

TÜRK SİNEMASINDA ERKEKLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ VE ERKEKLİK KRİZİNE İLİŞKİN BİR ANALİZ*

Elanur YILMAZ**, İbrahim Etem ZİNDEREN***

Gönderim Tarihi: 22.11.2023 - Kabul Tarihi: 24.03.2023

Yılmaz, E., & Zinderen, İ. E. (2023). Türk sinemasında erkeklığın dönüşümü ve erkeklik krizine ilişkin bir analiz. *Etkileşim*, 11, 144-174.
doi: 10.32739/etkilesim.2023.6.11.193

Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

Öz

Toplumsal cinsiyet çalışmaları daha çok kadın çalışmalarıyla eş tutulmuş ve bu yüzden alana yönelik incelemeler sınırlı kalmıştır. Fakat ilerleyen dönemlerde erkeğin toplum içerisindeki iktidarını ve konumunu anlamlandırmak/anlamak için erkeklik çalışmaları gelişmeye başlamıştır. Erkeklik çalışmaları, erkek üzerindeki toplumsal baskıyı görünür kılabilmekte ve farklı erkeklik kimliklerinin mümkün olabileceğini ortaya çıkarmaktadır. Toplumsal olandan etkilenen sinema filmlerinde ise erkek karakterler güçlü ve tahakkümcü özellikleriyle değil, aksine güçsüz ve edilgen olarak yansıtılmakta ve bu durum erkeklik krizi kavramıyla açıklanmaktadır. Bu çalışmada, erkeklik krizi kavramının Türk sinemasına yansması incelenmektedir. Türk sinemasında hegemonik erkeklığı yansıtan filmlerin 1970'ten günümüze kadar devam edegelen süreçte nasıl şekillenip eril krize dönüőtüğü, incelenen filmler üzerinden değerlendirilmiştir. Erkek karakterlerin yaşadığı eril kriz film analizinde kullanılan başlıklandırma yöntemiyle ortaya çıkarılmış ve erkeklik kimliğinin geçirmiş olduğu değişim, filmlerin karşılaştırılmasıyla anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır. Filmlerin incelenmesinde ise tarihsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. İncelenen filmler doğrultusunda hegemonik erkeklik olarak kabul edilen özelliklerin dönemsel olarak değiştiğı ve böylece yeni bir erkeklik mitinin inşa edildiğı; diğeryandan erkeklik krizi kavramının egemen erkeklik modellerindeki dönüşüme işaret ettiğı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, erkeklik, erkeklik krizi, hegemonik erkeklik.

* Bu yayın Elanur Yılmaz'ın Atatürk Üniversitesi Gazetecilik yüksek lisans programında danışmanlığını Doç. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN'in üstlendiğı "Türk Sinemasında Erkeklığın Dönüşümü ve Erkeklik Krizinin Görünümleri" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

** Doktora Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, Türkiye.
elanuryilmaz1994@outlook.com, ORCID: 0000-0002-3605-5543

*** Doçent Doktor, Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Erzurum, Türkiye.
ibrahim.zinderen@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2921-4857

AN ANALYSIS ON THE TRANSFORMATION AND THE CRISIS OF MASCULINITY IN TURKISH CINEMA*

Elanur YILMAZ**, İbrahim Etem ZİNDEREN***

Received: 22.11.2023 - Accepted: 24.03.2023

Yılmaz, E., & Zinderen, İ. E. (2023). Türk sinemasında erkekliğin dönüşümü ve erkeklik krizine ilişkin bir analiz. *Etkileşim*, 11, 144-174.
doi: 10.32739/etkilesim.2023.6.11.193

This study complies with research and publication ethics.

Abstract

Gender studies have been mostly equated with women's studies, and therefore, studies on the field have been limited. However, in the following periods, masculinity studies began to develop in order to make sense of/understand the power and position of men in society. Masculinity studies can make the social pressure on men visible and reveal that different masculinity identities are possible. On the other hand, in movies that are influenced by the social, male characters are not reflected with their strong and dominating features, but rather weak and passive, and in this case, they are explained with the concept of masculinity crisis. In this study, the reflection of the concept of masculinity crisis on Turkish cinema is examined. How the films reflecting the hegemonic masculinity in Turkish cinema have been shaped and transformed into a masculine crisis in the ongoing process from 1970 to the present has been evaluated with the films examined. The masculine crisis experienced by the male characters was revealed by the titling method used in the film analysis, and the change of masculinity identity was tried to be made understandable by comparing the film. The historical analysis method was used in the analysis of the film. In accordance with the films examined, the features considered as hegemonic masculinity change periodically and thus a new masculinity myth is built. On the other hand, it can be said that the concept of masculinity crisis points to the transformation in dominant masculinity model.

Keywords: Turkish cinema, masculinity, masculinity crisis, hegemonic masculinity.

* The article was derived from the master's thesis titled "The transformation of masculinity in Turkish cinema and views of the crisis masculinity" under the supervision of İbrahim Etem ZİNDEREN, Atatürk University Institute of Social Sciences in 2021.

** PhD Student, Atatürk University, Institute of Social Sciences, Erzurum, Türkiye.
elanuryilmaz1994@outlook.com, ORCID: 0000-0002-3605-5543

*** Associate Professor/PhD, Atatürk University, Faculty of Communication, Erzurum, Türkiye.
ibrahim.zinderen@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2921-4857

Giriş

İnsan doğduğu toplumun ve kültürün bir ürünü olarak şekillenmektedir. Biyolojik olarak kadınlık ve erkeklik henüz anne karnındayken şekillenmeye başlasa da bireyin içinde yaşadığı toplumun kadınlık ve erkekliğe yüklediği anlamlar ve bu doğrultuda ortaya çıkan beklentiler söz konusudur (Yurdigül & Zinderen, 2014, s. 126). Kadın ve erkek kimliğinin inşa sürecinde toplumsal yapı ve bu çerçevede gerek bireysel gerekse toplumsal ilişki biçimleri oldukça önemlidir. Castells'e göre kimliğin toplumsal inşa sürecinde iktidar ilişkileri (2006, s. 14), Kellner'a göre ise yarattığı çeşitli içerme ve dışlamalarla kimliğin inşasına önemli kaynaklar sunan medya kültürü son derece önemlidir (2013, s. 241). Dolayısıyla kadın ve erkek kimliklerinin inşasında çok çeşitli etkenler rol oynamakta, kimliklerin sınırlarının çizilmesinde yerleşik toplumsal normlar önemli bir parametre olarak öne çıkmaktadır.

Toplumsal iktidar sisteminin merkezi olarak görülen erkekten, yerleşik 'erkeklik' normlarına uygun davranması beklenmektedir. Bu beklentiler genel olarak; cesaretli olup risk alma yeteneğine sahip olması, güçlü ve aynı zamanda fiziksel-zihinsel olarak sağlıklı olup çevresi tarafından yenilmez olması veya öyle görülmesi, başarılı olması ve bu doğrultuda iş sahibi olup ekonomik gücü elinde tutması, tahakküm gücünü elinde bulundurarak çevresindeki kadınlara ve kendinden alt kümede olan erkeklerle bir nevi baskı uygulayıp kendini saydırabilmesi, duygularını baskılama yeteneğine sahip olup mantığıyla hareket edebilme becerilerine sahip olması şeklinde sıralanabilir. Ayrıca erkekten cinsel kimliğinin bir göstergesi olarak heteroseksüel olması beklenmektedir. Aksi durumda ise hegemonik olmayan/olamayan erkek bu sistem içerisinde ikincil konuma düşürülerek ötekileştirilmektedir. Tüm bu beklentiler erkek üzerinde psikolojik bir baskı yaratmaktadır. Özellikle modernite ile beraber hegemonik erkekliğin kriz yaşamaya başladığı söylenebilir. Bu açıdan hegemonik erkekliğin özellikleri olarak kabul edilen güçlülük, kahramanlık, bağımsızlık, cesaret, irade ve cinsel güç gibi değerler yerini taciz, saldırganlık, iletişimsizlik, çatışma, soğukluk ve duygusal ifade güçlüğüne bırakabilmektedir (MacInnes, 1998, ss. 45-47). Kendisinden beklenenleri, ideal erkek kimliğine uygun olarak yerine getirmek isteyen erkek ya rolüne daha fazla sarılıp şiddete eğilim göstermekte ya da bu rollerin dışına çıkıp toplum tarafından istenmeyen bir erkek olarak kategorize edilmektedir. Sınırları belirsiz, kazanılan bir sosyal statü olarak değerlendirilen 'erkeklik', bir temsil ve inşa sürecini ifade etmektedir (Türkoğlu, 2013). Modernleşme ve buna bağlı toplumsal değişikliklerin erkeklik inşasına önemli etkileri söz konusudur (Sancar, 2009). Ekonomik ve kültürel etkenlerle eril iktidarı sarsılan erkeğin kimliğini ispat çabasına girişmesi veya bu kimlikinden sapma yaşamaması durumu "erkeklik krizi" kavramıyla açıklanmaktadır (Nayak & Kehily, 2013). Bu noktada erkeklik krizi, 'erkeklik' kavramına ilişkin rol ve davranış kalıpları üzerinden yaşanan bir çatışma durumunu ifade etmektedir.

Türkiye'de erkek kimliğinin inşası sosyal, siyasal, ekonomik ve teknolojik gelişmeler üzerinden şekillenmiştir. Bu doğrultuda erkeklik kimliğine dair değişim; askeri darbeler, liberal ekonomiye geçiş, feminizmin büyüyen etkisi,

popüler kültür, toplumsal alandaki yenilik ve değişimlerle eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin 1980'li yıllar, sinemada eril krize dair izler görebileceğimiz ve aynı zamanda cinsiyet eşitliğinin yansıtılmaya çalışıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de diğer popüler kültür ürünlerinde görüldüğü gibi sinemada da erkek özne merkezi bir konumda yer almaktadır (Ok-tan, 2008). 2010'lu yıllarda ise popüler filmlerin nicel artış gösterdiği (Ormanlı, 2021, ss. 19, 119-120), bağımsız yönetmenlerce toplumsal sorunların kadın odaklı işlendiği filmler dikkat çekmektedir. Yine 1980'li yıllarda erkek üzerinde eril kimliğin yarattığı baskı veya ideal erkek ölçütlerine sahip olma isteği, filmlerde gösterilen eril kriz örneklerini oluşturmaktadır. İlerleyen dönemlerde ise sorunlu ve bunalım içinde olan erkek, erkeklik ölçütlerinin dışına çıkan rollerle yansıtılmaktadır. Bu erkeklik rolleri ise daha çok bağımsız ve sanat filmleri olarak adlandırabileceğimiz filmler yoluyla temsil edilmektedir.

Literatürde erkeklik krizi ve erkeklik kavramı üzerinden ele alınan çok sayıda film çözümlenmeleri karşımıza çıkmaktadır. Burcu Şentürk (2016) "Şiddet ve Erkeklikler: Av Mevsimi ve Gönül Yarası Filmleri Üzerinden Türkiye'deki Erkeklik Biçimlerine Bakmak" adlı makalesinde erkeklik kavramını, şiddet üzerinden ele almakta ve erkeğin yaşadığı eril krizi Yavuz Turgul'un *Av Mevsimi* ve *Gönül Yarası* filmleri üzerinden çözümlenmektedir. Zeynep Koçer ve Elif Ulucan (2021) "Gemide Filminde Ataerkil ve Krizdeki Erkeklik Anlatıları" adlı çalışmalarında ise ataerkil yapıda kırılan, şiddete eğilimli, yersiz ve yurtsuz erkeklik biçimlerini *Gemide* filmindeki erkek karakterler üzerinden ele almaktadır. Rifat Becerikli ve Sefer Kalaman (2019) "Acı Aşk Filminin 'Erkeklik Krizi' Bağlamında İncelenmesi" adlı çalışmalarında, erkeklik krizinin nedenlerini ve erkeklik krizinden çıkış yollarını filmdeki erkek karakter üzerinden incelemişlerdir. Yine Doğan Aydoğan (2020) "Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması'nda Erkeklik Halleri" adlı makalesinde, 1990 sonrası Türk sinemasında erkeklik kavramını sorun haline getiren filmleri incelemiştir. Bu çalışmada ise literatürdeki benzer çalışmalardan farklı olarak, Türk sinemasında 1970'lerden günümüze devam edegelen süreçte erkek karakterlerin yaşadığı eril krizi merkeze yerleştiren filmlerin çözümlenmesi amaçlanmaktadır. İncelenen filmler üzerinden erkeklik krizi kavramı incelenmekte ve dönemselsel değişimler karşılaştırılmaktadır.

Amaçlı örneklem tekniği ile çalışmada, çekildikleri dönemin egemen görüşünü ve değerlerini yansıtan, 1970-2020 yılları arasını temsil eden filmler seçilmiştir. Türk sinemasına önemli katkıları olan yönetmenlerin, erkeklik anlatılarını ön plana çıkaran filmlerinin seçilmesine dikkat edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmada erkeklik krizi kavramı; Yılmaz Güney- *Umutsuzlar* (1971), Yavuz Turgul - *Muhsin Bey* (1987), Derviş Zaim - *Tabutta Rövaşata* (1996), Özer Kızıltan - *Takva* (2005) ve Nuri Bilge Ceylan - *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri üzerinden incelenmiştir. Farklı dönemlerdeki filmlerin incelenmesindeki amaç, erkeklik kavramının/krizinin zaman içerisinde geçirdiği dönüşümü ortaya koymak ve karşılaştırmaktır. Dolayısıyla daha önce birçok araştırmaya konu olan filmlere farklı bir perspektiften yaklaşılması hedeflenmiştir.

Kronolojik sırayla incelenen filmler amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Bu filmler gerek yönetmenlerin bakış açısını gerekse toplumsal koşulları ortaya koymaktadır. Farklı dönemlerde, farklı yönetmenler tarafından çekilen bu filmlerin genel ortak noktası ise hegemonik olmayan erkeğin krizini anlatmaya yerleştirip erkeği ön plana almasıdır.

