

**2000 SONRASI TÜRKİYE SANAT SİNEMASINDA ERKEK ÇOCUK  
KARAKTERLER**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Arife Hümevra HÜSMEN**

**Eskişehir 2020**

**2000 SONRASI TÜRKİYE SANAT SİNEMASINDA ERKEK ÇOCUK  
KARAKTERLER**

**Arife Hümevra HÜSMEN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı  
Danışman: Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN**

**Eskişehir  
Anadolu Üniversitesi  
Sosyal Bilimsel Enstitüsü**

Mayıs 2020

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Arife Hümevra HÜSMEN'in "2000 Sonrası Türkiye Sanat Sinemasında Erkek Çocuk Karakterler" başlıklı tezi 01/06/2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

<u>Unvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı): Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN	.....
Üye : Prof. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU	.....
Üye : Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL	.....

.....

Enstitü Müdürü

## ÖZET

### 2000 SONRASI TÜRKİYE SANAT SİNEMASINDA ERKEK ÇOCUK KARAKTERLER

Arife Hümevra HÜSMEN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2020

Danışman: Doç. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

Bu çalışmada 2000 yılı sonrası Türkiye sanat sineması anlatılarında erkek çocuk karakter kullanımı ele alınmıştır. Karakterlerin “sanat” sinemasından beklenen bir görev olarak gerçekçi biçimde sunulup sunulmadıkları incelenmiştir. Sanat sineması bağlamında bir çerçeve oluşturabilmek için Türkiye’de yarışma kategorisi sunan film festivalleri adaylarından yararlanılmıştır. Yapımlarda erkeklik literatürünün eleştirel yaklaşımlarını temel alan düşüncelerle uyumlu olması beklenen gerçekçi bir tavır aranmıştır. Bu doğrultuda erkek çocuğun içinde bulunduğu sosyokültürel durumu ortaya çıkarmak adına Türkiye’deki erkeklik çalışmalarından yararlanılmıştır. Aile, eğitim ve cemaat kurumları ekseninde bir çerçeve oluşturulmuş ve Türkiye kültürü içinde bir erkek çocuğun maruz kaldığı kalıplar betimlenmiştir. Bu betimlemeler doğrultusunda 2000 sonrası Türkiye sanat sinemasında ana karakteri erkek çocuk olan yapımların anlatıları analize tabi tutulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Türkiye sineması, Erkeklik, Erkek çocuk

## ABSTRACT

### BOYS AS A CHARACTER IN THE TURKISH ART CINEMA AFTER THE YEAR 2000

Arife Hümeýra HÜSMEN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, May 2020

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Ufuk KÜÇÜKCAN

The discussion of this thesis is the representation of boys as a character in the Turkish art cinema narratives after the year 2000. Whether the characters are presented in a realistic way as a task expected from the art films is examined in this study. In order to create a framework in the context of art cinema, nominees for Turkish film festivals that offers competition categories are taken into consideration. What is looked for in the films is a realistic attitude that is expected to be coherent with the ideas that are grounded on the critical approaches of the masculinity studies. For this reason, masculinity studies in Turkey are used in order to reveal the sociocultural circumstances that a boy is in. A framework which puts family, education and community to its center is formed and patterns that a boy is exposed in Turkish culture are described. Narratives from Turkish art cinema after the year 2000 in which the main character is a boy are analyzed in accordance with these descriptions.

**Keywords:** Turkish cinema, Masculinity, Boys

26.06.2020

### ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

Arife Hümeysra HÜSMEN

## İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ	
ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Problem .....	1
1.2. Amaç.....	5
1.3. Önem .....	5
1.4. Varsayımlar .....	6
1.5. Sınırlılıklar.....	7
1.6. Yöntem .....	8
2. ALANYAZIN .....	11
2.1. Erkeklik.....	11
2.1.1. Erkeklik çalışmaları .....	11
2.1.2. Toplumsal cinsiyet bağlamında “hegemonik erkeklik” .....	14
2.1.3. Türkiye’de erkeklik çalışmaları.....	19
2.2. Geleneksel Türkiye Kültüründe Erkek Çocuk.....	21
2.2.1. Toplumsallaşma .....	23
2.2.2. Aile .....	25
2.2.2.1. Ailenin biçimi.....	26
2.2.2.2. Erkek çocuğun ailedeki yeri .....	29
2.2.2.3. Baba olmak ve erkek çocuğun baba ile ilişkisi.....	33
2.2.3. Eğitim.....	37

2.2.4. Cemaat.....	42
2.2.4.1. <i>Aşamalar</i> .....	42
2.2.4.2. <i>Habitus</i> .....	45
2.3. Türkiye Sinemasında Erkek Çocuk Karakter .....	49
2.3.1. 2000 yılı ve öncesi filmlerde erkek çocuk karakter .....	50
2.3.2. 1990’larda başlayan değişim .....	59
2.3.3. 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında mekan olarak taşra .....	60
2.3.4. 2000 sonrası Türkiye sanat sinemasında erkek çocuk karakterlere genel bakış.....	64
<b>3. 2000 SONRASI TÜRKİYE SANAT SİNEMASINDA ERKEK ÇOCUK KARAKTERLER ÜZERİNDEN ERKEKLİĞİN ELE ALINIŞI.....</b>	<b>73</b>
3.1. <i>Tatil Kitabı</i> .....	76
3.1.1. Filmin künyesi.....	76
3.1.2. Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi .....	77
3.1.2.1. <i>Ana karakter</i> .....	77
3.1.2.2. <i>Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi</i> .....	77
3.1.2.3. <i>Ana karakterin çalışma durumu</i> .....	79
3.1.2.4. <i>Ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi</i> .....	81
3.1.2.5. <i>Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu</i> .....	83
3.1.2.6. <i>Bulgular</i> .....	84
3.2. <i>Sivas</i> .....	85
3.2.1. Filmin künyesi.....	85
3.2.2. Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi .....	86
3.2.2.1. <i>Ana karakter</i> .....	86
3.2.2.2. <i>Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi</i> .....	87
3.2.2.3. <i>Ana karakterin çalışma durumu</i> .....	88
3.2.2.4. <i>Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu</i> .....	88

3.2.2.5. <i>Ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi</i> .....	91
3.2.2.6. <i>Bulgular</i> .....	98
3.3. <i>Rauf</i> .....	99
3.3.1. <i>Filmin künyesi</i> .....	99
3.3.2. <i>Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi</i> .....	99
3.3.2.1. <i>Ana karakter</i> .....	99
3.3.2.2. <i>Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu</i> .....	100
3.3.2.3. <i>Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi</i> .....	101
3.3.2.4. <i>Ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi / çalışma durumu</i> .....	102
3.3.2.4.1. <i>Marangozhane</i> .....	102
3.3.2.4.2. <i>Zana</i> .....	104
3.3.2.4.3. <i>Pembe renk</i> .....	105
3.3.2.5. <i>Bulgular</i> .....	105
3.4. <i>Mavi Bisiklet</i> .....	106
3.4.1. <i>Filmin künyesi</i> .....	106
3.4.2. <i>Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi</i> .....	107
3.4.2.1. <i>Ana karakter</i> .....	107
3.4.2.2. <i>Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi</i> .....	107
3.4.2.3. <i>Ana karakterin çalışma durumu</i> .....	108
3.4.2.4. <i>Ana karakterin akranları ve aile dışındaki yetişkinlerle ilişkisi</i> .....	108
3.4.2.5. <i>Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu</i> .....	111
3.4.2.6. <i>Bulgular</i> .....	112
3.5. <i>Aydede</i> .....	113
3.5.1. <i>Filmin künyesi</i> .....	113
3.5.2. <i>Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi</i> .....	114
3.5.2.1. <i>Ana karakter</i> .....	114

3.5.2.2. <i>Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi</i> .....	114
3.5.2.3. <i>Ana karakterin çalışma durumu</i> .....	117
3.5.2.4. <i>Ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi</i> .....	117
3.5.2.5. <i>Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu</i> .....	121
3.5.2.6. <i>Bulgular</i> .....	122
<b>4. SONUÇ VE ÖNERİLER</b> .....	<b>124</b>
<b>4.1. Sonuç</b> .....	<b>124</b>
<b>4.2. Öneriler</b> .....	<b>130</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>132</b>
<b>EKLER</b>	
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Problem

Toplumsal normlar, bu normları uygulama açısından kolaylık sağlayan kimliklerle birlikte var olur. En basitiyle, dişillik ve erillik ikiliği ile tanımlanan toplumsal cinsiyet rolleri bu kimliklere verilebilecek örneklerdendir. Toplumsal cinsiyet kavramı kadın çalışmaları ile cinsiyet mefhumundan ayrılarak içinde bulunduğu toplumun kültürü ve tarihselliğinden bağımsız biçimde ele alınamayacak bir üretim olarak tanımlanmıştır. Toplumsal cinsiyet araştırmaları, zamanla temellerini atan kadın çalışmalarının ötesine geçerek erkekliğe de odaklanan bir bakış açısına sahip olmuştur.

1960’larda başlayarak 1970’lerde akademik bir alan olarak kabul edilen kadın hareketleri erkeklik çalışmalarının önem kazanmasında rol oynamıştır (Adams ve Savran, 2009, s. 3). Pleck (2009, s. 57) 1980’de yeni yeni varlık kazanan erkek hareketini analiz ederken erkeğin kadın üzerinde kurduğu iktidar ile erkeğin erkek ve daha kapsayıcı biçimde toplum genelinde sahip olduğu iktidarın karşılıklı güç ilişkileri olduğunu savunur. Connell’in *Masculinities* adlı kitabı ise “erkeklik çalışmalarında esas tetikleyici devrim etkisi”ni yaratmış ve “hegemonik erkeklik” gibi kavramlar erkekliği değişmez bir kalıp olmaktan çıkararak erkeklikler arasındaki güç ilişkilerine odaklanılmasına ortam oluşturmuştur (Özbay ve Baliç, 2004, s. 92-93).

Erkekliklerin tekerrür eden üretimleri toplumdaki dengeler doğrultusunda değişen politik bir süreç (Connell, 2002, s. 44) olarak ele alındıkça eleştirel çalışmalar yükseliş göstermiştir. Erkekliğin basitçe kadınlar üzerinde tahakküm kuran bir olgu olarak görülmesinin önüne geçen eleştirel erkeklik çalışmaları literatürde yer almıştır. Erkeklerin de güçlükler çektiği, Atay’ın da belirttiği gibi erkeğin de toplumun beklentileri doğrultusunda sıkışmışlıklar yaşayabildiği (Atay, 2004, s. 25) çalışmalarda yer bulmuştur. Erkekliğin elde edilse dahi bitmeyen bir mücadele alanı olarak bireyin hayatını etkileyen (Atay, 2004, s. 25) bir inşa olduğu öne çıkarılmıştır.

Türkiye’de erkeklik üzerine eleştirel yaklaşımlar ise 1990’larda başlamakla birlikte çalışmaların yoğunluk kazanması 2000’lerin ikinci yarısına rastlar (Topçu, 2018, s. 289-330). Erkeklik çalışmalarının temelini bulduğu batılı kültürden ayrı olan Türkiye’de incelemelere kaynaklık eden olgular farklılık gösterse de temel güdü, benzer biçimde erkekliğin bir inşa olduğunu ve erkekler üzerinde olumsuz da olabilecek çeşitli deneyimlere sebebiyet verdiğini ortaya koymaktır. Türkiye kültüründe erkek olma halleri

ve bu hallerin neden olduğu mücadele alanları Türkiye’deki erkeklik çalışmalarında yer almıştır.

Erkekliğin bir mücadele alanı oluşu eleştirel erkeklik çalışmalarının odaklandığı ortak noktalardan biridir. Erkeklik kalıpları, birey doğduğu andan itibaren hayatını şekillendirir ve bireyin toplum içinde bulunduğu durumlarda etkisini gösterir. Toplumsallaşma ve toplumsallaşmanın gerçekleştiği kurumlar erkeklik kalıplarının sürekli biçimde tekrarlandığı ve nesillere aktarıldığı olgular olarak bu kalıpları (Onur ve Koyuncu, 2004, s. 42) anlamada analiz edilmesi gereken süreçlerdir. Kalıpların bireyin hayatına girmesi ise çocukluktan itibaren başlar. Özellikle çocukluk döneminde yoğun bir öğrenme gerçekleşir ve bu öğrenmenin gerçekleştiği kurumlar erkeklik mücadelesine de sebebiyet veren toplumsal kalıpların sorgulanamazlığını pekiştirir.

Genelde toplumsal cinsiyet çalışmaları özelde ise erkeklik incelemelerinde; aile, eğitim, cemaat gibi toplumsal kurumlar çözümlemelerin belkemiğini oluşturur. Toplumsal kurumlar betimlemeye tabi tutulup analiz edildikçe erkeklik kalıpları sorgulamaya açılır. Bu sebeple, toplumsal kurumların etkisinin hissedilmeye başlandığı çocukluk dönemi ise ayrı bir öneme sahiptir. Kurumlar tarafından sunulan öğretilerin zorunlu tutulan yapısı erkek çocukların erken dönemde bir mücadele alanına girmesine neden olur. Bu doğrultuda kurumlar sorgulamaya açıldıkça “erkeklerin erkekleştirilmesinin mihenk taşı olan sosyalizasyon süreci”nin (Onur ve Koyuncu, 2004, s. 32) başladığı çocukluk ve erkek çocuğun bu süreç doğrultusunda yaşadığı mücadeleler göz önüne serilebilir.

Erkeklik mücadelesindeki “mücadele” kavramı içinde bulunulan durumun bir güçlüğü işaret ettiği ve bireyin hayatında sorgulanması gereken bir alan olduğu anlamına gelir. Sorgulanma, doğal olarak ele alınanın ve koşulsuz kabul edilenin ortaya çıkarılması ile gerçekleşebilir. Bu tezin odaklandığı 2000 yılı sonrası sanat sinemasının farz edilen görevlerinden biri de benzer biçimde izleyicisini düşündürerek sorgulamaya teşvik etmektir. Kültürün bir parçası olarak sinema siyasi ve iktisadi değişimlerden etkilenen bir mecradır. Benzer bir değişimden etkilenen Türkiye sineması 1990’ların başında hem üretilen içerikler bağlamında niteliksel hem de bu içeriklerin izleyici sayısı bağlamında niceliksel yetersizliklerin yaşandığı bir dönemdir. Bu niceliksel ve niteliksel verimsizliğin geride bırakılması ise 1990’ların ikinci yarısına rastlar. Sinema alanında 1990’larda bir değişim gerçekleşmeye başlamış ve ülke sineması 2000’li yıllarda farklı bir rota

izlememiştir. Popüler Türkiye sineması izleyicisini salonlara çekmeyi başarmış, sanat sineması uluslararası festivallerden aldığı ödüllerle anılır olmuş, ülke içindeki festivaller da benzer yapımların merkezde olduğu mecralar haline gelmiştir.<sup>1</sup> Bu mecralarda yarışan filmlerin öne çıktığı sinemanın sanat ayağından beklenen, “mücadeleyi” ortaya koyması ve bu doğrultuda bir eleştirelilik yakalamasıdır. Bu çalışma 2000 yılı sonrası Türkiye sanat sinemasının bahsedilen mücadeleyi erkek çocuklar ekseninde ortaya koyup koymadığına odaklanacaktır.

Türkiye sineması bağlamında yapılan erkeklik çalışmalarına bakıldığında<sup>2</sup> toplumsal kalıpların öğrenilmeye başlandığı çocukluk dönemi ve erkekliği birlikte ele alan kapsamlı bir çalışmanın bulunmadığı görülür. Buna rağmen yapımlarda erkek çocuk karakterlere rastlanmaktadır. Türkiye’de film festivallerinin yarışma kategorisi düzenlemeye başladığı 1960’lardan itibaren yapımlara bakılırsa erkek çocuk karakterlerin çocuk furyası filmlerinde öne çıktığı görülür.<sup>3</sup> Sonrasında ana karakter olarak bir erkek çocuğun görüldüğü ilk yapım ise *Yusuf ile Kenan* (1979)’dır. Aynı dönemde *Hazal* (1979) ve *At* (1981) ana karakter olarak erkek çocuk kullanan ve Yeşilçam’ın çocuk yıldızlı filmlerinden ayrılan diğer yapımlardır. 1980’lerle birlikte ise kadın filmlerinde erkek çocuk karakterler görülmüştür. *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) ve *Piano Piano Bacaksız* (1991) gibi yapımlarla erkek çocuklar tekrar baş rolde yer bulmuştur. 1990’larda ise Nuri Bilge Ceylan’ın *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmleri ile erkek çocuk

---

<sup>1</sup>(Akser ve Bayrakdar, 2014, s. xviii-xx), (Atam, 2011, s. xxxvii-li - s. 83-84), (Dorsay, 2005, s. 12-14), (Dönmez-Colin, 2014, s. 8), (Evren, 2014, s. 368), (Suner, 2006, s. 33-37), (Teksoy, 2005, s. 938-939), (Ulusay 2008, s. 115,140).

<sup>2</sup>Bu doğrultuda, sinema ve erkekliği harmanlayan incelemeler bulunmakta Türkiye’den de bu çalışmalara örnekler verilebilmektedir. Türkiye sinemasında erkeklik kavramını ele alan tez çalışmalarında yoğunluk gözlenmekle birlikte alanla ilgili makale ve kitaplar da mevcuttur. Tezleri; Yeşilçam ekseninde erkeklik imgesini analiz eden (EK-1), yönetmen ya da yıldız/oyuncu filmleri bağlamında erkekliği ele alan (EK-2), popüler yapımlarda erkekliğin sunumunu analiz eden (EK-3), modernlik ve değişen erkekliğe odaklanan (EK-4) son olarak ise queer ve eşcinselliği merkezine koyan (EK-5) incelemeler olarak beşe ayırmak mümkündür. Umut Tümay Arslan’ın *Bu Kabuslar Neden Cemil?*’i ve Volkan Yücel’in “2000’lerde Erkekliğin Kamera-Politik İnşası: Kurgusal Suç Kahramanlığı Sentezi, Kimlik ve Söylemi” tez çalışmasını temel alarak yayımladığı *Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması* isimli yapıtı kitap çalışmalarına örneklerdir.

<sup>3</sup>Çocuk furyası filmlerini merkeze alan tez çalışmaları bulunmakla birlikte bu çalışmalarda çocuk karakterler erkeklik bağlamında ele alınmamaktadır. Bkz. Gençalp, H. (2011). *Egemen İdeolojinin Yerleştirilmesinin Bir Aracı Olarak Sinema: Çocuk Yıldız Filmlerinde Egemen İdeolojinin İşleyişi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Altundağ, C. S. (2014). *Türk Sinemasında Erkek Çocuk Kahramanın İnşası*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

karakterler taşra anlatılarında daha önce görülmemiş biçimde sunulmuştur.<sup>4</sup> 2000’li yıllarda erkek çocuk karakterler kullanılmaya devam edilmiş; *Bulutları Beklerken* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Tatil Kitabı* (2008), *Mommo Kız Kardeşim* (2009), *Min Dit* (2009), *Bal* (2010), *Kar Beyaz* (2010), *Sivas* (2014), *Kar Korsanları* (2015), *Rauf* (2016), *Mavi Bisiklet* (2016), *Güvercin Hırsızları* (2018), *Aydede* (2018) ve daha birçok yapımda anlatılarda önemli yer verilerek izleyiciye aktarılmıştır. Bu erkek çocuk karakterlerin 2000 sonrasında değişen sinema anlayışı doğrultusunda eleştirel biçimde sunulup sunulmadıkları sorgulamaya açılabilir bir durumdur. Erkeklik bağlamında bu sorgulamayı yapmak ise karakterlerin sosyokültürel gerçekliklerini analize tabi tutmak anlamına gelecektir.

Pomerance ve Gateward’ın belirttiği gibi erkeklik çalışmaları film analizi literatüründe yer buluyor olsa da ele alışlar yetişkinler üzerindedir (2005, s. 1). Erkek çocukların filmlerde bulunduğu yansıma ve kullanılış biçimlerine ilişkin çalışmalar oldukça sınırlıdır. 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında erkek çocuk karakter kullanımına dair bütüncül bir çalışmaya ise rastlanmamaktadır. Erkeklik literatürünün film çalışmalarına sağladığı katkı görülebilir olsa da bu literatürün sinemada erkek çocuk karakterleri analiz etmede kullanılmadığı ortadadır. Erkekliğin benimsenme dönemi olan çocukluk ve toplumsallaşmaya dair ipuçları Türkiye sinemasında yer bulsa da bu yer buluşa dair çalışmalar literatürde görülmemektedir.

Erkek çocuğu ele alan filmlerde çocuğa dair kalıplaşmış betimlemelerden fazlasını bulmak olasıdır. Artık, erkekliğin inşa süreçlerini göz önüne sermek için erkek çocuğun ekrandaki yansımalarını analiz etmek pek tabii mümkündür. Bu analizlerden elde edilecek bulgulardan bazıları; güç ilişkileri, toplumsallaşmaya dair ayrıntılar, toplumsal cinsiyet varsayımları ve erkek çocuğun sözümlerine ona “doğa”sının temelleri üzerine olacaktır (Pomerance ve Gateward, 2005, s. 1-2). Bu tez çalışması benzer bir düşünce ile yola çıkarak Türkiye sinemasına odaklanmaktadır. Türkiye sinemasında rastlanan erkek çocuk karakterlerin eleştirel olup olmadıkları ele alınmalıdır. Erkek çocuk karakterler anlatılarda yer alır ve dramatik yapı bu karakterlerin etrafında şekillenirken filmlerin toplumsala dair söyledikleri ortaya konmalıdır. Özellikle eleştirelilik beklenen bir mecra olan sanat sinemasının eleştirelilik işlevini erkek çocuk karakterlere yer verirken yürütüp

---

<sup>4</sup>Türkiye sinemasında taşra ve çocuk karakterleri ele alan bir çalışma için bkz. Çelikaşlan, Ö. (2008). *Türk Sinemasında Taşra ve Çocuğun Temsili*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

yürütmediği cevaplanması gereken bir sorudur. Erkek çocuğun mücadelesine dikkat çekilerek mücadelenin sinema anlatılarında nasıl ortaya konduğu sorgulanmalıdır. Bu doğrultuda, çalışmanın problemi 2000 sonrası Türkiye sinemasında erkek çocuk karakterlerin nasıl ele alındığı ve erkek çocukların yer aldığı film anlatılarının erkeklik literatürü bağlamında eleştirelilik durumudur.

### **1.2. Amaç**

Birey olgulara, toplum yaşamı ve bu yaşamı kurallar içine oturtan normlar sayesinde anlam yükler. Anlamları içselleştirme süreci sosyal hayat vasıtasıyla doğal bir döngü içindedir. Bu döngü kırılmak suretiyle farklı yöntemlerle eleştirel bir bakış açısı getirmek ise önemlidir. Sanat sineması bu noktada öne çıkmaktadır. Bu çalışmada topluma ve normlarına eleştirel biçimde bakmayı görev edinen sanat sineması erkeklik bağlamında analize tabi tutulacaktır. Çalışmada, erkekliğin sunumunu ve inşa sürecini problem edinen düşüncelerden yani erkeklik literatüründen yola çıkılarak Türkiye'deki 2000 yılı sonrası sanat filmlerinde erkek çocuk karakterler incelenecektir. Türkiye sanat sinemasında erkek çocukların nasıl ele alındığını ortaya koymak ve bunu erkeklik literatürü bağlamında yaparak sanat sinemasında gerekli eleştireliliğin sağlanıp sağlanmadığını analiz etmek bu çalışmanın amacıdır. Çalışma, erkeklik literatürünün ilerlemesi ile ortaya konan eleştirel bakışın Türkiye'deki sanat filmleri tarafından desteklenip desteklenmediğini ortaya koymayı amaç edinmektedir. Bu doğrultuda analiz edilecek filmlerde cevapları aranacak sorular şu şekildedir:

-Yapımlarda erkek çocuk karakterler sosyal kurumlar ekseninde izleyiciye sunuluyor mu?

-Yapımlarda erkek çocuk karakterler farklılıkları ekseninde anlatılarda yer alıyor ve erkekliklerin çoklu yapısı ortaya konuyor mu?

-Yapımlarda erkek çocuk karakterler "erkek" olma durumları ekseninde belirli mücadelelerle karşılaşılıyor mu?

### **1.3. Önem**

Sinema gibi kitlelere ulaşan ve yönlendirme etkisine sahip bir araç farklı söylemleri desteklemek amacıyla kullanılabilir. Ana akım bir film örneği kendini kabul ettirme amacıyla kalıplaşmış normları tekrarlarlarken bağımsız bir film bu normları eleştirme

güdüğü ile hareket eder. Bu eleştirilerin göz önüne serilmesi ve analizlerinin yapılması, yapının beslendiği ve kaynak olarak kullandığı insan yaşamını anlamada ve farklı bakış açıları edinmede yararlıdır. Özele inmek gerekirse bu çalışmanın önemlerinden biri topluma eleştiri getirmesi ve farklı bakış açıları sağlaması beklenen bir sinemayı erkeklik bağlamında analize tabi tutması iken bir diğeri bunu erkek çocuklar üzerinden gerçekleştirerek literatürdeki boşluğu dolduracak olmasıdır. Erkeklik çalışmalarının ortaya koyduğu eleştirel tutuma benzer bir yaklaşımın Türkiye sinemasında erkek çocuk karakter kullanılırken benimsenip benimsenmediğini analiz etmek önemlidir. Türkiye’deki sanat sinemasında erkekliğe erkek çocuk karakterler üzerinden bakmanın sinemada erkeklik çalışmalarına yeni kapılar açacağı düşünülmektedir.

#### **1.4. Varsayımlar**

Bu çalışma sanat filmi ve popüler film arasında bir ayrım olduğu ön kabulüne dayanmaktadır. “Ticari kaygılarla yola çıkan, klasikleşmiş bir dili sürdüren, genellikle özdeşleşmeye, mutlu sona, romantik düşlere, eğlenceye, olay örgüsüne, starlara dayanan, anlam boşlukları yaratmadığı için edilgen bir izleyici talep eden ve izleyicisini hemen hiçbir zaman şaşırtmayan, onu rahatsız etse bile bunun geçici olduğu izlenimini yaratan, onun boşalıp rahatlamasına yol açan, var olan değerleri savunan, son çözümlemede tutucu metinlere sahip olan” (Öztürk, 2000, s. 50-51) popüler filmlerin karşısında duran, belirtilen özelliklere kimi zaman tamamı ile kimi zaman kısmen zıt bir yapıda bulunan “sanat” filmi olgusu bu çalışmanın merkezindedir. Çalışmada, sanat filminin genel anlamıyla eleştiriden yana bir tutum sergilediği, “gerçeklik, kimlik ve hafıza” gibi olguları temeline oturttuğu, karaktere ve içsel çatışmasına odaklandığı kabul edilmektedir (Öztürk, 2000, s. 39 – Everett, 2005, s. 12 – Neale, 1981, s. 14). Yaşamdan beslenen sanat eseri insan ve topluma ilişkin temele ulaşmayı amaç edinirken, sanatçı da bu amacı deneyimlediği gerçeklik vasıtası ile gerçekleştirir (Gevgilili, 2014, s. 17-18). Bu çalışma sanat filminin eleştirel bir yaklaşıma sahip olduğu, özelde içinden çıktığı kültüre genelde ise insan yaşamına ışık tuttuğu varsayımına dayanmaktadır.

Çalışmanın ikinci varsayımı sanat filmi ve film festivalleri arasında bir ilişki bulunduğudur. Neale’nin (1981, s. 35) de belirttiği gibi “sanat” filmi olarak kabul edilen yapımların sanat oluşları festivallerde aldıkları ödüllerle onanır. Bordwell de festivallerde gösterilen filmlerin farklılıklara sahip olmakla birlikte belirli uzlaşımına sahip olduğunu belirtir (Bordwell, 1988, s. 160). Biçimsel ve içerikle ilgili bu uzlaşımın belirli bir filme

“sanat eseri” denilmesini de kolaylaştırmaktadır. Bu sebeple ele alınacak filmler Türkiye’deki yarışma içerik film festivalleri incelenerek seçilmiştir.

### **1.5. Sınırlılıklar**

Film seçiminde sınırlılık olarak Türkiye’de uzun metraj film alanında yarışma kategorisi bulunan ve önde gelen festivallerden yararlanılmıştır. Bunlardan ilki Türkiye’nin en uzun süreli film festivali olan Uluslararası Antalya Film Festivali’dir. Atilla Dorsay (2011, s. 10) Uluslararası Antalya Film Festivali’nden “sinemamızın en iyi panoramasını veren olay” tanımı ile bahsederken, Evren (2014, s. 202) Antalya Film Festivali’nin ulusal sinemaya yaptığı katkılara dikkat çekmektedir. Belirli zamanlarda ara verilen ve 2005 yılından beri düzenli olarak sürdürülen Uluslararası Adana Film Festivali ile birlikte Uluslararası İstanbul ve Ankara Film Festivalleri’nde yarışan aday filmler de incelemeye tabi tutularak sınırlılığı oluşturmuştur.

Zaman dilimi olarak 2000 yılı ve sonrasının seçilmesinin sebebi literatürdeki çalışmaların da desteklediği gibi 1990’ların ikinci yarısından itibaren Türkiye sinemasının değiştiği ve 2000’lerde bu değişimin olgunluğa eriştiği düşüncesinin kabul edilmesidir. Bu düşünceye ilerleyen bölümlerde ayrıntılı biçimde yer verilecektir. Savın 2000 yılı öncesi ve 2000 yılı sonrası dönemleri bağlamada bir araç olarak kullanılması bu çalışmada filmlerin ele alındığı “Türkiye Sineması’nda Erkek Çocuk Karakterler” isimli bölüme harmanlanmasını gerektirmiştir.

Çocukluk dönemi olarak ise lise ve öncesi bir sınırlılık olarak seçilmiştir. Bu, Türkiye’deki eğitim kanunu kapsamında yaklaşık olarak 13 yaş ve öncesine tekabül etmektedir.<sup>5</sup> Özellikle çocuklar üzerinden sinemada erkekliği incelemenin tercih edilmesinin sebebi çocukluk döneminin bireyin sosyal yaşam ile tanıştığı zaman dilimi olmasındandır. Yaşamın çocukluk evresinde verilen bilgiler ileride şekillenecek yetişkini de etkiler. Erkekliği çocukluk döneminde incelemek çalışmanın bir diğer sınırlılığıdır.

Bir tercih olarak sunulan yukarıdaki üç sınırlılıkla birlikte, çalışmanın, örnekleme tarafından zorunlu biçimde kurulan bir kısıtlılığı da bulunmaktadır. Bu çalışmanın evreni düşünüldüğünde yapımların çoğunlukla taşrada geçtiği görülür. Taşrada geçmeyen, büyük şehri mekan olarak kullanan yapımlarda ise erkek çocuklar alt kültürün, yani içinde buldukları çevrenin taşrasında yaşamaktadır. Örnekleme oluşturan tüm filmlerin ana

---

<sup>5</sup><https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/04/20120411-8.htm> (Erişim tarihi: 29.03.2020)

mekanı ise direkt olarak taşradır. Yapımlar, mekan ve kültür olarak taşranın dışında bir okumaya olanak sağlamamaktadır. Bu sebeple, analizler gerçekleştirilirken yararlanılacak sosyokültürel bağlamın en iyi biçimde oluşturulması için kuramsal kısmı başta olmak üzere çalışma, geleneksel kültürün öne çıktığı bir seyir izleyecektir. Kişisel bir tercih olmamakla birlikte örneklemin bir sonucu olarak taşra ve taşra kültürü bu çalışmanın sınırlılıklarından birini oluşturmaktadır. Türkiye sineması bağlamında bu sınırlılığa ilerleyen bölümlerde ayrıntılı biçimde yer verilecektir.

### **1.6. Yöntem**

Yöntem, belirli “amaçlara ulaşmak için bilinçli olarak seçilen ve izlenen yol, yordam ve düzenekler bütünü” (Gülovalı ve Odabaş, 2011, s. 1305) olarak tanımlanır. Bu doğrultuda, çalışmanın amacına ulaşmak adına nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiştir. Şimşek ve Yıldırım nitel araştırmayı “... algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” kelimeleri ile ortaya koyar (2006, s. 39). Bu çalışmadaki nitel sürecin izlenmesi için ise amaçlı örneklem kullanılmıştır.

Amaçlı örneklem, ele alınacak filmlerin sunacakları bilgi açısından zengin olduğu (Patton, 2002, s. 40) gerekçesi ile seçildiği anlamına gelir. Bu sebeple ana karakteri erkek çocuk olan filmler derinlemesine bir analize tabi tutulacaktır. Filmlerin ele alınacak olgu olan erkekliğe yeterli veriyi ana karakterleri vasıtası ile sağlayabilecekleri ve çalışmanın amacına bu şekilde hizmet edecekleri düşünülmüştür. Çalışmanın amaçlarından biri Türkiye’de sanat sinemasını ele almak olduğu için filmler 2000 yılı sonrası festival filmlerinde yarışan adaylar arasından seçilmiştir. 2000 yılı sonrası Antalya Altın Portakal Film Festivali adayları (EK-6), 2000 yılı sonrası Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali adayları (EK-7), 2000 yılı sonrası Ankara Uluslararası Film Festivali adayları (EK-8) ve 2000 yılı sonrası İstanbul Film Festivali Altın Lale Ulusal Yarışma adayları (EK-9) incelenerek başrolü erkek çocuk karakter olan yapımlar örnekleme oluşturmuştur.

Örneklemden elde edilen veriler ise betimsel analiz yöntemi ile işlenecektir. Yıldırım ve Şimşek, betimsel analizi, önceden belirlenmiş bir çerçeveye göre elde edilen verilerin analiz edilmesi olarak tanımlar. Amaç, “elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış biçimde okuyucuya sunmaktır”. Verilerin betimlemesinden sonra bulguların yorumlanması betimsel analizin aşamalarındandır (2006, s. 224). Bulgular arasındaki ilişkiler çalışmanın sonucunu oluşturur. Yıldırım ve Şimşek betimsel analiz

yapılırken izlenmesi gereken dört aşamayı tanımlar. Bunlar; çerçeve oluşturma, bu çerçeve doğrultusunda verileri işleme, bulguları tanımlama ve bu bulguların yorumlanmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 224).

Bu doğrultuda, çalışmada bir çerçeve oluşturmak için giriş bölümünden sonra alanyazına yer verilecektir. Ele alınacak filmler erkeklik bağlamında analize tabi tutulacağı için bu bölüm erkeklik çalışmaları ile başlayacaktır. Tarihsel süreci içinde erkeklik literatürünün ilerleyişi özetlendikten sonra erkeklik çalışmalarının temel alanlarından biri olan “hegemonik erkeklik” kavramı alana getirdiği eleştirel nitelik ekseninde açıklanacaktır. Türkiye’de erkeklik çalışmalarının bulunduğu konuma da değinilerek alanyazın bölümündeki erkeklik başlığına son verilecektir.

Çalışma, Türkiye kültüründe erkek çocuğu ele aldığı için alanyazındaki ikinci başlık “Geleneksel Türkiye Kültüründe Erkek Çocuk”tur. Erkek çocuk toplumsallaşma ekseninde ele alınacak; toplumsallaşmanın yaşandığı temel kurumlar olan aile, eğitim ve cemaat başlıkları altında betimlenecektir. Genelde ve özelde erkeklik çalışmaları ele alınarak analiz edilecek filmler için bir bağlam oluşturulduktan sonra Türkiye sineması ve erkek çocuk karakterin bu sinemada yeri ele alınacaktır. 2000 yılı ve öncesi erkek çocuk karakterlere genel bir bakış sunulacak, Türkiye sinemasında 1990’lardan itibaren başlayan değişime değinilecek ve ardından örneklemin dışında kalan 2000 yılı sonrası erkek çocuk karakterlerden söz edilerek alanyazın bölümü bitirilecektir.

Üçüncü bölümde ise erkeklik literatürü, Türkiye’de erkeklik çalışmaları, Türkiye kültüründe erkek çocuk olma durumu, Türkiye sineması ve erkek çocuk karakter başlıkları ile oluşturulan çerçeve ekseninde örneklem filmleri ele alınacaktır. Belirlenen başlıklar altında gerekli sorulara cevaplar aranarak filmlerden veriler elde edilecektir. Bu veriler ışığında bulgular tanımlanacaktır. Sonuç bölümünde ise erkeklik literatürü bağlamında tanımlanan bulgular yorumlanacaktır. Filmlerin kendilerinden beklenen eleştirelliği erkek çocuk karakterler doğrultusunda sağlayıp sağlayamadıkları, erkek çocuk karakterlerin bu eleştirel dilin parçası olup olmadıkları sorularına cevap verilecektir.

Bu doğrultuda çalışmada tümevarımcı bir analiz stratejisi benimsendiği söylenebilir. Önemli benzerlikler ve olguların birbirleri ile arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak için çözüme yönelik ilkeler benimsenmiş, katı kurallar kullanılmamıştır

(Patton, 2002, s. 41). Sonuç, ele alınan farklı olgular arasındaki bağların oluşturulan çerçeve doğrultusunda ortaya çıkarılarak bir bulgular bütünü oluşturulmasıdır.

## **2. ALANYAZIN**

Bu kısımda çalışmayı temele oturtmak amacı ile kuramsal bir altyapı oluşturulacaktır. Öncelikli olarak tarihsel süreci içinde erkeklik çalışmaları ele alınacaktır. Ardından bu çalışmalar bağlamında Türkiye’de erkeklik üzerine yapılan incelemelerden yararlanılarak geleneksel Türkiye kültüründe erkek çocuğun maruz kaldığı kalıplar belirli bir çerçeveye oturtulacaktır. Türkiye’de erkeklik çalışmaları ve sinemayı birleştiren yazınlar sunulacak, Türkiye sinemasında erkek çocuk karakterlere değinilerek bu bölüm bitirilecektir.

### **2.1. Erkeklik**

#### **2.1.1. Erkeklik çalışmaları**

Bu bölümde feminist kuram ve toplumsal cinsiyet alanından yararlanarak günümüzdeki biçimini alan erkeklik çalışmalarına değinilecektir. Bu tezin sinema ve erkeklik çalışmalarını birleştiren yapısı düşünüldüğünde erkeklik alanının tarihsel sürecini ve temel amacını ele almak yararlı olacaktır.

Carrigan, Connell ve Lee 1985’te kaleme aldıkları “Toward a New Sociology of Masculinity” adlı yazılarında o döneme kadar erkeklik çalışmalarına katkı yapmış olan incelemeleri özetler: 1950’lerde Talcoot Parsons’un başını çektiği işlevselci bir cinsiyet-rolü teorisi batıdaki kadın söylemlerini şekillendirmiştir. Daha çok cinsiyet rolleri arasındaki yapısal farklılıklara ve bu rollerin nasıl içselleştirildiğine odaklanan işlevselciler, bireylerin aile içinde cinsiyet rollerini edindikleri görüşü ile de birey ve toplum arasında bir bağ kurmanın önünü açmıştır. Fakat işlevselci düşünce yapısı iki cinsiyet rolünü birbirinin tamamlayıcısı olarak görmüş, bu sebeple de cinsiyet rollerinin temeline inememiş, cinsiyetler arasındaki güç ilişkilerini analiz etmeye ortam oluşturamamıştır (Carrigan, Connell ve Lee, 2009, s. 101-103). Cinsiyet rolü teorisi kadın ya da erkek olarak bireyden beklenenlere odaklandığı için keskin ayrımlara gitmiş ve cinsiyetler arasındaki ilişkiselliği görememiştir (Carrigan, Connell ve Lee, 2009, s. 106-107). 1970’lerden itibaren ise cinsiyet-rolü teorisinden uzaklaşmış, rol kelimesi anlaşılabilir bir tanım olarak görülürken güç ilişkilerini açıklamada da yetersiz bulunmuştur (Carrigan, Connell ve Lee, 2009, s. 101-103).

1970’lerde görülen bu değişimin tetikleyicisi ise 1960’larda başlayan ikinci dalga feminist harekettir. Adams ve Savran ikinci dalga feminizm ile akademide kadın çalışmalarının yaygınlaştığını belirterek erkeklik çalışmalarının da temelini burada bulduğunu savunur. Kadın çalışmalarının erkeklığe de odaklanılabilecek bir alan haline gelmesi

merkeze alınan nesnenin “kadın”dan “toplumsal cinsiyet”e kaymasıyla gerçekleşmiştir. “Toplumsal cinsiyet” terimi erkekliğin de kadınlık gibi anlaşılması ve incelenmesi gereken bir alan haline gelmesinin yolunu açmıştır (Adams ve Savrans, 2009, s. 1-4). Fakat akademik çalışmalardaki bu ilerlemeden önce erkeklikle ilgili cinsiyet politikaları gündeme gelmiştir. 1970’lerde “Men’s Liberation” gibi siyasal hareketlerle heteroseksüel erkekler arasında da cinsiyet politikalarının gündeme gelmeye başlaması bunun bir göstergesidir (Carrigan, Connell ve Lee, 2009, s. 99).

Cinsiyetçiliğin erkekler üzerinde de olumsuz etkileri olduğu 1970’lerde kimi erkek grupları tarafından vurgulanmaya başlamıştır. Erkekler “kendi bilinçlendirme gruplarını kurarak, patriarkal kurumlardaki rollerini analiz ederek ve değiştirmeye çalışarak ve cinsiyetçi olmayan erkeklikler oluşturmaya çalışarak” birinci dalga erkek hareketinin savunucuları olmuştur (Adams ve Savran, 2009, s. 4). Özellikle 1960’ların gay hareketlerinden de ilham alan bu ilk dalga Joseph Pleck, Marc Fasteau ve Jack Sawyer gibi feminizm yanlısı (pro-feminist) olarak ele alınabilecek yazarlar tarafından desteklenmiştir. 1980’lerde ortaya çıkan ve “mythopoetic” erkek hareketi olarak adlandırılan ikinci dalga hareket için ise feminizm yanlısı demek yanlıştır. Feminizmin içinde bulunduğu bir kültür tarafından erkekliklerinin zayıflatıldığını savunan erkeklerden oluşan bu hareket Robert Bly’in çok satan romanı *Iron John*’da yansımalarını bulmuştur (Adams ve Savran, 2009, s. 5). Kendilerini erkeklik statüleri ellerinden alınmış kurbanlar olarak gören Bly gibi yazarlar feminizme karşı bir duruş sergilemişlerdir (Gardiner, 2002, s. 4). Bu dönemde, erkek hareketleri erkeklerin yaşadığı zorluklara odaklanmıştır. Haklarının geri verilmesini isteyen erkeklerden oluşan bir hareket varlık bulmuş olsa da bir yandan da eleştirel yaklaşımlar ivme kazanmıştır. Pleck gibi feminizm yanlısı yazarlar egemen erkeklik anlayışını eleştirmiş ve feministlerle eş değer bir düşünce biçimi izleyerek cinsiyet eşitliğine vurgu yapmıştır (Gardiner, 2002, s. 4).

Connell’e göre Pleck, erkeklik çalışmalarında eleştirel yaklaşımların gelişmesinde etkili bir yazar olarak ele alınmalıdır. Connell, Pleck’in, işlevselci cinsiyet rolü görüşünün ön kabul alarak aldığı düşünceleri gözler önüne serdiğini belirtir (Connell, 2005, s. 25). Pleck’in fikirleri artık güncelliğini yitirmiş olsa da dönemin düşünce yapısını anlamak ve kavramların nasıl değişime uğradığını görmek adına önemlidir. Pleck, cinsiyet rolü (sex role) tanımlamasının kullanıldığı 1970 ve 1980’li yıllarda bu kullanımı sorgulama adına çalışmalarda bulunur. Bu amaçla “erkek cinsiyet rolü” üzerine ortaya konmuş düşünceleri

ele alır. Pleck'e göre 1960'lerden itibaren erkek ve kadın rolleri üzerine düşünölmeye başlanmış olsa da cinsiyet rolünün doğası hakkındaki tartışmalar yeterli değildir çünkü "erkek cinsiyet rolü" sorgulanmadan kabul edilmektedir (Pleck, 1982, s. 6). Cinsiyet rollerine odaklanan bu düşünce tarzı bireylere yüklenen görev ve rolleri problem olarak görmez. Rollere uymada zorluk çeken bireyler sorunun kaynağı olarak ele alınır (Pleck, 1982, s. 4). Pleck ise bu işlevselci düşüncenin ötesine geçilmesinin gerekliliğini vurgulamıştır. Erkek cinsiyet rolüne uyamamadan gelen bir güçlük çekme ve güvensizlik durumundan çok, tutarsız ve gerçekçi olmayan cinsiyet rollerinin kendisinde bir sorun aranması gerektiğini savunmuştur (Segal, 1995, s. 68). Pleck'in düşüncelerinin eleştirel bir yaklaşıma örnek olduğu görülür. Fakat erkeklik üzerine bir bilincin gelişmesi zaman alan zorlu bir süreç olmuştur (Connell, 2005, s. 227).

Bu zorlu süreç ile gelişen bilinç yardımıyla sadece kadın çalışmalarına odaklanan anlayış değişmiştir. Artık cinsiyet meselesi ele alınırken erkeklik de bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle toplumsal cinsiyet meselelerinin sorunlu yönleri erkek ve erkeklikten bağımsız olarak analiz edilmemektedir. Sadece "kadınlık" durumuna odaklanan çalışmalardan fazlası literatürde yer bulmuş ve bu sayede de ikili ayrımların ötesine geçilmiştir. Güncel çalışmalarda erkekliği, kadınsılığı baskılayan bir kurum olarak görmek yeterli bir yaklaşım olarak görülmemektedir. Connell'in (2005, s. 42) de belirttiği gibi erkekliğin "kurumsal boyutu" onaylandığı anda asıl kaygılanılması gerekenin ürettiği eşitsizlikle erkekliğin mercek altına alınmasına sebebiyet veren "kurumsal düzenlemeler" olduğu görülecektir.

Bu kurumsallığın kabulünün sonucu ise cinsiyetin kültürel ve tarihsel dinamikler olmadan düşünölemez hale gelmiş olmasıdır. "Cinsiyet/toplumsal cinsiyet sistemleri insan zihninin tarihten bağımsız sızıntıları değildir; tarihsel insan faaliyetlerinin ürünleridir" (Rubin, 1975, s. 24). Rubin'in 1975'de kurduğu bu cümle günümüz toplumsal cinsiyet çalışmalarını yönlendiren fikirleri özetler biçimdedir. Halihazırda, biyolojik verilere dayandırılarak erkek ya da kadın olma durumunun bir temele yaslandığı savunulmaya çalışılsa dahi günümüz toplumsal cinsiyet incelemeleri bu verileri yeterli ya da geçerli bulmamaktadır. Karras'ın da belirttiği gibi, kültürel ya da biyolojik, herhangi bir ayrımın toplum tarafından her zaman belirli biçimlerde yorumlanarak ve farklı kültürel anlamlar yüklenerek var olduğu unutulmamalıdır. Biyolojik farklılıklar bir gerçeklik olarak kanıtlanısa dahi bu erkekliğin sosyal bir inşa olduğunun reddi anlamına gelmez (Karras, 2003, s. 5). Segal, doğa/yetiştirme (nature/nurture) olgularının zıt

kutuplar olarak ele alınışını dahi, bir ikiliğe düşüş basite indirgeyiş olarak tanımlar. Asıl durum, her iki olgunun da etkileşimde olduğu bir ilişkiler bütünüdür. “Biyoloji kültürü etkiler”. Fakat bu bir alinyazısı değildir, biyolojinin kültüre etkisi o kültür olmadan düşünülemez (Segal, 1995, s. 64).

Güncel toplumsal cinsiyet çalışmaları için cinsiyet/toplumsal cinsiyet rollerini anlamamanın ve açıklamanın en önemli noktasının biyoloji ve kültür ayrımı gibi sorgulanamaz görünen ikilikleri dahi bir yana bırakarak bütün toplumsal düzen ve söylemini sosyal bir inşa olarak ele almak olduğu görülür. Toplumsal cinsiyet incelemeleri bu noktaya gelmek için feminist çalışmalardan etkilenmiş, işlevselci düşünceyi bir yana bırakmış ve politik hareketlerden beslenmiştir. Günümüzde biyoloji ve kültürün karşılıklı bir etkileşim içinde ele alındığı eleştirel çalışmalar öne çıkmaktadır. Erkeklik çalışmaları özelinde ise bu eleştirel yaklaşımlar Raewyn Connell’e mal edilebilecek olan “hegemonik erkeklik” kavramı ile kendini göstermeye başlamıştır. Bu sebeple takip eden bölümde “hegemonik erkeklik” kavramı ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

### **2.1.2. Toplumsal cinsiyet bağlamında “hegemonik erkeklik”**

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının zaman içinde kazandığı eleştirel yaklaşım biçimi önceki bölümde ele alındı. Fakat günümüzde bireylerin sosyal yaşamda toplumsal cinsiyet kavramını anlayış, kavrayış ve uygulayış biçimleri hala bu eleştirel yaklaşımdan farklıdır. Connell ve Pearse’nin de belirttiği gibi toplumsal cinsiyet hayatımızda o denli yer etmiş ve sorgulanamaz durumdadır ki, günlük hayatta insanların ayırdayına dahi kadın, erkek, oğlan ya da kız olarak varırız (Connell ve Pearse, 2015, s. 5). Buna rağmen, günlük hayattaki kullanımının dışına çıkılıp akademik çalışmalara bakıldığında görüldüğü gibi bireylerin –miş gibi yapması ile mevcudiyet kazanan ve bu sebeple de sürekli bir inşa halinde olan cinsiyet ikiliği önceden verili bir durum değildir. Erkekliği ya da kadınlığı yaratılıştan gelen bir sabit olarak düşünemeyeceğimiz gibi basitçe dışarıdan gelen bir etkiyle oluştukları kanısına da varılmamalıdır. Bireyler kendilerini toplum içinde kadınsı ya da erkeksi olarak sundukları ölçüde toplumsal cinsiyet düzeninde yer bulurlar (Connell ve Pearse, 2015, s. 6). Sosyal yaşamın gereklilikleri ve bireyin bu toplumun onaylanan bir parçası olma isteği ile toplumsal cinsiyet sorgulanmadan kabul edilen bir mefhum halini alır. Bu sorgulanamazlık ise bireyin içinde olan doğal bir durumu yansıttığı görüşünde temel bulur.

Connell'in belirttiği gibi bu görüşe göre; erkek, erkek olduğu için erkeksidir ya da bir kadın erkeksi kategorisine sokulabiliyorsa bunun sebebi erkeksiliğin onun kişiliğinin/doğasının bir parçası olmasıdır. Fakat cinsiyet kavramı bu derece kesin ve verili olamayacak kadar ilişkiseldir. Kadınlık erkeğin zıttı olarak kendini tanımlarken erkekliğin ayırt edici özelliği ise kadınsılıktan uzak oluşudur (Connell, 2005, s. 67-68). Yani kadın ve erkek kavramları var olabilmek adına birbirlerine ihtiyaç duyar. Bu ise, cinsiyetin kişilikten ya da ön kabul olan herhangi bir düşünceden uzak olduğunu gösterir. Bu noktada ise cinsiyet/toplumsal cinsiyet sosyal bir inşa olarak ele alınmaktan öteye geçemeyecek, yaradılıştan gelen bir öze dayandırılmayacaktır.

İlişkiseliliğin söz konusu olduğu yerde özcülüğün reddi kolaylaşır. Bu ret ile birlikte kesin çizgilerle ayrılmış kadınlık ve erkeklik kavramları da sorgulanmaya açık hale gelir. Bireyin doğasından kaynaklanan bir öz olarak ele alınmadıklarında “kadın” ve “erkek” kavramları sosyal birer inşa olarak karşımıza çıkar. Toplumsal cinsiyet rollerinin sosyal bir inşa olduğu görüşü ile de tek bir kadınlıktan ya da erkeklikten bahsetmek zordur. Toplumsal cinsiyet kavramları başlangıcından bitişine kadar bireyin yaşamına bütünleşik biçimdedir. Kişilerin kendilerini bu kavramların temsil ettiği yapılanmaların bir parçası haline getirme çabaları beklenen bir sonuçtur. Bu çabalar ve beraberinde getirdikleri deneyimler her birey için aynı olmayacaktır. Deneyimler arasındaki bu eşitsizlik erkeklik bağlamında düşünüldüğünde “çoklu erkeklikler” karşımıza çıkmaktadır (Connell, 2005, s. 76).

Hegemonik erkekliğin parçası olduğu çoklu erkeklikler, toplumsal cinsiyet bağlamında düşünüldüğünde erkekliği katı kurallardan uzaklaştırmakta ve eleştirel bir alan haline getirmektedir. Connell de toplumsal cinsiyet ve sosyal pratiklerin bireyler arasındaki farklı deneyimleri göz önüne serdiğini vurgulamaktadır. Connell, toplumsal cinsiyetin başlı başına bir uygulama olmadığını, sosyal pratikleri inşa etmenin bir yöntemi olduğunu bu sebeple de diğer sosyal yapılardan ayrı ele alınamayacağını belirtir. Toplumsal cinsiyet; sınıf, ırk gibi farklı sosyal yapılarla da etkileşim içindedir. Bu, beyaz bir erkeğin sadece beyaz kadınlar üzerinden değil siyahi erkekler üzerinden de inşa edildiği anlamına gelir (2005, s. 75). Yani, bireyin doğasının sebebiyet verdiği tek ve değişmez bir erkeklik yoktur. Erkeklikler toplumdaki farklı yapılarla ilişkileri içinde düşünülerek ele alınmalıdır. Erkekliğin muhtelif boyutlarını onaylamak ve tanımlamak önem teşkil etse de Connell'in de belirttiği gibi bu erkeklikler arasındaki ilişkileri analiz

etmek de bir o kadar gereklidir (2005, s. 76). Bu noktada karşımıza “hegemonik erkeklik” kavramı çıkmaktadır. Sabit ve değişmez bir düşünce olmaktan uzak olan “hegemonik erkeklik”, Connell tarafından erkeklikler arasındaki güç ilişkilerini ortaya çıkarmak adına kullanılır.

Tarihsel sürecine baktığımızda hegemonik erkeklik kavramının 1980’lerde kullanılmaya başlandığı görülür. Connell ve Messerschmidt “hegemonik erkekliği” erkeklik çalışmaları ve diğer toplumsal cinsiyet alanlarını birbirine bağlayan bir kavram olarak ele alır (2005, s. 829-830). Kavram ilk olarak 1982 yılında Avustralya liselerindeki sosyal eşitsizlik üzerine yapılan bir saha araştırmasında ortaya konmuştur. Aynı proje toplumsal cinsiyet inşasında mevcut olan çoklu hiyerarşiler hakkında ampirik bilgi de sağlamıştır (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 830). Connell ve Messerschmidt hegemonik erkekliğin temeli olan, erkeklikler arasında bir hiyerarşi olduğu düşüncesinin doğrudan eşcinsel özgürlük hareketinden etkilendiğini vurgulayarak ampirik sosyal araştırmaların da kavrama büyük katkı sağladığını belirtir. Bu çalışmalar etnografik araştırmaların da yardımıyla farklı erkeklikleri göz önüne sererek işlevselci cinsiyet-rolü anlayışının sahip olmadığı eleştireliliği sağlamıştır (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 831-32). Akademik alanda da önem kazanan “hegemonik erkeklik” 1980 ve 1990’larda farklı yayınlarda yer bulmuştur. Eğitim çalışmaları, suçbilim, medya temsili, erkek sağlığı, kurum çalışmaları, psikoterapi ve sanat tartışmaları gibi birçok alanda kullanılır hale gelen hegemonik erkeklik, bu çalışmalarla çok yönlü bir alan biçimini almıştır. Görüldüğü üzere 1980’lerden 2000’lere “hegemonik erkeklik” kavramsal bir modelden geniş alanları kapsayan bir çerçeve haline gelmiştir (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 833-835).

Connell, kapsamlı olarak “hegemonik erkekliği” ilk kez 1993 yılında *Masculinities* kitabında ele almıştır. Farklı erkeklik deneyimleri ve “hegemonik erkekliğin” Connell tarafından detaylı bir analize tabi tutulduğu bu çalışmada “ataerkil sistem” kavramına yapılan bir eleştiri ön plana çıkar. Connell ve Pearse’in de belirttiği gibi genellikle, ataerkil sistem erkeklerin ayrıcalıklı bir grup olarak konumlandığı bir yapılanma olarak ele alınır. Fakat sosyal düzendeki yerlerine göre kimi erkekler için bu ayrıcalıklar daha fazla iken kimileri için ise daha azdır (Connell ve Pearse, 2015 s. 140). Her erkeğin aynı ayrıcalığa sahip olmaması erkeklik deneyiminin bireyler için farklı bir süreç olmasından kaynaklanır. Bu deneyim sonucunda ayrıcalığı en yoğun biçimde elde eden erkek grubu

ise “hegemonik erkeklik”tir. Fakat, farklı toplumsal etkenlerden beslenen “hegemonik erkeklik” “her zaman her yerde aynı olan sabit bir karakter tipi değildir. Bunun yerine var olan bir toplumsal cinsiyet ilişkileri modelinde hegemonik durumu işgal eden ve her zaman tartışmaya açık bir erkekliktir” (Connell, 2005, s. 76). Connell, Gramsci’nin “sınıf ilişkileri”<sup>6</sup> analizinden şekillenen hegemoni kavramı bağlamında hegemonik erkeklığe bir tanım getirilmek istenirse, mevcut durumda patriarkı ve meşruiyeti elinde tutan toplumsal cinsiyet uygulamaları olduğunu belirtir. Mevcut durumda geçerli olması da “hegemonik erkeklik”in analiz edilebilir ve değişebilir olduğunu gösterir (Connell, 2005, s. 77).

Connell, “hegemonik erkeklik”le birlikte modern batı düşüncesindeki cinsiyet düzeninin içerdiği farklı erkeklikler de ele alır. Bunlar; örnek olarak eşcinselliği verdiği madun erkeklik, suç ortağı diyebileceğimiz hegemonik erkeklığı elinde tutmasa da fikrinden ve varlığından yararlanan erkeklik ve ırk ayrımlarının örnek teşkil ettiği ötekileştirilen, marjinalize edilen erkekliktir (Connell, 2005, s. 77-80). Bu noktada, erkeklığın tek bir tanımlama ya da kavram olmadığı tamamen bir ilişkiler bütünü olarak ele alındığı görülür. Yani erkeklik içinde bulunduğu toplumu yönlendirirken aynı zamanda da o toplumun dinamiklerinden etkilenmektedir.

“Hegemonik erkeklik” kavramı ve “çoklu erkeklikler” günümüz erkeklik çalışmalarının merkezinde durmaktadır. Fakat, toplumsal cinsiyet çalışmalarının ilerleyişi ve getirilen farklı eleştiriler sonucunda Connell ve Messerschmidt eleştireliliğini ve verimliliğini arttırmak adına çalışmanın gözden geçirilmesini uygun bulmuştur. Bu amaçla kaleme alınan “Hegemonic Masculinity Rethinking the Concept” 2005 yılında yayımlanmıştır. Connell ve Messerschmidt makalede, incelemeye aldıkları eleştiriler ışığında “hegemonik erkeklik” kavramında sürdürülmesi gereken, terk edilmesi gereken ve tekrar ele alınması gereken yönler olduğunu vurgular. “Hegemonik erkeklik” kavramının temeli olan erkekliklerin çoklu olarak ele alınışı ve bu erkeklikler arasında bulunan hiyerarşi önemlerini korumaya devam etmelidir. Erkeklikler arasındaki ilişki bir grubun diğerine basitçe uyguladığı bir tahakküm olarak görülmemeli, “hegemonik erkeklik” kavramının ortaya koyduğu gibi farklı bir ilişkiler bütünü olarak ele alınmalıdır. Connell’in *Masculinities* yapıtında ortaya konmuş olan bu görüş geçerliliğini

---

<sup>6</sup>Connell, Gramsci’nin “sınıf ilişkileri” (class relations) konseptini, sosyal yaşam içinde bir gurubun öncü bir konumu hak iddia edip elde ederek elinde tuttuğu kültürel dinamik olarak tanımlamaktadır.

sürdürmektedir (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 346). Fakat bu kavramların geçerliliklerini korumalarının yanında terk edilmesi gereken yaklaşımlar da vardır. Örneğin, kişilik teorilerine (trait concepts) odaklanarak erkeklikleri açıklamanın özcü bir yaklaşım olduğu ortaya konmuştur. Connell ve Messerschmidt'e göre bu tarz bir yöntem benimsenmemeli hatta bütünüyle toplumsal cinsiyet çalışmalarından çıkarılmalıdır (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 347).

