

**TÜRK DİZİLERİNDEKİ FARKLI ERKEKLİKLERİN TEMSİLİ:
MASUMLAR APARTMANI, MENAJERİMİ ARA VE ELLİ METREKARE
DİZİLERİNİN SÖYLEM ANALİZİ YÖNTEMİYLE İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Atakan KIZILCIK

Eskişehir 2021

**TÜRK DİZİLERİNDEKİ FARKLI ERKEKLİKLERİN TEMSİLİ: MASUMLAR
APARTMANI, MENAJERİMİ ARA VE ELLİ METREKARE DİZİLERİNİN
SÖYLEM ANALİZİ YÖNTEMİYLE İNCELENMESİ**

Atakan KIZILCIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Basın ve Yayın Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Funda ERZURUM

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2021

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

ÖZET

TÜRK DİZİLERİNDEKİ FARKLI ERKEKLİKLERİN TEMSİLİ: MASUMLAR APARTMANI, MENAJERİMİ ARA VE ELLİ METREKARE DİZİLERİNİN SÖYLEM ANALİZİ YÖNTEMİYLE İNCELENMESİ

Atakan KIZILCIK

Basın ve Yayın Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran, 2021

Danışman: Doç. Dr. Funda ERZURUM

Patriarkal sistemin üretilmesinde ve sürdürülmesinde aktif bir rol oynayan erkeklik, kurgulanmış ve sabit olmayan bir toplumsal cinsiyet konumudur. Ayrıca toplumsal cinsiyet çalışmaları içerisinde bulunan erkeklik çalışmaları incelendiğinde; erkekliğin tek bir tanımının yapılamadığı, farklı türlerde erkekliklerden söz edildiği görülmektedir. Bu farklı erkekliklerin görünür olduğu önemli alanlardan biri ise medyadır. Medya, temsiller yoluyla sunmuş olduğu farklı erkekliklerin toplumda yeniden üretilmesinde büyük bir rol oynamaktadır.

Günümüzde, medya alanı içerisinde, insanlar tarafından en çok takip edilen program türlerinden biri olan dizilerin; içerisinde barındırdığı karakterler dolayısıyla temsil alanında oldukça etkili bir sunum yaptıkları bilinmektedir. Bu durum dizileri, toplumsal cinsiyet ve özelinde erkeklik çalışmaları alanında önemli bir yere oturtmaktadır. Bundan dolayı bu tezde, farklı erkekliklerin medya alanındaki temsilleri; 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan üç farklı Türk dizisindeki erkek karakterlerin sunumu üzerine yapılan söylem analiziyle incelenmiştir. Aynı zamanda, bu tez içerisinde incelenmiş olan bu dizi ve karakterler aracılığıyla; dizilerin yayınlanmış oldukları platform ve kanalların yayıncılık anlayışlarının, farklı erkekliklerin temsillerinin kurulumunda ve kullanımında bir farklılık gösterip göstermediği tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu incelemeler yapılırken Raewyn Connell'in ortaya attığı ve geliştirdiği "Erkeklikler" kavramsallaştırmasından yola çıkılmıştır. Analizin yapılabilmesi için, 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan Türk dizileri içerisinde; "Masumlar Apartmanı", "Menajerimi Ara" ve "Elli Metrekare" dizilerinin, ilk sezonlarındaki erkek karakterler seçilmiştir.

Çalışma sonucunda; ilk olarak, 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan Türk dizilerindeki farklı erkekliklerin temsillerinin, patriarkal sistem tarafından kurgulanmış olan toplumsal cinsiyet rollerini ve hiyerarşisini yeniden ürettiği sonucuna ulaşılmıştır. İkinci olarak, dizilerin yayınlanmış oldukları platform ve kanalların yayıncılık anlayışlarının, farklı erkeklik temsillerinin kurulumunda ve kullanımında belirgin bir farklılık göstermediği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Erkeklikler, Raewyn Connell, Temsil, Dizi, Söylem analizi

ABSTRACT

REPRESENTATIONS OF DIFFERENT MASCULINITIES IN TURKISH TV SERIES: STUDIES OF MASUMLAR APARTMANI, MENAJERIMI ARA, AND ELLI METREKARE SERIES WITH THE DISCOURSE ANALYSIS METHOD

Atakan KIZILCIK

Department of Journalism

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, June, 2021

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Funda ERZURUM

Masculinity which has an active role in the creating and maintaining of the patriarchal system is a gender that is constructed and unstable. Furthermore, when the masculinity studies which are included in the gender studies are examined, it can be seen that there is no single definition for masculinity and that several varieties of masculinity must be mentioned. One of the important areas where these different masculinities are shown is the media. Media continuously reproduces different masculinities in society by presenting their representations.

Today, in the media, TV series, which are one of the most followed program genres by the mass; It is known that they make a very effective presentation in the field of representation due to the characters they contain. This situation makes TV series important in the field of gender, especially masculinity studies. Therefore, in this thesis, representations of different masculinities in the media are examined through discourse analysis on the presentation of male characters in three different Turkish TV series broadcast in 2020 and 2021. At the same time, in this thesis; through the studied series and characters; It has been tried to determine whether the broadcasting understandings of the platforms and channels on which the TV series are broadcast show a difference in the establishment and use of representations of different masculinities. While studying, the concept of “Masculinities” introduced and conceptualized by Raewyn Connell was taken into consideration. To analyse, among TV series broadcasted in 2020-2021; men characters who were presented in the first seasons of “Masumlar Apartmanı”, “Menajerimi Ara”, and “Elli Metrekare” were chosen.

In the results of this study, first of all, it was concluded that the representations of different masculinities in contemporary Turkish TV series reproduce the gender roles and hierarchy constructed by the patriarchal system. Secondly, it was determined that the broadcasting understanding of the platforms and channels where the TV series were broadcasted did not have any significant difference in the establishment and use of different representations of masculinities.

Keywords: Masculinities, Raewyn Connell, Representation, TV Series, Discourse analysis.

ÖNSÖZ

Her şeyden önce, tez süreci boyunca en endişeli ve telaşlı anlarımda bile bana olan güveni ve anlayışıyla her zaman ayağa kalkmamı sağlayan; bu süreç boyunca bilgi ve tecrübelerinden çok şey öğrendiğim sayın danışmanım Doç. Dr. Funda ERZURUM'a çok teşekkür ediyorum. Değerli vakitlerini ayırarak savunma jürisinde katkıda bulunan ve görüşlerini esirgemeyen Prof. Dr. İncilay Cangöz ve Doç. Dr. Mustafa Özgür Seçim'e teşekkür ederim.

Bu tezin oluşmasında yaşadığım tüm olumsuzluklarda bana yardım eli uzatmaktan asla çekinmeyen, yaptığı eleştirilerle beni her zaman yanlışlardan döndürmeye çalışan ve üzerimdeki emeğini asla görmezden gelemeyeceğim yol arkadaşım Cansu CENGİ'ye çok teşekkür ediyorum.

Bu tezin ortaya çıkmasında, yalnızca hayatımda var olmalarıyla dahi çok şey borçlu olduğum, her daim yanımda olarak beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan ve tüm güçlükleri beraber aştığım annem Fadime KIZILCIK ve ablam Sevda DİNARLA'ya özel bir teşekkürü borç bilirim. Kendilerine çok teşekkür ediyorum, iyi ki varsınız. Okuduğum ve yazdığım her şeyde biraz kendisini bulduğum, her zaman kalbimde ve zihnimde yaşamaya devam eden ve edecek olan babam Ramazan KIZILCIK'a ayrıca teşekkür ediyorum.

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 çalışmanın 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.

.....

Atakan KIZILCIK

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Konusu ve Problemi	1
1.2 Çalışmanın Amacı	3
1.3 Çalışmanın Önemi.....	3
1.4 Çalışmanın Sınırlılıkları	4
2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE ERKEKLİK(LER)	5
2.1 Toplumsal Cinsiyet Tanım ve Temel Yaklaşımlar	5
2.1.1 Toplumsal cinsiyet kuramları.....	7
2.1.1.1 Biyolojik kuram	7
2.1.1.2 Psikanalitik kuram	8
2.1.1.3 Sosyal öğrenme kuramı	10
2.1.1.4 Bilişsel gelişim kuramı	11
2.1.1.5 Toplumsal cinsiyet şeması kuramı	12
2.2 Kavram Olarak Erkek ve Erkeklik	13
2.2.1 Üstün erillik ve eril tahakküm.....	15
2.2.2 İktidar mekanizması olarak erkeklik	17
2.3 Erkeklik Çalışmaları Tarihi.....	21
2.3.1 Erkeklikle ilgili siyasal ve toplumsal hareketler	24
2.4. Erkeklikler	29

2.4.1 Hegemonik erkeklik	30
2.4.1.1 Hegemonik erkekliğin inşası.....	33
2.4.1.2 Hegemonik erkekliğe yönelik eleştiriler	39
2.4.2 İşbirlikçi/Suç ortağı erkeklik.....	43
2.4.3 Madun erkeklik.....	44
2.4.4 Marjinal erkeklik.....	45
2.5 Erkeklik Krizi (mi)?	47
2.6 (Hegemonik) Erkekliğin Dönüşümü.....	52
2.7 Yeni Erkeklikler ya da Yeni Erkek Kimlikleri	56
3. MEDYA YAYINCILIK TÜRLERİ, MEDYADA TEMSİL VE DİZİLERDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ.....	59
3.1. Geleneksel Yayıncılık.....	59
3.1.1 Kamu yayıncılığı.....	61
3.1.2 Özel yayıncılık.....	67
3.2 Dijital Yayıncılık	70
3.3 Medya ve Temsil.....	75
3.3.1 Medyada temsil alanı olarak diziler.....	77
3.3.1.1 Dünyada ve Türkiye’de televizyon dizileri	77
3.3.1.2 Dünyada ve Türkiye’de internet dizileri	81
3.3.2 Dizilerde erkeklik temsilleri	84
4. YÖNTEM	89
5. MASUMLAR APARTMANI, MENAJERİMİ ARA VE ELLİ METREKARE DİZİLERİNDEKİ ERKEK KARAKTERLERİN SÖYLEM ANALİZİ VE BULGULAR.....	94
5.1 Masumlar Apartmanı Dizisindeki Erkek Karakterlerin Söylem Analizi ve Bulguları.....	94
5.1.1 Masumlar Apartmanı dizisinin künye bilgileri ve genel özeti.....	94
5.1.2 Masumlar Apartmanı dizisindeki erkek karakterler ve kişilik özellikleri	95
5.1.3 Masumlar Apartmanı dizisindeki erkek karakterlerin analizi....	96
5.1.3.1 Han karakterinin analizi	96
5.1.3.2 Memduh karakterinin analizi	107

5.1.3.3 Ege karakterinin analizi	115
5.1.3.4 Hikmet karakterinin analizi	123
5.1.3.5 Esat karakterinin analizi	129
5.1.3.6 Uygur karakterinin analizi	131
5.1.3.7 Bayram Karakterinin Analizi	135
5.2 Menajerimi Ara Dizisindeki Erkek Karakterlerin Söylem Analizi ve Bulguları.....	137
5.2.1 Menajerimi Ara dizisinin künye bilgileri ve genel özeti	137
5.2.2 Menajerimi Ara dizisindeki erkek karakterler ve kişilik özellikleri	139
5.2.3 Menajerimi Ara dizisindeki erkek karakterlerin analizi.....	140
5.2.3.1 Kırac karakterinin analizi	140
5.2.3.2 Çınar karakterinin analizi.....	149
5.2.3.3 Barış karakterinin analizi	153
5.2.3.4 Emrah karakterinin analizi	160
5.2.3.5 Bekir karakterinin analizi	163
5.2.3.6 Aydın karakterinin analizi.....	167
5.3 Elli Metrekare Dizisindeki Erkek Karakterlerin Söylem Analizi ve Bulguları.....	171
5.3.1 Elli Metrekare dizisinin künye bilgileri ve genel özeti	171
5.3.2 Elli Metrekare dizisindeki erkek karakterler ve kişilik özellikleri	172
5.3.3 Elli Metrekare dizisindeki erkek karakterlerin analizi	174
5.3.3.1 Gölge/Âdem karakterinin analizi	174
5.3.3.2 Muhtar karakterinin analizi.....	182
5.3.3.3 Servet karakterinin analizi	187
5.3.3.4 Mesut karakterinin analizi	191
5.3.3.5 Civan karakterinin analizi.....	195
5.3.3.6 Yakup karakterinin analizi.....	203
5.3.3.7 Turan karakterinin analizi	206
5.3.3.8 Mümtaz karakterinin analizi.....	210
5.3.3.9 Hoca karakterinin analizi	211
6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	213
KAYNAKÇA.....
ÖZGEÇMİŞ	

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, farklı erkekliklerin medya alanındaki temsilleri, Türk dizilerindeki erkek karakterlerin sunmuş oldukları erkeklik temsilleri üzerinden incelenmektedir. Aynı zamanda bu temsiller incelenirken, dizilerin yayınlandıkları platform ve kanalların yayıncılık anlayışlarının, farklı erkekliklerin temsillerinin sunumunda bir etkisinin olup olmadığı saptanmaya çalışılmaktadır.

Bu amaçlarla, çalışmanın literatür bölümünde öncelikle; farklı erkekliklerin ne anlama geldiğinin anlaşılabilmesi için, toplumsal cinsiyet ve erkeklik kavramları farklı tanım ve yaklaşımlar üzerinden açıklanmış; bunun sonrasında, erkeklik çalışmaları tarihinden bahsedilmiş ve Connell'in "erkeklikler" kavramsallaştırması ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Literatür kısmının ikinci bölümünde ise, farklı erkekliklerin medyadaki temsillerinin, sunuldukları platform ve kanalların yayıncılık anlayışlarından etkilenip etkilenmediklerini anlayabilmek için medya yayıncılık türleri alt başlıklar halinde açıklanmış bunun sonrasında, medya ve temsil meselesi; temsil alanı olarak diziler, dizi türleri ve dizilerdeki erkeklik temsilleri üzerinden ele alınmıştır.

Çalışmanın analiz kısmında ise; farklı erkekliklerin medyadaki temsilleri, Raewyn Connell'in "erkeklikler" kavramsallaştırmasından yola çıkarak; 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan Türk dizileri içerisinden amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiş olan "Masumlar Apartmanı", "Menajerimi Ara" ve "Elli Metrekare" dizilerinin ilk sezonlarındaki erkek karakterlerin sunumuna yapılmış olan söylem analiziyle incelenmiştir. Çalışmanın sonuç ve değerlendirme bölümünde ise öncelikle, farklı erkekliklerin medya alanındaki temsilleri üzerinden analiz edilmiş olan bulguların derinlemesine değerlendirmesi yapılmış; ardından yine aynı bölümde, bu temsillerin yayınlandıkları platform ve kanalların yayın anlayışlarından etkilenip etkilenmedikleri tartışılmıştır.

1.1 Çalışmanın Konusu ve Problemi

Tarih boyunca cinsiyet kavramı, üzerinde en çok tartışılan alanlardan biri olmuştur. Doğalmış gibi gösterilmiş olsa da erkekler tarafından üretilmiş olan ve yüzyıllardır insanlığın içerisinde bulunduğu patriarkal sistem; bireyleri, erkek ve kadın olmak üzere ikiye ayırmış ve bu ikiliği katı sınırlar çerçevesinde bireylere dayatmıştır. Bununla

beraber erkek üstünlüğü ve eril tahakküm yüzyıllarca kadınların ezilmesine, ikinci plana itilmesine sebep olmuş; bu süreçte kadınlarla beraber, patriarkal sistem içerisinde “yeterince erkek olmayan” erkekler de kadınlarla birlikte çeşitli baskılar görmüşlerdir.

Özellikle feminizmin ortaya çıkışıyla birlikte cinsiyet tartışmaları farklı boyutlarda ele alınmaya başlanmıştır; bu çalışmalar esnasında cinsiyetin toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmiş/yapılandırılmış bir olgu olduğunu vurgulamak amacıyla biyolojik cinsiyetten ayrı olarak toplumsal cinsiyet kavramı ortaya atılmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramı ışığında ortaya atılan farklı görüşlerle birlikte, kadın ve erkek ikiliğinin sınırlılığı ve yanlılığı, tek bir kadın tanımının yapılamayacağı ve kadın olgusunun çeşitli değişimler gösterdiği fikirleri belirginlik kazanmaya başlamıştır. 1970’li yıllarla birlikte ise, yine feminizm içerisinde baş gösteren düşüncelerle birlikte erkekler ve erkeklik olgusu da toplumsal cinsiyet temelli tartışmalarda sahne almaya başlamıştır. Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren, akademik çevre içerisinde de ayrı bir alt dal olarak çalışılmaya başlanan erkeklik meselesi, günümüze dek gelişim göstererek toplumsal cinsiyet tartışmalarının önemli bir kısmını oluşturmuştur ve oluşturmaktadır.

Erkeklik çalışmaları temel olarak, kendisini bir anlamda var etmiş olan feminizmle kurduğu ilişki açısından ele alındığında iki farklı kola ayrılmaktadır. Erkeklik çalışmalarının bir kısmı feminizme olumsuz biçimde yaklaşmaktayken; diğer kısmı eleştirel erkeklik çalışmaları adı altında profeminist bir yaklaşım sergilemektedir. Bu çalışmanın da içerisinde değerlendirilebileceği eleştirel erkeklik çalışmaları alanı, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ve bu temelde ortaya çıkan sorunların sebebini patriarkal sistemde görmekte ve esasen patriarkal sistemle mücadele etmektedir. Eleştirel erkeklik çalışmaları alanında çalışanlar; patriarkal sisteme profeminist bir bakış açısıyla yaklaşsalar da feminizmden farklı olarak kadınlardan ziyade erkeklere ve erkekliklere odaklanmakta ve sorunun sebebi olan cinsiyet üzerinden bir çözüm arayışına girişmektedirler.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmada; eleştirel erkeklik çalışmaları alanında çok önemli bir isim olan Raewyn Connell’in ortaya attığı ve geliştirdiği “erkeklikler” kavramsallaştırmasından yola çıkarak; farklı erkekliklerin dizilerde temsil edilip edilmedikleri ve temsil edilen erkekliklerin dizilerde, toplumsal cinsiyet çerçevesinden yaklaşıldığında nasıl temsil edildikleri sorunsallaştırılmıştır.