Genel olarak filmlerin konusunu erkeğin hikâyesi oluşturmakta ve filmler erkek dayanışmasını göstermektedir. Kadın ise hikâyenin dışında tutularak ya görünmez hale getirilmekte ya da tehditkâr bir özne olarak cinselliği ile ön plana çıkarılmaktadır. Nitekim Smelik'e göre sinemada kadın karakterler, çekiçi hale getirilerek daha çok kadınsı özellikleriyle sunulmaktadır (2008, s. 4). Böylece erkek, sinemada etken biyolojik cinsiyet olarak hâkimiyetini sürdürmektedir. Film anlatılarında tekrar eden kodların ortaya çıkarılması için kullanılan başlıklandırma yöntemiyle söz konusu hususlar görünür hale getirilmiş, bu doğrultuda filmlerde sıklıkla kullanılan imgelerin ortaya çıkarılmasında sistematik bir yol izlenmiştir.

Erkeklik Çalışmaları ve Tarihsel Artalanı

Toplumsal cinsiyet kavramı temelde kadınlık ve erkeklik rollerinin toplumsal düzlemde, "kültürel inşa" bağlamında üretimini ifade etmektedir (Scott, 2007, s. 11). Bu açıdan söz konusu kavram, kadın ve erkeğin biyolojik özelliklerinin ötesinde toplumun cinsiyetlere yüklediği anlam ve rolleri kapsamaktadır (Zinderen ve diğerleri, 2016). Ancak bu kavram, yalnızca kadının erkek karşısında ezilmişliği ve öteki hale getirilmesi ile sınırlı değildir. Toplumsal cinsiyetin önemli bir yanını oluşturan erkekliğin saf dışı tutulmasının, toplumsal bir problem olarak görülen cinsiyetler arası ayrımın ve baskının temeline inilmesi konusunda boşluklar yaratma potansiyeli söz konusudur.

Sancar'ın "bugüne kadar, hakkında konuşulan, ama politik, ideolojik ve akademik olarak fazla irdelenmemiş bir konu" (2009, s. 23) olarak ifade ettiği erkekliğin, erkek egemen yapıdaki (*malestream*) sosyolojide görünmez oluşu (Hearn & Morgan, 1990, s. 7) erkeklik çalışmalarının artmasıyla kırılmaya başlamıştır. Erkeklik, toplumsal cinsiyet çalışmalarının erkekler ve erkeklikler üzerine odaklanması ile daha görünür bir tartışma alanı olmuştur (Connell ve diğerleri, 2005, s. 1). Zaman içinde toplumsal cinsiyet ve kimlik çalışmalarının odağına giren erkeklik kavramı oldukça kaygan, akışkan ve aynı zamanda çok bağlantılı yapısıyla öne çıkmaktadır (Haywood & Mac an Ghail, 2003, s. 4). Bu anlamda erkeklik; evrensel ve değişmez bir erkeklik fikrinden ziyade erkek egemenliği ile farklı konumlanışlara sahip farklı erkeklikler içeren bir kavramdır (Bozok, 2019). Chris Haywood ve Máirtín Mac an Ghail'e göre erkeklik ve erkekliğe ilişkin çalışmaların önemi iktidar ve tabakalaşma kavramlarına yönelik geleneksel sosyolojik kaygılara dayalı olarak görünürlük kazanan beden, tutku ve öznel kimlik inşa konusundan gelmektedir (2003, s. 6). Todd W. Reeser ise post yapısalcı bir bakış açısıyla, erkeklik/erillik kavramını irdeleyerek söz konusu kavramın özü ve doğallığı arasında kurulan geleneksel bağlantının,

kavramın testesterona dayandırılarak üretildiğini ve dolayısıyla söz konusu doğallığın bu varsayımına dayandığını ifade etmektedir (2010, s. 1). Erkeklik çalışmaları; erkeklığın tarihsel, kültürel ve toplumsal inşa süreçlerinin bir ürünü olduğunu ve ataerkil toplumsal düzenin de en önemli özneleri olan erkekler ve erkeklikleri eleştirel olarak disiplinlerarası bir düzeyde inceleyen çalışmaların bütünüdür (Arık, 2010, s. 218). Bu alanda çalışan önemli isimlerden biri olan Connell, "erkeklik" ve "hegemonik erkeklik" kavramları üzerine yoğunlaşırken toplumsal cinsiyet ve cinsiyet politikası tartışması içine girmektedir. Bu tartışmalarda cinsiyetin iktidar ve toplum bağlamı önemli görülmektedir. Dolayısıyla çeşitli erkeklik tiplerinin inşasında iktidar ilişkileri, üretim ilişkileri, kateksis (duygu yatırımı) ve simgeler gibi belirleyenler önemlidir (Bozok, 2019). Bu noktada erkeklik tiplerinin ve dolayısıyla erkeklığın inşasında toplumsal yapı önemli bir belirleyen olarak değerlendirilmektedir.

Erkekler ve erkeklik ile ilgili kuram ve toplumsal hareketlerin feminizmle olan ilişkisi doğrultusunda Bozok; "erkeklikçi", "erkek kurtuluşçu" ve "pro(feminist)" olmak üzere üç ayrı sınıflandırma yapmaktadır (2009, s. 271). Arthur Brittan'a göre erkeklik ve erkeklikçilik kavramları farklılık taşımaktadır. Belirli dönemlerde ortaya çıkan erkeklik kavramı durağan erkek cinsiyet niteliklerini ortaya koymaktadır. Bu kavram erkeğin kadın ile cinsiyete dayalı ayrımını ifade ederken erkeklikçilik kavramı, erkeğin tahakkümünü ve buna dayalı gücün normal ya da meşru bir zemine oturtulmasını ifade etmektedir (Brittan, 1991). Erkeklikçilik (*masculinism*) ataerkil ideolojiyi ve onun savunmasını yansıtmakla beraber gelenekselcilik ve biyolojik belirlenimcilik gibi anti-feminist yaklaşım ve görüşleri kabul etmektedir. Erkek kurtuluşçuluğu (*men's liberationism*) sadece kadınların değil erkeklerin de ataerkil sistemden zarar gördüğünü savunmaktadır. Bu akıma göre erkeklerin duygusallaşamamaları, maço, sert ve şiddet yanlısı olmaları erkeklığın özünden uzaklaşmanın bir neticesi olarak görülmektedir. Diğer her iki akımın aksine pro(feminizm) ise kendilerini feminizmle aynı tarafta gören erkeklerin, kadınların ve eşcinsellerin ötekileştirilip, ezilmesinden ve cinsiyetçilikten homofobiye kadar tüm ataerkil görüşlere ve dışavurumlara karşı çıkmaktadır (Bozok, 2009, s. 272). (Pro)feminizm, temelde feminizmi destekleyen ve cinsiyetler arası eşitlik fikrini benimseyen erkekler tarafından oluşturulmuştur (Flood, 2002). Daha sonra (Pro)feminizm "erkekler ve erkeklikler üzerine eleştirel incelemeler" adını alan "erkeklik incelemeleri (masculinity studies)" alanının oluşturulmasını sağlamıştır. Erkeklikçi görüşü benimseyen araştırmacılar, antifeminist bir bakış açısıyla "erkek çalışmaları (men's studies)" alanını inşa ederken erkek kurtuluşçuluğu, tek başına bir çalışma alanı oluşturulamadan psikologlar ve psikanalistler tarafından kullanılmıştır (Bozok, 2009, ss. 272-273).

Erkek kimliğine yönelik çalışmalar toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla başlamıştır. Özellikle 1970'li yıllarda ikinci dalga feminizm çalışmalarıyla önce kadın sorunları üzerinde durulmuş ve 1980'li yılların başından itibaren de erkeklik kavramının (*masculinity*) ne olduğu üzerine olan incelenmelerle erkek kimliği konulu çalışmalar artmıştır (Erol, 2003, ss. 21-22). Erkeklik çalışmaları, var olan

toplumsal cinsiyet temelli sorunlara çözümler üretmeye çalışmakta ve toplumda erkeklerin de kadınlar kadar ezildiği konusuna odaklanmaktadır. Kadının yanında yer alma çabasıyla beraber erkeklerin sahip olduğu avantajlı konumdan vazgeçerek üzerlerinde oluşturulan baskıdan kurtulma isteğinin, erkeklik çalışmalarını daha bir görünür kıldığı düşünülmektedir. Toplumda ezen erkek kadar ezilen erkeklerin de söz konusu olduğu gerçeğinden hareketle tek bir erkeklik tipinden söz edilememektedir. Bu da 'hegemonik erkeklik' kavramını karşımıza çıkarmaktadır.

Hegemonik Erkeklik

Hegemonya, Gramsci'nin alt/üst sınıflar arasındaki ilişkiyi araştırırken kullandığı bir kavramdır (Sığın & Canatan, 2018, s. 166). Hegemonya kavramıyla beraber rıza kavramını da geliştiren Gramsci, yönetici sınıfların baskıyı, doğrudan veya dolaylı olarak herhangi bir güce başvurmaksızın, yönetilenlerin rızası ile sağladığını ifade etmektedir. Hegemonya kavramı, sadece baskın olan ideolojiye rıza gösterilmesiyle değil, ideolojinin doğal olarak kanıksanmasını ve görünmez hale gelmesini de anlatmaktadır. İdeolojik olan, toplumdaki tüm pratiklerin içine sinmiştir (Baştürk Akca & Tönel, 2011, ss. 28-29). Hall'un tanımıyla hegemonya kavramı, toplumsal grupların sadece baskı ve zorlama ile değil, genel rızalarının alınarak toplumsal otoritenin uygulanabildiği durumları anlatmaktadır (Hall'dan akt. Dick, 2004, s. 22). Hegemonya, iktidar sahiplerinin rızayı sağlama biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumdaki bütün kurumlarda ve alanlarda varlığını hissettiren hegemonik güç, insanların ideolojik yanına hitap edip zihinlere yerleşerek tahakkümü sürdürmektedir. Medyada oluşturulan erkeklik imgesi, hegemonik erkekliği destekleyecek şekilde yansıtılmaktadır. Erkeklik imgesi güç, iktidar ve kamusal alanla eşleştirilirken kadınlık imgesi duygusallık, zayıflık ve özel alanla eş kılınmaktadır.

Hegemonik erkeklik güç, cesaret, saldırganlık, beceri, uzmanlık, macera ve dayanıklılık gibi normlar üzerinden kurgulanmaktadır. Bu davranış kalıpları ve rolleri tek bir erkeklik biçimini dayatmaktadır. Hegemonik erkeklik kavramı, temel olarak kadınlar üzerinden egemenlik kurulmasından beslenmekte ve bu anlamda söz konusu kavram farklı erkeklik biçimleri arasında hegemonik ilişki kuran bir erkeklik kurgusu olarak tarif edilmektedir (Baştürk Akca & Tönel, 2011, ss. 27- 28). Bu yönüyle hegemonik erkeklik basit bir dışavurum değildir. Bu tür erkeklikler temelde çakışan arzu ve duyguların bir yansıması olarak ortaya çıkabilmektedir. Diğer yandan bu erkeklik, farklı cinsiyet davranışlarının hesaplanmamış sonuçları olarak da değerlendirilebilir (Messerschmidt, 2018, s. 56). Connell'e göre hegemonik erkeklik kavramındaki "hegemonya", acımasız iktidar çekişmesinden ayrı olarak özel ve toplumsal hayat üzerinde uygulanan güçlerle kazanılan toplumsal bir üstünlük olarak tanımlanmaktadır (1987, s. 246). Hegemonik erkeklikte bölünme ve duygusal çatışma desenleri görülebilmektedir (Messerschmidt, 2018, s. 56). Erkek, kendisinden yaşça büyük ya da statü olarak üstün olan erkeğin hegemonik baskısına maruz kalmaktadır.

Bu baskıya maruz kalan erkek de kendisinden daha zayıf olan erkek üzerinden hegemonyasını kurmaya çalışmaktadır (Selek, 2018, s. 113). Böylece toplumda sürekli birbirini baskılayan güçler dengesi oluşturulmaktadır.

Erkeklik, diğer erkekler arasında dışlanma korkusuyla, kadınlığa yönelik kişinin kendi içinde dişil korku inşa etmesiyle oluşturulmaktadır (Bourdieu, 2015, s. 71). Toplumda yaygın olan görüşe göre 'erkeklik' doğuştan gelen biyolojik, genetik, hormonal bir özellik olarak görülmekte, daha açık bir ifade ile 'doğal' bir hal olduğu düşünülmektedir. Oysa erkeklik değerleri 'hormonal yapı'dan çok daha farklıdır. Erkeklik kategorizasyonu içinde doğru ve yanlış davranışların, bireyler tarafından benimsenmesi, toplumsal olarak şekillenen bir durumdur (Sancar, 2013, s. 171). Hegemonik ilişki sadece erkekler ve kadınlar arasında değil farklı erkeklik biçimleri arasında da varlığını sürdürmektedir. Hegemonik erkeklik, farklı erkeklik hallerini bastırarak tek bir erkeklik biçimini ortaya çıkarmaktadır (Baştürk Akca & Tönel, 2011, s. 14). Başka bir deyişle hegemonik erkeklik kavramı sadece kadınları değil, ikincil konuma atılan erkeklik biçimlerini de içererek inşa edilmektedir. Erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil toplumsal düzenin parçalarını oluşturmaktadır (Connell, 1987, s. 245). Toplumsal olarak oluşturulan davranış kalıpları ve roller erkekler üzerinde baskısını sürdürmektedir. Örneğin gülen ve ağlayan erkek genel olarak toplum içerisinde hoş karşılanmamakta ve onlar için 'light/ hafif-yumuşak' tabiri kullanılmaktadır.