Sürdürülmesi ve reddedilmesi gereken düşüncelerin yanında Connell ve Messerschmidt çalışmanın yeniden düzenlenmesi gereken yönlerini de ele alır. İlk olarak, sadece erkekliklere odaklanan bir yaklaşımdan ziyade toplumsal cinsiyet hiyerarşisini göz önünde bulunduran bir yöntem benimsemek gerekmektedir. "Hegemonik erkeklik" in diğer toplumsal cinsiyet rollerinden etkilenebilen, değişime açık bir kavram olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Erkekliklerin birbirleriyle ilişkisi yanında kadınların da inşa sürecine etkisi unutulmamalıdır. Kısacası, erkeklikler ele alınırken toplumsal cinsiyet rollerinin tüm dinamikleri göz önünde bulundurulmalı, toplumsal cinsiyet alanında daha bütüncül bir yaklaşım benimsenmelidir (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 347-48). İkinci nokta erkekliklerin bölgesellikleri bağlamında ele alınışlarıdır. Yerel-bölgesel-küresel (local-regional-global) erkeklikler arasındaki ilişkiye önem verilmesi gerektiğini vurgulayan Connell ve Messerschmidt bu üç düzeydeki bölgelerin de birbirinden etkilenebildiğini belirtir. Karşılıklı etkileşim içinde olan bu farklı bölgelerin birbiriyle ilişkisi basitçe ele alınmamalıdır. Küresel bir erkeklik bölgesel ve yerel erkekliklere nüfuz edebileceği gibi bölgesel bir erkeklik toplumun daha geniş kesimine yayılan bir kültürel alanı da etkileyebilir. Toplumlar, kültürel ve söylemsel olarak birbirinden tamamen bağımsız oluşumlar değildir. Toplumlar arasındaki bu etkileşimlerin göz önünde bulundurulmasının gerekliliği ise üç farklı düzeydeki erkeklik ilişkilerinin analize tabi tutulup aralarındaki bağların ortaya çıkarılmasıyla yerine getirilebilecektir (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 349-50).

Son olarak Connell ve Messerschmidt erkekliklerin bölünmez bir bütün olarak ele alınmamaları gerektiğini vurgular. Erkekliklerin kendi içsel dinamikleri arasında çatışmalar vardır. Çıkarları doğrultusunda farklı erkeklikler farklı bir toplumsal cinsiyet stratejisi lehine uygulamalarda bulunabilirler. Yani her erkeklik kendi çıkarı doğrultusunda hareket ederek toplumsal düzende değişimlere sebep olma kapasitesine sahiptir. Hegemonik erkeklik ise toplumsal cinsiyet çatışmaları sonucunda sosyal düzene en iyi çözümü sunan "uygulama biçimi"dir. Çatışmalar sonucunda meydana gelen yapısı,

hegemonik erkeklığın meydan okunabilir yönünü de göstermektedir. Yeni çatışmalar sonucu farklı “uygulama biçimi”nde bir erkeklik hegemonik pozisyonun sahibi olabilecektir (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 852-853).

Tek ve tahakküm uygulayan bir erkek kavramından ziyade erkeklikleri çoklu bir grup olarak ele almak erkeklik çalışmalarının odağa aldığı konulardan biridir. Whitehead’in de belirttiği gibi artık erkeklerin kadınlar üzerinde güç kurmaya çalışan homojen bir grup olmadığı anlaşıla gelmiş bir durumdur. Erkek olmanın birçok hali olduğu kabul edilmelidir (Whitehead, 2002, s. 3). Bu çalışmada hegemonik erkeklik analizi yapılmayacak olsa da terimin kapsamlı biçimde ele alınmasının sebebi erkekliklerin çoklu yapısının temellendiği alan olmasıdır. Messerschmidt’in de belirttiği gibi kavram, “hegemoninin sonuçlarını ortaya koyarak, hegemonik yapıları meydana çıkararak, erkeklerin çoklu yapısını göz önüne sererek, hegemonik erkekliklerdeki değişimlerin izini sürerek” (2018, s. 31-32) birçok alanda literatüre katkı sağlamış ve ilerleyen çalışmalara ön ayak olmuştur. Temellerinden biri erkekliklerin çoklu biçimde ele alınması (Messerschmidt, 2018, s. 47) olduğu için hegemonik erkeklik terimi tek bir erkek kavramından toplumsal cinsiyet çalışmalarını uzaklaştırmış ve erkeklik literatürüne olanak sağlamıştır. Sonuç olarak, Connell’in *Masculinities* adlı eseri erkeklik gibi eleştirel bir alan için temel kaynaklardan biri haline gelmiş ve “hegemonik erkeklik” kavramıyla erkeklığe eleştirel bakışın yollarını açmıştır. Sonraki bölümde bu eleştirel bakış çerçevesinde Türkiye’de erkeklik çalışmalarının durumu sunulacaktır.

### **2.1.3. Türkiye’de erkeklik çalışmaları**

Erkeklik çalışmaları 1970’lerden itibaren geçerlilik kazanmaya başlamış olsa da Türkiye özeli için aynı yorum yapılamamaktadır. Çalışmalar ancak 1990’larda doğabilmiştir. Kandiyoti’nin *Cariyeler Bacular Yurttaşlar* isimli derlemesinde yer verdiği 1996 yılında yayımlanan “Ataerkil Örüntüler ve Erkeklik Paradoksları” isimli yazısı Türkiye’de erkeklik çalışmalarına başlangıç olarak verilebilir. Topçu ise Oğuz Onaran, Seçil Büker ve Ali Atıf Bir’in 1998 yılında yayımlanan *Eskişehir’de Erkeklik Rol ve Tutumlarına İlişkin Alan Araştırması*’nı Türkiye’de oldukça yeni olan erkeklik çalışmaları içinde ilk olarak ele alır (Topçu, 2018, s. 289). Genel anlamıyla erkeklik literatürü ise 2004 yılında *Toplum ve Bilim* dergisinin erkeklik özel çalışması ile “ivme kazanmış”, dergi alanın Türkiye’de yaygınlaşmasına ön ayak olmuştur (Topçu, 2018, s. 289). Sayının ön sözünde Sökmen Türkiye’deki literatürde genellikle “kadın sorunu”

olarak ele alınan meseleleri bir de erkek merkeze alınarak çözümlenmeyi amaç edindiklerini belirtir (Sökmen, 2004, s. 6). *Toplum ve Bilim*'in bu sayısında Atay erkeğin erkeklik ekseninde yaşadığı sorunların rahatlıkla açığa vurulmadığını belirtirken (Atay, 2004, s. 13) yapılan çalışmaların da yetersiz olduğunu söylemektedir (Atay, 2004, s. 14). Atay'ın bu görüşü Cengiz, Tol ve Küçükural tarafından desteklenirken (2004, s. 51) Özbay ve Baliç erkekliği “Türkçesi olmayan literatür” olarak tanımlar (2004, s. 90).

Kısacası Türkiye dışında eleştirel erkeklik çalışmalarına ön ayak olan feminist kuram Türkiye’de aynı başarıyı göstermekte geç kalmıştır. 2004 yılında erkeklik alanı için cevaplanmayı bekleyen birçok soru bulunmaktadır. Bunlardan sadece birkaçı Sökmen tarafından şöyle sıralanır:

“Erkeklik nasıl inşa ediliyor, yeni kuşaklarca nasıl benimsenip içselleştiriliyor? Ya da içselleştirilebiliyor mu? Bu inşada kadınların rolü ne? Kadınların ataerkine suç ortaklığından söz edebilir miyiz? Erkek çocuğun rol modelleri olarak anne babayla ilişkisi ne? Bu rol modellerinin erkek öznelliğinin kuruluşundaki yeri ne? Zaman içinde erkeklik kurguları nasıl değişiyor, değişiyor mu? Erkek öznenen kadınların ve diğer erkeklerin beklentileri? Erkeklikle şeref, onur kavramları arasındaki ilişkiyi nasıl anlayabiliriz? Edebiyatta, sinemada, popüler kültürdeki erkeklik temsillerinden ne anlayabiliriz?”

2004 yılında *Toplum ve Bilim*'in 101. sayısını “bir başlangıç, bir giriş” olarak niteleyen Sökmen'in ele aldığı bu sorular ve daha fazlasına günümüzde değinildiği ortadadır. Bu değiniler yeterli midir sorusuna cevap vermek bu bölümün amacı olmasa da Türkiye’de erkeklik çalışmalarının on altı yıl içinde oldukça mesafe katettiği söylenebilir. Saraçgil'in 2005 yılında yayımlanan *Bukalemun Erkek* isimli eseri Türkiye topraklarında Osmanlı İmparatorluğu'ndan itibaren değişen erkek olma biçimlerini ele alır. Yine 2005 yılında yayımlanan Demez'in *Kabadayıdan Sanal Delikanlıya: Değişen Erkek İmgesi* çalışması ise internet ortamında “değişen erkek imgesi”ni analize tabi tutar. Aynı yıl yayımlanan Arslan'ın *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*'u tamamı ile sinemaya odaklanarak film çalışmaları ve erkekliği bir araya getirir. Bu çalışmaları 2008 yılında Selek'in bir toplumsal kurum olarak erkekleri şekillendiren askerliği bireysel görüşmeler çerçevesinde ele aldığı *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* kitabı izler. Sancar'ın *Erkeklik: İmkansız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Özarslan'ın *Hovarda Alemi* ve Boratav, Fişek ve Ziya'nın *Erkekliğin Türkiye Halleri* bireysel anlatılar bağlamında Türkiye’de erkekliği ele alan diğer çalışmalar olarak karşımıza çıkar.

2000 yılı sonrası birçok tez ve makale yayımlanmış, yabancı kaynaklardan erkeklik literatürü çevrilerek Türkçe'ye kazandırılmıştır. Yukarıda belirtilen kitaplar dışında başka eserler de yayımlanmakla birlikte bu çalışma özelinde katkı sağlamadıkları için bölümde ele alınmamıştır. Literatürün ne düzeye geldiği ise 2018 yılında yayımlanan *Toplum ve Bilim* 145. sayısından okunabilir. “Eril tahakküm, Erkek Edebiyatı ve Hegemonya” anahtar kelimeleri ile sunulan sayıda Şenol Topçu'nun “Erkeklik Çalışmaları Kaynakçası” 2018 yılına kadar Türkiye’de yapılan erkeklik çalışmalarının listesini sunar. Bu liste, kapsamlı bir literatür çalışması için başvurulacak temel kaynak niteliği taşımaktadır. Bir sonraki bölümde ise bahsedilen erkeklik çalışmaları ekseninde Türkiye’de erkek çocuk portresi çizilecek ve gerçekçi bir yaklaşımla erkek çocuğun maruz kaldığı kalıplar betimlenecektir.

## **2.2. Geleneksel Türkiye Kültüründe Erkek Çocuk**

Bu bölümde geleneksel Türkiye kültüründe bir erkek çocuğu şekillendiren başat kalıplar ele alınacaktır. Bu doğrultuda egemen toplumsal normlar sosyal kurumlar bağlamında betimlenecektir. Bir ülkenin ortak kültüründe dahi sosyal kurumların etki düzeyi bölgeden bölgeye değişiklik gösterebilmektedir. Fakat, genel olarak belirli bir kültür içindeki yaygın değerler tanımlanabilir niteliktedir. Bu başlık altında yapılacak betimlemeler kolayca Türkiye kültürünü içine alan geniş bir alana mal edilebilir. Buna rağmen bölümde odak noktasının özellikle geleneksel bir kültürdeki erkeklik ve erkek çocuk kalıpları olduğunun belirtilmesinde yarar vardır.

Türkiye kültürü bağlamında erkeklik normlarını incelemek adına sosyal kurumlardan yararlanılacaktır. Kandiyoti'nin de belirttiği gibi bu kurumlar toplumsal cinsiyet bağlamında birçok sıradüzenin üretildiği alanlardır (2015, s. 187). Sosyal kurumlar bireyin şekillenmesinde rol oynarken bu şekillenme sürecinde bireyi belirli kalıplara da sokan oluşumlardır. Sosyal kurumların bireyin hayatı üzerinde oynadığı rol erkeklik hakkında yapılan farklı çalışmalarda da betimlenir. Örneğin Boratav, Fişek ve Ziya'nın (2017, s. 253-256) çalışmalarında katılımcıların büyük çoğunluğunun çevrelerindeki insanların ve kurumların küçüklükten itibaren kendilerine erkekliğe yönelik aktarımlarda bulduklarının farkında oldukları ve bunu dillendirdikleri görülür. Anlatılarda katılımcılar aileden dini inanışa, arkadaşlardan askerliğe kadar birçok etkenle iç içe olduklarını belirtmektedir. Bahsedilen etkenlerin ortak noktalarından biri toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ayrımı pekiştirmeleridir. Kız ve erkek çocuk toplum içinde

farklı konumlandırılmakta ve kimliğin oluşumunda kurumlar bu farklı konumlanışları sağlamlaştırmaktadır.

Bölümde, Türkiye kültüründe erkek çocuk olgusunu ele almadan önce toplumsal yapı ve insan etkeni arasındaki ilişkiyi anlamak adına “toplumsallaşma” kavramına değinilecektir. Ardından “toplumsallaşma” kavramı Türkiye özelinde ele alınacak ve Türkiye kültüründe toplumsal cinsiyet kalıplarını pekiştiren sosyal kurumlar aile, okul ve cemaat olmak üzere üç başlık altında incelenecektir. İncelemenin verimli biçimde yapılabilmesi için aile, eğitim ve cemaat kurumları bağlamında erkeklik ve erkek çocuk literatürdeki çalışmalar ekseninde betimlenecektir.

Aile, özel alanda bireyin doğumdan önce dahi kimliğini etkileyen bir kurum olarak ele alınacaktır. Althusser’in de belirttiği gibi aile içindeki “duygusal” beklentiler bir yana bırakılsa dahi çocuğun taşıyacağı soyadından sahip olacağı kimliğe kadar hayatı belirlenmiş durumdadır. “Annenin hamile kalmasından itibaren kendisini ‘bekleyen’ özel aile ideolojisi” çocuk için önceden kararlaştırılmıştır ve sahip olacağı cinsel kimliğe kadar etkilidir (Althusser, 2014, s. 83-84). Sunar ve Fişek, özellikle kırsalda yaşayan geleneksel Türk ailesi için toplumsallaşmanın amacının toplumsal yapılarda işlev gösterebilecek bir birey yetiştirmek olduğunu belirtir. Aile ise bu yapıların merkezinde yer almaktadır. Bu toplumsal yapıların işlevselliğinin devamı için ebeveynlerin otoritesini kabul ederek itaat eden, kendi çıkarları yerine bütünü menfaatini düşünen ve toplumsal cinsiyet kalıplarını kabul eden bir çocuk profili önem taşır (Sunar ve Fişek, 2005, s. 17-18).

İtaatkar çocuk profilini şekillendiren bir diğer sosyal kurum ise eğitimidir. Eğitim sistemi çocuğun aile ile de iç içe olduğu “etkiye en açık” döneminde hayatına girer (Althusser, 2014, s. 61). Bu doğrultuda, eğitim sistemi, devlet ve birey ilişkisi göz önüne serilerek vatandaş yetiştirme ekseninde erkeklik kimliğine yaptığı etkiler ile ele alınacaktır. Cemaatin yani içinde yaşanılan sosyal çevre ve toplumun kalıpları ise üçüncü bir başlık altında sunularak kamusal alanda erkeklik betimlenecektir.

Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* isimli çalışmasında toplumsal cinsiyet örüntülerini aile, devlet ve sokak olmak üzere üç başlık altında inceler. Fakat, layıkıyla yapılmış bir incelemenin ancak bu üç kategori arasındaki ilişkiler gösterilerek mümkün olacağını belirtir (Connell, 2016, s. 182-201). Connell’in savunusu desteklenerek bu çalışmada da ele alınan aile, eğitim ve cemaat kurumları arasındaki ilişkilerin bireye

etkilerinin göz önünde bulundurulduğu bir tutum sergilenecektir. En nihayetinde erkeklerin sahip olduğu farklı deneyimler sosyal kurumlarda temel bulmaktadır. Kurumların ilişkiselliğine değinilerde bulunmak ise muhtelif deneyimleri ortaya koymada yararlı bir araç olacaktır. Bu sebeple, ilerleyen kısımlarda erkek çocuklar analiz edilirken bir çerçeve oluşturması adına Türkiye’de erkek çocuk, birey oluşunu şekillendiren sosyal kurumlar ekseninde betimlenecektir. Kurumların deneyim farklılığında oynadığı rol erkek çocuklar bağlamında ortaya konacaktır. Kısacası, bu bölümde Sancar’ın da belirttiği gibi “... her ne kadar erkek üstünlüğü kendilerine iktidar ve statü sağlıyorsa da bunun getirdiği yükler ve ödenen bedelleri de ...” (Sancar, 2016, s. 275) olduğu unutulmadan erkeklik ele alınarak Türkiye kültüründe bir erkek çocuğun maruz kaldığı evreler tanımlanacaktır.

### **2.2.1. Toplumsallaşma**

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinin toplumsal yaşam ile bağlantısının daha iyi kurulmasına yardımcı olacağı ve anlaşılabilirliği arttıracığı düşüncesi ile bu başlık altında toplum bilim çerçevesinden farklı görüşlerle toplumsallaşma (sosyalleşme)<sup>7</sup> kavramı ele alınacaktır.

1897’de Giddings toplumsallaşma terimini kullandığında, sürecin gerçekleşmesi için aralarında belli bir seviyede benzerlik olan bireylerin bir araya gelmiş olması gerektiğini vurgular (Giddings, 1987, s. 7-9). Inkeles için ise toplumsallaşma bireylerin bu benzerlikleri yani bir sistemin “bilgisini, becerilerini, tutumlarını, değerlerini, ihtiyaç ve güdülenimlerini, bilişsel, duyuşsal ve davranışa yönelik kalıplarını” edinme sürecidir. Birey yaşadığı toplumun bir ürünüdür (Inkeles, 1969, s. 615-617). Yani bireyin kişiliği içinde yaşanan toplumdaki sosyal ve çevresel koşullar doğrultusunda ortaya çıkarak biçimlenir ve gelişir (Hurrelmann, 1988, s. 2). Bu süreç içinde birey bir parçası olmak istediği ortamın kurallarını öğrenmek durumundadır. Kurallar ise ortamdaki diğer bireyler tarafından aktarılır (Kramer, 2011, s. 56).

Goslin’in de belirttiği gibi toplumsallaşma sırasında birey bir davranışın uygun olup olmadığına yönelik toplumun diğer üyelerinden talimatlar alır. Toplum dışına itilmemek

---

<sup>7</sup>Bölümde, kavram hakkında bilgi verilirken yabancı kaynaklardan yararlanıldığı görülecektir. Bu kaynaklar ya İngilizce kaleme alınmış ya da İngilizceye çevrilmiş biçimdedir. İngilizcede “socialization” olan kavramın Türkçe çalışmalarda “sosyalleşme” ya da “toplumsallaşma” olarak iki farklı çevirisinin olduğu görülür. Bu tez çalışmasında ise amaca daha uygun düşeceğine inanıldığından “socialization” teriminin “toplumsallaşma” olarak aktarılması elverişli bulunmuştur.

için uyarı niteliği taşıyan bu talimatlar dikkate alınmalıdır (Goslin, 1969, s. 19). Fakat çocukluğundan itibaren, zaman içinde birey bu talimatlara daha az ihtiyaç duyar. Çevreden aldığı talimatlarla davranışları sabitlenen çocuk dış etkenler olmadan da istenilen eylemleri gerçekleştirebilir hale gelir. Dış faktörlerin görevini artık çocuğun içsel kontrol mekanizmaları yerine getirmektedir. Aronfreed (1969, s. 163-164) bunun bir içselleştirme yöntemi olduğunu belirtir. Toplumsallaşma süreci içinde gerçekleşen içselleştirme diğer bireyleri ve içinde yaşanılan dünyayı anlama ve tanımlama yetisidir (Berger ve Luckmann, 2008, s. 193). Fakat sadece çevrenin etkileriyle bireyin şekillendirildiği bir toplumsallaşma tanımı kısır kalmaktadır. Birey ve çevrenin karşılıklı etkileşim içinde olduğu toplumsallaşma görüşü daha akla yatkındır (Hurrelmann, 1988, s. vii-viii). Toplumsallaşma bir beyin yıkama yöntemi gibi ele alınmamalıdır. Çünkü, sosyal düzendeki değişimleri olanaklı kılan bireyin var olan normlara uyup uymama tercihine hala sahip oluşudur (Kramer, 2011, s. 56).

Sosyal değişimlerin gerçekleşebilmesi ihtimali insan benliğinin inşa edilmiş yapısından destek alır. İnsan benliğini ve toplum ile ilişkisini ele alan Mead için de benlik dahi önceden verili değildir. Mead'e göre toplumsal bir inşa olan benlik, sosyal deneyimler sonucu bireyin kurduğu iletişimlerle şekillenir (1967, s. 135-140). Berger ve Luckmann (2008, s. 79) da sosyal düzenin üretiminin aynı biçimde insan varoluşuna bağlı olduğunu belirtmektedir. Bu düşünceler ışığında insan benliğinin de içinde yaşadığı toplumun da bir tarihselliğe sahip olduğu görünürlük kazanır. Berger ve Luckmann'a (2008, s. 80) göre tarihselliğe sahip bu sosyal düzenin varlığını ve aktarım sürecini anlamının en iyi yolu ise kurumlaşmalara odaklanılmasıdır. Sosyal düzenin ve kurumların tarihsel bir süreç olarak ele alınması, bu süreç içindeki değişimlere odaklanılmasının gerekliliğini de gözler önüne serer. "Kurumlar bir kere oluşturulduktan sonra süreklilik kazanma eğiliminde olsalar da kurumlaşma tersine çevrilemez bir süreç değildir" (Berger ve Luckmann, 2008, s. 119).

Bir süreç olarak ele alınan her olgu gibi, birey ile diyalektik bir ilişki içinde olan toplumsal yapı ve tutumların değişebilir oluşu Mead'in de değindiği noktalardan biridir. Birey toplumun tutumlarına maruz kalır, bu tutumları içselleştirir ve içinde bulunduğu topluma geri dönüşte bulunur. Bu geri dönüşler zor olsa da temel tutumları dahi değiştirebilecek yeterliliğe sahip olabilir (1967, s. 179-180). Kramer de sosyal kurumlardaki değişimi yavaş gerçekleşen bir süreç olarak ele alır. Yeni bir düşüncenin

herhangi bir kuruma entegre edilmesi için o kurumda belirli düzenlemeler gerekmektedir. Bu düzenlemeler gerçekleşmediği takdirde farklı görüşlerin sahipleri var olan düzenin dışına itilir. Fakat bir kez değişimin kurum içinde tetiklenmesi yeni düşüncelerin yayılmasında etkili olacaktır (Kramer, 2011, s. 7).

Ele alındığı üzere sosyal düzen ve bu düzenin önemli bir parçası olan kurumlar toplum yaşamının merkezinde bulunur. Bireyler kimliklerini bu kurumlar tarafından kendilerine biçilen roller etrafında şekillendirir ve belirli kalıplara sokar. Cinsiyet gibi değişmez ve doğal bir sürecin parçası olarak görülen kimlikler de bu kalıplara örnektir. Fakat, görüldüğü üzere kalıplar meydan okunamaz değildir. Bu meydan okumanın gerçekleşmesi ise var olan kalıpların göz önüne serilmesi ve sorgulanması ile olacaktır. Bu amaç doğrultusunda, ilerleyen kısımda Türkiye kültüründe bir çocuğun erkeklik evreleri ile ilişkisi aile, okul ve cemaat kurumlarının sebebiyet verdiği kalıplar bağlamında betimlenecektir.

### **2.2.2. Aile**

TÜİK ([http-1](http://1)) verilerine göre Türkiye’de geniş aile adedinin daha çok geleneksel denilebilecek doğu illerinde nicel (hanede yaşayan birey sayısı) olarak devam ettirildiği görülmektedir. Bununla birlikte geniş ailenin nitel özellikleri ülke genelinde hala sürdürülmektedir. Ortaylı (2006, s. 140) göçler ve sanayileşmenin etkisiyle büyüyen şehirlerde çekirdek ailelerin ortaya çıktığını belirtir, buna rağmen Türk toplumu “halen dirençle akrabalık ve geniş aile kurumunun bütün dokusal ilişkilerini tarihsel tortu olarak barındır”maktadır. Büyük şehirlerde dahi izlerinin görüldüğü geleneksel, geniş aile tipinin kültürel öğeleri kırsal kesimde ise daha yoğun biçimde yer bulur.

Bu bölümde Türkiye özelinde ele alınacak aile özellikleri yoğunlukla, mekan olarak taşrayı öne çıkaran geleneksel bir kültürü yansıtmaktadır. Bu durum örneklemleri oluşturan tüm filmlerin taşrada geçmesi, çalışmanın evrenini oluşturan diğer yapımlarda da başrolünde şehirde yaşayan bir erkek çocuk karakter bulunmaması, şehir ve taşra karşılaştırmasına dahi olanak sağlanamamasındandır. Mekan olarak taşranın yapısı ve tarihsel süreci düşünüldüğünde ise değişimin zor yaşandığı ve gelenekselin devam ettirildiği bir alan karşımıza çıkar.

“‘Dar’ anlamda taşra idari bir birime işaret eder” (Argın, 2018, s. 278). Taşranın “dışarıda kalan” anlamından yola çıkılarak, bu olgunun Türkiye topraklarındaki sosyo-politik yapılanma bağlamında yeri arandığında Şerif Mardin'in “Türk Siyasetini

Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri” isimli makalesinden yararlanılabilir. Mardin'in 1973'de kaleme aldığı üzere Türkiye topraklarında merkez ve çevre arasındaki ilişki her zaman gerilimli bir biçime sahip olmuştur. Ulus-devlet anlayışı model alınarak ortaya konma hedefi güdülen modern devlet bu gerilimli ilişkiyi meydana çıkarmış ve *Tanzimat Fermanı* ile ilk adımın atılması taşranın merkezle çatışma içinde olduğu bir toplumsal yapı ortaya koymuştur. Cumhuriyet'in kuruluşu döneminde de kendini göstermeye devam eden bu gerilimli ilişki merkez ve taşranın farklı özellikler gösterdiğine dair kabullerle birlikte ilerlemiştir. Taşranın merkezîyetçilikten özgürleşme çabalarının, merkezin entegre bir yapı oluşturma arzu ile çatışması kültürel farklılıklarda temel bulduğu gibi zaman içinde bu farklılıkların pekişmesine de sebep olmuştur. Mardin “Türkiye’de, kitle iletişim araçlarının ve kültür yaşamının modernleştirilmesi “büyük” kültür ile “küçük” kültür arasındaki uçurumu kapatmaktan çok derinleştirmiştir genellikle” derken merkez ve taşra arasındaki gelenek farkına dikkati çekmektedir (Mardin, 1990, s. 30-66).

Laçiner de taşra ve metropol kavramları arasındaki organik ve birbirini tamamlayıcı unsurlar içeren bağlantının Türkiye özelinde “gerilim yüklü” bir ilişkiye dönüştüğünü belirtmektedir. Farklı bir sosyo-politik yapıda taşra ve metropol arasındaki rakamsal farklılıklar sıradan bir olgu olarak görülürken bu farklılıklar Türkiye özelinde uzak, yabancı ve tahakküm altında bir taşra portresi çizmektedir (Laçiner, 2018, s. 14). Bu durum ise Türkiye'nin siyasi geçmişinin bir sonucudur (Laçiner, 2018, s. 15). Taşranın sosyo-politik alanda merkezle arasındaki ilişkiyi belirleyen gerilim, toplumsal ilişkiler bazında da bulunan farklılıkları ortaya koyar. Taşranın zor değişir yapısı, gelenekselin sürdürüldüğü temel saha olmasına da ön ayaktır. Fakat taşra bu muhafazakar duruşu sadece siyasi düzlemde kendine yüklenen konumdan almamaktadır. “Taşra her zaman geleneğin son kalesi, geleneğin ‘gizli gücü’nün pınarı olarak telakki” edilmektedir (Bora, 2018, s. 52).

#### **2.2.2.1. Ailenin biçimi**

Kırsaldaki geleneksel aile yapısının izleri birçok aile tarihçisi tarafından İslam öncesi Türk kültürüne kadar sürülebilmektedir. Örneğin Doğan; erkek-kadın, baba-çocuk gibi ailedeki pek çok hiyerarşik ilişkinin temeli olan itaat kavramını Osmanlı öncesi Türkleri ve doğu insanının kültürüne bağlar. Efsaneler, masallar ve mitlerde eski Türk kültürünün bir parçası olan itaat, İslam dini ile güçlendirilmiş ve sonunda modern Türk

ailesinin kültürel bir unsuru haline gelmiştir. Bu durum ailede babanın eşi ve çocuklarını himayesi ve onların da babaya itaati olarak karşımıza çıkarken, toplum genelinde devlete itaate kadar sürülebilen bir olgudur (Doğan, 2009, s. 9-15). Destanlara bakılarak yapılan incelemelerden ise kız ve erkek çocuklar arasındaki ayrımlara dair betimlemelere ulaşılabilir. Ögel'in belirttiğine göre kız ile erkek çocuk arasında günümüz Türk toplumundaki kadar ayırım gözükme de (2001, s. 250), Doğan, İslamiyet öncesi Türk destanlarında beklenen çocuğun erkek olduğunu belirtir. *Manas* ve *Oğuz Kağan Destanlarında* olduğu gibi erkek çocuk toplumsal görevler için biçilmiş kaftandır (Doğan, 2009, s. 30). Erken İslami dönem örneklerinden *Kutadgu Bilig*'de de kadın-erkek, kız çocuk- erkek çocuk ayırımının görüldüğünü belirten Doğan, *Dede Korkut Kitabı*'nda ise aileye egemen erkek figüründen beslenen ataerkil bir yapıya rastlanabileceğini vurgular (Doğan, 2009, s. 38). Türkdoğan (1993, s. 51) da erken İslami dönem destanlarında erkek çocuğun babanın yerini almak için hazırlandığını, erkeğin soyunun önemli olduğu bir aile modelinin hakim olduğunu söyler. Osmanlı döneminde de kadın ve erkek arasındaki bu ayırım katlanarak devam etmiş, erkek, evin topluma açılan kapısı olarak görülmüştür (Doğan, 2009, s. 84). Erkek ve kız çocuk arasındaki farklılıklar sünnet gibi toplumsal törenler ve eğitim alanlarında net biçimde görülse de genel olarak çocuk, bir ailenin "tüm kültürel ve ekonomik faaliyetlerinin ana amacı" olarak ele alınmıştır (Ortaylı, 2006, s. 84).

Ortaylı (2006, s. viii) ailenin, "bir toplumun en muhafazakar, az değişen kurumlarından biri" olduğunu dile getirir. Toplumun bu en az değişiklik gösteren birimi olan aile (Ortaylı, 2006, s. 137), Türkiye örneğinde görüldüğü üzere İslam öncesi dönemlerle günümüz kültürü arasında benzerlikler kurulabilecek yapıdadır. Türkiye'de geleneksel ailenin erkeği merkeze koyan biçiminin uzun bir tarihsel altyapıya sahip olduğu verilen örneklerde görülmektedir. Sunar da alışlagelmiş bir Türk ailesinin babasoylu, babayerli ve ataerkil olduğunu belirtir. Yani ailenin soyu ele alınırken babadan oğula geçtiği düşünülen köken dikkate alınmakta, oğulların evlendikten sonra dahi babaya yakın olması beklenmekte ve nihai güç babanın elinde bulunmaktadır (Sunar, 2002, s. 221). Bu tanım çok geleneksel ve artık kırsalda dahi görülmesi zor olan bir aile portresine gönderme yapıyor olsa da kalıntıları hala etkisini gösteren bir betimlemedir. Kağıtçıbaşı da Türkiye'de ailenin yapısal olarak çekirdek olsa da işlevsel olarak geniş aile özellikleri sergilediğini belirtir. Örneğin, oğul evlendikten sonra evden ayrılrsa dahi aile tarafından, yardımda bulunması beklenmektedir. Çocuk yetişirken de işlevsel açıdan

bu geniş aileyi anımsatan yapıda büyümekte ve bireysel davranışları önem teşkil etmemektedir (Kağıtçıbaşı, 1981, s. 81). Kağıtçıbaşı, *Çocuğun Değeri* çalışmasında çocuk için arzulan özelliklerin “ana-babasının sözünü dinlemesi” ve ileride de “hayırlı evlat olması” gibi aile merkezli istekler olduğunu ortaya çıkarmıştır (Kağıtçıbaşı, 1981, s. 174).

Bu geniş aile özelliklerinin yanında aile-içi geleneksel rol ayrımları da devam etmekte yaygın olan toplumsal cinsiyet rolleri sebebiyle erkek kadına oranla yüksek bir statüde bulunmaktadır (Kağıtçıbaşı, 1981, s. 88). Toplumsal cinsiyet ayrımları sadece çekirdek ailede anne ve baba üzerinden yapılmaz, geniş ailenin bütün fertleri bu ayrımları destekler nitelikte roller üstlenir. Bu konuya yönelik olarak, Sunar ve Fişek, aile içi ve akrabalık ilişkilerinde bireylerin birbirlerini çağırma biçimlerine dikkat çeker. Çocuk çağırılırken “oğlum”, “kızım” gibi ayrımlara maruz kalırken kendisi de aile fertlerini amca, dayı, hala, teyze, abla, abi olarak ayırt etmek durumundadır. Bu ayırt etme biçimleri Türk kültüründe yoğun biçimde görülmekte, akrabaların baba ya da anne ile bağlantılarına göre hitap biçimleri değişikliğe uğramaktadır. Pozisyonu belirtmenin yanında seslenilecek kişinin toplumsal cinsiyeti ve yaşına da göndermelerle bezeli bu dilsel öğeler sosyal yaşam boyunca çocuğun karşısına çıkar (Sunar ve Fişek, 2005, s. 21). Pederşahi yapının yok olmaya yüz tutmasıyla birlikte geniş aile içindeki bu cinsiyetli hitapların etkisi hafiflemeye başlasa da temel olan yine erkek merkezliktir.

Sancar da pederşahi yapı ortadan kalksa da ailede halen erkek merkezli bir düzenleme olduğunu söyler. Yaşlı erkeğe verilen aileyi yönetme görevi kırsal kesimde yaşanan değişimler sebebiyle itibarını kaybetmiştir (Sancar, 2016, s. 111). Geniş bir ailedeki en yaşlı erkeğe ailenin yönetimini vermenin yerini artık kadın ve erkeğin bir araya gelerek oluşturduğu çekirdek aileler almış durumdadır. Bu değişimi bir gelişme olarak görüp, kadın ve erkeğin duygusal biçimde birbirine bağlanması ile oluşturulan aile yapısının ivme kazanmasının göstergesi olarak ele alanlar varken, derine inildiğinde durum değişir. Çekirdek ailede de yine erkek egemen bir yapı hakimdir, değişen ise sadece bu egemenliğin biçimidir. Pederşahi yapıda otoritesini kan bağından ve babasının konumundan alan erkeğin yerine modern ailede, meşruiyetini piyasadan ve vatandaş olarak bulunduğu konumdan alan bir erkek figürü karşımıza çıkar (Sancar, 2016, s. 122-123).

Görüldüğü üzere tarihsel oluşumu içinde Türk ailesi erkek merkezli olagelmıştır. Eski Türk devletlerinden Osmanlı'ya kadar izi sürülebilecek nitelikler günümüz Türkiye ailesinde de yer bulur. Modern Türkiye toplumunda ailenin çözülmesi ile pederşahi yapı yaygınlığını yitirmiş olsa da aile hala erkek merkezli bir oluşumdur. Değişen sadece modern toplumun gereklilikleri çerçevesinde erkeklik biçimleri ve kodlarıdır. Pederşahi yapıdan erkek merkezlilikle arta kalan bir diğer özellik ise geniş aile olma alışkanlıklarıdır. Bireyin çocuklukta aileye bağlı olmasının bir tamamlayıcısı olarak yetişkinliğinde de aile çocuğa bağımlı hale gelir. Çocuklardan, ebeveynlerinden ayrılışlar dahi her daim onları gözetmeleri beklenir. Kağıtçıbaşı'nın (2012) ortaya koyduğu gibi aile fertleri içinde maddi ve fiziksel boyutta ayrılıklar yaşanıyor olsa da aralarındaki duygusal ve psikolojik bağımlılık devam etmektedir.<sup>8</sup>

#### **2.2.2.2. Erkek çocuğun ailedeki yeri**

Ailenin biçimi bölümünde Türkiye'de aileyi belirleyen iki temel özellik olduğu çıkarımına varıldı. Bu başlık altında ise, erkek merkezliliğin esas olduğu ve geniş aile alışkanlıklarının sürdüğü Türkiye ailesinde erkek çocuğun yeri irdelenecektir. Sunar, geleneksel Türkiye ailesinin temel öğelerinden olan birbirine bağlılık ve erkek merkezliliğin çocuğun yetiştirme biçimini de etkilediğini belirtir. Bu sebeple, cinsiyet farklılıkları ve bağımlı aile ilişkilerinin öne çıktığı bir çocuk yetiştirme yöntemi boy göstermektedir (Sunar, 2002, s. 222). Erkeğin, yani babanın, anne ve çocuklar tarafından itaat edilen bir aile reisi olduğu, geleneksel ve geniş aile özelliklerinin hala hissedildiği yapıda bu durumun bir getirisi olarak erkek çocuğun da açıkça kız çocuktan farklı konumlandırıldığı bir sistem hakimdir. Bu bağlamda ailedeki yeri ve ailenin diğer fertleri ile ilişkisi açısından erkek çocuk ele alınacaktır.

Kağıtçıbaşı'nın ilkinin 1970'lerde gerçekleştirdiği *Çocuğun Değeri Araştırması*<sup>9</sup> ailede çocukların konumlandırılışına ışık tutar. Bu çalışma az gelişmiş, orta gelişmiş ve metropolitan bölgeler karşılaştırarak yürütülmüştür. Çocuğun değerini belirleyen kimi kanılar üç bölgede de ortakken kimi kanıların yoğunluğu bölgeden bölgeye değişiklik

---

<sup>8</sup>Kağıtçıbaşı modernleşme kuramının ele aldığı batı düşüncesi odaklı aile kuramına eleştirel bir bakış açısı geliştirmiştir. Kırsalda yaşayan, ataerkil ve sıkı aile bağları ile tanımlanabilen bağımlı aile modelinden "sanayileşmiş kentli orta sınıf" bağımsız aile modeline keskin bir geçişin olduğu batı merkezli aile değişimi kuramının kültürlerarası olmaktan uzak olduğunu savunmuştur. 1970'lerde ortaya koyduğu *Çocuğun Değeri Çalışması*'ndan elde ettiği verilerle psikolojik-duygusal bağlılık modelini sunan Kağıtçıbaşı bu modeli kentleşmiş dahi olsa aralarındaki psikolojik ve duygusal bağımlılığı sürdüren aileleri tanımlamak için kullanmıştır (2012, s. 152-165).

<sup>9</sup>Kağıtçıbaşı'nın aile değişim modeline de temel oluşturan çalışma (ÇDA).

göstermektedir. *ÇDA* hem erkek çocuğun ailedeki pozisyonuna hem de bir erkek olarak babanın sorumlulukları hususunda toplumun görüşlerine açıklık getirdiği için önem teşkil etmektedir. İlerleyen kısımda *ÇDA*'dan alıntılarla toplum nezdinde erkek çocuğun hangi değerler ekseninde ele alındığı kız çocuklarla karşılaştırma içinde verilecektir.

Araştırmada, genel olarak çocuğun değerine yönelik görüşler çocuk isteme nedenleri ile örtüşmektedir. Fakat bu bağlamlarda kız ve erkek çocuklar arasında farklılık görülmekte, anne ve babanın çocuğa verdiği değer ve çocuk isteme nedenleri ortak sebeplere dayanabildiği gibi ayırım da göstermektedir. Çocuğun değerinde bölgeden bölgeye de değişimler göze çarpar. Örneğin, metropolitan bölgede çocuğun psikolojik değeri ön planda iken, az gelişmiş kesimlerde çocuk yaşlılık güvencesi olarak görülmektedir. Az gelişmiş bölgelerde çocuk aileye şimdi ve gelecekte sağlayabileceği maddi destek sebebi ile değerli görülmektedir (Kağıtçıbaşı, 1981, s. 105). Boratav, Fişek ve Ziya'nın çalışmaları da bu bölgesel ayrımları sosyo-ekonomik düzeyde destekleyen bulgular sunmaktadır. Geçim sıkıntısı daha çok alt-sosyo-ekonomik düzeydeki bireyler tarafından dile getirilmektedir. Bu durum çocukluk anlatılarına da yansır. Katılımcıların geneli çocukluklarında çalıştıklarını dile getirirken düşük sosyo-ekonomik düzeydeki bireylerin bu deneyimi "babama, eve yardım" ve "erken yaşta elini taşın altına koymak" olarak nitelendirdiği görülmektedir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 147-156).

Boratav, Fişek ve Ziya'nın yürüttüğü erkeklik çalışmasının niceliksel ayağına bakıldığında ise katılımcıların bütünü hakkında bulgular elde edilebilir. Bu sonuçlarda katılımcılardan ilkokul döneminde çalışan kişi oranının %55,7, ortaokulda %24,2, lisede %15,9, üniversite ve üstü dönemde ise %4,1 olduğu görülmektedir. Katılımcıların %49,6'sı maddi durumların yetersizliğinden dolayı çalıştıklarını söylerken, %27,1'i kendileri çalışmak istediklerini belirtmektedir. Babasına iş yerinde yardımcı olmak için çalışanların oranı %13,1 iken, babanın çocuğun bir meslek sahibi olmasını istemesinden dolayı çalışanların oranı %10,2'dur (Boratav, Fişek ve Ziya s. 38-39). Katılımcıların çoğunluğunun ilkokul döneminde çalışmaya başladığı görülürken neredeyse aynı oranda katılımcı ailedeki maddi durum yetersizliğinden çalıştığını belirtmektedir. Bu veriler erkek çocuk isteme nedenlerinden birinin maddi destek ve güvence sağlaması olduğu gerçeğini destekler. Maddi yardım sağlamasının yanında bir erkeğin meslek sahibi olması gerektiği düşüncesi de küçük yaştan çocuklara verilmektedir. Görüldüğü üzere babasına

iş yerinde yardımcı olmak için çalışanlar olduğu gibi, kendi arzuları doğrultusunda farklı işlere başlayanlar da bulunmaktadır.

ÇDA'da çocukların güvence olarak görülmesi kız ya da erkek oluşlarına göre de değişiklik göstermektedir. Erkek çocuk soyu devam ettiren birey olarak ele alınması ve maddi güvence olarak görülmesi gibi birçok sebeple ebeveynler tarafından daha işlevsel bulunmaktadır. Erkek çocuk isterken çocuğun aileye sağlayabileceği maddi yardım da göz önünde bulundurulmaktadır. Bunun yanında neden erkek çocuk istedikleri sorusuna babalar tarafından “arkadaş olsun” gibi psikolojik değere yakın cevaplar verilebilirken annelerin bu tarz yanıtlar verdiği gözlenmemiştir (Kağıtçıbaşı, 1981, s. 105). Erkek çocuk istemenin diğer sebepleri arasında ise çocuğun yaşlılıkta güvence olarak görülmesi öne çıkmakta, erkek çocuğun “sosyal/normatif değerlere sahip olduğu, aile adını devam ettirmek ve topluma yararlı olmak için istendiği” görülmektedir. Kız çocuklar için buna benzer sebepler sunulmamaktadır. Ebeveynler için kız çocuk istemenin temel sebebi ise anneye bir dost gerektiğinin düşünülmesidir. Kağıtçıbaşı (1981, s. 119) bu düşüncenin ataerkil bir yapıda kadınlar arasındaki bağların önemine vurgu yaptığını söyler. Kağıtçıbaşı'na göre, çocuğa verilen değer ve çocuk isteme sebepleri arasındaki cinsiyete yönelik farklılıklar Türkiye ailesinin kültürel değerlerini yansıtır niteliktedir. Yani, kız ve erkek çocuğun ailede farklı konumlandırıldıkları hipotezi desteklenmektedir (Kağıtçıbaşı, 1981, s. 105).

ÇDA'da Türkiye toplumunda eğitim bağlamında çocuk ele alındığında tahsilin her iki çocuk için de istenen bir gelecek planı olduğu görülür. Fakat erkek çocukların öğrenimi kızlara oranla öne çıkmakta bununla bağlantılı olarak meslek sahibi olmaları ebeveynler tarafından bir beğeni göstergesi olarak sunulmaktadır. Kız çocuklar için ise meslek sahibi olmaktan bahseden ebeveyn oranı az iken beklenti olarak iyi bir eş olmalarının gerekliliği vurgulanmaktadır. Kadınlar da oğulları ve kızları arasında bu ayrımları gözetmektedir. Kağıtçıbaşı'na göre bu, kadınların “kendi geleneksel rollerini benimseyip kızlarında da sürdürdükleri” anlamına gelir. Anne ve babanın çocuğa bakış açısındaki bir diğer farklılık ise babaların oğullarının topluma yararlı olmasını beklerken annelerin böyle bir beklenti içinde bulunmamalarıdır (1981, s. 108). Ebeveynlerin zihinlerinde çocuklarının geleceğine dair beklentiler yer etmişken küçüklükten itibaren hane içinde bu beklentilere yönelik ayrımlar da kendini göstermektedir. Kız çocuktan ev işi gibi alanlarda yardım beklenirken, erkek çocuktan somut ve maddi yardımlar

istenmektedir (Kağıtçıbaşı, 1981, s. 112). Sunar (2002, s. 220) da geleneksel bir Türkiye ailesinin erkek çocuktan beklentisinin aileye ekonomik katkıda bulunması olduğunu söyler. İleride yaşlılık zamanlarında ise çocuk ebeveynlerinin sorumluluğunu almalıdır.

Hem beklentiler hem de hane içindeki konumlarının farklılığı dolayısıyla kız ve erkek çocuğun toplumsallaşma biçimleri de ayırım gösterir. Kız çocuğun annesinin dünyasında kalması beklenirken erkek çocuktan sınırları zorlaması istenir. Selek erkek çocuğa yansıtılan bu beklentinin çocuğun belirli yetilere kavuşması için toplum tarafından benimsenen bir gereklilik olduğunu söyler. Sonuçta dışarı ile ilişki kurarak kendi kendine yetmeyi becermek erkek olmanın gerekliliklerinden biri olarak görülmektedir (Selek, 2018, s. 22). Fakat hane içinde el üstünde tutulan erkek çocuk dışarıyla karşılaştığında bambaşka bir mücadeleler alanına girer. Erkekler bu yeni ortamda kırılmalar yaşarken toplumun beklentilerini öğrenerek bunlara göre şekillenir (Selek, 2018, s. 24).

İlk ÇDA’nda ebeveynlik bağlamında kadın ve erkeğin görüşleri de karşılaştırılmaktadır. Bu karşılaştırmalar sonucunda baba ve annenin kendine biçilen görevler doğrultusunda çocuğa bakış açılarının farklı olduğu görülür. Çocuğun geleceği, ailenin maddi yükünü omuzlarında taşıyan babayı anneye kıyasla daha çok endişelendirmektedir. Erkekler tarafından çocuk yetiştirmenin maddi zorluklarından yoğun biçimde bahsedilirken, kadınlar duygusal ve fiziksel zorluklardan söz etmektedir. “Bu da bir taraftan erkeğin parasal sorumluluk ve yetkilere kadından daha fazla sahip olduğuna, diğer taraftan da çocuk bakma sorumluluğunun kadının omuzlarında bulunduğu; bu iki temel konuda rol paylaşımının az olduğuna işaret etmektedir” (Kağıtçıbaşı, 1981, s. 97). Boratav, Fişek ve Ziya kadın ve erkeğin rollerini ayıran iş ayrımlarından bahseder. Erkeğin işi dışarıdayken kadının işi hane içindedir. “Mevcut üretim ve tüketim” biçimlerini koruyan bu yapı toplumdaki düzenin değişmemesinde de etkilidir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 52). Erkeğin eve para getiren taraf olması evde otorite kurmasını sağlamakta ve cinsiyet rejimindeki ayrımları da meşrulaştırmaktadır (Sancar, 2016, s. 69).

Kağıtçıbaşı ve Ataca 2003 yılında *Çocuğun Değeri Araştırması*’nı tekrarlamıştır. İlk araştırmaya kıyasla daha küçük bir grupla yürütülen ikinci araştırmada iki kırsal yerleşim merkezi ile bir metropoldeki kadınlarla görüşme yapılarak üç farklı nesil annenin, çocuğun değerine yönelik görüşleri incelenmiştir. İlk ÇAD ile birebir örtüşme

göstermemekle birlikte çalışmada, çocuğun değerinde bir düşüş yaşanmadığı görülmektedir. Fakat bunun sebebi Kağıtçıbaşı'nın aile değişim modeline uygun olarak çocuğun maddi değerinin düşmesi ile ters orantılı biçimde psikolojik değer artmış olmasıdır. Kağıtçıbaşı ve Ataca ortaya çıkan sonucun eğitilmiş annenin görüşlerinden etkilendiğini ve kadınların artan eğitim düzeyiyle birlikte son otuz yılda görülen ekonomik gelişmenin de çocuğun değerindeki bu değişimi etkilediğini belirtmektedir (Kağıtçıbaşı ve Ataca, 2005, s. 321- 334). Fakat düşük sosyo-ekonomik düzeydeki ailelerde hala çocuğun maddi değerinin öne çıktığı (Kağıtçıbaşı ve Ataca, 2005, s. 334) ve çalışmanın erkekleri dışarıda bırakarak üçte ikisi metropolde yaşayan kadınlardan oluşan bir grupta tekrarlandığı unutulmamalıdır.

### **2.2.2.3. Baba olmak ve erkek çocuğun baba ile ilişkisi**

Baba figürünü anlamak özellikle bu çalışma için önem teşkil etmektedir. Ailesindeki baba figürü örneği, ileride kendisi de babalık rolünü üstlenecek çocuğun erkeklik inşa sürecini etkileyen bir unsurdur. Erkekliğin bir inşa süreci olduğu göz önünde bulundurularak babalık rolünün bu insanın bir parçası olduğu düşünülürse, erkek çocuk ve baba arasındaki ilişkinin önemi de açıklık kazanır. Bununla birlikte yetişkin erkeğin de baba olarak kamusal ve özel alanlarda var olması, toplumun bu babalık rolünden beklentilerini yerine getirmesini zorunlu kılar. Yani erkek, kalıplar içine sokulur ve sınırları çizilir. Çizilen sınırların betimlenmesi erkeklik sürecini anlamak için önemli adımlardan biridir.

Babalık rolünü tanımlamak adına ilk olarak erkeklerin bakış açısından evlilik ele alınacaktır. Çünkü babalık evlilikle birlikte gelen aile geçindirme sorumluluğunun bir parçası olarak karşımıza çıkar. Boratav, Fişek ve Ziya erkeklik üzerine yaptıkları çalışmada katılımcıların evliliğe bakış açılarını “evli erkekler için evlilik veri olarak alınıyor ve sorgulanmıyor; iki cinsin birbirini tamamlaması, cinselliği rahat yaşayabilmek, sıcak bir yuva ve çocuk sahibi olmak, sosyal düzenin gereğini yerine getirmek anlamına geliyor. Özetle sorumluluk ve gereklilik bağlamında düşünülüyor” cümleleriyle özetler (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 171). Fakat bununla birlikte kimi katılımcılar bu gerekliliğin onları kısıtladığını, evliliği büyük bir sorumluluk olarak gördüklerini vurgulamaktan da geri durmamaktadır. Boratav, Fişek ve Ziya evliliğin “erkeklerin hayatlarında ezici, yorucu, onları huzursuz eden bir yüke dönüşebili”leceğinin altını çizirken bunun sebebinin ailenin gereklilikleri ve erkeğin istekleri arasında

çıkabilecek çelişkiler olduğunu belirtmektedir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 173-174). Toplumun erkekten bir aile kurarak çocuk sahibi olmasını beklemesi, bunun erkeklik adımlarından biri olarak görülmesi bireyi bu görevlerini yerine getirmek zorunluluğunda bırakır. Fakat görüldüğü üzere aile kurma ve çocuk sahibi olma gibi zorunluluklar beraberinde getirdikleri sorumluluklar sebebiyle erkekler tarafından “bunaltıcı” olarak tanımlanabilmektedir. Sonuç, babalığın erkeğin omuzlarında taşıdığı bir yük olarak görülmesidir.

Onaran, Büker ve Bir’in çalışmalarında ortaya çıkan bir sonuç erkeklerin çoğunun temel amaç olarak aile geçindirmeyi görmesidir. Ev geçendirme sorumluluğu erkeğe ait bir görev olarak ele alınmaktadır. Bununla birlikte erkeğe koruyuculuk görevi de yüklenmekte ve sorumluluğunun bir parçası haline gelmektedir. Bu sorumluluklar bütününe ise uygun bir meslekle taçlandırılması önem teşkil etmekte, başarılabilirse bu meslekte yüksek bir noktaya gelmek zaruri görülmektedir. Sonuç olarak, kamusal alanda erkekler arasında bitmeyen bir yarış ve kendini kanıtlama çabası bireyin hayatını şekillendiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Onaran, Büker ve Bir, 1998, s. 49). Aile geçendirme ve babalık rolü toplumun beklentileri etrafında şekillenen, sürekli bir mücadele alanının da parçasıdır. Sancar da babalığı geçim sağlamakla bağlantılı bir rol olarak ele alır. Baba ailede geçimi sağlayan kişi iken piyasada çalışan bireydir. Devlet nezdinde de tanınan babalık; piyasa, aile ve devlet arasındaki ilişkiler ile şekillenen ve bu alanları birbirine bağlayan bir uygulamadır (Sancar, 2016, s. 120-121).

Babalığın hane dışı ile bağlantısı aşık olmakla birlikte çocuğun baba ile ilişkisini anlamak hane içinde çizilen baba portresi çözümlendikçe kolaylaşacaktır. Babalık rolünün hane içindeki yansımalarına baktığımızda belirli kalıplar karşımıza çıkar. Baba, ebeveynlerden, mesafeli duruşu öne çıkan taraf olarak ele alınmakta cana yakın kişi olarak görülen annenin zıttı bir konuma yerleştirilmektedir. Erkeğe yüklenen bir kalıp olan duygusunu gösterememe babalığı da şekillendiren bir özellik haline gelmektedir. Fakat Boratav, Fişek ve Ziya’nın çalışmalarında göreceğimiz gibi bu durum çocuk tarafından da onaylanmaktadır. Katılımcılar kimi zaman babalarının mesafeli ve otoriter duruşundan yakınır gibi görünse de ileride kendilerinin de benzer bir baba portresi çizerek bunu bir gereklilik olarak tanımladıkları görülmektedir.

Boratav, Fişek ve Ziya ebeveyn ve çocuk ilişkisini açıklık getirmek adına kontrol ve bakım hiyerarşisi kategorilerinden yararlanır. Babanın ve baba rolünün zıttı olarak

çocuğun hayatında yer alan annenin, çocukla bağlarını anlamak için bu kavramları açıklamak yararlı olacaktır. Daha çok baba ile ilişkiyi tanımlayan kontrol hiyerarşisi ebeveynin çocuğu “ne ölçüde kontrol ettiğini, emrettiğini, kısıtladığını, yasakladığını, ödüllendirdiğini belirtir”. Boratav, Fişek ve Ziya'nın çalışmalarında katılımcıların bu bağlamda babalarıyla ilişkilerini anlatmaları istenildiğinde ortaya çıkan “saygı, korku, mesafe, kısıtlama, izin vermeme” gibi olgulardır. Saygı kelimesi daha çok düşük sosyo-ekonomik düzeydeki bireylerin babalarıyla aralarındaki ilişkiyi anlatırken kullandıkları bir kelimedir. Bu tanımlama babanın yanında yapılabilecekler ya da yapılamayacakları kapsayan bir alana gönderme amaçlı da kullanılmaktadır (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 95-96). Babanın yanında sigara içmemek, bacak bacak üstüne atmamak gibi saygı belirten davranışlar olduğu gibi, içki içmek gibi unsurlar baba tarafından sunulduğunda farklı bir boyut da kazanmaktadır. Birey tarafından artık erkeklik ortamına katılma vaktinin geldiğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilmektedir. Önemli olan, davranışın baba tarafından sunulmasıdır. Erkekler arası hiyerarşide yukarıda bulunan kişi olan baba tarafından davranışın desteklenmesi çocuğun da büyüdüğü ve konumunda değişiklik olduğu anlamına gelmektedir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 261).

Geleneksel ailelerden bireylerin babalarıyla aralarındaki ilişkiyi tanımlamak için kullandıkları kelimelerden biri ise korkudur. Katılımcıların anlatılarında babalarından korktukları ve çekindikleri söylemi ortaktır. Babayla ilişkide çekinme olgusunun varlığı araya aracı sokmayı da gerektirmektedir. Anlatılarda bu aracı babayla mesafeyi nispeten azaltan annedir. Babayla ilişkide disiplinden de bahsedilmekte kimi katılımcıların anlatılarında dayak ve ceza unsurları da bulunmaktadır (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 95-105). Sancar ise cezalandırma olgusuna baba tarafından bakar. Babalık biçiminin sınıfsal konuma göre şekillenebileceğini söyleyen Sancar özellikle alt sınıflar için babalık görevlerinin yerine getirilmesinin bir başarı olarak algılanabildiğini belirtmektedir. Bu görevleri yerine getirmek adına riskli alanlara kayabilen babalar sonrasında ise bu riski başarmış olmanın karşılığını görmek istemekte, böylece evdekilerden hizmet bekleyen, her sözünün geçmesini isteyen, şiddet konusunda kendisinin affedilmesi gerektiğini düşünen bir baba ortaya çıkabilmektedir (Sancar, 2016, s. 126-127). Fakat eylem ne olursa olsun anlaşılabilir odur ki cezalar ve mesafeli yaklaşım çocuk tarafından kabul görmekte ve içselleştirilmektedir. “Biz babadan böyle gördük” diyenler dahi bulunmaktadır (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 105). Sancar, çalışmasındaki katılımcıların babalarının otoritesinden yakınsalar da kendi çocuklarına da “disiplinli

davranmak adı altında”, benzer biçimde mesafeli yaklaştıklarını, korku ve şiddetten tamamen arınmış bir ilgi göstermediklerini belirtir (Sancar, 2016, s. 134-135). Baba ile ilişkiyi tanımlarken kullanılan saygı, korku, çekinme gibi kelimeler baba ve çocuk arasındaki mesafeli ilişkinin bir göstergesidir.