1.2 Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, Raewyn Connell'ın ortaya attığı ve geliştirdiği “erkeklikler” kavramsallaştırmasından yola çıkarak, bu kavramsallaştırma içerisindeki hegemonik, işbirlikçi/suç ortağı, madun ve marjinal erkeklikleri ve bu erkeklik türlerinin medyadaki temsillerini, dizilerdeki erkek karakterler üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Bununla beraber, bu farklı erkeklik temsillerinin, geleneksel (kamu ve özel) ve dijital yayıncılık yapmakta olan kanal ve platformların erkeklik temsillerinin sunumunda bir farklılık gösterip göstermediği, çalışmanın diğer bir amacını oluşturmaktadır. Çalışmada bu amaçlar doğrultusunda, kamu yayıncısı olarak TRT, özel yayıncı olarak Star TV ve dijital yayıncı olarak Netflix platform ve kanallarında yayınlanmakta olan birer Türk dizisi seçilmiş ve bu dizilerdeki farklı erkekliklerin temsilleri, dizilerin ilk sezonlarındaki erkek karakterlere yapılan söylem analizi ile incelenmiştir. Bununla beraber, farklı yayıncılık anlayışları çerçevesinde farklı erkeklik temsillerinin sunumu açısından kanallar (ve dijital platform) arasında bir farklılık olup olmadığı irdelenmiştir. Araştırma içerisinde şu sorulara cevap aranmıştır:

1- 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan Türk dizilerinde farklı erkeklikler nasıl temsil edilmektedir?

2- 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan Türk dizilerindeki farklı erkekliklerin temsilleri, dizilerin yayınlandıkları platform ve kanallara göre değişiklik göstermekte midir?

1.3 Çalışmanın Önemi

Farklı erkekliklerin medya alanındaki temsillerinin, Türk dizilerindeki erkek karakterler üzerinden söylem analizi yöntemiyle incelendiği bu çalışmada; yapılan analizlerle birlikte, patriarkal sistem içerisinde kurgulanmış olan erkeklikler ve bu erkekliklerin toplumsal cinsiyet rol ve kalıpları içerisindeki durumları ve konumlarına karşı bir farkındalık yaratmaya çalışarak medya temsillerinin doğru bakış açıları çerçevesinde düzenlenmesini sağlamak, bu çalışmanın sağlayacağı en önemli katkı olarak düşünülmektedir. Bu konuda erkekliklerin, medya temsillerinin doğru bir bakış açısıyla sunulması ise; toplumda, patriarkal sistem tarafından dayatılan tüm toplumsal cinsiyet rol ve kalıplarına karşı olan algıyı değiştirmek ve bu konuda toplumsal bir değişimi gerçekleştirebilmek açısından önem arz etmektedir.

Ayrıca literatür taraması yapıldığında, Türkiye’de erkeklik ve medya çalışmaları içerisinde yapılan çalışmaların çoğunluğunun sinema ve reklamlar üzerinden yapıldığı; diziler üzerinden yapılan çalışmaların ise çoğunlukla hegemonik erkeklik üzerinden ele alındığı fark edilmiştir. Bu nedenle, diziler üzerinden farklı erkekliklerin temsillerinin ele alındığı bu çalışmayla literatüre katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

1.4 Çalışmanın Sınırlılıkları

Çalışmanın sınırlılıklarını, 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan Türk dizileri içerisinde amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiş olan “Masumlar Apartmanı”, “Menajerimi Ara” ve “Elli Metrekare” dizilerinin ilk sezon bölümlerinde yer alan erkek karakterler oluşturmaktadır. Başka bir deyişle; çalışmanın evreni, 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan Türk dizilerindeki erkek karakterlerken, çalışmanın örneklemi ise, bu erkek karakterler arasından “Masumlar Apartmanı”, “Menajerimi Ara” ve “Elli Metrekare” dizilerinin ilk sezon bölümlerinde yer alan erkek karakterlerdir.

Çalışmanın bir başka sınırlılığı ise, çalışmada analizin yapılabilmesi için, bilimsel yöntemler içerisindeki nitel araştırma yöntemlerinden söylem analizinin seçilmiş olmasıdır. Çalışmanın analiz konusunun en genel anlamda medya temsilleri olduğu düşünüldüğünde, bu temsiller içerisindeki sunumların analizi açısından en uygun yöntemin söylem analizi olduğu öngörülmüştür. Yine söylem analiziyle inceleme yapabilmek adına, diziler arasından seçim yaparken amaçlı örnekleme yönteminin kullanılmış olması da çalışmanın bir başka sınırlılığını yansıtmaktadır.

2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE ERKEKLİK(LER)

2.1 Toplumsal Cinsiyet Tanım ve Temel Yaklaşımlar

Toplumsal cinsiyet terimi en güncel haliyle, cinsler arasındaki ilişkilerin toplumsal olarak örgütlenmesini açıklamak ve “cinsiyet”in biyolojik farklılarla temellendirilmesini reddetmek adına 1960’ların ikinci yarısından itibaren Amerikalı feminist kuramcılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra kimi kaynaklarda ise (Direk, 2009; Segal, 1992) terimin ilk kez 1968 yılında, toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten farklı olabileceğini göstermek üzere Robert Stoller tarafından ortaya atıldığı belirtilmiştir. Fakat toplumsal cinsiyet teriminin kullanımının özellikle, Ann Oakley’in, cinsiyetin biyolojik olarak kurulmasına karşı, toplumsal cinsiyetin ‘kadınlık’ ve ‘erkeklik’ fenomenleri halinde, kültürel olarak kurulduğuna dikkat çeken katkılarıyla beraber 1970’li yıllarda yaygınlık kazandığı vurgulanmaktadır (Kızılırmak Ata, 2018, s. 5).

Toplumsal cinsiyet; ücretli çalışma, aile, politika, gündelik yaşam, ekonomik kalkınma, hukuk, eğitim ve daha birçok alanda analiz edilirken (Ecevit, 2011, s. 4); birçok farklı araştırmacı ve düşünür tarafından farklı şekilde yorumlanmıştır ve yorumlanmaktadır. Bu konuda, Anthony Giddens ve Raewyn Connell gibi sosyologlar, toplumsal cinsiyetin toplum yaşantısının ilk gününden itibaren varlığını sürdürdüğünü ifade etmişlerdir. Özellikle Giddens, toplumsal cinsiyet kavramının toplumsal bir fenomen olarak bir süreci içerdiği görüşü üzerinde durmaktadır. Ona göre, kadınlar ve erkekler arasındaki ayırım, tarihsel süreçler bağlamında farklılık gösterirken; kadınlık ve erkeklik, toplumsal örüntüler ağı ile açıklanabilmektedir. Ayrıca Giddens, kadınların toplumsal, cinsel ve gündelik yaşamlarının erkek egemenliğine dayalı olan toplumsal normlar tarafından biçimlendirilmesinin üzerinde durarak; toplumsal cinsiyeti eril ve dişil ikiliğine dayanan gündelik bir yaşam tarzı olarak ele almaktadır (Giddens, 2010). Connell ise toplumsal cinsiyet ilişkilerini çalışmalarında; “toplumsal cinsiyet rejimi” ve “toplumsal cinsiyet düzeni” olmak üzere iki kavram üzerinden tartışmaktadır. Burada öne sürülen toplumsal cinsiyet rejimi kavramı ile kurumların, toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yaptıkları bölüşümler, duygusal ilişkilerin kurulumu, kurumların diğerleriyle ilişkilenmeleri gibi ayarlamalar açıklanmaktadır. Örneğin devlet dairesinde kadınların ve erkeklerin nasıl giyineceği, askerde erkekliğin nasıl kurulacağı, ailedeki rollerin paylaşımı gibi konular bu tür rejimleri yansıtmaktadır. Toplumsal cinsiyet düzeni kavramı ise, belirli bir zaman ve mekânda, tüm toplumda toplumsal cinsiyet ilişkilerinin

tarihsel olarak organize edilmiş haline işaret etmektedir. Örneğin günümüzde Türkiye’de ve dünyada geçerliliğini hala sürdürmekte olan patriarkal düzen, toplumsal cinsiyet düzeni kavramına örnek teşkil etmektedir (Köseoğlu, 2019, s. 17).

Kadın ve erkek arasında “doğal” sayılan bir ayırım olduğunu kabullenerek tarihin doğallaştırıldığını savunan Monique Wittig ise, bu doğallaştırmanın bireyleri; kadın ve erkek cinsinin her daim varolduğu ve varolacağı varsayımına götürdüğünü vurgulamaktadır. Aynı zamanda Wittig, bu doğallaştırmanın, başka şekilde düşünebilmenin önünde engel oluşturduğunu ve değişimi imkansız hale getirdiğini belirtmektedir (Wittig, 2009, s. 194). Halbuki Anne Fausto-Sterling’in de belirttiği gibi, insanları iki cinsiyetten birine ait olarak düşünmek yeterli olmamaktadır. Çünkü bazı insanların biyolojik yapıları bu ikili sisteme uymayabilmektedir. Kadın ve erkeğin yanı sıra, biyolojik olarak hem kadın hem erkek gibi olan bireyler (hermaphrodites), baskın olarak erkek olan ama kadın özellikleri de taşıyan bireyler (malepseudohermaphrodites) ve baskın olarak kadın olan ama erkek özellikleri de taşıyan (femalepseudohermaphrodites) bireyler bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedirler (Fausto-Sterling, 1998, 20-24).

Yine toplumsal cinsiyet üzerine önemli çalışmalara imza atmış; feminizm ve özellikle queer kuram alanlarında önemli düşünürlerden biri olan Judith Butler’a göre ise, toplumsal cinsiyeti üreten ve pekiştiren cinsel hiyerarşidir. Bu hiyerarşi kadını, erkeğin ötekisi olarak belirlemekte ve heteroseksüel olmayan bireyler sistemin dışına itilmektedirler. Bunun yanında Butler, cinsiyeti kültürel bir inşa olarak ele alırken; cinsiyete dair doğal görünen olguların söylemsel olarak üretildiğini vurgulamaktadır. Ona göre cinsiyet birinin yaptığı bir şeydir dahası yinelenen edimlerdir. Cinsiyet yüzyıllardır belirtildiği gibi bedenin basit bir gerçeği ya da değişmez bir unsur değil aksine düzenli normların tekrarıyla maddeleşmektedir (Butler, 2014). Örneğin, günümüzde kurulu olan erkeklik kimliği, bu açıdan yalnızca şiddet, macera, erginlenme gibi kavramlarla değil bunları estetize eden performanslarla anlamlandırılabilir (Kızılırmak Ata, 2018, s. 7).

Özetle, toplumsal cinsiyet olgusu, toplumsal bir fenomen olarak değişen bir süreklilik izlemektedir. Bu anlamda da toplumsal cinsiyetin içeriğinin tarihsel süreçler bağlamında değişmesiyle beraber kavramın tanım ve kullanımında da farklı yaklaşımlar söz konusu olmuş ve olmaya devam etmektedir. Bir sonraki başlık altında, bu farklı

yaklaşımlardan doğmuş olan farklı toplumsal cinsiyet kuramları açıklanmaya çalışılmıştır.

2.1.1 Toplumsal cinsiyet kuramları

Araştırmacılar, toplumsal cinsiyet kimliği ve bu temelde varolan cinsiyet rollerini farklı kuram ve yaklaşımlar ile açıklamaktadırlar. Söz konusu kuramlar, patriarkal sistemin tahakkümü altındaki cinsiyete dayalı eşitsizliklerin daha iyi anlaşılması ve irdelenmesini sağlamayı amaçlamaktadırlar. Bu kapsamda literatür incelendiğinde; biyolojik kuram, psikanalitik kuram, sosyal öğrenme kuramı, bilişsel gelişim kuramı ve toplumsal cinsiyet şeması kuramının yapılan araştırmalarda ön plana çıktığı belirlenmiştir (Aydın Başaran, 2019, s. 23). Bu kuramların tümü; toplumsal, kültürel, ekonomik, ideolojik vs. birçok boyut taşımakta olduğundan kuramlar içerisinde de birçok farklı tanımlama ve yaklaşım göze çarpabilmekte ve kuramlara karşı çeşitli eleştiriler getirilebilmektedir (Ayhan, 2020, s. 30).

2.1.1.1 Biyolojik kuram

Kadınlar ve erkekler arasındaki davranış çeşitliliğini, cinsler arasındaki biyolojik ve psikolojik farklılıklara dayandırarak açıklayan biyolojik kuram; kadın ve erkek bedenlerinde salgılanan hormonlar ve bu hormonlardaki işlevsel ve yapısal farklılıklar üzerinde durmaktadır (Doruk, 2019, s. 9). Bu kurama göre, kadınlar ve erkekler için biyolojik yapılarından gelen eğilimler, roller vasıtasıyla toplumsal davranışlara yansımakta ve bu durum toplumsal normların oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Talcott Parsons ve Robert F. Bales, “Family socialization and interaction process” isimli kitaplarında, kadın ve erkeğin tamamlayıcı bir ilişki düzeninde en iyi şekilde var olabilirken toplumsal düzenin sağlanabildiğini belirtmektedirler. Parsons ve Bales’a göre, bu tamamlayıcı ilişkide erkek “dışarıda ekmek kazanan”, kadın “yuvasında ev hanımı” konumunda olmalıdır. Zira bu durum, onların biyolojik eğilimleri ile de uyumaktadır (Parsons ve Bales, 1955). Buradan da anlaşılacağı gibi, erkekliğin toplumsal anlamda kazanmış olduğu iktidarın en temel dayandırıldığı nokta biyoloji olmaktadır.

Toplumsal cinsiyete yönelik yapılan biyolojik açıklamalardan bazıları da üreme organlarını temel almaktadır. Bu görüşe göre, kadınların ve erkeklerin farklılıkları üreme organları ve hormonlara dayandırılmakta, sahip oldukları özelliklerin bunların etkisi

altında oluştuğu ve geliştiği ileri sürölmektedir (Ayhan, 2020, s. 30). Yine biyolojik kuramın farklı bir boyutunu da beyne dayalı açıklamalar oluşturmaktadır. Bu konuda özellikle erkeklerin mimarlık, mühendislik ve sanat gibi alanlarda daha başarılı olmalarını erkeklik hormonlarına ve erkeklerin beyin performansının kadınlara göre üstün olmasına bağlayan biyolog ve doktorların açıklamaları etkili olmaktadır (Dökmen, 2010, s. 48-49).

Biyolojik kuramın/kuramcılarının savunduğu yaklaşım ve ortaya koyduğu bilgiler, çeşitli araştırmacılar tarafından farklı perspektiflerden eleştirilmektedir. Örneğin Fatmagöl Berktaş biyolojik açıklamaları; cinsiyetin toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiğini reddetmesi ve yaptığı açıklamaların biyolojik bedenlerin işleyişine yönelik basit kaldığını ifade ederek eleştirmektedir. Ayrıca Berktaş, erkek saldırganlığının ya da tahakkümünün erkek hormonlarına bağlı olduğunu öne süren biyolojik özcü görüşlerin tipik olarak statükoyu desteklediğini açığa çıkaran geniş bir feminist literatür mevcut olduğunu belirterek eleştirisini sürdürmektedir (Berktaş, 2009, s. 60). Yine günümüz koşullarına bakıldığında, kadınların iş hayatına girerek kamusal alanda daha fazla yer bulmaya başlamaları ve uzun yıllardır sadece erkeklerin yapabileceği iddia edilen işleri yapabiliyor olmaları da bu kurama başlı başına karşıtlık oluşturmaktadır. Tüm bunlarla birlikte yalnızca cinsler arası değil aynı cinsiyette olan bireyler arasında dahi belirgin biçimde görölebilen farklılıkların söz konusu olması da biyolojik kurama yöneltilebilecek farklı bir eleştiri boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır (Ayhan, 2020, s. 31).

2.1.1.2 Psikanalitik kuram

Psikanalitik kuram dendiğinde ilk akla gelen isim Sigmund Freud olmaktadır. Freud'un kuramında yaşadığı dönemin de etkisiyle erkek çocuklarına ve erkeklere birincil kişiler olarak bakılmakta kadınlar ise ikincil kişiler olarak algılanmaktadır. Bu nedenle "penis" kavramı Freud'un kuramında cinsel kimliğin kazanımı sürecinde belirgin biyolojik özellik konumundadır. Freud, toplumsal cinsiyet kimliğinin dört ya da beş yaş civarında öğrenildiğini savunmaktadır. Ona göre, dört ya da beş yaşındaki bir erkek çocuğu, babasının kendisinden beklediği disiplin ve özerklik nedeniyle onun penisine zarar vermek istediğini düşünerek babasından korkmaktadır. Çocuk kısmen bilinçli bir biçimde babasını, annesine duyduğu bağlanmaya karşı rakip olarak görmektedir. Bu süreç boyunca annesine duyduğu erotik duyguları bastırırken babasını üstün bir varlık olarak gören çocuk, kendisini babasıyla özdeşleştirmekte ve erkek kimliğinin farkına varmaktadır. Bu kuramda kız çocukların ise erkek çocukları, sahip oldukları penis

nedeniyle kıskandıkları varsayılmaktadır (Tanrıvermiş, 2007, s. 60-62). Ayrıca Freud, buradaki sorunun yalnızca anatomik ayrılıklar olmadığını söylemeye özen göstermekte; esasen penisin varlığı ya da yokluğunun, erkeklik ya da kadınlık için simge olduğunu belirtmektedir (Giddens, 2012, s. 212). Örneğin, penisi olan bir erkeğin kendini kadın gibi hissetmesi bu tanımların dışında kalmaktadır. Ya da bir erkeğin başka bir erkekten hoşlanması, bu kuram baz alındığında toplumsal cinsiyetin öğrenilmesinin normal seyrine uymamaktadır (Aydaş, 2017, s. 5).