Toplumsal cinsiyet pratiklerinin düzenlenmiş hali olarak tanımladığı hegemonik erkeklik haricindeki erkeklik biçimlerini Connell üç kategoride ele almaktadır. Bu erkeklikler "tabi kılınan", "işbirlikçi" ve "marjinalleştirilen erkeklikler"dir (Connell, 2005, s. 78). Connell'e göre farklı erkekliklerin ortak noktası, onların kadınlara yönelik geliştirdikleri ve kurma çabasına giriştikleri egemenliktir. Aslında hegemonik erkeklik kavramı da zaten bu düzlemde ataerkil toplumsal düzenin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır (Connell, 1987, s. 245). Hegemonik olmayan işbirlikçi erkeklikler, hegemonik erkeklik biçimlerinden yarar sağlamaktadır. Tabi kılınan erkeklikler, heteroseksüel erkeklere tabi, farklı cinsel yönelimi olan, meşrulukları reddedilen ve bu yönüyle hegemonik erkeklığın çok dışında bir sınıftır. Marjinalleştirilen erkeklikler ise sınıfsal ve ırksal farklılıklar sebebiyle yerleşik düzenin dışında kalan erkeklik tipini ifade etmektedir (Connell, 2005, s. 80). Bu yaklaşımı ile dinamik bir ataerkillik kuramı ortaya koyan Connell, ataerkil ve cinsiyetçi ilişkilerin merkezi konumunda yer alan erkekler ve erkekliklere yönelik eleştirilerin geliştirilmesinde oldukça önemli bir rehber olmuştur (Bozok, 2019). Erkek ve erkeklik kavramlarına yönelik geliştirilen bu yaklaşımlar ve tartışmaların yanı sıra erkeklik krizi kavramı da literatürde önemli bir yer tutmaktadır.

Erkeklik Krizi

Feministlerin kadının toplumda baskılanmasıyla ilgili endişeleri düşünüldüğünde, toplumsal cinsiyet ile ilgili araştırmaların neredeyse hepsinin kadın ve

dişillik kavramı üzerinden yapılması şaşırtıcı değildir. Ancak 1980'lerden itibaren erillikle ilgili çalışmalara daha fazla ağırlık verilmeye başlanmıştır. Modern toplumlarda kadının ve erkeğin doğası ve değişen toplumsal rolleri önemli bir tartışma konusudur. Toplumsal roller bakımından kadın ve erkek olmanın ne anlam ifade ettiği, erkeklik rolleriyle ilgili geleneksel beklentiler ve baskıların modern çağda nasıl bir dönüşüm geçirdiği, eril iktidarın krize girip girmediği gibi sorular toplumsal cinsiyet araştırmalarına yeni boyutlar kazandırmıştır (Giddens, 2012, s. 509). Toplumsal cinsiyet kavramı, sadece kadını değil erkeği de kapsayan geniş kapsamlı bir kavramdır. Toplumsal bir sorun olan cinsiyet kavramı hem kadın hem de erkek üzerinde tahakküm ve baskı kurmaktadır.

Erkekliğin sürekli sınıanıp, ispatlandığı eril ortamdaki gerilim sürekli artırılmaktadır. Bu yüzden erkekler hemcinsleriyle hem dayanışma hem de rekabet halinde olup üstünlük yarışına girmektedir (Selek, 2018, ss. 148-149). Toplumsal çevrede ve ailede, erkeğe sürekli 'en iyisi' olduğu inandırılmaktadır. Toplumsal yaşamın oluşturduğu bu modele uygun hareket etme çabası içinde olan erkekler, sürekli kendini kanıtlamaya çalışmaktadır. Sürekli iktidar ve baskıyla kışkırtılan erkekler herhangi bir güçsüzlük veya iktidarsızlık ortaya koyabilecek davranışlardan kaçınmaya çalışmakta, hatta şiddet eğilimi içinde olabilmektedir. Bu durum, alınganlık ve gururu büyütürken, erkeği patlayacak bir dinamite dönüştürmektedir (Selek, 2018, ss. 135-136). Erkeklerle çocukluğundan itibaren sürekli olarak güçlü ve cesur olduğu benimsetilmektedir. Toplum tarafından kendisine itaat edilmesi gerektiği öğretilen erkek, tersi bir durumla karşı karşıya kaldığında bunu hakaret olarak algılamakta ve bu yüzden erkeklik krizine girebilmektedir. Güçlü olduğunu ortaya koymaya çalışan erkek, gücünü şiddet aracılığıyla görünür hale getirip kendini kanıtlamaya çalışmaktadır. Toplum içerisindeki erkekler, her şeye müdahale etme isteği duyan bireylere dönüştürülmektedir.

Erkeklik; kazanılan, ispat edilmesi gereken ve sürekli kaybedilme korkusunu sürdüren bir statüdür. Kadının sürekli denetlenip erkeğin ise erkekliğini sürekli ortaya koymasını isteyen kültürlerde bu durum açıkça göze çarpmaktadır (Kandiyoti, 2013, s. 82). Nitekim Goldberg, erkekliğin oluşum sürecinde önemli bir etkiye sahip olan toplumsal koşulların yarattığı normları birer "yük" olarak tanımlanmaktadır. Bu yükler, toplumun erkekten beklentisini ve dolayısıyla erkeğin topluma karşı sorumluluklarını ortaya koymaktadır. Yapılması istenmeyen ancak yapılması zorunluluğu ile karşı karşıya kalınan çelişik beklentiler erkeği ruhsal olarak parçalamaktadır (1992, s. 116). Bu durum erkekliğe ilişkin bir kriz durumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeklik krizi olarak ifade edebileceğimiz bu kriz durumu, toplumsal koşullara dayalı olarak şekillenmektedir.

Türkiye'de erkek için geleneksel kabulü ortaya koyan dört aşama bulunmaktadır. Bunlar: sünnet, askerlik, iş bulma ve evlilik olarak aşamalandırılmaktadır (Selek, 2018, s. 19). Birtakım ritüellere dayalı olarak yapılan sünnet ve askerlikten sonra yapılan iş ve evlilik, erkekliğin hegemonik gücünü ortaya koymaktadır (Öztan, 2014, s. 50). Sünnet, çoğu toplumda erkekliğe ilk adım olarak

görülmektedir. Ayrıca sünnet törenleri toplum için büyük bir önem taşımakta, büyük kutlamalar ve törenler yapılarak erkeğin 'erkeklığı' ilan edilmektedir. Erkeklığe geçişin diğer bir aşaması ise askerlik görevidir. Askerliğini yapan erkek için sıradaki aşamalar ise iş bulup evlenmektir. Evlenen erkeğin en önemli görevi ise çocuk sahibi olmak (özellikle erkek çocuk) ve ailesini rahat ettirecek şekilde onlara bakmaktır. Toplum, erkekten bu aşamaların hepsini başarılı bir şekilde tamamlamasını beklemektedir. Herhangi bir aşamayı başarılı bir şekilde gerçekleştirilemeyen erkek, üzerinde toplumun baskısını hissetmektedir.

Erkek, toplumdaki rollerini ve görevlerini öğrenirken baskıyı ve baskılamayı da öğrenmektedir. Adeta sürüne sürüne öğrenilen erkeklik, iktidar ümidi ile iktidarsızlığı bir arada yaşatmaktadır (Selek, 2018, s. 212). Erkek olmak adına duygularına sürekli gem vurması, isteklerini bir kenara atıp toplumun ondan beklediği gibi davranması yönünde beklentiler hem erkeğe hem de çevresindekilere büyük bir zarar vermektedir (Çelik, 2016, s. 3). Ancak erkeklerin hem fiziksel hem de psikolojik bakımdan daha güçlü olmaları toplumsal bir beklentidir (Dökmen, 2015, s. 221). Erkeğe çocukluğundan itibaren güçlü ve cesur olması gerektiği benimsetilmekte, canı yanınca ağlamaması ve sevinince de gülmemesi öğretilmektedir.

Doğumla başlayan erkeklik mücadelesi, hayat boyu kendini gerçekleştirme olarak devam etmektedir. Öteki (kadınlar, eşcinseller, biseksüeller gibi) üzerinden kendini ortaya koyan erkek, toplumsal alanda da devamlı olarak diğer erkekler tarafından denetlenip onaylanmaktadır. Kendini kanıtlayamayan erkek ise erkeklığını kaybetme tehlikesiyle karşılaşabilmektedir. Bu durum erkeğin sürekli gerilmesine ve kendini kontrol etmesine yol açabilmektedir (Oktan, 2008). Norman Mailer'e göre "hiçbir zaman tam bir erkek haline geldiğini varsayamayan" erkek, sürekli bir savaş içerisinde kalabilmektedir (Segal, 1992, s. 140). Kadın bireyler ile ilgili çeşitli sorunlar oldukça görünür olabilmekte ve resmi yollarla, kanunlarla çözülebilmektedir. Ancak erkek hakkındaki sorunların dile getirilememesi ve çözümü noktasında da bir adım atılmaması gibi bir fenomen söz konusudur. Çünkü toplumsal ve kültürel normlar çerçevesinde erkekten duygularını gizlemesi beklenmektedir (Goldberg, 1992, ss. 18-19). Kendini istediği gibi ifade edemeyen ve duygularını gösteremeyen erkek 'basıtırlmış' duyguların ve davranışların verdiği öfkeyi çevresindekilere ve onu 'erkeklik krizi'ne sokan kişilere yansıtma eğilimi göstermektedir (Çelik, 2016, s. 6). Sürekli iktidarını ortaya koymaya çalışan erkek, sadece çevresine değil kendine de erkeklığını ispatlamaya çalışmaktadır. Bu ispat çabası da 'erkeklik krizi'ne yol açmakta ve bu durum sürekli tekrarlanmaktadır. Dolayısıyla 'erkeklik' elden gidebilen bir özellik olarak görülmekte ve toplumsal mekanizmalardan dışlanma tehlikesi de taşımaktadır (Selek, 2018, s. 214). Bu yönüyle erkeklik, topluma karşı kendini ispatlama sınavı haline gelmektedir. Dışlama ve kaçış, aşağılanma korkusunu bastırmak için kullanılan bir yöntem olmaktadır. Bu yüzden dışlama ve kaçış yönteminden ziyade toplumsal cinsiyet mücadelesinde eşitlik ve adalet için yenilikler aranmalıdır (Kimmel, 2013, s. 103). Dolayısıyla erkekten beklenen; erkeklığını ve gücünü kanıtlama güdüsü ile hareket etme-

sidir. Erkeğin yeniden, yerleşik toplumsal normlara dayalı olarak inşasında bu beklenti oldukça önemlidir. Eleştirel erkeklik çalışmalarının merkezinde yer alan ve erkeklik inşasının önemli parametrelerinden birini oluşturan erkeklik krizi kavramının temelinde yerleşik erkeklik ideolojileri bulunmaktadır.

Türk Sinemasında Erkeklik Krizi

Erkekten beklenen ve erkeğin yapmak istediği biçiminde özetlenebilecek olan ikilemi ortaya koyan durum 'erkeklik krizi' veya 'erkeklik bunalımı' kavramlarıyla açıklanmaktadır. Son zamanlarda önemli bir tartışma konusu olan erkeklik krizinin Türk sinemasına yansımaları, 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren erkekler arasındaki birliği ve dostluğu ele alan filmlerle daha görünür olmaya başlamıştır (Oktan, 2008). 1990'lı yıllarda filmlerde yer alan yoğun bunalım, erkeklik krizini açığa çıkarmaktadır (Ulusay, 2004). Dolayısıyla 1980 sonrası filmlerde, sinemada geleneksel erkeklik artık hâkimiyetini yitirmeye başlamıştır. Erkeğin hâkimiyetinin bozulduğu ve başarısız duruma düştüğü birçok film örneği bulunmaktadır. Örneğin Kartal Tibet'in yönettiği 1983 yapımı *Şalvar Davası* filminde erkeklerin baskılarına dayanamayan kadınlar bir araya gelerek erkeklere başkaldırmıştır.

1990'lı yıllarda erkeğin sahip olduğu egemenliği kadınla paylaşmak zorunda kalması gibi gerçekliklere yönelik tepkisel durumlar filmlerin temel konusunu oluşturmuştur. Erkeğin otoritesinin en fazla hüküm sürdüğü aile, filmlerde eski geleneksel işlevini kaybetmiş ve birtakım sorunların yaşandığı bir kurum olarak gösterilmiştir. Bu açıdan Türk sinemasında 1990'lı yıllarda çekilen filmlerde farklı bir erkeklik kimliği tasviri ortaya çıkmaya başlamıştır.

1990'lı yıllardan sonra çekilen filmlerde erkeklik temsilleri, önceki dönemlere kıyasla daha farklı imgelerle şekillendirilmiştir. Önceki rollerinden farklı olarak erkek; başarısız, güçsüz, saplantılı, agresif, kendini ifade etmeyi beceremeyen, kendine güvenmeyen, hastalıklı tavır sergileyen, psikolojik sorunlar yaşayan, suç işleyen ve sürekli suçluluk duygusu yaşayan, yalnız, tahakküm gücünü kaybetmiş olarak, geleneksel erkeklik rollerinin tam tersini yansıtan özelliklerle yansıtılmıştır (Çetin Özkan, 2009, s. 135). Bu filmlerde erkekler, kadın üstünde tahakküm kuran, evin reisi, başarılı ve maddi imkânları elinde tutan erkekliği değil, arayış içinde olan yeni bir erkek profilini karşımıza çıkarmaktadır. Zayıflıkları, başarısızlıkları ve zaafı olan erkek, Türk sinemasının yeni bir erkek profili olarak değerlendirilmektedir (Güçhan, 1996, s. 47).

Önceki dönem filmlerinde kadına yönelen eril şiddet artık erkek karakterlere de yönelmiştir. Sinemada yüceltilen erkeklik artık şiddete de maruz kalabilmektedir. Kendine güveni olmayan erkek karakterler çevresine de güven duymamaktadır. Bu yüzden filmlerdeki erkek karakterler sürekli bir güvenli ortam arayışındadır. Bu durum erkek karakterlerin hastalıklı bir ruh haline bürünmesine yol açmaktadır. Bu ruh hali erkekleri sigara, alkol ve uyuşturucu bağımlılığına sürüklemekte, sürekli küfredip, argo konuşmalarına ve suça

bulaşmalarına neden olmaktadır. Filmlerdeki erkek karakterlerin birlikte hareket ederek dayanışma içinde olmaları erkekler için tüm bu olumsuz koşullardan kurtulmanın önemli bir yolu olarak gösterilmektedir. Erkeklerin güçsüz, muhtaç veya otoritesini kaybettiği erkeklik rolleri, önceki dönemlerde işlenen geleneksel erkeklik rolleriyle tam bir zıtlık içinde gösterilmektedir (Çetin Özkan, 2009, ss. 136-137). Günümüzde bağımsız ya da sanat filmleri olarak ayırabileceğimiz filmlerde erkeklik, geçmişe nazaran daha farklı şekillerde temsil edilmektedir. Türk sineması, erkeğin toplumsal olandan daha farklı bir erkeklik kimliğine sahip olabileceğini göstermeye çalışmıştır. Başarılı, güçlü ve kendini ispat edebilen erkek karakterlerin yerini sürekli tökezleyen, başarısız, kısaca toplumsal olarak kabul edilen erkeklik kodlarını yerine getiremeyen karakterler almaktadır. Toplumsal tahakkümün erkeklik üzerinde oluşturduğu baskı, çevresine ya da kendisine zarar olarak dönmekte ve bu durum son dönem sinema filmlerinde sıklıkla görülebilmektedir.