“İlgi, gözetme, koruma-kollama gibi unsurlar”la tanımlanabilecek bakım hiyerarşisi bağlamında babayla ilişki ele alındığında ise bakım hiyerarşisinin doğrudan deneyimlenmediği görülmektedir. Katılımcılar tarafından bu olgular, duygu paylaşımından çok birlikte etkinlikte bulunmak olarak ele alınmaktadır. Sonuç, bakım hiyerarşisini tanımlayan kelimelerin yoksunluk olarak karşımıza çıkmasıdır. Fakat Boratav, Fişek ve Ziya’nın bahsettiği gibi katılımcıların çoğu babalarını anlayışla karşılamakta ve iyi sözlerle bahsetmektedir. Babalarından dürüstlüğü, sorumluluk almayı öğrendiklerini vurgulamaktadırlar. Boratav, Fişek ve Ziya niteliksel çalışmalarının 8 ilde yapılmış olsa bile bu olguların demografik açıdan da farklı biçimde ele alınamayacağını çünkü “babalarıyla hiyerarşik mesafe yaşamadığını belirtenlerin sayısının az olduğu”nu vurgulamaktadır (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 102-126).

Babayla ilişki kontrol ve bakım hiyerarşisi içinde bir bütün olarak ele alındığında, kontrol hiyerarşisindeki iletişimsizlik ve bakım hiyerarşisinde de karşılaşılan sorunlar neticesinde oğul ve baba arasında mesafe olması kaçınılmaz görünmektedir. Fakat katılımcılar babalarının gözünden olaya bakmaya çalışarak anlatımlarında suçlayıcı bir tavır sergilememektedirler (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 127). Bakım hiyerarşisindeki duygusal ilişkinin ise anne odaklı olduğu görülmektedir. Annenin baba gibi bir otorite figürü olmaması her sosyo-ekonomik düzeyden katılımcı için benzerdir. Aynı zamanda annenin ilgisi tek taraflı değildir. Çocuk da benzer bir yakınlığı anneye karşı duymaktadır. Anneyle ilişki fiziksel bir yakınlığın yanında sözlü bir yakınlık vasıtasıyla da babayla ilişkiden farklı bir boyut kazanmaktadır. Anne ile ilgili anlatılarda babayı tanımlayan mesafe kelimesi hiç kullanılmazken, saygı babadan farklı olarak sevgi kelimesiyle birlikte anlatılara eklenmektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi anneyle olan yakınlık baba ile çocuk arasında aracı konumuna gelmesine de sebebiyet vermektedir. Baba ile ilişki anlatılırken belli belirsiz bahsedilen sevgi, sıcaklık gibi kelimeler ise anne ile ilgili söylemlerde açık bir biçimde ifade edilmektedir. Boratav, Fişek ve Ziya için ise bu “annelerle iletişimin daha açık olmasına bağlanabilir” bir durumdur. Bütün bunların yanında annenin kendini çocuklarına adanmış bir birey olarak sunulması ile de sık

karşılaşılmaktadır (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 129-143). Bunlara rağmen anne ile yakınlık çocuğun erkek oluşundan kaynaklı bir engele de takılmaktadır. Sancar erkeklerin anneleriyle ilişkilerinin toplum tarafından iki karşıt kutupta şekillendirildiğini belirtir. “Bir yanda ‘ana kuzusu olmak’, ‘anasının dizinin dibinde oturmak’ erkekliliği bozan şeyler” iken, “diğer yanda ‘ana gibi yar olmaz’, ‘ana kucağı’, ‘ana sevgisi’ gibi yüceltilmiş değerler vardır” (Sancar, 2016, s. 141). Anne kutsal görülürken, anne ile çok yakın bir ilişki erkekliliğe yakıştırılamaz, ezici söylemlere sebebiyet verir.

Erkek çocuğun baba ile ilişkisini anlamak annenin bu ilişkideki rolünü de ortaya çıkarmayı gerektirir. Anne, bir “kadın” olarak toplumun beklentileri doğrultusunda sevgi, sıcaklık ve yakınlık gösteren ebeveyn rolünü üstlenmektedir. Annenin karşısında ise otorite figürü olarak duran, mesafeli yaklaşımı ve kimi zaman korku ile karışık bir saygı uyandıran duruşu ile baba vardır. Babanın çizdiği bu portre erkek çocuğu da etkilemekte babasından gördüğü tutum ve davranışları ileride kendi ailesindeki rolünü de belirlemektedir. Baba açısından bakıldığında ise bu duruş erkek olmanın bir gerekliliğidir. Erkek ailesine bakmalı ve yeri geldiğinde mesafeli duruşuyla çocuklarına söz geçirebilir bir konumda olmalıdır. Fakat babalık rolünü tamamlayan hane içi ve dışı bütün bu gerekliliklerin erkeği zorlayabileceği ve toplumun beklentileri ile kendi istekleri arasında kaldığı durumların ortaya çıkabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

### **2.2.3. Eğitim**

Çocuklar eğitim bağlamında ele alındığında bu hem toplumun kültürünü hem de devletin söylemini bir araya getiren bir betimleme gerektirecektir. Eğitim, toplumdaki cinsiyet ve sınıf gibi pek çok ayrımın pekiştirildiği, gerektiğinde ise bu ayrımlar özelinde yeni gündemlerin oluşturulduğu bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bu noktada eğitim Althusser’in Marksist teorinin “yeniden üretim” kavramına ilerleme olarak sunduğu “Devletin İdeolojik Aygıtları” ile ilintilendirilecektir. Althusser’e göre devletin ordu, polis, hapisane ve mahkemeler gibi baskı araçlarının yanında, daha örtük bir vizyon izleyen ideolojik araçları da bulunmaktadır. Devletin dinsel, aile, hukuki, siyasal, sendikal, haberleşme ve kültürel ideolojik aygıtlarının yanında ele alınması gereken en önemli ideolojik aygıtı ise okuldur (Althusser, 2014, s. 49-52).

Althusser okulu sınıflardan oluşan bir toplumda bireye yerine getirmesi gereken görevlerin ve üstlenmesi gereken rollerin öğretildiği yer olarak ele alır. Devletin tüm ideolojik aygıtları sistemin yeniden üretimi için iş başındadır. Fakat hiçbiri sistematik

biçimde yıllara ve saatlere ayrılmış zorunlu yapısıyla okul kadar etkili değildir. Bireyin içinde bulunduğu düzen ve bu düzenin pratiklerinin öğrenilmesi okul gibi bir alanda ideolojiden uzak ve doğal bir görünüm yaratsa da Althusser'e göre okul "kapitalist bir toplumdaki üretim ilişkilerinin" çocuklara verildiği en temel kurumdur.<sup>10</sup> Okulun en büyük destekçisi ise ailedir. Okul ve aile bir çift oluşturarak birlikte hareket ederler (Althusser, 2014, s. 62-64). Özetle, kurumlar ya da Althusser'in ele alış biçimiyle "devletin ideolojik aygıtları" mücadele sonucu egemen gelen düşünce yapısını yeniden üretme görevini üstlenmektedir.

Türkiye özelinde egemen düşünce sistemi ve eğitim birlikte ele alındığında ise Cumhuriyet döneminde başlayan bir yapılaşma öne çıkar. Öztan, "siyasi projelerin" kadın ve erkeklere uygun gördüğü ve bir ideal olarak sunduğu roller bulunduğunu ve bu rollerin öğretilmesi için en uygun zamanın ise çocukluk olduğunu vurgular (2013, s. 181). Türkiye'de de eğitimi sisteme oturtma çabaları Cumhuriyet döneminde hız kazanmış ve devletin ilerlemesi için çocukluk yapılandırılmıştır (Aytaç, 2007, s. 115). Kız ve erkek çocukların bir bütün olarak ele alınması aralarındaki ayrımı azaltmaya yönelik olmuştur. Bu gelişmelerle beraber, modern düşüncenin getirisi olarak çocuk kavramına farklı anlamlar yüklenmiştir. Bu yüklenen anlamlar ise erkek çocuğun inşasında önemli roller oynamıştır. Çiçek'in belirttiği gibi özellikle çocuk kavramının temsil ettiği doğallık ve saflık gibi olgular kurulan yeni cumhuriyet için adeta bir metafor haline gelmesine önyak olmuştur. Çocukluk kavramının metafor olarak kullanımının yanında çocuklara yeni devletin kurulmasında sembolik değerler atfedilmiştir ve Çiçek'in söylemiyle, bu değerler çocuklara birçok görev ve sorumluluk yüklemiştir (Çiçek, 2016, s. 27-29).

Cumhuriyetin ilk yıllarındaki çocuk ve ders kitaplarını inceleyen Öztan ise kentlilik bilincine sahip, vatani için savaşmaya can atan, tutumlu, çalışkan, dürüst ve arzu edilen cinsiyet rollerine uygun davranan bir "Türk" çocuğu portresi çizildiğini belirtir (Öztan, 2013, s. 68-181). Bu durum bir "öteki" yaratmak için de ortam hazırlamış (Çiçek, 2016, s. 32), okul "ulus devlet" kurmada etkin rol oynayan bir kurum olmuştur. Akgül de,

---

<sup>10</sup>Althusser'inki gibi ekonomi temelli bir "yeniden üretim" düşüncesinin burada sunulmasının nedeni toplumsal cinsiyetin de sınıf gibi bir mücadele alanı olarak ele alınmasıdır. Althusser, Marksist teoriden yola çıkarak "Devletin İdeolojik Aygıtları"ni hem sınıf mücadelelerinin verildiği alan hem de bu mücadeleler sonucu egemen gelen sınıf düzenini ayakta tutmak için kullandığı "yeniden üretim araçları" olarak ele alır. Bu düşünce toplumsal cinsiyet kavramına da pek tabii uygulanabilir. Toplumsal cinsiyet rolleri arasında da kurumlar içinde mücadele verilmekte ve bu mücadelelerden egemen çıkan düşünce yapısı kurumlar tarafından tekrar tekrar üretilmektedir.

milliyetçiliğin müşterek bir değer olarak sunulmasının “ulus devlet” kurulumu için gerekli olduğunu belirtmektedir. Belirli ortaklıklar çerçevesinde oluşturulan “ulus devlet” “öteki”yi bu çerçevenin dışında bırakarak kendi varlığını pekiştirir. Dışarıda bırakma “öteki”nin tanımını da yapmış olur (Akgül, 2011, s. 29). Bu düşünce yapısının yeni kuşaklara aktarımında ise eğitimin rolü yadsınamaz.

Kancı ve Altınay ise eğitimi, askerlikle birlikte “Türk milleti ordu milletidir” söylemini kurmaya yardımcı olan bir kurum olarak ele alır. “1920’lerden bu yana eğitim alanında birçok değişim olsa da eğitimin merkezi ve milli niteliği sürekliliğini korumuştur”. Ders müfredatından içeriğine kadar belirli bir çerçevenin sunulduğu eğitim sisteminde Milli Eğitim Bakanlığı kontrol noktasıdır. Yönergelerde sunulan sınıf düzeninde, asılacak olan Atatürk portresinden İstiklal Marşı’nın konumuna kadar talimatlar hazır bulunmaktadır (Kancı ve Altınay, 2011, s.48-49).

Eğitim sistemindeki bu sistemleşmiş söylemlerin ortak çıkış noktası ise modernleşmedir. Cumhuriyet ile ivme kazanan Türkiye modernleşmesi okullardan büyük yardım almıştır. Sancar, modernleşmeyi “düzenlenebilir bir toplum hayal etmek” cümlesi ile tanımlar. Modernleşme ikiliklerden yararlanarak yaşamı bölümlere ayırmaktadır (Sancar, 2014, s. 195). Türkiye’nin erken modernleşme sürecini ele aldığımızda ise Sancar bu süreci tanımlayan iki önemli unsur olduğunu belirtir: ulus-devlet oluşturma çabası, modern toplumu inşa edecek modern aileler kurma ve bu aileleri “kamusal rol modeller” haline getirme isteği. Yani toplumu düzenlemek için ailenin düzenlenmesi gerekmektedir. Bunun sebebi ise aile tarafından yetiştirilen çocuğu şekillendirme isteğidir (Sancar, 2014, s. 198). Şerifsoy da ulus devlet için bir kurum olarak ailenin büyük önem taşıdığına dikkat çekmektedir. Okul ve aile çocuğun yetiştirilmesi üzerinde birlikte çalışmaktadır. “Ailede çocuğun ‘ailesine, vatana, millete faydalı bir evlat’ olarak yetişmesi için çaba sarf edilirken okulda iyi bir vatandaşın “aile” içerisindeki görevleri hakkında öğretiler verilir”. Toplumsal cinsiyet bağlamında bu kadınlar için anne olmakken, erkekler için ailesini geçindiren iş sahibi bir baba figürüne dönüşmektir. Aile ve okulun iş birliğiyle toplumdaki sosyal düzen korunmakta ve devam ettirilmekte, devletin ihtiyacı olan vatandaşlar yetiştirilmektedir (Şerifsoy, 2000, s. 158).

Toplumsal cinsiyet bağlamında ise hakim düşünce genellikle “erkek egemen” bir yapıyı işaret etmektedir. Okul, bu yapının sürdürülebilmesi için toplumsal cinsiyet ayrımları ve kalıplarından yardım alır. Türkiye kültüründe ise bir çocuğun okulun parçası

olma süreci dahi kız ve erkekler bağlamında toplumun beklentileri sebebiyle farklı bir deneyim olacakken, parçası olunduktan sonra da müfredattaki çeşitli söylemlerle kız ve erkek çocuk farklı konumlandırılmaktadır. Yani erkek çocuk hem toplumdaki bu cinsiyet ayrımları hem de çocuğa biçilen farklı görevler çerçevesinde şekillenir.

Toplumsal cinsiyetin eğitim sisteminde nasıl yer bulduğuna yönelik net çalışmalar ders kitabı incelemelerinde bulunabilir. Cumhuriyet dönemi ders kitaplarına değinen Mutluer temsillerde ailenin erki olarak verilen babadan bahseder. Bununla birlikte ekonomik olarak da üretken olan bu babanın özelliği profesyonel meslek sahibi olmasıdır. Bu tanımlama için dönemin hegemonik erkeklik beklentisi de denilebilir. Erkek çocuklar için ise “fakirlere yardım eden, itaatkar, disiplinli, toplum içindeki yerini yadırgamayan, cesurca ve kahramanca hareket eden, ülkesine ve milletine karşı tutku ve bağlılık hisseden, fedakarlıktan kaçınmayan ve ‘asker ruhunu içinde taşıyan” betimlemeleri hakimdir (Mutluer, 2008, s. 93-96). Günümüz ders kitaplarında ise yine benzer betimlemeler dikkati çekmektedir. Bu alanda yapılan tez çalışmalarına değinmek erkek çocuğun maruz kaldığı kalıpları göz önüne sermek açısından yararlı olacaktır.

Gümüšoğlu, 1928’den 1994’e kadar incelediği ders kitaplarından elde ettiği verilerin, 1940’ların ikinci yarısından itibaren devletin laiklik yanlısı politikaları bıraktığı düşüncesini destekler nitelikte olduğunu savunur. Toplumdaki değişimlerden kadının konumu da etkilenmiş ve bu etkiler ders kitapları ile müfredatta yer bulmuştur. “Kadınlar; ders kitaplarında temel eğitim dışında eğitimden, mesleklerden, kendileri için bir kimlik edinme haklarından yoksun bırakıl”mışlardır. Gümüšoğlu’nun devleti merkeze alarak öne sürdüğü değişim odağa alınmasa da yapılan bu ilk çalışmanın ardından gelen diğer tüm çalışmaların ortak bulgusu kadının erkeğe oranla arka planda olduğuna yöneliktir.

Geçmiş dönemler ve çalışmanın yürütüldüğü dönemle karşılaştırma içinde incelenen ders kitaplarından elde edilen çıkarımlarla nispeten de olsa toplumsal cinsiyetin ele alınışında iyileşme olduğu savunusu desteklenebilse de<sup>11</sup>, bu karşılaştırma odaklı çalışmalar da dahil olmak üzere tüm çalışmalar benzer sonuçlara ulaşmaktadır. Kadınlar hane içinde ev işlerini yapan kişi olarak temsil edilirken, erkekler baba rolünü üstlenmekte ve kamusal alanda kadınlara oranla daha fazla bulunmaktadır. Erkek ve kız çocuklar kendi toplumsal cinsiyetleri ile benzer olan ebeveynle iletişim içindedir. Kız

---

<sup>11</sup>Yeşil, F. (2014). *Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Cinsiyet İfadeleri ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

çocuk ile erkek çocuğun, yetişkin erkekle ile de kadının boş zamanı değerlendirme biçimleri, etkinlikte bulunma yöntemleri belirli kalıplar içinde verilmektedir. Örneğin kadın örgü örerken erkek gazete okumakta, maç seyretmektedir. Erkek ve kadını betimleyen sıfatlarda benzer biçimde kalıplara oturtulmuştur. Erkek güç, kuvvet ve akıl ile bağdaştırılan betimlemelere sahipken kadın için duygusal ve korunmaya muhtaç bir portre çizilmektedir. Zaman içinde kadınlara sunulan meslek sayısında artış görülmüş olsa da erkeğin sahip olduğu profesyonel meslek çeşidi kadına oranla oldukça fazladır. Ve özellikle itibar getirdiği düşünülen mesleklerin sadece erkek tarafından temsil edildiği görülmektedir.<sup>12</sup>

Sınıf ve toplumsal cinsiyet gibi ayrımlar eğitim sistemi içinde öğrenciye aktarılacak üzere hazır beklese de bu aktarımı gerçekleştirecek bir araca yani öğretmene de ihtiyaç vardır. Okul ekseninde çocuğun en çok etkileşimde olduğu aktör öğretmendir. Eğitim sistemi ve söylemi ele alınırken bu sistem ve çocuk arasındaki bağı kuran eğitime de değinilmelidir. Öğretmen, eğitimin en önemli parçalarından biri olarak ele alınmaktadır (Helvacı, 2007, s. 290 - Şişman, 2008, s. 191). Şimşek'in de belirttiği gibi öğretmen "eğitim-öğretim faaliyetlerini önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda okullarda yürüten kişi" olarak tanımlanabilir (2007, s. 14). Bu önceden belirlenmişlik *Milli Eğitim Temel Kanunu*'nda yer bulmaktadır: "Öğretmenlik, Devletin eğitim, öğretim ve bununla ilgili yönetim görevlerini üzerine alan özel bir ihtisas mesleğidir. Öğretmenler bu görevlerini Türk Milli Eğitiminin amaçlarına ve temel ilkelerine uygun olarak ifade

---

<sup>12</sup>Asan, H.T. (2006). *Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik ve Öğretmenlerin Cinsiyetçilik Algularının Saptanması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Demirel, E. (2010). *Sosyal Bilgiler Ders Kitaplarında Cinsiyet Ayrımcılığı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Sivaslıgil, P. (2010). *Türk Mili Eğitim Bakanlığı'na Yayınlanan 6., 7. Ve 8. Sınıf Ders Kitaplarında Cinsiyet İdeolojisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kitiş Çınar, E. (2013). *Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Toplumsal Cinsiyet*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Demircioğlu, E. (2014). *10. Ve 11. Sınıf Tarih Ders Kitaplarında Yer Alan Görseller ve Metinlerde Toplumsal Cinsiyet Temsiliyle İlgili Tarih Öğretmenlerinin Görüşleri (Trabzon Örneği)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Kükrer, M. *Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Yönüyle Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarının İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Odabaşı Koç, Ö. (2017). *Lise Sosyoloji Kitaplarında Toplumsal Cinsiyet Eşitliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Özdemir, E. (2018). *Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik: Ortaokul Matematik Ders Kitapları Üzerine Bir İçerik Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Mersin Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yiğit, B. (2018). *Ortaokul 7 ve 8. Sınıf İngilizce Ders Kitaplarının Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yürek, N. (2018). *Türkçe Ders Kitaplarında Hegemonik Erkeklik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

etmekle yükümlüdürler”.<sup>13</sup> Burada dikkati çeken devlet vurgusu çocuğun eğitimi sırasında devlet tarafından belirlenmiş bir sistem içinde öğretmen tarafından yetiştirildiğine de dikkati çeker.

Öğretmen verili bilgi ve düzeni aktarmakla görevli olsa da aktarım biçimi de ilettiği içerik kadar öğrenciyi etkileyen bir unsurdur. Alan hakkındaki bilginin yanında öğrenciye nasıl yaklaşacağını bilerek doğru bir iletişim kurabilme kabiliyeti öğretmenin önemle vurgulanan yeterlilik ve özelliklerindedir (Kıncal, 2006, s. 39-42 – Şişman, 2008, s. 201-228). Yılmaz da öğretmen ve değerlerini ele alırken öğrencinin “gelişim özelliklerini tanıma, ilgi ve ihtiyaçları dikkate alma, öğrenciye değer verme, öğrenciye rehberlik etme” gibi gereklilikleri sıralar (2007, s. 323). Öğretmenin tutum ve davranışları çocuğun öğrenimini etkilediği gibi çocuk tarafından taklit edilerek uygulamaya da dökülür. Öğretmenin bu “model olma” görevinin önemi Helvacı’nın “öğrencilerdeki değişim sadece onlara söylenenler üzerinden değil, uygulamalar ve somutlaşan davranışlar üzerinden gerçekleşmektedir” cümlesi ile açıklanabilir (2007, s. 295). Bu nedenle iyi bir öğretmenin tanımı yapılırken eğitilmiş ve bilgili olmasının yanında öğrencisine davranış olarak da olumlu etkiler yapmasının gerekliliği vurgulanan bir niteliktir. Fakat bu “iyi öğretmen” tanımı eğitimciyi de kalıplara sokarak idealize edilmiş bir tiplere ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Özetle, eğitim bağlamında erkek çocuğun şekillenmesi ele alındığında içinde bulunulan sistem ve bu sistemi aktaran olarak öğretmen dikkati çekmektedir. Devletten bağımsız düşünülmemeyen okul, toplumsal kalıpları öğrenciye sunar. Sunulan bu kalıplar ise hayata entegre edilirken erkek çocuğu belirli biçimlere sokmaktadır. Irk, sınıf ve cinsiyet gibi ayrımlar eğitim sisteminin içinde ortak bir kültürün öğeleri olarak yer bulur. Öğretmen ise bu içerikleri aktaran aktarırken de kurduğu iletişim yöntemleri ile çocuğu etkileyen unsurdur. Çocuğun hane içindeki rol modellerinin dışında en çok etkileşim içinde olduğu kişilerden biri olan öğretmen de tutumları ile erkek çocuğu etkilemektedir.

## **2.2.4. Cemaat**

### **2.2.4.1. Aşamalar**

Erkek çocuk ev içinde aile tarafından toplumsal cinsiyet kalıplarına tabi tutulurken, ev dışında da benzer normları cemaat olarak da tanımlayabileceğimiz toplumdan öğrenir. Kağıtçıbaşı’nın belirttiği gibi çocuğun gelişiminde ana babanın inanç ve değerleri önemli

---

<sup>13</sup><https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.1739.pdf> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

yer tutar, fakat bu değerlerin de toplum tarafından şekillendirilmiş olduğu unutulmamalıdır. Ana babanın çocuğa verdiği inanç ve değerler de genelde toplumun beklentilerinden farklı bir biçimde olmamaktadır (Kağıtbaşı, 2012, s. 68). Yani çocuk küçüklüğünden itibaren toplumun değerlerini içselleştirerek şekillenir. Özellikle toplum bağlamında erkeklik kalıplarının içselleştirilmesi ve bu kalıpların erkekliklerin inşası için temel oluşturmaları sünnet, askerlik gibi sosyal pratiklerle gerçekleştirilir. Bireyin erkek olma süreci bu olguların aşama aşama tamamlanmasıyla ilerler. Erkeklik sonu olmayan bir yol olsa da önemli adımların tamamlanması bireyin toplum tarafından kabul görmesini sağlamaktadır. Hane içinde başlayan erkeklik inşası birey topluma açıldıkça dışarıda devam etmeyi sürdürür.

Cengiz, Tol ve Küçükural bireyin doğumundan önce dahi etkili olmaya başlayan erkeklik sürecinin, yürüme biçiminden sınıfta nasıl parmak kaldırılacağına kadar birçok davranış bütünü ile desteklendiğini belirtir. Erkek olmanın alameti farikaları dönemden döneme değişiklik göstermekle birlikte bu belirtiler toplum içinde tekrerrüt ettikçe normalleşmektedir (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s. 57). Selek'e göre (2018, s. 19), "Türkiye'de geleneksel olarak kabul gören erkeklik kademesine varmak için dört temel aşamayı geçmek zorunludur: 1.Sünnet, 2.Askerlik, 3.İş bulma, 4.Evlilik". Türkiye toplumunda bu aşamalar erkek bireyin yaşamı şekillenirken yeniden üretildikçe devamlılıklarını sürdürür.

Selek (2018, s. 18) toplum tarafından, sünnetin bir erkeklığe geçiş ritüeli olarak ele alındığını ve adeta şenlikli bir kutlama havasında geçtiğini belirtir. Bu şenlikli havanın bir benzeri erkek askere gönderilirken de tekrarlanmaktadır. Boratav, Fişek ve Ziya da askerliğin erkeklığe geçiş basamaklarından biri olduğunu vurgular. Askerlikte erkek tarafından birçok zorluğun üstesinden geldiği düşüncesi ise yakın çevre tarafından askerliğin bir olgunluk göstergesi olarak ele alınmasına sebep olmaktadır. Ayrıca bunun bir sonucu olarak askerliğin tamamlanmadığı durumlar bu zorlukların aşılammış olduğunun göstergesi olduğu için tam bir erkek olamama, ya da eksik olma anlamına gelir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 262-263). Askerlik sünnet benzeri bir ritüele dönüştürülerek kutlamalarla toplum içinde yer bulsa da bunun yanında resmi ve devletle ilintili bir kurum olarak da ele alınır.

Askere gittikten sonra erkek bu kurumun içinde de farklı deneyimler ve erkeklığe dair öğrenimler edinir. Sancar "erkeklerin önce itaati, sonra yönetmeyi öğrendikleri askeri

ve siyasi kurumlar modernliğin kurucusu ve yayıcısı olarak tek cinsiyetli, erkeklerin denetimindeki kurumlardır” der (Sancar, 2014, s. 134). Bununla birlikte erkeklik tepeden inme bir kurum olarak da ele alınmamalıdır. Askerliğin bir erkek için en mühim adımlardan biri olduğu düşüncesi toplumun her kesimine işlemiş bir düşüncedir. Askerliğini yapmamış bir birey iş bulmakta zorlanacağı gibi ona kız verilmeyeceği de malumdur. Yani askerlik hem toplumsal hem de hukuksal bir önkoşul olarak karşımıza çıkmakar. Askerlik, toplumun parçası haline gelmek için erkek bireyin tamamlaması gereken bir adımdır (Açıköz, 2015, s. 21). Askerliğin bir erkeklik ispatı olarak sunulması erkekliğin mevcut gerekliliklerinin benimsetilmesini kolaylaştırır. Askerliğini tamamlayan erkeklerin onaylanması, askerlik sürecinde aşılması gereken zorlukları da dönemin hegemonik erkeklik tanımına eklelemektedir. Olması gereken erkeğin tanımı bu zorluklar etrafında şekillenmekte, hegemonik erkeklik tanımına uyulmak isteniyorsa askerlik gibi görevlerin yerine getirilmesi beklenmektedir (Sancar, 2016, s. 154-155).

Sünnet ve askere gitme gibi ritüeller şenlik havasında toplum tarafından kutlanırken; iş bulma, evlilik ve baba olma gibi gereklilikler de erkeğin hayatını şekillendirmektedir. Erkekliğin basamaklarından bir diğeri ise para kazanmaktır. Çünkü toplum nezdinde kabul edilen erkek profili ailesini geçindirebilen bireydir. İş sahibi olamama eş de dahil olmak üzere birçok kişinin gözünde güç kaybına sebep olmaktadır. Küçük, çekirdek aileye duyulan bu sorumluluk geniş aileyi de kapsar. Boratav, Fişek ve Ziya'nın çalışmasında katılımcıların aile geçindirme sorumluluğunu bir yük olarak görseler dahi toplumla eş bir düşüncede oldukları ve bu sorumluluğu sahiplendikleri görülmektedir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 263-267). Erkekten beklenen geçim sorumluluğunun yerine getirilmemesi farklı sonuçlar da doğurabilmektedir. Kadın ve erkek rol ayrımları düşünüldüğünde erkeğin işinin olmaması kendini bir “erkek” kavramı bağlamında kadından ayırmasına olanak vermez. Aileyi geçindirememesi durumu erkeğin değersiz hissetmesine sebep olurken, bu değersiz ve güçsüz hissetme hali karşı cinse şiddet olarak da yansıyabilmektedir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017 s. 270).

“İşsiz erkek, erkekler cemaatinden dışlanır” (Sancar, 2016, s. 53). Bir işe sahip olmamanın erkekler arasından dışlanacak kadar olumsuz etkileri olması, çocukluk döneminde çalışmayı da övünülecek bir durum olarak karşımıza çıkarır. Sancar'ın da belirttiği gibi toplum tarafından onaylanan bir iş ahlakına sahip olmak erkek olmanın gerekliliklerinin başında gelir. Çalışma yaşamına uyum sağlayıp bu ritüeli sürdüren bir

erkek için ise işi kimliğinin bir parçasıdır. Kim olduğunu çalışma alanı ile tanımlar ve var eder. İşin erkeklik kimliğinin inşasında oynadığı başat rol de burada dikkat çekmektedir (Sancar, 2016, s. 58-59). Sancar'ın çalışmasında katılımcılar çalışan erkeğe saygınlık gösterileceğini, itibar kazanmanın da yine bir iş sahibi olmaktan geçtiğini söylemektedir (Sancar, 2016, s. 61). Ayrıca Sancar bir erkeğin sahip olduğu “sosyal sermaye” ne kadar düşükse kendini aile reisliğine o kadar adayacağını çünkü toplumda yer edinebilmesinin koşulunun elindeki asgari imkanlarla bu olduğunu savunur. Ailede otorite sahibi olmak erkeğin “eksik” görülebileceği sermaye noksanlığını kapatmaktadır (Sancar, 2016, s. 63-64). Bununla birlikte erkekten, geçindirdiği ailede baba rolünü üstlenmesi beklenir. Babalığın hak edilmesi için geçilmiş aşamalardan sonra baba, ailesini sürekli kontrol altında tutmak, sınırları çizmek ve otoriteyi sağlamak durumundadır (Selek, 2018, s. 20). Bahsedilen aşamalar tamamlanmış olsa dahi elde edilenleri kaybetmemek uğruna erkek, hane içinde ve dışında bitmeyen bir mücadele içindedir.

#### **2.2.4.2. *Habitus***

Erkeklikler toplumun beklentileri doğrultusunda inşa edilirken erkek grupları içindeki ilişkiler de bu inşaya katkıda bulunur. Talimciler (2017, 2009, s. 46), erkeğin doğumunda ailede başlayan inşanın; sünnet ritüeli, askerlik, iş bulma, evlenme ve çocuk sahibi olma gibi toplum beklentilerinin yanında okul ve arkadaş çevresi ile bir gruba dahil olma ile de devam ettiğini belirtir. Bu noktada sosyal çevre ve birey arasındaki ilişki Bourdieu'nun habitus kavramı ile açıklanabilir. Bourdieu, habitusun her bir sınıfa denk düşen toplumsal gerekliliklerle oluşturulduğunu belirtir. Belli bir sınıfın yaşam tarzı, pratikleri ve mekanları birleştirici bir görev oynayarak habitusu tanımlar (Bourdieu, 2006, s. 21). Habitus, ortamında var ettiği pratiklerle kendini meydana getiren düzeni yeniden üretmektedir. Düzen, ortak bir düşünce sisteminden oluşur ve bu düşünce sistemi nesnellikle donatılmıştır. Yani habitusun ürettiği pratikler sorgulanmadan kabul edilir. Habitus içindeki deneyimlerin benzerliği ve benzer deneyimlerin sürekli teşvik edilir olması bu deneyimlerin kabullerini de kolaylaştırır. Fakat nesnellik göz boyayıcıdır ve habitusun tarihsel bir ürün olduğu gerçeğini saklar. Aslında habitus “kolektif tarihin ürünlerinin” kendilerini yeniden üretebilmeleri için gerekli öğrenme ve benimseme sürecinin bir ürünüdür. Burada Bourdieu'nun kolektif tarihin ürünlerinde kastı dil, ekonomi gibi nesnel yapılarıdır (Bourdieu, 1995, s. 72-85). Bourdieu, *Eril Tahakküm* gibi sonraki çalışmalarında habitusu ekonomi temelli bir sınıf kavramının ötesine taşıyarak toplumsal cinsiyet bağlamında da ele alır. “Eril” ve “dişil” olarak iki cinsiyet habitusu

belirten Bourdieu yine, habitusu meydana getiren pratik ve yatkinlıklar ekseninde “tahakküm süreçleri”ne açıklık getirmektedir. Yani habitusu oluşturan etmenler olarak mekan ve pratikler, içinde bulunulan sosyal çevre yardımı ile öğrenilmekte, sorgulanmadan kabul edilmekte ve tekrarlarla yeniden üretilerek “eril habitus”u, erkeklığı tanımlamaktadır.

Türkiye’de “eril habitus” bağlamında erkeklik pratikleri ele alınırken belirli unsurlar kolayca betimlenebilir. Öncelikle çevredeki erkekler özellikle de akranlar bireyin erkeklik oluşumunda etkili bir unsur olarak ele alınmalıdır. İnşa edilme sürecinde erkeklik arkadaş çevresinden de büyük oranda etkilenir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 257). Erkeklığın diğer erkeklerle ilişki içinde de inşa edilen bir olgu olması erkek arkadaşların önemine dikkat çekmektedir. Erkeklik, bireyin tek başına yapılandığı bir süreç değildir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 62). “Homososyal erkek grupları birçok erkeklik davranış tarzının öğrenildiği; öğretildiği ve revize edildiği yer”dir (Sancar, 2016, s. 260). Erkeğin hane dışında da birçok görevinin olması ve dışarıda geçirdiği vakit, grup arasında öğrenmeyi tetikler.

Erkek, çocukluğundan itibaren hane dışına açılma eğilimindedir. Bu açıdan, ailenin, kız ve erkek çocuklara yaklaşımı da farklılık gösterir. Olson, erkek ve kızların akran ilişkisini ele alırken erkek çocuğun yaşlılarıyla daha yakın bağlar kurduğunu belirtmektedir. Erkeklerin küçük yaştan itibaren serbest bırakılması, ev dışında arkadaşlarıyla sosyalleşmesine olanak verir. Kız çocuk hane içinde aileye yardım ederken erkek çocuk dışarıda yaşlılarıyla vakit geçirme imkanı bulur (Olson, 1982, s. 52). Kindlon ve Thompson’un belirttiği üzere vakit geçirilen bu yaşlılar arasında kabul görmek çocuk için önem teşkil eder. Yakınlık ve güvenilir bir “ittifak” ihtiyacı tek bir dost ile sağlanabilmektedir. Fakat aidiyet hissi ancak bir grup tarafından tatmin edilebilir. Bu uyum ve aidiyet hissi “başarılı bir erkek olarak kurulma istemindeki, gelişen toplumsal cinsiyet kimliği” tarafından güdülenir (2000, s. 78).

Aidiyet hissini temel olduğu, birlikte geçirilen zamanlar ileride güçlü ahabplık ilişkilerine dönüşür. Olson, kendi gözlemleri sırasında genç erkeklerin sadakat ve beklenti merkezli ilişkilerinin içtenliğine şaşırıldığını belirtmektedir (Olson, 1982, s.51). Cengiz, Tol ve Küçükural ise erkeklerin kadınlardan daha samimi ve kalıcı dostluklar edindiği gibi kalıplaşmış yargıların çok da doğru olmadığını söyler. Delikanlılığı bir anlatı gibi kuran unsurların aslında “hiyerarşik mekanizmalar” olduğu unutulmamalıdır.

“Delikanlılık, harbilik, dobralık, racon vb.” gibi tanımlamalarla donatılmış olan ilişkiler erkekler arasındaki katmanlı yapıya da göndermelerle bezelidir (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s. 61).

Bu hiyerarşik ilişkiler özellikle erkeklere ait mekanlarda kendini gösterir. Evde babadan öğrenilen erkeklik hane dışındaki mekanlarda da inşa edilmektedir. Boş zaman alışkanlıklarının ve bu alışkanlıkları şekillendiren mekan ile deneyimlerin erkeğin rolü inşa edilirken önemli etkenler olduğu unutulmamalıdır (Sancar, 2016, s. 149). Olson’a göre yetişkinlikte toplumun çiftlerden beklentisi, evlilikten sonra her bireyin kendi toplumsal cinsiyet grubu ile vakit geçirmesi yönündedir. Mekanlar ve sosyalleşilen gruplar toplumsal cinsiyete göre kadın ya da erkek olarak ayırım gösterir (Olson, 1982, s.52). Polat’ın da belirttiği gibi karşıt ilişkiler çerçevesinde inşa edilen kadın ve erkek kimliği, sınırlarının korunabilmesi için farklı “sosyalleşme mekanlarına” ihtiyaç duyar. Özellikle gerekli basamaklar tırmanıldıktan sonra bu toplumsal cinsiyetlere özel mekanlara girilebilmektedir. Kadına oranla kamusal alana hakimiyeti yoğun olan erkek hane dışında kendine özel mekanlar da kurmuştur. Polat kırsal kesimde boş zamanı harcayacak mekan azlığından erkeklerin kahvehanelere yöneldiğini öne sürer (Polat, 2008, s. 147). Kamusal alanda erkeklik mekanı olarak kahvehaneler üzerine bir çalışma yapan Arık için de kahvehane, boş zaman geçirme yeridir. Fakat bir sosyalleşme alanı olan bu mekan “yazılı olmayan kurallar, sınıf, statü, din ve etnik kimlik gibi olgular üzerinden” sınırlarını da çizer. Cinsiyetlendirilmiş yapısıyla kadınları dışarıda bırakan kahvehane, gücün ve itibarın belirlendiği merkez olarak erkeğin nasıl kurulduğunu da gözler önüne serer (Arık, 2009, s. 168-189).

Cengiz, Tol ve Küçükural “kahvehane, birahane, bilardo salonu, stadyum, güç geliştirme salonu, dövüş kursu, pavyon vb.” gibi erkeklerin grup içinde bulunduğu ortamlarda abartılı erkekliklerin sergilenebildiğini söyler. Abartılı anlatılar aşırıya kaçmakta kadınsılık ve duygusallık bu anlatılardan dışlanmakta ya da alay konusu olmaktadır (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s. 60). Özarslan’ın Burdur’un bir ilçesi olan Çavdarlı’da yürüttüğü *Hovarda Alemi* isimli çalışması da erkeklik mekanlarının analiz edildiği yazımlardan biridir. Çavdarlı’da erkeklerin zaman geçirme mekanlarından olan meyhanelerin gazinolara dönüşümü ve dönüşümün ortaya çıkardığı farklı erkeklikler çalışmada ele alınır. Özarslan, mekanın kendi dönüşümüyle birlikte erkeklikleri de dönüştürdüğünü, ve ihtiyaçları doğrultusunda farklı erkeklikler yarattığını

savunmaktadır. Gece hayatı erkeklerini farklı kategoriler altında ele alan Özarlan her birinin “dünyayı, kadını, aileyi, parayı ve dostluğu anlamlandırma biçimleri”nin farklı olduğunu ve bu farklılıklar bağlamında erkeklikleri gruplandırıldığını belirtir (Özarlan, 2018, s. 74). Özarlan’ın çalışmasında da görüldüğü üzere erkeklere özel mekanlar erkekler arası hiyerarşinin de gözler önüne serildiği alanlardır. Mekanlarda konumlanışlarına göre erkeklikler farklılık gösterir. Toplumsal değişimlerle birlikte erkeklikler arasındaki ilişkinin biçimi farklılaşsa ve yeni stratejiler geliştirilse dahi değişmeyen, toplumsal cinsiyete özel bu mekanların erkekliklerin şekillenişinde oynadığı önemli roldür. “Eril habitus” erkeklikler arasında gerçekleşen müzakereler ve mücadeleler olmadan düşünülemez.

Erkeklere özel bu mekanların öne çıkan diğer bir özelliği ise kadınlarla birlikte kadınsılığın da dışlanmasıdır. Cengiz, Tol ve Küçükural, kadının erkeksiliğinin gurur duyulan durumlar dahi ortaya çıkarabileceğini belirtirken erkeğin kadınsı davranış ve görünüşlerinin ise hiçbir biçimde kabul görmeyeceğini söyler (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s. 58). Erkeğin bu derece kadınsılıktan uzak tutulması şiddetin farklı boyutlarına da sebebiyet verebilmektedir. Boratav, Fişek ve Ziya toplumun erkeğe ve kadına farklı roller biçtiğini belirtir. Sonucunda ise kadının diyalog kurma yetisi olduğu düşünülürken erkekler bu yetiden yoksun bireyler olarak kabul edilmektedir. Bu kalıp yargılar sonucunda duygusunu söze dökemeyen erkeğe tek çare ise güç gösterisi ile iletişim kurmak gibi gözükmektedir. Şiddete zemin hazırlayan önemli etkenlerden biri varsayımsal olarak sunulan bu rollerdir (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 280-396). Günay-Erkol ise iletişim kurmanın ve hissedilen duyguyu belirtmenin hor görüldüğü ve sürekli bir kendini kanıtlama çabasının içinde olunan erkeklik alanında, artan intihar oranlarına dikkati çekerek erkeklerin de zarar gördüğünü belirtir. Sözlü ifadeye geçememe erkeği kısıtladığı gibi “toplumsal cinsiyet eşitliğinin önünde bir engel” olarak da durmaktadır (2018, s. 9).

Erkekler arası ilişkide duyguları ifade etmenin yol açacağı aşağılanmanın yanında pasif görünmek de benzer sonuçlar doğurur. Kadın ile eşleştirilen pasif duruş erkeği grup içinde istenmeyen bir konuma oturtacaktır. Boratav, Fişek ve Ziya’nın çalışmalarında katılımcıların anlatılarından, kendilerini “erkek” olarak kabul ettirmek için şiddeti mecburi gördükleri anlaşılmaktadır. Özellikle genç yaşlarda kendini ispat ihtiyacı yoğun biçimde hissedilmektedir. Güçsüz görünmenin sorun açacağı düşünüldüğünden

kabadayılık, delikanlılık bir üstünlük gösterisi olarak kabul görür (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 276-277). Sancar da çalışmasında katılımcıların anlatılarında mağdur ya da uygulayıcı olarak konumları değişse de bir şekilde şiddetin bulunduğunu belirtir. Anlatılardaki bu şiddet ise özcü bir yaklaşımla erkek doğasına bağlanmaktadır. Erkeklerin biyolojik olarak şiddete eğilimi olduğu düşüncesi literatürde dahi yer bulmuş olsa da Sancar bunun sonradan öğrenilmiş ve toplumsala entegre edilmiş bir olgu olarak ele alınmasının daha akla yatkın olduğunu belirtir. Erkeklerin şiddet uyguladığı ya da şiddetin bir parçası oldukları durumlar ele alındığında bu durumların toplumun beklentisi ve sorumluluk ekseninde gerçekleşebildiği görülmektedir. “Şiddet kullanan erkeklere baktığımızda gördüğümüz şey aslında ailesini geçindirmeye çalışan, karısının namusunu koruyan, çocukları kötü yola düşmesin diye onları eğitmeye ve disiplin vermeye çalışan bir baba konumu olabilir”. Yani toplumun beklentilerinin içselleştirilmesiyle erkek şiddeti bir hak ve gereklilik olarak görebilmektedir (Sancar, 2016, s. 214-219). Sancar, erkekler için şiddetin hiçbir sınırının olmadığını belirtirken, “her tür sorun çözmede, anlam üretmede” kullanıldığını söylemektedir (Sancar, 2016, s. 235).

Sorunları çözmede kullanılan bu şiddet küçüklüğünden başlayarak bireyin hayatının bir parçası haline gelir. Sadece yetişkinler değil erkek çocuklar arasında da kullanılan bir dil olan şiddet özellikle küçük yaşlarda kendini kanıtlama yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kindlon ve Thompson’un belirttiği üzere erkek çocuk her yaptığı için güç ve zayıflık bağlamında eleştirildiği bir dünyada yaşar. Sonuç olarak zaman içinde çocukların kendi değerlerini dahi bu doğrultuda belirledikleri bir erkeklik skalası oluşmaktadır. Sürekli bir kendini kanıtlama ihtiyacının hakim olduğu erkeklik dünyasında oğlanlar eninde sonunda birbirlerine düşecekleri bir döngüye sürüklenirler. “Psikolojik rekabetin olduğu bu erkek ortamında kendini kanıtlamanın bir yolu da diğerlerini küçük görmektir” (Kindlon ve Thompson, 2000, s. 79).

### **2.3. Türkiye Sinemasında Erkek Çocuk Karakter**

Geçmiş bölümlerde, ele alınacak filmlerin analizine temel oluşturması amacı ile erkeklik çalışmalarına ve Türkiye’de erkek çocuk olma durumuna değinildi. Bu bölümde ise çalışmanın varsayımları ve sınırlılıkları doğrultusunda Türkiye sinemasında 2000 yılı öncesinde erkek çocuk karakterler ele alınacaktır. 2000 yılı sonrası analizinin anlam kazanması adına bu bölüme ihtiyaç duyulmuştur. Bölümde 2000 yılı öncesinde Türkiye sinemasındaki erkek çocuk karakterlere genel bir bakış sunulacaktır. Bu sunuş için seçilen

filmler de yine festivallerde yarışan adaylardır. Uluslararası Antalya Film Festivali'nin yapılmaya başlandığı yıl olan 1964'den çalışmanın sınırlılığının başladığı 2000 yılına kadar Antalya ve Adana Film Festivalleri'nde yarışan aday filmlerde erkek çocuk karakterlerin kullanımına ve sunuluşlarına özet geçilecektir.

### **2.3.1. 2000 yılı ve öncesi filmlerde erkek çocuk karakter**

Bu kısımda 2000 yılı öncesi Türkiye filmlerinde erkek çocuk karakterlere bakmak için Antalya ve Adana Festivalleri adayları incelenmiştir. Ana karakteri erkek çocuk olan filmler sayılı olmakla birlikte genel anlamıyla filmlerde erkek çocuk karakterlerin kullanıldığı ve bazı kalıplar içinde izleyiciye sunulduğu görülmektedir.

1964 yılında başlayan Antalya Film Festivali Türkiye sinemasının en parlak dönemlerinden birine rastlar. Abisel (2005, s.104) bu yıllarda artan seyirci sayısına yönelik olarak salonların da hızla çoğaldığını böylelikle de film üretimine talebin yoğunlaştığını belirtmektedir. Fakat film yapımı “önemli bir ekonomik faaliyet alanı” olsa da işletmecilerin egemen olduğu bir sistem tarafından elde tutulmuştur. Gösterimin yapılacağı bölgelere göre filmlerin çekildiği, yıldızların merkezde yer aldığı bu yapımlarda seyircinin ilgisi büyük önem teşkil etmiştir. Yönetmenin ya da senaristin isteklerine önemli yer verilmemiş, denenmiş ve tutmuş yapımlar üzerinden kalıplar oluşturularak üretim gerçekleştirilmiştir (Abisel, 2005, s. 105-108). 1960 ve 1970'lerde de kısaca Yeşilçam filmleri olarak tanımlanabilecek bu yapımlar yer bulmuş ve yeri geldiğinde en büyük ödüllerin sahibi olmuşlardır. Fakat 1960 ve 1970'lerde görülen nicel yükseliş “ayrıca niteliksel bir gelişmeyi ve dünyaya açılmayı ifade etme”memiştir (Şentürk, Gülçur ve Eken, 2017, s. 14). Belirli kalıplar içinde üretilen bu filmler arasında erkek çocuk karakterler görülse de eleştirel bir biçimde sunuldukları söylenemez.

Özgüç 1960 yılı öncesi dönemi “ne gerçekçi bir çocuk filmi ne bir çocuk yıldız görürüz” cümleleri ile açıklar. Çocuklar sadece figüran olarak bazı sahnelerde bulunmuştur (Özgüç, 2005, s. 215). 1950'lerde isimleri çocuklara göndermelerle bezeli filmler bulunmakla birlikte bu yapımlar bir çocuk karakter etrafında şekillenmez, genellikle yetişkinlerin yaşamlarına odaklanır (Özgüç, 2005, s. 216). 1962 yapımı *Üç Tekerekli Bisiklet* ise Antalya Film Festivali adayları arasında erkek çocuk karaktere önemli bir yer veren ilk yapım olarak karşımıza çıkar. Annesi Hacer ile yaşayan Hasan üç yıldır gelmeyen babasının yolunu gözlemektedir. Hacer'in, evlerine sığınan bir kaçağı Hasan'a baba figürü olarak sunması ile küçük çocuğun hayatı değişir. Filmde, erkek

çocuğun bir baba figürü ile hayata göğüs gerebileceğine; anne, baba ve çocuğun bir araya gelmesi ile oluşan “mutlu aile tablosu”na vurgu yapılır. Bahsi geçen “mutlu aile tablosu” vurgusu ilerleyen dönemde Yeşilçam’ın çocuk kahramanlı filmlerinde hikayenin merkezinde yer almaktadır.

1966 yılı adaylarından *Murad’ın Türküsü* (1965) öksüz bir çocuk olan Hüseyin’i barındırır. Hüseyin’in kendi yaşam öyküsünü anlatırken kullandığı “kadersizim, kimsesizim” kelimeleri 1960 ve 1970’lerin Yeşilçam erkek çocuk karakterlerinin her biri için geçerli olabilecek bir söylemdir. 1969 yılı adaylarından *Cemile* (1968) filminin girişinde ise ana karakter Osman Bey’in çocukluğu izleyiciye sunulur. Babası ölünce annesi pavyonlarda şarkıcılık yapmaya başlayan Osman’ın “o gün karar verdim, çalışacaktım, ne iş olursa yapacaktım. Yapacak, kazanacak, annemi bu hayattan kurtaracaktım” cümleleri yine dönemin erkek çocuk karakterlerinin içinde bulunduğu durumu özetlemek için kolaylıkla kullanılabilir. Çalışan, kazanan hatta kimi zaman ailesine bakan bu çocuklar 1970’lerin ünlü çocuk oyuncularından canlandırılmış ve çocuk filmleri furyasını ortaya çıkarmıştır. Esen, 1960’ların Yeşilçam’ını sinemanın ticari bir boyutu olarak ele alır. Hızlı üretimin gerekliliği furya filmlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Tipler üzerinden kurulan bu furya filmlerine 1960 ve 1970’lerin çocuk yıldızlı yapımları da dahil olmuştur (Esen, 2016, s. 74-75). Özgüç (2005, s. 218), o dönem başarılı olan her yapımın devam filminin çekilmesi gibi *Ayşecik* (1960) filmi ile çocuk filmleri akımının başladığını belirtir.

Antalya Film Festivali’nde *Cemile* (1968) filmi ile ilk kez Zafer Karataş’a verilen en iyi çocuk oyuncu ödülü 1970’te Yumurcak tiplemesi ile İlker İnanoğlu’nun olurken, bu yıl Ömer ismi ya da Ömercik karakteri ile Ömer Dönmez de filmlerde yer almıştır. *Kalbimin Efendisi*’nde (1970) Ömer üvey bir anneye sahipken, *Ayşecik Yuvanın Bekçileri*’nde (1969) Ömercik anne ve babası ayrı olduğu için annesinden ayrı büyümüş bir çocuktur. Yumurcak da Ömercik ile aynı kaderi paylaşır. Anne ve babası ayrıldığı için annesiz kalmıştır. Fakat aileleri parçalanmış olan bu erkek çocuklar, tiplerini gereği içinde buldukları durum ile adeta bir yetişkin edası ile baş ederler. Abisel (1984, s. 33), Türk filmlerinde aile içi düzenin korunmasının önem taşıdığını belirtir. Düzen bozulmuş olsa bile filmlerin sonunda bu tekrar yapılandırılmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Ömercik de Yumurcak da anne ve babasını bir araya getirmeyi başararak “mutlu ve huzurlu aile tablosu”nun tamamlanmasını sağlarlar. Ömercik “yuvanın

bekçi”liği görevini yerine getirir. *Tanrı Misafiri*’nde (1972) Ömer Dönmez’in canlandırdığı Tayfun tiplemesinin kurduğu “ikinizi böyle görünce dünyada benden mutlu çocuk var mı diye düşünüyorum hep” cümlesi verilmek istenen mesajı da gözler önüne serer. 1973 yılında *Afacan Harika Çocuk* (1972) ile çocuk filmi furyası ederken *Dinmeyen Sızı*’da (1972) babasına yardım etmek için okula gitmemeyi önerip azar işiten bir Ömer Dönmez tiplemesi de karşımıza çıkar. Evren (2014, s. 197) bu çocukları “yetişkin-vari, çenebaz, hazır cevap, yetenekli ve tatlı” kelimeleri ile tanımlarken, özellikle kendi sorunları yerine yetişkinlerin problemleriyle uğraşarak buldukları çözümlere dikkat çeker.

Yumurcak, Ömercik ve Afacan klasik anlamda bir çocuk imgesi çizmekten oldukça uzaktır. Abisel (1984, s. 39), bu çocukların “felsefi konuşmalar” yaptığını, başlarına gelen olağanüstü olaylardan etkilenmediğini ve yeri geldiğinde aileyi geçindirerek çocuğun ailedeki önemli yerini vurguladığını belirtir. Yumurcak babası hapishaneye düştüğünde balon ve gazete satarak, ayakkabı boyayarak para kazanır. “Ben artık evimizin erkeği oldum babacığım” diyerek kazandığı paraları hapishanedeki babasına veren Yumurcak, davranışları ile yetişkinler dünyasından çıkmış gibidir. Aynı biçimde Ömer Dönmez’in tiplmeleri de yaşından “büyük” söylemleri ile dikkat çeker. *Kalbimin Efendisi*’nde (1970) babasının rahat bırakılması için tirat atarken, *Ayşecik Yuvarın Bekçileri*’nde (1969) kadınlara “lokum gibi” diyen bir Ömercik tiplemesi karşımıza çıkar.

1971 yılında en iyi çocuk oyuncu ödülünü alan Menderes Utku’nun tiplemesi Afacan’ın “öyle bir hayat yaşadım ki çocuk bile olamadım” cümlesi acılarla dolu yaşamını tarif etmektedir. Yetim ya da öksüz büyüyen bu çocuklar acılar çeker ve yaşadıkları bu acılarla yaşlarına kıyasla olgun tavırlar göstererek mücadele ederler. Gürbilek (2016a, s. 41-42), küçük yaşta büyük dertler deneyimleyen bu çocukların yetişkinler tarafından da oldukça sevilmiş olmasını bir toplumsal çocuk kalmışlık vaziyeti ile açıklamaktadır. Ailesini kurtaran, haksızlıklar karşısında boyun eğmeyen ve büyük şehirde ayakta kalmayı başaran bu çocuklar ile “modern Batı” karşısında “çocuk kalmış” Türk toplumunun yetişkinleri kendilerini özdeşleştirmektedir. Filmlerin sonunda çoğunlukla mahallelinin yardımı sayesinde para ve zenginlik gibi yozlaşma ile özdeşleştirilen unsurların üstesinden gelen bu çocuk tiplmeleri izleyiciye de gurur kaynağı olmakta, bir arınma anı yaşatmaktadır (Gürbilek, 2016a, s. 41-42).

1970'lerde Antalya Film Festivali'nde çocuk furyası filmleri yer alırken, dönemin görece eleştirel filmleri ve bununla birlikte nispeten eleştirel erkek çocuk karakterleri Adana Film Festivali'nde yarışmıştır. Fakat bu yapımlarda erkek çocuklar ana karakter olarak görülmemiş, yan rollerde hikayenin bir parçası olmuşlardır. Belirli amaçlar doğrultusunda filmlerde yer bulan erkek çocuk karakterlerden senaryonun ilerlemesi adına yararlanılmıştır. Teksoy'un "nesnel bir gözlemciliğe" yer verildiğini vurguladığı *Umut* (1970) filminde yokluk içinde bir ailedeki çocuklar izleyiciye sunulur (Teksoy, 2005, s. 922). Çamaşır leğenine köpek soktuğu için azar işiten, tuz alsın diye verilen para ile bisiklete binen erkek çocuk karakterler gerçekçi biçimde durumu yansıtmaya amacına hizmet eder. Dorsay'ın da belirttiği gibi *Umut* (1970) "gerçeklere en yalın biçimde yaklaşma isteği" ile dikkat çekmektedir (Dorsay, 2014, s. 101). *Büyük Yemin* (1969) filminde ise küçük yaşta babasının intikamını alan Alim hapishaneye girerken, *Boş Beşik*'te (1969) çocuğu olmayan bir kadının gördüğü hayal olarak izleyiciye erkek çocuk sunulur. *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) ise Teksoy'un (2005, s. 917) da belirttiği gibi inandırıcılığı yakalayamayan, bu sebeple fazlasıyla klişelerle inşa edilmiş bir Alman erkek çocuk karaktere sahiptir.

Ömer Lütfi Akad'ın *Gelin*'i (1973) yine Adana Film Festivali'nde yarışan filmler arasında karşımıza çıkar. Kahraman Kırıl'ın canlandırdığı Hasan karakteri kalbi delik olduğu için en kısa sürede tedavi edilmesi gereken bir erkek çocuktur. Büyük şehirde para kazanma hırsı içinde Hasan'ın ameliyatını erteleyen aile fertleri küçük çocuğun ölümüne sebep olur. Kurban Bayramı sabahı can veren Hasan ailenin para kazanma uğrunda verdiği kurbandır. Abisel'in de belirttiği gibi *Gelin* (1973), dönemin yaşanan olgularını gerçeklik ve nesnellik içinde ele alarak kalıpların dışına çıkan filmlere örnek olarak verilebilir (1984, s. 46). Bu sebeple filmin erkek çocuk karakteri ele alış biçimi de nispeten eleştireldir. *Gelin*'de (1973) Hasan'ı canlandıran Kahraman Kırıl *Canım Kardeşim*'de (1973) ise lösemili bir çocuk rolünde görülür. *İblis* (1972) filminde ise intikam ögesi olarak bir erkek çocuk karakter izleyiciye sunulmaktadır.

1974 yılında ise Antalya Film Festivali'nde yarışan *Düğün* (1973) filminde Yusuf, köyden kente göçen ailenin çıkarları uğruna feda ettikleri bir erkek çocuk karakter olarak yer alır. 1975 yılındaki adaylardan olan *Zavallılar* (1974) çocuk filmleri furyasındaki gibi öksüz, yetim ve kendi kendine geçinmeye çalışan bir erkek çocuk karakterin kısa hikayesine yer verirken bu çocuğun oldukça eleştirel ve gerçekçi olduğu göze

çarpmaktadır. 1978 yılında yarışan *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da (1977) erkek çocuk annenin seçimini belirleyen en büyük etken olurken, 1979 adaylarından *Demiryol* (1979) filmindeki Utku isimli erkek çocuk ise lüks yaşama ve bu yaşamın yarattığı şımarık çocuk imgesine abartılı bir gönderme yapmaktadır.