Freud'un görüşlerine, özellikle feminist kuramcılar tarafından ciddi eleştiriler yöneltmiştir. Bu eleştirilerden ilkinde göre Freud, toplumsal cinsiyet kimliğini, cinsel organların fark edilmesiyle gereğinden fazla eşleştirmektedir. İkinci olarak, kuram, penisin, yalnızca erkeklik organının yokluğu olarak tasavvur edilen vajinadan daha öte olduğu anlayışına bağımlılık taşımaktadır. Üçüncü eleştiriye göre Freud, babayı birincil disiplin edici eyleyen olarak görmekteyken; esasen pek çok kültürde, annenin disiplinin uygulanmasında daha önemli bir rol oynadığı gerçeğini görmezden gelmektedir (Giddens, 2012, s. 212-213). Freud'un kuramına getirilen bir diğer önemli eleştiri ise varoluşçu psikanaliz çerçevesinden getirilmiş olan eleştiridir. Varoluşçu psikanaliz teorisine göre, toplumsal cinsiyetin oluşumu, Freud'un öne sürdüğü gibi, tamamen bilinç dışında gelişen, Oidipus adı verilen olaylar zincirinden ibaret değildir. Başka bir ifadeyle, Oidipus kompleksinin her ne kadar kayda değer bir önemi olsa da toplumsal cinsiyet kimliğini belirleyen tek etmen değildir. Zira birey, özgür olarak yapacağı seçimlerle de karşı karşıyadır ve bilinçli olarak bir seçim yapma ve seçimin getirdiği sorumlulukları üstlenme edimine sahip olmaktadır (Ertan, 2009, s. 10).

Psikanalitik kuram içerisinde değerlendirilen bir başka isim de yine Freud'un bir psikanalist olan Nancy Chodorow'dur. Chodorow, feminist bir yaklaşımla Freud'un analizini yeniden ele almış ve baba-erkek çocuk merkezli yaklaşımı kırmayı amaçlamıştır. Chodorow, kuramında Freud'un aksine babadan ziyade anneyi vurgulamaktadır. Çocuk, yaşamının ilk dönemlerinde, annenin kendi üzerindeki etkisinin en baskın etki olması nedeniyle, anneye duygusal olarak bağlanma eğilimi taşımaktadır. Bu bağlanma, ayrı bir benlik duygusuna erişmek adına bir noktada kopmakta ve çocuk, daha az sıkı bir bağlılık içine girmektedir. Chodorow, bu kopuş sürecinin, erkek ve kız çocuklarında farklı şekillerde gerçekleştiğini ileri sürmektedir. Kızlar, annelerine yakın olmayı sürdürürlerken anneden kesin bir kopuş olmadığından başka insanlarla daha bağlantılı bir benlik duygusu geliştirmektedirler. Erkek çocuklar ise benlik duygusunu,

anneye yakınlıklarını kökten yadsıma yoluyla ve kendi erkeklik anlayışlarını kadınsı olmayandan türeterek elde ettiklerinden “kız kardeş gibi” ya da “anasının kuzusu” olmamayı öğrenmektedirler (Giddens, 2012, s. 213). Başka bir deyişle Chodorow, Freud'un vurgusunu, bir dereceye kadar tersine çevirmekte; kadınlık yerine erkeklik bir kayıpla, anneye olan sıkı bağlılığın yitilmesiyle tanımlanmaktadır. Böylece erkek kimliği, ayrılma yoluyla biçimlenmekte bu yüzden, erkekler yaşamlarının daha sonraki dönemlerinde, başkalarıyla yakın duygusal bağlar içine girdiklerinde, bilinçsiz biçimde kendi kimliklerinin tehlikeye düştüğünü duyumsamaktadırlar. Öte yandan kadınlar ise, bir başka kişiyle yakın ilişkinin yokluğunun kendilerine olan güvenlerini tehdit ettiğini duyumsamaktadırlar. Bu kalıplar, çocukların toplumsallaşma sürecinde kadınların etkin olması nedeniyle kuşaktan kuşağa aktarılmaktadırlar (Tanrıvermiş, 2007, s. 65-66).

Toplumsal cinsiyet oluşumunu açıklamak için ortaya atılan psikanalitik argümanlardan önemli bir tanesi de Raewyn Connell'in “yerleştirme” teorileri olarak adlandırdığı teorilerdir. Yerleştirme teorileri, toplumsal cinsiyet oluşumu bağlamında, Freud'un Oidipus kompleksi teorisi üzerine yoğunlaşmaktadır. Başka bir ifadeyle yoğunlaştıkları alan, çocuğun ebeveynlerden birine duyduğu sevgi ve eş zamanlı olarak diğerine duyduğu nefretin bileşimidir. Yerleştirme teorilerinin merkezinde iki kavram yer almaktadır: Kateksis ve bastırma sürecinin kurucu rolü. Bu teorilere göre, çocuklukta aile üyelerine yüklenen duygusal anlam, yetişkinlikte daha geniş toplumsal dünyadaki kişilerle yer değiştirmekte, diğer bir ifadeyle çocukluk dönemindeki kateksis, yetişkinlik döneminde, obje değişikliğine uğramaktadır. Yer değiştiren bu duyguların ne kadar yoğun olacağı da çocukluk dönemindeki dürtülerin bastırma sürecinde ne kadar engellendiğiyle yakından ilintili olmaktadır (Connell, 1998, s. 267).

2.1.1.3 Sosyal öğrenme kuramı

Sosyal öğrenme kuramı, Albert Bandura (1977) tarafından en başta, öğrenmenin sosyal etkilerinin açıklanması amacıyla geliştirilmiş olsa da günümüzde toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilmesi hususundaki açıklamalara da temel oluşturmaktadır (Ayhan, 2020, s. 31). Sosyal öğrenme kuramı temelde, çocuğun model alma, taklit etme ve pekiştirmeyi içeren öğrenme süreçlerinden geçerek hem toplumsal cinsiyet kimliğini hem de toplumsal cinsiyet rollerini geliştirdiğini ileri sürmektedir. Buna göre, kız ve erkek çocuklarına aile, arkadaşlar, okul ve kitle iletişim araçları yoluyla cinsiyetlerine göre davranmalarıyla ilgili mesajlar verilmektedir. Bu mesajlar karşılığında ödüllendirme

yapıldığı takdirde verilen mesaj tekrar edilirken; ceza verildiğinde mesaj, çocuk tarafından içselleştirilmeyerek tekrar edilmemektedir. Bu yüzden bu kuram çerçevesinde çocuklar, toplumsal cinsiyet kimliği mesajlarını alırken pasif bir konumda görülmektedirler (Zeybekoğlu, 2009, s. 19-21). Bunların yanında genetik etmenleri de önemsemekte olan bu kuram, bireyin çevresindeki insanları rol model olarak taklit etmesi üzerinde durmaktadır. Erkek çocuğun babayı, kız çocuğun ise anneyi örnek alması bu duruma örnek olarak verilebilmektedir (Özgür, 2010, s. 17). Sosyal öğrenme kuramına göre, bireyin cinsiyetine yönelik toplumsal cinsiyet rollerini öğrenmesi açısından çevre büyük önem taşımaktadır. Toplumsal hayatın aktığı çevre, erkeklerin ve kadınların yaptıklarını gözler önüne sermekte toplumdaki hiyerarşiyi cinsiyet rolleri üzerinden göstermektedir. Yaratılan hiyerarşi ve biçilen roller erkeklere ve kadınlara bu roller üzerinden özellikler yüklemekte ve farklılıkları daha keskin sınırlara taşımaktadır (Güldü ve Ersoy Kart, 2009, s. 104-105). Sosyal öğrenme kuramının ileri sürdüklerinin gerçekleşmesinde bireyler kadar kitle iletişim araçları da etkili olmakta, toplumun cinsiyetlere yüklemiş olduğu rolleri yarattığı programlar ve karakterler üzerinden bireylere model oluşturmaktadır (Dökmen, 2010, s. 61.62).

Sosyal öğrenme kuramına göre, özellikle toplulukçu yapıları temel alan kültürlerde cinsiyetler için uygun görülen roller belirgin bir şekilde tanımlandığından ve bu rollere ilişkin tutum ve davranışlar konusunda bağlayıcı kurallar konulduğundan; her bir cinsiyet dâhilindeki bütün modellerin davranış biçimleri kendi aralarında daha tutarlı hale gelmektedir. Cinsiyet rollerinin açık bir şekilde tanımlanmadığı bireyci kültür yapılarında ise; cinsiyet rol beklentileri zamana ve ilgili dönemin koşullarına bağlı olarak farklılıklar göstermektedirler (Aydın Başaran, 2019, s. 25).

2.1.1.4 Bilişsel gelişim kuramı

Bilişsel gelişim kuramı, toplumsal cinsiyetin ortaya çıkışının, dışsal modellerin etkisinden çok çocuğun bilişsel sistemi içerisinde gerçekleştiğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşıma göre çocuk, sosyal öğrenme kuramında olduğunun aksine aktif bir konumdadır (Ertan, 2009, s. 5-6). Bilişsel gelişim kuramında, yine sosyal öğrenme kuramının aksine ödüllendirilmeden ziyade kimliklenme durumu önem arz etmektedir. Toplumsal cinsiyet oluşumunu bilişsel gelişim kuramıyla açıklayan Lawrence Kohlberg, çocuğun zihninde cinsiyetlere ilişkin kategoriler oluştuğunu ve bu kategorilere uygun özellikleri şemalaştırdığını ve kendisini bu kategorilerden biriyle uyumlayarak o kategorinin

özelliklerine uygun davranmaya başladığını ileri sürmektedir. Ancak bu süreçte önemli olan bilişsel tutarlılıktır ve bu bilişsel tutarlılık, toplum içerisinde kabul gören özelliklere sahip bir erkek veya kadın olmayı keşfetmekle mümkün olabilmektedir. Böylece çocuklar, kültürün tanımladığı toplumsal cinsiyet kimliği olarak kadınlığı veya erkekliği edinmekte ve buna uygun duruş cinsiyet rolü kazanmaktadırlar (Dökmen, 2010, s. 64-66). Fakat bazı durumlarda bu konuda normalin dışına çıkılarak sapmalar yaşanabilmektedir. Burada normalin dışına çıkanlar tabiriyle kast edilenler ise; geyler, transseksüeller, çift cinsiyetliler ve toplumsal cinsiyet kimliği ile kendi cinsiyet kimlikleri örtüşmeyen diğer kişilerdir denilebilir (Connell, 1998, s. 255).

Kohlberg'in kuramına yönelik çeşitli eleştiriler getirilmiştir. Örneğin, kuramın toplum tarafından cinsiyetlere verilen farklı değerleri açıklayamadığı, bir başka deyişle toplumun ve kültürün rolünün kuramda göz ardı edildiği öne sürülmüştür (Dökmen, 2010, s. 67). Ayrıca Kohlberg'in savunusunun aksine cinsiyetin değişmezliği ilkesinden başka faktörlerin de cinsiyet gelişimini yönettiğini gösteren araştırmalar da bilişsel gelişim kuramına yönelik yapılan eleştiriler çerçevesinde okunabilmektedir (Bussey ve Bandura, 1999, s. 678).

2.1.1.5 Toplumsal cinsiyet şeması kuramı

Sosyal öğrenme ve bilişsel gelişim kuramlarının temel felsefelerinin bir bileşkesi olarak ele alınabilecek olan toplumsal cinsiyet şeması kuramı Sandra Lipsitz Bem tarafından ileri sürülmüştür (Dökmen, 2010, s. 68). Bu kuramın savunusuna göre, kadın ve erkek temelli kişilik özellikleri hemen her toplumda belirlenmiş ve bu bağlamda erkek ve kadının toplumdaki karşılığı -yapabilecekleri, sorumlulukları vs.-, cinsiyetleri açısından ayrıştırılarak tanımlanmıştır. Bu kapsamda gelişim süreci içindeki bir çocuk da yaptığı gözlemlere dayalı olarak her bir cinsiyete özgü tutum ve davranışları, toplum tarafından yüklenen görev ve sorumlulukları değerlendirip içselleştirerek öğrenmektedir. Bu kurama göre çocuklar, toplumsal cinsiyet şemalarını öğrenirken, cinsiyetler arası belirgin farkları anlamakta, özellikle kendi cinsiyeti ile ilgili temel bilgileri öğrenmekte ve bu veriler sayesinde kendi cinsiyetini açıklayabilmektedirler (Çıtak, 2008, s. 15). Ayrıca toplumsal cinsiyet şemasına göre bilgiyi işlemek, davranış ve tutumları kadınsı veya erkeksi özelliklere göre ayırmaya neden olmaktadır. Bu bilgiler illa cinsiyetle ilişkisi olmak zorunda olan bilgiler de olmayabilmektedirler. Örneğin; gül ve bülbül gibi terimlerin kadınsı, kartal ve şahin gibi terimlerin ise erkeksi kategorisinde

değerlendirilebileceği söylenebilmektedir. Böylelikle toplumsal cinsiyet şeması; bireylere, kadın ve erkek davranışlarının kazanılması ve bilgilerin ne şekilde kullanılmaları gerektiği konularında bir çerçeve sunmaktadır denebilir (Doruk, 2019, s. 10).

Bu çalışmanın amaçları göz önünde bulundurulduğunda; toplumsal cinsiyet tanımının yapıldığı ve bu konudaki farklı yaklaşımların tanımlanmaya ve açıklanmaya çalışıldığı bu bölümden sonra, toplumsal cinsiyet içerisinde bu çalışmanın temelinde bulunan erkeklik kavramının ne şekilde tanımlandığı ve hangi kavramlarla birlikte ele alındığı bir sonraki bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alınmaya çalışılmıştır.

2.2 Kavram Olarak Erkek ve Erkeklik

Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğüne göre “erkek” kelimesi, “yetişkin adam, bay, er kişi” anlamlarına gelmekteyken; “erkeklik kelimesi” ise “erkek olma durumu” anlamına gelmektedir. Yine TDK sözlüğü içerisinde, iki kelimenin de alt anlamları incelendiğinde, erkek kelimesinin mecaz kullanımını yansıtan beşinci anlamının “sözüne güvenilir, mert”; erkeklik kelimesinin ikinci anlamının ise “yiğitlik” olduğu göze çarpmaktadır. Başka bir deyişle, iki kelimenin de sözlükteki ilk anlamları kavramların biyolojik yönlerini vurgulamaktayken; kelimelerin alt anlamları ise toplumsal cinsiyete dayalı kültürel ve kurgusal anlamlarını içermektedir. Bundan dolayı erkek ve erkekliğe dair irdelemelerin yapılabilmesi adına, kavramların kökenlerinin ve inşa süreçlerinin doğru anlaşılabilmesi önem arz etmektedir.

Alan Petersen, basitçe erkeklik anlamına gelen “masculine” teriminin kullanımının 14. yüzyıla dek gittiğini lakin erkekliğin, bir dizi standartla tanımlanmasının ancak 18. yüzyılda başladığını belirtmiştir. Petersen’e göre bu tanımlama, özellikle 20. Yüzyıla geldiğinde derinleşmiş, erkek bedenleri ve karakterleri rekabetçilik, güç, dayanıklılık, sertlik ve kendine güven gibi özellikler ekseninde inşa ve disipline edilmeye başlanmıştır (Petersen, 1998’den aktaran Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s. 54). Erkeklik bilhassa, 2. Dünya Savaşı sonrası dönemde -kavramın dönüşümlerinin başladığı 1970’li yıllara dek tek bir katı yapı olarak tanımlanmış; bu tanımlamaya uygun ideal erkek ise mantıklı, güçlü ve toplumsal yönelimli olarak tarif edilmiştir (Smiler, 2004, s. 17). Günümüzde ise erkek ve erkeklik kavramlarına, erkeklik meselesinin tartışılmaya başlandığı 1970’li yıllardan başlamak suretiyle farklı şekillerde tanımlamalar ve açıklamalar getirilmiştir ve getirilmektedir. Buna göre erkeklikten söz edildiğinde, birbirinden farklı olgular olan

toplumsal ve kültürel bakımdan erkek olarak kabul edilmek, erkek biyolojisi, erkekliğe ilişkin beden algısı ve hatta erkeklik temsilleri gibi olgular birlikte işaret edilebilmektedir (Bozok, 2011, s. 15).

Tayfun Atay'a göre erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamıdır. Erkeklik; ebedi ve ezeli olmadığı gibi esasen doğal da değildir. O, kültürel bir olgudur ve dolayısıyla kültürden kültüre ya da toplumdan topluma değişebilen görelî bir pratiktir (Atay, 2004, s. 14). Fakat her ne kadar erkek ve erkekliğe atfedilen sıfatlar toplumdan topluma farklılık gösterse de erkek ve erkeklikle ilgili bütün toplumların uzlaştıkları bazı klişeler de mevcuttur (Kara, 2016, s. 30). Bu konuda Gülten Uçan, kavramsal olarak erkekliğin belirli temalar altında yürütülen söylem mücadeleleri içerisinde biçimlendiğini belirtmektedir. Bu temalara göre erkek; heteroseksüel, başarılı, statü sahibi, cesur, ekonomik açıdan bağımsız, ailesine bakan, rasyonel, feminen tavır veya düşünceye sahip olmayan, saldırgan ve şiddete meyilli şekilde tanımlanmaktadır (Uçan, 2014, s. 24). David Gilmore ise bir erkeğin hayatında -toplum tarafından varolması gerektiğine inan(dır)ılan- üç temel evrensel ölçüt olduğundan bahsetmektedir. Bu üç ölçüt; soyunun devamını sağlamak, kendisine bağlı olanları tehlikelerden korumak ve hısım ve akrabalarını geçindirebilmektir (Gilmore, 1990, s. 223). Saraçgil'e göre ise, erkekliğin kazanımı öncelikle oğulun anneden başkalaşmasına bağlıdır ve bu başkalaşım erkek dünyasına girmenin ve bu dünyanın bir parçası olmanın temel koşuludur. Zira erkek, kendini -ilk olarak- "kadın olmayışı" ile tanımlamaktadır (Saraçgil, 2005, s. 51). Dahası, Segal'in de belirttiği gibi: "‘Erkek’ olmak; ‘kadın’ olmamaktır, ‘eşcinsel’ olmamaktır, herhangi bir ‘ikinci sınıflık’ işaretiyle -etnik veya başka türlü- damgalanmamış olmaktır" (Segal, 1992, s. 20).