1970'li ve 2010'lu yıllar arası döneme genel bakış

1970-1980 arası ülkede siyasi istikrarsızlığın yaşandığı, siyasi kutuplaşmanın yükseldiği, buna bağlı olarak ekonomik açıdan önemli sorunların öne çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde köyden kentlere göç, toplumsal ve kültürel dönüşümleri ve buna bağlı çatışmaları da beraberinde getirmiştir (Belge, 2002, s. 846). Eleştirel erkeklik çalışmalarının başladığı yıllar olan 1970'ler (Bozok, 2009, s. 280), aynı zamanda dram ve melodram türünün yükseldiği yıllardır. Bu yıllar, Türk sineması açısından toplumsal film örnekleri oldukça önemli görülmektedir (Önk, 2011). Bu yıllarda Türk sinemasında 'sert erkek' imgesi öne çıkmaktadır (Ulusay, 2004). Bu imgenin sinemada görünür bir hal alması kuşkusuz toplumsal koşullar ile yakından ilgilidir.

1980'li yıllar siyasi krizlerin sürdüğü, darbe ve beraberinde gelen sorunların yaşandığı, köyden kente göçün daha da hızlandığı bir dönemdir. Dönem; özelleştirme, gümrük birliği, taşeronlaşma gibi gelişmeleri de beraberinde getirmiştir (Tokol, 1997, s. 73). 1980'li yıllarda Türkiye'de sinema, birtakım yeniliklere ve gelişmelere bağlı olarak ele alınan sorunları önceki dönemlerden farklı bir biçimde işleme eğilimi göstermiştir. Örneğin kadının konumunu, kimliğini sorgulayan 'kadın' filmleri artmaya başlamıştır (Künüçen, 2001). Dolayısıyla bu yıllarda filmler ağırlıklı olarak kadın sorunlarına odaklanmış, erkekler sahip olunan egemenliği kadınlarla paylaşmak zorunda kalmıştır.

1990'lı yıllar istikrarsız siyasi havanın hâkim olduğu, iç ve dış politikadaki sorunlar ile ekonomik sıkıntılar üzerinden tanımlanabilecek bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Keyder, 2006, s. 27). Bu yıllarda özel radyo ve televizyon istasyonlarının yayına geçmesi ile insanları sinema salonlarına çekmek daha zor olmuştur (Pösteki, 2004, s. 29). Yine bu yıllar cinselliğin yaygın bir biçimde seyredilebilir hale geldiği yıllardır (Keyder, 2006, s. 27). 1980'li yıllardan itibaren kadının merkezi bir konuma gelmeye başlaması 1990'lı yıllarda da devam

etmiş ve buna bağlı olarak güçsüz, başarısız, otoritesini kaybetmiş ve kendini gerçekleştirememiş erkeklik temsilleri söz konusu olmuştur (Oktan, 2008). Bu temsilleri sinemada erkek karakterler üzerinden okumak mümkündür.

2000'ler Türkiye'nin yeni bir siyasi oluşum ile şekillendiği bir dönem olmuştur. Bu yıllar kapitalizmin geliştiği ve yerleştiği yıllar olarak betimlenmektedir. 2000'li yıllarda ülke ekonomisi küresel ekonomi ile entegrasyon ivmesi kazanmışsa da az gelişmişlikten kurtulmak mümkün olmamıştır (Boratav, 2007, ss. 205-206). Bu gelişmelerin sinemaya da birtakım yansımaları olmuştur. Ekonomik bir rahatlama, hem film sayısını hem de izleyici sayısını artırmıştır. Türk sinemasına ilginin arttığı 2000'li yıllar, sinemada yaşanan değişimlerle öne çıkmaktadır. Bu yıllarda sinemada karakterlerin kullanım biçimi değişmiştir. Örneğin erkek egemen bakış açısıyla inşa edilen kadının yerini kendi ayakları üzerinde durabilen, eski kalıp ve ifadelerden uzak bir kadın almıştır (Sevinç, 2014). 2000'ler Türk Sineması erkek karakterlerin travmatik deneyimlerini de açığa çıkarmaktadır (Yüksel, 2013). Ancak bu yıllarda tek bir erkeklik temsinden bahsetmek mümkün değildir. Bu yıllarda farklı erkeklik görünümleri içeren birtakım filmler yapılmıştır. Bazı filmlerde yerleşik toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin değer değişimine dayalı bir kriz, bazılarında ise bu değerlerin eleştirisi öne çıkmıştır (Erbaladan Gürbüz, 2016).

Teknolojik gelişmelere paralel olarak toplumsal hayatın önemli dönüşüm yaşadığı, sosyal medya kullanımının arttığı, popüler kültürün daha görünür olduğu 2010'lu yıllarda toplumsal aidiyetten çok bireysel tercihler öne çıkmıştır. Statünün önemli bir gösterge olduğu bu toplumsal koşullarda kişisel düşüncenin ön planda olduğu söylenebilir. 2010 yılında yükseliş trendinde olan Türk Sineması, nicel ve nitel açıdan önemli bir başarı ivmesi kazanmış, bu durum ulusal basında da yer almıştır. Bu yıllarda film gösterimi, dağıtımı ve tüketiminde dijitalleşme öne çıkmıştır. Yine bu dönemin önemli bir diğer yönü ise 'arthouse', 'bağımsız' ya da 'sanat filmi' olarak tanımlanan filmlerin yeteri kadar salon bulamamasına, bulsa da izlenme sayılarının düşük olmasına karşılık, popüler filmlerin nicel artışıdır (Ormanlı, 2021, ss. 19, 119-120). 2010'lu yıllardan sonra Türk Sinemasında bağımsız yönetmenlerce toplumsal sorunların kadın odaklı işlendiği filmler dikkat çekmektedir. Bu dönemde yapılan sinema filmlerinde erkeklik krizi de görünürdür. Erkeklerin çelişik durumlarını ele alan filmler yerleşik toplumsal cinsiyet ilişkilerinin sorgulanmasına da kapı aralamaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Türk sinemasında erkeklik krizini inceleyen bu çalışmada, amaca en uygun ve rileri sağlayabilecek birimlerin incelemeye tabi tutulmasını ifade eden amaçlı örneklem tekniğinden (Erdoğan, 2012, s. 210) yararlanılmıştır. Bu örneklem seçimi çerçevesinde Yılmaz Güney- *Umutsuzlar* (1971), Yavuz Turgul - *Muhsin Bey* (1987), Derviş Zaim - *Tabutta Rövaşata* (1996), Özer Kızıltan - *Takva* (2005) ve Nuri Bilge Ceylan - *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri incelenmiştir. İncelenecek filmlerin seçiminde, çekildikleri dönemin egemen görüşünü ve değerlerini yansıta-

çağı düşüncesinden hareketle 1970-2020 yılları arasını temsil edebilme niteliği göz önünde bulundurulmuştur.

Seçilen filmler üzerinden erkeklik kavramının uğradığı değişimlerin analiz edildiği çalışmada yöntem olarak, temel fonksiyonu filmleri tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirerek zaman içerisinde yaşanan değişimlerin film üzerindeki etkilerini çözümleme ve filmlerin çekildikleri dönemi sosyal bağlamıyla inceleme olan tarihsel çözümleme tekniği kullanılmıştır.

Tarihselci film çözümlemesine göre ele alınan filmler dönemin ve kültürel yapının birer yansıtıcısı olarak görülmektedir. Filmler, içerisine doğdukları dönemin egemen görüşünü ve değerlerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda sinema kurumunun endüstriyel yapısını ve estetik anlayışıyla ilgili bilgileri sunabilmektedir. Söz konusu çözümleme tekniği ile ele alınan filmler, tarihsel etkileri bağlamında çözümlenmektedir (Özden, 2004, ss. 120-121). Filmlerin incelenmesinde, Doğan Aydoğan'ın (2020) "Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması'nda Erkeklik Halleri" adlı çalışmasında kullanılan başlıklandırma yönteminden yararlanılmış, bu başlıklandırma biçimi çalışmaya göre sekiz kategoride düzenlenmiştir. "Anti-Kahraman ve Negatif Özne", "Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk", "Zaman", "Mekân", "Kadın Temsili", "Erkek Dayanışması ve Baba Arayışı", "Susan/Konuşamayan Erkekler", "Yönlü veya Yönsüz Şiddet" biçiminde oluşturulan başlıklar, incelenen filmlerde aranan imgelerin rahatlıkla ortaya konulması açısından önem taşımaktadır.

Çözümleme ve Bulgular

Çalışmanın bu kısmında, örneklem kapsamına alınan filmler üzerinde, yukarıda belirtilen çözümleme tekniği kullanılarak ayrıntılı olarak inceleme yapılmaktadır. Çözümleme kapsamına alınan her bir film kendi içerisinde çözümlemeye tabi tutularak, yorumsamacı bir bakış açısıyla değerlendirilmektedir. Filmler üzerine yapılan çözümlemelerden çıkan sonuçlar ise makalenin sonuç kısmında genellenmektedir.

Umutsuzlar (1971) filmi

1971 yılında Yılmaz Güney'in çektiği *Umutsuzlar* filmi, eril krize dair izler görülebilecek filmlerden biri olarak dikkat çekmektedir. Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı film, eril iktidarın üzerinde oluşturduğu baskıdan şikâyetçi olan ve isyan eden erkek karakterin yaşadıklarını konu edinmektedir. Filmde metafor olarak kullanılan 'mafyalık' kavramı erkeklığın üzerindeki hegemo-

¹ "Negatif olarak kurulmuş özne", Peter Brooks'un eski ve yeni yaşam biçimlerinin yarattığı gerilimden kaynaklı çatışmayı temel alan "melodram" tanımı üzerinden Mitsuhiro Yoshimoto tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Buna göre negatif özne kavramı; modernlik ve modernleşmenin yarattığı koşullar gereği edilgen ve silik olmayı, olaylar tarafından yönlendirilmeyi ifade etmektedir (Suner, 2005, s. 187).

nik baskıyı göstermektedir. Erkeklik ölçütlerinin sadece kadını değil erkeği de ezdiğini gösteren film, erkeğin tahakküm gücünden kaçınma isteğini ortaya koymakta, ancak bir şekilde toplumun buna engel olduğunu ve sürekli 'erkeklik-adamlık' kavramının dayatıldığını anlatmaktadır. Çekildiği dönemin toplumsal koşulları çerçevesinde film, toplumun erkeğe bakış açısını ve beklentisini göstermektedir. Filmin başrolündeki erkek (*Fırat-Yılmaz Güney*), bir İstanbul kabadayısını canlandırmaktadır. Balerin (*Çiğdem-Filiz Akın*) bir kıza âşık olan *Fırat*, yaptığı iş yüzünden çıkmaza sürüklenmekte ve olay örgüsü imkânsız aşk üzerinden işlenmektedir. Filmde, sevdiği kıza kavuşmak için mafya ilişkilerinden sıyrılmaya çalışan, ancak çevresi yüzünden bir türlü kurtulamayan başrolün yaşadığı olaylar aktarılmaktadır.

Anti-Kahraman ve Negatif Özne: Filmde genel olarak hegemonik erkeklik özelliklerinin baskın olduğu görülmektedir. Ancak başkarakter bundan rahatsızlık duymaktadır. *Fırat*'ın karakter yapısına bakıldığında iyi, güçlü, zeki ve aynı zamanda sevgi, mutluluk, huzur arayan bir mafya babası portresi çizilmektedir. Güçlü olmaya çalışan *Fırat*, bu gücün ona verdiği sorumluluktan ve baskıdan şikâyetçidir. Aynı zamanda *Fırat*'ın arka planda zayıf olduğu ima edilmektedir. *Fırat*, ataerkil toplumsal yapının erkekten beklentisi olan ve bu beklentilerle baskı altına alınan bir erkektir. Sevdiği kadın ve yaptığı iş arasında kalan erkek, çevrenin ondan beklentisi ile sevmek-sevilmek gibi paradoksal bir durum yaşamakta ve bu durum hayatını zorlaştırmaktadır. Yaptığı işin kendi üzerinde kurduğu baskı ve sevdiği kadına kavuşamama karşısında hissettiği umutsuzluk ve çaresizlik filmin adını da belirlemiştir. *Fırat*'ın sevdiği kadına kavuşmaması onun bir nevi uyanışını sağlamakta, erkeklik krizinin merkezini oluşturmaktadır. *Fırat* sert ve tahakkümcü bir erkeklikten kurtulmak ve aynı zamanda duygularıyla hareket ederek çocuklaşma isteği duymaktadır. Her ne kadar çevresine karşı sert davransa da içindeki çocuğu yitirmemiştir. Bu durum, *Fırat*'ın kâğıda sevdiği kadının adını çiçeklerle yazmasıyla yansıtılmaktadır. Filmde erkek üzerindeki baskı açıkça hissedilmekte; kendisini rahatça ifade edemeyen, daha çok çevresini dikkate alan bir erkek karakter görülmektedir. Aynı zamanda hegemonik erkekliğin gerekliliğini yerine getiren *Fırat* için bu durum eril bir baskı oluşturmakta ve bu da eril bir kriz olarak yorumlanabilmektedir.

Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk: *Fırat*, arkadaşları tarafından ihanete uğramış ve onun ölümüyle de film sonlandırılmıştır. Filmdeki erkek karakterin ölümü iki düzlemde yorumlanabilir. Bunlardan birincisi, filmde öldürmek kadar ölümden korkmamak da erkekliğin bir uzantısı olarak gösterilmektedir. Ölüm sahnesi *Fırat*'ın erkeksi varlığını ortaya koymuş, ölümden korkmamış ve bunu büyük bir olgunlukla kabullenmiştir. İkincisi ise erkeğin güçlü ve zeki bir karakter olmasına rağmen sevdiği kadına kavuşamaması ve bu yüzden de ölümü kabul etmesi eril krizin varlığına işaret etmektedir. Bu anlamda erkek karakter bu kriz karşısında yenilgiye uğramaktadır.

Zaman: 1971 yılında çekilen film, ülkenin dönemsel özelliklerini de yansıtmaktadır. Ekonomik sorunların, köyden kente yönelen göç ve buna bağlı olarak

ortaya çıkan değişiklikler ve kültürel çatışmaların yarattığı sorunlar karakterler üzerinden okunabilmektedir. Bu durum kadın karakterlerin giyiminden ve aynı zamanda Çiğdem karakterinin mesleği üzerinden de görülebilmektedir. Bir yanda yeniliklerin kadına kazandırmış olduğu rahatlık ve özgürlük ortamı yansıtılırken diğer yanda erkekten beklenen erkeklik kodlarının oluşturduğu baskı gösterilmektedir. Böylece dönemin koşulları doğrultusunda kadına ve erkeğe yönelik bakış açısının farklılığı bu film üzerinden okunabilmektedir.

Mekân: İstanbul'da çekilen film, kent yaşamının getirdiği acımasızlığı ve rekabeti ortaya koymaktadır. *Fırat*, babasını kaybettikten sonra maddi geçimlerini sağlamak için okulu bıraktığını ve hapse düştükten sonra ise zayıf bir erkek olmaktan çıkıp, erkeklığın en üst mertebesine (mafyalığa) yükseldiğini, onu bu duruma sistemin ve bulunduğu çevrenin getirdiğini söylemektedir. Bu durum mekânsal özelliklerin karakterin inşasında oynadığı rolü ortaya koymaktadır.

Kadın Temsili: Film genel olarak erkeği ön plana almakta ve böylece olayların merkezini erkekler oluşturmaktadır. Filmin olay örgüsü erkek üzerinden oluşturulurken kadın daha çok arka planda kalan yan rollerdedir. Filmde *Fırat*'ın başından geçenler verilmekte ve seyircinin erkekle özdeşleşmesi sağlanmaktadır. Filmde dikkate alınacak diğer bir husus ise kadına olan bakış açısidir. *Fırat*'ın arkadaşları için kadın geri planda kalmalı ve önemsenmemesi gerekmektedir. Filmde "erkek adamı kumar, kadın ve içki bozar" ifadesi dikkat çekmektedir. Kadın aynı zamanda cinsellik ile özdeşleştirilmekte, kadının erkeği yoldan çıkarıcı yönü ile ele alındığı görülmektedir. Bu anlamda kadın filmde olumsuz bir düzlemde temsil edilmektedir.

Erkek Dayanışması ve Baba Arayışı: Erkekler güçlü, zeki ve her şeyden önce kendine yetebilen karakterler olarak gösterilirken kadın daha çok erkeğin gölgesinde kalmaktadır. Erkek karakterler dayanışmanın ve birlikteliğin önemli olduğu mesajını vermekte, birbirlerini bu düzlemde motive etmektedirler. Bu birlikteliğin bozulmasının sorumlusu olarak kadın gösterilmektedir. Babasının varlığını arayan ve onun yokluğuyla düştüğü acıları anlatan *Fırat*, bütün yaşadıklarının sebebini babanın yokluğuna bağlamaktadır. Babasını kaybettikten sonra geçim derdi yüzünden hapse giren *Fırat*, hapisten çıktıktan sonra mafyalığa soyunmuş ve böylece babasının yokluğunun yarattığı eksikliği kendi başına kapatma çabasına girişmiştir.

Susan/Konuşamayan Erkekler: *Fırat*, üzerinde oluşan hegemonik baskıdan kurtulamayarak bunun sonucunda kendini rahat ifade edemez hale gelmektedir. Filmin sonunda ise kendini anlatamayıp kabul ettiremeyen bir erkek olarak ölümü kabullenmekte ve bozuk düzene olan isyanını bu suskunlukla ortaya koymaktadır.

Yönlü veya Yönsüz Şiddet: Her ne kadar kabadayılık ve şiddet, filmin temel motifini oluştursa da bu durumun getirdiği umutsuzluk filmin bütün sahnelerinde hissettirilmektedir. Dolayısıyla erkek üzerinde oluşturulan toplumsal baskı ve eril bunalım görünür kılınmaktadır. Filmde erkeklığı gösteren diğer

bir sembol ise silahtır. Silah, gücün sembolü olarak sık sık gösterilmektedir. *Fırat* silahı kendini tamamlayan bir öge olarak görmekte ve bu yüzden Çiğdem'e kendisini silahıyla kabullenmesi yönünde ısrarlarda bulunmaktadır. Şiddet ve silah, *Fırat*'ın hayatının merkezindedir. Filmdeki olayların merkezini erkek karakterin başından geçenler oluşturmaktadır. Yaşadığı düzene isyan eden ve sevgi arayan erkek karakter göze çarpmaktadır. Böylece erkeklere uygulanan baskı ve bu baskı sonucunda ortaya çıkan bunalım filmde öne çıkmaktadır. Babasını kaybettikten sonra mafya olması ve daha sonra kendini mafyalıktan kurtaramaması, erkekliğin bireysel bir tercihten ziyade toplumsal bir yönlendirme olduğunu göstermektedir. Mafyalık kavramı ise burada kullanılan metaforik bir unsurdur.

***Muhsin Bey* (1987) filmi**

Yavuz Turgul'un yönettiği, 1987 yılında çekilen filmde müzik yapımcısı ve organizatör olan *Muhsin*'in (Şener Şen) şarkıcı olmak için memleketinden gelen *Ali Nazik* (Uğur Yücel) ile olan maceraları anlatılmaktadır.

Anti-Kahraman ve Negatif Özne: Filmin başkarakteri olarak karşımıza çıkan *Muhsin*, batmakta olan bir organizatördür. İşlerinin planladığı gibi gitmemesi, yanında çalışan yardımcısı *Osman*'ın kira parasını yemesiyle iş yerinden kovulmuştur. Maddi zorluklar yaşayan *Muhsin*, kahvehanede çalışmalarına devam etmeye çalışmakta ve meslektaşı olan *Şakir*'in alaylarına maruz kalmaktadır. *Muhsin Bey* filmi incelendiğinde, yaptığı işlerde başarı sağlayamayan, edilgen ve aynı zamanda insanlar tarafından dolandırılan bir erkek karakter karşımıza çıkmaktadır. Pasif bir karakteri gösteren *Muhsin Bey*'in yaptığı işlerden başarı elde edememesi, insanlar tarafından kandırılması ve sevdiği kadına kendini ifade edememesi bunalıma yol açmaktadır. Filmin başlangıç sahnesinde, *Muhsin*'in sifonu çekmesiyle elinde kalması da erkek karakter hakkında mesaj vermektedir. Artık Türk sinemasında başarısız ve kendini gerçekleştiremeyen, pasif karakterler de başkarakter olarak yer edinebilmektedir. Anti-kahraman olarak görülebilecek olan *Muhsin* karakteri, sert erkeksi özellikleriyle değil, doğrularından ayrılmayan, ahlâklı bir erkek karakter olarak sunulmuştur.

Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk: Film, karakterin ölümüyle değil belirsizlikle sona ermektedir. *Muhsin*'in rüyasıyla başlayıp yine onun rüyasıyla sonlanmaktadır. *Muhsin* karakteri sadece evini değil elindeki her şeyi kaybetmiştir. Ancak *Sevda Hanım* onunla gitmeyi tercih etmiştir. Kahramanın hayatının bundan sonrasında nasıl yol alacağı verilmemektedir. Edilgen bir karakteri ortaya koyan filmin böyle bir sonla bitirilmesi ise hikâyenin bütünlüğünü oluşturmuştur. Aışkın olduğumuz hegemonik erkek karakterlerin hâkim olabileceği bir son değil, hikâyenin kahramanına uyumlu olacak belirsiz bir son tercih edilmiştir.

Zaman: İncelenen filmde *Muhsin* karakteri, geçmiş zamana ve nostaljiye bir özlem duymakta ve filmde çeşitli sahnelerle bu durum hissettirilmektedir.

Muhsin ile *Ali Nazik*'in beraber sohbet edip hayal kurdukları sahnede, ikilinin farklı zaman ve dönemlere ait iki insan oldukları yansıtılmaktadır. *Ali Nazik*, geleceğe yönelik hayallerinde kendisini tamamen değiştirip zengin olma hayalleri kurarken *Muhsin Bey* arkadaşlarıyla fasıl geçmekten, eskisi gibi tespih yapmaktan söz ederek geçmişe yönelik özlemlerini dile getirmektedir. Filmde başkarakter, içinde yaşadığı şimdiki zamana ayak uyduramamakta, geçmişe hasret duymakta ve seyirciye bunu hissettirmektedir. Film, geçmişe olan özlem ve şimdiki zaman arasında bağ kurarak hikâye edilmektedir. Zamana yenik düşen değerlerin önemini ortaya koyan film, *Muhsin* karakterinin yaşadığı bunalıma da tanıklık etmemizi sağlamaktadır. Kadın ve kadın sorunlarına odaklanan filmlerin yükselişe geçtiği 1980'li yıllarda erkeklerin ön planda olduğu filmlerde de gücünü ve egemenliğini yitiren bir erkeklikten bahsetmek mümkündür. Bu anlamda erkek karakterler açısından *Muhsin Bey* filminin bu temaya uyduğu söylenebilir.

Mekân: Filmde dikkate alınması gereken diğer bir konu başlığı ise doğu-batı/ kırsal-kent yaşamı ikilemidir. Sosyolojik bir olgu olarak göçün daha da hızlandığı 1980'li yılların koşullarını yansıtan filmde kırsal mekâna sıkışan *Ali Nazik* ile Beyoğlu'na sıkışan *Muhsin*'in mekânsal çıkmaza dayalı sorunları göze çarpmaktadır. Çünkü ikisi de istediği yerde değildir. Bu istenmeyen durum, onlarda zaman zaman krize yol açabilmektedir. Şöhret kapısını açamayan *Ali Nazik*'in intihar etmeye kalkışması ve kendini gerçekleştirebilmek için *Muhsin*'in hapse girmeyi göze alması bu durumun göstergesidir. *Ali Nazik*, şarkıcı olmak için ailesinden ve memleketinden kaçan bir erkek karakterdir. Şöhrete giden her yolu mübah sayan *Ali Nazik*'in kaseti çıktıktan sonra *Şakir*'in gazinosunda arabesk şarkı söylemesi ve üzerinde hayalini kurduğu beyaz takım, pembe gömlek ve altın kolye ile kendini, erkeklığını gerçekleştirdiğini ortaya koyan birer araç olarak yorumlanabilmektedir. *Muhsin*'i karşısında gördüğünde mahcup bir tavır alıp ellerini önünde birleştirmesi ve eski ağzıyla konuşması da *Ali Nazik*'in suçluluk duygusunu ortaya çıkarmaktadır. *Şakir*'in gazinosunda çıkıp arabesk şarkı söylemesi, kendisine yardım eden adama ihanet etmesiyle, itiraf edilemeyen suçluluk duygusunun yarattığı eril bunalım dikkat çekmektedir. Şöhret kapısını açıp, kente alıştıka dış görünüşü, konuşması ve huyu değişen bir erkek imajı çizilmektedir. Bir başka ifadeyle kentin yarattığı yeni bir erkek ortaya çıkmıştır. Kırsal kesimde saf ve çömez olan *Ali Nazik* kent mekânında daha sert ve erkeksi olmuştur.

Kadın Temsili: Muhsin Bey, erkek karakterlerin başından geçen hikâyenin odağında olduğu bir filmidir. İdealist ve aynı zamanda başarısız ve edilgen olan *Muhsin* karakteri ile şöhret olmak için memleketinden gelen *Ali Nazik*'in hikâyeleri filmin temelini oluşturmaktadır. Filmde kadın karakter sayısının az olması ve kadın karakterlerin yer aldığı sahnelerin sınırlı tutulması dikkat çekmektedir. Diğer yandan *Sevda* karakteri üzerinden kadın, cinsel nesne düzleminde temsil edilmektedir. Bu durum kadına bakış açısını ortaya koymaktadır.

Erkek Dayanışması ve Baba Arayışı: Muhsin ve Ali Nazik'in dayanışması iki

karakterin birbirine olan ihtiyaçlarına dayanmaktadır. *Muhsin Bey*'in, *Ali Nazik*'i meşhur etme isteği en başlarda yardım amaçlı olsa da daha sonraları kendini kanıtlamak için giriştiği bir uğraşa dönüşmüştür. *Ali Nazik* ise meşhur olabilmek için *Muhsin*'in yanından ayrılmamaktadır. *Ali Nazik*'in kaset çıkarma konusunda umutsuzluğa düşmesiyle intihara kalkışması ve *Muhsin*'in onu bu kararından vazgeçirmek için uğraşması da iki karakterin dayanışmasını ortaya çıkarmaktadır. Yükseklik korkusu olan iki karakter, çıktıkları evin çatısından birbirlerine sarılarak gözleri kapalı inmişlerdir. Daha sonra *Muhsin*, kaseti çıkarabilmek için usulsüz yollara başvurmuş ama sadece kendini feda ederek tek başına polise teslim olmuştur. Yine bu sahne de erkek karakterlerin aralarındaki dayanışmayı ortaya koymaktadır. Aynı dürüstlüğü *Muhsin*'e göstermeyen *Ali Nazik* ise "kendini kurtarabilmek için" *Şakir*'in yanında çalışmaya başlamıştır. Böylece filmde gösterilen erkeklik dayanışması tek taraflı kalarak son bulmuştur.