1970'lerin ortasından itibaren aday filmlerde görülen başka bir erkek çocuk temsili ise köy filmlerindeki çocuk görüntüleridir. Belirli bir karakteri temsil etmeseler de bu erkek çocuklar köy yaşamını izleyiciye sunan kurucu ya da geçişi sağlayan görüntülerde dikkati çeker. Kendi yaşam alanlarında çoğunlukla tarlada çalışırken temsil edilen bu erkek çocuklar filmlerde hissettirilmek istenen gerçekçiliği desteklemek için kullanılır. Bu sebeple Yeşilçam'ın erkek çocuk tiplerinden oldukça farklı betimlemeler köy filmlerinde yer bulur.<sup>14</sup>

1970'ler ve 1980'ler boyunca ise filmlerde erkek çocuk karakterler belirli kalıplar içinde ve figüran olarak kullanılmıştır. Özellikle Yeşilçam yapımlarında bir mahalle portresi çizilirken bu mahallede oynayan erkek çocuklar eksik olmaz. Erkek çocuklardan bir haber ya da mektup taşıtılacağı zaman yararlanılır, erkek çocuk okula gittiği ve özellikle köy yerlerinde okuma yazma bilenler erkek çocuklar olduğu için mektup yazdırılır yahut okutturulur. Ders sıralarında da temsil edilen erkek çocuklar, en çok bir aile tablosu çizilirken izleyiciye sunulmuştur. Çizilen aile tablosu çocuksuz tamamlanmaz ve erkek çocuklar ev ahalisinin bir parçası olarak filmlerde yer alır. Hane içinde ders çalışırken portre edilen erkek çocuklar hane dışında ise özellikle çırak temsili olarak kullanılmıştır.<sup>15</sup>

1979 yılı aday filmlerinden olan Ömer Kavur'un *Yusuf ile Kenan*'ı (1979) Yeşilçam'ın çocuk tiplerinden sonra ana karakter olarak erkek çocuk kullanan ilk yapımdır. Anneleri olmayan ve filmin başında babalarını kaybeden Yusuf ve Kenan isimli iki kardeş üzerinden şehirde yaşam ele alınır. Kenan alın teri ile çıraklık yaparak geçim elde ederken Yusuf kısa yoldan para kazanma peşine düşerek hırsızlığa başlar. Hayat iki kardeşe de seçimleri doğrultusunda bir sonuç sunar ve Kenan bir ailenin yanına

---

<sup>14</sup>*Kara Çarşafı Gelin* (1975), *Kanal, Sürü* (1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979), *Kaçak* (1982)

<sup>15</sup>*Aşk Hikayesi* (1971), *Güllü* (1971), *Hayat mı Bu?* (1972), *Suçlu* (1972), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974), *Kuma* (1974), *Deli Yusuf* (1975), *Kapıcılar Kralı* (1976), *Çöpçüler Kralı* (1977), *Bebek* (1979), *Devlet Kuşu* (1980), *Bir Günün Hikayesi* (1980), *Arkadaşım* (1982), *Derman* (1983), *Gülsüm Ana* (1982), *Hakkari'de Bir Mevsim* (1982), *Pehlivan* (1984), *Türkiyem* (1983), *Bir Avuç Cennet* (1985), *Fidan* (1984), *Züğürt Ağa* (1985), *Kurbağalar* (1985), *Selamsız Bاندosu* (1987), *Ölü Bir Deniz* (1989), *Suçlu* (1989), *Arabesk* (1988), *Öğretmen* (1988).

yerleşirken Yusuf hapisaneye düşer. Çocuk filmleri furyası dönemindeki baş rollerle karşılaştırıldığında Kenan ve Yusuf'un oldukça eleştirel ve gerçekçi karakterler olduğu görülür. Daha önce benzer biçimde gerçekçi erkek çocuk karakterlerden bahsedilmiş olsa da Yusuf ve Kenan hikayenin etraflarında şekillenmesi açısından festival adayları tarihinde bir ilktir. Özgüç de filmi “dürüst bir yaklaşımla sokak çocuklarını” ele alan bir yapım olarak nitelendirmektedir. Özgüç'e (2005, s. 221) göre *Yusuf ile Kenan* (1979) piyasa kaygılarından uzak bir biçimde çocukların yaşamını aktarır.

*Yusuf ile Kenan*'daki (1979) gerçekçi erkek çocuk temsilini 1981 yılında yarışan Ali Özgentürk'ün *Hazal*'ı (1979) takip eder. On yaşındaki Ömer abisini kaybetmeleri üzerine yengesi Hazal ile evlendirilir. Evren'in (2014, s. 352) şiirsel bir ton kullanıldığını söyleyerek detaylara verilen öneme dikkat çektiği yapım, Hazal ve Ömer arasındaki ilişkiyi sunarken toplumdaki cinsiyet kalıplarını da göz önüne serer. Hazal ile evlendirilmesi üzerine erkekler arasına girerek köy toplantılarına katılan fakat hala annesi tarafından yıkanmakta olan Ömer karakteri bilindik erkek çocuk tiplerinden oldukça farklı bir bakış açısı sunar. Erkek çocuk karakterler üzerinden yakalanan eleştirel çizgi 1982 yılında yine Ali Özgentürk'ün *At* (1981) isimli filmi ile devam eder. *Hazal* (1979) yapımında Ömer karakterini canlandıran Harun Yeşilyurt *At* (1981) filminde babası ile köyden kente göç eden bir çocuk olan Ferhat olarak karşımıza çıkmaktadır. Babası ile çalışmak durumunda kalan Ferhat klasik Yeşilçam filmlerinde çalışan çocuk tiplerinden oldukça farklı ve eleştirel biçimde sunulur.

1980'lerin ortasında kadın filmlerinin başlamasıyla ise karşımıza daha önce görülmeyen bir erkek çocuk karakter tiplemesi de çıkar. Abisel (1984, s. 46) bu dönemde aile filmlerinin kalıplaşmış bitişlerine son verilerek ailenin daha “bütünsel” biçimde ele alındığını belirtmektedir. Şehir hayatında kadının yaşamını ele alan bu filmlerde, erkek çocuklar da şehir hayatının getirdiği yenilikler bağlamında karşımıza çıkar. Öksüz, yetim, küçük yaşta çalışma hayatına atılan çocuk tiplemesinden farklı bir portre çizilir. 1984 yılı adaylarından *Fahriye Abl*'da (1984) erkek çocuk karakter olan Mehmet hikayenin ana karakteri Fahriye'nin hayatını izleyiciye sunmak için kullanılır. Bir erkek çocuğun gözünden mahallesindeki kadının yaşamını izleyiciye aktarılır. 1985 yılında yarışan *Bir Kadın Bir Hayat* (1985) isimli filmde ise yine daha önce karşılaşılmamış bir erkek çocuk karakter vardır. Anne ve babası boşanan Can oldukça farklı bir problemin parçası olarak karşımıza çıkar. Yapımda, Can başka bir adamla gördüğü annesine ilk başlarda mesafe

koysa da zaman içinde yeni ailesinin bir parçası olmayı öğrenir. Demiray'ın (1999, s. 189) aile içinde çocuklara harcanan bir çabanın görülmediğini belirttiği *Aaahh Belinda* (1986) filmi ise 1986 yılının aday filmlerindedir. Yapımda büyük şehir yaşamında kadının hayatı aktarılır. Filmdeki “bizim kendimiz için isteyeceğimiz ne olabilir ki artık. Bizim için varsa yoksa çocuklar” repliği, özellikle kadın filmlerinde yansıtılan çocukların yük olarak görüldüğü durumlara örneklerdendir. 1987 yılı adaylarından *Her Şeye Rağmen*'de (1987) ise annesi tarafından yük olarak görülen bir erkek çocuk karakter olan Ahmet bulunur. Aynı yılın yarışmacılarından olan *Teyzem* (1986) filminde de *Fahriye Abla*'yı (1984) andırır biçimde erkek çocuğun gözünden bir kadın anlatılır, bu teyzesidir. 1988 yılı adaylarından Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu*'nda (1987) ise taşrada gerçekçi bir çocuk imgesi çizilir.

1989 yılı adaylarından Tunç Başaran'ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) isimli yapımı ise erkek çocuk karakter kullanımına farklı bir boyut kazandırır. Barış, hapisanede annesi ile yaşamak durumunda olan bir çocuktur ve en yakın arkadaşı siyasi suçtan içeri girmiş olan İnci'dir. Evren (2014, s.264), Barış'ın mahkumlar için “sevgi, umut ve özgürlük”ü temsil ettiğini vurgular. Film, bir çocuğun gözünden hapisane ortamına ve ele aldığı dönemin siyasi durumuna göndermelerde bulunur. Tunç Başaran 1992 yılında *Piano Piano Bacaksız* (1991) ile yine bir erkek çocuğa ana rollerden birini verir. Bu yapımda da erkek çocuğun masumiyet ile dolu bakış açısından savaş döneminde bir konağın sakinleri izleyiciye sunulur.

1990'lar boyunca da Antalya ve Adana Film Festivalleri'ndeki aday filmlerde erkek çocuklar karşımıza çıkmaya devam eder. Fakat daha önce de bahsedildiği gibi belirli kalıplar çerçevesinde edilgen biçimde buldukları ortamın bir parçası olarak verilen bu erkek çocuk karakterler önemli yer teşkil etmemektedir.<sup>16</sup> Festivallerde, 1998 yılında *Kasaba* (1997) ve 1999 yılında *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ile karşımıza çıkan Nuri Bilge Ceylan ise taşrada erkek çocuk imgesini Türkiye sinemasında daha önce görülmemiş bir biçimde ele alır. “Taşra sıkıntısı” etrafında şekillenen bu yapımlar taşra, çocuk ve erkeklik kavramlarını bir araya getirir. Ceylan'ın *Kasaba*'sı, Asiye ve Ali isimli iki kardeş vasıtasıyla ortaya koyduğu gerçekçi çocuk karakter kullanımı ile gelecek taşra filmlerinin

---

<sup>16</sup>*Benim Sinemalarım* (1990), *İkili Oyunlar* (1990), *Eskici ve Oğulları* (1990), *Madde 438* (1990), *Darbe* (1990), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1986), *Kurşun Adres Sormaz* (1992), *Sarı Mercedes* (1992), *Kapıları Açmak* (1992), *Sürgün* (1992), *Ay Vakti* (1993), *Manisa Tarzanı* (1994), *Yaban* (1996), *Hamam* (1997), *Kaçıklık Diploması* (1998)

çocuk karakterlerinin habercisi gibidir. İzleyiciye sunulan köy okulu atmosferinin 2000 yılı sonrası taşra filmlerindeki okul imgesinin şekillenmesinde etkili olduğu savunulabilir. Kullanılan; Atatürk büstü, bahçede Öğrenci Andını ya da İstiklal Marşını okuyan çocuklar ve düşüncesizliği ile çocuğa olumsuz etkide bulunan öğretmen imgesi, ilerleyen yıllarda taşra anlatılarındaki çocuk karakterlerin eğitim sistemi ile ilişkisi şekillendirilirken faydalanılan tamamlayıcılarıdır. *Kasaba*'da çocukların sınıf içinde okudukları aile ve toplum hayatını düzenleyen kurallara dair metinler de ilgi çekicidir. Suner, bu okuma sahnesini ele alırken okunan parçanın öğrencilerin gerçekliği ile uyuşmayan yapısına ve içeriğine dikkati çeker (2006, s. 142). Bununla birlikte, aslında metinler çocuklardan beklenen kalıpları da sıralamaktadır. Yapılan tanımlamalar ve koyulan kurallar günlük rutinleri ile uyuşmasa da eğitim sisteminin çocuktan beklentileri bu kalıplardadır.

Asiye ve Ali'nin okul dışındaki betimlemeleri de Türkiye sinemasında çocuk karakter kullanımının gerçekçilik amacı güderek metafor olmanın ötesine geçtiğinin bir göstergesidir. Düzcan, *Hayat Var* ve *Sivas* filmleri üzerinden Yeni Türkiye Sineması'nda yetişkinliğe geçişi ele aldığı "Yeni Türkiye Sinemasında Yetişkinliğe Geçiş: Sivas ve Hayat Var Filmlerinde Cinsiyet, Güç ve Oyun" isimli makalesinde çocukluğun Türkiye sinemasında görünümünü Ryan ve Kellner'in film çalışmalarına uyarladığı "metafor" ve "metonimi" kavramları üzerinden yorumlar.<sup>17</sup> Düzcan'a göre Türkiye sinemasında çocuk karakterler Yeşilçam ile görünürlük kazanmıştır. Ömer Kavur'un *Yusuf ile Kenan*'ı ile çocukluk "metonimi"ye geçiş yapmış sonrasında gelen *Duvar*, *Uçurtmayı Vurmasınlar*, *Babam Askerde*, *Büyük Adam Küçük Aşk* gibi yapımlarla "politik bir alegori nesnesi"ne dönüşmüştür (2017, s. 144-146). Düzcan için Yeni Türkiye Sineması ise çocuk karakterlerin "metonimik" olarak ele alınabileceği, "çocukluğun 'deneyimler sineması'" olarak kavramsallaştırdığı ve Yeşilçam'ın "erdemler sineması"nın çocuk karakterlerinden ayrılan bir dönemdir.<sup>18</sup> Dönmez-Colin'in de Türkiye sinemasında

---

<sup>17</sup>Ryan ve Kellner "retoriksel stratejiler" olarak tanımladıkları metafor ve metonimi imgenin temsil ettiği anlamlar bağlamında ayırır. Metafor, imgenin kendinden öte soyut ve idealize edilmiş, var olmayan bir anlam ortaya koymasındadır. Metaforun idealize etme taktiğine karşı metonimi ise maddeleştiricidir. "Somut, gerçekçi, materyalist" kelimeleri ile tanımlanan metonimik imge bir bütünü temsil eder. Kendinden öte soyut bir anlam yaratma amacı gütmeyen, gerçekçidir. Ryan ve Kellner iki stratejiyi kartal imgesi üzerinden örnekendirir. Kartal özgürlüğün metaforu iken metonimik bir strateji bağlamında bir kuş yuvasını, soyu tükenmiş hayvanları vb. gerçek olguları temsil edecektir (2016, s. 37-40).

<sup>18</sup>Düzcan, "erdemler sineması"nın toplumsal normlarla bezeli, geleneğe sadık öykülemeler olarak ele almaktadır. Yeşilçam'ın çocukluk anlatıları ise bu yapımlara örnektir. Çocukların metafor olarak kullanımdan doğan bir cinsiyetsizleştirilmenin olduğu, mutlu aile tablolarının çizildiği bu filmlerde erdemli

gerçekçi bir biçimde ele alınıp metonimi olarak kullanılan çocuk karakterin bulunduğu filmlere *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Kız Kardeşim Mommo* (2009), *Min Dit* (2009), *Bal* (2010), *Can* (2011) gibi 2000 yılı sonrası yapımları örnek verir (2014, s. 95). Yeni Türkiye Sineması kavramlaştırmasının en güçlü örneklerinden biri olarak görülen *Kasaba*'nın kullandığı çocuk karakterler ile bu metonimiye geçiş sürecini yönlendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Dedesinin, anılarını anlattığı sırada uzakta gezinen Ali'nin yarattığı tarlada bir başına erkek çocuk imgesi 2000 yılı sonrası taşrada yaşayan birçok çocuk karakterin içinde bulunduğu, bulunacağı mücadele durumunu betimler nitelikler taşır. Ali, Yeşilçam sinemasındaki gibi bir metaforu imleyerek soyut göndermelerde bulunmak için değil sadece çocuk olduğu için anlatıda yer bulur. Karakter olarak metonimik bir amaca hizmet eder, taşrada erkek çocuk olan bir bütünün temsilidir.



**Görsel 2.1.** *Ali tarlada tek başına gezinir (Kasaba, 1997)*

Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nda yer verdiği Ali isimli bir diğer karakterle gerçekçi çocuk karakter kullanımını devam ettirir. Fakat Ceylan'ın bu çocuk karakterleri anlatıların sadece küçük bir parçasıdır. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* Türkiye sinemasında gerçekleşmeye başlayan içerik ve biçim değişimlerini örnekleyen yapımlardır. Çocuk karakterlerin parçası oldukları gerçekçi anlatılar 1990'larda şekillenen yeni bir üslubun habercisidir. İlerleyen bölümde bu değişime ve sebeplerine değinilecektir.

---

olma durumu yüceltilerek "toplumsal sorunlara milli reçe"teler sunulmaktadır. "Erdemler sinemasından" kopuşla gelen "deneyimler sineması" ise çocuğun inşa sürecine ve yaşadığı krizlere değinen bir sinema olarak ele alınmaktadır. Düzcan'a göre "deneyimler sineması" Yeni Türkiye Sineması'nda görülmektedir (2017, s. 144-158).

### 2.3.2. 1990'larda başlayan değişim

Teksoy, Türkiye'de 1980'lerde tekrardan artan film üretiminin 1990'ların başında televizyonun da yaygınlaşması ile iyice düştüğünü belirtir. Amerikan dağıtıcıları ve filmlerinin ülkeye girmesi ile izleyici kitlesi de değişmiştir. Değişen yeni kuşağın beklentileri oldukça farklıdır (Teksoy, 2005, s. 933), (Evren, 2014, s. 362). Dorsay da 1980'lerin sonunda Özal yönetiminin politikaları sonucunda Batı ile yoğunlaşan ilişkilerin sinemayı da etkilediğini belirtmektedir. Yasada yapılan değişikler sebebi ile Amerikan filmleri, kendi yapım ve dağıtım şirketleri tarafından gösterime sunulma olanağı bulurken büyük Amerikan yapımevleri de Türkiye'de kendi bürolarını açmıştır. Böylece Türk filmleri kendilerini "adil olmayan bir yarış" ortamı içinde bulmuştur (Evren, 2014, s. 352 – Dorsay, 2005, s. 12-14). Star TV ile başlayan ve ilk dönemlerini denetimsiz geçiren özel televizyon da seyirciye farklı tüketim olanakları sunmuştur. Dorsay, özellikle bu dönemde bireylerin "depolitize" edilerek tüketime yöneltildiğini, özel televizyon ve Hollywood sinemasının sunduğu seçeneklerin ise bu sebeple tercih edildiğini savunur. 1990'larda yıldız oyuncuların oluşun kadrolar ve ünlü yazarların kitaplarından uyarlanan senaryolarla dahi Türk filmleri gösterim için salon bulamamıştır (Dorsay, 2005, s. 12-14).

1990'lardan sonra film üretiminin yapısı da değişmiştir. Yapımcıların karar merkezi olduğu "Yeşilçam düzeninin" ortadan kalkması ile yönetmenler filmleri için kendileri sermaye bulmak durumunda kalmıştır. Bu sebeple yapımları üzerinde daha fazla söz söyleme hakkına sahip olan yönetmenler "sinemayı ciddiye alan filmler" ortaya koymuştur. *Euroimages* gibi fonların da yardımı ile Türk sineması 1990'lardan itibaren farklı bir yörünge izlemiştir (Teksoy, 2005, s. 938-939). Evren, 1994 yılından itibaren Türkiye'de bir araç olarak sinemayı kullanım tarzının değiştiğini savunmaktadır. Biçim ve hikaye anlatımı olarak farklı bir tutum sergileyen 1990 yılı sonrası eserler yapım ve dağıtım bağlamında da kendilerinden önceki filmlerden ayrılmaktadır (Evren, 2014, s. 368). Yeşilçam'ın bel kemiği olan yapımcıların ortadan kalkması ile bu boşluğu alternatif film yapım yöntemleri doldurmuştur. Genellikle yönetmen, senarist ve yapımcının aynı kişi olduğu, düşük bütçeli ama ödüller kazanan ve minimalist bir forma sahip bu filmler amatör oyuncularla yeni bir sinema dilinin oluşmasını ortam hazırlamıştır (Evren, 2014, s. 372).

Bu sinema dilini kullanan, “Yeni Türkiye Sineması” olarak da adlandırılan, 1990’larda eserlerini vermeye başlayan farklı bir kuşak sinema yönetmeni yetişmiştir (Suner, 2006, 33). Suner, bu yeni sinema anlayışının iki farklı yolda ilerlediğini belirtir. İlk dönüm noktasını *Eşkîya*<sup>19</sup> (1996) filmi ile yaşayan popüler sinema, ikincisi ise uluslararası festivallerde prestijli ödüller elde eden yeni kuşak sinemacıların merkezde olduğu sanat filmleridir. Suner, “Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisi” olarak tanımladığı *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi ile öne çıkmaya başlayan sanat filmlerine dikkati çeker (Suner, 2006, s. 33-37).

Türkiye sinemasında 1990’ların ikinci yarısından sonra başlayan değişimler 2000’lerde katlanarak devam etmiştir. Dorsay (2011 s. 10) özellikle 2005-2010 yıllarına göndermede bulunarak Türkiye’de sinemanın farklı bakış açıları kazandığını belirtir. 2004-2010 yılları arasında %100 bir artış gösteren film üretim sayısı ile seyirci de aynı oranda yükseliş göstermiştir. 2003 yılında üretilen 29 filme karşılık 2010 yılında bu sayı 66’ya ulaşmıştır (Dorsay, 2011, s. 11). Ulusay (2008, s. 115,140) da 1960 ve 1970’lerden sonra 2000’lerle birlikte de “yeni bir ‘altın çağ’”a girildiğini öne sürmektedir. Görüldüğü üzere 1990’ların başında hem nitelik hem de niceliksel olarak düşük seviyelerde bulunan Türkiye sineması 1990’ların ikinci yarısından itibaren ivme kazanmaya başlamıştır.

### **2.3.3. 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında mekan olarak taşra**

Yüksek sayıda seyircinin bir Türk filmi için sinemaları doldurması yazarlar tarafından *Eşkîya* (1996) ile başlatılırken değişimin sanat filmi ayağının festival filmlerinin uluslararası başarıları ile desteklendiği görülmektedir. Yazarlarca, değişimin sanat kategorisindeki filmler belirli ortaklıklar üzerinden ele alınır. Yapımlar usta-çırak ilişkisinden gelmeyen yönetmenler tarafından yazıp yönetilerek gerçekleştirilmiştir. Bireysel anlatılar öne çıkar ve sıradan insanın yaşamı gerçekçi biçimde ele alınırken kimlik, aidiyet, içsel yolculuk gibi konular işlenir, taşra anlatıları öne çıkar. Bu filmlerin başarıları ulusal ve uluslararası festivallerde onanır. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler öncüleri olarak ele alınır (Atam, 2011, s. xxxvii-li, s. 83-84; Dönmez-Colin, 2014, s. 8;

---

<sup>19</sup>Dorsay da 1993 yılında *Amerikalı* filminin 386.950 seyirci ile öne çıktığını fakat 1996 yılında *Eşkîya*’nın 1996 yılında “tüm rekorları kırarak” 2.572.300 seyirciye ulaştığını belirtir (Dorsay, 2005, s. 14-15).

Akser ve Bayrakdar, 2014, s. xviii-xx). Bu çalışmanın örnekleminde bahsedilen öncü yönetmenlerin yapımları bulunmamaktadır. Fakat, çalışmada analiz edilecek filmler de değişimin sanat kategorisinde yer alır. Örnekleme oluşturan filmlerin üreticilerine bakıldığında *Tatil Kitabı*'nın 2012 yılında hayatını kaybeden yönetmeni Seyfi Teoman haricinde hiçbirinin ikinci bir filmi de bulunmamaktadır. Bu sebeple örnekleme filmlerin yönetmenlerinin benzer bir üslup sürdürüp sürdürmeyeceği belli değildir. Fakat ilk filmleri olan bu yapımlarla yukarıda ele alınan yeni bir sinema anlayışından etkilenerek üsluplarını ortaya koydukları görülmektedir. Yani bu yapımlar Türkiye sinemasında yaşanan içerik ve biçim değişimlerinin takipçisidir. Bu sebeple taşra bütün yönetmenlerin mekan seçimidir. Fakat bir mekan olarak seçilen bu taşra 1990 öncesi sinema ile farklılıklar gösterir.

Türkiye sinemasında taşra her daim yapımlara konu olagelmıştır. Janet Barış 2000 *Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda Kent ve Taşra Melankolisi* isimli tez çalışmasında taşranın mekan olarak kullanımındaki dönüşüme değinir. Sinemanın başlangıç evresinde, Türkiye gibi bir ülkede metropolden ayrımı keskin olmadığı için taşranın mekan olarak farklılığı göze çarpmamıştır. İlk dönemlerde köy filmleri taşrayı mekan olarak seçmiş, günümüz Türkiye sinemasındaki sıkıntı ve melankoli eşliğinde sunulan taşra anlayışından farklı olarak genellikle köylünün düştüğü zor durumlar ele alınmıştır. Barış için *Susuz Yaz* bu filmlere örneklerdendir. 1970'lerde ise kente göç eden taşralı bireyin durumu ele alınmıştır. Bu dönemde taşra, göç edilip gidilmesi gereken bir yer olarak ya da dışarıdan gelen bir yabancıya gözünden aktarılmıştır. Ezen ezilen ilişkisi, töre, bireyin uyum sağlayamaması gibi olgular bu dönemin yapımlarında köy anlatılarında yer bulmuştur. 1980'lerde ise Ömer Kavur'un filmleri ile taşra melankolik çağrışımlar edinmeye başlamıştır. Barış'e göre, bunlar 2000 sonrası sinemanın mekanı olan taşraya yaklaşan çağrışımlardır. *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Gece Yolculuğu* (1987) ve *Anayurt Oteli* (1986) Ömer Kavur'un gerçekçi biçimde sunduğu bir taşrada geçer. Taşraya dair bu tür betimlemeler 1990'ların ikinci yarısından itibaren ise artış göstermiştir. Barış'a göre Nuri Bilge Ceylan'ın öncülük ettiği bir taşra olgusu doğmuş ve yapımlarda öne çıkan bir mekan haline almıştır (2013, s. 131-143). Algan ise Ceylan'ın daha önce görülmemiş bir estetik anlayış ile gerçekçi biçimde taşrayı mekan olarak kullandığını belirtir (2010, s. 130-131). Bahsedilen taşra kullanımına değinmek bu çalışmada ele alınacak filmleri anlamlandırmayı kolaylaştıracaktır.

“Taşra güncel olarak bir coğrafya parçasının iktisadi-sosyal koşullarının idaresinden çok daha fazla şeylere denk düşüyor” (Özarslan, 2018, s. 29). Taşranın merkez-çevre ilişkileri ekseninde bir birim olmaktan fazlasını imlediği gerçeği Özarslan tarafından bu şekilde vurgulanır. Geçirdiği süreçler sonucunda taşra artık aşamamanın, kısılmışlığın ve klostrufobik hislerin deneyimlendiği bir mekandır (Özarslan, 2018, s. 36). 2000 sonrası Türkiye sinemasında bu durum, Nurdan Gürbilek’in “taşra sıkıntısı” kavramıyla da ele aldığı taşranın yarattığı duygulanım özelinde bir bakış açısına değinilerek açıklanabilir.

Gürbilek, “taşra sıkıntısı” kavramını kullanırken Yusuf Atılgan’ın eserlerine odaklanır. Hocası Ahmet Hamdi Tanpınar ile kıyaslamalı biçimde ele alınan Atılgan’ın taşrayı yansıtan dili de bu dilin anlatım için kullanıldığı yaşamlar da “darlık”, “yoksunluk” ve “sıkıntı” gibi kelimeler ile tanımlanır. Gözlemi, en saf anlamı ile taşrada yapılabilecek olan “taşra sıkıntısı”nı yansıtan bu yaşamlar şehirde de deneyimlenebilir. Fakat, mekan olarak geniş bir tanımlamaya sahip olmasına rağmen bu sıkıntı Gürbilek’in belirttiği üzere “ancak taşrada bulunmuşların, hayatının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların” idraklarında yer alır. Gürbilek’in de çocukluğundan hatırladığı bir durumdur bu (2016b, s. 56). Bu sebeple, Atılgan’ın *Aylak Adam*’ının sıkıntısını şehir yaşamı ekseninde deneyimleyen baş kahramanın “dönüp dolaşıp” geleceği yer de taşradır, taşrada yaşanmış çocukluğudur (Gürbilek, 2016b, s. 62). Bir eksikliğin hissedildiği, karşıt konumda başka deneyimlerin bulunduğu ve kendi konumu da bu deneyimlerden dışarıda kalmışlıkla belirlenen taşra; çocukluk ile de ilişkilendirilir. Gürbilek için imgelem dünyasının bilincine varılan fakat henüz bu dünyada söz sahibi olunamayan çocukluk dönemi de bir taşradır (Gürbilek, 2016b, s. 56-57).

Gürbilek’in kullandığı çocukluk imgesi bu çalışmanın örnekleminde ele alınan filmler ve yönetmenleri arasındaki bağı anlamlandırmayı kolaylaştırır. 2000 sonrası festivallerde yarışan adaylar incelenerek oluşturulan çalışmanın örneklemindeki yapımlarla birlikte bir erkek çocuk karakteri derinlemesine incelemeye olanak vermediği için bu örneklem dışında tutulan filmler de dahil olmak üzere başrolünde erkek çocuk yer alan hiçbir yapım metropolde geçmemektedir. Örneklemindeki tüm filmler taşrada geçtiği gibi örneklem dışı filmlerde bulunan erkek çocuk karakterler de taşra kültüründen farklı

bir yapıda bulunmamaktadır. Karakterler ya alt kültürün bir üyesidir ya da direkt olarak taşrada yaşarlar.

Çalışmanın örneklemini oluşturan, ana karakteri erkek çocuk olan beş yapımın yönetmenlerinin geçmişine bakıldığında anlatılara temel mekan olarak seçilen taşra anlam kazanır. *Tatil Kitabı*'nın yönetmeni Seyfi Teoman filmi ile ilgili düşüncelerini “duygu olarak otobiyografik” kelimeleriyle belirtir. Yapımın anlatısı Teoman'ın çocukluğa dair hatırladıklarının hissiyatıyla örtüşmektedir. Anlatıdakine benzer bir çevrede büyüdüğünü, yapımın çekildiği Silifke'ye de birçok defa gittiğini vurgulayan Teoman, özellikle ortaokul döneminde hissettiği, yaşanan yerin yetersiz gelmesi duygusuna filmde yer verir (http-2). Diğer tüm yönetmenlerin de benzer biçimde çocukluklarını geçirdikleri mekanlarda filmlerini ürettikleri ve hikayelerinde kendi çocukluklarına dair hatıralara yer verdikleri dikkati çeker. Örneğin, *Sivas* filmi yönetmen Kaan Müjdecı'nin doğduğu yer olan Yozgat'ta geçmektedir. Soner Caner'in senaristliğini yaptığı ve Barış Kaya ile yönetmenliğini paylaştığı *Rauf* yapımı ise Caner'in doğduğu Kars'ın Küçükıyusuf köyünde çekilmiştir ve Kaya'nın belirttiği üzere Caner'in çocukluğundan birçok öge barındırır. Barış Kaya'nın çekim sürecini anlatırken kurduğu “orada hiçbir şey değişmiyor, yorganların yeri bile aynı” cümlesi, anlatıların mekanı olan taşranın değişime kapalı yapısını da örneklendirir (http-3). Benzer biçimde *Aydede* filminin yönetmeni Abdurrahman Öner de filminin otobiyografik olduğunu (http-4) belirtmektedir. Bir diğer film olan *Mavi Bisiklet*'in çekimleri de yönetmeni Ümit Köreken'in doğum yeri olan Akşehir'de gerçekleştirilmiştir ve Köreken'in belirttiği üzere gerçek hayat hikayesinden izler taşır. Köreken'in çocukluğundaki mavi bisiklet hayalini anlatırken, sizin mavi bisikletiniz oldu mu sorusuna cevabı: “olmadı, olmadığı için film oldu” şeklindedir. Mavi bir bisikletin kendi hayatında metafor olarak yer bulduğunu belirten Köreken'in söylemi (http-5); tümü, yönetmenlerinin ilk uzun metraj çalışması olan erkek çocuk merkezli bu filmlerin geçmişten getirilen bir taşra anlatısı olduğu çıkarımını destekler. Örneklemini oluşturan bu filmlerin analizine geçmeden önce çalışmanın evrenini oluşturan yapımlara kısa bir değinide bulunulacaktır. Ana karakter olarak sunulmasa da örneklemedeki yapımlarla benzer biçimde taşra anlatılarının parçası olarak sunulan erkek çocuk karakterler 2000 sonrası Türkiye sinemasında bulunmaktadır.

#### 2.3.4. 2000 sonrası Türkiye sanat sinemasında erkek çocuk karakterlere genel bakış

Çalışmanın evrenini 2000 yılı sonrası Türkiye sanat sinemasındaki erkek çocuk karakterler oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise ana karakterin erkek çocuk olduğu filmler seçilmiş ve yan rollerde bulunan erkek çocuk karakterler derinlemesine çözümlenmenin dışında tutulmuştur. Fakat, genel bir fikir oluşturması ve örneklemdeki yapımların çalışmanın evreni bağlamında hangi konumda durduğunun anlaşılması için dışarıda bırakılan bu filmlerden bahsetmekte yarar olduğu düşünülmüştür. Bu başlık altında 2000 sonrası festivallerde yarışan filmlerdeki erkek çocuk karakterlere ve neden çözümlenmeye dahil edilmediklerine değinilecektir.

Karşımıza çıkan ilk erkek çocuk karakter 2001 yılında yarışan *O da Beni Seviyor*'daki (2001) Şahin'dir. Yazın getirdiği kötü karne sebebi ile köye çalışmaya gönderilen Esmâ'nın başrolde olduğu yapımda Şahin ana karakter değildir ve anlatıda önemli bir yer tutmaz. 2002 yılında ise *Gönlümdeki Köşk Olmasa* (2002), *Sır Çocukları* (2002) ve *Şellale* (2001) filmleri anlatılarında erkek çocuk karakterlere yer verir. *Gönlümdeki Köşk Olmasa*'daki (2002) Osman karakteri kız kardeşi, annesi, babası, dedesi ve nenesi ile yaşamaktadır. Fakat babasının saz çalarak para kazanması hacı olan dedeyi rahatsız etmektedir ve Osman'ın çekirdek ailesinin kapı dışarı edilmesine sebep olur. Film Osman'ın küçüklüğü etrafında şekillense de temel mesaj ana karakterin yetişkin durumu ile desteklenir. Dede tarafından dışarı konulduktan sonra yaşanan güçlükler sebebi ile aile Danimarka'ya göç etmiştir. Filmde erkek çocuğun hikayesi aslında yetişkin Osman'ın babası ile yüzleşmesine hizmet etmektedir. İşçi göçü ve Aşık Veysel aracılığıyla ele alınan vatan özlemi filmin iletisidir. Erkek çocuk olan Osman'ın günlük mücadelesi yapımın odak noktasında bulunmaz.

*Sır Çocukları* (2002) filminde ise on yaşındaki Cemil önemli yer tutmasına rağmen ana karakter değildir. Cemil sokakta yaşayan insanları ve onların hikayelerini anlatmak için kullanılan bir araçtır. Sokak yaşamının merkezde olduğu yapımda farklı karakterler Cemil vasıtasıyla sunulur. *Şellale* (2001) ise erkek çocuk olan Cemal aracılığıyla 1960'lar ve darbe öncesi toplumsal çatışmaları betimler. Cemal'in gözlemleri aracılığıyla babası ve amcası arasındaki fikir ayrılığı başta olmak üzere topluma yayılmış zıt kutuplu düşünce yapısı izleyiciye aktarılır. Bu yapımda da erkek çocuk baş rolde olmaktan uzaktır. Cemal hikayesi ele alınan birçok karakterden sadece biridir.

2004 yılında festivallerde gösterilen *Bulutları Beklerken* (2004) ise esas adı Eleni olan, I. Dünya Savaşı sırasında evlerinden gönderilen bir Rum ailenin kızı Ayşe'nin hikayesini anlatır. Eleni'nin deneyimleri küçük bir erkek çocuk olan Mehmet'in gözünden izleyiciye aktarılır. Aynı yıl festivallerde yarışan bir diğer film ise *Korkuyorum Anne*'dir (2004). Film, hafızasını kaybettiği için babasını hatırlamayan Ali ve çevresindeki karakterleri ele alır. Bu karakterlerden biri ise sünnet olmaktan korkan erkek çocuk Çetin'dir. Fakat farklı karakterden sadece biri olan Çetin yine başrolde karşımıza çıkmaz. Son olarak, bu yıl *Ne de Olsa Çocuk* (2003) filmi erkek çocuk karakterleriyle izleyiciye sunulur. Bu yapımda da çocuklar başrolde bulunmaz, yetişkin bireyler olan Ayla ve Engin'e odaklanılır.

2005 yılında erkek çocuk karakter olarak ise *Dondurmam Gaymak* (2005) filminde dondurma ustası Ali'nin çırağı Melih anlatının bir parçasıdır. Melih, abisi ve çetesi yapımda yer alan erkek çocuklar olmakla birlikte hikayenin merkezinde değildir. Yapım, dondurma ustası Ali'nin yaşamına odaklanır. Aynı yıl festivallerde yarışmaya başlayan *Sinema Bir Mucizedir* (2005) ise Ümit isimli bir erkek çocuğu sinemaya olan ilgisi doğrultusunda ele alır. Fakat yapımın temel meselesi 1960'ların siyasi ortamı, Gaziantep şehri ve insanıdır. Erkek çocuk ana karakter olarak izleyiciye sunulmasına rağmen sadece bir araçtır. *Sinema Bir Mucizedir* (2005) filmi erkek çocuk karakteri amaç edinmediği için örnekleme dahil edilmemiştir. 2005 yılında festivalde yer alan bir diğer erkek çocuk karakter ise *Anne ya da Leyla* (2005) filminde, yetişkin bir birey olan Sait'le başrolü paylaşan Kerem'dir. İkili; Kerem'in annesi, Sait'in ise aşık olduğu kadın Leyla hakkında bildiklerini birbirlerine anlatırken habersiz oldukları gerçekleri de öğrenir. Sonuçta Leyla ne Kerem'in ne de Sait'in hayalindeki kadın değildir. Karakterlerin arayışları sürecinde film İstanbul'a da odaklanmaktadır. Fakat *Anne ya da Leyla* (2005) da erkek çocuğun araç olarak kullanıldığı bir yapımdır. Kerem'e odaklanılmamaktadır.

2006 yılında festivallerde olan *Beş Vakit* (2006) ise 12-13 yaşlarında üç çocuğun köy yerindeki yaşamını ele alır. Babasının hasta olması için her gece camı açan Ömer, öğretmene ilgi duyan Yakup ve annesi ile sorunlar yaşayan Yıldız toplumun kalıpları ile bezeli bir hayat sürer. Tek kaçışları ise doğaya çıkarak tepelerde geçirdikleri zamanlardır. Üç çocuğun ebeveynleri ile yaşadığı sorunlar filmde işlenirken köy hayatı da kısıtlayıcı bir unsur olarak betimlenir. Fakat film iki erkek çocuk karaktere sahip olmasına rağmen tek bir ana karakterin hayatına odaklanmaz. Bir erkek çocuğun hayatının her alanına

değirmeye olanak vermediği için kısıtlı bir analize sebep olacağı gerekçesi ile örnekleme derinlemesine analiz edilen filmler arasında yer almamaktadır. Aynı yıl adaylarından *Babam ve Oğlum* (2005) ise bir ailenin üç nesil erkeğini birleştiren anlatısı ile öne çıkar. Erkek çocuk olarak izleyiciye sunulan Deniz, babası Sadık ile birlikte hiç tanımadığı dedesinin yanına gider. Fakat film Sadık ve babası Hüseyin arasındaki ilişkiyi merkezine almakta ve 12 Eylül Darbesine değinilerde bulunmaktadır. Erkek çocuk ise baba ve dede arasındaki ilişkide sadece bir araç görevi üstlenir.

2007 yılında karşımıza çıkan *Adem'in Trenleri* (2007) ise ismini erkek çocuk karakter Adem'den almaktadır. Adem'in yaşadığı köye bir imam, karısı Hacer ve kızı ile gelir. İmam'ın kızı ile Adem samimi bir arkadaşlık kurar. Zaman içinde köyde çaycı olarak çalışan Bekir ve Hacer'in geçmiş ilişkileri ortaya çıkarken bu ilişkinin sebep olduğu olaylar oldukça mesafeli duran imamın, ailesinin değerini anlamasını sağlar. Adem ise İmam, Hacer ve Bekir üçlüsü arasındaki ilişki ve köy halkının bu ilişkideki rolünü pekiştiren bir araçtır. Filmde bir erkek çocuk olarak Adem anlatılmaz, Adem'in aracılığıyla köydeki olaylara ışık tutulur. Aynı yıl adaylarından *İlk Aşk* (2006) ise bir erkek çocuk olan Ege'nin aile yaşamına odaklanır. Üç kuşak erkeğin ilk aşkına değinen film bütünüyle erkek çocuğu merkezine almaz.

2009 yılındaki adaylardan ise *Mommo Kız Kardeşim* (2009) filmi ele alınabilir. Yapım Ayşe ve Ahmet isimli iki küçük çocuğun hikayesini anlatır. Anneleri öldükten sonra babaları başka bir kadınla evlenen bu iki kardeş dedelerinin yanına verilmiştir. Oldukça yaşlı olan dedenin de her şeye yetişememesi sebebiyle evi çekip çevirmek abi Ahmet'e kalmıştır. Evin işini yaparken Ahmet, kız kardeşi Ayşe'nin anne ve baba özlemine de gidermeye çabalar. Film Ayşe'nin besleme olarak gönderilmesi ile son bulur. Filmin erkek karakteri Ahmet eleştirel biçimde sunulurken çalışmanın amacına uygun bir okumaya olanak sağlamaktadır. Fakat karakter baş rolü kız kardeşi Ayşe ile paylaştığı ve derinlemesine bir çözümleme için sınırlığı kalacağı gerekçeleriyle örnekleme dahil edilmemiştir. Aynı yıl festivallerde gösterilmeye başlanan *İki Dil Bir Bavul* (2008) ise Urfa'da bir köy öğretmenini ele alır. Öğretmen ve öğrencilerinin yaşadığı iletişim sorunu filmin odak noktasıdır. Yapımdaki erkek öğrenciler oldukça gerçekçi biçimde izleyiciye sunulmuştur. 2009 yılında *Mommo Kız Kardeşim* (2009) ve *İki Dil Bir Bavul* (2008) gibi köyde geçen filmlerin yanında mekan olarak farklı bir konumda bulunan *Beş Şehir* (2009) de bir erkek çocuk karaktere sahiptir. Film beş farklı karakteri ve şehirleri bu karakterlerin

birbirleri ile ilişkileri vasıtasıyla birleştiren bir anlatıya sahiptir. Her karaktere odaklanan bir bölüm bulunurken bunlardan biri ise hala çekmeye ilgi duyan fakat hastalığı sebebi ile bu ilgisini tam anlamıyla tatmin edemeyen ilkokul öğrencisi Osman'dır.

2010 yılında festivallerde yarışan erkek karakterlerden ise *Min Dit* (2009) filmindeki Fırat ele alınabilir. Ailesi "jitem" tarafından öldürülen Fırat ve ablası Gülistan tek başlarına kalırlar. Kendilerine yardım edecek biri bulunmaması ile sokakta yaşamaya başlarlar. Fakat filmde Fırat bir ana karakter olarak hikayeyi işgal etmez. Daha çok abla Gülistan merkezine alan *Min Dit* (2009) çocuk karakterlerini de politik yapısına eklemektedir. Aynı yıl festivallerde yer alan *Atlıkarınca*'da (2010) ise Edip isimli bir erkek çocuk karakter bulunur. Fakat bu erkek çocuk filmin merkezinde yer almaz, aslında üniversite öğrencisi olan Edip'in çocukluğuna gönderme amacı ile kullanılır. 2010 yılında festivallerde yarışan ve erkek çocuk karakter barındıran iki film daha bulunur, bunlar *Bal* (2010) ve *Kar Beyaz*'dır (2010). Her iki film de tamamen bir erkek çocuk karakter etrafında şekillenmez. *Bal* (2010) ve *Kar Beyaz* (2010) filmleri anlatıları gereği erkeklik bağlamında ana karakterlerinin derinlemesine bir analizine olanak vermemektedir. Bu sebeple çözümleme kısmında değil bu bölümde ele alınmaları uygun bulunmuştur.

*Bal* (2010) filminin ana karakteri birinci sınıftaki Yusuf'tur. Yusuf anne ve babası ile yaşar. Ebeveynleri arasında yakınlık duyduğu ve rahat olabildiği kişi babadır. Annesi ile oldukça mesafeli bir ilişkisi olan Yusuf çoğunlukla kendisine yöneltilen sorulara dahi yanıt vermez. Ara sıra bal toplayarak para kazanan babası ile ormana giden Yusuf'un bu sahnelerde ancak fısıldayarak konuştuğu görülür. Erkek çocuk sadece babası ile konuşmaktadır çünkü onun fısıldamasına müsaade eden, çekinmeden kendisi de fısıldayarak iletişim kuran tek kişi babasıdır. Oldukça çekingen bir çocuk olan Yusuf sesli konuşamaz. Bu halleri okuldaki durumunu da etkiler. Yusuf tek başınayken rahatça ve sesli biçimde okuma yapabilmektedir. Küçük çocuğun okumayı söktüğü bellidir. Fakat bir kişiyle dahi sesli biçimde konuşamayan Yusuf sınıfta okuma yapmayı bir türlü başaramaz. Film boyunca tek isteği okumaya geçme kurdelesini almaktır. Filminde sonunda kurdeleyi aldığı dahi bu sınıfın karşısında okumayı başardığı için değil Yusuf'un zorlandığını ve okumaya geçmeyen tek kişi olduğunu gören öğretmenin inisiyatifi sayesinde.

Yusuf'un sıra arkadaşı Hamdi ile olan ilişkisi de dikkat çekicidir. Yusuf, babasının Hamdi'ye hediye verdiğini görmesi ile sıra arkadaşını oldukça kıskanır. Yusuf bu sebeple

ödevini yapmadığı bir gün ise ödevini yapan Hamdi ile defterlerini değiştirir. Bu hareketi Hamdi'nin kulağının çekilmesine ve azarlanmasına sebep olur. Yusuf'un küçük "uçkağıtları" annesi ile ilişkisinde de görülür. İçmek istemediği sütün içine pislik atarak haberi yokmuş gibi davranır. Fakat Hamdi'nin hasta olduğunu öğrendiğinde de babası gelmediği için üzgün olan annesini gördüğünde de kendini affettirmeye çalışır. Sütünü tek dikişte bitirirken, dört gözle beklediği ahşap gemisini Hamdi'ye vermekten çekinmez. Yusuf'un bu iş işten geçtikten sonra sergilediği davranışlar babası ile ilişkisinde de izleyiciye sunulur. Son gün kurdeleyi aldığında koşarak eve gelen Yusuf babasının öldüğünü öğrenir. *Bal* (2010) filminde erkek çocuk karakter gerçekçi ve eleştirel biçimde kullanılır ve yaşadığı sorunlar irdelenir. Fakat kapsamlı bir erkeklik okuması için yeterli malzemeyi sunmamaktadır. Filmin anlatısı erkek çocuğu ele almaktan çok metaforlarla bezeli bir alt metin okumasına izin verir.

*Kar Beyaz* (2010) yapımı ise bir dizi karakterin karlı bir kış günü yaşadıklarını anlatmaktadır. Karakterler; erkek çocuk Hasan, annesi, hapisteki babası Halil, mektup bekleyen sevdalı Recep, armut satan yaşlı köylü, İstanbul'dan gelmiş bir orman mühendisi ve çevrelerindeki kişilerdir. Film, iki küçük kardeşine bakmak için ayran satmaya minibüs durağına giden Hasan'ı merkeze alsa da her karaktere ayrı ayrı odaklanır. Hasan'ın sabah yola çıkarak yürümesi, durakta beklediği dakikalar ve alacakaranlığı kalarak kurt saldırısına uğraması filmin ana hikayesidir. Bununla birlikte Hasan'ın gösterildiği sahnelerin ardından diğer karakterlerin o anda ne yaptığı paralel kurgu yardımıyla verilir. Yapım boyunca bir günü ele alınan Hasan derinlemesine bir analiz yapmak adına yeterli veriyi sağlayan bir karakter değildir. Bu yetersizliğin bir sebebi de Hasan ile birlikte birçok karakterin ele alınması ve bu karakterlerin de en az Hasan kadar işlenmesidir. Aynı yılın filmlerinden *Denizden Gelen* (2010) ise Jordan isimli göçmen bir erkek çocuk karaktere sahiptir. Fakat film polis memuru Halil'in hayatını merkeze almaktadır. Halil'in bir gün denizde gemisi batan Jordan'ı bulması ile yaşamı değişir.

2011 yılında ise karakteri olduğu filme ismini de veren bir erkek çocuk Can ele alınabilir. Fakat Can filmin ana karakteri değildir. Yapım Can'ın annesi Ayşe'yi odağına alır. Oğlu Can ile tek başına yaşayan Ayşe'nin durumu geçmişe dönen sahneler ile anlatılır. Ayşe'nin kocası Cemal'in kısır olduğu öğrenildikten sonra çift bir çocuk evlat edinirler. Ayşe'nin aylarca hamile taklidi yapmasının ardından çevreye oğulları Can'ın doğacağı haberi verilir. Fakat parayla satın alınan ve kaçırıldığı belli olan Can'a Ayşe bir

türlü ısınıp annelik edemez. Artık okul yaşına gelmiş olan Can'a benzer bir tutum sergilemeye devam eder. Film gelişen olaylar neticesinde Ayşe'nin Can'a beslediği sevgiyi fark etmesi ile son bulur. *Can* (2011) filmi toplumun beklentileri doğrultusunda çiftlerin düştükleri durum başta olmak üzere birçok alanda erkeklik okumasına olanak veren bir yapım olsa da bunu bir erkek çocuk karakter üzerinden yapmamaktadır. Bir erkek çocuk olarak Can ana karakter değildir ve analizi yapılamayacak kadar az ele alınmaktadır.

Aynı yıl yarışan *Güzel Günler Göreceğiz* (2011) ise Azraf isimli bir erkek çocuk karaktere sahiptir. Azraf filmin ana karakterlerinden biri olan Anna'ya bırakılan anne babasız bir çocuktur. Azraf'ın önemli bir rolü bulunmamaktadır. Bu yıl festivalde yarışan bir diğer film *Meş* (2011) ise Xelilo isimli bir adamın 1980 darbesi sonrası durumunu ele alır. Xelilo'ya arkadaşlık eden Cengo filmin erkek çocuk karakteridir. Xelilo'nun içinde bulunduğu durum Cengo'nun gözünden izleyiciye sunulur fakat ana karakter Xelilo'dur. Son olarak 2011 yılında festivalde yarışan bir diğer film *Mar*'dır (2011). Abisi ve babası ile yaşayan Güven yapımın anlatısında bir erkek çocuk rolü üstlenir. Taşrada üç erkeğin yaşadığı sıkıntılar *Mar* (2011) filminin odağındadır.

2012 yılındaki filmlerden *Güzelliğin On Par'etmez* (2012) ise ana karakter olarak bir erkek çocuk karaktere sahiptir. Ebeveynleriyle birlikte Avusturya'ya göç etmiş Veysel isimli bu çocuğun yaşadığı uyum sorunu yapımda ele alınır. Erkek çocuk yaşadıklarını Aşık Veysel'in eserleri sayesinde atlatır. Yapım ana karakter olarak bir erkek çocuk kullansa da bu çalışmanın odak noktası Türkiye kültüründeki durumlardır. Göçmen bir çocuğun yaşadığı sorunların analizi için farklı bir kuramsal arka plan gerektirdiği düşüncesi ile *Güzelliğin On Par'etmez* (2012) örnekleme dahil edilmemiştir. 2013 yılında ise *Lal* (2013) filmi karşımıza çıkar. Filmde, Süleyman ve Cemal isimli iki erkek çocuğun çıktıkları bir yolculuk anlatılır. Yılmaz Güney ile tanışmak için yola koyulan ikilinin başlarına gelen maceralar Türkiye'nin 1970'lerdeki durumunu göz önüne sermek için kullanılmıştır. 2014 yılındaki *Kuzu* (2014) ise iki çocuklu bir anne olan Medine'yi merkezine alır. Medine'nin, oğlu Mert için düzenleme hayalini kurduğu sünnet düğünü kocası İsmail ile arasındaki ilişkiyi etkilemektedir. Bu sırada ablası Vicdan tarafından korkutulan Mert ise kurban edileceğini düşünür. Erkek çocuk eleştirel biçimde ele alınsa da filmde ana karakter değildir.

2015 yılındaki adaylardan ise *Kalantar Soğuğu* (2015) filmi bir erkek çocuk karaktere sahiptir. Film baba Mehmet'in yaşadığı zorluğu ve ailesini geçindirirken çektiği güçlükleri ele alır. Down sendromlu oğlu ise bu zorluklardan biri olarak izleyiciye sunulur. Aynı yıl aday olarak festivalde bulunan *Kar Korsanları* (2015) filmi ise üç erkek çocuk karakter üzerinden 1981 yılının Kars'ında geçen bir hikaye anlatır. Bir dönem filmi olan *Kar Korsanları*'na (2015) derinlemesine analiz bölümünde yer verilmeyecektir. Fakat bu noktada filminden bahsetmekte yarar var. Serhat, Gürbüz ve İbo isimli üç erkek çocuğun dönemin getirdiği zorluklarla mücadelesi yapımın temel meseledir. Eğitim sistemi ve bu sistemin eli cetvelli öğretmeni üçlünün ilk mücadele alanı olarak izleyiciye sunulur. Okul dışında ise kömür arayışları üçlünün yakınlaşmasına ortam oluşturan bir unsurdur. Vatandaşa kömür verilmeyen bu dönemde erkek çocuklar devlet dairelerinin kazan artıklarından topladıklarını eve götürürler. İbo'nun verdiği tüyolarla Serhat ve Gürbüz de bu artıklardan yararlanmayı öğrenir. Süreç içinde üçlü farklı gruptan çocuklarla çatışma içine girerler. Fakat bir süre sonra kazan artıkları yeterli gelmeyince çocuklar yeni yöntemler bulmak zorundadır. Süreç boyunca çatışmada oldukları grupla da iş birliği yapan Serhat, Gürbüz ve İbo'nun bu strateji değişimleri erkek çocukların kendilerinden daha büyük bir güç için kafa kafaya vermelerini örneklendirir. Polisler tarafından kızakları yakılan çocuklar ellerinden bir şey gelmemesi üzerine Süpermen olma hayali kurarlar. Serhat'a göre Süpermen olsa kömür vagonlarından birini alıp köyün ortasına koyabilecektir. Televizyonda kovboy filmleri izleyen, çizgi romanlar okuyarak kahramanlarına özenen Serhat, Gürbüz ve İbo'nun kendilerine yapılan haksızlıklara çözümü Süpermen gibi düşünerek kömür vagonunu kaçırmak olur.

2016 yılındaki *İftarlık Gazoz* (2016) filmi ise yaz tatilinde gazozcunun yanında çalışmaya karar veren Adem'i merkeze alır. Yapım Adem'in çocukluğunu ele alsada bu çocukluk dönemi yetişkinliğinde açlık grevi yapan Adem'in içinde bulunduğu durumu anlamlandırmak adına izleyiciye sunulur. Adem'in çocukluğunun geçtiği 1970'ler Türkiye'si, yaşanan siyasi olaylar ve çevresindeki karakterler vasıtası ile tanıklık ettiği olaylar yetişkinliğinde olduğu kişiyi etkilemiştir. Filmin temel amacı 1970'lerde ülkenin bulunduğu sosyo-politik duruma değinmek ve birey üzerindeki etkisini göz önüne sermektir. Erkek çocuk sadece bu amaca hizmet eder. Aynı yıl gösterimde olan *Mehmet Salih* (2015) ise annesi ile yaşayan bir erkek çocuğu ele alır. Mehmet Salih babasız büyümüştür ve bu eksikliğin sebep olduğu özlem çocuğun hayatında hissedilmektedir. Annesi ise zorluk içinde oğlunu büyütmeyi başarmış fakat bu zorluklarla hala mücadele

etmek zorunda olan bir kadındır. Anne içinde bulunduğu durumu evden kaçmayı planlayan komşu kızı Ceylan'a öğüt olarak anlatsa da Ceylan'ı fikrinden vazgeçiremez. Film annenin ölümü ve Mehmet Salih'in çocuğuyla ortada kalan Ceylan ile yaşamaya başlaması ile son bulur.

2018 yılında festivalde yarışan *Çınar* (2019) ise engelli oğulları olan bir çifti merkezine alır. Mustafa ve Suna'nın oğlu Rıza yürüme engellidir. Anne Suna, oğlu Rıza'yı sırtında taşıyarak okula götürürken, baba Mustafa ise ailesini geçindirme konusunda güçlük çekmektedir. Fakat ailenin bir şekilde hayatına devam ettiği görülür. Film Rıza'nın doğumda karıştığı öğrenilmesi fakat ailenin Rıza'dan vazgeçmeyerek biyolojik çocuklarını o yaşa kadar büyüyen aile ile bırakmaları ile son bulur. Aynı yıl 1990'lı yılların Diyarbakır şehrinde bir erkek çocuğu anlatan *Renksiz Rüya* (2018) da festivallerde yer almıştır.

2019 yılında karşımıza çıkan *Babamın Kemikleri* (2018) ise köyüne dönen Ömer'in bu yolculuk sırasında yanında bulunan oğlu Hüseyin ile bir erkek çocuk karakteri izleyiciye sunar. Son olarak, aynı yıl festivallerde yarışan *Güvercin Hırsızları* (2018) yapımı ise ana karakter olarak yer vermese de anlatısında İsmail isimli bir erkek çocuğu bulundurur. İsmail'in babası aileyi terk etmiştir. Annesi zor durumda olan erkek çocuk ayakkabı boyacılığı yapar. Yapımın ana karakteri olan Mahmut ise içinde bulunduğu durum sebebi ile İsmail'e ilgi göstererek erkek çocuğun yaşamında önemli bir yer tutar.

2000 yılı sonrasında Uluslararası Antalya Film Festivali, Uluslararası Adana Film Festivali, Uluslararası İstanbul ve Ankara Uluslararası Film Festivalleri'nde yarışan aday filmler ele alındığında erkek çocuk karakterlerin hikayeye dahil edildiği görülmektedir. Fakat, bu erkek çocuk karakterler derinlemesine bir çözümleme yapmak için uygun konumda değildir. Bu sebeple çalışmanın örnekleme ana karakteri erkek çocuk olan ve bu erkek çocuk karakteri izleyiciye aktarmayı kaygı edinen yapımlarla sınırlandırılmıştır. Örnekleme dahil edilmeyen filmler içinde baş rollerde erkek çocuk karakteri olan yapımlar bulunsada bu karakterlerin farklı bir amaca hizmet etmek adına araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunun için filmler erkeklik analizine izin vererek eleştirel bir bakış açısı yakalamış olsalar da anlatılarına dahil edilen erkek çocuk karakterler derinlemesine bir okumaya ortam oluşturmadıkları için örnekleme dahil edilmemişlerdir. Özetle, örnekleme oluşturan yapımlar Türkiye kültüründe bir erkek çocuğu ele aldıkları ve bu erkek çocuk bütünüyle filmin temel meselesi olarak izleyiciye sunulduğu için

seçilmiştir. Sonraki bölümde bu sınırlılık ekseninde şekillendirilen örneklerdeki filmler ele alınacaktır. Bunlar *Tatil Kitabı* (2008), *Sivas* (2014), *Rauf* (2016), *Mavi Bisiklet* (2016) ve *Aydede'dir* (2018).

### 3. 2000 SONRASI TÜRKİYE SANAT SİNEMASINDA ERKEK ÇOCUK KARAKTERLER ÜZERİNDEN ERKEKLİĞİN ELE ALINIŞI

Çalışmanın bu bölümünde alanyazın kısmında verilen bilgiler ışığında 2000 yılı sonrası Türkiye sanat sinemasında erkek çocuk karakterler incelenecektir. Alanyazın bölümünde açıklanan erkeklik çalışmaları ve betimlenen, Türkiye kültüründe erkek çocuk olma durumu filmlerin analizlerine çerçeve oluşturmuştur. Analizler sonucunda, erkek çocuk üzerinden ortaya konan anlatıların erkeklik çalışmaları ile doğru orantılı biçimde bir eleştirelilik sergileyip sergilemedikleri problemi çözümlenmeye çalışılacaktır. Erkek çocuğun maruz kaldığı toplumsal yapı bağlamında bir farkındalık sağlıyor olmak filmlerin eleştireliliği temin ettiği anlamına gelecektir. Bu amaç doğrultusunda literatürden yararlanılarak belirli temalar oluşturulmuştur. Bu temalar; aile, eğitim ve cemaat kurumlarını merkeze almaktadır.