Bir erkeğin gelişim sürecinde bu "kuralları" en iyi şekilde öğrenmesine ve içselleştirmesine yardımcı olan en temel nokta ise sosyalizasyondur. Zira erkeklik performansları, sosyalizasyon süreci içerisinde benimsenmekte ve pratiğe dökülmektedir. Bu anlamda, sosyalizasyon -en çok- erkeklerin eştoplumsal ilişkilerinin yoğun olduğu alanlarda gerçekleşmektedir. Bu alanlara Mehmet Bozok; futbol maçları, kahvehaneler, spor salonları, askeri birlikler, erkek öğrenci evleri, erkeklerin kadınlardan çok zaman geçirdiği iş yerleri, porno web siteleri, genelevler, meyhaneler ve barlar gibi alanları örnek göstermektedir (Bozok, 2011, s. 76). Bu alanlar vasıtasıyla üretilmekte ve gerçekleştirilmekte olan erkeklik, Ahmet Oktan'a göre, toplumdaki diğer erkeklerin

gözetimi ve denetimi altındaki bir onaylanma ve yeniden onaylanma sürecini beraberinde getirmektedir (Oktan, 2008, s. 153). Bu yüzden erkekliğin sabit bir veri olmaktan ziyade kazanılan ve bu yüzden kaybedilme tehlikesi her an var olduğu için nihai olarak asla elde edilemeyen bir statü olduğunun altı çizilmesi gerekmektedir. Onaylanma adına, erkekliğin sürekli biçimde ispatının gerekmesi ise erkekler üzerinde bir tür baskı yaratmakta; bu baskı, erkekliğin kaybedileceği kaygısını beraberinde getirmektedir (Kandiyoti, 2013, s. 82). Bundan dolayı, tek başlarına olduklarında daha kırılğan, duygusal ve daha “bağımsız” olabilen erkeklerin, özellikle eştoplumsal gruplar içerisinde, grupların istek ve baskılarına “bağımlı” hale gelmeleri ve bu istek ve baskılar doğrultusunda eril görünme çabaları içerisinde davranış ve tavırlar göstermeleri, erkekliği kaybetme kaygısı çerçevesinde okunmalıdır. Çünkü, eştoplumsal gruplar içerisinde erkeklerden hegemonik kodlara uygun hareket etmeleri beklenmekte; ortamın ruhuna uygun hareket etmeyenler kılıbıklık, yumuşaklık, ibnelik gibi kadınsı ya da patriarki içerisinde erkek olarak nitelendirilmeyenlere özgü görülen ifadeler aracılığıyla aşağılanmaktadırlar (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s. 59-60). Sonuçta, bu şekilde süreçler ve baskılar altında, toplumsal iktidar sistemlerinin değerlerini yüklenerek kendini üretmekte ve yenilemekte olan erkeklik kalıbı (Selek, 2018, s. 24), kendisini homofobi, kadın düşmanlığı ve kadınsı olarak kodlanmış olan her şeyden uzak durarak var edebilmektedir.

Özetle erkeklik, Segal’in de belirttiği gibi, daima tek bir tanıma sığamayarak tanımlanamamış olan ve aynı ölçüde hem toplumsal hem de ruhsal bir gerçeklik üzerine kurulu bir varoluş özelliğidir (Segal, 1992, s. 161) ve erkekliğin devlet, din, medya gibi kurumlar tarafından sürekli olarak doğallaştırılması söz konusudur. Zira erkeklik, her ne kadar kültürel bir inşa süreci de olsa onun kurulumunda ve var olabilmesinde kurumsallaşmış patriarkal destek hayati bir önem taşımaktadır (Sancar, 2009, s. 40). Bu yüzden bir sonraki bölümde, “üstün erillik” ve “eril tahakküm” kavramları üzerinden erkekliğin patriarkal sistem içerisindeki durumu irdelenmeye çalışılmıştır.

2.2.1 Üstün erillik ve eril tahakküm

Erkekler arasında gelişen güç ilişkileri ve bu ilişkileri beslemekte olan patriarkal destekleri anlama noktasında üzerinde durulması gereken bazı önemli kavramlar mevcuttur. Bunlardan biri üstün erillik kavramıdır. Üstün erillik kavramı en genel anlamda, iktidar ilişkileri bağlamında ortaya çıkan ve sosyal alanda tahakküm gücünü

elde etmiş olan erkek benliği/kimliğinin ortaya koyduğu toplumsal cinsiyet rolü pratikleridir. Bu sayede üstün erillik, kadın ve erkek arasındaki her türlü farklılığa vurgu yapabilmekte ve iki cinsiyet arasındaki mesafenin açılmasından yana eylemler, etkileşimler gerçekleştirebilmektedir. Üstün erillik iktidar pratiklerini, sosyal alanda bulunan toplumsal cinsiyet rolleri, dil, gibi araçları kullanarak gerçekleştirmekte; bu pratikler aynı zamanda aile, medya, din vb. kurumlar tarafından da desteklenmektedir. Üstün erillik rolü, sahip olduğu iktidar ve güçten ötürü kendi içerisinde çeşitli rekabet ortamları ve zorlukları barındırmaktadır. Bundan dolayı üstün eril, pek çok kez erkekliğini ve iktidarını ispatlamak ya da bu iktidarın devamlılığını sağlamak için diğerleriyle rekabet etmek durumunda kalmaktadır (Sankır, 2010, s. 6-7).

Erkeklik tartışması söz konusu olduğunda önem arz eden ve anahtar kavramlardan olan bir diğer olgu ise eril tahakkümdür. Willem Schinkel'e göre eril tahakküm, en genel anlamda erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkideki eşitsizliğin bir dizi karmaşık etki sonucu sürekli olarak yeniden üretildiğini ileri süren bir çalışmadır (Schinkel, 2003, s. 73). Eril tahakkümü olanaklı kılan iktidar ilişkileri; ekonomik düzenlemelerle işleyen, duygusal ilişkilere gömülü, dil ve anlam sistemleri ile iç içe yaşayan çok boyutlu bir işleyişe sahiptir (Sancar, 2009, s. 21). Bu sayede eril tahakküm, sadece zor ya da şiddet üzerinden işlememektedir. Erkeklerin, kadınlara ve birbirlerine karşı kurdukları tahakküm ilişkilerinin inşasında kültür ve kurumlar üzerinden işleyen ikna ve rıza pratikleri de söz konusu olmaktadır (Sankır, 2010, s. 7). Yüceltilen namus, şeref, annelik ve hatta evliliğin kendisi de eril tahakkümün ikna biçimlerini yansıtmaktadır (Yaraman, 2016, s. 213). Bu anlamda eril tahakküm kamusal ve özel alanda sosyal dayanaklara sahip olan bir sistemdir ve sonuçları itibariyle bir eşitsizlik durumudur (Sankır, 2010, s. 3).

Tüm bunlarla beraber Pierre Bourdieu ise, özellikle modern toplumlarda ortaya çıkan eril tahakkümü, iktidar karşısında boyun eğmenin tipik bir örneği olarak tanımlamakta ve onu habitus kavramı ile birlikte ele almaktadır. Bourdieu, habitusu, failleri belli bir şekilde davranmaya yönelten bir eğilimler kümesi olarak tanımlamaktadır. Bu eğilimler, insan algısının, davranışlarının başka bir deyişle her tür pratiğin ana kaynağını oluşturmaktadırlar. Burada en önemli nokta, bu pratiklerin düzenli pratikler olmasına karşın, bu düzenlilikleri uygulatan ya da zorlayan bir yöneticiden bahsetmenin mümkün olmamasıdır. Bunlar, hayatın maddi yapıları içine kazılı olup; sürekli dönüştürülebilir bir eğilimler sistemi olarak işlemektedirler (Bourdieu, 1991, s.

12-13). Bu noktada, Bourdieu'ya göre eril düzenin yapısı, cinsel olanın ikili-zıt karşıtlıklar şeklinde işleyişi ile anlamlandırılan cinsiyetlendirilmiş kozmoloji üretimi ile gerçekleşmektedir. Cinsel ya da diğer ayrımlar eril-dişil karşıtlık içinde ele alınmakta; tek başına ele alındıklarında tamamen keyfi görünen özellikler birbirine benzer karşıtlıklar sistemi haline gelerek nesnel ve öznel gereklilikler haline dönüşmektedirler. Bu anlamlar doğallaşarak, kendileri birer toplumsal tahakküm düzeni haline gelmektedirler. Bourdieu'ya göre, cinsler arasındaki bölünme “şeylerin düzenine dahil”miş gibi görünmekte ve bu bölünme; tüm toplumsal dünyada, bedene gömülü haliyle bedenlerde ve eyleyicilerin habitusunda mevcuttur. Tüm bunlar ise; algılama, düşünme ve eyleme şemaları sistemleri olarak işlemektedirler. Böylelikle toplumsal düzen, üzerinde temellendiği eril tahakkümü tasdik etmek için devasa bir sembolik makine gibi işlemekte ve toplumsal dünya, bedeni cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik ve cinsiyetlendirici gerçekliği inşa etmektedir. Bu şekilde varolan cinsiyet farkları sistemiyle yaratılan eril tahakküm ise, cinsiyete dayalı iş bölümü vasıtasıyla toplumsal düzenin gerçekliğine kazanmakta ve her bir cinsin faaliyetlerini, zamanlarını, araçlarını ve mekanlarını düzenlemektedir (Bourdieu, 2019, s. 20-23). Özetle Bourdieu, ikili karşıtlıklar halinde ifade edilen toplumsal anlamlar sayesinde eril iktidarın ve bedenselleşen iktidar ilişkisinin nasıl inşa olduğunu anlatırken, eril iktidarı toplumsal/siyasal kurumlardan ziyade, bedenlere yazılmış haliyle anlama çabasıdır (Sancar, 2009, s. 190).

Tüm bu tanımlamalardan yola çıkarak, iktidarın erkeklik üzerindeki görünümünün en çok beden üzerinde kurulan iktidarda görüldüğü söylenebilmektedir. Erkek bedeni, modern iktidarın uygulandığı dolayım alanını oluşturmaktadır. Disiplin edici iktidar mekanizmaları, bir yandan erkek bedenini araçsallaştırır, itaatkarlaştırır ve erilleştirirken, bir yandan da erkek bedenine, başka bedenlere aynı işlemi yapma imkânı vermektedir (Çakır, 2015, s. 71). Bu durum ise erkeklere ve erkeklik olgusuna özel bir iktidar alanı sunmakta ve bu iktidar patriarkal sistem tarafından özellikle desteklenmektedir. Bundan dolayı bir sonraki bölümde, erkekliğin bir iktidar mekanizması olarak görünümü ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

2.2.2 İktidar mekanizması olarak erkeklik

Erkeklik, toplumsal bir konum olarak iktidar analizi içerisinde bakılmadan anlaşılabilir bir olgu değildir. Zira, Serpil Sancar'ın da belirttiği gibi, erkekliğin sürekli başka konumların "ne olduğu" hakkında konuşma hakkını kendi elinde bulunduran ve bu

sayede kendi bulunduğu konumu sorgulama dışı bırakan bir iktidar konumu olduğu görülebilmektedir (Sancar, 2009, s. 16). İktidarın erkeklikle özdeşleştiriliyor olması, onun erkeklığe bağlı öznelliklerle doğrudan bir ilişkisi olduğu düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Zira erkeklığe bağlı normatif ve hegemonik öznellikler, iktidara içkin bir şekilde kurulmaktadır (Demren, 2008, s. 80) ve belirli alan ve durumlar erkeklerle ve erkeklikle “bütünleş(tiril)miş” konumdadırlar. Örneğin kamusal alan, erkek egemenliğine sunulmuş bir iktidar pratiği alanıdır ve erkeklere atfedilmiş durumdadır. Bu yüzden kamusal alan erkekler tarafından, erkeklere göre biçimlendirilen bir alandır ve devlet iktidarı da erkek egemenliğine dayanmaktadır (Çetinkaya, 2018, s. 33). Segal’in de belirttiği gibi, kamusal hayatta, iktidar seçkinleri yetiştirmeye yönelik olan kulüp ve dernekler, erkeklere özgü ritüellere yaslanmaktadır. Kamusal alanla beraber, toplumsal düzeni ve güveni sağlamak için oluşturulan ve aynı zamanda şiddet kullanma yetkisine sahip olan ordu ve polis gibi devlet kurumları da yine meşruiyetlerini eril tahakküme dayalı bu cinsiyet ideolojilerinden ve erkeklikle özdeşleştirilen öznelliklerden kazanmaktadır (Segal, 1992, s. 132-133).

Yine, erkeklığın iktidarı elinde bulundurmasını sağlayan en önemli araçlardan biri de şiddettir. Raewyn Connell’in da vurguladığı gibi şiddet, çoğunlukla kurumları ve onların örgütlenme biçimlerini içeren bir birleşimin parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin, örgütlü şiddet araçlarının -silahlar, savaş tekniği bilgisi vs.- çoğunlukla erkeklerin elinde olmasının rastlantı olmaması bu duruma örnek gösterilebilmektedir (Connell, 1998, s. 151). Bu konuda özellikle, Bourdieu’nün, “sembolik şiddet” kavramsallaştırması da ayrı bir önem kazanmaktadır. Bourdieu, sembolik şiddetin, doğrudan bedenler üzerinde ve herhangi bir fiziksel kuvvet olmadan uygulanan neredeyse “büyümlü bir güç” biçimi olduğunu ve bu tür şiddetin etkisinin büyüklüğünün, bireylerin zihinlerine ve bedenlerine uzun süre boyunca işlenmesinden ve bireylerin bu şiddet karşısında tabi olmayı kabullenmiş olmasından geldiğini savunmaktadır. Başka bir deyişle sembolik şiddet; sembolik olarak yapılandırılmış fiziksel dünyaya farkına bile varmaksızın aşına olunması ve tahakküm yapılarıyla bezeli etkileşimlerle erken ve uzun süreli bir deneyim suretiyle gerçekleşmesinden dolayı çok daha kuvvetli bir şiddet türü olmaktadır (Bourdieu, 2019, s. 54-55). Bourdieu’ye göre sembolik şiddet esasen, bilinçli niyetler düzleminde yer almamakta; erkeklerin özellikle ayrımcı edimlerini/eylemlerini belirleyen bilinçdışının tercihlerinde -Bourdieu’nun tabiriyle “minicik tercihler”- kendini göstermektedir. Bu tür bir şiddet yoluyla ise, özellikle kadınların alçaltılmış durumunun

inşasına katkıda bulunmaktadır. Bu konuda, kadınların, ekonomik ve politik iktidar konumlarında ne denli az temsil edildiklerini gösteren çalışma ve istatistikler, bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir (Bourdieu, 2019, s. 79).

Yine bu konuda Sancar ise, şiddetin, eril iktidarın değil iktidar kaybı korkusunun ya da bir tür iktidar yokluğunun bir göstergesi olduğu fikrini savunmaktadır. Aynı zamanda Sancar, şiddetin yalnızca fiziksel şiddet şeklinde düşünülmesinin eksik olduğunu belirtirken; özellikle orta ve üst sınıf erkeklerin sahip oldukları ekonomik ve kültürel sermayelere dayanarak inşa ettikleri ekonomik ve sembolik şiddetin de önemli şiddet türlerinden olduğunu belirtmektedir. Ona göre, özellikle yukarı sınıflara doğru çıkıldıkça fiziksel şiddet, sembolik şiddet ile yer değiştirerek kapitalizmin sınıfsal hiyerarşilerinin ve patriarkal sistem içerisindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin inşasına katkıda bulunmaktadır (Sancar, 2009, s. 222-223).

Bu noktada, iktidar ve erkeklik arası ilişkiye yönelik tüm bu yaklaşımlarla beraber, iktidar kavramına madalyonu ters çevirerek kendine özgü yeni bir tanım ve yaklaşım getiren Fransız düşünür Michel Foucault'nun görüşlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Foucault, "İktidarın Gözü" adlı kitabında, bireylerin gündelik davranışları ve bedenlerine varıncaya dek üzerlerinde işlemekte olan mikroskobik olarak adlandırdığı iktidar dizinlerinden bahsetmektedir (Foucault, 2012, s. 48). Ona göre, iktidar her yerde hazır ve nazırdır zira o her şeyi kapsamasa dahi her yerden gelmektedir. Bu yüzden iktidar ilişkileri basit bir yasaklama ya da bariz bir üst yapı konumundan ibaret değildir ve sanılanın aksine iktidar kavramından bahsedilirken egemen olanlarla onlara bağımlı olanlar arasında varolduğu düşünülen ikili bir karşıtlıktan söz edilmemelidir. Bunun yanı sıra Foucault, iktidarın olduğu yerde direnmenin de olduğunu fakat bu tarz bir direnmenin hiçbir zaman iktidara göre dışsal bir konumda olmadığını savunmaktadır. Ona göre iktidar ilişkileri direnme noktaları çokluğu uyarınca var olabilmektedir ve bu direnme noktaları, iktidarın her yanında ve düzensiz bir biçimde bulunmaktadırlar (Foucault, 2007, s. 71-74).