Susan/Konuşamayan Erkekler: Muhsin Bey kendisine yapılan haksızlıklara karşı suskun kalmayı tercih etmiştir. Hegemonik bir karakter olmayan *Muhsin Bey*'in çevresine karşı tepkisi sinirlenerek veya şiddet uygulayarak değil, sessizlikle ortaya konulmuştur.

Yönlü veya Yönsüz Şiddet: Filme genel olarak baktığımızda fiziksel şiddet içeren sahneler oldukça sınırlıdır. *Ali Nazik*'in kendisine hakaret eden *Sevda*'ya fiziksel şiddet uygulayıp hakaret etmesinin dışında fiziksel şiddet içeren başka sahne yoktur. Burada *Ali Nazik*'in tepkisi de eril bir krizden kaynaklanmaktadır. Başkarakter *Muhsin Bey*'in üzerindeki toplumsal olarak oluşturulan psikolojik şiddetten de bahsedilebilmektedir. İş yerini kaybettikten sonra *Şakir*'in alaylarına maruz kalması, eski saygınlığını kaybetmesi erkek karakteri eril bir krize sokmaktadır. Hayatında hiçbir işi başaramadığını söyleyen *Muhsin Bey*'in, *Ali Nazik*'in ünlü olması için giriştiği çaba da yaşadığı krizin bir göstergesidir. Aynı zamanda *Ali Nazik*'in bu işi başaramayacaklarını söylediğinde ona kızıp yakasını tutması da karakterin yaşadığı krizin bir başka göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tabutta Rövaşata (1996) filmi

Senaryosunu Derviş Zaim'in yazıp yönettiği, 1996 yılında çekilen filmin başkarakteri olan *Mahsun* (Ahmet Uğurlu) yoksul ve kimsesiz bir erkeği canlandırmaktadır. *Mahsun*, yersiz ve yurtsuzluğun verdiği yalnızlık duygusuyla hareket eden, toplumda anlaşılmayan ve anlaşılma istemeyen silik biridir. İçinde bulunan ekonomik sıkıntılara bağlı olarak dönemin toplumsal koşullarını yansıtan film, dramatik bir kurguyla bir taraftan *Mahsun*'un yaşadıklarını aktarırken diğer taraftan erkek kimliğinin uğradığı değişimi ortaya koymaktadır.

Anti-Kahraman ve Negatif Özne: *Mahsun* anti-kahraman diyebileceğimiz negatif özelliklere sahip bir erkek karakterdir. Alışkın olunan başarılı, güçlü ve aynı zamanda iş sahibi erkek karakterlerin tam tersini temsil eden *Mahsun*, filmin ana erkek karakteri olarak Türk sinemasında erkek temsili özelliklerini

tersine çevirmiştir. Sadece gününü kurtarmaya çalışan erkek kahramanın geleceğe dair bir planı ve hedefi yoktur. Hırsızlık yapan biri olarak bilinen *Mahsun* aynı zamanda yoksul ve kimsesiz olduğundan istenmeyen bir karakterdir. Vakit geçirip ısınmak için gittiği kahvede dahi biriken çay borcundan dolayı istenmemektedir. Filmdeki bir diğer erkek karakter *Reis*'in yardımıyla kahveye kabul edilmektedir. Aynı zamanda hırsızlık yapmaması için polisin *Reis*'e olan baskısıyla kahvede iş ve kalacak yer ayarlanmıştır. Kahvenin tuvaletine bakan *Mahsun*, oraya sürekli gelen kadına ilgi duymaya başlamış, kendi dış görünüşüne dikkat ederek bir nevi erkeklliğini hatırlamıştır. Filmde tek kadın karakter olarak karşımıza çıkan *Mahsun*'un sevdiği kadın, uyuşturucu bağımlısı ve aynı zamanda hayat kadınıdır. Ancak bunu bilmeyen *Mahsun*, kaldığı odanın anahtarını kadına vererek istediği zaman kalabileceğini söylemiştir. *Mahsun* kadının yaptığı işi fark edince ve duygularının tek taraflı olduğunu anlayınca kadına kızıp kovarak eril bir krize girmektedir. Uyuşturucu bulmak için kendisini Taksim'e götürmesini isteyen kadına yardım eden *Mahsun* hem işinden hem de kalacağı yerden olmuştur. Hiçbir yere tutunamayan ve iş bulamayan *Mahsun*, içinde bulunduğu çaresizliğe rağmen elindeki son fırsatı da kaçırmıştır.

Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk: Ele alınan film belirsizlikle bitmektedir. *Mahsun* işini ve kalacak yerini kaybettikten sonra yine inşaatlarda yatmaya ve geceleri araba çalmaya devam etmektedir. Daha sonra tarihi Rumeli Hisarı'na getirilen tavus kuşlarının zenginlik ve uğur getirdiğini öğrenen *Mahsun* onları çalmaya karar vermiştir. Açlığa daha fazla dayanamayıp tavus kuşunu kesince de oradaki bekçiye yakalanmış ve polise teslim edilmiştir. Sürekli polisler tarafından şiddete maruz kalan *Mahsun*'un haberlere çıkmasıyla film sonlandırılmıştır. Filmin son sahnelerinde, pasif bir erkeği canlandıran *Mahsun*'un değişmeyeceği ve kendini değiştirmeye gücünün yetmeyeceği mesajı verilmektedir. Ayrıca film 1990'lı yılların güçsüz, başarısız, otoritesini kaybetmiş ve kendini gerçekleştirememiş erkeklik temsillerinin önemli bir örneğini oluşturmaktadır.

Zaman: Filmde yansıtılan zaman; metropol şehirlerdeki gelişmişliğin, kapitalizmin varlığıyla zayıfların ezildiği ve yok sayıldığı bir dönemi yansıtmaktadır. Filmde yer alan öğeler de zamanı yansıtacak şekilde dizayn edilmiştir. Zamanın insan üzerinde yarattığı bunalım filmde verilen diğer önemli bir mesaj olarak yorumlanabilmektedir.

Mekân: Film, İstanbul sokaklarında geçmektedir. Soğuk bir kış ortamında çekilen film, *Mahsun*'un yaşadığı kasvetli ruh halini yansıtmaktadır. Filmde gösterilen deniz, sahil ve İstanbul sokakları seyirciye ortamın huzurunu değil, huzursuzluğunu vermektedir. Ortam sürekli üşüyen, ellerini birbirine sürten ve kalacak yer bulamayan evsizlerin gözünden verilmektedir. Dolayısıyla *Mahsun* sadece açık mekânlarda vakit geçirmektedir. Kapalı ortam olarak kaldığı yerler ise kahvehane ve tuvalet ile sınırlıdır.

Kadın Temsili: Filmde sadece bir kadın karaktere yer verilmiştir. Kadının rolü ise *Mahsun* etrafında şekillenmiştir. Kadın, *Mahsun* ile konuşmalarının dışında sadece uyuşturucu kullanırken gösterilmiştir. Bunun dışında kadın hakkında

herhangi bir bilgi verilmemekte ve kadın karakter *Mahsun*'un başından geçen olay örgüsünün sadece bir kısmında yer almaktadır. *Mahsun*, filmin merkezini oluşturan ana karakterdir ve kadın bu çerçevenin dışına itilmiştir. Aynı zamanda filmde kadın karakterin adı da yoktur.

Erkek Dayanışması ve Baba Arayışı: Filmde babanın adı geçmemesine rağmen erkek dayanışmasından bahsedilebilmektedir. Kimsesiz olan *Mahsun*'a da arkadaşları sahip çıkmakta ve onlar tarafından sürekli himaye edilmektedir. Balıkçı teknesine yardım ettiği *Reis*, ona hem kalacak yer hem de çalışabileceği iş ayarlamıştır. *Reis*, *Mahsun*'a yardım eden baba figürü olarak yorumlanabilmektedir. *Reis* onu koruyup, kollayan ve himayesine alan bir erkektir ve bu da filmdeki erkek dayanışmasına örnek teşkil etmektedir.

Susan/Konuşmayan Erkekler: *Mahsun* konuşmayan, konuştuğunda da kendini rahat ifade edemeyen bir karakterdir. Konuştuğu kelimelerin sınırlı olması ise *Mahsun*'un sessizliğini, edilgenliğini ve otoriteden mahrum olduğunu ortaya koymaktadır. Polisten ve çevresinden yediği dayakları hatırlaması ve boş gözlerle bakması, bu suskun karakterin yaşadığı eril krizi göstermektedir. Filmde *Mahsun* en çok uyuşturucu bağımlısı kadınla sohbet edip konuşmuştur. Kendisinden yardım isteyen uyuşturucu bağımlısı kadına bağırıp hakaret etmesi, karakterin suskunluğu bozup konuştuğu tek sahnedir.

Yönlü veya Yönsüz Şiddet: Otoriteden mahrum olan *Mahsun* çevresinden hem dışlanma gibi psikolojik şiddetlere hem de fiziksel olarak birçok şiddete maruz kalmıştır. Filmde sürekli şiddete maruz kalan *Mahsun*'un şiddet uyguladığı sadece bir sahne bulunmaktadır. "Beni kandırdın" diye bağırarak kadına kızması ve ona hakaret edip yerde sürüklemesi, kadına olan bağlanma isteğinin boşa çıktığının ve bu durumun onda eril bir krize yol açtığı şeklinde değerlendirilebilmektedir.

Takva (2005) filmi

2005 yılında çekilen ve yönetmenliğini Özer Kızıltan'ın yaptığı filmde Erkan Can'ın canlandığı *Muharrem* karakteri, kendi halinde yaşayan ve bütün zamanını ibadetle geçiren biri olarak temsil edilmektedir. Adını, kelime anlamı itibariyle 'günahtan kaçınmak' olan "Takva" sözcüğünden alan filmdeki erkek karakter günahtan kaçınmakta ve mütevazı bir hayat sürmeye çalışmaktadır. Çocukluğunda girdiği bir çuvalcı dükkânında çalışan *Muharrem*, ailesinden kalma bir evde tek başına yaşayan, hayatını sadece dine adanmış bir karakterdir. Dine olan düşkünlüğü ve dürüstlüğü bağlı olduğu dergâhtaki şeyhin ilgisini çekmiş ve dergâhın mali işlerine bakması için görevlendirilmiştir. Küçük dünyasından çıkan *Muharrem* için bundan sonra her şey değişmeye başlamıştır. Dünyevi zevklerden elini çekip, bastırıldığı duygularının yavaş yavaş ortaya çıkması da *Muharrem*'i zorlu bir sürece sokmuştur. Yanlış ve günah olarak kabul ettiği şeylerin hem rüyasına girmesi hem de bu tip eylemleri yapmaya başlaması karakterin zihni bir bunalım ve eril krize girmesine yol açmıştır. 2000'ler Türk

sinemasının genel özelliklerinden biri olan erkek karakterlerin travmatik deneyimlerinin açığa çıkması, bu film üzerinden de okunabilmektedir.

Anti-Kahraman ve Negatif Özne: Kendini dine adayan ve sürekli ibadet eden *Muharrem*, sade yaşantı içinde olan birisidir. Dergâhın mali işlerini üstlenmesiyle kendisine verilen telefon, bilgisayar ve otomobil gibi maddiyat *Muharrem*'in hayatını değiştirmeye başlamıştır. Aynı zamanda çok fazla parayla tanışması ise içinde bastırıldığı duyguların ortaya çıkmasına ve kabul ettiği değerlerin yıkılmasına yol açmıştır. Dine olan bağlılığı, evlilikten ve cinsel hayattan uzak durma noktasında etkili olmuştur. *Muharrem* yaşadığı duyguları bastırma yoluyla bilinçaltına itmekte ve bastırıldığı bu duygular gördüğü rüyalar yoluyla ortaya çıkmaktadır. Bastırılmış cinsel dürtüsünün rüyalarına yansımaları pişmanlık ve huzursuzluk duygusu oluşturmaktadır. Rüyalarında sürekli aynı kadınla beraber olması ise *Muharrem*'i vicdan azabına sokmuştur. Gördüğü rüyalarından dolayı sürekli pişmanlık duymakta ve tövbe etmektedir. Rüyalarının üzerinde oluşturduğu baskı ise bir kriz göstergesidir. Bu baskı zamanla ruhsal bunalıma girmesine neden olmuştur. Böylece kendinden memnun olmayan erkek karakter negatif ve olumsuz özellikler sergilemektedir.

Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk: Pahalıya çuval sattığı adamın tekrardan gelip aynı fiyatla arkadaşlarına istemesi ve sürekli rüyasında gördüğü kadının dergâhın şeyhinin kızı olduğunu öğrenmesi *Muharrem*'in daha kötü olmasına neden olmuştur. Yasak ve günah olarak gördüğü değerlerin tek tek karşına çıkması ve onlardan kaçınmaya çalıştıkça oluşan bunalım, karakteri sonunda eril bir krize sokmuştur. Filmin sonu açık uçlu bir şekilde bitirilmiştir. *Muharrem*, yaşadığı kriz sonucunda yatağa bağlı bir şekilde verilmektedir. Bu sahneye erkek karakter, kendini ve kendi sonunu etkili bir şekilde değiştirmeye gücü yetmeyecek kadar pasif olarak yansıtılmaktadır.

Zaman: *Muharrem*'in şimdiki zamanda yaşadığı bunalım ve bastırıldığı duygular uyuduktan sonra rüyasında karşısında çıkmaktadır. Farklı bir zaman ve mekân olarak ele alınabilecek rüya âlemi, karakterin kişiliği ve yaşadığı krizle ilgili bilgi verebilmektedir.

Mekân: *Muharrem*, yaşadığı mekânda erkeklliğini ve cinselliğini bastırma da bastırılan duygular rüya âleminde ortaya çıkmıştır. Rüyada gördüğü ve yaşadığı şeylerle gerçek hayatta gördüğü ve yaşadığı, bir yaşanan ikilemi ortaya koymaktadır. Bu durum, *Muharrem*'in zaman içinde yaşadığı değişimi ve bu değişimin yarattığı bir krizi yansıtmaktadır.