Literatürde aile teması altında belirli kalıpların öne çıktığı görülmüştür. Bunlar:

-Erkek çocuğun baba ile itaat etme odaklı bir ilişkisi olduğu

-Aile geçindirme yükünün babanın omuzlarında olduğu

-Erkek çocuğun baba ile mesafeli bir ilişki yaşarken “kontrol hiyerarşisi” odaklı bir iletişime sahip olduğu, anne ile ilişkide “bakım hiyerarşisi”nin daha yoğun biçimde hissedildiği ve annenin bu özelliği sayesinde baba ve oğul arasında aracı bir konum üstlendiği, kendini ailesine adanmış bir birey portresi çizdiği

-Ailede baba merkezli bir yapının hakim olduğu ve toplumsal cinsiyet ayrımlarının yoğun biçimde hissedildiği

-Erkek çocuğun bireyselliğinin öne çıkmadığı ve erkek çocuğun aileden kopamadığı

-Erkek çocuğun erken yaştan itibaren çalıştığı gerçekleridir.

Eğitim temasının ise devlet ve toplum olmak üzere iki alanda ele alınabileceği görülmüştür. Burada incelemeye tabi tutulacak bilgiler:

-Eğitimin ideolojik bir aygıt olduğu ve milliyetçi bir söylem güttüğüne

-Milliyetçilikle birlikte toplumsal cinsiyet kalıplarının da okul içinde erkek çocuğa verildiğine

-Eğitim sistemini aktaran araç olarak öğretmenin erkek çocuğun toplumsallaşmasında önemli rol oynadığı, tutum ve tavırlarının öğrenciyi etkilediğine yöneliktir.

Cemaat ve erkek ocuk arasındaki ilişki ise aşağıda belirtilen bilgiler ışığında ortaya çıkartılabilir:

-Eril habitus erkek çocuğun hane dışındaki ilişkilerinde etkilidir

-Erkek ocuk eril pratikleri çevresindeki yetişkinlerden alımladığı gibi arkadaş çevresinde de tekrarlayarak normalleştirir

-Eril habitus mekanlarda, benzer deneyimlerle ve bu benzer deneyimlerin teşvik edilmesi ile pekiştirilir

-Erkek ocuk kabul görme adına bu benzer deneyimleri yaşama arzusu güderken kadınsılığı dışlar ve pasif grnmemek adına şiddeti günlük pratiklerinin bir parçası haline getirir

-Erkek ocuklar arasındaki ilişki samimi görünse de bir mücadele alanıdır.

Bu bilgiler ışığında, erkek ocuk karakterlerin eleştirel olup olmadıklarını ortaya koymak adına analiz edilecek filmlerde cevap aranacak sorular ve altında sunulacakları başlıklar şu şekildedir:

Aile kurumu ve çalışma olgusunu ele alacak “ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi” ve “ana karakterin çalışma durumu” başlıkları altında:

-Erkek ocuğun baba ile ilişkisi nasıl sunulmaktadır?

-Anne, erkek ocuk için ne ifade etmektedir?

-Anne ve baba “bakım ve kontrol hiyerarşileri” ekseninde nasıl ele alınmaktadır?

-Ailenin biçimi nasıldır ve toplumsal cinsiyet kalıpları bu yapıyı nasıl etkilemektedir?

-Erkek ocuğun çalışma durumu nedir ve çalışıyorsa buna sebep olan etkenler nelerdir?

Eğitim kurumunu ele alacak “ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu” başlığı altında:

-Eğitim erkek çocuğun hayatında nasıl bir role sahiptir, hangi söylemleri uygulamaya dökmetedir?

-Bu söylemleri aktarmada öğretmenin rolü nedir? Öğretmen erkek çocuğun toplumsallaşmasını nasıl etkilemektedir?

Cemaat kurumunu ele alacak “ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi” başlığı altında:

-Erkek çocuk hangi eril pratik ve mekanları kullanmaktadır?

-Bu mekan ve pratikler erkek çocuğun hayatına nasıl girmektedir?

-Arkadaş çevresi eril habitusun pekiştirilmesinde nasıl bir rol üstlenmektedir?

-Erkek çocuk kabul görme adına ne tür stratejiler geliştirmektedir?

-Kadınsılığı dışlama, pasif görünmeme ve şiddet erkek çocuğun yaşamında yer almakta mıdır? Yer alıyorsa erkek çocuğun yaşamını nasıl etkilemektedir?

-Erkek çocukların birbirleri ile ilişkisi bir mücadele alanı olarak sunulmakta mıdır?

Türkiye’de erkek çocuğun konumuna dair erkeklik literatüründen elde edilen bilgilerden yola çıkılarak oluşturulan bu sorularla birlikte yapımların genel olarak eleştirel erkeklik çalışmaları bağlamında nasıl bir konumda buldukları da ortaya çıkarılacaktır. Bunun için aşağıda belirtilen sorulara cevap aranacak ve her film analizinin sonunda bulgular başlığı altında bu cevaplar sunulacaktır.

-Erkeklik normlarının erkek çocuk üzerinde oluşturduğu gerçek dışı imgeler ve bu idealleri gerçekleştirememeden doğan sıkıntılar ele alınıyor mu?

-Erkekliğin sadece kadınlar değil erkekler arasında da ürettiği eşitsizlikler göz önüne seriliyor mu?

-Üretilen bu eşitsizliklerin temel bulduğu kurumlar olan aile, eğitim ve cemaate vurgu yapıyor mu?

-Erkekler çoklu biçimde ele alınıyor mu? Farklı erkekliklere sahip çocuklar ve aralarındaki mücadele ortamı betimleniyor mu?

-Sosyal pratikler ve farklı erkeklikler bağlamında yaşanan deneyimler, yani erkekliğin her birey üzerinde bıraktığı değişken etkiler sunuluyor mu?

-Erkekliğin toplum içine nüfuz etmiş yapısı göz önüne serilerek bir inşa oluşu aktarılıyor mu?

Bu sorulara cevap bulmak adına incelenecek yapımlar 2000 yılı sonrası Uluslararası Antalya, Adana, Ankara ve İstanbul Film Festivalleri'nde yarışan aday filmler arasından seçilmiştir. Toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik, filmlerin analizine temel oluşturduğu için ana karakteri erkek çocuk olan filmler incelemeye tabi tutulmuştur. Bu filmler *Tatil Kitabı* (2008), *Sivas* (2014), *Mavi Bisiklet* (2016), *Rauf* (2016) ve *Aydede*'dir (2018). Filmler erkeklik bağlamında analiz edilirken beş başlık altında sunulacaktır. İlk olarak "ana karakter" başlığı altında baş roldeki erkek çocuk karakter tanıtılacaktır. Ardından aile kurumunun ele alındığı "ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi", ana karakterin çalışma yaşamı ve etkilerini ortaya koymayı amaç edinen "ana karakterin çalışma durumu", erkek çocuğun okul ve öğretmen ile ilişkisine odaklanan "ana karakterin eğitim sistemi içerisindeki durumu" ve genel olarak hane dışı ilişkileri analiz etmeyi amaç edinen "ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi" başlıkları gelecektir. Her film analizinin sonundaki "bulgular" başlığı altında ise incelenen filmde elde edilen bulgular erkeklik çalışmaları literatürü ekseninde özetlenecektir.

### **3.1. *Tatil Kitabı***

#### **3.1.1. Filmin künyesi**

**Gösterim Yılı:** 2008

**Yönetmen:** Seyfi Teoman

**Senaryo:** Seyfi Teoman

**Görüntü Yönetmeni:** Arnau Valls Colomer

**Yapımcı:** Yamaç Okur, Nadir Öperli

**Oyuncular:** Tayfun Günay, Osman İnan, Ayten Tökün, Taner Birsnel, Harun Özüağ

**Konu:** *Tatil Kitabı* filmde Ali isimdeki erkek çocuk karakterin hayatının bir bölümü izleyiciye aktarılır. Bu bölüm, okulun biterek yaz tatiline girildiği dönemden tekrar açılışına kadar devam eden bir süre zarfını kapsar. Filmde, Ali'nin büyüme süreci içindeki mücadelesi sunulurken etrafındaki erkeklerin karşılaştıkları zorluklar da ele alınır. Abi Veysel askeri okuldan dönmüş ve geri gitmek istememekte fakat karşısında hayalleri

konusunda kendisine destek olmayan bir baba bulmaktadır. Babasından göremediği teselliyi amcasında arasa da amca da zamanında hayallerinin peşinden gitmiş fakat başarılı olamadığı için memlekete geri dönmüş biridir. Baba ise çevresinde olup bitene kayıtsız kalarak otoritesini son raddesine kadar kullanmayı görev bilen bir aile reisidir. Babanın ölümü ile bu erkeklik mücadeleleri farklı bir boyut kazanır.

### **3.1.2. Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi**

#### **3.1.2.1. Ana karakter**

*Tatil Kitabı*, okul gezisi olduğu anlaşılan, öğrencilerle bezeli bir sahne ile açılır. Öğrencilerden biri kalabalığın içinden sıyrılarak kameranın odağına girdiği anda izleyici ana karakter Ali ile karşılaşır. Ali'nin diğer çocuklarla birlikte gezinmemesi ve gezinin yapıldığı kalenin tepesine tek başına çıkarak filmin geçtiği mekan olan Silifke'yi seyretmeye koyulması karakter hakkında ipuçları da sunar. Ali'nin görüldüğü bir sonraki sahne ise sınıf içindedir. Öğretmeni tarafından üçüncü sınıf tatil kitabı dağıtılması Ali'nin 10-11 yaşlarında bir erkek çocuğu olduğunun göstergesidir.

#### **3.1.2.2. Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi**

Ali, hane içinde ebeveynlerinin ikisi de bulunan bir çocuk olarak karşımıza çıkar. Ebeveynlerle birlikte abisi Veysel evde yer alan bir diğer bireydir. Hane içinde bulunmayan amca ise aile ile iletişimini yoğun biçimde sürdürmektedir.

Anne sürekli biçimde evi çekip çevirirken gösterilir. Aynı zamanda oğulları ve kocası arasında aracılık yaptığı durumlar da yapımda yer bulur. Ali'nin annesinin aile içindeki bu konumu Boratav, Fişek ve Ziya'nın da ele aldığı (2017, s. 129-143) annenin baba ve oğul arasındaki iletişimde üstlendiği aracı rolünü ortaya çıkarmaktadır. Ali, okulun tatile girmesi ile babası tarafından yazıhaneye götürülür. Oğlunun yazıhanede sıkıldığını ve zorlandığını anlayan anne ise durumu babaya açabilecek tek kişi konumundadır. Baba ile karşılaştırıldığında annenin oldukça hassas olan bu yaklaşımı bakım ve kontrol hiyerarşisi (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 95-96) ekseninde ele alınabilir:

Anne: Mustafa, Ali daha küçük, belli ki sıkılıyor yazıhanede, götürmesen?  
Çocuğun yazını zehir etmesen?

Baba: Nesi küçük? Ben o yaştaiken babam beni Adana'ya inşaatlarda çalışmaya götürürdü. Kızardım babama o zaman. Ama şimdi Allah razı olsun diyorum.

A: O eskidendi Mustafa ya, Ali daha el kadar sabi. Bırak oynasın arkadaşlarıyla! Çocuğun dersleri de iyi çok şükür Allah'a, daima takdir getiriyor. Oğlumun birini mutsuz ettin diğerine de aynısını yapma nolur.

B: Onları bana karşı çeviren sensin şımarttın, düşman ettin bana!

A: Sen de dostunun peşinden koşacağına ailenle ilgilen biraz.

B: Ne dostundan bahsediyorsun Allah'ın belası! Dostum mostum yok benim! Zehrettin akşamı!

Sessiz ve içine kapanık bir çocuk olan Ali, annesine dahi sıkıntısını söylemez. Erkek egemen yapının oldukça yoğun biçimde hissedildiği aile biçiminde Ali'nin babasına da yazıhaneye gitmenin kendini yorduğunu belirtmesinin imkanı yok gibidir. Babanın vaziyetten haberdar olmasının tek yolu annenin oğlu üzerindeki gözlemlerini kocasına açmasından geçer. Fakat konu babaya açıldığında olumlu bir tepki alınamaz. Çünkü baba olan Mustafa'nın da oğlunu yazıhaneye götürmesinin kendince sebepleri bulunmaktadır. Kendi babasından gördüğü üzere erkek çocuk erken yaşta çalışmaya başlatılmalı ve bir işin ucundan tutmalıdır. Çocukluğunda çalıştığı zamanların kıymetini şimdi anladığını belirten Mustafa oğlunun da ileride kendine müteşekkir olacağını düşünür. Ali'nin babasının sahip olduğu bu düşünce biçimi Boratav, Fişek ve Ziya'nın (2017, s. 105) ele aldığı babanın tutumunun ileriki yaşlarda haklı bulunduğu ve bireyin küçükken yakındığı otorite figürüne dönüştüğü gerçeğine bir örnektir. Baba Mustafa'nın ailesine düşkünlük göstermeyerek mesafeli yaklaşmasının sebebi karısının düşündüğü gibi, bir dostu olması değildir. Tutumları, yetiştiği geleneksel düşünce yapısına bağlı kalmasından kaynaklanır. Erkek egemen yapının getirdiği bir aile ilişkileri bütününde çocukların istekleri önem teşkil etmez. Kendi yetiştirilme biçimini oğullarına da uygulamanın en doğrusu olduğu düşünen Mustafa için karısının oğulları Ali ve Veysel'e müsamaha göstermesi ise "şımartma" kelimesi ile tanımlanır.

Baba oğul arasındaki ilişkinin katılığı ve annenin bu ilişkiyi yumuşatmak adına üstlendiği rol ağabey Veysel üzerinden de gözlemlenebilir. Veysel, askeri okuldan döndüğünde babası Mustafa tarafından otogardan alınır. Babasının elini öptükten sonra sarılan Veysel'in bir problemi yok gibi görünmektedir. Akşam ise Harp Okulu'na devam etmek istemediğini belirtmesi ile aile içinde sorunlar başlar. Oğlunun işletme okuma isteğini ciddiye almayan baba, devam etmeyeceksen de gelip yanımda çalış der. Fakat

Veysel'in subay olmaya niyeti yoktur. Tartışmanın ardından kapıyı çarpıp çıkarak amcasına gider. Buna rağmen kocasının evden uzaklaştığı anları kollayan anne, baba gittiği anda oğlunu arayarak eve çağırır. Oğlu Veysel'in içinde bulunduğu durumdan üzüntü duyan anne donattığı sofrada çocuklarının karnını doyurur. Görüldüğü üzere, *Tatil Kitabı* filmi annenin bakım hiyerarşisi ekseninde ele alınmasını örneklendirir ve Boratav, Fişek ve Ziya'nın (2017, s. 129-143) belirttiği "kendini çocuklarına adanmış bir birey" oluşunu betimler.

Veysel'in evden uzaklaşması üzerine amca da anne gibi aracı rolü üstlenir. Amca Hasan, abisine giderek yeğeni Veysel'in sorununa bir çözüm bulmaları gerektiğini belirtir. Baba Mustafa ise ortada bir mesele olmadığını düşünmekte, bir süre sonra oğlunun "kuyruğunu kıstırarak geri dönece"ğine emin görünmektedir. Kardeşi Hasan'ın ısrarları üzerine sinirlenen Mustafa, "oğlumu kendine benzetme" diyerek son noktayı koyar. Amca Hasan, zamanında kalması yönünde bütün ısrarlara rağmen okumak için Ankara'ya gitmiş, okulu bitirmek yerine evlenmeyi seçmiş ve yaptığı evliliği de yürütememiştir. Bu gerçekleri bir başarısızlık gibi kardeşinin yüzüne vuran Mustafa ise oğlunun aynı kaderi paylaşmasını istemez. Ali'yi ufak ufak çalıştırmasının ileride yararlı olacağını düşünmesi gibi Veysel'i de okuluna devam etmeye zorlamanın en iyisi olduğu kararındadır. Bu kararının kendi nezdinde erkeklik basamaklarını tamamlayamamış olan kardeşi tarafından sorgulanmasını ise kabul etmez. Baba Mustafa'nın gözünde kardeşi iş bulma ve evlilik gibi tamamlanması gereken önemli aşamalarda başarılı olamamıştır. Hasan'ın zamanında beğenmediği baba mesleğini devam ettiriyor oluşu meslek edinme konusunda da tatmin edici bir edinimi olmadığı anlamına gelmektedir. Cengiz, Tol ve Küçükural'ın (2004, s. 57) ve Selek'in (2018, s. 18) ele aldığı erkeklik aşamalarının birey üzerinde sebep olduğu baskı ağabey kardeş arasındaki bu ilişkide gözlemlenebilir.

### **3.1.2.3. Ana karakterin çalışma durumu**

Film boyunca Ali'nin çalışma durumu babası ile ilişkisine temel olan bir unsur olarak izleyiciye sunulur. Yazın gelmesi ile Ali babası tarafından yazıhaneye götürülmeye başlanır. İlk olarak Ali, işe giderken babasının arabasında görüntülenir. Esnemesi ve sergilediği diğer davranışlar durumdan pek memnun olmadığını yansıtmaktadır. Erkenden kaldırılmış olsa da ses etmeyen ve babasının yanında ön koltukta oturan Ali yazıhaneye girdiğinde de ne yapacağını bilemez. Ancak, babası tarafından "otur" komutu verildikten sonra kendine bir yer bulur. Yazıhanede beklerken

salladığı ayaklarından sıkıntısı belli olan Ali evde iştahsız ve durgun haliyle de annesinin dikkatini çeker. Baba ve annenin oğulları hakkında yaptıkları konuşma ise bu noktadan sonra devreye girmektedir.

Ebeveynler arasında yapılan konuşmadan sonra Ali yine babası ile sabah uykulu bir biçimde arabanın ön koltuğunda görüntülenir. Fakat bu sefer yazıhaneye uğramayan baba bir dükkana girerek arabanın içinde her şeyden habersiz bekleyen Ali'ye bir kutu sakız alır. “Hayırlı işler” dilenerek işlek bir caddede bırakılan Ali elindeki kutu ile kalakalır. Belli bir zaman sonra bir çay bahçesinin bahçesine oturan Ali'nin kutuyu açtığına ilk yaptığı iş bir sakız alarak çiğnemektir. Gözüne kestirdiği bir çiftte yaklaşarak ilk kez satış denemesinde bulunsa da yaklaşan garsonun bakışı Ali'nin vazgeçerek geri dönmesi için yeterli olur. Özellikle Ali gibi içine kapanık olan bir çocuk için sakızları satmak kolay olmadığı gibi ilk günü de başarısızlıkla sonuçlanır. Sonraki günlerde yine denemelerde bulunsa da Ali'nin zorlandığı bellidir. Eve geldiğinde ise kutuyu koltuğun arkasına koyarak saklar.

Ali babası ameliyata girdikten sonra da zorunlu olmadığı halde dışarı çıkıp sakız satar. Artık onu merkeze bırakan biri olmadığı için evin çevresinde kimsenin görmeyeceği yerlerde oturarak sakız kutusunu açar. Fakat film boyunca Ali'nin tek görülen müşterisi annesidir. Bir akşam bulaşık yıkayan annesine yaklaşarak sakız almak isteyip istemediğini sorar. “Ver bakalım bir tane” diyen anne ise sakız ücretinden oldukça fazla olduğu belli olan bir miktar parayı oğluna uzatır. Sonrasında sakızı alarak mutfak dolabında bulunan kavanozdaki diğer sakızların yanına atmasından annenin oğluna sürekli bu yardımı yaptığı anlaşılmaktadır.

Ali'nin sakız kutusu ise tatil kitabı ile benzer bir kader paylaşır. Tatil kitabını çalan aynı sınıf arkadaşı tarafından kandırılarak sakız kutusuna el konulması ile Ali'nin çalışma macerası sona erer. Fakat Ali'nin babası ile bağdaştırdığı çalışma olgusu ilişkilerini şekillendirmeye devam eder. Hastanede yoğun bakımdaki babasına söylediği sözler Ali'nin neden kimse zorlamadığı halde sakız satmaya devam ettiğini açıklar niteliktedir. “Baba, tüm sakızları sattım. Sen iyileşince yeni bir kutu alalım” cümleleri Ali'nin babası ile iletişiminin başka bir boyuta geçemediğini kanıtlar. Ali için yoğun bakımdaki babasını mutlu etmenin hatta onunla iletişime geçmenin tek yolu çalışma durumundan bahsetmek, başarısını belirtmek ve ne kadar hevesli olduğunu göstermektir. Ali ve babası arasındaki bağ kontrol hiyerarşisi ekseninde biçimlenir. İkilinin ilişkisi “saygı, korku, mesafe,

kısıtlama, izin vermeme” (Boratav, Fişek ve Ziya, 2017, s. 261) sözcükleri ile kolayca betimlenebilir.

#### **3.1.2.4. Ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi**

*Tatil Kitabı* filminde Ali'nin akranları ile ilişkisi de hikayeyi geliştiren unsurlardan biridir. Okul gezisi sahnesinde olduğu gibi son gün karneler beklenirken de Ali'nin diğer öğrencilerle kaynaşmadığı görülür. Bir akranı ile ilk etkileşimi ise tatil kitabını çaldırmasıyla olur. Kitabının elinden alınmasına bir iki kez itiraz etse de fiziksel şiddete boyun eğmek durumunda kalan Ali bir şey yapamaz. Etrafındaki bir büyüğe durumu açıklama girişiminde de bulunmayan Ali çareyi kırtasiyeden tatil kitabı satın almakta bulsa da Silifke'de kitabın olmadığını öğrenir.

Sakız kutusunu da aynı arkadaşına kaptıran Ali yine kendi lehine yapıcı bir çözümle olayı halledemez. Kendisinden parasını vermeden sakız alan arkadaşına karşı gelme girişiminde bulunmaz. Aynı zamanda arkadaşından “sakız var diye bağırılmazsan kimse gelip senden sakız almaz” öğüdünü de alır. Eve gitmeye yeltenerek kalktığı sırada ise bir öneri daha onu beklemektedir. Sakız kutusunu arabanın altına koymasına gerektiğini, geri geldiğinde kutuyu yine bulacağını belirten arkadaşının sözünü dinleyerek kutuyu arabanın altına saklar. Sürekli biçimde zorbalığa maruz kalan Ali'nin başka bir seçeneği varmış gibi de görünmez.

Erkeklik tek bir kategori olarak ele alınmaktan vazgeçildiği takdirde erkek çocuklar da farklılıkları ekseninde analiz edilebilir. Bu doğrultuda, Ali'nin zorbalık gördüğü arkadaşından ayrı deneyimlere sahip olduğu dikkati çeker. İki çocuğun arasındaki ilişkiye de bu farklılıklar biçim vermektedir. Cüssesini kullanmaktan çekinmeyen sınıf arkadaşı Ali'yi her fırsatta, kolayca ezer. Oldukça sessiz ve sakin bir çocuk olan Ali'nin tavırları ise arkadaşını karşısındaki konumunu belirlemektedir. Ali, yaptığı beğenilmeyen, öğüt verilen ve rahatça itilip kakılan, sahip olduklarına el konulabilen pasif bir çocuk olarak betimlenirken; arkadaşını tüm bu tasvirlerin zıttı bir portre çizer. *Tatil Kitabı* filminde Ali ve arkadaşını üzerinden iki farklı erkek çocuk arasındaki ilişki sunulurken ana karakter olan Ali'nin yaşadığı zor durum da göz önüne serilir. Ali, tekrar kandırıldığını ve sakız kutusunun çalındığını fark ettiğinde ise arkadaşından farklı bir tutum sergiler. Maruz bırakıldığı zorbalığa aynı oranda karşılık veremeyen Ali'nin tepkisi çalınan sakız kutusunu tekmeleyerek kaçmak olur.

Ali'nin altta kaldığı bu hiyerarşik ilişki ağabey Veysel'in dahil olması ile kesintiye uğrar. Çaldığı sakız kutusuna atılan tekmenin intikamını almak isteyen arkadaşı bir oyun sırasında Ali'ye arkadan yaklaşarak saldırır. Yere yatırılan Ali'nin tek yapabildiği, abisini koz olarak kullanmak, sözlü bir çıkışta bulunmaktır: “abime söylerim seni”. Ali'nin bu söyleminin geçerli bir tehdit olduğu Veysel'in olay yerine gelmesi ile anlaşılır. Abisi Ali'yi kurtarıırken zorbalık yapan arkadaşını kovalamakta da zorlanmaz. Yaşça büyük bir erkeğin müdahil olması ile Ali'nin konumu değişir, Ali abisinin sahip olduğu “üstünlükten” yararlanır. *Tatil Kitabı* filmi bu olay ile erkeklikler arasındaki hiyerarşik yapıyı izleyiciye sunduğu gibi bu yapının dönüşebilirliğini de ele alır.

Film, erkeklikler arasındaki ilişkiyi çocuklar üzerinden ortaya koyduğu gibi toplumdaki yerleşik erkeklik kalıplarını da Ali'nin tanıklıkları ve davranışları ile hikayenin bir parçası haline getirir. Babası kalp krizi geçirdiği zaman ambulans şoförü tarafından hastaneye götürülen Ali, annesi gelene kadar ailenin tek bireyi olarak duruma tanıklık eder. Anne vardığında “tomografi sonuçları belli olmuş, konuştum ben” diyen Ali'nin durumu kontrol altına almışçasına sergilediği bu tavır yetişkin bir erkek edası taşır. Fakat çevresinden gördüğü “erkekçe” denilebilecek bu davranış biçimini sergileyen Ali annesi tarafından ciddiye alınmadığı gibi sonrasında gelen sahne çocuğun aslında bulunduğu konumu tasvir eder. Yetişkinler arasında kalan Ali'ye konuşma sırasında söz verilmez, kendisi de söz alabilecek bir durumda bulunmaz. Kadrajda yetişkinlerin bacak boyunda kalan Ali, bir annesine bir amcasına bakmaktan başka bir eylemde bulunamaz. Ali yetişkin erkeklerden gördüğü bir davranış biçimi sergilemek istese de kendisine söz düşmez.

Ali yetişkinlerin birbirleri arasındaki ilişkileri gözlemleyerek de eril örüntüleri deneyimler. Babanın arabada bıraktığını iddia ettiği paranın bulunması için arama emri verilir. “Aracı biz almaya gidene kadar yanına yaklaşan ne kadar adam varsa hepsini toparlayın getirin” emrini veren komutan bu kişilerden birinin doktor olduğunu öğrendiğinde çekinmeden “doktor kalsın” der. Sahip olduğu unvan dolayısı ile diğer erkeklerden farklı konumlandırılan doktora yapılan ayrımcılığa Ali tanık olur. Bu sahne erkek çocuğun maruz kaldığı birçok kalıptan sadece birini örneklendirmektedir. Mesleği sebebi ile doktora tanınan bu imtiyaz yazılı bir kurallar bütünü olmasa da bireyin küçüklüğünden itibaren deneyimleri sonucu öğrendiği normlardandır.

### 3.1.2.5. Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu

*Tatil Kitabı*, erkeklik kalıplarını merkezine alırken çocuk ve eğitim sistemini de senaryosunun temeline oturtan bir yapım olarak karşımıza çıkar. Film, ismini dahi yaz döneminde öğrencilere kazanımlarını unutmamaları adına takip etmeleri için verilen bir yayın olan “tatil kitabı”ndan alır. Filmde öğretmenin okulun son günü yaptığı konuşma çocuk ve eğitim sistemi arasındaki ilişkiyi betimler niteliktedir: “Tatilinizi sağda solda aylaklık ederek boşa harcamayın. Elbette gezin, tozun, oyun oynayın ama arada şimdi dağıttığım tatil kitabına da bakın ... Dediğimi yaparsanız tatilden bir sürü faydalı şey öğrenmiş olarak geleceksiniz”. Bu cümleler saatlik, günlük, haftalık, aylık hatta yıllık olarak bölümlere ayrılmış ve her bölümün planı devlet tarafından görevlendirilmiş bir kurumca yapılandırılmış eğitim sisteminin öğrenciye bakış açısını özetlemektedir. “Kapitalist toplumdaki üretim ilişkileri” çerçevesinde oluşturulan ve bu ilişkileri çocuklara aktarmayı gaye edinen eğitim sistemi için çocuk kavramı Althusser’in (2014, s. 62-63) de ele aldığı gibi ideolojik bir biçimde tek düzedir. Ali de bu varsayımsal tek düzeliğin içinde kaybolmakta ve öğretmenin her çocuğun geçireceğini düşündüğü “klasik” bir tatil planı ile tertiplenmektedir.

Çocuklar aylaklık yapma kapasitesi bulunan, gezip tozan ve oyunlar oynayan bireyler olarak görülmektedir. Bunların yanında onlara önerilen tatil kitaplarını çözerek belirli bir bilgi birikimine sahip olmaları da beklenir. Fakat Ali’nin geçirdiği yaz tatiline bakıldığında bu tanımlamalara uymadığı aşıkardır. Ali, gezip tozup aylaklık etmeye fırsat bulamadan babası tarafından yazıhaneye götürülmeye başlanır ardından ise sakız satmak için görevlendirilir. Bununla birlikte babasının yaşadığı sağlık sorununun ardından hayatını kaybetmesi Ali’nin yaşamını temelinden etkileyecek bir unsurdur. Tatil kitabını kaybeden Ali kitaptaki uygulamaları çözerek “öğrenme ve eğlenme” fırsatı bulamamış olsa da deneyimleri sonucu farklı öğrenimler gerçekleştirmiştir.

Yönetmen Teoman da “tatil kitabı” imgesini bir metafor olarak kullandığını belirtir. Ali’ye okul tarafından, öğrenimine katkıda bulunması beklenen bir kitap verilir fakat bu kitabı kaybeden Ali yaz tatili boyunca bilgi birikimini kendi deneyimlerinden elde eder (http-2). Özetle, *Tatil Kitabı* filmi, eğitim sisteminin bir erkek çocuğun toplumdaki mücadelelerini göz önünde bulundurmadan varsaydığı kalıpları karakterini biçimlendirirken kullanmak yerine gerçekçi bir yaklaşım izleyerek erkek çocuğun

mücadelelerini ortaya koyar. Ali sistemin öngörüsünün dışında bir yaz tatili geçirirken bu öngörülerden farklı bir mücadele alanı olan erkeklik içinde kendini bulur.

### **3.1.2.6. Bulgular**

*Tatil Kitabı* filminde erkeklik mücadelesi ilkökul çağındaki Ali üzerinden verilir. Öncelikli olarak, Ali'nin aile yaşamı içinde toplumsal cinsiyet kalıplarının kendini gösterdiği söylenebilir. Hane içinde babanın otoritesi yoğun biçimde hissedilmekte, anne ise kendine biçilen rol doğrultusunda sadece evi ve çocukları ile ilgilenmektedir. Toplumsal cinsiyet kalıpları ve bu kalıpların sebebiyet verdiği beklentilerin ailenin bir parçası olan amca ve baba arasındaki iletişimi de biçimlendirdiği görülür. Kalıplarla doğru orantılı olarak Boratav, Ziya ve Fişek'in değindiği biçimde anne bakım hiyerarşisi ekseninde ele alınabilir ve aracı bir konum üstlendiği söylenebilirken baba kontrol hiyerarşisi bağlamında izleyiciye sunulur. Ali'nin ebeveynleri ile ilişkisi erkek çocuğun anne ve baba ile kurduğu bağların farklı yapılarını ortaya çıkarır. Babanın kural koyucu rolü ve bu rolün erkek çocuk üzerindeki etkisi aile ilişkileri içinde vurgulanır. Bu vurgu üç farklı yaştaki erkek üzerinden yapılır; küçük bir çocuk olan Ali, genç bir delikanlı olan abisi Veysel ve baba Mustafa toplumdaki eril örüntüleri ve bu örüntülerin kuşaktan kuşağa aktarılır biçimini açığa çıkarmak için kullanılır.

Yapımda, erkek çocuğun çalışma durumu ise baba ile ilişkisine temel oluşturan bir olgu olarak sunulur. Baba-oğul arasındaki mesafeli ilişki bu vasıta ile anlatıda örneklendirilir. Mesafe sebebi ile tercihlerini dile getirmekten çekinen erkek çocuğun deneyimlediği zorluğa dikkat çekilir. Ali'nin zorlanır durumu küçük yaşta aşılana çalışma olgusunun erkek çocuk için nasıl bir mücadele alanı olduğunu göstermektedir. Bu zorluklara rağmen Ali'nin sakız satmaya devam edişi toplum nezdinde birbirini tamamlayıcı iki olgu olarak görülen erkeklik ve çalışma arasındaki ilişkiyi okunabilir kılar.

Ana karakterin özellikle bulunduğu bir eril mekan dikkati çekmemektedir. Fakat erkek çocuğun babasının yazıhanesinde bulunduğu anlardan dışarıda arkadaşlarıyla geçirdiği zamana kadar birçok gündelik uğraşta eril pratikler görülür. Özellikle akran ilişkileri erkeklikler arası mücadeleyi göz önüne serer. Erkek çocuklar arasındaki hiyerarşik ilişkide Ali zorbalığa maruz kalan taraftır. Bu doğrultuda, şiddete fazla meyilli olduğu söylenemez. Fakat, fiziksel gücü bir karşı duruş sergilemeye yeterli gelmemesine rağmen Ali, ağabeyi Veysel'in yaşça büyük olmasından kaynaklanan hegemonik

durumunu kullanmaktan çekinmez. Ağabeyin müdahilliği hegemonik konumun koşullara bağlılığını ortaya koyar. Akran ilişkilerinin yanında, yetişkinlerin eylemleri üzerinden toplum içindeki yerleşik erkeklik kalıpları da izleyiciye sunulur. Ali'nin sergilediği ve maruz kaldığı eril pratikler yetişkinler içinde bulunduğu durumlarda gözlemlenebilir.

Son olarak, *Tatil Kitabı* filminde ana karakter ve eğitim sistemi ile arasındaki ilişkinin de eleştirel biçimde ele alındığı görülmektedir. Yapım, sistemin göz önünde bulundurmadığı mücadele alanlarının varlığına vurgu yapar. Ali'nin geçirdiği yaz tatili ön görülen kalıpların dışına oturtularak bu vurgu pekiştirilir. Erkek çocuk olmanın sebebiyet verdiği mücadeleler Ali'nin tatilini şekillendirir. Filmin eğitim sistemini ele alış biçimi dikkat çekiyor olsa da öğretmen imgesine yaptığı bir vurgu bulunmamaktadır.

Özetle, *Tatil Kitabı* filmi, ana karakteri Ali üzerinden; aileden akran ilişkilerine, eğitim sisteminden toplumun beklentilerine kadar birçok alanda erkek çocuğun içinde bulunduğu zorlukları ekrana taşır. Bir erkek çocuk olarak kendinden beklenen çalışma gibi olguların sebep olduğu güç durumların Ali'nin üzerinde yarattığı etkiler izleyiciye sunulur. Akran ilişkileri vasıtası ile erkeklikler arası eşitsizlikler okunabilirken bu durum erkek çocukların çoklu biçimde ele alınarak farklı deneyimler içinde sunulduğunu gösterir. Bunun yanında yönetmenin de belirttiği gibi Ali ile birlikte ailenin diğer erkek bireyleri de erkeklik üzerinden ele alınır. Teoman, yapımda bir erkeğin hayatının farklı evrelerini Ali, ağabey Veli, orta yaşlı amca ve baba üzerinden ele aldığı belirtilmektedir (http-2).

### **3.2. Sivas**

#### **3.2.1. Filmin künyesi**

**Gösterim Yılı:** 2014

**Yönetmen:** Kaan Müjdecı

**Senaryo:** Kaan Müjdecı

**Görüntü Yönetmeni:** Armin Dierolf, Martin Solvang,

**Yapımcı:** Yasin Müjdecı

**Oyuncular:** Doğan İzci, Çakır, Ozan Çelik, Muttalip Müjdecı, Hasan Yazılıtaş, Okan Avcı, Hasan Özdemir, Ezgi Ergin, Furkan Uyar

**Konu:** Aslan, dövüş sonrası ölmek üzere olduğu düşünülerek terk edilen bir köpeği sahiplenir. Film ise ismini bu kangal cinsi köpekten almaktadır. Sivas'ın dövüş konusundaki yeteneğinin keşfedilmesi ile buldukları köyde nam salmasından Türkiye şampiyonluğuna kadar giden macerası Aslan'ın hayatında da büyük değişikliklere sebep olur. Aslan, Sivas'ın başarıları ile ilgi toplayarak sözü dinlenir gözde bir çocuk haline gelir. Fakat zaman içinde ne Sivas ne de kendisi için istediği yolun bu olmadığını fark eder.

### **3.2.2. Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi**

#### **3.2.2.1. Ana karakter**

*Sivas* filmi bir grup erkek çocuğun küçük bir füze ile oynama sahnesi ile açılır. Birbirleri ile füzeyi tek hamlede patlatma iddiasına giren bu çocukların sözlü mücadelesi fiziksel bir çatışmaya dönüşür. Arkadaşlarını ayırmaya çalışsa da arada kalarak diğerleri gibi tartaklanan Aslan ile izleyici bu sahnede tanışır. Erkeklik mücadelesinin hem sözlü hem fiziksel boyutlarını göz önüne seren bu olay filmin teması hakkında da ipuçları verir. Aslan, film boyunca bu mücadelenin bir parçası olarak oldukça küfürlü konuşan, şaka yollu da olsa fiziksel şiddete maruz kalan aynı zamanda da uygulayan bir erkek çocuk olarak karşımıza çıkar. İlköğrenimini sürdüren Aslan'ın 10-11 yaşlarında olduğu çıkarımı yapılabilir.

Erkek çocuğun hayatının dönüm noktası ise Sivas'ı sahiplenmesi ile gerçekleşir. Aslan, bir dövüş sonrası “haşat” edildiği düşüncesi ile ortada bırakılan Sivas'ın hareket ettiğini görerek ölmeyeceği kanaatini getirir, yanında bekler. Baş başa kaldıklarında Sivas'a yaklaşmaya çalışsa da saldırganlığı üzerinde alan kangal Aslan'ın girişimlerine olumlu yanıt vermez. Aslan'ın her halinden Sivas'ın saldırgan duruşundan korktuğu ve tedirgin olduğu belli olsa da erkek çocuk beklemekten vazgeçmez. Kendisine bir dost edinmenin yanında bir dövüş köpeğine sahip olmanın getireceği prestij de Aslan'ı güdülemektedir. Çabalarının sonucu Sivas'ı evine götürebilen Aslan'ın kangal ile arasındaki bağ kuvvetlendikçe tavır ve duruşu da değişir. Bu değişimler köpek vasıtası ile etraftan gördüğü saygının artması sebebiyledir.

Aslan okula gitmeyi bırakarak günlerini Sivas ile geçirmeye başlar. Arkadaşları ile iletişimi değiştirken kangalı kullanarak diğer çocuklar arasındaki statüsünü de artırır. Arkadaşları başta olmak üzere okula ve ailesine karşı vurdumduymaz bir tavır sergileyen Aslan, Sivas'ın varlığından güç alır. Aslan'ın sergilediği tavırların, toplumun “erkeklik”

kalıpları ekseninde şekillendiği ve Aslan'ın sert bir erkek portresi çizmeye çalıştığı görülür. Bu doğrultuda Aslan sigaraya başlar.

### **3.2.2.2. Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi**

Aslan; evde babası, annesi ve kendisinden yaşça oldukça büyük olduğu anlaşılan ağabeyi Şahin ile yaşar. Aslan'ın yoğun bir ilişki kurduğu, genellikle gününü birlikte geçirdiği kişinin ağabey Şahin olduğu görülürken baba ve anne ile münasebeti filmin odağında yer almaz. Annenin film boyunca iki kez kadraja girdiği görülür. “Acımdan geberdim” diyerek evin içinde bağırarak babaya “görmüyon mu” cevabını verirken duyulur. Aslan babası ile de samimi bir ilişki kurmaz. Baba, eve geldiğinde Aslan'ın sobayı yaş tezekle yakmaya çalışmasına kızarken portre edilir. Babanın yardımda bulunmak yerine oğlunu azarladığı dikkati çekmektedir. Anne ile baba arasındaki ilişki ve babanın oğullarına karşı tutumu düşünüldüğünde Aslan'ın yaşamını geçirdiği evde aile bireylerinin iyi bir iletişime sahip olmadığı görülür. Erkek çocuğun dışarıda sergilediği tavırların hane içinden örnek alındığı çıkarımı kolayca yapılabilir.

Bir erkek çocuk olarak Aslan ve ağabeyi Şahin'in aile tarafından kendilerine verilen isimleri de dikkat çekicidir. Akıncı Yüksel'in belirttiği gibi Türkiye kültüründe erkek çocuklardan “yiğitlik, dayanıklılık, kahraman olması” gibi unsurlar beklenir. Bu beklentiler ise isimlerde yansımalarını bulur (2016, 42-44) . Aslan ve Şahin'den umulan eril davranışlar adlarından okunabilir. Aslan'ın bu eril davranışlarını ise kendisi daha önce aynı yoldan geçmiş ağabeyi şekillendirmektedir. Bu durum iki karakterin de bulunduğu sahnelerde göze çarpar. Ağabey Şahin'in şiddete meyilli davranışları ve küfür yüklü söylemleri Aslan'da vücut bulmuş gibidir. Aslan, prens seçilen arkadaşı Osman'a içinden de olsa ettiği küfrü ağabey Şahin'e anlatırken gurur duyar bir tavır sergilemekte, üzerine övgü beklediği de anlaşılmaktadır. Fakat karşılık olarak Şahin'in “şaka” adı altında boğazına yapışarak sıkması Aslan'ı beklenmedik bir geri dönüş ile karşılaştırır. “Yapışacan boğazına, diyecen kafanı sikerim senin, prens ben olacam diyecen, anladın mı la” diyerek Aslan'a ne yapması gerektiğini uygulamalı olarak gösteren Şahin kendisi gibi bir ağabeye sahip olmanın ne anlama geldiğini de özetlemektedir. Aslan'ın sürekli vakit geçirdiği ağabeyi Şahin'den bu davranışları örnek aldığı açıkça görülür. Ağabey ve kardeş sürü ile ilgilenirken ele alınan bu sahnede Aslan'ın hayvanları güderken de birebir ağabeyinin taklit ettiği göze çarpar.

Aslan'ın şiddete maruz kalan taraf olduğu ağabeyi Şahin ile ilişkisi Sivas'ın gelişi ile sekteye uğrar. Eve geldiği bir gün Sivas'ı avluda zincirli halde bulduğunda Aslan'ın babası ve Şahin'e yaptığı çıkış kontrol edilemez biçimdedir. Babasına dahi hesap sorarak köpeği kimin zincirlediğini öğrenmeye çalışan Aslan “ne bileyim ben lan” cevabına “zaten sen de ne biliyorsun” karşılığını rahatça verebilir. Aslan, aradığı suçlunun ağabeyi olduğunu bildiği için “Şahin nerde” diyerek aranır. Önceden “Şahin ağabey” diyerek ağabey kelimesini eksik etmeyen Aslan için ağabeyi artık sadece “Şahin” olmuştur. İçeride uyuma taklidi yapan ağabeyinin başına dikilen Aslan istediği tepkiyi alamamasının ardından Şahin'e vurur. Küfür dolu konuşmalarla hararetlenen tartışma Aslan'ın çatıya çıkarak etrafı velveleye vermesi ile ilerler. Babası tarafından da idare edilemeyen Aslan köpeğinin satıldığı düşüncesi ile herkese kafa tutmaktadır. Aslan'ın Sivas'tan aldığı güç ve bu gücü kaybetme tedirginliği ile beklenmedik bir üstünlük sağladığı görülür. Hane içinde kendisinden yaşça büyük olan erkeklere meydan okumaktan çekinmemekte çünkü kangalının ona getirdiği itibara güvenmektedir. Görüldüğü üzere, genel olarak ailesinden gördüğü fiziksel ve psikolojik şiddet Aslan'ı ne kadar rahatsız ederse etsin kendisi de bu dili benimser ve uygulamaya döker. Aslan'ın bu davranışı Selek'in yaptığı çalışmada katılımcıların anlatılarından çıkardığı sonuçla eş düşer: yetiştirilme sürecinde maruz kaldıkları şiddet erkekler tarafından farklı biçimlerde meşrulaştırılır (2018, s. 97).

### **3.2.2.3. Ana karakterin çalışma durumu**

Aslan, ağabeyi Şahin ile ailenin hayvanlarını güderken görülür. Fakat bu durum köy ortamında gündelik sürecin bir parçası olarak verilmektedir. Aslan çalışma durumuna vurgu yapılarak izleyiciye sunulan bir erkek çocuk karakter değildir.

### **3.2.2.4. Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu**

*Sivas* filminde direkt eğitim sistemini hedefe alan bir eleştiri dikkati çekmemekle birlikte öğretmen karakterinin yarattığı imge olumsuz bir resim çizer. Öğretmenin davranışları, Aslan'ın arkadaşı Osman'a karşı öfke duymasına sebep olmakta ve bu öfkeyi körüklemektedir. Öğretmen, piyes için rollerin seçimini öğrencilere söz hakkı vermeden kendi kendine yapar ve bu seçim sırasında umursamaz tavırlar takınır. Elleri cebinde, boynunda telefon kulaklığıyla öğrencilere verdiği komutlar oldukça kabadır. Öğrenciler tarafından “ne kadar güzel” “acaba kim giyecek” cümleleriyle hayranlık içinde izlenen prens kostümünün “muhtarımızın oğlu” denilerek Osman'a teslim edilmesi

Aslan'ın kızgınlığını başlatır. Kendisinin ise "cüce" rolünü oynamaya uygun bulunması için içe duygularını şiddetlendirir.

Öğretmen, uygunsuz davranışlarına örnek olarak teneffüs bitiminde kulağında kulaklık telefonla konuşarak öğrencilere içeri girmelerini söylerken betimlenir. Ardından gelen sahne ise verilmek istenen olumsuz öğretmen imgesini tamamlar. Aslan öğretmene ve Osman'a olan öfkesini daha fazla içinde tutamayarak öğretmenin evine gider. Aslan duvardan bağırırken içerideki gürültüleri anlamasa da öğretmenin evinden gelen yüksek porno sesi ve evden çıktığında üzerini düzeltir haliyle izleyiciye verilmek istenen mesaj açıktır.

Öğretmen: "Noldu lan"

Aslan: "Hiç"

Ö: "Nere bakıyon oğlum, bana mı bakıyon?" "Noldu?"

"Aslan noldu?"

"La gonuşsana"

A: "Ben prens olmak istiyim".

Ö: "Ne olmak istiyon?"

A: "Prens olmak istiyim".

Ö: "Yapalım, ne zaman".

A: "Şimdi".

Ö: "Şimdi mi, noldu oğlum. Nerden geliyon sen".

A: "Evden"

Ö: "Ödevleri yaptın mı?"

A: "He"

Ö: "Matematik de bitti mi?"

A: "He"

Ö: "Altı kere yedi kaç?"

A: “Kırk iki”.

Ö: “Kaç”

A: “Kırk iki”

Ö: “Yirmi birle on ikiyi çarp bakim” “Olmadı mı?”

A: “Onu Osman da bilemezdi”

Ö: “Oğlum Osman senin arkadaşın ya la, ayıp değil mi?”

“E cüce olmanın neresi kötü”

“La hadi”

Öğretmenin düşüncesiz tavırlarının Aslan’ın üzerinde büyük bir etki yarattığı görülmektedir. Aslan utangaç bir tavırla öğretmene talebini iletse de yapıcı bir geri dönüş alamaz, kapının önünden kovulur. Matematik sorularıyla prens olmak için sınava tabi tutulduğunu zanneden Aslan soruyu bilemediğinde ilk olarak Osman ile bir kıyaslamaya gider. Aslan “muhtarın oğlu”nun öğretmen ve muhtar arasındaki yakın ilişki sebebi ile göz önünde tutulduğunu fark edemez. Öğretmenin eğitimsel yaklaşımdan uzak davranış biçiminin öğrencisi üzerinde bıraktığı etkiyi görmemesi ve aldırış etmemesi de dikkati çekmektedir.

Öğretmenin muhtar ile olan samimi ilişkisi ise köpek dövüşüne gidilen ilk sahnede izleyiciye sunulur. Köpek dövüşü gibi yasa dışı bir olayın öğretmen tarafından ikaz edilmek bir kenara ilgi ile takip edildiği görülmektedir. Muhtarın köpeği Bozo dövüş alanına getirilirken öğretmen de onlara eşlik eder. “Para dönüyor değil mi bunda” gibi söylemleri ile muhabbeti ilerletir, muhtar Bozo’nun gücünü anlatırken de oldukça etkilenmiş görünür. Özetle *Sivas* filminde öğretmen karakteri kuramsal kısımda Helvacı (2007, s. 290), Şişman (2008, s. 191-208), Şimşek (2007, s. 14), Kıncal (2006, s. 39-42) ve Yılmaz (2007, s. 323) yardımıyla tanımlaması yapılan ideal eğitimci profiline uymaktan oldukça uzaktır. Aslan’a rehberlik etmeyen, iletişim konusunda başarısız, öğrencisine değer vermeyen ve toplum içinde örnek bir vatandaş olduğu söylenemeyen öğretmen, *Sivas* filminde erkek çocuğun mücadele içinde olduğu unsurlardan biri olarak izleyiciye sunulur.

### 3.2.2.5. Ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi

Aslan'ın akranları arasında yer bulma isteği dövüş köpeği Sivas ile ilişkisini yönlendiren temel unsurdur. Erkek çocuğun mevcut konumundan memnuniyetsiz olduğu *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* piyesine cüce olarak seçilmesi ile dikkati çeker. Kendisinin cüce rolüne uygun görülmesinin yanında sınıf arkadaşı Osman'ın “muhtarımızın oğlu Osman prens olsun” cümlesi ile başrole seçilmesi Aslan'ı daha da rahatsız eder. Çünkü Osman prens olmak gibi prestijli bir konum elde ederek herkesin hayranlıkla izlediği kostümü giymeye uygun bulunmuştur. İlgi duyduğu Ayşe'nin prenses olarak Osman'ın yanında yer alması ise Aslan'ı iyice öfkelenendirir. Bu sebeple piyes seçimlerinin yapıldığı gün Aslan eve oldukça sinirli biçimde döner.

Aslan, öfkesini yolda havlayan iki köpeğe taş atıp küfrederek yansıtırken arkadaşı Hasan tanık olduğu bu durumla “noldu la korktun mu” diyerek alay eder. Birlikte yürümeye başlayan ikili arasında geçen diyalog ise bu erkek çocukların “hegemonya” odaklı ilişkisine bir örnektir.

Aslan: “La olum o değil de öğretmen Ayşe'yi prenses seçmeseydi la, pezevengin öğretmeni”

Hasan: “Oğlum öğretmene sövme bak”

A: “Napıyım o da beni prens seçseydi. Benim neyim eksik”

Aslan'ın dertleri ile ilgilenmeyen Hasan muhabbetin ortasında alayına devam ederek köpek geliyor bahanesi ile Aslan'ı korkutur.

Aslan: “Siktir git lan!”

Hasan: “Noldu oğlum la, noldu ki. La oğlum sana da bir şaka yapmaya gelmiyor amına koyim”

A: “Evet gelmiyor!”

H: “Oğlum bir git ya”

Aslan sinirlense de bir süre önce öğretmene söyledikleri aklına gelir.

Aslan: “Hasan! Öğretmene deme la”

Hasan: “Diyeceğim oğlum seni”

A: “La deme la”

H: “O zaman sen de özür dile çabuk”

A: “La oğlum özür di... , ya yok la deme la, dilemiyom”.

H: “O zaman dicem”

A: “Tamam özür dilerim”

Aslan’ın öfke duyduğu konu hakkında kendisine içini açması Hasan’ın ilgisini çekmez. Bu ilgisizliğine rağmen Hasan öğretmene edilen küfrü konuşmanın içinden seçerek oynanacak bir koz olarak kullanmaktan da geri durmaz. Aslan’ın isyanı ise devam eder. Aslan, prens seçilen Osman’dan bir farkı olmadığını vurgularken içinde bulunduğu vaziyete anlam veremese de muhtarın oğlu olma durumunun farkı yarattığı açıktır. Babanın bulunduğu konum ve unvanı erkek çocuğunun yaşamını da etkilemektedir. Bu adaletsizliğe küfrederek kendince bir karşı duruş sergileyen Aslan ise parçası olduğu düzeni öğrenme adına bir adım daha atmıştır.

Zaten sinirli olan Aslan, Hasan’ın kendisini tekrar alaya alması ile arkadaşına çıkışır. Aslan’ın kafasında dönen “neyim eksik” gibi sorular, kendisine yapılan şakalara tahammül seviyesini de düşürmektedir. Aslan şaka yapıp alay edilen bir çocuk değil saygı duyulan bir çocuk olma istemindedir. Fakat öğretmene ettiği küfrün kulağına gidebileceği gerçeğiyle yüzleşerek Hasan’a olan tavrını aniden değiştirir. Erkeklik mücadelesinin içinde konumunu yükseltme ihtiyacı hissetse de üstünlük açısından kendisinden hayli yukarıda bulunan öğretmene küfretmesinin yol açacağı sonuçları da göz önünde bulundurur. Bu sebeple boyun eğerek Hasan tarafından talep edilen özrü diler, ilk seferinde tereddüt etse de başka çare bulamayarak “özür dilerim” kelimelerini kullanır.

Aslan’ın sınıf arkadaşları arasında da istediği konumu elde edemediği dikkati çeker. Teneffüste camdan Hasan ve Osman’ı izlediği görülen Aslan yanlarına inerek aralarındaki ilişkiye müdahil olmaya çalışır. Fakat ciddiye alınmadığı gibi sorduğu sorulara da cevap verilmez. Aslan’ın olaylara dahil olma isteğinin tatmin edilmediği görülmektedir. Aynı gün okul dönüşü kangalını dolaştıran Osman’a yolda rastladığında ise Aslan’ın bakışları meraklıdır. Köpeğin Osman’ın sergilediği duruşa saygınlık kazandırdığı aşikardır. Aslan’ın halinden Osman ve köpek tarafından sindirildiği

anlaşılır. Osman'ın Ayşe'nin yanında prens olarak kazandığı prestij kangalı ile kat kat artmaktadır. Fakat Osman bu üstünlük göstergelerini muhtar olan babası dolayımı ile elde etmiştir.

Erkeklikler arasındaki mevki farkı elde ettikleri saygınlık düzeyini de etkiler. Bu durumda muhtar köyün erkekleri arasında sözü geçen kişi olarak nüfuzlu bir bireydir. Muhtar bu nüfuzundan sadece kendi yararlanmaz oğlu Osman'ın da konumuna katkı sağlar. Yetişkinler arasındaki güç ilişkileri erkek çocukları da etkilemektedir. Muhtarın taşıdığı unvandan sağladığı fayda Osman'ın el üstünde tutulmasına sebeptir. Muhtar ve öğretmen arasındaki samimi ilişki Osman'ın prens seçilmesine önyak olur. Yine babası sayesinde köpek yarışlarında ön saflarda yer alan Osman arkadaşları arasında da imrenilerek bakılan bir çocuktur. Osman'ın saygınlığı dövüş sırasında yetişkinlerce de onaylanmaktadır. Dövüş öncesinde Bozo'nun yanında muhtarla birlikte oğlu Osman da bulunur. Aslan'ın kıskanır bakışları meydanda yetişkinlerle birlikte duran Osman'dadır. Bozo'nun dövüşü kazanmasının ardından Osman'ın, çocuk denmeden herkes gibi el sıkışılarak tebrik edilmesini ise Aslan ancak uzaktan izler. İki erkek çocuk arasındaki bu gerginlik Osman'ın sahip olduğu "hegemonik" durumdan kaynaklanır.

Fakat Aslan'ın Sivas'ı sahiplenmesi ile dengeler değişir. Aslan daha ilk anda "... on numara it aldım ..." söylemleri eşliğinde köpek üzerinden övülmektedir. Ağabey Şahin'in "bu itin siki de Aslan'ın götü de Aslan'ın boku da Aslan'ın" cümlelerinin ardından gelen sahne ise övgülerin getirdiği ağırlığı yerle bir etmek için yeterlidir. Annesi tarafından zorla banyoya sokulan Aslan bir süre önce yarattığı güçlü erkek çocuk imgesinden hiçbir iz taşımaz. Mücadeleyi annenin kazanmasıyla "anne ben kendim yapacağım gelme" çılgınlıkları son bulur. Aslan, annesinin "aslanım mısın sen benim" "sen erkek mi oldun" söylemlerine gülerek "hee" diyerek cevap verir. Aslan'ın dışarıya vermek istediği güçlü erkek imajı ile evde annesi tarafından banyo yaptırılan erkek çocuk imgesi çelişmektedir. Sancar tarafından ele alınan anneyle yakınlık sebebi ile doğan erkekliği bozucu davranışlara (Sancar, 2016, s. 141) bu banyo sahnesi bir örnek oluşturur. Aslan banyo işini kendi başına halletmek istese de durulduğu zaman annesi tarafından şımartılmanın hoşuna gittiği bellidir. Sancar'ın (2016, s. 141) belirttiği annenin hem kutsal bulunan hem de erkekliği bozucu görülen yakınlığının çelişkili mevcudiyeti Aslan'ı da etkiler.

Hane dışında ise Aslan'ın köpeğin gelmesi ile yaşadığı deneyimler Osman'ın inkilerle benzerlik gösterir. Daha önce Osman ve Bozo'nun gördüğü ilgi zamanla Aslan ve Sivas'a yönelir. Kısacası, Aslan imrendiği saygınlığı elde etmeye başlar. Elinde kangalının tasma ile dövüş meydanlarında boy gösteren erkek çocuk artık Osman değil Aslan'dır. Kangala sahip olmanın getirdiği prestij için de benzer biçimde ilerleyen bir tecrübe oluşu Bourdieu'nun habitus açıklamasını (1995, s. 72-85) örneklendirir. Yaşanan deneyimlerin benzerlikleri ile sorgulanamazlığı pekiştirilen "eril habitus" bu benzerlikler ekseninde şekillenmektedir. *Sivas* filmi özelinde bu benzer deneyim bir güç göstergesi olan kangalın sahipliğiyle gelen saygınlıktır. Dövüş kazanan bir köpeğe sahip olduğu için Osman'ın geçtiği evreler bu gücü elde eden her birey için eş olacaktır. Nitekim Aslan da aynı yollardan geçerek benzer bir saygınlığı tecrübe eder.

Aslan'ın yine okula gitmediği bir gün Bozo ve Sivas dövüştürülür. Dövüşü izlemek için toplanan çocuklar ilgi ile beklemektedir. Osman ve Aslan arasındaki sözlü çatışma köpeklerin salınması ile fiziksel bir dövüşe evrilir. Köpeklerin dövüşü dolayısıyla iki çocuğun iktidar mücadelesi verdiği dikkati çekmektedir. Erkek çocuklar ve kangalları arasındaki bu ilişki Geertz'in analiz ettiği Balili erkekler ve horozları arasındaki bağa benzetilebilir. Dövüşen sadece hayvanlar değil aslında erkeklerdir. Dövüşçülerin horozları ile yaşadıkları özdeşleşmenin aşıkardığını belirten Geertz hayvanların sahiplerinin benliklerinin dışavurumu olduğunu da savlar (Geertz, 2009, s. 80-81). Dövüşen bir horoz üzerinden ortaya çıkarılan bu "iki anlamlı" durum kangallar vasıtasıyla da çözümlenebilir. Sivas ve Bozo'nun dövüşlerinden galip çıkanın Aslan olması ile erkek çocuk ilk kez dikkatleri üzerine toplar. Koşarak Sivas'ı sevmeye gelen çocuklardan ayrı duran Bozo ise sahip olduğu ilgiyi kaybeden Osman'ı temsil etmektedir. Osman'ın sahip olduğu üstünlüğü yıkmak için güç simgesini yani kangalını yenmek yeterlidir. Kangalları ile özdeşleşen iki erkek çocuk dövüş bitiminde köpeklerinin paylaştığı kadere eşlik eder.