Foucault, "Özne ve İktidar" kitabında ise, 17. yüzyılın sonundan itibaren özellikle batı toplumlarında hâkim olan yeni bir iktidar biçimini tarif etmektedir. Foucault, negatif ve sınırlayıcı olan iktidar anlayışının tersine bu yeni iktidar biçiminin; üretken ve yaşamı destekleyen bir iktidar olduğunu başka bir deyişle pozitif olduğunu vurgulamaktadır. Bu yüzden Foucault, bu yeni iktidarı biyo-iktidar olarak adlandırmaktadır. Biyo-iktidarın gelişiminin en önemli sonucu normların önem kazanmasıdır. Foucault'ya göre, nesnesi

yaşam olan biyo-iktidarın, düzenleyici ve denetleyici mekanizmalara ihtiyacı vardır ve biyo-iktidar bu düzenleme ve denetlemeyi kendi oluşturduğu normlar yoluyla yapmaktadır. Kısacası biyo-iktidar, bir normalizasyon toplumu oluşturmakta; insanları normlara uymaya zorlayan, onları normalleştiren bir toplum yaratmaktadır. Bu tarz bir iktidar şiddeti dışlayacağından, bedenın iktidar tarafından kuşatılması adına toplumsal bütüne yayılan yeni ve ince teknikler geliştirmesi gerekmektedir. Bu teknikler Foucault'nun "dispositif" olarak adlandırdığı somut düzenlemeler biçiminde kendini göstermektedir. Dispositiflerin işlevi temelde stratejiktir. Dispositifler birtakım deneyimler kurup insanları bu deneyimlerin öznesi olarak tanıtmakta, onlara kendileriyle ilgili hakikatler dayatmakta ve iktidarın şiddet kullanmadan bedeni kuşatmasını sağlayarak özneyi itaatkâr ve uysal hale getirmektedir (Foucault, 2014, s. 16-19).

Bu durumda erkeklik ve iktidar ilişkisi Foucault'nun iktidar anlayışı çerçevesinde ele alındığında erkek özne, iktidarın taşıyıcısı olmakla beraber erkeklik söylemi tarafından normalleştirilmekte ve dispositifler aracılığıyla bir dizi disiplin tekniklerine maruz kalmaktadır. Böylece erkekler, patriarkal sistemin getirmiş olduğu ideolojik ve politik iktidarı paylaşmakta (<http-1>) ve iktidara olan bağlılıklarını sürdürmektedirler (Öztürk, 2011, s. 40). Fakat tüm bunların yanı sıra Pınar Selek'in de vurguladığı gibi, erkeklik aynı zamanda iktidar vaadiyle birlikte iktidarsızlığın da deneyimlendiği bir süreçtir (Selek, 2018, s. 212). Örneğin cinsellik, erkek için kendini ispat edebileceği bir alan olarak sunulduğunda, tüm doğallığından sıyrılarak bir iktidar mekanizması ve rekabet alanı haline dönüşmektedir (Öztürk, 2011, s. 42). Bu açıdan bakıldığında - Foucault'nun analizi ile de bütünleştirildiğinde- erkekler, eril kültürün üreticisi oldukları kadar ürünü konumunda bulunmakta ve patriarkal ideolojinin hem sahibi hem de kölesi olmaktadır (Edley ve Wetherell, 1996, s. 109).

Erkeğe ve erkekliğe kavramsal açıdan yaklaşım onları tanımlayan ve yine onları patriarkal sistem içerisindeki konumu, işlevi ve iktidarla olan ilişkisi ile ele almakta olan tüm bu yaklaşımlarla birlikte, esasen erkeklik kavramı kültürel açıdan da irdelenmesi şart olan bir olgudur. Bu yüzden, bundan sonraki bölümde, özellikle feminist kuramcılarının çalışmalarıyla birlikte akademik dünyada da görünüm kazanmış olan erkeklik çalışmaları tarihi ve erkeklik çalışmalarının da etkisiyle gelişmiş olan bazı siyasal ve toplumsal erkeklik hareketleri irdelenmeye çalışılmıştır.

2.3 Erkeklik Çalışmaları Tarihi

Erkekliğin kültürel bir problem olarak ele alınıp bir araştırma konusu haline gelmesi, 1960'ların sonlarıyla birlikte ortaya çıkan Kadın Özgürlüğü hareketiyle ve toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rolleri üzerine yapılan feminist araştırmaların artmasıyla birlikte gerçekleşmiştir (Çakır, 2015, s. 78) Bu yıllardan önce yapılmış olan erkeklik çalışmaları, genellikle biyoloji ve psikolojinin çalışma alanı içerisinde oluşmuş ve bu çalışmalar erkekliği özcü bakış açısıyla ve cinsellik açısından değerlendiren çalışmalar olmuştur (Freud, 1997). Bu çalışmalara karşılık, kadınların erkekler karşısında ikincil konumlanışlarına karşı akademik alanda mücadele veren feminist teorisyenler; cinsiyetin toplumsal bir inşa olduğunu savunarak erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün özcü bakış açısının iddia ettiğinin aksine biyolojik nedenlerden kaynaklanmadığını savunmuşlar (Barutçu ve Hıdır, 2016, s. 28) ve böylece 1970'li yıllardan başlayarak feminist hareket içerisinde erkeklik tartışmalarının da yapılmaya başlamasını sağlamışlardır. Bu tartışmalarda öncelikle, genel ve tek bir kadın tanımının olamayacağı fikri gelişmeye başlamış; kadınlığın bir kimlik olarak toplumsal alan tarafından inşa edildiği dolayısıyla farklı kadınlık hallerinin olabileceği tartışmaları yapılmıştır (Erbalaban Gürbüz, 2016, s. 129). Tüm bu tartışmalar odağına kadınlığı almış olsa da tek bir kadınlık olmaması fikri erkekliğin de bu açıdan sorgulanmasına sebep olmuştur. Buradan yola çıkarak, sadece "daha az ayrıcalıklı" olan kesimi oluşturan kadınları değil, "ayrıcalıklı" kesimi oluşturan erkekleri ve onların dünyalarını da incelemek zorunluluğu, erkeklik çalışmalarının ortaya çıkışının ardındaki belirleyici motif olmuştur (Türk, 2008, s. 120).

Erkeklik çalışmalarının başlamasında etkili olan faktörlerin başında feminist çalışmalarla birlikte, feminizme yönelik her türden erkek yanıtları da etkili olmuştur (Aygül, 2013, s. 10). Jim Macnamara'ya göre feminizm, oluşum ve gelişim süreçlerinde erkeklik çalışmalarını üç farklı şekilde etkilemiştir. İlk olarak feminist teori, kadını olduğu kadar erkeği tartışmak için de kullanılan dil ve kelime dağarcığının oluşumunda etkili olmuştur. İkinci olarak feminizm, her ne kadar kadın kimliğinin tanımlanması ve geliştirilmesine öncelik vermiş olsa da patriarkiyle mücadele ve kadın kimlik ve rollerinin yeniden tanımlanabilmesi adına, erkeklik kimlikleri ve rollerine ilişkin tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Son olarak feminizmin özellikle bazı yaklaşımları, erkeğe ve erkekliklere dair spesifik yaklaşımlar ortaya çıkarmıştır (Macnamara, 2006, s. 21).

Erkeklik meselesinin bir çalışma alanı olarak yükselmeye başlamasında feminizmin yanı sıra Vietnam Savaşı, 2. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş'ın da tetikleyici olduğu belirtilebilmektedir. Zira, savaşların yarattığı hayal kırıklığı, o günlere dek teşvik edilmiş olan geleneksel erkeklik rollerinin sorgulanmasına neden olmuştur (Köseoğlu, 2019, s. 37). Böylece erkekler hakkında bu alanın ilk örnekleri sayılan araştırmalar 1970'lerin ortalarından itibaren yapılmaya başlanmıştır. 1980'lerle birlikte ise erkeklik çalışmaları, erkeklik politikaları ile ilgili yeni bir teori oluşturmak üzere psikoloji, sosyoloji ve kültürel çalışmalar gibi alanlarda daha da görünür hale gelmeye başlamıştır (Öztürk, 2011, s. 32).

Erkeklik çalışmaları, -etkisi altında geliştiği feminizm hareketinde de olduğu gibi- üç dalgaya ayrılarak ele alınabilmektedir. 1970'lerden itibaren başlayan erkeklik çalışmalarının ilk dalgası, erkek olmanın artlarına ve eksilerine odaklanarak (Yağbasan, 2019, s. 20); erkekliğin toplumsal olarak yapılanmış doğasını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu çalışmalar, erkek kimliğine ilişkin davranışların doğuştan gelmediğini belirterek ataerkil toplum yapısında erkekliğin sosyalizasyonuna dikkat çekmeyi amaçlamışlardır (Baştürk Akca ve Tönel, 2011, s. 24).

1980'lerin ortalarında ortaya çıkan ikinci dalga ile birlikte ise erkeklik çalışmaları içerisinde, erkekliğin hâkim bir erkeklik modeli ile değişmez bir öze sahip olduğu fikri terk edilmeye başlanmıştır. O güne kadarki cinsiyet rolü düşüncesi politik olarak tartışılmış ve bu bakış açısı teorik olarak sınırlı olduğu gerekçesiyle ciddi biçimde sorgulanmıştır. Bu durum, tek bir erkek kimliğinden söz edilemeyeceğine ve erkekliğin tarih aşırı bir kategori olmadığına işaret etmiştir. Aynı zamanda bu dönemki çalışmalarla birlikte, erkeklerin mevcut sistemden çıkar sağlayanlar olarak her zaman bir ittifak halinde olmadıkları fikri gelişmeye başlamıştır (Baştürk Akca ve Tönel, 2011, s. 25).

1990'lı yıllarla birlikte gelişmeye başlayan üçüncü dalga erkeklik çalışmaları ise, feminist yapısalcı ve postmodern düşünceden etkilenmiş ve erkeklerin kendi kimliğini nasıl algıladığı üzerine odaklanmıştır (Köseoğlu, 2019, s. 33). Bu dönemki erkeklik çalışmaları aynı zamanda, queer teorinin ve kültürel çalışmaların da katkısı ile erkeğin hemcinsleri ve diğer cinsler üzerindeki iktidarına odaklanma meylinde kurtularak sorun alanına daha geniş perspektiften yaklaşan teorik bir kavrayışa ulaşmıştır (Uçan, 2016, s. 4). Alana dair akademik ilginin de artmaya başladığı bu yıllarda erkeklik çalışmaları sistemli bir alan haline gelmeye başlamıştır (Yağbasan, 2019, s. 21). Bu süreçte derinleşmeye ve yayılmaya başlayan erkeklik çalışmaları, erkeklik tarihini ve bu süreçte

yaşanan değişim ve dönüşümleri kayda geçirmeye çalışmış (Özbay ve Baliç, 2004, s. 91); yine bu yıllarda *Journal of Men's Studies* (1992) ve *Men and Masculinities* (1998) gibi özellikle erkeklikle ilgili çalışmalara odaklanmış olan akademik dergiler yayınlanmaya başlamıştır. Yine bu süreçte çalışmalar erkekleri ve erkekliği, tüm çeşitliliğini göz önünde bulundurarak ele almış; bireysel boyutta erkekliği, toplumsal boyutta ise ataerkilliği çözmeye çalışmak için erkekliklerin ırk ve etnisite, din ve cinsel yönelim gibi olgularla olan ilişkisini inceleme alanına almıştır. Bu paradigma değişimi ile birlikte ise, o günlere dek inceleme alanının dışında bırakılmış olan özneler ilgi odağı haline gelmeye başlamıştır (Öztürk, 2011, s. 33).

Günümüzde erkeklik çalışmalarına bakıldığında ise, özellikle 2000'li yıllarla birlikte; queer çalışmacıları, savaş karşıtları, Marksistler ve post-kolonyalistlerin feminist tartışmalara katkı koyması ile erkeklik çalışmalarının da kayda değer bir birikim ve çeşitlilik kazandığı vurgulanabilmektedir (Kızılırmak Ata, 2018, s. 18). Selek, oluşan bu birikim ve çeşitlilik üzerinden hem feminist tartışmalarda hem de multidisipliner çalışmalarda erkeklik ile ilgili çeşitli analizlerin yapıldığını belirtmektedir. Ayrıca Selek, cinsel ayrımın toplumsal örgütlenişinin erkeklik ve kadınlık açısından izlediği süreçlerin, erkekliğin hangi mekanizmalarla üretildiği, erkeklerin bu mekanizmalarda nasıl konumlandıkları, bu mekanizmalar arası geçişi nasıl gerçekleştirdikleri daha yakından görüldükçe; yaşanan ayrı tarih ve deneyimlerin incelenmesi ile ataerkinin şifrelerinin daha kolay çözülebileceğini ifade etmektedir (Selek, 2018, s. 8).

Tüm bunlarla beraber, erkeklik çalışmalarının genişlemesine paralel olarak bu çalışmalar içerisinde çeşitli alanlarda farklı yaklaşımlar geliştirildiğinden erkeklik çalışmalarının bütünlüklü ve homojen bir özelliğe sahip olmadığı görülebilmektedir (Yağbasan, 2019, s. 21). Jeff Hearn'in belirttiğine göre, bu çalışmaların bir kısmı "Erkeklik Çalışmaları" adı altında gelişmiş bir kısmı da "Eleştirel Erkek Çalışmaları" başlığıyla disipline olmuşlardır (Hearn, 1996, s. 202). Yine, bu farklı yaklaşımların getirdiği "parçalı" yapıdaki erkeklik çalışmalarına ek olarak siyasal alanda da çeşitli erkeklik hareketleri ortaya çıkmıştır. Feminist çalışmaların kadın hareketleriyle birlikte ilerlemiş olması gibi, farklı erkeklik çalışmaları da bu erkeklik hareketleriyle birlikte ilerlemektedir (Baştürk Akca ve Tönel, 2011, s. 14). Bu nedenle bir sonraki bölümde erkeklikle ilgili toplumsal hareketler analiz edilmeye çalışılmıştır.

2.3.1 Erkeklikle ilgili siyasal ve toplumsal hareketler

Erkeklikle ilgili siyasal ve toplumsal hareketlerin sınıflandırılmasına dair birden fazla akademisyen/ araştırmacının, bir ölçüde birbirine benzeyen, çeşitli tasnifleri bulunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde her bir sınıflandırma ve hareketi tek tek ele almak, çalışmanın kapsamını aşma riski taşıdığı için mümkün olduğunca kapsamlı ve güncel hareketler irdelenmiştir.

Amerikalı filozof Kenneth Clatterbaugh'un tasnifine göre, 1970'lerden itibaren özellikle Amerikan siyasetinde etkili olmuş dört erkeklik hareketi vardır. Clatterbaugh'a göre bu dört büyük erkeklik hareketinin her biri, farklı dönemlerde popüler olmuş ve daha sonra popülaritesini yitirmiştir. Profeminist Hareket ve Erkek Hakları Hareketi (Men's Rights Movement) 1970'lerin sonundan 1980'lerin ortalarına kadar belirginken; 1990'larda Mitopoetik Hareket (The Mythopoetic Movement) ilgi görmüştür. 1990'ların ikinci yarısından itibaren ise Evangelist Erkek Hareketi (Evangelical Men's Movement/Promise Keepers) yükselişe geçmiştir. Clatterbaugh'a göre dört erkeklik hareketi de "feminist harekete çok şey borçlu" olmakla birlikte, feminizme dair yaklaşımları oldukça farklıdır. Feminist harekete kavramsal ve kuramsal açıdan borçlu olmalarına rağmen profeminist hareket hariç diğer üç hareket, anti-feminist (Erkek Hakları Hareketi ve Evangelist Erkek Hareketi) veya feminizme karşı tarafsız (Mitopoetik Hareket) olma eğilimi göstermektedir. Erkeklik hareketlerinin feminist hareketle kurdukları bağ, onların temel savlarını oluşturmaktadır (Clatterbaugh, 2004, s. 528-531).

Tasnifin ilk hareketi olan Erkek Hakları Hareketi, erkek kimliğini ve erkekliği yeniden inşa etme amacını taşımaktadır. Erkek Hakları Hareketi, erkeklerin yitirdikleri ayrıcalıklara ve çektikleri acılara, maruz kaldıkları ayrımcılıklara dair iddialar etrafında örgütlenmektedir. Harekete göre kadınların ayrıcalık elde etmesini ve intikam almasını sağlayan feminist harekettir. Bu sebeple, Erkek Hakları Hareketi'nin feminist harekete oldukça mesafeli, hatta açıkça anti-feminist bir tutum sergilediği söylenebilmektedir (Yağbasan, 2019, s. 22-23).

İkinci erkeklik hareketi olan Mitopoetik Erkeklik Hareketi ise, Robert Bly'nin 1990 tarihli Demir John (Iron John) kitabından beslenerek erkekliğin kaybedilen güçlü özüne dönmeyi amaçlamaktadır. Erkekliğin kaybedilen özü, yerli kültürde, eski çağdadır.

Mitopoetik felsefe ve hareket, erkekleri birbirleriyle doğal ortamlarda buluşmaya, medeniyetten ve kadınların varlığından uzaklaşmaya teşvik etmektedir (Beasley, 2005, s. 181). Hareketin erkeklerin doğasında var olan gücü arama çabaları 2000’li yıllardan itibaren politik bir meseleden ziyade tarihi bir merak haline gelmeye başlamıştır (Yağbasan, 2019, s. 24).

Üçüncü erkeklik hareketi olan Evangelist Erkek Hareketi ya da başka bir deyişle Promise Keepers Hareketi de Mitopoetik Erkeklik Hareketi’ne benzer bir biçimde, 1980’lerden itibaren erkeklerin “aile, toplum ve dini yaşamda” liderliğinin yeniden tesis edilmesi amacıyla toplantılar düzenlemiş, 1990’ların ortasında, geniş bir harekete dönüşmüştür (Clatterbaugh, 2004, s. 530). 2000’li yıllara gelindiğinde canlılığını yitirmeye başlasa da hareketin erkek üstünlüğünün sağlanması gerektiğine dair mücadelesi günümüzde de sürmektedir. Evangelist Erkek Hareketi, Erkek Hakları Hareketi gibi açık bir biçimde anti-feminist bir mücadele sürdürmüyor olsa da erkeklerin sorunlarını diğer toplumsal dinamiklerden bağımsız bir biçimde ele alması sebebiyle onlar adına erkekliğin gücü, retorik bir güçten öteye gidememektedir (Yağbasan, 2019, s. 24).