Kadın Temsili: Erkek karakterleri olayların merkezine alan film, kadının dışarı itildiği bir anlatı yapısına sahiptir. Filmin önemli rollerinde erkekler varken kadının yer aldığı sahneler sınırlıdır. Ayrıca kadın, cinsel bir figür olarak gösterilmektedir. Filmde erkek karakterlere odaklanılan bir anlatı hâkimdir. Aynı zamanda filmde, *Muharrem*'in rüyalarında gördüğü cinselliğinden ibaret olan tek bir kadın yer almaktadır. Kadın, farkında olmasa dahi erkek üzerinde bir baskı

unsuru olabilmektedir. Böylece filmde yer alan kadın karakter, erkek üzerindeki baskıyı ortaya koymaktadır.

Erkek Dayanışması ve Baba Arayışı: Filmin genel kadrosunu erkek karakterler oluşturmaktadır. Meray Ülgen'in canlandığı *Şeyh* karakteri filmdeki "baba" figürü olarak görülebilmektedir. Diğer erkek karakterler arasında oluşturulan birlik ve kadının yokluğu ise erkek dayanışmasını ortaya çıkarmaktadır.

Susan/Konuşmayan Erkekler: Kendinden memnun olmamanın verdiği pişmanlık duygusuyla bunalıma giren *Muharrem*, konuşmak yerine susmayı tercih etmektedir. Filmin sonunda *Şeyh* ile konuşmaya karar vermiş olsa da ona erişememiş ve kendi içine kapanmıştır. *Muharrem*'in yaşadığı baskı ve kendini ifade edememenin yarattığı durum, onu aklını kaybetme noktasına getirmiştir.

Yönlü veya Yönsüz Şiddet: Sakin ve mülayim bir karakter olan *Muharrem*, yaşadığı kriz dolayısıyla çevresine karşı daha sert davranışlar sergilemekte ve şiddet eğilimi artmaktadır. Kendini ifade edememenin oluşturduğu baskıyla daha saldırgan davranması ve *Muhittin*'i "dinden çıkma" diyerek tokatlaması yaşadığı krizin dışarıya yansımaları olarak yorumlanabilir. Bu anlamda karakterin, kendi üzerinde hissettiği psikolojik şiddet, çevresine karşı sözlü ve fiziksel şiddet olarak yansımaktadır.

Ahlat Ağacı (2018) Filmi

Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği, 2018 yılında çekilen filmde yer alan ana erkek karakter *Sinan* (Doğu Demirkol), okulunu bitirdikten sonra memleketine gelip tutunacak bir dal arayan ve aynı zamanda yaşamı sorgulayan birini canlandırmaktadır. *Sinan*'ın bir yandan yazdığı kitabı çıkarmak için para araması ve bir yandan da babasıyla yaşadığı sorunlarla başa çıkmaya çalışması filmin konusunu oluşturmaktadır. 2010'lu yıllar genel olarak erkeklerin çelişik durumlarını, bocalamalarını ve krizlerini konu alan filmlerin dikkat çektiği yıllar olarak resmedilmektedir. *Ahlat Ağacı* filmi de dönemin genel temasına uygun olarak değerlendirilebilecek bir film olma özelliği taşımaktadır.

Anti-Kahraman ve Negatif Özne: Filmde öğretmen olan *İdris* (baba) karakteri, takıntılı olduğu kumar tutkusu yüzünden toplumda itibarını ve saygınlığını kaybetmiş birini canlandırmaktadır. *İdris*, kumar tutkusu yüzünden sürekli borç yapan ve ailesini önemsemeyen sorumsuz bir karakter olarak gösterilmektedir. *Sinan*'ın köyün hocalarıyla arasında geçen diyalogda babası için "hayatın saçmalığına karşı bir tür başkaldırı onunkisi esasında" diyerek *İdris* karakterinin yaşadığı krizi ve haklılığını göstermektedir. Her ne kadar toplumda uyumsuz ve başarısız biri olarak gösterilse de bu uyumsuzluğun altındaki toplumsal baskı, filmin başından sonuna dek hissettirililmektedir. Eşi, eşinin ailesi, babası, öğretmen arkadaşları ve kendi çocukları da dâhil çevresindeki herkesin *İdris*'ten şikâyetçi olması, bu baskıyı görünür kılmaktadır.

Okul döneminde kitap yazan ve eve döndükten sonra da bu kitabı çıkarma mücadelesi veren *Sinan*, çıkardıktan sonra hiç satılmaması sebebiyle hayal kırıklığı yaşamıştır. En yakınları tarafından bile okunmaması başarısızlık hissi yaratmıştır. Kitabına, babasının şekilsiz ve yamuk yumuk olan ahlat ağacını anlatışından esinlenerek “Ahlat Ağacı” ismini vermiştir. Nuri Bilge Ceylan’ın metafor olarak kullandığı “Ahlat Ağacı” ismi, filmdeki ‘erkek’ karakterlerin yaşadığı uyumsuzluğu, umutsuzluğu ve toplumda yaşadığı yalnızlığı dile getirmekte ve filmin adını oluşturmaktadır.

Filmde anlaşılmayan ve uyumsuz olan erkek karakterler (hem *Sinan* hem de babası *İdris*) karşımıza çıkmaktadır ve böylece erkek kimliği yerleşik temsilcilerin dışında gösterilmektedir. Filmde başarı, güç ve para isteyen bir erkekten ziyade sallantıda olan ve çevresi tarafından anlaşılmayan ama bu durumu da umursamayan karakterler merkezdedir.

Karakterin Ölümü ya da Açık Uçluluk: Filmde karşımıza çıkan bir diğer metafor ise kuyudur. *İdris*’in sürekli kuyudaki su arayışı, hayattaki bilgi ve anlam arayışına benzetilebilir. İnsanın hayata tutunma çabası (kendini tatmin etmesi için bile olsa) hep bir şeyleri sorgulamasını ve aramasını simgelemektedir. Filmin sonunda ise baba figürüne yönelik arayışı *Sinan* devralarak sürdürmektedir. Film, açık uçlu bir şekilde sona ermektedir. Filmin sonunda *Sinan*’ın kendini kuyuya asması sadece yanılısma veya rüya olarak yorumlanabilmekte ya da daha farklı bir yorumlamayla *Sinan*’ın tercih edeceği diğer bir seçenek olarak görülebilmektedir. Ancak *İdris*’in uykudan kalkması ve *Sinan*’ı kuyunun içini kazarken bulması bize bu açık uçluluğu yansıtmaktadır. Filmde kuyuyla simgelenen hayat arayışını *Sinan* pes ederek değil kuyuyu arayarak sürdürmüştür.

Zaman: Filmde zaman ve mekân karakterler üzerinde bunalım yaratmıştır. Taşrada geçen film, zamanın yavaşlığını da yansıtmaktadır. Karakterler sürekli kaçıp kurtulma çabasıdadır. 2010’lu yıllar, sosyolojik olarak toplumsal aidiyetten çok bireysel tercihlerin öne çıktığı yıllar olarak resmedilmektedir. Bu film de bireysel çabalara dikkat çekilen bir filmidir. Filmde genel olarak bireysel sorunlardan kaynaklı bunalım ve yalnızlık yansıtılmaktadır.

Mekân: Okumak için Çanakkale’nin merkezine giden *Sinan*, okul bittikten sonra Çanakkale’nin Çan ilçesi olan memleketine dönme konusunda o kadar hevesli değildir. Çünkü taşra hayatının yavaşlığı ve yaşam tarzı şehirle tanışan *Sinan* için artık çekilmezdir. Sürekli taşradaki insanları eleştiren *Sinan*, annesi ile girdiği diyalogda kendisinin de bir köylü olduğunu söylemekte ve bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir. *Sinan*’ın taşrada yaşaması ve taşralı olması, onun kendini ispatı konusunda engel oluşturmakta ve rahatsızlık vermektedir. Taşralı kimliğinden kurtulmak isteyen *Sinan* için bu durum üzerinde baskı oluşturmaktadır. *Hatice* ve *Sinan* arasında geçen diyalogda da iki karakter üzerinde, taşra hayatının oluşturduğu sıkıntı görülebilmektedir. *Hatice*’nin “neden insan en yakınındaki hayatı seçip onu yaşamak zorunda ki”

sözü taşradan kurtulamamanın verdiği sıkıntıyı hissettiren, “kalabalık, ışıklı caddeler” sözüyle şehir hayatına olan özlem dile getirilmektedir. *Sinan* ise yaşadığı ilçedeki insanları “dar kafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan” olarak görmesi ve telefondaki konuşmasında da “diktatör olsam buraya atom bombası atarım, sevabına” sözleri taşra hayatına yönelik olumsuz bakış açısını ortaya koymaktadır. Bu yüzden öğretmen olup Doğu’ya atanma konusunda isteksiz davranmaktadır. Ancak filmde özellikle insanın çıkış yeri ve kendini keşfetmesi, köy ve taşra hayatıyla benzeşim kurularak verilmiştir.

Kadın Temsili: Filmdeki olay örgüsünün merkezinde erkek karakterler bulunmaktadır. Filmde kadın karakterlerin sayısı sınırlıdır. Kadın rolleri erkek karakterlerin yanında önemsiz bir temsil içinde verilmiştir. Erkeğin yaşadığı uyumsuzluk ve yalnızlığa odaklanan film, kadını bunun dışında tutmuştur. Filmde her ne kadar tökezleyen, başarıyı yakalayamayan sorunlu erkek karakterler öne çıksa da kadınların erkeği ve hayatı anlamayan bir imaj içinde yansıtıldığı görülmektedir. Ayrıca *Sinan*’ın annesi ve kız kardeşi hem okumamış bireyler olarak verilmekte hem de kitabı değersiz görerek bodruma atmaları ‘taşralı’ olma ekseninde olumsuz bir kadın imajı yaratmaktadır.

Erkek Dayanışması ve Baba Arayışı: *Sinan*’ın babasıyla çatışmaları ondan uzaklaşmasına değil aksine yakınlaşmasına sebep olmuştur. Başarısız olan erkek, kadından ziyade bir erkeğin onayına ihtiyaç duymakta, kendisini yine bir erkeğin anlamasını istemektedir. Anlaşılmaz biri olan *İdris* karakterini sonunda oğlu *Sinan* anlamaktadır. Babasına benzeyen *Sinan*’ı ise babası anlamakta ve aynı zamanda kitabını okuyup anlatarak ona verdiği değeri göstermektedir. Film, baba ve oğlun birbirine verdiği dayanışmayla sonlandırılmaktadır.

Susan/Konuşmayan Erkekler: *Sinan*, babasına ve çevresine karşı öfkesini sürekli konuşarak ve eleştirerek ortaya koymaya çalışmıştır. Bu durum köyün hocalarıyla ve yazar *Süleyman*’la olan diyaloglarından anlaşılabilir. *Sinan* çevresi ile arasına bir set çekmiştir. *İdris* karakteri yine anlaşılmayan ama anlaşılmak için de çaba serf etmeyen biridir. Bu yüzden konuşmaktan ziyade konuşmamayı tercih etmiş ve emekliliğinden sonra tamamen köye yerleşerek insanlardan kaçmaya çalışmıştır.

Yönlü veya Yönsüz Şiddet: Filmde erkek karakterlerin üzerinde oluşturulan psikolojik şiddet dışında fiziksel şiddet olarak yorumlayabileceğimiz sadece bir sahne vardır. *Sinan* ve *Ali Rıza*’nın *Hatice* için kıskançlık krizine girip kavga ettikleri sahnede fiziksel şiddet görülebilmektedir. Diğer yandan, *İdris*’in kumar alışkanlığı yüzünden çevresinden gördüğü baskı ve kendisine hissettirilen işe yaramazlık durumu psikolojik şiddet olarak yorumlanabilmektedir. *Sinan* için de bu durumun geçerli olduğunu söylemek mümkündür. *Sinan*, kitabını çıkarmak için para bulamamış ve bu yüzden babasının av köpeğini satmıştır. İşsizliğin ve çevresi tarafından anlaşılmamanın üzerinde oluşturduğu baskı, karak-

terin kendinden ve çevresinden memnuniyetsizliğini sembolize etmektedir. Filmde erkeklerin eril bir kriz yaşayarak fiziksel şiddete yönelmelerinden ziyade belirlenen erkeklik ölçütleri içinde yer almayan erkeklerin üzerinde oluşan psikolojik şiddet göze çarpmaktadır.

Sonuç

Toplumu önemli ölçüde etkileyebilme potansiyeli olan sinemanın, erkek ve kadın temsiline karşı bünyesinde barındırdığı imgeler medya alanına yönelik çalışmaların ilgi odağı olmuştur. Çünkü sinema filmleri, sadece toplumsal alandaki örnekleri birebir yansıtmakla kalmayıp bu örnekleri kurgusal bir formatta sunabilmektedir. Daha açık bir ifadeyle, sinemada yansıtılan olaylar, gerçeklerin birtakım süzgeçlerden geçirilmesi çerçevesinde yeniden inşa edilmesine dayalıdır. Dolayısıyla metin ve görsellik, baskın egemen görüşün bakış açısına uygun olarak tasarlanmaktadır. Bu yönüyle toplumsal alandan alınan malzemeler, toplumu etkileyebilecek kurgusal bir niteliğe dönüştürülerek topluma aktarılmakta ve böylece toplumsal ilişkileri etkileyerek rol-model oluşturabilmektedir.

Erkeklik çalışmalarının yarattığı etkileri sinema üzerinden okuyabilmek mümkündür. Hegemonik erkeklik algısının erkek üzerinde oluşturduğu baskı ve kendi erkeklğini kanıtlama hissi, çoğu zaman eril bir kriz olarak ortaya çıkabilmekte ya da hegemonik erkeklığe bir tepki olarak sinemadaki erkeklik kimliğinin temsili değişerek farklı görünümlere sahip olabilmektedir. Bu çalışmada ele alınan filmler üzerinden erkeklik kimliğinin Türk sinemasında dönemsel olarak geçirmiş olduğu değişim gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmada 1970'lerden günümüze 5 film örneği seçilmiş ve incelenmiştir. Film seçiminde hegemonik söylemin yerini erkeği mazlumlaştırıcı ve edilgenleştirici söylemlere yer verilmesinde kullanılan imgelerin varlığına dikkat edilmiştir. Filmlerde aranan kodların ortaya çıkarılmasında kullanılan başlıklandırma ise sinemadaki erkeklik kimliğinin yaşadığı değişimin daha net bir biçimde ortaya konulması açısından önem taşımaktadır. Bu düzlemde filmlerdeki erkeklik temsilleri üzerinde durulan bu çalışmada, genel olarak erkeklik imgeleri ekseninde oluşturulan anlam inşasına bakılmış ve erkeklik olgusu incelenmiştir.