Bozo'nun dövüşte yenilmesinin ardından muhtarın yeni gözdesi Sivas olur. Bu noktadan itibaren Aslan yaşlıları arasında aradığı kabullenme ve saygıyı yetişkinlerden dahi görmeye başlar. Aslan'ın çevresindeki yetişkinlerle ilişkisi ve tanık olduğu yetişkin ilişkileri habitus bağlamında ele alınmaya oldukça uygundur. Filmde Aslan'ın bulunduğu mekanlar üzerinden köyün erkeklik pratikleri ve ortamı izleyiciye sunulur. Benzer bir yaşam tarzına sahip olan köyün erkekleri birlikte ve belirli mekanlarda vakit geçirirler.

Köpek dövüşü bir olgu olarak Bourdieu'nun (2006, s. 21) ele aldığı eril habitus pratiklerini analiz etmek için uygun düşmektedir. Köpek dövüşü üzerinden oluşturdukları hegemonya odaklı ilişkide ise üstünlük hem köyün yöneticisi olan hem de köpekleri organize eden muhtardadır. Fakat muhtarın etrafında toplanan güruhun içinde Aslan'ın babası yer bulamaz. Sancar'ın ele aldığı erkekliğin babadan bağımsız olarak şekillenmeye başladığı dönem (2016, s. 149) Aslan için Sivas'ın hayatına gelmesi ile olur.

Gece köyün erkekleri vasıtasıyla araba ile eve bırakılan Aslan babası tarafından karanlıkta izlenir. Babanın kabullenilip parçası olamadığı bu prestijli grup Sivas sayesinde Aslan'ı içine almaktadır. Kendisini izleyen ve soru soran babasına hiçbir tepki vermeyen Aslan, bütün dikkati ile dövüşten geldiği anlaşılan Sivas'ın yaraları ile ilgilenir. Aslan bu umursamaz tavrını arkadaşlarına da takınır. Aslan'ın duvar yaparken yardım isteyen Hasan'a net bir cevabı vardır “siktir git lan, ben amele miyim”. Aslan'ın babasını dahi arka plana itmesine sebep olan bu tavırları çevresinden öğrendiği söylenebilir. Eril pratikler dışarıda öğrenilmekte ve Aslan'ın erkeklik inşası hane dışındaki etkilenimlerle gerçekleşmektedir. Sancar'ın da belirttiği “eril eğlence mekanlarının”, “homososyal erkek mekanlarının”, “boş zaman geçirme alışkanlıklarının” (2016, s. 149) Aslan'ın erkekliğinin şekillenmesinde başat unsurlar olduğu görülür.

*Sivas* filmi özelinde bu mekanların köpek dövüşü öncesi, sırası ve sonrasında köyün erkeklerinin toplandığı yerler olduğu söylenebilir. Mekanları tanımlayan, köy erkeklerinin köpek dövüşü odağında oluşturulmuş pratikleri Sivas'ın Türkiye şampiyonluğu için götürüldüğü dövüş macerasından okunabilir. Filmde tüm olayları gözlemleyerek birinci elden deneyimleyen Aslan aracılığıyla ise bir erkek çocuğun maruz kaldığı erkeklik kalıpları gözler önüne serilir. Sivas ve Aslan'ın arkada gittiği arabada dönen muhabbetler küfür ve argo içeriklidir. Kangalın başarıları üzerinden Aslan'a iltifatlar yağdırılırken Aslan'ın da yetişkinlerin konuşmalarına katıldığı görülür. Bu katılımın taklitle bezeli olduğu, Aslan'ın ortama ayak uydurmaya çabaladığı açıktır. Fakat Aslan'ın durumu hala sorguladığı ve tamamı ile benimseyemediği susup durgunlaştığı anlarda göze çarpar.

Yolda jandarma tarafından çevrilmeleri üzerine muhtarın ortaya koyduğu tutarsız davranışlar ise erkeklikler arasındaki çatışmalara örnektir. Jandarmalara Sivas'ın çoban köpeği olduğunu söyleyen muhtar araçtan indirilmelerine tepki gösterir. Fakat sergilediği bu karşı duruşun kendisine daha da sorun çıkaracağını fark etmesi üzerine tepkisini

yumuşatır. Arabaya tekrar binip yola koyulması üzerine takındığı tavır ise bambaşkadır. Jandarmaya küfrederek sanki karşındaymışçasına verdiği muhalif cevaplar oldukça hiddetlidir. Fakat bu cevapların yerini bulmayacağı açıktır. Kendi kendine jandarmalara cevap vermişçesine bağırarak muhtara arabanın içindekilerin de katılması ile “dövüşü alacağız” nidaları yükselir. Aslan’ın da bu bağırırlara katıldığı görülür.

Dövüş alanına gelindiğinde insan, köpek ve arabalardan oluşan bir kalabalıkla karşılaşılır. Alanda, kangallarının tasmaları elinde gözdağı verir biçimde yürüyen köpek sahipleri dikkati çekmektedir. Çevredeki atmosfer arabadaki yetişkinleri dahi rahatsız ederken Aslan’ın bakışları anlamaz ve tedirgindir. Bu sahnede bir erkeklik ortamı betimlemesi yapılmaktadır. İrili ufaklı yanan ateşler, farlar arasında yürüyen insanlar, buldukları bir tepeciği tuvalet olarak kullanan adamlar, arabadaki müziğe karışan tasma, korna ve havlama sesleri köpek dövüşü çerçevesinde oluşturulmuş bu ortamın pratiklerini gözler önüne serer. Dövüş sonrası çorak bir mekan olarak kalan boş arazi ancak bu pratiklerle anlam kazanmaktadır. Pratiklerden yararlanılarak mekanın oluşturulduğu erkeklik ortamı ise Polat’ın (2008, s. 147) ele aldığı toplumsal cinsiyet kimliklerine ait mekanlara örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda bir sosyalleşme ortamı olan köpek dövüşü olgusu, içinde erkeklikler arası güç ilişkilerini de barındırmaktadır. Dövüşün gerçekleştiği mekanda belirli pratikler ekseninde erkeklik çatışmaları gerçekleşir.

Arabadan indirilen Sivas’ın çevredekilerin dikkatini çekmesi ile bu pratiklere örnek bir konuşma geçer. Sivas’ı satın almak isteyenlere muhtar ancak arabaları karşılığında kangalı vereceğini söyler. Gülüşmeler arasında geçse de oldukça stratejik biçimde ilerleyen bu konuşmada sarf edilen her cümle bir erkeklik pratiğinin yerine getirilmesine yöneliktir. Sivas’ın diğerleri arasından sıyrılarak yarıştan önce konuşulan bir köpek haline gelmesi ve dikkatleri üzerine toplaması adına muhtar pazarlığı sürdürür. Alıcıların gitmesi ile bütün konuşmayı tedirginlik içinde izlemiş olan Aslan sinirlenir. “Siz kimin itini satıyorsunuz” çıkışına muhtarın cevabı “değeri arttı aslan parçam, bir yerine iki bin lira şimdi” cevabını verir. Aslan’ın açıklama yapılsa da anlam veremediği bu pratik, ortamda konuşulan dili anlayan muhtar ve arkadaşları için yerine getirilmesi gereken adetten başka bir şey değildir.

Ertesi gün, Sivas dövüş alanına götürülürken Aslan da tasmasından tutmaktadır. Dövüş öncesi anons edilen kuralları dikkatle dinlerken Aslan, aslında içine girdiği yeni ortamın dilini öğrenmektedir. Köpekler dış atmamalı, “sırtarmamalı”, yaralanma

olmamalı, fazla kan çıkmamalı, bir köpek diğerini bırakıp kaçmamalı, köpekler birbirlerine cevap vermelidir. Dövüşten Sivas'ın galip çıkması herkesi sevdirse de Aslan'ın beklenen coşkuyu göstermediği dikkati çeker. Yetişkinler zaferin coşkusu ile geneleve giderek Aslan'ı arabada bırakırlar. Dönüşte genelevde yaşananlar üzerine argo bir konuşma geçerken kimse Aslan'ın varlığından çekinmez. Aslan, küçük yaşında erkeklik dilini ve ritüellerini gözlemlemektedir. Ortamdaki konuşmalara Aslan'ın tepkisiz kalması muhtarın dikkatini çeker. Aslan, Muhtarın ne yapıyorsun sorusuna bir süre sessiz kaldıktan sonra tepki verir:

Aslan: “Ben bir daha itimi boğuşturmayacağım”

Muhtar: “O niye la”

A: “İşte”

M: “Niye işte la, işte ney la Aslan, o bir it la, dövüş iti Aslan'ım, o bir fino mu ha, o bir zağar mı oğlum? E kapının önünde dursun cücükleri mi kovalasın ha? Daha yeni şampiyon olduk geldik oğlum. İt senin sen bilirsin yine de o boğuş iti oğlum. Herkes yerini bilecek. İt de itliğini bilecek. E bundan başka bir kaçış yok yani. Bu işler senin bildiğin gibi değil ki Aslan'ım. Sen ona yal veriyorsun. Sen ona yal veriyorsan o da bunun hakkını verecek. Boğuşacaksa boğuşacak. E alalım o zaman ... Sen en başta de ki sen it olarak doğ vay ben aslanım aslan olacağım de. Anlıyor musun ... Sen bir numara söyle bana la, Aslan. Bir türkü açacağım bir numara söyle bana.”

A: “Dört”

Filmin son sahnesinde geçen diyalog, yönetmen Müjdecî'nin de “dünyanın erkek üretme fabrikası olduğunu düşünüyorum” (http-6) diyerek belirttiği toplum içindeki genel görüşü örneklendirir. Toplumsal cinsiyet rollerinin de dahil olduğu sınırları keskin hatlarla çizili birçok ikilik bu düşünce yapısının bir ürünüdür. Kadın kadınlığını, çocuk çocukluğu bilmeli herkes kendine biçilen roller ekseninde hayatını idame ettirmelidir. Sivas'ın yerini bilmesi ve dövüşmesi gerektiği gibi erkek erkekliğini bilerek ona göre hareket etmeli davranışlarını kendinden beklendiği şekilde biçimlendirmelidir. Erkek çocuklarına “Şahin” ve “Aslan” gibi vahşi hayvanların isimlerini veren ailenin tercihleri de bu beklentileri örneklendirir. Çolak Bostancı'nın da belirttiği gibi bu tür adlandırmalar altında belirli beklentiler ve gelecek temennileri barındırır (2009, 363-367). Aslan'dan

istenilen ismine yaraşır bir erkek olmasıdır. Final sahnesinde görüldüğü gibi, *Sivas* filmi toplumsal normların sorgulanmadan kabul edilir biçimini izleyiciye sunmakta ve bunu bir erkek çocuk karakter vasıtasıyla gerçekleştirmektedir. Toplumun bilgisinin değişmez kabul edilen yapısı ve erkek çocuk üzerinde bıraktığı etkiler zorlukları ile izleyiciye sunulmaktadır.

### **3.2.2.6. Bulgular**

Ana karakteri Aslan'ın ebeveynleri ile ilişkisi *Sivas* filminin odak noktalarından biri değildir. Fakat anne ve babanın yer aldığı nadir sahnelerden Aslan'ın sahip olduğu şiddet içerikli tavırların aileden edinildiğı çıkarımı yapılabilir. Erkek çocuğun davranışlarının şekillenmesinde ailenin oynadığı büyük rol ise ağabeyi şahin vasıtasıyla okunur. Kısacası Aslan'ın hane içi ilişkileri erkek çocuğun toplumsallaşması üzerinde oynadıkları role vurgu yapmaktadır. Aslan, alışma durumu ile de öne çıkmaz. Fakat, aile ile birlikte eğitim sisteminin aracısı olan öğretmenin de Aslan'ın şekillenmesinde önemli role sahip olduğı görülür. Eğitim sistemine direkt bir vurguda bulunulmasa da öğretmen imgesi yapımda eleştirel biçimde yer alır. Aslan'ın kendi konumundan rahatsızlık duyarak girdiğı erkeklik mücadelesinin tetikleyicisi umursamaz tavırları ile öğretmendir.

Bununla birlikte yapımin odak noktası cemaat kurumu altında incelenen akranlar ve diğer yetişkinlerle ilişkidir. *Sivas* filmi erkeklik pratiklerine odaklanmaktadır. Bu pratiklerin yoğun biçimde tekrarlandığı mekanlar ise köpek dövüşü ekseninde şekillenir. Mekan ve pratiklerin Aslan'ın yaşamına girişi elde etmek istediğı erkeklik statüsü sebebiyledir. Film boyunca toplumun kalıplarının köpek dövüşü gibi homososyal bir olgudan beslenmesi pratik ve mekan analizine olanak sağladığı gibi Bourdieu'dan yararlanan bir “eril habitus” okumasını da mümkün kılar. Köpek dövüşü erkeklik mücadelesinin simgesi olduğı gibi şampiyon bir kangala sahip olmak Aslan gibi bir erkek çocuğun elinde tutmak istediğı itibarı da olanaklı hale getirir. Aslan'ın hikayesi boyunca erkekliğin birey üzerinde yaptığı baskıların sadece yetişkinler vasıtasıyla değil erkek çocukların hikayelerinden de özümlenebileceğı görülür. Toplumun beklentilerinin 10-11 yaşlarında bir erkek çocuğı nasıl şekillendirdiğı *Sivas* filminde izleyiciye sunulmaktadır. Erkekliğe yönelik pratiklerin erken yaşta başladığını örneklendiren yapımda çocukların şiddet içerikli iletişimi ve bu iletişimi biçimlendiren stratejiler anlatının bir parçasıdır. Aslan'ın erkeklik mücadelesi akranları arasında başlayarak yetişkinlerin pratiklerini gözlemlediğı bir alana yayılır.

Ana karakter Aslan üzerinden erkek çocuğun çevresinden alımladığı kalıplar doğrultusunda kafasında şekillenen ideal erkeklik imgesi ele alınır. Bu ideal imgenin ve çevre tarafından kabullenme isteğinin erkek çocuğu bitmeyen bir mücadele içine soktuğu gerçeği anlatının merkezine oturtulurken bu mücadelenin erkek çocuk üzerinde kurduğu baskı Aslan vasıtası ile göz önüne serilir. İdeal erkeklik olgularının elde edilmeden önce sebep olduğu zorluklar ve elde edildikten sonra tatmin edilemez oluşunun verdiği hayal kırıklığı Aslan'ın hikayesi boyunca aşamalı olarak okunabilir. Hayal kırıklığına rağmen bitmeyen bu mücadelenin zorunlu görünen yapısı ve bu zorunluluğun erkek çocuğun omuzlarına bindirdiği yük filmin final sahnesinde sunulur.

### **3.3. Rauf**

#### **3.3.1. Filmin künyesi**

**Gösterim Yılı:** 2016

**Yönetmen:** Barış Kaya, Soner Caner

**Senaryo:** Soner Caner

**Görüntü Yönetmeni:** Vedat Özdemir

**Yapımcı:** Selman Kızılaslan, Uğur Kızılaslan, Burak Ozan, Soner Caner, Barış Kaya

**Oyuncular:** Alen Gürsoy, Yavuz Gürbüz, Şeyda Sözüer, Muhammed Ubiç, Veli Ubiç

**Konu:** Rauf Kars'ın bir köyünde anne ve babası ile yaşamaktadır. Okulu bırakmasının ardından babası tarafından bir marangoz ustasının yanına çırak olarak verilir. Rauf, ustanın kendisinden yaşça büyük kızı Zana'ya ilgi duyar. Zana'nın isteğini yerine getirmek adına pembe çiçekli fistan kumaşı bulması gereken Rauf ilk olarak daha önce hiç görmediği pembe rengini öğrenmelidir. Rauf pembe rengi ancak dağa çıkan Zana'nın cenazesi için topladığı çiçeklerde görebilir.

#### **3.3.2. Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi**

##### **3.3.2.1. Ana karakter**

*Rauf* filmi karanlıkta belirginleşen silah ve bomba görüntüleri ile açılır. Ardından çatışma sesleri eşliğinde evde annesi ile oturan tedirgin bir erkek çocuk gösterilir. İzleyici ana karakter Rauf ile bu sahnede tanışır. Hemen sonrasında gelen cenaze sahnesi ise Rauf'un içinde bulunduğu yaşamı özetlemektedir. Köyün sakinlerinin oluşturduğu kalabalığın ortasında bulunan genç bir erkek cenazesi evden çıkarılır. Rauf'un bulunduğu köyde bu görüntüler günlük yaşamın bir parçasıdır. Gençler ya askere gitmekte ya da

dağa çıkmaktadır. İlkokul çağında olan Rauf ise bu eylemlerin temsil ettiği iki zıt kutup arasındaki düşünce farkını henüz idrak edebilmiş değildir. Dağda olan abisine özlem duyarken okuldaki savaş gazisi Hero dedeyi ilgi ile dinleyebilmektedir.

### **3.3.2.2. Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu**

*Rauf* filmi, eğitim sistemi ve milliyetçilik arasında bir bağ kurar. Hatıralarını anlatması için sınıfa savaş gazisi Hero dedeyi getiren öğretmen ise olumlu bir betimlemeye sahip değildir. Rauf'un dış ses olarak verilen Öğrenci Andı eşliğinde yürüdüğü sahne sınıfta üniforması ile bekleyen Hero dedenin görüntüsüne bağlanır. Anlaşıldığı üzere, öğrenciler bahçede Öğrenci Andı'nı okuduktan sonra sınıfa girerler. Öğretmen, Hero dedeyi öğrencilere tanıtır ve dikkatle dinlemelerini ister. Hero dede ise her ortamda aynı kelimelerle anlattığı hikayesine başlar. Akgül (2011, s. 29), Öztan (2013, s. 181), Çiçek (2016, s. 27-29) ve Şerifsoy'un (2000, s. 158) ele aldığı biçimde milliyetçilik ve ulus devlet ideolojisi ile ilişkilendirilen bir okul ortamı betimlemesine yer verilmesi filmin eğitim sistemine bakışını ortaya koyar. Savaş gazisi Hero dede ve onu sınıfa getiren öğretmen "ideal" imgeler olmaktan oldukça uzaktır.

Hero dedenin milliyetçi söylemlerle bezeli konuşmasını öğrenciler dikkatle, sessizlik içinde dinlerler. Rauf'un aynı sırada oturduğu Bedo ve Zaman'ın kendi aralarında tartışmaya girmesi ile sessizlik bozulur. Sorgusuz sualsiz ikilinin arasında oturan Rauf'u suçlu bulan öğretmen defterini toplayarak eve gitmesini ister. Bu olayın ardından sınıfa bağırarak öğretmeninin sinirli konuşması izleyici tarafından ciddiye alınamayacak kadar gülünçtür. "Ama ben dersi dinledim" diyen Rauf ise şiddetli bir biçimde sınıftan çıkarılır. Rauf'un sınıftan gönderildiği gün çıkışta yanına gelen Zaman ve Bedo, Rauf'un "okumayacağım ben" deyişine oldukça şaşırır. Bedo öğretmenliği önerirken Zaman doktor olmanın peşindedir. Rauf ise çevrelerindeki okumuşları örnek vererek hepsinin "davara gittiğini" kimsenin doktor çıkmadığını belirtir.

"En çok ben ödevlerimi yaptım okulda" diyen Rauf'un derslerinde başarısız olmadığı bellidir. Okulda öğrendiği bilgileri çalıştığı marangozhanede de kullandığı görülür. Akıllı başında ve çalışkan olduğu çıkarımı yapılabilecek Rauf filmde açıkça öğretmenin düşüncesizliği sebebi ile okulu bırakır. Anne ve babasının ilgisizliği bu kararda etkiliyse de Rauf'un çirak oluşunda öğretmenin oynadığı rol göz ardı edilemez. *Sivas* filminde izleyiciye sunulan olumsuz öğretmen imgesi bu filmde de karşımıza çıkar.

Rauf'u teşvik ederek yönlendirmekten oldukça uzak olan öğretmeninin erkek çocuğun hayatını zorlaştıran bir engel olduğu dahi söylenebilir.

### **3.3.2.3. Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi**

Rauf anne ve babası ile yaşar. Rauf'un babası ile direkt bir iletişime geçmediği görülür. Oğulları ile ilgili gelişmeleri anne, babaya iletir. Anne, Rauf'un okuldan kovulduğu gün, oğlunu dinlemeden kaçtığı çıkarımını yapar. Akşam ise durumu babaya bildirir. *Tatil Kitabı*'nda betimlenen annenin aracı konumu *Rauf* filminde de karşımıza çıkar.

Anne: "Oğlan gene okuldan kaçmış"

Baba: "Neden"

A: "Üstü başı çamur içinde eve geldi. Sen konuşsan."

B: "Onun okuyacağı yok ya"

A: "E ne olacak bu çocuğun hali"

B: "Bakarız bir çaresine"

Annenin babanın sırtını çiğnediği sırada bu konuşma "oy oy oy, yukarı yukarı, omuz omuz, orta orta" gibi talimatlar eşliğinde ciddi olmayan bir ortamda yapılır. Annenin kendi kendine yaptığı yanlış çıkarımlar neticesinde Rauf'un okumayacağına kanaat getirilmiştir. Ardından gelen sabah ise Rauf marangozun yanına götürülür. Rauf ve babası arasındaki ilişki babanın sahip olduğu otoriteyi nasıl sonuna kadar kullandığını örneklendirmektedir. Erkek çocuğun hayatını kökten etkileyecek okuldan alma kararı bir gecede verilmiştir. Son söz babaya aittir ve sorgulanmaz. Rauf'a tek düşen her sabah kalkıp işe gitmektir. Babanın erkek çocuğa hissettirdiği mesafeli yaklaşım bir akşam yemeğinde de izleyiciye sunulur. Kazı satması için şehre gönderilen Rauf kıyamayarak kazı eve geri getirir. Baba tarafından kazın neden satılmadığı sorusuna ise cevap veremez. Rauf'un yerine sofrada oturan anne konuşur, oğlunun başarısızlığını ancak kendi aktarabilir. Babanın sert duruşu yine annenin müdahalesi ile yumuşatılır.

Kandiyoti, Türkiye kültüründe erkek ve kadın arasındaki ayrımın yerleşik birçok pratik ile sürekli biçimde tekrarlandığını vurgular (2015, s. 187). Rauf'un aile yaşamında da Kandiyoti'nin ele aldığı bu keskin ayrım hane içinde özellikle belirgindir. Bayram ziyaretine gelen Zana ve Ahmet ustanın oturdukları yerler dahi farklıdır. Ahmet usta evin

babası ile birlikte yüksek bir divanda otururken Zana anne ile birlikte yer minderinde oturmaktadır. Bu oturma düzeni Kağıtçıbaşı'nın (1981, s. 88) da belirttiği ailedeki rol ayrımlarını ve kadının bulunduğu düşük statüyü göz önüne serer.

#### **3.3.2.4. Ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi / çalışma durumu**

##### **3.3.2.4.1. Marangozhane**

Rauf okula gitmeyeceğini söylemesi üzerine babası tarafından tabut yapılan bir marangoza çırak verilmek üzere götürülür. İlk karşılaşmada baba ve askerlik arkadaşı olan Ahmet usta konuşurlar. Muhabbetin çatışmalara ve ölen gençlere geleceğini anlayan Ahmet usta çay bardağı alma bahanesi ile Rauf'u içeriye gönderir. Yetişkinler Rauf'un yanında bu meselelerden konuşmak istemezler. Fakat ustanın sakındığı sorunlar Rauf'un iş hayatının ayrılmaz bir bütünüdür. Rauf işi öğrendikçe ustasının yokluğunda boy ölçülerini alarak not ettiği cenazeler sakınılan meselelerin kurbanlarıdır. Çevrelerinde gerçekleşen ölümlerden ve çift kutuplu hayattan sakınılmak istense de çalışma hayatına girerek aslında yetişkinlerin yaşamına adım atmış olan Rauf gerçeklerle yüzleşmek durumundadır.

Rauf babası tarafından “eli kalem tutacak gibi değil de eli çekiç tutsun. Sana getirdim bir sanat öğrensin” diyerek ustasına teslim edilir. Usta ise işi becerirse Rauf'a harçlığını vereceğini belirtmektedir. Rauf, marangozhanede çırak olmanın ilk pratiğini ise ustasına “amca” dediğinde öğrenir: “amca değil, usta”. Bugünden itibaren her sabah erkenden kalkan Rauf minibüs ile marangozhaneye gider. İçeri girdiğinde ustasına “selamünaleyküm” diyerek ortamın gerekliliklerini yerine getirir. Ustasının ilk gün kendine saydığı kurallar aklında yer eder: “kesere, testereye, iskarpileye dikkat edeceksin ... çocukluk şımarıklık istemiyorum”. Kuralların yanı sıra ustasının müşterilerine nasıl davrandığını ve neler söylemesi gerektiğini de gözlemleyen Rauf bu eylemleri hafızasına yerleştirir.

Zaman ve Bedo'nun yardım istemek için atölyeye geldiği bir gün Rauf'un adeta ustasını taklit ettiği görülür. Etrafı karıştıran Bedo'yu durdurarak “burada kurallar var. Bir, testere ve alete dokunmuyorsunuz; iki, çocukluk şımarıklık etmeyeceksiniz” diyen Rauf arkadaşları tarafından itiraz edilmeden, uysallıkla dinlenir. Ustasının yokluğunda marangozhanenin sözü dinlenen kişisi Rauf'tur. Deneyimleri sonucu öğrendiği pratikler marangozhaneyi Rauf'un hakimiyet kurduğu ve bu hakimiyetinin onaylandığı bir mekan

haline getirir. Ustası kendisine nasıl davranıyorsa Rauf da arkadaşlarına aynı biçimde yaklaşarak saygınlığını arttırmakta, ortamda “hegemonik” konuma sahip olmaktadır.

Ancak, ustasının marangozhanede bulunduğu durumlarda Rauf’un bu hakimiyet sağlar vaziyeti değişikliğe uğrar. Rauf, arkadaşlarının yanına çıkabilmek için ustasından “müsaden var mı” diyerek izin ister. Ustanın ise sadece bakışıyla izin verişinin örnek olduğu bir dizi pratikle usta çırak ilişkisi sürekli biçimde izleyiciye sunulur. İznini alan Rauf arkadaşlarının yanına çıktığında ise yeniden sözü dinlenen kişi haline gelir. Arkadaşları Rauf’tan tilkiler tarafından parçalanan korkuluk için tabut ister. Ustasından gördüklerini uygulayan Rauf içeri girerek metreyi alır. Korkuluğun ölçüsünü aldıktan sonra “siz şimdi gidin yasınızı tutun ben tabutu getireceğim” diyerek arkadaşlarını yollayan Rauf yine ustasının kelimelerini kullanır. Usta-çırak ilişkisinin kurallarının yanında eril bir mekan olan marangozhane belirli pratikler doğrultusunda anlam kazanır. Rauf ise bu pratikleri sorgulamadan öğrenerek düzeni devam ettirir. Görüldüğü üzere devam ettirdiği bu pratikler hegemonyayı elde etmesine olanak vermektedir.

Sonrasında gelen defin sahnesi ise sadece Rauf’un değil Zaman ve Bedo’nun da öğrenmişliklerini ortaya koyar. Korkuluğu gömmek isteyen Bedo toprak derinde kaldığı için ancak karları kazıp küçük bir çukur açabilir. Bu sırada Rauf ve Zaman ise elleri önlerinde kavuşturulmuş biçimde beklemektedir. Bedo’nun “hadi dua edelim” önerisi kabul edilir ve çocuklar ellerini açarak duaya başlarlar. “Allah’ım sen tilkilerin hepsini yok et, Allah’ım horozları bir de tavukları koru. Allah’ım horozları bir de tavukları koruyan korkulukları da koru. Amin” cümleleri ile göz yaşları içindeki Bedo duayı bitirir. Sonrasında ise Bedo’nun cenazenin başında bağırarak ezan okumaya çalıştığı görülür. Çocukların cenaze ritüellerinde takip ettikleri her kural yetişkinlerden öğrenilmiştir. Birbirlerinden destek alarak çevrelerinden gördükleri pratikleri eyleme döken Bedo, Zaman ve Rauf’un bu davranışları Sancar’ın (2016, s. 260) erkekliğin akran grupları içinde de öğrenilerek tekrarlandığı savını destekler. Bu sahne toplumsallaşmanın nasıl gerçekleştiğini gözler önüne serdiği gibi erkekliğin inşasında arkadaş çevresinin etkisine de dikkati çeker. Bireyler küçük yaştan itibaren çevrelerinde gördükleri pratikleri uygulamaya dökmektedir, bu uygulamalar grup içinde gerçekleştikçe nesnellik kazanır. Zaman içinde hayatın önemli bir parçası haline gelen davranışlar sorgulanamaz gerçeklere dönüşür.

### 3.3.2.4.2. Zana

Rauf ustasının kızı Zana'ya ilgi duyar. Marangozhanenin evin içinde olması sebebi ile kendisinden yaşça oldukça büyük olan Zana'yla kolayca iletişime geçebilir. Fakat, Rauf bu iletişimin ustasının gözünden uzak olması gerektiğini Zana'ya verdiği bir cevapla öğrenir. Zana'nın pembe çiçekli fistan kumaşı istediğini belirttiği bir anda Rauf'un hiç görmediği bu rengi sorması ile ustası sert bir bakış atar.

Aynı evin içinde bulunmaları dolayısıyla Rauf Zana'yı gözlemlene imkanı da bulur. En çok dikkatini çeken ise Zana'nın biriyle mektuplaştığıdır. Rauf, Zana'ya olan ilgisini tanımlayamaması üzerine Zaman ve Bedo'dan yardım ister:

Rauf: "Aşık nasıl olunur?"

Bedo: "Heyecanlanırsın."

R: "Heyecanlandım."

B: "Gülersin."

R: "Güldüm"

B: "Nefes alamazsın, sanki biri ağzını tutmuş gibi olursun."

R: "Nefes almazsam ama ölürüm"

B: "İşte nefes almadan yaşarsan aşık olmuşsun"

R: "İnsan kime mektup yazar?"

B: "Kime yazacak tabi sevgilisine yazar"

R: "Sevgilisi varmış o zaman"

Konuşmalardan da anlaşıldığı üzere, bu konularda tecrübesi olmayan Bedo izlediği filmlerden gördüklerini Rauf'a öğüt olarak verir.

Bir gün ustası Rauf'tan at arabası ile Zana'yı alıp getirmesini ister. Bu haber ile sevinen Rauf'un ilk yaptığı iş Zaman ve Bedo'dan yardım istemektir. Öneri Zaman'dan gelir: "Rauf, hemen seni yakışıklı yapmamız lazım". Kendisine büyük olduğu belli bir ceket ve turuncu bir gömlek giydirilen Rauf'a son dokunuş saçına limon sürülerek yapılır. "Saça sürülünce artist saçı oluyormuş" bilgisini veren Zaman'ın bu duyumu nereden aldığı bilinmese de çevresindekileri taklit ettiği bellidir. Sonrasında Zana ve Rauf

arasındaki bu “randevu” üzerine konuşulurken Zaman ve Bedo “bu işin” olmadığı kanaatindedirler. Çünkü Zana Rauf’a baktığında filmlerde olduğu gibi müzik çalmamış, uzun uzun bakışmamışlardır.

Çocukların aklında artistlerin saçları gibi bir saça sahip olmakla yakışıklı bir görünüm elde edileceği düşüncesi denk düşmektedir. Yakışıklılık ise kızları etkilemek için gereklidir. Çocukların el birliğiyle Rauf’u yakışıklı yapma çabalarına temel oluşturan yakışıklılık göstergelerinin çevreden alındığı ve duyulduğu aşikardır. Bu üç erkek çocuğun bilgilere birinci elden sahip olup olmadıkları bilinmese de kimden duyup görmüş olurlarsa olsun dönemin “hegemonik” erkekliğini taklit ettikleri söylenebilir. Köydeki bir grup erkek çocuğun daha geniş bir kültürel alandan gelen aşk ve yakışıklı erkek göstergelerini yaşamlarına uygulaması Connell ve Messerschmidt’in (2005, s. 349-350) hegemonik erkekliği farklı bölgelerin ilişkisellikleri içinde ele alışlarına örnektir. Küresel bir hegemonik erkeklik tanımı kendi yerel alanlarındaki üç erkek çocuğu ulaşılarak erkeklik tanımlarını şekillendirebilir.

#### **3.3.2.4.3. Pembe renk**

Rauf, film boyunca pembe rengi arar. Pembenin ne olduğunu bilmeyen, daha önce bu rengi görmemiş olan Rauf çevresindekilerden yardım ister. Annesi için pembe yeğeninini çeyizine gönderdiği yorganın rengiyken, minibüs şoförü için en çok turuncu ve kırmızıya benzeyen bir tondur. Fakat, Zana da dahil kimsenin pembe hakkında tatmin edici bir tanım yapamaması ile Rauf pembeyi daha önce gören biri olduğundan şüphe duymaya başlar. Rauf, köyün dışına açılma vasıtalarından biri olan çerçide de pembe rengi bulamaz. Pembe balon istediğini dile getirdiğinde ise Zaman “pembeyi ne yapacaksın kız mısın sen” der. Rauf ise pembeyi bulduğunda Zana’nın kendine aşık olacağı düşüncesindedir. Şehre indiği zaman pembeyi bulmayı kafasına koymuş olan Rauf oyuncakçıdan da benzer bir tepki alır: “bu kız işi oğlum”. Toplum içinde pembe herkes tarafından kız rengi olarak görülmektedir. Bir erkek çocuğun pembe rengi araması ise hoş karşılanmaz.

#### **3.3.2.5. Bulgular**

*Rauf* filmi erkek çocuğun toplumsalla olan ilişkisini öncelikli olarak eğitim üzerinden aktarır. Ana karakter Rauf’un yaşamının merkezinde bulunan savaş olgusu eğitim sistemi ile ilişkisini de belirler. Eğitim sistemi milliyetçilik odağında izleyiciye sunulurken aracı olan öğretmen, erkek çocuğun yaşamında olumsuz bir etken

konumundadır. Rauf öğretmeninin düşüncesizliği sebebi ile okulu bırakır. Fakat bu kararda ailesi de en az öğretmen kadar etkili bir unsurdur. Rauf'un yaşamını sürdürdüğü hane içinde toplumsal cinsiyet kalıplarının oldukça yoğun biçimde hissedildiği görülür. Bununla doğru orantılı olarak baba mesafeli bir bireydir ve son sözü söyleyen kişidir. Anne ise kendinden beklenen biçimde aracı rolü üstlenir. Fakat iki ebeveyn de Rauf'a karşı gerekli ilgiyi göstermekten uzaktır. Bu ilgisizlik sebebiyle yanlış anlaşılmalardan sonucu Rauf okuldan ayrılır.

Okulu bırakmasının ardından bir erkek çocuk olarak Rauf'u şekillendiren ana unsurun çalışma durumu olduğu görülür. Rauf babasının isteği üzerine işe başlar, bu gündelik rutini benimser ve marangozluk erkek çocuğun yaşamının merkezine oturur. Bir erkek çocuk olarak eğitim hayatı devam etmeyen Rauf'un tek seçeneği küçük yaşta meslek edinmektir. Mekan olarak marangozhane ve ustası ile iletişimi Rauf'un erkeklik kalıplarını öğrendiği pratikleri oluşturur. Yapımda, akranları ile ilişkisi öğrendiği bu pratikleri ve daha fazlasını pekiştirdiği bir alan olarak sunulur. Rauf'un kabul görme stratejileri mesai saatinde öğrendiklerini akranlarına aktarmaya yöneliktir.

Özetle, yapımın toplumun beklentileri doğrultusunda bir erkek çocuğun nasıl şekillendiğini ortaya koyduğu söylenebilir. Bu şekillenmede aile, eğitim ve cemaat olarak ele alınan üç kurumun da etkili olduğu görülür. Film erkek çocuğun toplumsallaşmasına yoğun biçimde değinir. Usta-çırak ilişkisi ve akran bağları vasıtasıyla erkek çocuğun içselleştirme süreci okunabilir. Toplumsal cinsiyet kalıpları ile bezeli bu öğrenimlerin nasıl kalıcı hale geldiği ve sorgulanamazlıklarının nasıl sağlandığı Rauf'un hikayesi ile izleyiciye sunulur.

### **3.4. *Mavi Bisiklet***

#### **3.4.1. Filmin künyesi**

**Gösterim Yılı:** 2016

**Yönetmen:** Ümit Köreken

**Senaryo:** Ümit Köreken, Nursen Çetin Köreken

**Görüntü Yönetmeni:** Niklas Lindschau

**Yapımcı:** Ümit Köreken, Nursen Çetin Köreken

**Oyuncular:** Selim Kaya, Eray Kılıçarslan, Fatih Koca, Bahriye Arın, Mustafa Küçükibiş, Burak Vurdumduymaz, Turan Özdemir

**Konu:** *Mavi Bisiklet* Ali isimli bir çocuğun babasını iş kazasında kaybetmesinin ardından başına gelenleri konu alır. Babanın cesedi tren yolunda bulunmuştur. Aile o gün çalışmaya çiftliğe giden babanın iş kazası sonucu öldüğünü düşünürken, çiftliğin sorumlusu olan kahya ölümün tren yolunda odun toplarken gerçekleştiğini savunmaktadır. Olayla ilgili dava süreci devam ederken Ali'nin kahyaya olan öfkesi büyür. Sınıflarına yeni gelen, kahyanın torunu Hasan ise Ali ve kahya arasındaki mücadeleye farklı bir boyut kazandırır. Öğretmen tarafından öğrencilerin fikri alınmadan Hasan'a seçilmiş okul başkanı Elif'in görevinin devredilmesi ile Ali çevresindeki haksızlıklara bir yenisinin eklendiğini düşünür. Ali ve arkadaşı Yusuf bu haksızlıklarla kendi yöntemleri ile mücadele ederler. Kahyanın alzheimer olan karısının babanın ölümü ile ilgili gerçekleri itiraf etmeye gelmesi ile adaletsizlikler içinde Ali ve annesine umut ışığı doğar.

### **3.4.2. Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi**

#### **3.4.2.1. Ana karakter**

*Mavi Bisiklet* iki çocuğun gecenin karanlığında tren raylarına bir insan maketi bırakıp uzaklaşmaları ile başlar. Kahramanların izleyiciye tanıtılması ile bu çocukların filmin ana karakteri Ali ve tek yakın arkadaşı Yusuf olduğu anlaşılır. Ali'nin babasının ölümü hakkındaki yalanı ortaya çıkararak ailesine yapılan haksızlığın üstesinden gelme çabaları bu sahne ile betimlenir.

Gece sahnesinin ardından Ali gün ışığında görülür. Bir dükkanın vitrininde gördüğü mavi bisikleti ilgi ile izlemektedir. Vitrin camına vuran yansımayı sürer gibi yapan Ali'nin bu bisikletin hayalini kurduğu açıktır. Vaziyete okul arkadaşı Veysel ve grubunun tanık olması Ali'yi alay konusu yapar. Ali'nin yaşamındaki ikinci mücadele alanı olan okul ve arkadaşları bu sahne ile izleyiciye sunulur. Ali içine kapanık bir çocuktur. Alay edilmesinin ardından hiçbir tepki vermediği gibi film boyunca da aynı sessizliği sürdürür. Fakat sözlü ya da fiziksel bir çatışma içine girmeyen Ali mücadelesini gizli biçimde ortaya koyar.

#### **3.4.2.2. Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi**

Ali evde annesi ve küçük kız kardeşi ile yaşar. Babanın ölümünden sonra annenin evi geçindirmekte zorlandığı görülür. Ali ise evde annesine destek olur, gerektiğinde evin

tek geçim kaynağı olan dokuma işinde yardım eder, gerektiğinde ise kız kardeşine bakar. Ali annesinin satış deneyimlerine de tanık olur. Fakat bu tanıklıklar annenin aleyhindedir. Ali'nin şahitlik ettiği bu durumlarda sürekli biçimde annenin düştüğü zor durum vurgulanır. Verildiği ürünler satılmayan, makinesinin taksitini ödeyemeyen anne, Ali'nin gözünde yardıma muhtaç bir konumdadır. Ali'nin makinenin taksitlerine yardımcı olmak adına para bulduğu da filmde gözlemlenir.

Bu ailede babanın eksikliğinde çekilen geçim sıkıntısı göze çarpmaktadır. Onur, Bükür ve Bir'in (1998, s. 49) belirttiği babaya yüklenen ev geçindirme ve ekonomik olarak aileyi destekleme görevlerinin vurgulanması için evde erkeğin fiziksel varlığına ihtiyaç yoktur. *Mavi Bisiklet* filminde evdeki yetişkin erkeğin yokluğunda yaşanan zorluklar betimlenir. "Koruyuculuk" görevi üstlenen bir erkeğin eksikliğinde aile kollanamamaktadır. Anne çevresindeki insanlardan yardım göremez "bir başına kalmış kadın" portresi çizer.

#### **3.4.2.3. Ana karakterin çalışma durumu**

Ali bir lastikçiye çırak olarak çalışır. Kazandığı paraları odunluktaki eski bir sobanın içinde saklayarak biriktirir. Biriktirdiği paralarla ise hayalindeki mavi bisikleti almayı planlar. Ali'nin hayalini gerçekleştirecek bir babanın yokluğunda kendi kendine yetmeye çabaladığı görülür. Kuramsal kısımda Boratav, Fişek ve Ziya'nın (2017, s. 147-156) savları ile desteklenen erkeklerin çoğunlukla çocukluk döneminde çalışmaya başladığı vurgusu ile doğru orantılı olarak, Ali hem okur hem de çalışır. Ali'nin içinde bulunduğu bu durum geçim sıkıntısı gibi kimi zorluklar sebebi ile gerçekleşir.

#### **3.4.2.4. Ana karakterin akranları ve aile dışındaki yetişkinlerle ilişkisi**

Ali'nin yaşlıları ile ilişkisi filmde önemli yer tutar. Ali yakın arkadaşı Yusuf dışında kimse ile rahat bir iletişime sahip değildir. Sadece Yusuf ile gönlünce konuşabildiği görülür. İki arkadaşın gruplaşma içinde oldukları söylenebilir. Oldukça sessiz bir çocuk olan Ali'nin etrafındaki diğer insanlara mesafeli yaklaştığı, çok gerekmedikçe iletişime geçmediği gözlemlenir. Ali ve Yusuf ikilisinin karşısında ise Veysel ve Hasan'ın başı çektiği bir ekip yer alır. İlk olarak Veysel'in önderliğini üstlendiği bu grup Ali ve Yusuf başta olmak üzere okuldaki öğrencilere zorbalık etmektedir. Kahyanın torunu Hasan'ın sınıfa gelmesi ile grup içinde mevki değişiklikleri yaşanır. Veysel liderliği Hasan'a devrederek sağ kolu olur. Açıkça dillendirilmese de bu mevki değişimine sebep olan etkenler ortadadır.

Öncelikle, Hasan'ın geldiği okulda başkan olduğu söylenir. Dedesi kahya Salim tarafından sınıfa getirilen Hasan "... geldiği okulda başkandı, çok başarılı maşallah" cümlesi ile arkadaşlarına takdim edilir. Bu vasfı sebebi ile Elif'ten başkanlık görevi alındığında öğretmen tarafından seçilen yeni başkan da Hasan olur. Hasan'ın dedesi kahya Salim'in bakımını üstlendiği çiftliğin sahibi yurt dışındadır. Bu süreç boyunca çiftliğin işleyişi ile ilgilenen kahya çiftliğin getirdiği nüfuza da sahiptir. Veysel'in babası ise kahyanın emri altında çalışan görevlilerden biridir. Hasan ve Veysel'in aralarındaki ilişki de himayesinde oldukları yetişkinlerin mevkileri doğrultusunda şekillenir. Hasan dedesinin sahip olduğu saygınlığı taşır ve grubun liderliğini üstlenirken Veysel ise önceden sahip olduğu itibarı kolayca bırakarak Hasan'ın astı olarak grupta yer alır. Erkek çocuklar arasındaki bu gruplaşmalar ve mevki değişimleri erkeklikler arası mücadelenin küçük yaştan itibaren bireyin hayatında yer eden bir olgu olduğunu izleyiciye aktarır.

Ali'nin yeni lider Hasan ile mücadeleye girmesinin iki sebebi vardır. İlki, Elif'e duyduğu ilgidir. Hasan hem Elif'e yakınlık göstererek Ali'yi kıskandırır hem de bir süre sonra Elif'in başkanlığı ona devredilir. Elif, Ali ve Hasan üçlüsü arasında kıskançlığa sebebiyet veren olaylar yaşanır. Fakat Elif'in ilgi gösterdiği kişi Ali'dir. Elif ve Ali arasındaki bu yakınlık ise Hasan'ı rahatsız eder. Bu sebeple Hasan ve grubunun Elif'e sataştığı görülür.

Ali ve Elif'in bahçede oturdukları bir anda üzerlerine gelen top Hasan ve grubuna aittir. Topu almaya gelen Veysel ikili ile uğraşmaktan geri durmaz:

Veysel: "Naber kızlar, el işi mi örüyorsunuz"

Elif'e dönerek Veysel: "Sen Angara'ya mı gitcen şimdi"

Elif: "Sana ne"

Veysel: "Doğru konuşsana be, bi tane çıkarım ha"

Elif: "Çak da görelim"

Veysel "el işi örme"yi kız uğraşı olarak görür ve bu sebeple Ali'yi aşağılamak adına kullanır. Veli'nin bu davranışı Kindlon ve Thompson'ın ele aldığı erkek çocukların kendini kanıtlamak adına diğerlerini küçümsemeyi amaç edinmelerine bir örnektir (Kindlon ve Thompson, 2000, s. 79). Cengiz, Tol ve Küçükural'ın (2004, s. 60) ele aldığı kadınsılığın erkeklik alanından dışlanması ve kadınsı davranışların alay konusu olması

da Veysel'in bu davranışı ile örneklendirilebilir. Fakat Ali'nin olaylar karşısındaki tepkisiz duruşu diyalogların dışında kalmasına sebep olur. Veysel ve Elif arasında geçen konuşmaya Ali birinci elden tanıklık etse de ne kendini ne de Elif'i savunmak için bir eylemde bulunmaz. Elif ise Ali'nin tam aksine Veysel'e kafa tutar. Veysel'in "erkekçe" tavırlar sergilemek adına kullandığı "çakarım" gibi kelimeler Elif'te beklenen etkiyi yaratmaz. Kendisine kafa tutulması üzerine "çakma" sözcüğünü eyleme dökemeyeceğini anlayan Veysel çareyi uzaklaşmakta bulur.

Ali'nin Hasan ile mücadelesinin ikincisi sebebi ise Hasan'ın kahyanın torunu olmasıdır. Hasan'ın sahip olduğu "sınıf başkanı" sıfatı arkadaşları arasında itibarını arttırırken Ali ile çatışmasını körükleyen bir unsurdur. Ali bu sıfatın Hasan'a usulsüz biçimde verildiğini düşünür. Hasan'ın kahya olan dedesinden aldığı güç karakterlerin diyalog ve eylemlerinden okunabilir. Ali ve Yusuf'un kahya tarafından azarlanacağı bir durumda Hasan "bunlar benim sınıf arkadaşlarım dede" diyerek akranlarını gösterir. Kahyanın cevabı ise "madem benim torunumun sınıf arkadaşlarısınız bu seferlik yırttınız, emme ikinizi de görmeyeyim buralarda, hadi bakalım toz olun" biçimindedir.

Veysel'in küçümsemeleri ise Ali ile karşılaştıkları her durumda görülür. Veysel Ali ve Yusuf'u Hasan'a ilk kez tanıtırken "bunlar da bizim okulun gereksizleri" cümlesini kullanır. Hasan'ın yokluğunda ise onu koruyup kollar. Müdüre gönderilen not ve duvara yazılan yazılar üzerine Ali'yi azarlar bir tavır takınan Veysel tıpkı bir yetişkin gibi davranır. "Bu işler senin kafanın altından çıkıyorsa senin kafanı kırarım lan", Hasan'ı göstererek devam eden Veysel: "Bu çocuk Angara'dan geldi. Bunun babası orda, bu çocuk Angara'ya gitcek hem de okul başkanı olarak. Anladın mı lan". Veysel adeta velisi gibi Hasan'ı kollar, bunu yetişkinlerden duyduğu bir konuşma tarzı ve kelimelerde yapar.

Duvara yazılan yazıları silme görevi verilen Hasan, Ali, Yusuf ve Veysel arasından sadece Ali ve Yusuf'un çalıştığı görülür. Veysel ise duvarın dibinde beklemektedir. Çalışmadığı halde "bulcam lan bunu yapanı, çıkartcam ortaya, onun yüzünden çalışıyoruz burda" dediği duyulur. Veysel'in bir eylemde bulunmadığı halde söylendiği, işi ise diğerlerine yaptırdığı dikkati çeker. Veysel'in babasının müdür ile yaptığı bir konuşmada kurduğu cümle ise erkek çocuğun davranışlarına açıklık getirir niteliktedir. "Eti senin kemiği benim yeri geldiği zaman vur zopayı". Zorba bir çocuk olarak nitelendirilebilecek Veysel'in kaba davranışlarının aslında ailesinden gördüğü bir iletişim biçimi olduğu çıkarımı yapılabilir. Selek'in "şiddet karşısındaki aciz duygusunun başkalarına

yöneltmesi” (2018, s. 111) kelimeleri ile tanımladığı maruz kalınan şiddetin bir başkasına uygulanması durumu Veysel’in arkadaşlarına davranışlarını da açıklar niteliktedir. Erkek çocuk hane içinde kendisinden yüksek bir konumda olan babadan gördüğü şiddete karşı koyamaz. Yaşanılan şiddet sonucu kendisinde açığa çıkan aciz hissetme durumunu ancak yaşitlarına yansıttığı zorbalık ile bastırabilir. Veysel ise bu zorbalığı kendinden güçsüz gördüğü Ali ve Yusuf’a karşı yapar, okulun başkanı olan ve hegemonik durumu elinde tutan Hasan tarafından kontrol edilmeye ses çıkarmaz.

#### **3.4.2.5. Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu**

Ali’nin genelde parçası olduğu düzen, özelde ise eğitim sistemi ile mücadele içinde olduğu görülür. Okuldaki mücadele alanı ise öncesinde Elif’in sahip olduğu sonrasında ise Hasan’a devredilen okul başkanlığı mevkiidir. Devri gerçekleştiren okul müdürü ise Ali’nin öfkesini yansıttığı kişi olarak karşımıza çıkar. Ali’nin, okul başkanının öğretmen tarafından değiştirilmesine bakış açısı bir diyalogu ile izleyiciye sunulur: “Biz seçtik olum onu biz. Başkanlıktan alcaksa yerine başkasını seçeydik. Müdür naptı gitti Hasan’ı başkan yaptı. Herkes onlardan yana zaten”.

Ali, Yusuf’a fikirlerini açtığı bu konuşmada okul başkanı değişiminin kendini neden bu kadar rahatsız ettiğini de belirtir. Elif’e ilgi duyması ve ona haksızlık yapılması bir yana, Hasan’ın kendilerine sorulmadan başkan ilan edilmesi Ali için kahyanın ailesinin sahip olduğu ayrıcalıklara bir eklentidir. Ali “herkes onlardan yana” derken kastettiği; avukattan çalışanlara, sınıf arkadaşlarından müdüre çevresindeki çoğu kişi ve bu kişiler dolayımı ile de temsil ettikleri kurumlardır. Ali, bireylerle yüz yüze geldiği durumlarda sessiz kalmayı tercih etse de çatışmasını gizli biçimde yürütür.

İlk olarak müdürün odasına gizlice bir not bırakılır: “Sayın müdürümüz, okulumuzun tüm oylarıyla seçilmiş başkanı Elif’in bu şekilde görevden alınmasını uygun bulmuyoruz”. İkinci olarak ise okul duvarına siyah boya ile “Başkan Elif” kelimeleri yazılır. Okul müdürü kelimeleri boyayanı bulmak için öğrencilerin el yazılarını kontrol edip çantalarında arama yapsa da olumlu bir sonuç alamaz. Yusuf’a “sen yazmadın ben yazmadım, kim yazdı o vakit” diyen Ali’nin söyleminden de anlaşılacağı gibi bu yazıları kimin yazdığı belli değildir. Fakat hayalindeki bisikletin kahya tarafından satın alınmış olması Ali için bardağı taşıran son damla olur. Müdürün davranışına yönelik ortaya konan protest yazıları Ali başlatmamış olsa da devam ettirmekten çekinmez.

Yusuf'un "müdürü zıvanadan çıkara"cağını düşündüğü afişler için Ali oldukça umursamaz bir tavır takınır. "Çıkarırsa çıkarsın ne yapacak ki" derken hissedilen karşı duruşu müdürle yüz yüzeyleken sürdüremeyen Ali sessiz kalmayı tercih eder. Gazete kağıtlarına hazırladıkları afişleri kasabanın duvarlarına asan Ali ve Yusuf kim tarafından başlatıldığı bilinmeyen mücadeleyi kendi ellerine alırlar. İkinci olarak ise Ali'nin biriktirdiği paralar ile bir telefon satın alınır. Ali ve Yusuf bu telefonda lastikçide bulunan müşteri numaralarına mesaj göndererek seslerini duyurmaya çalışırlar. Fakat bu olay da kontrolden çıkarak yine kim olduğu bilinmeyen biri tarafından "kasabayı çalkala"acak seviyeye getirilir.

Olay gazetelerde "Anadolu'nun uzak bir kasabasında bir çocuk ben de varım diyor" başlığı ile yayımlanır. Müdürün bu haber üzerine yorumu ise oldukça profesyonellikten uzaktır: "Ulan adam amma yazmış ya. Sanki vatan millet kurtarmaya gidiyorlar. Halk galeyana gelmiş de bilmem ne de. Gasteci milleti böyle yapacak bi şey yok. Pireyi deve yapmaya bayılırlar". Müdür tarafından suçu itiraf ettirilmeye çalışılan Ali'nin, umursamaz tavrından ise eser yoktur. Kendine yöneltilen sorulara cevap vermeyerek tepkisiz kalır. Olayın iyice büyüyen "basına yansıması" ile müdür üst makamlar tarafından aranır. Bunun üzerine "atmak lazım sizi okuldan" diyerek Yusuf ve Ali'yi azarlayan müdür "yürüyün gidin lan, defol" kelimeleri ile ikisini sınıfa gönderir.

Görüldüğü üzere okulun en saygın kişisi olan müdürün bu saygınlığı Yusuf ve Ali gibi iki öğrenci tarafından yıkılabilmektedir. Elif'in taşınma işleri sebebi ile başkanlıktan alındığı vurgulansa da yerine neden Hasan'ın seçildiğine ve bu seçimin neden müdür tarafından yapıldığına bir açıklık getirilmez. Bu doğrultuda Yusuf ve Ali'nin haklı bir mücadele içine girerek Elif'e, sınıf arkadaşlarına ve kendilerine yapılan adaletsizliğe bir karşı duruş sergiledikleri söylenebilir. *Sivas* ve *Rauf* filmlerinde olduğu gibi *Mavi Bisiklet*'te de olumlu bir öğretmen portresi çizilmez. Öğretmenin öğrencilere sormadan bir başkan seçmesi ve bu seçim sonrası karşılaşılan durumlara yönelik tavırları bir eğitimcinin sahip olması beklenen meslek ahlakından uzaktır. Öğretmen gazetecileri yererek kalıplar içine sokmakta öğrencilerine de saygıdan uzak bir tavır sergilemektedir.

#### **3.4.2.6. Bulgular**

*Mavi Bisiklet* filminin ana karakteri olan Ali, annesi ve kız kardeşi ile yaşar. Bu durumda babanın fiziksel varlığından söz edilemez. Fakat bir babanın eksikliğinde yaşanan zor durumda babaya biçilen görevleri göz önüne sererken erkek çocuğun bu

görevlerden etkilenimini vurgular. Bu durum filmin ana karakteri Ali'nin yaşadığı zorluklardan sadece birini örneklendirir. Bir erkek çocuk olarak, eğitim sistemi ve akranları Ali'nin temel mücadele alanını oluşturmaktadır.

Zorbalığa maruz kalan Ali'nin hikayesi farklı erkeklikler arasındaki ilişkileri göz önüne sermek için oldukça uygundur. Ali, ayırt edici eril mekanlarda bulunmaz. Özellikle erkeklik pratiklerini benimseyerek iletişiminin bir parçası haline getirdiği de söylenemez. Fakat, sesini çıkarmayan bir erkek çocuk olarak bulunduğu düşük statü akranlarının benimsedikleri şiddet içerikli dile maruz kalmasına sebep olur. Yapımdaki gruplaşma odaklı iletişimleri ve akranların bu gruplar çerçevesinde uygulamaya koydukları erkeklik pratikleri erkek çocuklar arasındaki çatışmalı ilişkiyi izleyiciye sunar.

Güçlü görünme, pasif olmama gibi erkeklik normlarının bu normları pratiğe dökemeyen Ali için zorlayıcı unsurlar olduğu görülür. Sonuç olarak Ali'nin diğer erkek çocuklardan farklılaşan gündelik deneyimleri anlatının merkezine oturmaktadır. Bu doğrultuda, yapımda erkek çocuklar arasındaki eşitsizliklerin ortaya konduğu ve bu eşitsizliklerden kaynaklanan deneyim farklılıklarına vurgu yapıldığı söylenebilir. Ali'nin yaşamışlıklar sonucu elde ettiği tecrübelerin akranlarınkinden ayrılır yapısı erkekliğin değişken niteliğini meydana çıkarırken kurumlar vasıtasıyla inşa edilmişliğini de ekrana taşır.

### **3.5. *Aydede***

#### **3.5.1. Filmin künyesi**

**Gösterim Yılı:** 2018

**Yönetmen:** Abdurrahman Öner

**Senaryo:** Abdurrahman Öner

**Görüntü Yönetmeni:** Meryem Yavuz

**Yapımcı:** Arzu Şenses Öner

**Oyuncular:** Ezgi Mola, Bilal Zeynel Çelik, Ayşe Nil Şamlıoğlu, Emirhan Ateş, Mehmet Özgür, Banu Fotocan, Reha Özcan, Nalan Kuruçim

**Konu:** Bekir babası olmayan bir çocuktur. Dedesini de kaybetmesinin ardından annesi ile baş başa kalır. Fakat annesi Rabia'dan istediği ilgiyi göremez. Rabia ise çocuklu ve

dul bir kadın olmanın zorlukları ile mücadele eder, eniştesi tarafından doldurulan ablası dahi ona yardımcı olmaz. Rabia yalnızlığına çare olarak kasabanın karısı evden kaçan kaportacısı Osman'ı gözüne kestirir. Fakat Rabia'nın bu ilgisi, Bekir ve Osman'ın oğlu Ümit arasındaki zıtlaşmayı alevlendirmekten öteye gitmez. Bekir bu olaylar ekseninde okulda arkadaşları ile sorunlar yaşarken öğretmeni ile de çatışmaya girmektedir. Film Bekir'in günden güne aksi bir çocuk haline gelişini izleyiciye aktarır.

### **3.5.2. Filmin ana karakterinin erkeklik bağlamında analizi**

#### **3.5.2.1. Ana karakter**

*Aydede* filmi bir cenaze sahnesi ile açılır. Bu cenaze, filmin ana karakteri olan Bekir'in dedesine aittir. Filmin bu hadise ile başlaması Bekir'in hayatında bir dönüm noktası olması ve küçük çocuğun bu andan itibaren değişim göstermesi sebebiyledir. Uzun süredir babası olmadığı anlaşılan Bekir bu rolü dedesine biçmiştir. Dedenin de evden ayrılması ile Bekir'i zorlu bir süreç beklemektedir. Bekir'in film süresince “dedem gitmeyeydi bisiklet alacaktı bana” şeklinde söylemlerde bulunması dedesine atfettiği önemi de gözler önüne serer.