Son olarak Profeminist Hareket ise, ataerkil erkekliğin topyekûn eleştirisini savunmaktadır. Profeminizm, ataerkil cinsiyet rejiminin hayatın her alanında ve her bireyde yarattığı tahribatlara, egemen ataerkil erkeklik değerlerine ve mitlerine, cinsiyetçiliğe, heteroseksizme ve homofobiye karşı mücadele yürütmektedir. Profeminist Hareket, feminist mücadeleyi ve metodolojiyi savunmaktadır (Bozok, 2011, s. 45).

Bu dört erkeklik hareketinin yanı sıra, Mehmet Bozok tarafından Clatterbaugh’un tasnifine alternatif olarak erkekler ve erkeklikle ilgili siyasal ve toplumsal hareketlerin doğrudan doğruya feminizmle ilişkileri çerçevesinde oluşturulan üçlü sınıflama da bu çalışmanın amaçları dikkate alındığında önem arz etmektedir (Bozok, 2009b, s. 271). Bozok’a göre günümüzde erkekliği konu edinen akademik çalışmalar ve siyasal ve toplumsal hareketler; erkekler, kadınlar ve queer bireylere karşı geliştirdikleri yaklaşımlarda bu üç ana damarda ilerlemektedirler (Bozok, 2011, s. 45).

Bozok’un tasnifindeki yaklaşımlardan ilki olan Erkeklikçilik Hareketi, batıdaki erkek hakları ve mitos-inşacı yaklaşımlar olmak üzere, erkekler üzerine incelemelerin muhafazakâr ve anti-feminist kanadını oluşturmaktadır (Bozok, 2009a, s. 436).

Erkeklikçilik Hareketi, 1980'lerden sonra anti-feminizmin yeni bir formu olarak ortaya çıkmıştır. Bu hareket içerisinde konumlanan araştırmacılar, erkeklerin bir kriz içinde olduğunu ve acı çektiğini savunarak, bu krizin feminizmin etkisini azaltıp erkekliğin yeniden değerlendirilmesiyle aşılabileceğini düşünmektedirler (Blais ve Dupuis-Deri, 2012, s. 22). Zira Erkeklikçiler'e göre erkekler, doğası gereği, ezelden beri olumlu nitelikler barındırmakta ve onların toplumsal üstünlüğe sahip olmaları gerekmektedir. Yine bu yaklaşıma göre, kadınlar ve queer bireyler insanlığı sömürmektedirler ve bu nedenle ataerkilliği eleştiren feministlerin aksine Erkeklikçiler, erkek egemenliğinin gerçekte hiçbir zaman gerçekleşmediğini iddia etmektedirler. Erkeklikçiler'e göre, insanlığı mutlu edecek yegâne toplumsal sistem olan ataerkilliğin gerçekleşmesi için mücadele vermek gerekmektedir. Zira, bu yaklaşıma göre erkekler, feminizm ve queer hareketin tehdidi altındadır. Erkeklikçiler'e göre bu hareketler; erkeklerin çalışma haklarını ellerinden almakta, onları daha düşük ücretlerle çalışmak zorunda bırakmakta, erkekleri eve hapsedip özerkliklerini sınırlayarak erkekliğin özünü tehlikeye atmakta, erkeklerin yaşam sürelerini ve yaşam kalitelerini kısıtlamakta, kadınları yasalar karşısında koruyarak erkekleri kurban haline getirmekte ve hatta çıkarılan yasalarla çocuklarını ellerinden almaktadırlar. Erkeklikçilik, ilk bakışta birbirine zıt gibi dursa da hepsi anti-feminist ve anti-queer yaklaşımlara dayanan evrimcilik, yaratılışçılık, köktendincilik, erkek özcülüğü ve erkek hakları hareketi gibi damarlardan beslenmektedir (Bozok, 2011, s. 43-44).

Bozok'un tasnifindeki bir diğer hareket ise Erkek Kurtuluşçuluğu Hareketi'dir. Ataerkil düzene karşı kadın kurtuluş hareketlerinin başlaması erkeklerin de bu hareketlerden dersler çıkarıp Erkek Kurtuluşçuluğu Hareketi'ni başlatmalarını sağlamıştır. Geleneksel erkeklik anlayışının tersine Erkek Kurtuluşçuluğu Hareketi, erkekliğin geleneksel formlarını doğal bir süreç olarak görmemekte; onun kültürel olarak kimliğe işlendiğini kabul etmektedir. Ancak bu harekete göre, bu durum kadınlardan çok erkekleri baskı altına almakta ve ataerkil düzenden daha fazla zarar görenler erkekler olmaktadır. Erkek Kurtuluşçuluğu, toplumun erkeklerden beklenen cinsiyet rolleri tarafından, yabancılaştırıldığını, sağlıksızlaştırıldığını ve yoksullaştırıldığını savunmakta; geleneksel erkek rolünün erkeklerin davranışlarına ve kendi yaşam tarzlarını seçmelerine büyük bir sınırlama getirdiğini iddia etmektedirler (Çakır, 2015, s. 86-88). Erkek Kurtuluşçuluğu Hareketi'ne göre, ataerkillik, erkeklerin fizyolojik ve psikolojik bütünlüklerine zarar vermektedir. Erkeklerin sağlıklı duygusal ilişkiler kuramamaları,

sağlıksız beslenme, maçoluk, sert, güçlü ve şiddet yanlısı olma zorunluluğu gibi sorunlar, erkekliğin özünden uzaklaşmanın sonucudur. Bu nedenle Erkek kurtuluşçular, erkeklerin ataerkillik karşısında uğradıkları yıkımın, erkekliğin gerçekte sağlıklı ve ataerkil olmayan özüne dönüşle engellenebileceğini savunmaktadırlar (Bozok, 2009b, s. 271-272). Erkek Kurtuluşçular, erkeklerin geleneksel erkeklik rollerinden kurtulmaları için, “bilinç yükseltme” çalışmaları, terapiler, toplu okuma grupları ve çeşitli protestolar düzenlemektedirler (Baştürk Akca ve Tönel, 2011, s. 20). Fakat Erkek kurtuluşçuluğu Hareketi, ataerkil erkeklik deneyimlerine getirdikleri eleştiriye karşın, tamamıyla erkeklere odaklanarak, kadınlar ile queer bireylerin ezilmişlik ve ikincilleştirilmelerini dikkate almamakta ve feminist ve queer hareketlere karşı net bir biçimde mesafeli bir duruş sergilemektedirler (Bozok, 2011, s. 44-45) ve bu yaklaşımlarıyla profeministler tarafından eleştirilmektedirler.

Bozok’un tasnifindeki son erkeklik hareketi olan Profeminizm ise, 1970’lerde Erkek Özgürlük Hareketi içinde ortaya çıkmış (Sancar, 2009, s. 29); 1980’lerden itibaren yükselişe geçerek ataerkil erkekliklerin feminist eleştirisini yapmayı hedeflemiştir (Köseoğlu, 2019, s. 38). Ataerkillik karşıtları, hegemonik erkeklik karşıtları, cinsiyetçilik karşıtları gibi pek çok grup bugün daha geniş bir şekilde profeminist olarak ifade edilebilmektedir (Renkmen, 2012, s. 35). Profeminist kuramcılar arasında R. Connell, Michael S. Kimmel, Jeff Hearn, Michael A. Messner, Stephen Whitehead, Lynne Segal gibi isimler önemli çalışmalar ortaya koymuşlardır (Sarı, 2016, s. 62-63). Yukarıda analiz edilen Erkeklikçilik ve Erkek Kurtuluşçuluk Hareketleri’nin, erkeklik ve ataerkillik arasında kurdukları mağduriyet bağının aksine Profeminizm Hareketi, kendilerini feminizmle aynı saflarda gören erkeklerin; kadınlar ve eşcinsellerin ezilmesi ve ikincilleştirilmesinden, cinsiyetçiliğe ve homofobiye değin ataerkillik ve tüm dışavurumlarına karşı olduğunu net bir biçimde ortaya koyarak, ataerkilliğin ortadan kaldırılmasının erkekler cephesindeki kuramsal ve/veya toplumsal koşullarını ortaya koymaya çalışmaktadır (Bozok, 2009b, s. 272). Bu açıdan Profeminizm’in temel amacı, erkeklerin nasıl ataerkil erkekler olduklarını ve ataerkilliği nasıl ve hangi koşullarda deneyimlediklerini ortaya koyarak erkekler ve erkekliklerin eleştirisini yapmaktır. Profeminizm, erkekler değişmeden ataerkilliğin ortadan kaldırılması ve toplumsal cinsiyet eşitliğine ulaşmanın mümkün olmadığını vurgulamaktadır. Profeminist erkekler, hiçbir zaman feminist ve/ya queer kuram ile rekabet içinde olmamışlar, bilakis ataerkillik

içinde erkeklerin rolünü aydınlatmaya çalışarak, erkekliklerin değişmesinin koşullarını ortaya koymaya çalışmışlardır. Profeminist yaklaşım, ataerkillikle mücadelede feminist kuram ve queer kuramların erkek egemenliğine yönelttikleri eleştirilere; erkek kimliği, erkeklik deneyimleri ve erkek öznelliğinin eleştirisini de katarak bütüncüllük kazandırdığı için büyük önem arz etmektedir (Bozok, 2011, s. 45-46).

Tüm bu yaklaşım ve amaçlar çerçevesinde Profeminist erkekler, cinsiyet ayrımcılığı ve kadına yönelik şiddet karşısında çeşitli oluşumlar, kampanyalar ve örgütler oluşturmuşlardır. Örneğin, 1990'larda ortaya çıkan White Ribbon (Beyaz Kurdele), Men Engage ve Profeministimiehet (Profeminist Erkekler) isimli gruplar; kadına ve kız çocuklarına yönelik şiddeti sonlandırmak, toplumsal cinsiyet eşitliği ve farklı erkekliklerin inşa edilmesine katkı sağlamak, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine erkekleri de dâhil etmek, erkeklerin farkındalığını arttırmak gibi hedefleri olan uluslararası hareketlerdir (Kepekçi, 2012, s. 68). Bu süreçte yine, özellikle kadına yönelik şiddetle beraber cinsellik ve cinsiyetçilik alanlarında erkeklerin politik mücadele verdikleri diğer örgütlerden olan National Organization of Men Against Sexism (Ulusal Cinsiyetçilik Karşıtı Erkekler Örgütü) ve Men's Resources International (Uluslararası Erkek Kaynakları) gibi örgütler, günümüzde uluslararası nitelik kazanan şiddet karşıtı örgütlerden bazılarıdır. Bu örgütlerin yanı sıra bütünüyle Profeminist erkeklik tartışmalarına yer verilen Men and Masculinities gibi süreli akademik yayımlar, Achille's Heel gibi dergiler, XY Online gibi web siteleri ve profem-1 gibi e-posta grupları da profeminist yaklaşımla varlık göstermektedirler.

Bozok'un tasnifinde yer verdiği bu üç farklı erkeklik hareketi, erkeklik çalışmalarını çeşitli alanlarda çeşitli şekillerde etkilemiş ve süreç içerisinde farklı şekillerde var olmuşlardır. Yukarıda önerilen üçlü sınıflamanın ilk kanadı olan Erkeklikçi perspektifi benimseyen akademisyenler, anti-feminist bir duruşla kadın çalışmalarının karşısında konumlandıkları Erkek Çalışmaları (Men's Studies) alanını inşa etmeye çalışmışlardır. Diğer yandan, Erkek Kurtuluşçuluğu Hareketi, tek başına bir çalışma alanına dönüşemeyip, bazı psikologlar ve psikanalistler arasında kabul gören bir düşünce biçimi olarak varlığını sürdürmektedir. Profeminizm Hareketi ise -daha sonraları Erkekler ve Erkeklikler Üzerine Eleştirel İncelemeler (Critical Studies on Men and Masculinities) adını alan- Erkeklik İncelemeleri (Masculinity Studies) alanının kurulmasını sağlamıştır. Tüm bu ayrışmalar, Erkek Çalışmaları ve Erkekler ve Erkeklikler Üzerine Eleştirel

İncelemeler olmak üzere, erkekler hakkında araştırma ve kuram yapan birbirine karşıt iki alanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Bozok, 2009b, s. 272-273).

Bu çalışmanın da içerisinde bulunduğu eleştirel erkeklik çalışmaları alanında, erkekliğin tek bir olgu olarak ele alınmasından ziyade erkekliklerin söz konusu olduğu ve bu alandaki birçok çalışmanın “erkeklikler” kavramsallaştırılması içerisinde olduğu bilinmektedir. Bu nedenle bir sonraki bölümde eleştirel erkeklik çalışmaları alanındaki önemli isimlerden biri olan Raewyn Connell’in kavramsallaştırmış olduğu “erkeklikler” (masculinities) kategorisi ve bu kategori içerisindeki farklı erkeklikler ayrıntılı bir şekilde irdelenmeye çalışılmıştır.

2.4. Erkeklikler

Sosyo-kültürel ve tarihsel koşullara göre biçimlenen ve farklılaşan erkeklik biçimleri, “çoklu/çoğul erkeklikler”den (multiple masculinities) bahsedilmesini mümkün kılmaktadır (Gelfer, 2014, s. 53). Tek bir erkeklik durumundan ziyade ‘erkekliklerden’ bahsedilmesinin nedeni, aynı toplumda aynı zamanlarda bile farklı grupların erkeklik tanımlarının mevcut olmasıdır. (Kimmel, 2004, s. 503). Farklı erkek kimliklerinin kabulü ile, erkekler arası güç ilişkileri, eşcinsellerin ya da azınlıkta olan erkeklerin deneyimleri dikkat çekmeye başlamıştır (Sancar, 2009, s. 25). Bozok’a göre erkeklik yerine ‘erkeklikler’in kullanılması başlıca üç nedenden ötürü önem arz etmektedir:

“(1) erkek egemenliğinin, farklı hegemonya kurma stratejileri aracılığıyla inşa edilmesi ve böylece farklı ataerkillikler yaşanması nedeniyle; (2) erkekliğin deneyimlenme biçimleri arasındaki farklılıklara işaret etmek için; ve daha da önemlisi (3) farklı “erkeklikler” bulunduğu hareketler, ataerkillik erkekliklerin kader olmadığını, değişebileceklerini ve değişmeleri gerektiğini vurgulamak için” (Bozok, 2011, s. 49).

Çoklu erkeklikler yaklaşımının dört temel ayırt edici özelliği vardır. İlk olarak erkeklik, basit özelliklere indirgenemez, homojen bir yapıya sahip değildir. İkincisi toplumsal cinsiyet bireyler tarafından olduğu kadar toplumsal güçler tarafından da inşa edilmektedir. Bireyler önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet rollerini otomatik olarak benimsememekte; kendi cinsiyet algılarını inşa etmek, tartışmak ve sürdürmek konusunda devamlı olarak etkin olmaktadır. Üçüncü olarak, toplumsal cinsiyet ilişkisel bir inşadır ve erkekler kendi erkeklik biçimlerini kadınlıktan ve diğer erkeklerden bağımsız olarak inşa etmemektedirler. Son olarak, çoklu erkeklikler, hegemonik iktidar

yapılarını çeşitlendirerek, iyileştirilmesini daha mümkün hâle getirmektedirler (Imms, 2000, s. 159).

Farklı erkeklik biçimlerinin sınıflandırılmasında en çok kullanılan Connell'in "erkeklikler" kuramsallaştırmasıdır. Erkeğin ezeli ve ebedi olmadığı gibi evrensel olmadığını da ifade eden Connell; emek-üretim, ataerkil(iktidar) ve kateksis(duygusal ve seksüel bağlanım) ilişkiselliğinde dört erkek tipolojisinin olabileceğinden bahsetmektedir. O, bunları; "Hegemonik erkeklik"(hegemonic masculinity), "işbirlikçi/suç ortağı erkeklik" (complicit masculinity), "madun erkeklik" (subordinate masculinity) ve "marjinal erkeklik" (marginalised masculinity) olarak kavramsallaştırmaktadır (Bozok, 2011, s. 46).

Connell'a göre farklı erkeklik biçimleri, tahakküm ve yetkilendirmeye dayalı ilişkiler çerçevesinde sınıflandırılmaktadır: Hegemonya ile ona dayalı suç ortaklığı; tahakküm ve onun yarattığı madunlaştırma ve son olarak, yetkilendirmeye bağlı olarak marjinalleşme politikaları. Bir toplumda, kültürde erkeğin kuran bu ilişkiler bütünüdür. Girift ilişkilerin merkezinde hegemonik olan erkeklik kurgusu yer almaktadır (Connell, 2019, s. 150-157). Bu çalışmanın analizinde de Connell'in kavramsallaştırmış olduğu "erkeklikler" kategorisi kullanılmış olduğundan; bundan sonraki bölümde hegemonik erkeklik ve diğer erkeklikler ayrıntılı bir biçimde irdelenmeye çalışılmıştır.

2.4.1 Hegemonik erkeklik

Toplumdaki egemen erkek(lik) olgusunu açıklarken Raewyn Connell "Hegemonik Erkeklik", Deniz Kandiyoti "Hegemonyacı Erkeklik", Jeff Hearn ise "Erkek Egemenliği" kavramlarını kullanmaktadır (Doruk, 2019, s. 2). Ancak literatür incelendiğinde, bu kavramlar arasından özellikle Connell'in kullandığı "Hegemonik Erkeklik" kavramının üzerine en çok yazılan, tartışılan, eleştirilerle birlikte geliş(tiril)en ve en yaygın kabul gören kavram olduğu fark edilmiştir. Günümüzde hegemonik erkeklik kavramı; eğitim, sağlık, sanat, edebiyat, hukuk, medya, sosyoloji, iş yaşamı, bürokrasi, suç bilimi, şiddet karşıtı hareket ve kadınların özgürleşme hareketi gibi pek çok kullanım alanına sahiptir (Güven Akdoğan, 2014, s. 35). Kavram, erkeklik çalışmaları literatürüne ise Connell tarafından 1979'da yazılan "Men's Bodies" adlı makale ile girmiştir (Kundakçı, 2007, s. 41). Tim Carrigan, Bob Connell (Raewyn Connell bazı eserlerini bu isimle yayımlamıştır) ve John Lee ise, 1985 yılında kaleme aldıkları "Toward A New Sociology of Masculinity"

isimli makalelerinde kavramı; bazı erkek kitlelerinin gücü nasıl elinde tuttıklarını, tahakküm uygulamayı nasıl meşru kıldıklarını, toplumsal ilişkileri nasıl ürettiklerini anlamak için kullanmışlardır (Carrigan, Connell ve Lee, 1985, s. 592). Connell kavramı, özellikle 1987 yılında yazmış olduğu “Gender and Power: Society, The Person and Sexual Politics” isimli kitabında geliştirmiştir. Bu bölümde, hegemonik erkekliğin derinlikli incelemesine geçmeden önce, kavramın üretilmesinde büyük öneme sahip olan “hegemonya” kavramının ne olduğunu ve Connell’in geliştirmiş olduğu hegemonik erkeklik kavramının hegemonya kavramı ile ilişkisini kısaca açıklamak yerinde olacaktır.