Toplumsal olarak kabul edilen erkeklik ölçütlerinin sorgulanamadığı bir dönem olarak değerlendirilebilecek 1970'li yıllarda, Yılmaz Güney'in senaryosunu yazıp çektiği *Umutsuzlar* filmi, erkek ve kadın ile ilgili yerleşik toplumsal perspektifi ortaya koymaktadır. Film, aynı zamanda erkekler üzerindeki baskıyı sorgulanabilir hale getirmektedir. *Umutsuzlar* filmi, getirdiği eleştiri ve erkek üzerindeki baskıyı görünür kıldığı için diğer incelenen filmlerden ayrılmaktadır. 1980'li yıllarda çekilen *Muhsin Bey* filminde de eril gücün kaybına dair erkek karakterin yaşadığı endişe görülebilmektedir. *Umutsuzlar* filminde hegemonik erkeklik ölçütlerinden şikâyetçi olan erkek, *Muhsin Bey* filminde bu

ölçütlerin yokluğunun oluşturduğu bunalımdan krize giren erkeğe dönüşmektedir. 1990'lı yıllarda çekilen *Tabutta Rövaşata* filmi, ülkenin yaşadığı ekonomik sorunları görünür kılan bir filmidir. Filmde başkarakter, kimsesizliğin yarattığı duygu ile mücadele eden edilgen bir erkektir. Erkek, olumsuz özelliklerle yansıtılsa da bu durum erkekten ziyade toplumun suçu olarak anlaşılabilir. Erkeğin yaşadığı kimlik kaybı onu rahatsız etmemekle beraber kadının tutumu sebebiyle erkeğin kendi kimliğini hatırlaması söz konusudur. *Tabutta Rövaşata* filminde, edilgenliğin unutturduğu erkeksi özellikler kadın tarafından erkeğe hatırlatılırken *Takva*'da maddi gücün ve aynı zamanda yine kadının hatırlattığı erkeklik vardır. Dolayısıyla 2000'li yıllarda çekilen *Takva* filminde de değişen bir erkek kimliği söz konusudur. Filmde arzu ve isteklerini bastıran erkeğin yaşadığı bunalım gösterilmektedir. 2010 sonrası Ceylan'ın yönettiği *Ahlat Ağacı* filminde ise toplumdaki uyumsuzluğundan, başarısızlığından ve edilgenliğinden şikâyet etmeyen erkek kimliği öne çıkmaktadır. Bu filmde yalnız ve anlaşılmayan erkeğin, eril kriz yaşaması söz konusu olsa da bu durumun önceki dönem filmlerine kıyasla artık daha olağan karşılandığı görülmektedir. Çünkü erkeğin hegemonik erkeklikten farklı bir kimlik taşıması erkeği rahatsız etmemektedir.

Filmlerde genel olarak başarı ve tahakkümden uzak erkek karakter tipleri karşımıza çıkmaktadır. Bunun alışagelen ve kabul edilen erkek kimliğinin dışında bir durum olması sinemadaki eril kimliğin dönüşümünü yansıtmaktadır. *Umutsuzlar* filminde (1970), üzerinde kurulan hegemonik güç ve baskıdan şikâyetçi olan erkek, *Muhsin Bey* (1980) filminde kendini kanıtlamaya çalışan erkek karaktere dönüşmektedir. 1990 sonrası filmlerde ise toplumun dayattığı erkeklik ölçütlerinin dışında güçsüz, kararsız, edilgen ve dolayısıyla çevresine (ailesi, kadınlar ve kendisinden daha alt sınıfta yer alan erkekler gibi) karşı tahakkümden yoksun erkek karakterler dikkat çekmektedir.

1970-80 yılları arasında çekilen filmlerde eril kriz yaşayan erkeklerin, bunun sonucunda duyduğu korku ve bunalım daha baskınken diğer dönemlerde edilgen, başarısız ve arayış içinde olan erkeklik kabullenilebilir bir durum olarak yansıtılmıştır. Bu durum, erkeklik kimliğinin yaşadığı değişimin seyrini ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla hegemonik erkeklik olarak kabul edilen özelliklerin dönemsel olarak değiştiği ve böylece yeni bir erkeklik mitinin inşa edildiği söylenebilir. Filmlerde hegemonik özelliklerin dışına çıkan ve hegemonik erkekliğin özelliklerini temsil eden durumlar, erkeklik krizi bağlamında değerlendirilebilmektedir. Bu yönüyle toplumda ses getiren kadın hakları ve toplumsal gelişmelerle birlikte kan kaybeden hegemonik erkeklik, yeni bir görünüm alarak üzerindeki baskıdan sıyrılmıştır. Aynı zamanda incelenen filmlerle beraber, giderek hegemonik erkeklik ölçütlerinin unutulmaya yüz tuttuğu söylenebilir. Bir başka önemli nokta ise filmlerde sorunlu, krize giren ve değişen erkek temsilleri öne çıksa da erkeğin merkezde oluşudur. Kadın ise daima erkeğin gölgesinde kalmaktadır. Dolayısıyla erkek, sinemada önemli bir yer tutmaya devam etmektedir.

İncelenen filmler doğrultusunda; toplumsal alanda ve sinemada erkeklığe ilişkin özelliklerin dönemsel olarak değiştiği, böylece yeni bir erkeklik mitinin inşa edildiği, erkeklik krizi kavramının ise egemen erkeklik modellerindeki dönüşüme işaret ettiği söylenebilir.

Kaynakça

- Arık, E. (2010). Erkeklik çalışmaları. F. Saygılıgil (Der.), *Toplumsal cinsiyet tartışmaları* içinde (ss.213-227). İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Aydoğan, D. (2020). Hegemonik erkeklik krizi ve yeni Türk sineması'nda erkeklik halleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(1), 1-24.
- Baştürk Akca, E., & Tönel, E. (2011). Erkek(lik) çalışmalarına teorik bir çerçeve: Feminist çalışmalardan hegemonik erkeklığe. İ. Erdoğan (Der.). *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* içinde (ss. 11- 40). Kalkedon Yayınları.
- Becerikli, R., & Kalaman, (2019). Acı aşk filminin "erkeklik krizi" bağlamında incelenmesi. *Akdeniz İletişim Dergisi*, (31), 512-536.
- Belge, M. (2002). Türkiye'de günlük hayat. *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi-3*. İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (2007). *Türkiye iktisat tarihi 1908-2005*. İmge Kitabevi.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril tahakküm* (B. Yılmaz, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Bozok, M. (2009). Feminizmin erkekler cephesindeki yankısı: Erkekler ve erkeklik üzerine eleştirel incelemeler. *Cogito: Feminizm Dergisi*, 58(2), 269-284.
- (2019). Raewyn connell ve erkeklikler: Erkeklik çalışmalarının köşe taşı olan bir kitabın Türkçe çevirisi üzerine. *ViraVerita E-Dergi*, (9), 199-205.
- Brittan, A. (1991). *Masculinity and Power*. Wiley.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika* (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinitie* (2nd Edition). University of California Press.
- Connell, R. W., Hearn, J. & Kimmel, M.S. (2005). Introduction. M.S. Kimmel, J.Hearn & R. W. Connell (Ed.), *Handbook of studies on men and masculinities* (ss. 1-12). Sage.
- Çelik, G. (2016). "Erkekler (de) ağlar!": Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkeklik inşası ve şiddet döngüsü. *Fe Dergisi*, 8(2), 1-12.

- Çetin Özkan, Z. (2009). Geleneksel Türk sinemasında erkeğin değişen imgesi. H. Kuruoğlu (Der.), *Erkek kimliğinin değişme(meye)n halleri* içinde (ss. 117-142). Beta Yayıncılık.
- Dick, H. (2004). *Altkültür: Tarzın anlamı*. (S. Nişancı, Çev.). Babil Yayınları.
- Dökmen, Z. (2015). *Toplumsal cinsiyet: Sosyal psikolojik açıklamalar*. Remzi Kitabevi.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2016). Korkuyorum Anne'de hegemonik erkekliğin yapı sökümü. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 3(2), 125-142.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist metodoloji*. Erk Yayınları.
- Erol, M. (2003). *İktidar, teknoloji ve maskülinite*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Flood, M. (1997). *Frequently asked questions about pro-feminist men and pro-feminist men's politic* (Unpublished paper). Australian National University.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji* (C. Güzel, Yay. Haz.). Kırmızı Yayınları.
- Goldberg, H. (1992). *Erkek olmanın tehlikeleri* (S. Budak, Çev.). Öteki Yayınevi.
- Güçhan, G. (1996). Türk sineması, kadınlar, kalpler ve erkekler. M. Dinçer (Der.), *Türk sineması üzerine düşünceler* içinde (ss. 31-48). Doruk Yayıncılık.
- Haywood, C., & Mac an Ghail, M. (2003). *Men and masculinities: Theory, research and social practice*. Open University Press.
- Hearn, J., & Morgan, D. H. J. (1990). Men, masculinities and social theory. J. Hearn & D. Morgan (Ed.), *Men, masculinities and social theory* (ss. 1-18). Unwin Hyman.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler* (A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç, & F. Özbay, Çev.) Metis Yayınları.
- Kellner, D. (2001). Popüler kültür ve postmodern kimliklerin inşası (G. Seçkin, Çev.). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 4(15), 187-219.
- Keyder, Ç. (Der.). (2006). *İstanbul - küresel ile yerel arasında*. Metis Yayınları.
- Kimmel, M. (2013). Homofobi olarak erkeklik: Toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasından korku, utanç ve sessizlik (M. Bozok, Çev.). *Fe Dergisi*, 5(2), 92-107.
- Koçer, Z., & Ulucan E. (2021). Gemide filminde ataerki ve krizdeki erkeklik anlatıları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(33), 203-218.
- Künüşen, H. H. (2001). Türk sinemasında kadının sunumu üzerine. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 18(18), 51-64.
- MacInnes, J. (1998). *The end of masculinity: The confusion of sexual genesis and sexual difference in modern society*. Open University Press.
- Messerschmidt, J. W. (2018). *Hegemonic masculinity: Formulation, reformulation and amplification*. Rowman & Littlefield.

- Nayak, A., & Kehily, M. J. (2013). *Gender, youth and culture- Global masculinities and femininitie*. Palgrave Macmillan.
- Oktan, A. (2008). Türk sinemasında hegemonik erkeklikten erkeklik krizine: Yazı-Tura ve erkeklik bunalımlarının sınırları. H. Kuruoğlu (Der.), *Erkek kimliğinin değişe(meye)n halleri* içinde (ss. 183-209). Beta Yayıncılık.
- Önk, Ü. Y. (2011). Türk sinemasında türler üzerine bir inceleme (1970-1980). *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, 6(23).
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*. İmge Kitabevi.
- Öztan, G. G. (2014). *Türkiye’de militarizm zihniyet pratik ve propaganda*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Pösteği, N. (2004). *1990 sonrası Türk sineması*. Es Yayınları.
- Reeser, T. W. (2010). *Masculinities in theory: An introduction*. Wiley-Blackwell.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik imkânsız iktidar: Ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. Metis Yayınları.
- (2013). Erkeklik. Y. Ecevit & N. Karkıner (Der.), *Toplumsal cinsiyet çalışmaları* içinde (ss. 168-193). Anadolu Üniversitesi.
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal cinsiyet: Faydalı bir tarihsel analiz kategorisi* (A. T. Kılıç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Segal, L. (1992). *Ağır çekim: değişen erkeklikler/değişen erkekler* (V. Ersoy, Çev.). Ayrintı Yayınları.
- Selek, P. (2018). *Sürüne sürüne erkek olmak*. İletişim Yayınları.
- Sevinç, Z. (2015). 2000 sonrası yeni Türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40), 97-118.
- Siğın A., & Canatan A. (2018). Connell’in ‘erkeklikler’ teorisinde işbirlikçi erkek, madun erkek ve marjinal erkek: Hegemonik erkeklığın kavramsal hegemonyası. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(32),163-175.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi ve ayna çatladı* (D. Koç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Suner, A. (2005). *Hayalet ev. Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.
- Şentürk, B. (2017). Şiddet ve erkeklikler: Av Mevsimi ve Gönül Yarası filmleri üzerinden Türkiye’deki erkeklik biçimlerine bakmak. *Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 27-44.
- Tokol, A. (1997). *Sosyal politika*. Ceylan Matbaacılık.
- Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk sinemasında “erkek filmleri”. *Toplum ve Bilim*, (101), 144-162.

- Yurdigül, Y. ve Zinderen, İ. E. (2014). Marjinal bir kimlik algısı olarak eşcinselliğin tv haberlerinde sunumu. H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Der.), *Toplumsal cinsiyet ve medya* içinde (ss. 126-154). Detay Yayıncılık.
- Yüksel, E. (2013). Babalar ve oğullar: 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizi. *Sinecine*, 4(2), 41-67.
- Zinderen, İ. E., Alanka, Ö., & Cezik A. (2016). Yerel basın ve toplumsal cinsiyet (Erzurum yerel basınında kadın köşe yazarlığı). *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 9(28), 623-639.

Etik Kurul Onayı: Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.

Çıkar çatışması: Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal destek: Finansal destek bulunmamaktadır.

Katkı Oranı: Elanur YILMAZ (%50), İbrahim Etem ZİNDEREN (%50).

Ethics committee approval: There is no need for ethics committee approval.

Conflict of interest: There are no conflicts of interest to declare.

Financial support: No funding was received for this study.

Author contribution rate: Elanur YILMAZ (50%), İbrahim Etem ZİNDEREN (50%).