Bisiklet istemi fazlasıyla somut bir etken olarak Bekir'in yaşamında yer alır. Fakat dedenin ölümüyle birlikte Bekir'in kelimelere dökemediği yoksunluklar da yaşadığı görülür. Bekir'in ihtiyaç duyduğu ancak temin edemediği bu eksiklikler günden güne etrafındakilere güvenini kaybetmesine sebep olur. Bekir, zamanla annesine karşı hırçınlaşırken arkadaşlarına ise oldukça kötücül biçimde davranmaya başlar. Bu bakımdan, ele alınan diğer filmlerden farklı olarak *Aydede* zorba bir çocuğun yaşamını ve iç dünyasını izleyiciye sunar. Bekir'in haklı davranışlar sergilemediği görülse de film boyunca küçük çocuğun bu tutumuna sebep olan yaşanmışlıklar aşamalı olarak betimlenir.

#### **3.5.2.2. Ana karakterin aile fertleri ile ilişkisi**

Bekir evde sadece annesi Rabia ile yaşar. Hane içinde babanın eksikliği göze çarpmazken, bir süre boyunca baba rolü üstlenmiş olan dedenin yokluğu dikkati çeker. *Mavi Bisiklet* filminde de olduğu gibi erkek figürünün eksikliği evde hissedilmektedir. Nitekim *Aydede*'de bu yokluğun anne üzerinde oluşturduğu baskı ve toplumun dul çocuklu kadına bakışı komşular tarafından anne Rabia'ya yansıtılır. Bu sebeple Rabia'ya bir an önce evlenmesi tembih edilir, başında bir erkek olduğu zaman kendine kimsenin haksızlık edemeyeceği vurgulanır ve geçim sıkıntısının sona ereceği belirtilir. Sancar'ın (2016, s. 120-121) ele aldığı geçim sağlamak, çocuğa bakmak ve eğitmek gibi “aile reisi”

olan babaya yüklenen görevler bu noktada dikkati çeker. Bu görevleri yerine getiren bir bireyin eksikliğinde çekilen ekonomik güçlük ve himaye yetersizliğinin yanında hane içinde bir otorite figürünün eksikliği de film boyunca görülür.

Filmin başlangıcında Rabia'nın Bekir'e sevgi gösterdiği dikkati çeker. Dedesini kaybeden oğlunun üzüntüsüne ortak olan Rabia ona öpüp sarılarak "kuzum benim" der. Fakat anne oğul arasındaki bu yakınlık hikayenin ilerlemesi ile ortadan kaybolur. Rabia evdeki baba figürünün eksikliğinde oğluna hem sevgi göstermekte hem de otoriteyi sağlamaya çalışmaktadır. Boratav, Fişek ve Ziya (2017, s. 102-126) tarafından "saygı, korku, mesafe, kısıtlama, izin vermeme" gibi kelimelerle tanımlanan kontrol hiyerarşisini ve sevgi, sıcaklık gibi kelimelerle betimlenen bakım hiyerarşisini aynı anda kurmaya çalışan Rabia başarılı olamaz. Bekir annesi tarafından tesis edilmeye çalışılan otoriteyi kabul etmez: sürekli olarak annesine karşı çıkar ve imkanlar dahilinde olmayan isteklerde bulunur. Rabia'nın köy yerinde dul bir kadın olarak belirli sorunlarla mücadele ettiği de görülür. Bu nedenle, Bekir'in hiçbir şekilde söz dinlemeyerek içinde bulunulan durumu iyice zorlaştırması erkek çocuğun annesi tarafından ikinci plana atılmasına sebep olur.

Bekir'in talepkar tavırlarının ve hırçın davranışlarının sebebi annesi Rabia'nın zaman içinde kendisine gösterdiği ilgiyi azaltmasıdır. Bu durumda Rabia oğlunun kafasındaki ideal anne imgesine uymamaktadır. Bekir ile Hasan'ın yaptıkları bir konuşmada anne olgusuna nasıl baktıkları anlaşılır.

Hasan: "Ümit de çok ağlak çıktı ya"

Bekir: "Bisikletinin de tekeri patladı"

H: "Bubası tamirci ya lan yapar"

B: "Döver mi?"

H: "Dövmez, anası kaçtı ya lan acır"

B: "Nereye kaçmış"

H: "Bilmem ki"

B: "Kim dedi sana"

H: "Annemler diyerkene duydum"

B: “Anneler hiç kaçar mı le”

H: “Kaçmaz mı”

B: “Benim annem hiç kaçmadı”

H: “Benimki de kaçmadı”

B: “Hem nereye kaçacak ki”

Annesi evden kaçtığı için babasının Ümit’e sert davranmayacağı düşüncesi Hasan’ın kafasında yer etmiştir. Bekir ise bir annenin kaçmasını dahi anlamlandıramaz. Anne, evde çocuğuna ve ailesine bakan kişidir. Kaçması için bir sebep bulunmamakta, kaçığında ise zaten gideceği başka bir yeri olmadığı düşünülmektedir. Annenin çocuk ve aile dışında bir yaşam sürdürebileceği, kendi istekleri de olabileceği ne Hasan’ın ne Bekir’in aklına gelmez. Bekir’in kafasında yer etmiş olan bu kalıplar kendi annesi ile ilişkisini de şekillendirir. Bekir’in zihnindeki ideal anne Boratav, Fişek ve Ziya’nın (2017, s. 129-143) değindiği gibi “kendini çocuklarına adanmış bir birey”dir. Fakat tek başına kalan Rabia evi geçindirmek için çalışmak zorunda ve toplum içinde kendine söz gelmemesi için bir koca bulmak durumundadır. İçinde bulunduğu sebep dolayısıyla kendini sadece Bekir’e adayamayan Rabia’nın kişisel sorunları Bekir’e arka plana itildiği hissini verir.

Sürekli farklı istekler içinde olan Bekir uyarı gerektiren bir çocuktur. Rabia; oğluna okulu hatırlatmakta, yatması için ihtarda bulunmakta, yemeğini yemesi konusunda ısrar etmekte ve sürekli kontrol altında tutmaktadır. Fakat annesini kişisel ihtiyaçları olan bir birey olarak kafasında oturtamayan Bekir, Rabia’yı kaportacı Osman’a bakarken gördüğü gün iyice hiddetlenir. Eve geldiğinde de oldukça öfkelidir. Anne oğul arasında büyük bir tartışma yaşanır:

Rabia: “Yemeni ye”

Bekir: “Patlıcan yemeyecem ben”

R: “Ye diyosam yiyecen, ye şunu”

B: “Yemeyecem”

R: “Bekir, benim asabımı bozma ye şu yeme”

B: “Yumurta istiyom ben patlıcan değil”

R: “Yok yumurta falan, yersin yersin yemezsin aç kalırsın, ye şunu”

B: “Zaten hiçbi şey yapmıyon, para da vermiyon, sucuk da pişirmiyon, yumurta da pişirmiyon, ne biçim annesin sen”

R: “Ne diyon lan sen”

B: “Acıttın anne, cimcikleme”

R: “Acır tabii, senin ağzından çıkanı kulağın duyuyo mu”

B: “Yalan mı, bi anne oğluna bakar. Sen napıyon, kaportacı Osman’a bakıyon”

R: “Ne diyonlen sen, ne diyon len, bacak kadar boyunla, ne diyon sen Bekir, ha”

B: “Doğruları diyom anne, bugün seni gördüm dükkanın önünde”

R: “Defol, zıkkımın pekini ye”

B: “Zıkkımın pekini yerim, defolup da gidicem zaten senin pişirdiğin yemeği yemem”

Bekir’in küçük isteklerini yerine getirmediği için annesine olan kızgınlığı kaportacı Osman’a bakışlarını yakalaması ile öfkeye dönüşür. Bir erkek çocuk olarak Bekir’in kafasında yer eden toplumsal kalıplar annesi ile ilişkisini etkiler. Anne imgesine yüklenen sıfatlar kendi ebeveynini tam anlamı ile betimleyemediğinde erkek çocuk için sorun oluşturur. Bir erkek çocuk olarak Bekir karakteri özelinde bu annesi ile arasındaki ilişkiyi zorlaştırır ve bir mücadele alanına dönüşmesine sebep olur.

### **3.5.2.3. Ana karakterin çalışma durumu**

Bekir ihtiyaç doğrultusunda bir işte çalışmaz. Fakat hayalindeki bisikleti kendi çabalarıyla almaya çalışır. Bu sebeple inşaattan topladığı kablo ve metal benzeri malzemeleri hurdacıya satar.

### **3.5.2.4. Ana karakterin akranları ve ailesi dışındaki yetişkinlerle ilişkisi**

Bekir genelde en yakın arkadaşı Hasan ile birlikte. İkili, hayallerindeki bisikleti kazanabilmek için sakızdan çıkan futbol kartlarını toplar. Fakat bütün güvenlerini futbolcu kartlarına bağlamayan Bekir ve Hasan para biriktirmeyi de ihmal etmezler. Bunun için ellerindeki fazla kartları arkadaşlarına satarken, gazoz kapakları ve inşaattan

topladıkları malzemeyi hurdacıya verirler. Yaptıkları anlaşma üzerine alacakları bisikletin hayalini kurarken aralarında geçen sohbet arkadaşlık ilişkilerini özetler:

Hasan: “Bisikletin rengi kırmızı olsun mu”

Bekir: “Kırmızı olmasın turuncu olsun “

H: “Oğuzhan’ın bisikleti de turuncu aynısı olmaz”

B: “Eda’nın bisiklet renginden alalım”

H: “Pembe mi alcaz”

B: “Yok lan şaka dedim o kız rengi. Siyah alırız, adını da Gara Şimşek koyarız ”

H: “Valle len bi de yazı yazdırırız Gara Şimşek diye”

B: “Fırfırları da gırmızı olur”

H: “Bisikleti her gün yıkarız cillop gibi olur pasparlak”

H: “Kimde kalcak aldığımız zaman?”

B: “Bende kalcak”

H: “Bende kalmıcak mı?”

B: “Kalır ama çok değil”

H: “Nasıl bincez ya”

B: “Gündüzün ben getiririm sırayla bineriz. Ahşam eve götürürüm”

Bekir ve Hasan konuşmalarında sınıftaki diğer bir erkek grubundan olan Oğuzhan’dan bahsetmektedir. Alacakları bisikletin Oğuzhan’ınki ile aynı olmamasına özen gösterirler. Çünkü prestij meselesi olan bisiklet, çocukların aynı zamanda kendi farklarını da ortaya koymak için kullandıkları bir araçtır. Erkeklik mücadelesi içinde en güzel bisiklete sahip olmak çocuklar arasında önem teşkil eder. Dönemin dizisi olan *Kara Şimşek*’teki arabanın ismini kendi bisikletlerine koyma planı yaparken de ikilinin televizyondan etkilendikleri açıktır. Bisikletlerine Kara Şimşek gibi popüler bir arabanın

ismini uygun görürler. Kırmızı firfırları ve sürekli tertemiz olması ile alacakları bisikletin dikkatleri üzerine çekeceği açıktır.

Bununla birlikte konuşma sırasında Bekir hoşlandığı Eda'dan bahsetmekten de geri duramaz. Fakat Hasan'ın da belirttiği gibi Eda'nın bisikleti pembedir. Bekir ise Eda'nın bisikletinin renginden alalım cümlesini kendi kurduğu halde pembenin kız rengi olduğunu belirtir. Erkeklerin pembe renk kullanmadığı düşüncesinin yaygın biçimde kabul gördüğü çevrede pembe renkli bir bisiklet alay konusu olacaktır. Son olarak bisikletin kimde kalacağı sorununun çözümü ise ikili her ne kadar iyi anlaşsa da Bekir'in sözü geçen baskın taraf olduğunu gözler önüne serer.

Hasan ve Bekir'in sürekli bir mücadele içinde olduğu diğer grupta ise turuncu bisikleti olan Oğuzhan ve kaportacı Osman'ın oğlu Ümit gibi isimler yer alır. Bu çocuklar arasında futbolcu kartları ve gazoz kapakları ile oynanır. Sürekli belirli alanlarda toplanan, oyun kazanarak avantaj elde eden ve bisikletleri ile saygınlık kazanan bu çocuklar kendi pratiklerini oluşturmuş biçimdedir. Fakat bisikleti olmasa da oyunlarda kartları "üten" yeri geldiğinde diğer çocukları sözlü ve fiziksel şiddet ile bastıran Bekir'in de farklı bir üstünlüğe sahip olduğu söylenebilir. Bekir Ümit'in bisikletini kaçırmaktan hiç çekinmez.

Bisikletini kaçırmalarının ardından Bekir ve Hasan ikilisi ile oynamak istemeyen Ümit grubundakileri de yanına çekmeye çalışır. Oğuzhan'dan onlarla iş yapmamasını talep etse de Ümit'in sözünü geçiremediği görülür. Çocuklar kendi çıkarları doğrultusunda buldukları grubu değiştirebilirken yine işlerine geldiğinde karşı grubun üyeleriyle iletişime geçmekten çekinmezler. Bekir ve Hasan gibi iki samimi arkadaşın ilişkisi dahi bu değişken duruma örnek teşkil eder.

Bekir ile Hasan kartları satarak yeterli para kazanamadıklarını fark ettiklerinde alternatif yollar ararlar. Çare olarak inşaattan toplanan malzemeleri hurdacıya satarlar. Bir süre sonra ikilinin arasının bozulması ile Bekir bu işe kendi kendine devam eder. Hasan ile dostluklarının zedelenmesi ise yine Bekir'in zaman içinde artan hırçınlıkları sebebiyledir. Bekir onu incittiğini fark etmeden en yakın arkadaşına dahi sert davranır. Bekir, babası para vermediği için Hasan'a sinirlenir aynı zamanda emirler yağdırır. Bekir'in zaten sözü geçen kişi olduğu bu ilişkide bütünüyle otoriteyi eline aldığı görülür.

Çocukların yine birlikte oldukları bir oyun sırasında Bekir tam anlamıyla bir zorbaya dönüşür. Gazoz kapaklarını kaybeden Bekir'in geri dönüşü şiddet yolu ile bütün kapakları almak olur. "Onlar benim lan" diyen Ümit'e ise "erkeksen gel de al" cevabını veren Bekir'e kimse kafa tutamaz. Ümit'in bisikletini tekmeleyerek küfürler eşliğinde arkadaşlarını kovalayan Bekir, Hasan'a kapakları toplatır. Hasan ve Bekir ikilisi baş başa kaldıklarında yaptıkları muhabbet ise arkadaşlıklarının kırılma noktalarından olur:

Hasan: "Nasıl aldık kapakları"

Bekir: "Aldık deme ben aldım"

H: "Ben de aldım"

B: "Nah aldın o zaman dövüşe girseydin ya"

Bekir kendisine meydan okuyabilecek kişinin ancak "erkekse" başarılı olacağını söyleminin bir parçası haline getirir. Anlaşıldığı üzere Hasan'ın Bekir ile birlikte dövüşmemesi ise gazoz kapakları üzerinde hak iddia etmesini zorlaştırır. Sancar'ın (2016, s. 235) erkekler arasında adeta bir iletişim yöntemi haline geldiğini vurguladığı şiddet çocukluktan itibaren kendini göstermektedir. Ancak "erkek" olanın kendine gücü yeteceğini vurgulayan Bekir, şiddeti bir ispat yöntemi olarak kullanır. Kendisi ile dövüşe katılmayan Hasan'ı ise küçük görür, elde edilen ganimetlerde hakkı olmadığını düşünür. Boratav, Fişek ve Ziya'nın (2017, s. 276-277) belirttiği gibi, bir güç gösterisi olan şiddete dahil olmayan Hasan Bekir'in gözünde zayıf bir konuma düşer.

Bekir'in karşılıksız kalan bu zorbalıkları ise hiç beklenmedik bir yerden cevap bulur. Bekir sadece oyun oynadığı arkadaşlarına değil istemediği bir eylemde bulunan herkese zorbalık etmektedir. Bekir, artık sıradan bir iletişim biçimi haline getirdiği despot davranışlarını çözüm yöntemi olarak kullanır. Sınıfta astığı montunun yerini değiştiren arkadaşını ise ders çıkışı sıkıştırarak tehdit eder. Bekir'in beden dili ve kullandığı kelimeler çevresinde gördüklerini taklit eder biçimdedir. Bir elini duvara bir elini beline koyan Bekir hareketlerini ilerleterek kafa tokuşturmaya kadar götürür. Sınıf arkadaşı ilk olarak karşı gelmeye çalışsa da Bekir'in sert tavrına boyun eğmek durumunda kalır.

Fakat davranışlarının sonuçlarına katlanması hiç gerekmeyen Bekir bu sefer bir geri dönüş alır. "Sen misin lan bunu döven" diyerek hiç tanımadığı çocuklar tarafından yakısına yapışılan Bekir şiddetli bir dayak yer. Tehdit ettiği sınıf arkadaşı dayağa

katılmasa da “bir daha bana bulaşma” diyerek ortamdan uzaklaşır. Bu sahne çocuklar arasındaki güç ilişkilerini göz önüne sermektedir. Tek başınayken sınıf arkadaşını sıkıştırabilen Bekir için durum tersine dönmüştür. Gücünün yetmediği büyük çocuklar tarafından kolayca yenilgiye uğratılır. Sınıf arkadaşı, Bekir’e tek başına güç yetiremese de yaşça büyük çocuklardan yardım alarak üstünlüklerinden yararlanır. Her zaman zayıf gördüğü arkadaşlarına zorbalık eden Bekir ise bu sefer karşı koymaya kuvvet bulamaz. Güç ilişkilerindeki bu değişiklik erkeklikler arası çatışmanın her yaşta kendini gösterdiğini örneklendirir.

### **3.5.2.5. Ana karakterin eğitim sistemi içindeki durumu**

*Aydede* filminde de, ele alınan diğer yapımlarla ortak biçimde, olumlu bir öğretmen portresi çizilmez. Eğitim sistemi içindeki toplumsal cinsiyete yönelik ayrımlar da derslerin işlendiği sahnelerde dikkati çeker. Derste öğrencilerden ailelerindeki bireyleri tanımlamaları istenir. Bu ünite de aile bireyleri de öğretilmekte, “anneanne ile büyükbabanın erkek çocuğu olursa sizin neyiniz olur” gibi sorularla öğrencilere dayı, teyze, hala, amca benzeri kavramlar tanıtılmaktadır. Sunar’ın (2002, s. 222) ailede öğrenildiğini belirttiği akrabalık ilişkileri filmde eğitim sisteminde dahi kendini gösterir. Müfredat konularının yanında öğretmenin tutumunun da erkek çocuk üzerinde etkili olduğu görülür.

Öğretmen’in öğrencilere karşı yumuşak olmadığı ilk bakışta dikkati çeker. Filmde eli cetveli “kes şamatayı, kaynatma dersi” diyen bir öğretmen imgesi oluşturulmuştur. Öğretmenin öğrencilere farklı tutumlar sergilediği de göze çarpar. Sınıfın çalışkan kızı olan Eda’nın gözdelelerden olduğu bellidir. Bekir ise tam tersi bir konumda bulunur. Öğretmenin bu seçici tavırlarına yönelik Bekir’in sınıftaki davranışları oldukça umursamazdır. Ödevine bir yıldızı uygun gören öğretmenin notunu saymayarak kendi kendine yıldız çizdiği görülür.

Bekir’in Eda ile ilişkisi de sınıfındaki konumunu ve öğretmenin gözündeki yerini belirler. Eda ile iletişime geçebilmek için türlü yollar deneyen Bekir’in Eda’dan aldığı geri dönüşler küçümseyicidir. Yine bu denemelerden birinde Eda’nın saçı ile oynayan Bekir beklenmedik bir tepki ile karşılaşır: “öğretmenim, Bekir saçımı çekiyor”. Öğretmenin bu duruma yönelik tek eylemi ise “terbiyesiz” kelimesi eşliğinde Bekir’e sınıfın önünde tokat atmasıdır.

Durumu sorgusuz sualsiz, Bekir'in suçu olarak yorumlayan öğretmenin bu tavrı sürekli biçimde devam eder. Bekir; öğretmen tarafından azarlanır, uyarılır fakat hiçbir şekilde ilgi gösterilmez. Öğretmen, kontrol sırasında Bekir'in saç ve tırnaklarına kızar fakat erkek çocuğun hayatında olup bitenlerle ilgilenmez. Ailesindeki bireyleri tanıttığı ödevinde babasının neden olmadığı sorusuna Bekir'den "babası ölenlerin ne yazacağını bilemedim öğretmenim" cevabı gelir. Bu olaydan sonra dahi öğretmende farklı bir yaklaşım görülmez. Bekir'le ilişkisini uyarı, kızma ve tepkisizlik içinde sürdüren öğretmenin yapıcı bir tutum sergilemediği ortadadır. Öğretmenin Bekir'e karşı bu ilgisiz tavırlarının yanında kötü bir örnek oluşturduğu da izleyiciye aktarılır.

Yerli malı haftasında öğretmen bütün öğrencilerden getirdikleri yiyecekleri toplarken Bekir'in önündeki ekmek dikkatini çeker. Bekir'in getirdiği ekmek arası çorba ve patlıcan yemeği öğretmeni kızdırırken öğrencisinin içinde bulunduğu durumu çözüme kavuşturmaya yönelik bir girişimde bulunmadığı dikkati çeker. Azarlandıktan sonra tek başına ekmeğini yemeye devam eden Bekir ise Ümit ve Hasan'ın konuşmalarına kulak misafiri olur. Ümit'in getirdiği böreği Bekir'in annesi dün akşam bırakmıştır. Bu fırsatı değerlendiren kaportacı Osman ise oğlunu ikram olarak getirilen böreklerle okula göndermiştir.

Kendisi ekmek yerken diğer sırada annesinin getirdiği böreklerin yeniyor olması Bekir'i sinirlendirir. Hışımla yerinden kalkarak börekle birlikte masadaki yiyecekleri yere döker. Bu esnada üzerine yiyecek sıçrayan Eda ise bağırma başlar. Bekir bu hengame içinde "napıyosun be salak" diyen Eda'ya tokat atar. Karşılık olarak ise öğretmenden tokat yiyen Bekir okuldan kovulur. Bekir'in böyle bir durumda öfkesini yansıtmaya biçimi olarak tokat atmayı seçmesi, öğretmeninden gördüğü bir davranış biçimidir. Öğretmen tarafından aktarılan davranışlar öğrenci tarafından benimsenmektedir. Bu gerçeği göz önünde bulundurmayarak haksız biçimde Bekir'e tokat atan öğretmenin hareketi öğrencisinde yansıma bulmuştur. Görüldüğü üzere Bekir'in öğretmeni ideal eğitimci imgesinden oldukça uzaktır. Öğrencisine karşı tutum ve davranışları profesyonel değildir. Bununla birlikte sahip olduğu bu olumsuz özellikleri öğrencisini de etkilemekte Bekir'e kötü bir "rol model" olduğu görülmektedir.

### **3.5.2.6. Bulgular**

*Aydede* filminin ana karakteri Bekir hane içinde annesi ile yaşamını sürdürür. *Mavi Bisiklet* yapımında da olduğu gibi evde bir baba figürünün eksikliği hissedilir ve bu

eksiklik toplum tarafından babaya yüklenen görevleri ortaya koyar. Bu doğrultuda Bekir'in annesinden kontrol hiyerarşisi odaklı iletişimi kabul etmediği görülür. Babaya biçilen rolün anne tarafından oynanmasını erkek çocuk kabul etmez, bu durum Rabia'nın Bekir tarafından diğer anne figürleriyle karşılaştırılmasına sebep olur. Bekir'in zaman içinde dönüştüğü zorba karakterin şekillenmesinde öğretmeni de önemli bir unsurdur. Öğretmenin öğrencileri arasında ayrımcılık yaptığı ve bu davranışı sebebi ile Bekir'i negatif yönde etkilediği görülür. Olumsuz davranışların Bekir tarafından örnek alınması erkek çocuğun şekillenmesinde öğretmen etkisini izleyiciye sunar.

Bekir karakterinin çalışma durumu öne çıkmaz. Fakat ana karakterin yaşamı akran ilişkileri ve bu ilişkilerin sebebiyet verdiği olumsuzluklar etrafında şekillenir. Bekir ve akranlarının erkek çocuklar tarafından kullanılan mekanlarda buldukları ve bu mekanlarda oynadıkları oyunlar vasıtası ile kendi pratiklerini şekillendirdikleri vurgulanır. Bekir'in şiddet içerikli bir dile sahip olduğu ve bu doğrultuda davranışlar sergilediği görülür. Bu iletişim biçimi, grup içinde kabul görmekte zorlanan Bekir'in savunma yöntemidir. Yapımda, Bekir'in şiddetin uygulayıcısı olduğu arkadaş grubunda erkek çocuklar arasındaki mücadelenin zorba bir çocuk gözünden aktarıldığı görülür.

*Aydede* filmi genel olarak ele alındığında erkek çocuklar arasındaki mücadele üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Bu çocukların yaşam deneyimlerinden kaynaklanan eşitsizlikler tavır ve tutumlarını da şekillendirir. Çünkü sosyal yaşam içinde kalıplarla bezeli biçimde bireylere sunulan erkeklik herkes için aynı sonuçlara yol açmamaktadır. Bu eşitsizlikler farklı kurumlarda yer bulur, *Aydede* filmi de eğitim başta olmak üzere bu kurumlara yer verir. Günden güne annesinin ilgisini kaybeden Bekir'in duygularını uygun biçimde dillendiremeyerek şiddeti günlük kullandığı bir dil haline getirmesi erkek çocuğun yaşadığı içsel mücadeleyi de betimler. Bekir'in yaşadığı zorluklar ve bir erkek çocuk olma çabası göz önüne serilirken eğitimcinin bu mücadeleye olumsuz etkisi de yapımda yer alır.

## 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

### 4.1. Sonuç

Bu çalışmada, 2000 yılı sonrası Türkiye sanat sinemasında erkek çocuk karakterlerin anlatılarda kullanımı erkeklik çalışmaları ekseninde sorgulamaya açılmıştır. Türkiye’de değişen sinema anlayışı sebebiyle 2000 yılı sonrası sınırlılık olarak seçilmiş ve bu değişimin bir parçası olan gerçekçi üslubun erkek çocuk karakterler doğrultusunda da kullanılıp kullanılmadığı sorusuna cevap aranmıştır. Bu doğrultuda kaynaklık etmesi adına 1970’lerden itibaren ivme kazanan erkeklik çalışmaları kuramsal kısmın başlangıcı olmuştur. Erkeklik çalışmalarının Türkiye ayağından ise bu kültürde, bir erkek çocuğun maruz kaldığı gerçeklikleri ortaya koymak adına yararlanılmıştır. Geleneksel Türkiye kültüründe erkek çocuk olma hali; aile, eğitim ve cemaat olmak üzere üç kurum kapsamında ortaya konmuştur. Buradan elde edilen verilerle geleneksel Türkiye kültüründe yaşayan bir erkek çocuğun gerçekliği betimlenmiş ve analiz edilen yapımlardaki erkek çocuk karakterler bu gerçeklik çerçevesinde ele alınmıştır.

Örneklem filmlerinde aile kurumu ele alındığında baba ile ilişki ve babanın erkek çocuğun hayatındaki rolünün Sancar’ın (2016, s. 134-135) belirttiği “mesafe” kelimesi ile tanımlandığı görülür. Yapımlarda baba ailenin merkezinde bulunur ve sözü geçen kişi olarak erkek çocuğun hayatı ile ilgili kararları verir. *Tatil Kitabı* filminde baba itaat edilen bir figür olarak karşımıza çıkar. *Sivas*’ta Aslan karakterinin babası ile ilişkisi fazla vurgulanmasa da yine mesafeli ve sevgiden uzak olduğu görülür. *Rauf* filminde de benzer bir ilişki betimlenir. Babasının Rauf’a uzak duruşu erkek çocuğun kimi zaman konuşmaya dahi çekinmesine sebep olur. Yaşamında bir baba figürü bulunan tüm ana karakterlerin bu figür ile ilişkisi Boratav, Fişek ve Ziya’nın (2017, s. 95-96, 127) belirttiği gibi kısıtlama, korkma, saygı duyma, yasak, çekinme gibi kelimelerle tanımlanabilir nitelikler taşır. Yapımlar, erkek çocuğun baba tarafından maruz bırakıldığı mesafeli ilişkinin ve bu mesafenin toplum tarafından beklenen zorunlu yapısının erkek çocuk üzerinde sebebiyet verdiği etkileri göz önüne serer. *Mavi Bisiklet* ve *Aydede* filmlerinde ise bir baba figürü bulunmaz ve ailede babanın eksikliğinin sebep olduğu zorluklar vurgulanır. Yokluğunda doğan, geçim sıkıntısı ve aile bireylerinin toplum içinde değişen konumu, hanede yetişkin erkek figürüne yüklenen görevleri ortaya çıkarır.

Annenin çocuk için ifade ettikleri ise baba ile kurulan bağdan oldukça farklıdır. *Tatil Kitabı* ve *Rauf* filmlerinde Boratav, Fişek ve Ziya’nın (2017, 95-105) ele aldığı annenin aracı konumu göze çarpar. *Sivas* ve *Rauf* filmlerinde anne ile ilişki “bakım

hiyerarşisi” ile ele alınabilirken *Aydede*’de Boratav, Ziya ve Fişek’in belirttiği gibi annenin erkek çocuk tarafından nasıl sadece kendisini ailesine adanmış bir birey olarak görüldüğü ve otoriteyi sağlamakta zorlandığı izleyiciye sunulur (2017, s. 129-143). Yapımların tümünde ailelerin toplumsal cinsiyet kalıpları ile bezeli olduğu görülür. Fakat yapımlar bu kalıplara, onaylamaktan çok izleyicinin dikkatini çekmek ve var olan üzerine düşündürmek adına anlatıda yer verir. Anne ve baba arasındaki ayrımlar vurgulanır ve toplum içinde kadın ile erkek arasındaki ikilikler göz önüne serilir. Bu göz önüne seriş gerçekliği yansıtarak var olanı izleyiciye eleştirel biçimde sunar. Erkek çocuğun maruz kaldığı bu ayrımların yaşamını ve düşünce biçimini etkilediği görülür.

Filmlerin tümünde erkek çocuk karakterler para kazanmak adına çalışır. *Tatil Kitabı*’nda Ali babasının isteği üzerine çalışırken, *Sivas* filmindeki Aslan’ın köy yaşamının doğal seyri içinde sürü güttüğü görülür. *Rauf* okuldan alındığı için bir meslek edinmesi gerekliliği ile küçük yaşta ustanın yanına verilir, *Mavi Bisiklet*’in ana karakteri Ali ise çektikleri geçim zorluğu sebebi ile lastikçide mesai yapar. *Aydede* filminin Bekir karakteri ise zorunlu olmadığı halde hayalindeki bisikleti almak adına etraftan topladığı malzemeleri eskiciye satar. Erkek çocukların her birinin çalışma sebepleri farklılık gösterse de bu çalışan karakterler Sancar (2016, s. 53) ve Boratav, Fişek ve Ziya’nın (2017, s. 38-39 - s. 276-277) belirttiği, erkek çocuğun erken yaşta çalışır durumuna ve erkekliğin inşasında çalışma olgusuna yüklenen öneme vurgu yapar.

Örneklemedeki ana karakterlerin yaşamında önemli yer tutan bir diğere unsur ise eğitim sistemidir. *Sivas* dışında tüm filmlerde eğitim, Althusser’in belirttiği ideolojik aygıt görevini yerine getirir biçimdedir. *Tatil Kitabı* filmi Ali ve eğitim sistemi içinde bulunduğu konumu ele alırken sistemin öğrencileri tek bir kalıba oturttuğunu vurgular. Sancar’ın (2014, s. 195) belirttiği “düzenlenebilir bir toplum” vurgusu Ali’nin okul içindeki konumunda aktarılır. *Rauf* filminde ise eğitim Kancı ve Altınay (2011, s. 48-49), Akgül (2011, s. 29), Öztan (2013, s. 181), Çiçek (2016, s. 27-29) ve Şerifsoy’un (2000, s. 158) ele aldığı biçimde milliyetçilik ekseninde izleyiciye sunulur. *Aydede* de ise okul, toplumsal cinsiyet kalıplarının vurgulandığı bir alandır.

Yapımların ortak noktası ise öğretmen imgesini ideal imgelerden uzaklaştırılmış biçimde sunmalarınıdır. *Sivas* filminde öğretmen düşüncesiz tavırları ile Aslan karakterinin yaşadığı erkeklik çatışmasının alevlenmesine sebep olurken, *Rauf* filminde benzer bir öğretmen erkek çocuğun okulu bırakmasının nedenidir. *Mavi Bisiklet*’teki Ali’nin temel

mücadele alanı haksızlık yapan bir öğretmenken *Aydede* de ise öğretmenin Bekir'e olumsuz davranışlar aşıladığı görülür. Filmlerde öğretmenlerin erkek karakterlerin içinde buldukları durumları anlayışla karşılamak ve destek olmak yerine olumsuz tavırlara sahip oldukları, ideal öğretmen imgesinden uzaklaşarak gerçekçi biçimde ele alındıkları ve eğitim sistemini sorgulamaya açtıkları görülür.

Erkek çocuk karakterlerin cemaat yani toplum ile ilişkileri analize tabi tutulduğunda ise Bourdieu'nun (2006-2018) eril habitus, pratik ve mekan kavramlarının bu analiz için uygun düştüğü görülür. *Tatil Kitabı* filminde Ali karakterinin yetişkinlerle ilişkisi ve çevresinde gözlemlendiği toplumsal ilişkiler erkeklik pratiklerine örnek oluşturur. *Sivas* filmi ise merkezine eril dil ve mekanı oturtan bir yapıdır. Köpek dövüşü ekseninde ana karakter Aslan ve çevresindeki yetişkinlerin pratikleri izleyiciye sunulur. *Mavi Bisiklet*, *Rauf* ve *Aydede* filmleri arkadaş çevresi ile erkeklik pratiklerini ortaya koyarken *Rauf* aynı zamanda usta-çırak ilişkisi ile de bir erkek çocuğun deneyimlediği uygulamaları izleyiciye sunar. Bu ekseninde tüm filmlerin Bourdieu'nun habitus kavramı ekseninde bir göz önüne sermeye olanak sağladığı ve habitusun erkek çocuk üzerindeki etkisini vurguladığı söylenebilir.

Bununla birlikte tüm ana karakterlerin arkadaş çevresinden etkilendiği de görülür. Bu bulgu Boratav, Fişek ve Ziya'nın (2017, s. 257) erkeklik inşasında akranların önemini vurgulaması ile denk düşer. Ana karakterlerin akran ilişkileri ve bu ilişkiler sonucu ortaya çıkan olumlu ya da olumsuz etkilenimler, Boratav, Fişek ve Ziya'nın vurguladığı boş zaman alışkanlıkları çerçevesinde toplumsallaşma olgusu ile eşdeğerdir (Sancar, 2016, s. 149,260). Olson'un (1982, s. 52) da belirttiği ev dışında olma durumu erkek çocuk karakterlerin boş vakit geçirme pratiklerini etkiler. Tüm filmlerde ana karakterler sokakta vakit geçirmekte, oyunlar oynamakta ve bu etkinlikler adeta kendi dillerini oluşturdukları pratiklere dönüşmektedir. Eril habitusun küçük yaşta oluşum gösteren yapısı filmlerde izleyiciye aktarılır.

Yapımlarda mekan ve pratikler erkeklik mücadelesinin gerçekleştiği alanlar olarak da karşımıza çıkar. Filmlerde erkek çocuk karakterler kendi deneyimleri ekseninde farklı biçimlerde sunulur ve her birinin erkekliği bu farklı deneyimlerle şekillenir. *Tatil Kitabı*'nın ve *Mavi Bisiklet*'in Ali karakterleri içine kapanık ve zorbalığa maruz kalan erkek çocuklarken, *Sivas* filminin Aslan karakteri ve *Aydede* filminin Bekir karakteri zorbalığı uygulayan çocuklar olarak izleyiciye sunulur. *Rauf* filminin ana karakteri ise bir

arabulucudur. Bu konuları dolayısıyla karakterlerin erkeklik ekseninde geliştirdiği stratejiler de farklılaşır. *Tatil Kitabı*'nın ve *Mavi Bisiklet*'in Ali karakterleri örtük biçimde karşı duruşlarını sergiler ve fiziksel şiddete başvurmaktan geri dururlar. *Sivas*'ın Aslan karakteri ise tamamı ile eril dünyada üstünlük kazanma odaklı bir strateji yürütür. *Aydede*'nin Bekir karakteri de benzer bir yaklaşıma sahiptir, üstünlüğünü ise fiziksel şiddetle elde etmeye çalışır. Erkek merkezli dünyada kendilerine yer kazanmayı amaç edinen Aslan ve Bekir'in toplum tarafından beklenen erkeklik kalıplarını zaman içinde benimsedikleri görülür. Erkek çocuğun toplumsal kalıpları ne tür zorluklarla benimsediği ve benimsenen bu kalıpların benzer biçimde, güçlere sebep olduğu anlatılarda önemli yer tutar. Bu döngüsel ilişkinin yol açtığı sonu gelmez mücadele izleyicinin farkındalığına sunulur.

Şiddet ise tüm karakterlerin hayatında yer alan bir olgudur. Sancar eril şiddeti “yaş, sınıf, cinsiyet ve etnisiteye dayalı hiyerarşilerle yapılandırılmış ve en güçlüünün kazanacağı biçimde örgütlenmiş bir davranışlar bütünü” cümlesi ile tanımlar (2016, s. 216). *Tatil Kitabı*'nın Ali ve *Aydede* filminin Bekir karakterleri özelinde bu hiyerarşi yaş odaklıdır. Ali abisinin yaşından faydalanarak eril şiddetin bir parçası haline gelir. Bekir ise yaşlılarına sözünü geçirebilirken kendisinden büyük çocuklar tarafından alt edilmektedir. *Mavi Bisiklet*'in Ali ve *Sivas*'ın Aslan karakterlerinin deneyimlediği eril şiddet ise sınıf odaklıdır. Bununla birlikte Cengiz, Tol ve Küçükural (2004, 2. 58), Kindlon ve Thompson (2000, s. 79), Boratav, Fişek ve Ziya'nın (2017, s. 276-277) ele aldığı kadınsılığı dışlama, sözlü ya da fiziksel şiddete başvurma, pasifliği küçümseme gibi eril pratiklerin tümünün Aslan ve Bekir karakterleri tarafından günlük bir dil haline getirildiği görülür. Fakat filmler karakterlerin bu durumunu zamana yayarak verir ve bir erkek çocuğu bu duruma getiren toplumsallaşma evrelerini göz önüne serer. Çevrenin çocuğun değişmez bir parçası haline gelen eril dili edinmesindeki etkisi yapımlarda vurgulanır.

Türkiye'deki bir erkek çocuğu ve maruz kaldığı kalıpları ele almak adına ortaya konan literatürden temin edilen bulgular ışığında örneklemdaki filmlerin okuması yapıldığında literatürün ortaya koyduğu verilerle benzer bilgilerin yapımlarda izleyiciye sunulduğu görülür. Analizi yapılan filmler literatürle doğru orantılı bir eleştirellikte erkek çocuk karakterlerini sunmaktadır. Bulgulardan yola çıkılarak eleştirel erkeklik çalışmalarının geneli ekseninde bir yorumlama yapıldığında da benzer bir sonuç ortaya

çıkar. Yapımların tümünde Pleck'in (1982, s. 4) ele aldığı, erkeklik normlarının bir erkek çocuk üzerinde oluşturduğu baskı göz önüne serilmektedir. *Tatil Kitabı*'nın Ali karakterinin yaşadığı baskılar babasının beklentileri ve kendisine zorbalık uygulayan sınıf arkadaşı etrafında şekillenir. Babasının çalışma beklentisini karşılamakta zorlanan Ali "hegemonik" durumu elinde tutamayıp arkadaşları tarafından itilip kakılır. *Sivas* filminin Aslan karakterinin ise tüm yaşamı erkeklik normlarını benimseme üzerine kuruludur. Bu normların yarattığı baskının olumsuz etkileri film boyunca Aslan karakteri sayesinde betimlenir. Aslan'ın durumu erkeklerin toplumun beklentisi altında ezilmelerini örneklendirir. *Rauf* filminde ise ana karakterin toplumun beklentilerini nasıl sistematik biçimde öğrendiği ve aşama aşama gerçekleştirdiği göz önüne serilir. Toplumun iki kutuplu düşünce yapısında sıkışan Rauf bu beklentiler doğrultusunda belirli baskılar yaşar. *Mavi Bisiklet*'in Ali karakteri ise bir erkek çocuktan beklenen davranışları sergileyemediği için arkadaşları tarafından alay konusudur. *Aydede*'nin Bekir karakteri ise iç dünyasında yaşadığı çatışmaların dışarıdan dayatılan beklentilerle buluşması ile ortaya çıkan baskı sonucu zorba bir çocuğa dönüşür.

Bir kavram olarak erkeklik çeşitli anlamlar içerir. Birbirleri ile çelişkili dahi olabilen bu farklı anlamlar muhtelif bireyleri imleyebilecekleri gibi tek bir erkekte de vücut bulabilirler. Erkeklik çokludur: erkekliklerdir, bağlama göre değişiklik gösterir (Cornwall ve Lindisfarne, 1994, s. 12). Cornwall ve Lindisfarne'nin bu açıklaması erkeklik çalışmalarının ortak düşünce biçimini özetler. Eleştirel bir erkeklik çalışması erkekliği katı tanımlarından kurtararak her birey için farklı bir deneyim olduğunu göz önüne sermeyi amaçlarından biri haline getirir. Bu doğrultuda ele alınan tüm filmlerin erkeklik literatürünün odak noktalarından olan erkeklikler arasındaki eşitsizlik, mücadele ve deneyim farklılıklarını ana karakterler ve karakterlerin akran ilişkileri ekseninde izleyiciye sunduğu söylenebilir. Erkek çocuk karakterler farklı biçimlerde ele alınarak çoklu erkeklik okumasına ortam oluşturmakta ve gerçekçi bir yaklaşım sergilemektedir. Bu farklı erkekliklerin sahip olduğu farklı deneyimler de ortaya konmaktadır. Toplumsal normların oluşturduğu baskı Connell'in (2005, s. 75) de önerdiği gibi sosyal kurumlar ekseninde okunmaya uygun biçimdedir. Tüm yapımlar aile, eğitim ve cemaat başlıkları altında bir okumaya olanak vererek erkekliğin sosyal yaşamın her alanına sinmiş ve inşa olan yapısını göz önüne sermektedir.

Bu tez, 2000 yılı öncesi ve sonrası arasında bir karşılaştırma yapma amacı gütmese de analiz edilecek filmlerin Türkiye sineması içinde nerede durduğunu göstermek adına ele alınan 1960'lerden itibaren festivallerde yarışmış aday filmlere bakıldığında dönem dönem oluşan farklılıklar görülebilir. 1960'ların Yeşilçam sineması, çocuk filmleri furyası oluşturmuştur. Bu dönemde erkek çocuk karakterlerin tam anlamıyla metafor olarak kullanıldığı söylenebilir. 1970'lerde metaforik kullanımlar devam etmekle birlikte yapımın merkezinde olmayan birer araç konumunda çocuk karakterler de filmlerde yer almış ve anlatıyı desteklemiştir. 1980'lerle birlikte kadın filmlerinin yükselmesi farklı bir erkek çocuk kullanımına ortam oluşturmuş ve şehir yaşamında erkek çocuk karakterler sunulmuştur. Fakat bu sunuşlar yine metaforik biçimdedir ve annesinin “özgür” yaşamına uyum sağlamayı öğrenen ya da kadının omuzlarında bir yük olarak görülen erkek çocuklar öne çıkmıştır. Bu dönemde yer alan *Yusuf ile Kenan*, *Uçurtmayı Vurmasınlar* gibi yapımlar erkek çocuğu tam bir metafor olmaktan kurtaramasa da eleştirel bir yaklaşımla izleyiciye sunmuştur.<sup>20</sup> 1990'ların ikinci yarısından itibaren ise Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmleri 2000'lerin taşra anlatılarının ve bu anlatılarda gerçekçi biçimde ele alınan erkek çocukların habercisi olmuştur. Örnekleme yer alan filmler bu gerçekçi anlatının bir parçasıdır. Çocuk olma durumunun, bu çalışma özelinde ise erkek çocuk olma durumunun ele alınmasının yapımların temel güdüsü olduğu görülür. Örnekleme içinde ele alınan karakterler eleştirel bir yaklaşıma hizmet etmektedir. Analiz edilen yapımlardaki ana karakterlerin taşrada yaşayan bir bütünü, erkek çocuk olma durumunu temsil ettikleri söylenebilir.

Bu temsil ediliş gerçekçi biçimde sunulur ve taşra, anlatıların merkezindedir. Elmacı, taşranın gündelik yaşamının, içinde ideolojik olanı barındırdığını belirtir. Bu durum 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında taşranın konu edinilmesini de açıklar. Taşradaki sıradan yaşam barındırdığı alt metin sayesinde kalıplaşmış olanın meydana çıkarılarak okunmasını sağlar. 1990 sonrası üretilen filmlerde sıradan insanın sıradan hayatına başarılı biçimde değinildiğini belirten Elmacı'ya göre “taşra, bir mekan değil, gerçekte ülkenin geneline yayılmış bir zihniyetin göstergesidir” (Elmacı, 2011, 166-167). Bu yorumlama yapımlar ve yönetmenleri arasındaki bağı açıklamada da yararlı olacaktır.

---

<sup>20</sup>Çalışmanın Türkiye sinemasında erkek çocuk karakter kullanımının nasıl değiştiğini ortaya koyma gibi bir amacının olmadığı tekrar vurgulanmalıdır. Burada sunulan bilgiler incelenen festival filmi adaylarının ortaya koyduğu verilerden yola çıkmaktadır.

Yapımlardaki duygulanım ve ele alınan erkek çocuk karakterler, geleneksel yapının temel itki olduğu taşrada çocukluğunu geçirmiş yönetmenler tarafından yaşadıkları toplumda erkek çocuk olmanın ne anlama geldiğini ortaya koymak için kullanılır. Gürbilek'in (2016b, s. 56-62) de belirttiği gibi dönüp dolaşıp gelinen yer çocukluk ve çocukluğun geçtiği mekan olan taşradır. Yapımlarda hissedilen gerçekçi, bu sebeple de eleştirel dil kendileri de anlatılardaki kalıplara maruz kalmış yönetmenlerin erkek çocukları problem edinerek filmlerinin merkezine yerleştirmelerinin bir sonucu olarak da okunabilir.

Sonuç olarak, örnekleme ele alınan filmlerin eleştirel erkeklik çalışmaları perspektifinden erkeklik alanına baktığı çıkarımı yapılabilir. Ana karakterler, bir erkek çocuğun Türkiye kültüründe üstesinden gelmek durumunda olduğu mücadele alanlarına değinilerde bulunur. Yapımların amacı erkek çocuğun konumunu ortaya koymaktır. Analiz edilen filmler bu vasıta ile toplumsal üzerine yorum da yapmaktadır. Türkiye'de 2000 yılı sonrası sanat sinemasında erkek çocuk karakterler, erkek çocuğun durumunu gözler önüne sermek adına dramatik yapının merkezindedir.

Dramatik yapının merkezinde olan bu erkek çocuk karakterler filmlerin erkeklik üzerine eleştirel bir yaklaşım edindiğini ortaya koyar. Anlatının bir erkek çocuk üzerinden ilerlemesi bu erkek çocuğun mücadelelerini açığa çıkarır ve açığa çıkan bu gerçekçi mücadeleler erkeklik hakkında değerlendirmelerde bulunur. Bu doğrultuda bulgular filmlerin erkek çocukları eleştirel bir dil ekseninde kullandığı ve 2000 yılı sonrası Türkiye sanat sinemasında erkek çocuk karakterlerin gerçekçi biçimde ele alınarak eleştirel dile katkı sağladıkları yönündedir. Yapılan analizler filmlerin erkeklik çalışmaları literatürü ile benzer biçimde bir eleştirelilik sergilediklerini gösterir. Filmlerde toplum içindeki erkeklik kalıpları ortaya konduğu gibi erkek çocuklar da verdikleri erkeklik mücadelesi bağlamında izleyiciye sunulur.

#### **4.2. Öneriler**

Bu çalışma, sınırlılıklarından biri olan 2000 sonrası Türkiye sinemasına odaklanmıştır. Bu sebeple sınırlılık olan dönemin ötesine geçemez. Fakat çalışma sürecince toplanan kaynaklar ve izlenen filmler sonucunda erkek çocuk karakter kullanımının 2000 yılı öncesi dönemde farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Bu farklılığın ardında yatan sebepler ve erkek çocuk kullanımının dönemden döneme değişiklik gösteren yapısı farklı çalışmalara temel oluşturabilir niteliktedir.

Analiz sürecinde dikkati çeken bir diğerk nokta bütün yapımların taşrada geçtiğine yöneliktir. Örneklemleri oluşturan ve örneklem dışında kalan ana karakteri erkek çocuk olan 2000 yılı sonrası sanat sinemasındaki hemen hemen tüm filmler metropol dışında anlatisını sürdürür. Çocukluklarını geçirdikleri yerde filmlerini çeken erkek yönetmenler tarafından ortaya konan bu yapımların taşra bağlamında incelenmesinin erkeklik, sinema ve Türkiye kültürü ekseninde farklı tartışmalara olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1984). Türk Sinemasında Aile. T. Erder (Editör), *Türkiye'de Ailenin Değişim: Sanat Açısından İncelemeler* içinde (31-46). Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Açıksöz, S.C. (2015). In Vitro Nationalism: Masculinity, Disability, and Assisted Reproduction in War-Torn Turkey. G. Özyeğin (Editör) *Gender and Sexuality in Muslim Cultures* içinde (19-35). USA: Ashgate Publishing Company.
- Adams, R. ve Savran, D. (2009). *The Masculinity Studies Reader*. India: Blackwell Publishing.
- Adams, R. ve Savran, D. (2009). Introduction. R. Adams ve D. Savran (Ed.), *The Masculinity Study Readers* (9th edition) içinde (1-8). India: Blackwell Publishing.
- Akgül, Ç. (2011). *Militarizmin Cinsiyetçi Suretleri*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Akıncı Yüksel, N. A. (2016). *İki Kişilik Dans İletişimde Toplumsal Cinsiyete Dayalı Farklılıklar*. İstanbul: Literatürk academia.
- Akser, M. ve Bayrakdar, D. (2014). Ten Propositions on the Possibility of a New Cinema. M. Akser, D. Bayrakdar, M. Oğuz (Editörler) *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema* içinde (s. xi-xxii). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Algan, N. (2010). Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri. Z. T. Akbal Süalp ve A. Güneş (Editörler) *Taşrada Var Bir Zaman* içinde (s. 117-141). Ankara: Çitlembik Yayınları.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Çev: A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Argın, Ş. (2018). Taşraya içeriden bakmak mümkün müdür? T. Bora (Editör) *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arık, H. (2009). Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi. A. Alkan (Editör) *Cins Cins Mekan* içinde (168-201). İstanbul: Varlık Yayınları.

- Aronfreed, J. (1969). The Conception of Internalization. D. Goslin (Editör) *The Handbook of Socialization Theory and Research* içinde (1-21). Chicago: Rand McNally & Company.
- Arslan, U. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aytaç, A.M. (2007). *Ailenin Serencamı: Türkiye'de Modern Aile Fikrinin Oluşması*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atay, B. (1999). *Popüler Türk Sinemasında Erkekliğin Sunumu: Cüneyt Arkın Örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer! *Toplum ve Bilim*, 101, 11-30.
- Bariş, J. (2013). *2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'nda Kent ve Taşra Melankolisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berger, P.L. ve Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası* (Çev: V. Öğütle). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Bora, T. (2018). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. T. Bora (Editör) *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, H., Fişek, G. ve Ziya, H. (2017). *Erkekliğin Türkiye Halleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Bordwell, D. (1988). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Outline of a Theory of Practice* (Çev: R. Nice). Great Britain: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (2006). *Pratik Nedenler* (Çev: H.U. Tanrıöver). İstanbul: Hil Yayın.
- Bourdieu, P. (2018). *Eril Tahakküm*. (Çev: B. Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Carrigan, T., Connell, B. ve Lee, J. (2009). Toward a New Sociology of Masculinity. R. Adams ve D. Savran (Ed.), *The Masculinity Study Readers* içinde (99-118). India: Blackwell Publishing.
- Cengiz, C., Tol, U. ve Küçükural, Ö. (2004). Hegemonik Erkekliğin Peşinden. *Toplum ve Bilim*, 101, 50-70.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities* (2nd Edition). California: University of California Press.
- Connell, R.W. ve Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society* 19 (6), 829-859.
- Connell, R. ve Pearse, R. (2015). *Gender in World Perspective* (3rd Edition). Cambridge: Polity Press.
- Connell, R.W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cornwall, A. ve Lindisfarne, N. (1994). Dislocating masculinity: Gender, power and antropology. A. Cornwall ve N. Lindisfarne (Editörler) *Dislocating Masculinity Comparative Ethnographies* içinde (11-65). New York: Routledge.
- Çiçek, N. (2016). The Interplay Between Modernization and the Reconstruction of Childhood: Romantic Interpretations of the Child in Early Republican Era Popular Magazines, 1924-1950. B.C. Fortna (Editör) *Childhood in the Late Ottoman Empire and After* içinde (21-47). Leiden: Brill.
- Çolak Bostancı, G. (2009). Kişilere İsim Vermenin Sahne Arkası. *Turkish Studies*, 4/3, 362-375.
- Demez, G. (2005). *Kabadayıdan Sanal Delikanlıya: Değişen Erkek İmgesi*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Demiray, E. (1999). *Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Doğan, İ. (2009). *Dünden Bugüne Türk Ailesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Dorsay, A. (2005). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Dorsay, A. (2011). *Sinemamızda Değişim Rüzgarları (Türk Sineması 2005-2010)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2014). *100 Yılın 100 Türk Filmi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Dönmez-Colin, G. (2014). *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema*. New York: Routledge.
- Düzcan, E. (2017). Yeni Türkiye Sinemasında Yetişkinliğe Geçiş: Sivas ve Hayat Var Filmlerinde Cinsiyet, Güç ve Oyun. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 28 (142-161).
- Elmacı, T. (2011). *Taşrada Gündelik Hayatın İdeolojisinin Vavien ve Süt Filmleri Perspektifinden Okunması*, Selçuk İletişim, 7 (1). 161-173.
- Esen, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Everett, W. (2005). *European Identity in Cinema*. UK: Intellect.
- Evren, B. (2014). *100 Years of Turkish Cinema* (Çev: N. Alev ve U. Savtak). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gardiner, J. K. (2002). Introduction. J. K. Gardiner (Ed.), *Masculinity Studies and Feminist Theory: New Directions*. USA: Columbia University Press.
- Geertz, C. (2009). Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight. R. Adams ve D. Savran (Editör) *The Masculinity Studies Reader* içinde (80-118). India: Blackwell Publishing.
- Gevgilili, A. (2014). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Giddings, F.H. (1897). *The Theory of Socialization*. New York: The Macmillan Company; London: Macmillan & co., ltd.
- Goslin, D.A. (1969). Introduction. D. Goslin (Editör) *The Handbook of Socialization Theory and Research* içinde (1-21). Chicago: Rand McNally & Company.
- Gülovalı, M. ve Odabaş, A. (2011). *Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.

- Gümüőođlu, F. (1994). *1928'den 1994'e Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Günay-Erkol, Ç. (2018). İlet, zillet, erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye'deki seyri. *Toplum ve Bilim*, 145, 6-31.
- Gürbilek, N. (2016a). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016b). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Helvacı, M.A. (2007). Eğitim Sisteminde Öğretmenin Rolü. N. Saylan (Editör), *Eğitim Bilimine Giriş* içinde (s. 285-311). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Hurrelmann, K. (1988). *Social Structure and Personality Development*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Inkeles, A. (1969). Social Structure and Socialization. D. Goslin (Editör) *The Handbook of Socialization Theory and Research* içinde (615-632). Chicago: Rand McNally & Company.
- Kağıtçıbaşı, Ç. ve Cemalcılar, Z. (2014). *Dünden Bugüne İnsan ve İnsanlar: Sosyal Psikolojiye Giriş*. İstanbul: Sistem Matbaacılık.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2012). *Benlik, Aile ve İnsan Gelişimi*. İstanbul Koç Üniversitesi Yayınları.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1981). *Çocuğun Değeri Değerler ve Doğurganlık*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, İdari Bilimler Fakültesi.
- Kağıtçıbaşı, Ç. ve Ataca, B. (2005). Value of Children and Family Change: A Three-Decade Portrait From Turkey. *Applied Psychology*, 54(3), (317-337).
- Karras, R. M. (2003). *From Boys to Men: Formations of Masculinity in the Late Medieval Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Kancı, A. ve Altınay, A.G. (2011). Küçük Askerleri ve Küçük Ayşeleri Eğitmek: Ders Kitaplarında Askerileştirilmiş ve Cinsiyetlendirilmiş Vatandaşlık. M., Carrison, A. Rabo ve F. Gök (Editörler) *Çokkültürlü Toplumlarda Eğitim: Türkiye ve İsveç'ten Önermeler* içinde (47-71). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kıncal, R.Y. (2006). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, Bacılar, Yurттаşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kindlon, D. ve Thompson M. (2000). *Raising Cain: Protecting the Emotional Life of Boys*. USA: Balantine Books.
- Kramer, L. (2011). *The Sociology of Gender*. (3). New York; Oxford: Oxford University Press.
- Laçiner, Ö. (2018). Merkez(ler) ve taşra(lar) dönüşürken. T. Bora (Editör) *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1990). Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri. (Çev: Şeniz Gönen). M. Türköne ve T. Önder (Derleyenler) *Türkiye’de Toplum ve Siyaset Makaleler 1* içinde (s. 30-66). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mead, G.H. (1967). *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Messerschmidt, J. (2018). *Hegemonic Masculinity*. USA: Rowman & Littlefield.
- Mutluer, N. (2008). Türkiye’de Cinsiyet Hallerinin Sınırları. N. Mutluer (Editör) *Cinsiyet Halleri Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları* içinde (14-30). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Neale, S. (1981). Art Cinema as Institution. *Screen*, 22(1), 11–40.
- Olson, E.A., (1982). Duofocal Family Structure and an Alternative Model of Husband Wife Relationship. Ç. Kağıtçıbaşı (Editör) *Sex Roles, Family and Community in Turkey* içinde (33-72). Indiana: Indiana University.
- Onaran, O., Büker, S. ve Bir, A.A., (1998). *Eskişehir’de Erkek Rol ve Tutumlarına İlişkin Alan Araştırması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Onur, H. Ve Koyuncu, B. (2004). “Hegemonik” Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler. *Toplum ve Bilim*, 101, 31-49.
- Ortaylı, İ. (2006). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ögel, B. (2001). *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

- Özarslan, O. (2018). *Hovarda Alemi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbay, C. ve Baliç, İ. (2004). Erkekliğin Ev Halleri! *Toplum ve Bilim*, 101, 89-103.
- Öztañ, G.G., (2013). *Türkiye’de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, S.R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Özgüç, Agah (2005). *Türlerle Türk Sineması Dönemler, Modalar, Tipler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Patton, M. (2002). *Qualitative Research and Evaluation Methods*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Pleck, J.H. (2009) “Men’s Power With Women, Other Men, and Society: A Men’s Movement Analysis”. P.F. Murphy (Ed.), *Feminism and Masculinities* içinde (s. 57-68). Oxford: Oxford University Press.
- Pleck, J. H. (1982). *The Myth of Masculinity* (2nd printing). USA: MIT.
- Polat, N. (2008). Cinsiyet ve Mekan: Erkek Kahveleri. *Toplum ve Bilim*, 112, 147-157.
- Pomerance, M. ve Gateward, F. (2005). “Introduction”. M. Pomerance ve F. Gateward (Ed.) *Where the Boys Are: Cinemas of Masculinity and Youth* içinde (s. 1-18). Detroit: Wayne State University Press.
- Rubin, G. (1975). The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy of Sex”. R. R. Reiter (Ed.), *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2016). *Politik Kamera* (Çev: E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, S. (2016). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat* (Çev: S. Aktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Segal, L. (1995). *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men* (2nd paper back printing). New Jersey: Rutgers University Press.
- Selek, P. (2018). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sökmen, S. (2004). Bu Sayıda ... *Toplum ve Bilim*, 101, 50-70.
- Sunar, D. (2002). Change and Continuity in the Turkish Middle Class Family. R. Liljeström ve E. Özdalga (Editörler) *Autonomy and Dependence in the Family* içinde (219-240). İstanbul: Swedish Research Institute in Istanbul.
- Sunar, D. ve Fişek, G. (2005). Contemporary Turkish Families. U. Gielen ve J. Roopnarine (Editörler) *Families in Global Perspective* içinde (169-183). Boston : Pearson/Allynand Bacon.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şentürk, N., Gülçur, A. ve Eken, İ. (2017). *Türkiye’de Film Endüstrisi*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- Şerifsoy, F. (2000). Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928-1950. A. Altınay (Editör) *Vatan Millet Kadınlar* içinde (155-188). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şimşek, S. (2007). Eğitim İle İlgili Temel Kavramlar. N. Saylan (Editör), *Eğitim Bilimine Giriş* içinde (s.1-18). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şişman. M. (2008). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Pegem Akademi.
- Talimciler, A. (2009). Türkiye’de Erkek Kimliğinin Oluşumunda Göz Ardı Edilen Alan: Spor/Futbol. H. Kuruoğlu (Editör) *Erkek Kimliğinin Değiş(meye)n Halleri* içinde (45-65). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Tanrıöver, H.U. (2011). *Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi – İkinci Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Topçu, Ş. (2018). Erkeklik Çalışmaları Kaynakçası. *Toplum ve Bilim*, 145, 289-330.