Hegemonya kavramını ortaya atan ve geliştiren İtalyan düşünür ve kuramcı Antonio Gramsci’ye göre hegemonya; yönetici sınıf tarafından, yönetilen kitlelerin rızasına dayalı olarak uygulanan kültürel bir önderliktir (Gramsci, 1973, s. 235). Gramsci aynı zamanda bu kavramla, yönetici sınıfın egemenliğini sürdürme araçlarına gönderme yapmaktadır (Aytaç 2004, s. 118). Dolayısıyla, “hegemonya” kavramı kendi içinde, iktidar aygıtlarına ve güç pozisyonlarına sahip olmayı ve tahakkümü barındırmaktadır (Baştürk Akca ve Tönel, 2011, s. 29). Connell ise; Gramsci’nin hegemonya tanımını biraz daha ileri taşıyarak hegemonyayı, acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlük şeklinde tanımlamaktadır. Connell, bir erkekler grubunun, silah zoru ve işsiz bırakma tehdidiyle başka bir grup üzerinde kurduğu üstünlüğü hegemonya olarak tanımlamazken O; dinsel öğreti ve pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına, yardım ve vergilendirme politikalarına vb. kök salan üstünlük durumunun hegemonya olduğunu ileri sürmektedir (Connell, 1998, s. 246-247).

Connell, hegemonya kavramına dair düzeltilmesi gereken iki farklı yanlış anlayışın var olduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki, hegemonyanın güce dayalı üstünlük anlamına gelmemekle birlikte bunun, güce dayalı üstünlükle bağdaşmayacağı anlamının çıkarılmasının doğru olmadığıdır. Başka bir deyişle, hegemonya ve üstünlük birbiriyle uyum içerisindedir. Bu konuda Connell, özellikle fiziksel ve ekonomik şiddetin egemen konumdaki kültürel örüntüyü desteklemesi ve ideolojilerin fiziksel güce sahip olanları onaylaması gibi örnekler üzerinden, hegemonik erkeklik ve patriarkal şiddet arasındaki bağlantının basit olmamakla birlikte yakın olduğunu vurgulamaktadır. Connell’in hegemonya kavramına dair yanlış anlaşıldığını öne sürdüğü bir diğer nokta ise; hegemonyanın, mutlak kültürel egemenlik seçeneklerinin ortadan kaldırılması anlamına gelmediğidir. Connell’e göre; hegemonya, bir güçler dengesi içinde kazanılan üstünlük

anlamına gelmektedir. Burada varolan diğer örüntüler ve gruplar ise ortadan kaldırılmaktan ziyade ikincil konuma itilmektedirler (Connell, 1998, s. 247). Burada bahsi geçen ikincil konum ve bu konumdaki bireyler, özellikle toplumsal cinsiyet ve eşcinsel hareketi çalışmaları açısından son derece önem taşımaktadırlar. Zira hegemonik erkeklik, içerisinde; şiddete yönelik açılım, kadın düşmanlığına yönelik açılım ve heteroseksüel çekime yönelik açılım gibi birçok pratiği barındırmaktadır (Connell, 1998, s. 249).

Connell, hegemonik erkeklikte olduğu gibi kadınlar arasında neden hegemonik kadınlık olamayacağını ise üç nokta ile açıklamaktadır. Bu noktalardan ilki, toplumsal iktidarın erkekler arasında toplanmış olması ve bu sebeple kadınların öbür kadınlar üzerinde kurumsallaşmış iktidar kurabilmeleri için onlara sınırlı bir alan kalmasıdır. İkinci nokta, öteki cinsiyet üzerinde egemenlik kurma etrafında hegemonik bir biçimin örgütlenmesinin, kadının toplumsal inşasında bulunmuyor olmasıdır. Connell'in bu konuda belirttiği üçüncü ve son nokta ise; hegemonik erkekliğin, öteki erkeklikleri olumsuzlama zorunluluğu türünden bir baskının; öteki kadınlıkları olumsuzlamak ya da tabi kılmak adına bir baskının kadınlar arasında kurulmamış olmasıdır (Connell, 1998, s. 250).

Tüm bunlarla beraber Connell, kadınların kitlesel toplumsal ilişkiler düzeyinde kadınlık biçimlerinin yeterince açık bir şekilde tanımlandığını ve erkeklere küresel düzeyde tabi kılındıklarını belirtmektedir. Connell, tanımı yapılmış önemli kadınlık biçimlerinden birini "ön plana çıkarılmış kadınlık" olarak adlandırmaktadır. Connell'a göre ön plana çıkarılmış kadınlık, tabi kılınmaya boyun eğiş etrafında tanımlanmakta ve erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmeye yönlendirilmektedir (Connell, 1998, s. 246). Connell'a göre, hegemonik erkeklik ile ön plana çıkarılan kadınlık arasında bir tür uyum bulunmaktadır. Bu noktada uyum ile vurgulanmak istenen ise, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini kurumlaştıran pratiklerin korunması ihtiyacıdır (Connell, 1998, s. 249).

Connell, hegemonik erkekliğin daima kadınlarla ilgili olmasının yanında ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle de ilgili olarak inşa edildiğini öne sürmektedir. Ona göre, farklı erkeklik biçimleri arasında varolan etkileşim(ler), patriarkal bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin olmazsa olmaz parçasıdır (Connell, 1998, s. 245). Tüm bu bilgilerden hareketle, hegemonik erkekliğin ne olduğu, kavramın ve olgunun tanımlanmasında nelerin önem arz ettiği gibi noktalarla ilgili bu kuramsal altyapıya

dayanarak bir sonraki bölümde; hegemonik erkekliğin toplumsal inşa süreçleri ve çeşitli unsurlarla olan etkileşimi irdelenmiş, kavramın kapsamı alt başlıklar yardımıyla genişletilerek ayrıntılı bir şekilde ele alınmaya çalışılmıştır.

2.4.1.1 Hegemonik erkekliğin inşası

Hegemonik erkekliğin ne olduğuna ve ne şekilde inşa edildiğine yönelik birçok farklı araştırmacı ve düşünürün, çeşitli tanımları bulunmaktadır. Erkeklik çalışmaları alanında önemli eserlere imza atmış Michael S. Kimmel'a göre erkekliğin hegemonik tanımı; iktidarda olan erkeğe (man in power), iktidar sahibi olan erkeğe (man with power) ve iktidarın erkeğine (man of power) ilişkindir. Erkeklik; kuvvetli, başarılı, muktedir, güvenilir ve denetim sahibi olmakla eşdeğer görülmekte; kültürler içerisinde geliş(tiril)en erkeklik tanımları, bazı erkeklerin öteki erkekler ve bütün erkeklerin tüm kadınlar üzerindeki iktidarını devam ettirmektedirler (Kimmel, 2013, s. 95). Yine Cenk Özbay, hegemonik erkekliğin tüm erkekleri kapsamadığını/içermediğini belirtmektedir. Özbay'a göre hegemonik erkeklik, iktidarla ilintilenmiş bir çerçevedir ve erkekleri, kendi yolundan gitmeye, hegemonik erkekliğin idealiyle özdeşleşmeye çağırılmaktadır (Özbay, 2013, s. 197).

Serpil Sancar "Erkeklik: İmkânsız İktidar" kitabında, hegemonik erkekliğin kendi kendine varlığını sürdüren ve sadece kültürel pratikler ile geleneksel alışkanlıklar içerisinde gömülü olan erkeklik reflekslerinden ve davranışlarından doğmadığını; bu tür bir erkekliği üreten kurumların da hegemonik erkekliğin üretimi konusunda büyük önem arz ettiklerini belirtmektedir. Devlet, yasalar, ticari şirketler, işçi sendikaları, heteroseksüel aile, ulusal ordu vb. kurumlar sayesinde ekonomik ve kamusal faaliyetler, heteroseksüel ve homofobik erkeklik değerleriyle yoğrularak meşrulaştırılmakta ve arzu edilir hale getirilip ödüllendirilmektedir (Sancar, 2009, s. 32). Bu kurumlarla beraber, hegemonik erkekliğin hegemonyasını kurma ve empoze etme sürecinde sıradan insanlardan ziyade toplum üzerinde daha fazla etkiye sahip olan din insanları, siyasetçiler, gazeteciler, akademisyenler, aktörler/aktrisler, reklamcılar ve sporcuların davranışları da belirleyici olmaktadır (Donaldson, 1993, s. 645). Tüm bu kurum ve kişiler aracılığıyla, erkek kimliklerinden en az bir tanesi erkek öznelerine en doğru, mantıklı, sağlıklı, normal, faydalı, makbul olmuşçasına aktarılmakta, norm teşkil edermişçesine övülmekte ve erkek özneler de bu tip bir erkekliği benimsemenin, hayata geçirmenin, ona benzemenin ya da mümkün merteye ona yaklaşmanın menfaatlerine olacağına inandırılmaktadırlar

(Özby, 2013, s. 186). Böylelikle toplumsal yapı ve işleyiş, hegemonik değerleri kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirenler tarafından inşa edilmekte, gündelik yaşam pratikleri de bu değerler üzerine kurulmaktadır. Bireyler, yüceltilen özelliklere ulaşmaya ve güce erişmeye çalışmaktadırlar. Değerlere göre davrananlar toplumsal hiyerarşi içinde yükselmekte ve kurallara uyanlar fayda görmektedirler. Böylece, gündelik yaşam pratiklerine yansımış olan hegemonik değerler ve hegemonik erkeklik biçimleri, istemli ya da istemsiz bir biçimde yeniden üretilmektedirler (Cura, 2017, s. 21).

Hegemonik erkekliğin oluşumu ve inşası esnasında, toplumdan topluma ya da kültürden kültüre değişiklikler görülebiliyor olsa da hegemonik erkeklik, bazı ortak özellikleri bünyesinde toplayabilmektedir. Alex Scott-Samuel, Debbi Stanistreet ve Paul Crawshaw “Hegemonic Masculinity, Structural Violence and Health Inequalities” isimli makalelerinde, olumlu ve olumsuz özellikler olarak ele aldıkları, hegemonik erkekliğin kurucu unsurlarını şu şekilde sıralamaktadırlar: sertlik, saldırganlık, aşırı risk alma, duygularını sergilememe, güç, koruyuculuk, kararlılık, cesaret, bireycilik, rekabetçilik ve akılcılık (Scott-Samuel, Stanistreet ve Crawshaw, 2009, s. 288). Bununla birlikte H. Bahadır Türk’e göre ise hegemonik değerler, iktidarı elinde tutan erkeklerin sahip olduğu erkeklik imajına işaret eden bir tahakküm modu olarak okunabilmektedir. Bu çerçevede hegemonik erkeklik denilen şey aslında belirli bir imaj setine işaret etmekte; bu imaj seti bulunulan tarih ve mekân içerisinde farklılıklar gösterebilmektedir. İmaj setleri çerçevesinde oluşan hegemonik erkeklik; medya, eğitim, sanat, spor, siyaset vb. unsurlara kadar uzanan oldukça geniş bir alanda kurulmakta, varlık göstermekte ve kabul görmektedir (Türk, 2008, s. 122). Böylece hegemonik erkeklik değerleri, geniş bir çerçevede ele alındığında tarihsel ve kültürel koşullara bağlı olarak değişebilmekte; her ne kadar belirli ortak özellikleri bünyesinde barındırabiliyor olsa da bu konuda, her dönemde farklı davranış rollerinin ön plana çıkarıldığı görülebilmektedir (Cura, 2017, s. 22).

Tüm bunlara ek olarak, Sancar’a göre hegemonik erkeklik, yalnızca tarihsel ve kültürel koşullar altında değil, içerisinde bulunduğu farklı sınıfsal bağlamlarda ve farklı aile modelleri içerisinde de farklı şekillerde işleyebilmektedir. Bu anlamda yönetici ya da işçi olmak, Batı’lı ya da Doğu’lu ailelerde büyümek gibi farklılıkların, hegemonik erkeklik değerlerinin inşasında önem taşıdığı düşünülmektedir. Zira; işçi sınıfı, orta sınıf ya da yönetici sınıf erkeklerinin kendilerine has hegemonik değerleri bulunabilmektedir (Sancar, 2009, s. 33). Örneğin, orta sınıf içerisinde hegemonik erkeklikle ilişkilendirilen

değerler; rekabet, hırs, toplumsal sorumluluk, duygularını belli etmemekken; buna karşılık işçi sınıfı içerisindeki hegemonik erkeklik, fiziksel güç, dayanıklılık ve erkekler arası dayanışma ile özdeşleştirilmektedir (Çakır, 2015, s. 75). Yine tüm bunlardan ötürü üst ve alt sınıfa mensup erkeklerin, özellikle ekonomik durumlarından dolayı erkekliklerini farklı ortam ve mekanlarda oluşturdukları da belirtilebilmektedir.

Hegemonik erkekliğin inşasıyla ilgili bir diğer önemli husus da hegemonik mücadelenin; kazananının ve kaybedenin sabitlenemediği bir yapı olmasıdır. Hegemonyada önemli olan, onun verili ve sürekli bir durum ve güç olmamasıdır. Hegemonya kazanıldıktan sonra da aktif bir biçimde korunması ve kaybedilmemesi için mücadele edilmesi gerekmektedir (Cura, 2017, s. 23). Bu anlamda bakıldığında hegemonik erkeklik de sürekli olarak aynı kişi ve grupların elinde olan, sabit, değişmeyen bir olgu olmaktan öte “kıran kırana mücadelelere sahne olan bir savaş alanı” olarak betimlenebilmektedir. Bu noktada, özellikle hegemonik mücadele ve hegemonyanın kazanılmasında önem arz eden bazı önemli noktalar bulunmaktadır. Bu noktalar arasında öne çıkan en önemli olgulardan bazıları; sosyalizasyon, homososyallik, homofobi ve hegemonik erkekliğin kurulumunda bedeninin önemidir. Bu nedenle, bu olgular aşağıdaki bölümde alt başlıklar şeklinde irdelenmeye çalışılmıştır.

Sosyalizasyon ve Homososyallik

Erkekler arası mücadelede, tarihsel ve kültürel olarak kurulan hegemonik erkeklik pratikleri, toplum içinde tüm bireylere sosyalleşme yoluyla yayılmakta ve doğal hale gelmeye başlamakta (Cura, 2017, s. 25-26); bu süreçte hegemonik erkeklik değerleri diğer erkekler tarafından kabul görüp onaylanarak içselleştirilmektedir (Sankır, 2010, s. 7) Erkekliğin sosyalizasyonu sürecinde erkeklere yön gösteren önemli olgulardan biri ise homososyalliktir. Homososyallik, aynı cinsiyetteki kişiler arasındaki sosyal bağları ifade etmekle birlikte; hegemonik erkekliğin korunmasını açıklayan, toplumsal cinsiyet ilişkilerini istikrarlı bir güç yapısı içerisinde konumlandıran bir mekanizma ve sosyal dinamik olarak tanımlanmaktadır (Gedik, 2018, s. 62- 63). Homososyal ilişkilerin kurulduğu ve geliştirildiği homososyal erkek ortamları da ataerkil sistem içerisinde hegemonik erkekliği savunmakta; içerdiği pratiklerle erkeklere hegemonik erkekliği benimsetmekte, hegemonik erkeklik kalıpları dışına çıkan erkekleri ise bu ortamdan ayırmaktadır. Homososyalliğin olduğu ortamlarda erkeklik özellikleri sürekli yeniden edinilmekte ve pekiştirilmektedir. Erkeklik, toplum içinde edinilmesi yönüyle kaygan bir

zeminde durmakta ve erkekler, erkekliklerini sürekli onay mekanizmasından geçirmek durumunda kalmaktadırlar (Ayhan, 2020, s. 43-44). Homososyal mekanlarda özellikle kadınların cinsel haz nesnesi haline gelmesi ve objeleştirilmesi ise sık rastlanır durumlardan biridir. Bu durum, erkeklerin kendi varlığını kadınlardan ayrı ve üstün kılmasını kolaylaştırmakta ve böylelikle kadınların erkekler için yaratabileceği tehditler ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır. Homososyal ortamlarda sıklıkla kadınlardan “öteki”, “tehdit yaratmayan kız” ya da “cinsel haz nesnesi” gibi tabirler kullanılarak bahsedilmesi ise hegemonik erkeklik normlarının pekiştirilmesinde büyük önem arz etmektedir (Bird, 1996, s. 128-129).

Homososyalliğin bir diğer önemli özelliği de hegemonik olan ve hegemonik olmayan erkekler arasında bir ayrım yaratıyor olmasıdır. Böylece homososyallik, yalnızca kadınlar ve erkekler arasında bir karşıtlık ortaya koymamakta; aynı zamanda erkekler arasındaki iktidar ilişkilerinden yola çıkarak erkekleri hegemonik erkeklik doğrultusunda derecelendirmektedir (Yüksel, 2013, s. 51). Bu anlamda bakıldığında, erkekler arasındaki ilişkilerin kadınlar arası ilişkilerle karşılaştırıldığında daha samimi ve kalıcı olduğuna ve bu durumun delikanlılık, harbilik, dobralık, racon vb. sıfatlarla pekiştirildiğine inanılmakta olsa da delikanlılık anlatısı kurmakta olan tüm bu unsurlar esasen erkekler arasında hiyerarşik mekanizmalar oluşturmaktadırlar (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s. 61). Zira hegemonik erkeklik; erkeklikler arasındaki ittifak, egemenlik ve boyun eğme ilişkilerine değinen bir olgudur. Bu ilişkiler içerisinde ise özellikle söz konusu olan boyun eğme ilişkisi olduğunda en çok eşcinsel erkekler ve bu erkeklerle yönelik tavır ve yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Eşcinsel erkekler çoğunlukla hegemonik/heteroseksüel erkekler tarafından dışlanmakta ya da saldırıya uğramaktadırlar (Çakır, 2015, s. 77). Bu saldırılara sebep olan temel noktayı ise homofobi oluşturmaktadır.

