ve toplumsal uylaşımlarla normalleştirilmektedir.

İbrahim için aile ve dolayısıyla ev, geçmişteki idealleştirilmiş temsillerin aksine huzur bulunan sığınılan yer değil, kaçmak istenilen yerdir. Film boyunca abisi ve İbrahim babasının üretim ve satış konusundaki fikirlerini onaylamamakla birlikte boyun eğmek ve düzeni devam ettirmek durumunda kalmışlardır. Filmde her ne kadar karakter, babaya duyulan gereksinimden kurtulmuş görünse de, İbrahim'in filmin sonunda yine baba tarafından kurtarılmış olması toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin geleneksel yapının yeniden üretildiğinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak ele alınan Sarı Sıcak adlı film, toplumsal değişimlere paralel olarak dünya ve özelde Türk sinemasında erkeklik rollerinin değişim göstermesine rağmen, günümüzde sinemamızın sanatsal kanadında hala feodal aile yapısı içerisinde, egemen kodlar çerçevesinde, hegemonik erkekliğe uygun idealize edilmiş erkeklik temsilinin yapıldığını söylemeyi mümkün kılmaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Arslan, U.T. (2005). *Bu kâbuslar neden Cemil? Yeşilçam'da erkeklik ve mazumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Becerikli, R. ve Kalaman, S. (2019). Acı Aşk filminin “erkeklik krizi” bağlamında incelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (Sayı: 31), s. 512-536.
- Bolak, B. H., Okman Fişek, G. ve Eslen Ziya, H. (2017). *Erkekliğin Türkiye halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bozok, M. (2009). Feminizmin erkekler cephesindeki yankısı: erkekler ve erkeklikler üzerine eleştirel incelemeler. *Cogito* (58), s.269-284.
- Bozok, M. (2018). Türkiye’de ataerkillik, kapitalizm ve erkeklik ilişkilerinde biçimlenen babalık. *Fe Dergi:Feminist Eleştiri Dergisi*, Cilt.10 (2), s.31-42.

- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. 2nd ed. Los Angeles: University of California Press.
- Connell R. W. ve Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: rethinking the concept. *Gender Society (19)*, s. 829-859. Sage Publications. DOI: 10.1177/0891243205278639.
- Connell, R. W. (2016). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: toplum, kişi ve cinsel politika*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erkılıç, H. (2011). Türk sinemasında hegemonik erkek(lik): kahramandan anti-kahramana erkeklik temsil(ler)i. İ. Erdoğan (ed.) *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil*. (s.231-242). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Gramsci, A. (1992). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Q. Hoare, and G. Nowell-Smith, (Ed. and trans.). New York: International Publishers.(1971).
- Kalkın Kızıldaş, B. (2019). Taşrada kalan erkeklikler. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(2). s.71-94. DOI: 10.32001/sinecine.537784.
- Macionis, J. J. ve Plummer, K. (2008). *Sociology a global introduction*. (fourth edition). England: Pearson Education Limited.
- Mulvey, L. (1975). Görsel haz ve anlatı sineması. (N.Abisel, Çev.). S. Büker, ve G. Topçu, (Ed). *Sinema tarih\kuram\eleştiri*. (2008). (s:235-256). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.
- Özbay, C. (2013). Türkiye’de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu Batı*, (63). s.185-204.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik kamera*. (E. Özsayar, Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Parla, J. (2009). *Babalar ve oğullar Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim yayınları.
- Pilcher, J. (2013). Cinsiyet ve cinsiyet eşitsizlikleri üzerine açıklamalar. (G. Altaylar. Çev.) A. Giddens (Ed) *Sosyoloji Başlangıç Okumaları*. (S.109-119) İstanbul: Say Yayınları.
- Reyhan, N. & Bilici N. (Yapımcı). Reyhan, F. (Yönetmen). (2017). *Sarı Sıcak* (Film). Türkiye: FNR Fim&Verba Film
- Sancar, S. (2016). *Erkeklik: imkânsız iktidar ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi -ve ayna çatladı* (D. Koç Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Slattery, M. (2015). Toplumsal cinsiyet. (G. Demiriz. Çev.). Ü. Tatlıcan ve G. Demiriz (Yay. Haz.). *Sosyolojide temel fikirler*. (s. 341-352). İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Slattery, M. (2015). Dilsel kodlar. (Ü. Tatlıcan. Çev.). Ü. Tatlıcan ve G. Demiriz (Yay. Haz.). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (s.195-202). İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis

Yayınları.

Topkara, M. (2013). *Erkek psikolojisi*. İstanbul: Karma Kitaplar.

Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk sinemasında erkek filmlerinin yükselişi ve erkeklik krizi. *Toplum ve Bilim* (101). s.144-161.

Uluyacı C (2001) Sinemada erkek imgesi:farklı sinemalarda aynı bakış. *Kurgu*, (18).s.29-39.

Wood, J. T. (2013). *Gendered lives communication, gender and culture*. (eighth edition). Boston, MA: Wadsworth/Cengage.