- Türkdoğan, O. (1993). Türk Ailesinin Genel Yapısı. *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi* içinde (29-66). Ankara: T. C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Whitehead, S. M. (2002). *Men and Masculinities*. Malden, Mass: PolityPress.
- Yeşil, F. (2014). *Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Cinsiyet İfadeleri ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, E. (2007). Bir Meslek Olarak Öğretmenlik. E. Karip (Editör), *Eğitim Bilimine Giriş* içinde (s. 317-33).
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

### İnternet Kaynakları

- http-1: Tük (2018, Mayıs). *İstatistiklerle Aile*. Erişim adresi <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=30726>
- http-2: Teoman, S. (2016). <https://vimeo.com/166244968> (Erişim tarihi: 21.02.2020).
- http-3: Kaya, B. (2018). <https://www.youtube.com/watch?v=IvnShQuU9es> (Erişim Tarihi: 29.02.2020).
- http-4: Öner, A. (2017). <https://www.youtube.com/watch?v=BVKWGpCWQGo> (Erişim Tarihi: 29.02.2020).
- http-5: Köreken, Ü. (2016). [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=37&v=KM4lqiL9d3A&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=37&v=KM4lqiL9d3A&feature=emb_title) (Erişim Tarihi: 29.02.2020).
- http-6: Yıldız, E., Karsan, K. (2014). “Röportaj: Kaan Müjdecı – Sivas”. <https://eksisinema.com/roportaj-kaan-mujdecı-sivas/> (Erişim tarihi: 21.02.2020)

EK-1. Türkiye’de Erkeklik ve Sinema Alanlarını Harmanlayan Tez Çalışmaları,  
Yeşilçam Ekseninde Erkeklik İmgesini Analiz Eden

Yıldırım, T. (2007). *Tarihi Kostüme Avantür Sineması’nda Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Demirtaş, H. (2014). *Türk Sinemasında 1960-1980 Yılları Arasında Çizgi Roman Uyarlaması Fantastik Filmlerde Erkek Kahraman Temsili*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sevindi, K. (2015). *Yeşilçam’da Eril Kötülüğün Tipolojik Temsili: Kötü Erkek Tipleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EK-2. Türkiye’de Erkeklik ve Sinema Alanlarını Harmanlayan Tez Çalışmaları, Yönetmen ya da Yıldız/Oyuncu Filmleri Bağlamında Erkekliği Ele Alan Tezler

Yürümez, S. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var Filmlerinin Analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koçer, Z. (2012). *1960lar ve 1970lerde Yılmaz Güney’in Yıldız İmgesindeki Erkeklik Kurulumları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Atasoy, G. (2013) *Zeki Demirkubuz Sineması’nda Erkek Kimliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özekici, M. (2014) *Türkiye’de Hegemonik Erkeklik Olgusu ve Serdar Akar Filmleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gön, A. (2015) *Performatif Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik: Küf, Yozgat Blues ve Ben O Değilim*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çiğdem, N. (2018). *Yılmaz Güney Sinemasında Hegemonik Erkeklik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yarcı, I. (2018) *Son Dönem Türk Sineması Auteur Erkek Yönetmen Filmlerinde Hegemonik Erkeklik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EK-3. Türkiye’de Erkeklik ve Sinema Alanlarını Harmanlayan Tez Çalışmaları, Popüler Yapımlarda Erkekliğin Sunumunu Analiz Eden Tezler

Öztemir, N. (2012). *Günümüz Popüler Türk Sinemasında Erkeklik Temsili*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EK-4. Türkiye’de Erkeklik ve Sinema Alanlarını Harmanlayan Tez Çalışmaları, Modernlik ve Değişen Erkekliğe Odaklanan Tezler

Umut, M. (2007). *1960 Sonrası Türk Sineması’nda Erkeklik Temsilleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Sabancı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Birtek, B. (2007) *Toplumsal Cinsiyet Açısından Sosyal Değişimlerin Türk Sinemasında Erkek Kimliklerine Yansıması: Koca Rolü (1980-2000 Yılları Arası)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eyişleyen, N. (2010). *1990 Sonrası Popüler Türk Sinemasında Erkeklik Temsilleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Diker, C. (2010). *2000’li Yıllarda Türk Sinemasında Erkek Karakter İncelemesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksel, E. (2013). *2000’ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sınay, N. (2013). *Değişen Beden Değişmeyen İktidar: 90 Sonrası Türk Sinemasında İktidarın Yansıması Açısından Erkek Bedeni*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Akdoğan, Ö. (2014) *Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doğaner, S. (2018). *2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Militarizm İnşası ve Erkeklik Temsilleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kahraman, G. (2019). *Çağdaş Türk Sinemasında Sınıf Üzerinden Oluşturulan Erkekliklerin Temsilleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EK-5. Türkiye’de Erkeklik ve Sinema Alanlarını Harmanlayan Tez Çalışmaları, Queer ve Eşcinselliği Merkezine Koyan Tezler

Şeker, H. (2015). *Popüler Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklik ve Eşcinsellik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Candemir, D. M. (2016). *2000 sonrası Türkiye sinemasında queer imkanlar: Benim Çocuğum, Zenne ve Bizim Büyük Çaresizliğimiz üzerine bir çözümleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EK-6. 2000 Yılı Sonrası Antalya Altın Portakal Film Festivali Adayları

Antalya Altın Portakal Film Festivali		
Yıl	Festivalde Yarışan Filmler	
2019	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aşk, Büyü, vs. (Ümit Ünal)</li> <li>2. Bilmemek (Leyla Yılmaz)</li> <li>3. Bina (Orçun Behram)</li> <li>4. Bozkır (Ali Özel)</li> <li>5. Ceviz Ağacı (Faysal Soysal)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>6. Kronoloji (Ali Aydın)</li> <li>7. Küçük Şeyler (Kıvanç Sezer)</li> <li>8. Omar ve Biz (Maryna Er Gorbach – Mehmet Bahadır Er)</li> <li>9. Soluk (Özkan Yılmaz)</li> <li>10. Topal Şükran'ın Maceraları (Onur Ünlü)</li> </ol>
2018	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Çınar (Mustafa Karadeniz)</li> <li>2. Güven (Sefa Öztürk)</li> </ol>	
2017	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Misafir (Andaç Haznedaroğlu)</li> <li>2. Zor Bir Karar (Ender Özkahraman)</li> </ol>	
2016	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Albüm (Mehmet Can Mertoğlu)</li> <li>2. Babamın Kanatları (Kıvanç Sezer)</li> <li>3. Eşik (Erkan Tahhuşoğlu – Ayhan Salar)</li> <li>4. Genç Pehlivanlar (Mete Gümürhan)</li> <li>5. Mavi Bisiklet (Ümit Köreken)</li> <li>6. Orhan Pamuk'a Söylemeyin Kars'ta Çektiğim Filmde Kar Romanı da Var (Rıza Sönmez)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Rauf (Soner Caner – Barış Kaya)</li> <li>8. Rüya (Derviş Zaim)</li> <li>9. Rüzgarda Salınan Nilüfer (Seren Yüce)</li> <li>10. Siyah Karga (Tayfur Aydın)</li> <li>11. Tereddüt (Yeşim Ustaoglu)</li> <li>12. Toz (Gözde Kural)</li> </ol>
2015	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Arama Motoru (Atalay Taşdiken)</li> <li>2. Artık Hayallerim Var (Nefin Dinç)</li> <li>3. Çırak (Emre Konak)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Muna (Serdar Gözelekli)</li> <li>8. Pia (Erdal Rahmi Hanay)</li> <li>9. Rüzgarın Hatıraları (Özcan Alper)</li> <li>10. Saklı (Selim Evcı)</li> </ol>

	<p>4. Kalandar Soğuğu (Mustafa Kara)</p> <p>5. Kumes (Ufuk Bayraktar)</p> <p>6. Misafir (Mehmet Eryılmaz)</p>	<p>11. Sarmaşık (Tolga Karaçelik)</p> <p>12. Takım: Mahalle Aşkına (Emre Şahin)</p>
2014	<p>1. Sivas (Kaan Müjdeci)</p> <p>2. Kuzu (Kutluğ Ataman)</p> <p>3. İtirazım Var (Onur Ünlü)</p> <p>4. Balık (Derviş Zaim)</p> <p>5. Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku (Çiğdem Vitrinel)</p> <p>6. Çekmeköy Underground (Ayşim Türkmen Keskin)</p>	<p>7. Guruldayan Kalpler (Ömer uğur)</p> <p>8. İyi Biri (Ayhan Sonyürek)</p> <p>9. Klama Dayika Min (Erol Mintaş)</p> <p>10. Kumun Tadı (Melisa Önel)</p> <p>11. Neden Tarkosvki Olamıyorum (Murat Düzgünoğlu)</p> <p>12. Of'lu Hocayı Aramak (Levent Soyarslan)</p>
2013	<p>1. Cennetten Kovulmak (Ferit Karahan)</p> <p>2. Kısa Film (Ali Kemal Çınar)</p> <p>3. Kusursuzlar (Ramin Matin)</p> <p>4. Kutsal Bir Gün (Serdar Temizkan)</p> <p>5. Mavi Dalga (Zeynep Dadak – Merve Kayan)</p>	<p>6. Mavi Ring (Ömer Leventoğlu)</p> <p>7. Meryem (Atalay Taşdiken)</p> <p>8. Sev Beni (Marina Horbaç – Mehmet Bahadır Er)</p> <p>9. Uvertür (Alpgiray M. Uğurlu)</p> <p>10. Uzun Yol (Nihat Seven)</p>
2012	<p>1. Derin Düşünce (Çağatay Tosun)</p> <p>2. Elveda Katya (Ahmet Sönmez)</p> <p>3. Evdeki Yabancılar (Dilek Keser – Ulaş Güneş Kaçargil)</p> <p>4. Güzelliğin On Par'etmez (Hüseyin Tabak)</p> <p>5. Hile Yolu (Ersin Kana)</p>	<p>6. Küf (Ali Aydın)</p> <p>7. Pazarları Hiç Sevmem (Rezzan Tanyeli)</p> <p>8. Toprağın Çocukları (Ali Adnan Özgür)</p> <p>9. Umut Üzümleri (Tunç Okan)</p> <p>10. Zerre (Erdem Tepegöz)</p>
2011	<p>1. Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm (Serdar Akar)</p> <p>2. Can (Raşit Çelikezer)</p>	<p>8. Hicaz (Erdal Rahmi Hanay)</p> <p>9. Lüks Otel (Kenan Korkmaz)</p> <p>10. Nar (Ümit Ünal)</p>

	<p>3. Canavarlar Sofrası (Ramin Matin)</p> <p>4. Fedakar (Hüseyin Eleman)</p> <p>5. Geriye Kalan (Çiğdem Vitrinel)</p> <p>6. Güzel Günler Göreceğiz (Hasan Tolga Pulat)</p> <p>7. Hangi Film (Egemen Sancak)</p>	<p>11. Öngörüye Ağıt (Savaş Baykal)</p> <p>12. Yürüyüş (Shiar Abdi)</p> <p>13. Zenne (M. Caner Alper – Mehmet Binay)</p>
2010	<p>1. Atlıklarınca (İlksen Başarır)</p> <p>2. Çakal (Erhan Kozan)</p> <p>3. Çoğunluk (Seren Yüce)</p> <p>4. Gişe Memuru (Tolga Karaçelik)</p> <p>5. Gölgeler ve Suretler (Derviş Zaim)</p> <p>6. Hayde Bre (Orhan Oğuz)</p> <p>7. Kağıt (Sinan Çetin)</p>	<p>8. Kar Beyaz (Selim Güneş)</p> <p>9. Kavşak (Selim Demirdelen)</p> <p>10. Press (Sedat Yılmaz)</p> <p>11. Saç (Tayfun Pirselimoglu)</p> <p>12. Sinyora Enrica İle İtalyan Olmak (Ali İlhan)</p> <p>13. Siyah Beyaz (Ahmet Boyacıoğlu)</p> <p>14. Zefir (Belma Baş)</p>
2009	<p>1. 40 (Emre Şahin)</p> <p>2. Aya Seyahat (Kutluğ Ataman)</p> <p>3. Babam Büfe (Meriç Demiray)</p> <p>4. Başka Dilde Aşk (İlksen Başarır)</p> <p>5. Beş Şehir (Onur Ünlü)</p> <p>6. Bornova Bornova (İnan Temelkuran)</p> <p>7. Deli Deli Olma (Murat Saraçoğlu)</p> <p>8. Gölgesizler (Ümit Ünal)</p>	<p>9. İki Dil Bir Bavul (Orhan Eskiköy – Özgür Doğan)</p> <p>10. İlkbahar Sonbahar (Yavuz Özkan)</p> <p>11. Kara Köpekler Havlarken (Mehmet Bahadır Er – Maryna Gorbach)</p> <p>12. Kıskanmak (Zeki Demirkubuz)</p> <p>13. Kosmos (Reha Erdem)</p> <p>14. Min Dit (Miraz Bezar)</p> <p>15. Usta (Bahadır Karataş)</p> <p>16. Uzak İhtimal (Mahmut Fazıl Coşkun)</p>
2008	<p>1. Başka Semtin Çocukları (Aydın Bulut)</p>	<p>9. Nokta (Derviş Zaim)</p>

	<ol style="list-style-type: none"> <li>2. Bunu Gerçekten Yapmalı mıyım? (İsmail Necmi)</li> <li>3. Dilber'in Sekiz Günü (Cemal Şan)</li> <li>4. Gitmek: Benim Marlon ve Bandom (Hüseyin Karabey)</li> <li>5. Gökten Üç Elma Düştü (Raşit Çelikezer)</li> <li>6. Gölge (Mehmet Güreli)</li> <li>7. Hayat Var (Reha Erdem)</li> <li>8. İki Çizgi (Selim Evcı)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>10. Pandora'nın Kutusu (Yeşim Ustaoglu)</li> <li>11. Pazar – Bir Ticaret Masalı (Ben Hopkins)</li> <li>12. Son Cellat (Şahin Gök)</li> <li>13. Süt (Semih Kaplanoğlu)</li> <li>14. Ulak (Çağan Irmak)</li> <li>15. Üç Maymun (Nuri Bilge Ceylan)</li> <li>16. Vicdan (Erden Kıral)</li> </ol>
2007	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Adem'in Trenleri (Barış Pirhasan)</li> <li>2. İyi Seneler Londra (Berhun Oya)</li> <li>3. Jan Jan (Aydın Sayman)</li> <li>4. Mutluluk (Abdullah Oğuz)</li> <li>5. Mülteci (Reis Çelik)</li> <li>6. Münferit (Yavuz Altun)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Rıza (Tayfun Pirselimoglu)</li> <li>8. Saklı Yüzler (Handan İpekçi)</li> <li>9. Sis ve Gece (Turgut Yasalar)</li> <li>10. Yaşamın Kıyısında (Fatih Akın)</li> <li>11. Yumurta (Semih Kaplanoğlu)</li> <li>12. Zeynep'in Sekiz Günü (Cemal Şan)</li> </ol>
2006	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Araf (Biray Dalkıran)</li> <li>2. Aura (Orhan Oğuz)</li> <li>3. Cenneti Beklerken (Derviş Zaim)</li> <li>4. Eve Dönüş (Ömer Uğur)</li> <li>5. 2 Süper Film Birden (Murat Şeker)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>6. İklimler (Nuri Bilge Ceylan)</li> <li>7. Kader (Zeki Demirkubuz)</li> <li>8. Kardan Adamlar (Aytan Günülşen)</li> <li>9. Takva (Özer Kızıltan)</li> </ol>
2005	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Anne Ya da Leyla (Mesut Uçakan)</li> <li>2. Banyo (Mustafa Altıoklar)</li> <li>3. Dondurmam Gaymak (Yüksel Aksu)</li> <li>4. Eğreti Gelin (Atıf Yılmaz)</li> <li>5. Gönül Yarası (Yavuz Turgul)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>9. Korkuyorum Anne (Reha Erdem)</li> <li>10. O Şimdi Mahkum (Abdullah Oğuz)</li> <li>11. Pardon (Mert Baykal)</li> <li>12. Sen Ne Dilersen (Cem Başeskioğlu)</li> </ol>

	6. Hırsız Var! (Oğuzhan Erdem) 7. İki Genç Kız (Kutluğ Ataman) 8. Kalbin Zamanı (Ali Özgentürk)	13. Sinema Bir Mucizedir (Tunç Başaran – Memduh Ün) 14. Şans Kapıyı Kırınca (Tayfun Güneyer) 15. Türev (Ulaş İnanç)
2004	1. Gece 11:45 (Ercan Durmuş) 2. Hababam Sınıfı Merhaba (Kartal Tibet) 3. Hayal Kurma Oyunları (Yavuz Özkan) 4. Hoşgeldin Hayat (Ümit Elçi) 5. Kayıp Cennet İnsanları (Ümit Cin Güven)	6. Meleğin Düşüşü (Semih Kaplanoğlu) 7. Mustafa Hakkında Herşey (Çağan İrmak) 8. Ne de Olsa Çocuk (Eriş Akman) 9. Yazı Tura (Uğur Yücel)
2003	1. Abdülhamid Düşerken (Ziya Öztan) 2. Bekleme Odası (Zeki Demirkubuz) 3. Çamur (Derviş Zaim) 4. Giz (Ulaş Ak) 5. Gönderilmemiş Mektuplar (Yusuf Kurçenli) 6. Gülüm (Zeki Ökten)	7. İnat Hikayeleri (Reis Çelik) 8. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (Ahmet Uluçay) 9. Karşılaşma (Ömer Kavur) 10. Kolay Para (Ercan Durmuş-Hakan Haksun) 11. Metropol Kabusu (Ümit Cin Güven) 12. O Şimdi Asker (Mustafa Altıoklar)
2002	1. Deli Yürek: Bumerang Cehennemi (Osman Sınav) 2. Gönlümdeki Köşk Olmasa (Elisabeth Rygaard) 3. Martılar Açken (Bülent Pelit) 4. Sarı Günler (Ravin Asaf)	5. Sır Çocukları (Aydın Sayman – Ümit Cin Güven) 6. Uzak (Nuri Bilge Ceylan) 7. Yeşil Işık (Faruk Aksoy)
2001	1. Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi) 2. Dansöz (Savaş Ay)	7. Maruf (Serdar Akar) 8. O da Beni Seviyor (Barış Pirhasan)

	<ol style="list-style-type: none"><li>3. Dava (Gani Rüzgar Şavata)</li><li>4. Fotoğraf (Kazım Öz)</li><li>5. Hemşo (Ömer Uğur)</li><li>6. İtiraf (Zeki Demirkubuz)</li></ol>	<ol style="list-style-type: none"><li>9. Şarkıcı (Ersin Pertan)</li><li>10. Vizontele (Yılmaz Erdoğan – Ümer Faruk Sorak)</li><li>11. Yazgı (Zeki Demirkubuz)</li></ol>
--	--	---

EK-7. 2000 Yılı Sonrası Uluslararası Adana Altın Koca Film Festivali Adayları

Uluslararası Adana Altın Koca Film Festivali		
Yıl	Festivalde Yarışan Filmler	
2019	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aden (Barış Atay)</li> <li>2. Aidiyet (Burak Çevik)</li> <li>3. Bağlılık-Aslı (Semih Kaplanoğlu)</li> <li>4. Görülmüştür (Serhat Karaaslan)</li> <li>5. Kapı (Nihat Durak)</li> <li>6. Kovan (Eylem Kaftan)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Kraliçe Lear (Pelin Esmer)</li> <li>8. Kronoloji (Ali Aydın)</li> <li>9. Küçük Şeyler (Kıvanç Sezer)</li> <li>10. Nuh Tepesi (Cenk Ertürk)</li> <li>11. Şehitler (Köken Ergün)</li> <li>12. Uzun Zaman Önce (Cihan Sağlam)</li> </ol>
2018	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Anons (Mahmut Fazıl Coşkun)</li> <li>2. Arada (Ali Kemal Çınar)</li> <li>3. Aydede (Abdurrahman Öner)</li> <li>4. Babamın Kemikleri (Özkan Çelik)</li> <li>5. Dört Köşeli Üçgen (Mehmet Güreli)</li> <li>6. Güvercin (Banu Savcı)</li> <li>7. Güvercin Hırsızları (Osman Nail Doğan)</li> <li>8. Halef (Murat Düzgünoğlu)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>9. İçerdekiler (Hüseyin Karabey)</li> <li>10. Kaos (Semir Aslanyürek)</li> <li>11. Kardeşler (Ömür Atay)</li> <li>12. Kelebekler (Tolga Karaçelik)</li> <li>13. Sibel (Çağla Zencirci – Guillaume Giovanetti)</li> <li>14. Tuzdan Kaide (Burak Çevik)</li> <li>15. Yuva (Emre Yeksan)</li> </ol>
2017	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (Onur Ünlü)</li> <li>2. Buğday (Semih Kaplanoğlu)</li> <li>3. Daha (Onur Saylak)</li> <li>4. Eksi Bir (Orhan Oğuz)</li> <li>5. İşe Yarar Bir şey (Pelin Esmer)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>6. Kar (Emre Erdoğan)</li> <li>7. Körfez (Emre Yeksan)</li> <li>8. Murtaza (Özgür Sevimli)</li> <li>9. Sofra Sırları (Ümit Ünal)</li> <li>10. Taş (Orhan Eskiköy)</li> </ol>
2016	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ağustos Böcekleri Ve Karıncalar (Erhan Tuncer)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. İftarlık Gazoz (Yüksel Aksu)</li> <li>8. Koca Dünya (Reha Erdem)</li> </ol>

	<ol style="list-style-type: none"> <li>2. Albüm (Mehmet Can Mertoğlu)</li> <li>3. Babamın Kanatları (Kıvanç Sezer)</li> <li>4. Bana Git De (Handan Öztürk)</li> <li>5. Dar Elbise (Hiner Saleem)</li> <li>6. Geçmiş (Çağdaş Çağrı)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>9. Mehmet Salih (Güven Beklen)</li> <li>10. Nadide Hayat (Çağan Irmak)</li> <li>11. Rüya (Derviş Zaim)</li> <li>12. Tarla (Cemil Ağacıkoğlu)</li> </ol>
2015	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Abluka (Emin Alper)</li> <li>2. Anayurdu (Senem Süzen)</li> <li>3. Çalsın Sazlar (Nesli Gölgeçen)</li> <li>4. Dolanma (Tunç Davut)</li> <li>5. Eksik (Barış Atay)</li> <li>6. Gece (Erden Kıral)</li> <li>7. Kar Korsanları (Faruk Hacıhafızoğlu)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>8. Kasap Havası (Çiğdem Sezgin)</li> <li>9. Misafir (Mehmet Eryılmaz)</li> <li>10. Nefesim Kesilene Kadar (Emine Emel Balcı)</li> <li>11. Saklı (Selim Evcı)</li> <li>12. Sarmaşık (Tolga Karaçelik)</li> <li>13. Toz Bezi (Ahu Öztürk)</li> <li>14. Yarım (Çağıl Nurhak Aydoğdu)</li> <li>15. Yemekteydik Ve Karar Verdim (Görkem Yeltan)</li> </ol>
2014	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Balık (Derviş Zaim)</li> <li>2. Beni Sen Anlat (Mahur Özmen)</li> <li>3. Deniz Seviyesi (Nisan Dağ – Esra Saydam)</li> <li>4. Firak (Halil Özer)</li> <li>5. Gittiler Sair Ve Meçhul (Kenan Korkmaz)</li> <li>6. İçimdeki Balık (Ertan Velimatti Alagöz)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Neden Tarkovski Olamıyorum (Murat Düzgünoğlu)</li> <li>8. Nergis Hanım (Görkem Şarkan)</li> <li>9. Silsile (Ozan Açıktan)</li> <li>10. Toz Ruhu (Nesimi Yetik)</li> <li>11. Yağmur Kıyamet Çiçeği (Onur Aydın)</li> <li>12. Yola Çıkmak (Evren Erdem)</li> </ol>
2013	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Çanakkale Yolun Sonu (Serdar Akar – Kemal Uzun – Ahmet Karaman)</li> <li>2. Daire (Atıl İnanç)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Jin (Reha Erdem)</li> <li>8. Köksüz (Deniz Akçay Katıksız)</li> <li>9. Lal (Semir Aslanyürek)</li> </ol>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>3. Eve Dönüş Sarıkamış 1915 (Alphan Eşeli)</li> <li>4. Gözümün Nuru (Melik Saraçoğlu – Hakkı Kurtuluş)</li> <li>5. Hadi Baba Gene Yap (Emre Yalgın)</li> <li>6. Hayatboyu (Aslı Özge)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>10. Soğuk (Uğur Yücel)</li> <li>11. Yarım Kalan Mucize (Biket İlhan)</li> <li>12. Yozgat Blues (Mahmur Fazıl Coşkun)</li> </ul>
2012	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Ana Dilim Nerede (Veli Kahraman)</li> <li>2. Araf (Yeşim Ustaoglu)</li> <li>3. Ateşin Düştüğü Yer (İsmail Güneş)</li> <li>4. Aziz Ayşe (Elfe Uluç)</li> <li>5. Babamın Sesi (Orhan Eskiköy)</li> <li>6. Devir (Derviş Zaim)</li> <li>7. Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>8. Lal Gece (Reis Çelik)</li> <li>9. Rüzgarlar (Selim Evcı)</li> <li>10. Siirt'in Sırrı (İnan Temelkuran – Kristen Stevens)</li> <li>11. Şimdiki Zaman (Belmin Söylemez)</li> <li>12. Yabancı (Filiz Alpgezmen)</li> <li>13. Yeraltı (Zeki Demirkubuz)</li> <li>14. Yük (Erden Kıral)</li> </ul>
2011	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Aşk Ve Devrim (Serkan Acar)</li> <li>2. Beni Sev (Ali Özgentürk)</li> <li>3. Celal Tan Ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (Onur Ünlü)</li> <li>4. Eylül (Cemil Ağacıkoğlu)</li> <li>5. Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper)</li> <li>6. Kadife (Erdoğan Kar)</li> <li>7. Kaybedenler Kulübü (Tolga Örnek)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>8. Mar (Caner Erzincan)</li> <li>9. Memleket Meselesi (İsa Yıldız)</li> <li>10. Saklı Hayatlar (A. Haluk Ünal)</li> <li>11. Simurg (Ruhi Karadağ)</li> <li>12. Türk Pasaportu (Burak Arliel)</li> <li>13. Vücut (Mustafa Nuri)</li> <li>14. Yurt (Muzaffer Özdemir)</li> </ul>
2010	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Bal (Semih Kaplıanoğlu)</li> <li>2. Beş Şehir (Onur Ünlü)</li> <li>3. Büyük Oyun (Atıl İnanç)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>6. Kavşak (Selim Demirdelen)</li> <li>7. Kıskanmak (Zeki Demirkubuz)</li> <li>8. Nefes:Vatan Sağolsun (Levent Semerci)</li> </ul>

	<p>4. Denizden Gelen (Nesli Gölgeçen)</p> <p>5. Eyvah Eyvah (Hakan Algül)</p>	<p>9. Orada (Hakkı Kurtuluş – Melik Saraçoğlu)</p> <p>10. Ses (Ümit Ünal)</p>
2009	<p>1. Vicdan (Erden Kıral)</p> <p>2. 11'e 10 Kala (Pelin Esmer)</p> <p>3. Dilber'in Sekiz Günü (Cemal Şan)</p> <p>4. Gölgesizler (Ümit Ünal)</p> <p>5. Hayatın Tuzu (Murat Düzgünoğlu)</p> <p>6. İki Dil Bir Bavul (Orhan Eskiköy - Özgür Doğan)</p>	<p>7. Köprüdekiler (Aslı Özge)</p> <p>8. Mommo – Kız Kardeşim (Atalay Taşdiken)</p> <p>9. Pandoranın Kutusu (Yeşim Ustaoglu)</p> <p>10. Pus (Tayfun Pirselimoglu)</p> <p>11. Süt (Semih Kaplanoglu)</p> <p>12. Uzak İhtimal (Mahmut Fazıl Coşkun)</p>
2008	<p>1. Ara (Ümit Ünal)</p> <p>2. Gitmek (Hüseyin Karabey)</p> <p>3. Gölge (Mehmet Güreli)</p> <p>4. Hazan Mevsimi : Bir Panayır Hikayesi (Mehmet Eryılmaz)</p> <p>5. Mülteci (Reis Çelik)</p> <p>6. Nokta (Derviş Zaim)</p>	<p>7. Saklı Yüzler (Handan İpekçi)</p> <p>8. Sonbahar (Özcan Alper)</p> <p>9. Tatil Kitabı (Seyfi Teoman)</p> <p>10. Ulak (Çağan Irmak)</p> <p>11. Beyaz Melek (Mahsun Kırmızıgül)</p> <p>12. Made In Europe (İnan Temelkuran)</p>
2007	<p>1. 2 Süper Film Birden (Murat Şeker)</p> <p>2. Barda (Serdar Akar)</p> <p>3. Beynelmilel (Sırrı Süreyya Önder – Muharrem Gülmez)</p> <p>4. Cenneti Beklerken (Derviş Zaim)</p> <p>5. Hokkabaz (Cem Yılmaz – Ali Taner Baltacı)</p> <p>6. İlk Aşk (Nihat Durak)</p>	<p>7. Kader</p> <p>8. Küçük Kıyamet</p> <p>9. Mavi Gözlü Dev (Biket İlhan)</p> <p>10. Polis (Onur Ünlü)</p> <p>11. Sis Ve Gece (Turgut Yasalar)</p> <p>12. Takva (Özer Kızıltan)</p>
2006	<p>1. Banyo (Mustafa Altıoklar)</p>	<p>8. İki Genç Kız (Kutluğ Ataman)</p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>2. Beş Vakit (Reha Erdem)</li> <li>3. Dondurmam Gaymak (Yüksel Aksu)</li> <li>4. Döngel Kerhanesi (Hakan Algül)</li> <li>5. Dün Gece Bir Rüya Gördüm (Ulaş Ak)</li> <li>6. Gen (Togan Gökbakar)</li> <li>7. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? (Ezel Akay)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>9. Oyun (Pelin Esmer)</li> <li>10. Sen Ne Dilersen (Cem Başeskioglu)</li> <li>11. Sinema Bir Mucizedir (Memduh Ün – Tunç Başaran)</li> <li>12. The İmam (İsmail Güneş)</li> <li>13. Tramvay (Olgun Arun)</li> </ul>
2005	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Anlat İstanbul (Ümit Ünal – Selim Demirdelen – Kudret Sabancı – Yücel Yolcu – Ömür Atay)</li> <li>2. Ayın Karanlık Yüzü (Biket İlhan)</li> <li>3. Balans Ve Manevra ((Fazlı) Teoman (Yakupoglu))</li> <li>4. Eğreti Gelin (Atıf Yılmaz)</li> <li>5. Gece 11:45 (Ercan Durmuş)</li> <li>6. Hababam Sınıfı Askerde (Ferdı Eğilmez)</li> <li>7. Hayal Kurma Oyunları (Yavuz Özkan)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>8. Hoşgeldin Hayat (Ümit Elçi)</li> <li>9. Kalbin Zamanı (Ali Özgentürk)</li> <li>10. Korkuyorum Anne (Reha Erdem)</li> <li>11. Meleğin Düşüşü (Semih Kaplanoğlu)</li> <li>12. Pardon (Mert Baykal)</li> <li>13. Yazı Tura (Uğur Yücel)</li> <li>14. Yolda (Erden Kıral)</li> </ul>
2004	Festival Düzenlenmemiştir	
2003	Festival Düzenlenmemiştir	
2002	Festival Düzenlenmemiştir	
2001	Festival Düzenlenmemiştir	

EK-8. 2000 Yılı Sonrası Ankara Uluslararası Film Festivali Adayları

Ankara Uluslararası Film Festivali		
Yıl	Festivalde Yarışan Filmler	
2019	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Babamın Kemikleri (Özkan Çelik)</li> <li>2. Görüşmüştür (Serhat Karaaslan)</li> <li>3. Güven (Sefa Öztürk)</li> <li>4. Güvercin Hırsızları (Osman Nail Doğan)</li> <li>5. İçerdekiler (Hüseyin Karabey)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>6. Kardeşler (Ömür Atay)</li> <li>7. Nebula (Tarık Aktaş)</li> <li>8. Saf (Ali Vatansever)</li> <li>9. Son Çıkış (Ramin Matin)</li> <li>10. Suç Unsuru (Süleyman Arda Eminçe)</li> <li>11. Yuva (Emre Yeksan)</li> </ol>
2018	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bekçi (Durmuş Akbulut)</li> <li>2. Güvercin (Banu Sıvacı)</li> <li>3. Halef (Murat Düzgünoğlu)</li> <li>4. Kelebekler (Tolga Karaçelik)</li> <li>5. Put Şeylere (Onur Ünlü)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>6. Renksiz Rüya (Mehmet Ali Konar)</li> <li>7. Sofra Sırları (Ümit Ünal)</li> <li>8. Tuzdan Kaide (Burak Çevik)</li> <li>9. Yol Kenarı (Tayfun Pirselimioğlu)</li> <li>10. Zor Bir Karar (Ender Özkahraman)</li> </ol>
2017	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Albüm (Mehmet Can Mertoğlu)</li> <li>2. Babamın Kanatları (Kıvanç Sezer)</li> <li>3. Gêncö (Ali Kemal Çınar)</li> <li>4. Kaygı (Ceylan Özgün Özçelik)</li> <li>5. Koca Dünya (Reha Erdem)</li> <li>6. Martı (Erkan Tunç)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Rüya (Derviş Zaim)</li> <li>8. Rüzgarda Salınan Nilüfer (Seren Yüce)</li> <li>9. Siyah Karga (M. Tayfur Aydın)</li> <li>10. Taş (Orhan Eskiköy)</li> <li>11. Zer (Kazım Öz)</li> <li>12. Kırık Kalpler Bankası (Onur Ünlü)</li> </ol>
2016	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ana Yurdu (Senem Tüzen)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>6. Misafir (Mehmet Eryılmaz)</li> </ol>

	<ol style="list-style-type: none"> <li>2. Çırac (Emre Konuk)</li> <li>3. Kalandar Soğuğu (Mustafa Kara)</li> <li>4. Melekleri Taşıyan Adam (Cansel Elçin)</li> <li>5. Memleket (Murat Saraçoğlu)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Rüzgarın Hatıraları (Özcan Alper)</li> <li>8. Saklı (Selim Evcı)</li> <li>9. Sarmaşık (Tolga Karaçelik)</li> <li>10. Toz Bezi (Ahu Öztürk)</li> </ol>
2015	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Annemin Şarkısı (Erol Mintaş)</li> <li>2. Asasız Musa (Aydın Orak)</li> <li>3. Çekmeköy Underground (Aysim Türkmen)</li> <li>4. Dağ Çiçeği (Caner Canerik)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Fırac (Halil Özer)</li> <li>6. İçimdeki İnsan (Aydın Sayman)</li> <li>7. Neden Tarkovski Olamıyorum (Murat Düzgünoğlu)</li> <li>8. Sesime Gel (Hüseyin Karabey)</li> </ol>
2014	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bi Küçük Eylül Meselesi (Kerem Deren)</li> <li>2. Bir Varmış Bir Yokmuş (Kazım Öz)</li> <li>3. Cennetten Kovulmak (Ferit Karahan)</li> <li>4. Daire (Atıl İnanç)</li> <li>5. Gözümün Nuru (Hakkı Kurtuluş - Melik Saraçoğlu)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>6. Kusursuzlar (Ramin Matin)</li> <li>7. Mavi Dalga (Zeynep Dadak - Merve Kayan)</li> <li>8. Özür Dilerim (Cemil Ağacıkoğlu)</li> <li>9. Şarkı Söyleyen Kadınlar (Reha Erdem)</li> <li>10. Üç Yol (Faysal Soysal)</li> </ol>
2013	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aziz Ayşe (Elfe Uluç)</li> <li>2. Babamın Sesi (Orhan Eskiköy)</li> <li>3. Evdeki Yabancılar (Dilek Keser)</li> <li>4. Güzelliğin On Par' Etmez – Hüseyin Tabak</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Rüzgarlar (Selim Evcı)</li> <li>6. Şimdiki Zaman (Belmin Söylemez)</li> <li>7. Tepenin Ardı (Emin Alper)</li> <li>8. Yük (Erden Kıral)</li> </ol>

2012	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aşk ve Devrim (Serkan Acar)</li> <li>2. Canavarlar Sofrası (Ramin Matin)</li> <li>3. Entelköy Efeköy'e Karşı (Yüksel Aksu)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>4. Güzel Günler Göreceğiz (Hasan Tolga Pulat)</li> <li>5. İz (M. Tayfun Aydın)</li> <li>6. Mar (Caner Erzincan)</li> <li>7. Nar (Ümit Ünal)</li> <li>8. Yangın Var (Murat Saraçoğlu)</li> </ol>
2011	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Çoğunluk (Seren Yüce)</li> <li>2. Gölgele ve Suretler (Derviş Zaim)</li> <li>3. Kar Beyaz (Selim Güneş)</li> <li>4. Kars Öyküleri (Özcan Alper - Zehra Derya Koç - Ülkü Okrat - Ahu Öztürk - Emre Akay)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Kavşak (Selim Demirdelen)</li> <li>6. Kayıp Özgürlük (Umut Hozatlı)</li> <li>7. Press (Serdar Yılmaz)</li> <li>8. Ses (Ümit Ünal)</li> <li>9. Siyah Beyaz (Ahmet Boyacıoğlu)</li> <li>10. Teslimiyet (Emre Yalgın)</li> </ol>
2010	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. 11'e 10 Kala (Pelin Esmer)</li> <li>2. İki Dil Bir Bavul (Orhan Eskiköy - Özgür Doğan)</li> <li>3. Acı (Cemal Şan)</li> <li>4. Başka Dilde Aşk (İlksen Başarır)</li> <li>5. Büyük Oyun (Atıl İnanç)</li> <li>6. Çıngıraklı Top (Mehir Egemen Ertürk)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Deli Deli Olma (Murat Saraçoğlu)</li> <li>8. Kako Si? (Özlem Akovalıgil)</li> <li>9. Kara Köpekler Havlarken (Mehmet Bahadır Er - Maryna Gorbach)</li> <li>10. Köprüdekiler (Aslı Özge)</li> <li>11. Orada (Hakkı Kurtuluş - Melik Saraçoğlu)</li> </ol>
2009	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ali'nin Sekiz Günü (Cemal Şan)</li> <li>2. Bunu Gerçekten Yapmalı mıyım? (İsmail Necmi)</li> <li>3. Devrim Arabaları (Tolga</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Fırtına (Kazım Öz)</li> <li>6. Gitmek (Hüseyin Karabey)</li> <li>7. Gökten Üç Elma Düştü (Raşit Çelikezer)</li> <li>8. İki Çizgi (Selim Evcı)</li> </ol>

	<p>Örnek)</p> <p>4. Dilber'in Sekiz Günü (Cemal Şan)</p>	<p>9. Sonbahar (Özcan Alper)</p>
2008	<p>1. Made In Europe (İnan Temelkura)</p> <p>2. Mavi Gözlü Dev (Biket İlhan)</p> <p>3. Mutluluk (Abdullah Oğuz)</p> <p>4. Münferit (Dersu Yavuz Altun)</p> <p>5. Rıza (Tayfun Pirselimoglu)</p>	<p>6. Taş Yastık (Fatih Hacıosmanoğlu)</p> <p>7. Yanlış Zaman Yolcuları (Aren Perdecı)</p> <p>8. Yaşamın Kıyısında (Fatih Akın)</p> <p>9. Yumurta (Semih Kaplanoğlu)</p> <p>10. Zeynep'in Sekiz Günü (Cemal Şan)</p>
2007	<p>1. 2 Süper Film Birden (Murat Şeker)</p> <p>2. Aura (Orhan Oğuz)</p> <p>3. Barda (Serdar Akar)</p> <p>4. Beynelmilel (Sırrı Süreyya Önder - Muharrem Gülmez)</p> <p>5. Cenneti Beklerken (Derviş Zaim)</p> <p>6. Çinliler Geliyor (Zeki Ökten)</p> <p>7. Dondurmam (Gaymak Aksu)</p> <p>8. Eve Dönüş (Ömer Uğur)</p>	<p>9. Hokkabaz (Cem Yılmaz - Ali Taner Baltacı)</p> <p>10. Joenjoy (Nur Akalın)</p> <p>11. Kader (Zeki Demirkubuz)</p> <p>12. Kardan Adamlar (Aytan Gönülşen)</p> <p>13. Küçük Kıyamet (Yağmur Taylan - Durul Taylan)</p> <p>14. Polis (Onur Ünlü)</p> <p>15. Sevgilim İstanbul (Seçkin Yasar)</p> <p>16. Sis ve Gece (Turgut Yasalar)</p> <p>17. Tramvay (Olgun Arun)</p> <p>18. Unutulmayanlar (Ayhan Sonyürek)</p>
2006	<p>1. Anlat İstanbul (Ümit Ünal - Kudret Sabancı - Selim Demirdelen - Yücel Yolcu - Ömür Atay)</p>	<p>5. Eğreti Gelin (Atıf Yılmaz)</p> <p>6. Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü? (Ezel Akay)</p> <p>7. İki Genç Kız (Kutluğ)</p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>2. Ayın Karanlık Yüzü (Biket İlhan)</li> <li>3. Babam ve Oğlum (Çağan İrmak)</li> <li>4. Dün Gece Bir Rüya Gördüm (Ulaş Ak)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Ataman)</li> <li>8. Sen Ne Dilersen (Cem Başeskioglu)</li> <li>9. Sinema Bir Mucizedir (Memduh Ün - Tunç Başaran)</li> <li>10. Yolda (Erden Kıral)</li> </ul>
2005	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Balans ve Manevra ((Fazlı Teoman (Yakupoglu))</li> <li>2. Gece 11:45 (Ercan Durmuş)</li> <li>3. Hayal Kurma Oyunları (Yavuz Özkan)</li> <li>4. Helin'in Hayalleri (Nuray Şahin)</li> <li>5. Hoşgeldin Hayat (Ümit Elçi)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>6. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (Ahmet Uluçay)</li> <li>7. Korkuyorum Anne (Reha Erdem)</li> <li>8. Korum Kendini (Ayşe Polat)</li> <li>9. Meleğin Düşüşü (Semih Kaplanoğlu)</li> <li>10. Neredesin Firuze (Ezel Akay)</li> <li>11. Yazı Tura (Uğur Yücel)</li> </ul>
2004	Festival Düzenlenmemiştir	
2003	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Abdülhamit Düşerken (Ziya Öztan)</li> <li>2. Çamur (Derviş Zaim)</li> <li>3. İnat Hikayeleri (Reis Çelik)</li> <li>4. Karşılaşma (Ömer Kavur)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>5. Kolay Para (Hakan Haksun - Ercan Durmuş)</li> <li>6. Küçük Özgürlük (Yüksel Yavuz)</li> <li>7. Metropol Kabusu (Ümit Cin Güven)</li> </ul>
2002	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Ayna (Hakan Şahin)</li> <li>2. Bana Şans Dile (Çağan İrmak)</li> <li>3. Dokuz (Ümit Ünal)</li> <li>4. Martılar Açken (Bülent Pelit)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>5. Sır Çocukları (Aydın Sayman - Ümit Cin Güven)</li> <li>6. Şellale (Semir Aslanyürek)</li> <li>7. Uzak (Nuri Bilge Ceylan)</li> </ul>
2001	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Dar Alanda Kısa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>9. Melekler Evi (Ömer Kavur)</li> <li>10. Güle Güle (Zeki Ökten)</li> </ul>

	<p>Paslaşmalar (Serdar Akar)</p> <p>2. Dansöz (Savaş Ay)</p> <p>3. Abuzer Kadayıf (Tunç Başaran)</p> <p>4. Rekli-Türkçe (Ahmet Çadircı)</p> <p>5. Yazgı (Zeki Demirkubuz)</p> <p>6. İtiraf (Zeki Demirkubuz)</p> <p>7. Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi)</p> <p>8. Herkes Kendi Evinde (Semih Kaplanoğlu)</p>	<p>11. Fotoğraf (Kazım Öz)</p> <p>12. Balalayka (Ali Özgentürk)</p> <p>13. Şarkıcı (Ersin Pertan)</p> <p>14. Acı Gönül (Ersin Pertan)</p> <p>15. O da Beni Seviyor (Barış Pirhasan)</p> <p>16. Yurtdışı Turnesi (Ayşe Polay)</p> <p>17. Dava (Doz) (Gani Rüzgar Şavata)</p> <p>18. Hemşo (Ömer Uğur)</p>
--	--	--

EK-9. 2000 Yılı Sonrası İstanbul Film Festivali Altın Lale Ulusal Yarışma Adayları

İstanbul Film Festivali Altın Lale Ulusal Yarışma		
Yıl	Festivalde Yarışan Filmler	
2019	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aden (Barış Atay)</li> <li>2. Görülmüştür (Serhat Karaaslan)</li> <li>3. Güvercin Hırsızları (Osman Nail Doğan)</li> <li>4. İçerdekiler (Hüseyin Karabey)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Kardeşler (Ömür Atay)</li> <li>6. Kız Kardeşler (Emin Alper)</li> <li>7. Nebula (Tarık Aktaş)</li> <li>8. Saf (Ali Vatansever)</li> <li>9. Yuva (Emre Yeksan)</li> </ol>
2018	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aydede (Abdurrahman Öner)</li> <li>2. Borç (Vuslat Saraçoğlu)</li> <li>3. Buğday (Semih Kaplanoğlu)</li> <li>4. Güvercin (Banu Sıvacı)</li> <li>5. Halef (Murat Düzgünoğlu)</li> <li>6. Kaçış (Kenan Kavut)</li> <li>7. Kelebekler (Tolga Karaçelik)</li> <li>8. Körfez (Emre Yeksan)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>9. Put Şeylere (Onur Ünlü)</li> <li>10. Renksiz Rüya (Mehmet Ali Konar)</li> <li>11. Sofra Sırları (Ümit Ünal)</li> <li>12. Tuzdan Kaide (Burak Çevik)</li> <li>13. Yol Kenarı (Tayfun Pirselimoglu)</li> </ol>
2017	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bütün Saadetler Mümkündür (Selman Kılıçaslan)</li> <li>2. İşe Yarar Bir Şey (Pelin Esmer)</li> <li>3. Kaygı (Ceylan Özgün Özçelik)</li> <li>4. Mahalle (Buğra Gülsoy – Serhat Teoman)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Martı (Erkan Tunç)</li> <li>6. Mavi Sessizlik (Bülent Öztürk)</li> <li>7. Murtaza (Özgür Sevimli)</li> <li>8. Sarı Sıcak (Fikret Reyhan)</li> <li>9. Taş (Orhan Eskiköy)</li> <li>10. Tereddüt (Yeşim Ustaoglu)</li> <li>11. Zer (Kazım Öz)</li> </ol>
2016	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ana Yurdu (Senem Tüzen)</li> <li>2. Benim Kendi Hayatım (Adnan Akdağ)</li> <li>3. Kalandar Soğuğu (Mustafa Kara)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>6. Rauf (Rauf Kaya – Soner Caner)</li> <li>7. Rüzgarda Salınan Nilüfer (Seren Yüce)</li> <li>8. Rüzgarın Hatıraları (Özcan Alper)</li> </ol>

	<p>4. Kasap Havası (Çiğdem Sezgin)</p> <p>5. Mavi Bisiklet (Ümit Köreken)</p>	<p>9. Siyah Karga (M. Tayfur Aydın)</p> <p>10. Tarla (Cemil Ağacıkoğlu)</p> <p>11. Toz Bezi (Ahu Öztürk)</p>
2015	<p>1. Eksik (Barış Atay)</p> <p>2. Limonata (Ali Atay)</p> <p>3. Kar Korsanları (Faruk Hacıhafizoğlu)</p> <p>4. Kümes (Ufuk Bayraktar)</p> <p>5. Misafir (Mehmet Eryılmaz)</p>	<p>6. Nefesim Kesilene Kadar (Emine Emel Balcı)</p> <p>7. Saklı (Selim Evcı)</p> <p>8. Sarmaşık (Tolga Karaçelik)</p> <p>9. Yeni Dünya (Caner Erzincan)</p>
2014	<p>1. Ayhan Hanım (Levent Semerci)</p> <p>2. Ben O Değilim (Tayfun Pirselimoglu)</p> <p>3. Bir Varmış Bir Yokmuş (Kazım Öz)</p> <p>4. Deniz Seviyesi (Esra Saydam – Nisan Dağ)</p>	<p>5. Gittiler 'Sair ve Meçhul' (Kenan Korkmaz)</p> <p>6. İtirazım Var (Onur Ünlü)</p> <p>7. Kumun Tadı (Melisa Önel)</p> <p>8. Sesime Gel (Hüseyin Karabey)</p> <p>9. Silsile (Ozan Açıktan)</p> <p>10. Şarkı Söyleyen Kadınlar (Reha Erdem)</p>
2013	<p>1. Devir (Derviş Zaim)</p> <p>2. Hayatboyu (Aslı Özge)</p> <p>3. Karnaval (Can Kılıcıoğlu)</p> <p>4. Kelebeğin Rüyası (Kelebeğin Rüyası)</p> <p>5. Köksüz (Deniz Akçay Katıksız)</p>	<p>6. Özür Dilerim (Cemil Ağacıkoğlu)</p> <p>7. Saroyan Ülkesi (Lusin Dink)</p> <p>8. Sen Aydınlatırsın Geceyi (Onur Ünlü)</p> <p>9. Soğuk (Uğur Yücel)</p> <p>10. Yozgat Blues (Mahmut Fazıl Coşkun)</p>
2012	<p>1. Anadilim Nerede? (Veli Kahraman)</p> <p>2. Babamın Sesi (Orhan Eskiköy – Zeynel Doğan)</p> <p>3. Ben Uçtum, Sen Kaldın (Mizgin Müjde Arslan)</p>	<p>6. İz-Reç (M. Tayfur Aydın)</p> <p>7. Lal Gece (Reis Çelik)</p> <p>8. Nar (Ümit Ünal)</p> <p>9. Şimdiki Zaman (Belmin Söylemez)</p> <p>10. Tepenin Ardı (Emin Alper)</p>

	<p>4. Can (Raşit Çelikezer)</p> <p>5. Ferahfeza (Elif Refiğ)</p>	<p>11. Yeraltı (Zeki Demirkubuz)</p> <p>12. Yurt (Muzaffer Özdemir)</p>
2011	<p>1. 72. Koğuş (Murat Saraçoğlu)</p> <p>2. Atlıklarınca (İlksen Başarır)</p> <p>3. Bizim Büyük Çaresizliğimiz (Seyfi Teoman)</p> <p>4. Çınar Ağacı (Handan İpekçi)</p> <p>5. Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir (İmre Azem)</p> <p>6. Gişe Memuru (Tolga Karaçelik)</p>	<p>7. Görünmeyen (Ali Özgentürk)</p> <p>8. Kar Beyaz (Selim Güneş)</p> <p>9. Kırık Midyeler (Seyfettin Tokmak)</p> <p>10. Oğul (Atilla Cengiz)</p> <p>11. Press (Sedat Yılmaz)</p> <p>12. Saç (Tayfun Pirselimoglu)</p> <p>13. Zefir (Belma Baş)</p>
2010	<p>1. Acı Aşk (A. Taner Elhan)</p> <p>2. Bal (Semih Kaplanoğlu)</p> <p>3. Beş Şehir (Onur Ünlü)</p> <p>4. Büyük Oyun (Atıl İnanç)</p> <p>5. Denizden Gelen (Nesli Gölgeçen)</p> <p>6. Karanlıktakiler (Çağan Irmak)</p>	<p>7. Kıskanmak (Zeki Demirkubuz)</p> <p>8. Min Dit (Miraz Bezar)</p> <p>9. Neşeli Hayat (Yılmaz Erdoğan)</p> <p>10. Ses (Ümit Ünal)</p> <p>11. Vavien (Yağmur Taylan – Durul Taylan)</p>
2009	<p>1. 11'e 10 Kala (Pelin Esmer)</p> <p>2. Ali'nin Sekiz Günü (Cemal Şan)</p> <p>3. Başka Sementin Çocukları (Aydın Bulut)</p> <p>4. Gölgesizler (Ümit Ünal)</p> <p>5. Hayat Var (Reha Erdem)</p> <p>6. Hayatın Tuzu (Murat Düzgünoğlu)</p> <p>7. İki Çizgi (Selim Evi)</p>	<p>8. Kara Köpekler Havlarken (Mehmet Bahadır Er – Maryna Gorbach)</p> <p>9. Köprüdekiler (Aslı Özge)</p> <p>10. Mommo (Atalay Taşdiken)</p> <p>11. Pandora'nın Kutusu (Yeşim Ustaoglu)</p> <p>12. Süt (Semih Kaplanoğlu)</p> <p>13. Uzak İhtimal (Mahmut Fazıl Coşkun)</p> <p>14. Vicdan (Erden Kıral)</p>
2008	<p>1. Ara (Ümit Ünal)</p> <p>2. Fırtına (Kazım Öz)</p>	<p>7. Mülteci (Reis Çelik)</p> <p>8. Nokta (Derviş Zaim)</p>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>3. Gitmek (Hüseyin Karabey)</li> <li>4. Gölge (Mehmet Güreli)</li> <li>5. Havar (Mehmet Güleryüz)</li> <li>6. Hazan Mevsimi-Bir Panayır Hikayesi (Mehmet Eryılmaz)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>9. Saklı Yüzler (Handan İpekçi)</li> <li>10. Tatil Kitabı (Seyfi Teoman)</li> <li>11. Ulak (Çağan Irmak)</li> </ul>
2007	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Adem'in Trenleri (Barış Pirhasan)</li> <li>2. Barda (Serdar Akar)</li> <li>3. Beynelmilel (Sırrı Süreyya Önder – Muharrem Gülmez)</li> <li>4. Cenneti Beklerken (Derviş Zaim)</li> <li>5. Çinliler Geliyor (Zeki Ökten)</li> <li>6. Eve Dönüş (Ömer Uğur)</li> <li>7. Hokkabaz (Cem Yılmaz – Ali Taner Baltacı)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>8. İklimler (Nuri Bilge Ceylan)</li> <li>9. Kader (Zeki Demirkubuz)</li> <li>10. Küçük Kıyamet (Yağmur Taylan – Durul Taylan)</li> <li>11. Mavi Gözlü Dev (Biket İlhan)</li> <li>12. Mutluluk (Abdullah Oğuz)</li> <li>13. Polis (Onur Ünlü)</li> <li>14. Sis ve Gece (Turgut Yasalar)</li> <li>15. Takva (Özer Kızıltan)</li> <li>16. Zincir Bozan (Atıl İnanç)</li> </ul>
2006	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. 5 Vakit (Reha Erdem)</li> <li>2. Babam ve Oğlum (Çağan Irmak)</li> <li>3. Beyza'nın Kadınları (Mustafa Altıoklar)</li> <li>4. Dondurmam Gaymak (Yüksel Aksu)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>5. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? (Ezel Akay)</li> <li>6. İki Genç Kız (Kutluğ Ataman)</li> <li>7. Sen Ne Dilersen (Cem Başeskioglu)</li> <li>8. Sinema Bir Mucizedir (Memduh Ün)</li> </ul>
2005	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Anlat İstanbul (Ümit Ünal-Kudret Sabancı – Selim Demirdelen – Yücel Yolcu – Ömür Atay)</li> <li>2. Ayın Karanlık Yüzü (Biket İlhan)</li> <li>3. Balans ve Manevra ((Fazlı) Teoman (Yakupoglu))</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>4. Hayal Kurma Oyunları (Yavuz Özken)</li> <li>5. Kalbin Zamanı (Ali Özgentürk)</li> <li>6. Meleğin Düşüşü (Semih Kaplanoğlu)</li> <li>7. Pardon (Mert Baykal)</li> <li>8. Yazı Tura (Uğur Yücel)</li> <li>9. Yolda (Erden Kıral)</li> </ul>

2004	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bekle Odası (Zeki Demirkubuz)</li> <li>2. Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoglu)</li> <li>3. Çamur (Derviş Zaim)</li> <li>4. İnat Hikayeleri (Reis Çelik)</li> <li>5. İnşaat (Ömer Vargı, Tolgay Ziyal)</li> <li>6. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (Ahmet Uluçay)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Korkuyorum Anne (Reha Erdem)</li> <li>8. Küçük Özgürlük (Yüksel Yavuz)</li> <li>9. Metropol Kabusu (Ümit Cin Güven)</li> <li>10. Neredesin Firuze? (Ezel Akay)</li> <li>11. Okul (Yağmur Taylan, Durul Taylan)</li> <li>12. Vizontele Tuuba (Yılmaz Erdoğan)</li> </ol>
2003	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi)</li> <li>2. Gönderilmemiş Mektuplar (Yusuf Kurçenli)</li> <li>3. Gönlümdeki Köşk Olmasa (Elisabeth Rygaard)</li> <li>4. İçerideki (Ahmet Küçükkayalı)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Karşılaşma (Ömer Kavur)</li> <li>6. Martılar Açken (Bülent Pelit)</li> <li>7. O Şimdi Asker (Mustafa Altıoklar)</li> <li>8. Sarı Günler (Ravin Asaf)</li> <li>9. Sır Çocukları (Ümit Cin Güven, Aydın Sayman)</li> <li>10. Uzak (Nuri Bilge Ceylan)</li> </ol>
2002	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ayna (Hakan Şahin)</li> <li>2. Bana Şans Dile (Çağan Irmak)</li> <li>3. Deli Yürek (Osman Sınav)</li> <li>4. Dokuz (Ümit Ünal)</li> <li>5. Fotoğraf (Kazım Öz)</li> <li>6. Hiçbir yerde (Tayfun Pirselimoglu)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. İtiraf (Zeki Demirkubuz)</li> <li>8. Maruf (Serdar Akar)</li> <li>9. O da Beni Seviyor (Barış Pirhasan)</li> <li>10. Şellale (Semir Aslanyürek)</li> <li>11. Yazgı (Zeki Demirkubuz)</li> </ol>
2001	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (Serdar Akar)</li> <li>2. Filler ve Çimen (Derviş Zaim)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>3. Herkes Kendi Evinde (Semih Kaplanoğlu)</li> </ol>