Homofobi

Michael S. Kimmel, hegemonik erkekliğin oluşması ve pekişmesi sürecinde cinsiyetçilik, ırkçılık ve homofobinin büyük önem arz ettiğini belirtmiş hatta bu unsurların, hegemonik erkekliğin normatif bir durum olmasından normal bir duruma dönüşmesini sağlayan söylemsel bir mekanizma görevi gördüklerini iddia etmiştir (Kimmel, 1993, s. 30). Bunun yanı sıra Mike Donaldson ise “What Is Hegemonic Masculinity?” adlı makalesinde; özellikle heteroseksüelliğin ve homofobinin, hegemonik

erkeklığın temeli olduğunu savunmuş; böylece eşcinselliğin hegemonik erkeklığın inşasındaki yerini ve önemini vurgulamıştır (Donaldson, 1993, s. 644). Bu açıdan yaklaşıldığında, hegemonik erkeklığın gelişiminde erkekler arasındaki farklılıklar ve özellikle eşcinsel erkeklerin tabi kılınması ve dışlanması gibi meseleler son derece merkezi bir öneme sahiptir (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 837). Eşcinsel erkeklerin tabi kılınması ve dışlanmasında kullanılan yöntemlerden en önemlilerinden birisinin ise homofobi olduğu belirtilebilmektedir.

Homofobi, hegemonik erkeklığın yarattığı ayrımcılık ve erkek üstünlüğünü pekiştiren, yeniden üreten; şiddetle ve iktidar pratikleriyle yakın bağı olan cinsiyetçiliğin en büyük silahlarından biridir (Özekici, 2014, s. 42). Bu yüzden homofobi, hem yasal ve ideolojik yollarla hem de şiddet yoluyla ortaya çıkabilmektedir. Eşcinsel erkekler, hegemonik erkeklığın öğretileri doğrultusunda ötekileştirilip, yine bu öğretiler doğrultusunda uygun olmayan erkeklik biçimi olarak etiketlendiklerinden, ikincil konuma itilerek tabi kılınmaktadır. Burada önemli noktalardan biri ise, homofobi yoluyla ikincil konuma itme ve tabi kılma süreçleri sürekli devam etse de “eşcinsellerin ortadan kaldırılması” eğiliminin hegemonik erkeklik içerisinde -çoğunlukla- söz konusu olmamasıdır. Bunun sebebi ise, eşcinselliğin, hegemonik erkeklik tarafından gerekli görüldüğünde -veya gerek duyulduğunda- homofobi yöntemiyle başvurduğu bir referans kaynağı olmasıdır. Bu nedenle, kendisini ötekinin konumuna göre tanımlamakta olan hegemonik erkeklik; varoluşu gereği eşcinselliğe muhtaç olduğundan, onu ortadan kaldırdığı durumda bunun kendisinin intiharı olabileceğinin farkında olabilmektedir (Ertan, 2009, s. 36).

Lynne Segal ise “Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler” kitabında homofobinin, yalnızca eşcinselleri ötekileştirmediğini aynı zamanda kadınların da homofobiden nasibini aldığını belirtmektedir. Segal’e göre homofobi, erkeklerin hem kadınlar üzerinde hem de var olan erkek ideallerinden ve “gerçek erkeklik”ten vazgeçen öteki tüm erkekler üzerindeki iktidarlarını koruyup muhafaza etmesini sağlayan, çeşitli kurumsallaşmış rutinlerden meydana gelen bir erkeklik savunusudur. Bu yüzden homofobi, yalnızca eşcinsel erkeklere baskı uygulamakla kalmayıp bütün erkekleri hizaya sokmaya çalışmakta; bunu yaparken erkeklerin içlerindeki “kadınsılığı” aşağıladığından aynı zamanda kadınları da aşağılamaktadır (Segal, 1992, s. 200). Homofobi bu noktada, kendi erkeklik ve kadınlık tanımlarını yapmakta ve bu tanımları yaparken özellikle bireylerin beden(lerini) ve beden(lerini) algılayışlarını -özellikle erkek

ve kadın bedenleri arasındaki biyolojik farklılıklara vurgu yaparak- kullanmaktadır. Bu nedenle hegemonik erkekliğin kurulumunda ve gelişiminde beden meselesi büyük önem arz etmektedir.

Hegemonik erkeklik ve beden

Erkekliğin ve erkeğin hegemonyasını ilan etmesinin öncelikli iki koşulu, bedensel güç ve zihinsel güçtür. Bedensel güç içerisinde değerlendirilebilecek olan geliş(tiril)miş kaslar, erkeğin üstün bedensel niteliklerine gönderme yapmaktadır. Bununla beraber zihinsel güç içerisinde ise; başarıya ulaşmanın yolunu bulma ve koruma, erkeğin üstün zihinsel yeteneklerine vurgu yapmaktadır (Meral, 2011, s. 315). Bu sebeple hegemonik erkekliği çözümleyebilmek adına, hegemonik erkeklik ve beden arasındaki ilişkiyi irdelemek, bu çalışma için fayda sağlamaktadır.

Connell, erkeğin fiziksel anlamının basit bir şey olmadığını söylemekte ve bu durumun, içerisinde birçok biçimsel özelliği barındırdığını belirtmektedir. Ona göre; boy, pos ve şekil, tavır ve hareket alışkanlıkları, belirli fiziksel becerilere sahip olmak ve belirli becerilerin eksik kalması, kişinin kendi beden imajı ve bunu öteki insanlara sunuş biçimi ve başkalarının buna karşılık vermesi gibi özellikler bu biçimsel özellikler arasında bulunmakta ve bu özellikler hegemonik erkekliğin içselleştirilmesinde önem arz etmektedir. Böylece Connell, iktidarı elinde bulunduranların, erkeklerin ve erkekliğin toplumsal tanımını yaparken, onu yalnızca zihinsel beden imajları ya da fanteziler ile değil; kas gücü, duruş, beden duygusu ve dokusuna dönüştürerek tanımladığını ve hegemonik erkekliğin bu şekilde doğallaştırıldığını belirtmektedir. Yine Connell, bu ideal erkeklik imajlarının en sistematik biçimde rekabete dayalı sporlar aracılığıyla oluşturulduğunu ve özendirildiğini savunmaktadır (Connell, 1998, s. 122-123). Bununla beraber bir erkeğin spor dallarından biriyle ilgileniyor olması onun hem aktif performansına imkan verdiğinden hem de ideal bedenin ne olması gerektiğine dair bir göndermeyi içerdiğinden değerli bir veri sunmaktadır (Kızılırmak Ata, 2018, s. 23). Tüm bunlar ise; hegemonik erkekliğin bedeninin ne olması gerektiğine cevap verdiğinden ve özellikle günümüzde “kendi bedenini yönetme” (Connell ve Wood, 2005, s. 355) meselesinin fazlasıyla üzerinde duruluyor olmasından dolayı önem arz etmektedir.

Bourdieu’ya göre ise; toplumsal dünya, bedeni cinsel olarak tanımlanmış bir gerçeklik olarak kurmaktadır. Cinsiyetler arasındaki biyolojik farklılıklar, özel olarak erkek ve kadın cinsel organları arasındaki anatomik farklar, cinsiyetler arasında toplumsal

olarak kurgulanmış farkların doğal bir meşrulaştırıcısı işlevi görmektedir. Bu işlevin gerçekleştirilmesinde ise, iktidar tarafından şekillendirilmiş olan bedenler, habitusların hem kaynağı hem de aracısı konumunda bulunmaktadır (Westhaver, 2006, s. 632). Bu yaklaşım çerçevesinde ele alındığında erkeklik, bir tür habitus olarak işlemektedir. Fark ettirilmeden erkeklerin bedenlerine kazınan davranışlar, erkeklerce, yaşamlarının her alanında tekrarlanmaktadır. Böylece neredeyse daha doğmadan belirlenmeye başlanan erkek birey, yavaş ve uzunca bir süreç içerisinde, erkek olmanın gereklerini farkında olmadan içselleştirmektedir. Habitus; içinde geçmiş, gelecek ve şimdikiyi barındıran gövdesel bir olgu olduğundan, bahsedilen erkek davranışları sabit olmamaktadır. Böylece “gerçek erkek” olmak kimi zaman iyi dövüşmekle bağdaştırılabilecekken kimi zaman ise iyi dans etmekle bağdaşabilmektedir. Üstelik habitus, sınıfsal bağlamla da doğrudan alakalı olduğundan -çalışmanın hegemonik erkekliğin inşası bölümünde de söz edildiği gibi- hegemonik erkekliğin bedensel tezahürlerinde önemli farklara yol açmaktadır. Bu bağlamda elinde tespah sallayan, ceketini omuzlarına atmış, topuklarına basarak yürüyen erkek(ler) ile takım elbisesiyle bir barda oturan, son model cep telefonu ve araba anahtarını masanın üstüne koyup purosunu tütüren erkek(ler), erkekliğin farklı görünümelerini ve farklı habitus özelliklerini göstermektedir(ler). Buradan hareketle, hegemonik erkekliğin davranışları; içinde yetiştikleri toplumsal ve zamansal (tarihsel) bağlama göre pratiklerden pratiklere aktırılarak gövdelere kazınmakta; üzerinde konuşulmasına gerek kalmayacak derecede “normal” davranışlar haline getirilmektedirler (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, s. 57).

Özetle, hegemonik erkeklik kavramı ve olgusu, inşa süreci ve varoluş biçimi dolayısıyla komplike bir sürece sahiptir ve kendi içerisinde birçok farklı olguyu eritmektedir. Başka bir deyişle hegemonik erkeklik, esasen farklı olguların birbiriyle olan ilişkisiyle birlikte kurulabilmekte ve yaşayabilmektedir. Tüm bunlarla beraber toplum içerisinde iktidara sahip olan bir grup erkeği simgelemekte olan hegemonik erkeklik kavram ve olgusu, ilk kullanıldığı günden bu yana popüleritesini giderek artırırken; bu süreçte birçok eleştiriye de maruz kalmıştır. Bu nedenle bir sonraki bölümde, hegemonik erkeklik kavram ve olgusuna getirilmiş olan eleştiriler irdelenmeye çalışılmıştır.

2.4.1.2 Hegemonik erkekliğe yönelik eleştiriler

Hegemonik erkeklik kavramı, oluşturulduğu ve kullanıldığı günden bu yana farklı düşünür ve kuramcılar tarafından kavrama getirilmiş olan eleştiri ve önerilerle

geniştirilmiş ve geliştirilmiştir. Bu sũreçte getirilen bu eleştiri ve ȃnerilerle birlikte kavramın tanımında ve yaklaşımında bazı değişiklikler de meydana gelmiştir. Hegemonik erkekleğin daha doğru ve ayrıntılı biçimde incelenebilmesi adına bu bȃlũmde kavrama ve kavramın kullanılışına yȃnelik bazı eleştiriler ve farklı yaklaşımlar incelenmeye çalışılmıştır. Kavrama getirilen eleştiri ve ȃneriler içerisinden incelenmiş olanlar seçilirken, bu çalışmanın kapsam ve sınırları dikkate alınmıştır.

Hegemonik erkekleğe yȃnelik eleştiri getiren isimlerden biri, Tũrkiye’de toplumsal cinsiyet ve ȃzellikle erkeklik çalışmaları içerisinde değerlendirilebilecek araştırma ve çalışmalara imza atmış olan Mehmet Bozok’tur. Bozok; Connell ve takipçilerini, erkeklik tartışmalarında Marksist feminist veya sosyalist feminist bir yaklaşımla sınıfın ȃneminden sȃz etmediklerinden ȃtũrũ eleştirmektedir. Bozok bu bağlamda sınıfın, patriarkal sistemle ilişki içerisinde olduğuna ve dahası patriarkal sistemle el ele verip toplumsal yapıyı biçimlendiren ȃnemli faktȃrlerden biri olduğuna dikkat çekerek; erkek egemenliğinin, patriarkiyle ilişki içerisinde oluşan sınıf etmeninden beslendiğinin vurgulanması gerektiğini belirtmektedir. Yine Bozok, sınıf kavramının -ve olgusunun- hegemonik erkekleğe biçim veren herhangi bir unsur olmaktan ziyade kapitalist patriarkinin temel unsurlarından biri olduğunu ȃne sũrmektedir. Dolayısıyla Ona gȃre, erkek egemenliğinin inşa edilme stratejileri tartışılırken, hegemonik erkekleğin perde arkasındaki belirleyici unsurlarından olan sınıfsal etkenlerin dikkate alınması ve erkeklik tartışmaları içerisinde, sınıf unsuru çerçevesinde de çȃzũmlerinin olması gerekmektedir (Bozok, 2009a, s. 440-441).

Hegemonik erkekleğe eleştiri getiren bir diğer isim de Mike Donaldson’dur. Donaldson, hegemonik erkeklik konumunda bulunan erkeklerin, yalnızca kadınların itaat ve bağımlılıklarını sağlamadıklarını, buna ek olarak “ȃteki” erkekler ȃzerinde de denetim sağlayabildiği ȃlũde hegemonik olmayı başarabildiklerini belirtmektedir. Bunu yaparken kendilerini, ȃzellikle toplumsal ve teknolojik gelişmelerin itici gũcũ olarak sunduklarını ve kendileri dışındaki “ȃteki”leri bu konuda ikna ettiklerini savunmaktadır. Buna ek olarak Donaldson, çalışmasında, hegemonik erkekleğin inşasındaki merkezi rolũn heteroseksũellik olduğunu vurgulayarak, hegemonik erkekleğe yȃnelik geliştirilebilecek bir tũr karşı-hegemonyanın erkek eşcinselliği iinden gelişip gelişemeyeceğini sorgulamakta ve tartışmaya açmaktadır (Donaldson, 1993, s. 644-648).

Hegemonik erkekleğe getirdiği eleştirilerle birlikte, kavrama yȃnelik alternatif bir yaklaşım da ȃne sũren Demetrakis Z. Demetriou ise, Gramsci’nin “tarihsel blok” ve

Bhabha'nın "hibrid/melez" kavramlarını kullanarak; hegemonik erkekliğin sadece beyaz ve heteroseksüel bir gruplaşma olmadığını, çeşitli erkekliklerin patriarkinin üretimini garantilemek için melez bir blok oluşturduğunu savunmaktadır (Demetriou, 2001, s. 337). Bu doğrultuda Demetriou ilk olarak, hegemonyanın Connell'in yazılarında açıkça dile getirilmeyen iki formu arasında bir ayırım yapmaktadır. Bu ikili ayrıma göre: İçsel hegemonya, bir grup erkeğin diğerleri üzerinde sağladığı hâkimiyeti ifade ederken; dışsal hegemonya ise erkeklerin kadınlar üzerinde sağladığı hâkimiyete göndermede bulunmaktadır. Demetriou'ya göre bu noktada, Connell'in hegemonik erkeklik kavrayışındaki temel eksiklik, içsel hegemonyanın elitist bir biçimde tanımlanmış ve ifade edilmiş olmasıdır. Zira Connell'in yaklaşımına göre hegemonik erkeklik, hegemonik olmayan erkekliklerle yalnızca onları marjinalleştirerek ya da tabi kılarak ilişki kurmakta; hegemonik olmayan erkekliklerin hegemonyanın inşasındaki potansiyel pragmatik değeri ise önemsenmemektedir. Bu çerçevede Demetriou, yine Gramsci'nin kavrayışını temel alan alternatif bir içsel hegemonya anlayışı tarif ederek; hegemonik erkeklik ve hegemonik olmayan erkeklikler arasındaki ikiliği yapı bozuma uğratmakta ve hegemonik erkekliği patriarkinin yeniden üretimi için çeşitli pratikleri bir araya getiren melez bir blok olarak yeniden adlandırmaktadır. Böylelikle yalnızca beyaz ve heteroseksüel erkekler değil, siyahlar ve dahası eşcinseller de hegemonyanın inşasına katılabileceklerdir. Demetriou, ayrıca Connell'in zayıflık ya da çelişki olarak gördüğü hegemonik erkeklikteki heteroseksüel ya da beyaz olmayan unsurların, aslında hegemonik bloğu "dinamik ve esnek/değişken kılan" içsel çeşitliliğin ve melezliğin de bir işareti olarak yorumlanması gerektiğini vurgulamaktadır (Demetriou, 2001, s. 343-349).

Kavrama getirilen tüm eleştiri ve önerilerden yola çıkarak, kavramı yeniden gözden geçiren Connell ve Messerschmidt ise kavramın, bazı temel özelliklerinin korunması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu özellikler; çoğul erkeklikler, erkekliklerin hiyerarşisi, hegemonik olmayan erkekliklerin tabiyeti, hegemonik erkekliğin örnek teşkil eden erkekliklerin üretimi ile işleyişi ve hegemonik erkekliğin sorgulamaya ve değişime açık oluşu olarak sıralanmaktadır (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 846). Connell ve Messerschmidt'e göre, kavram içeriğinden kesinlikle çıkarılması gereken iki özellik ise; erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümü gibi genelleyci ve tekil bir iktidar biçimiyle toplumsal ilişkiler modelinin fazlasıyla basite indirgenmiş olması ve erkekliği tanımlayan özelliklerin, hegemonik erkekliği sabit bir karaktere dönüştürüyor olmasıdır (Connell ve

Messerschmidt, 2005, s. 846-847). Bunlara ek olarak Connell ve Messerschmidt, kavramda yeniden düzenlenmesi gereken dört alan belirlemektedirler. Bu alanlardan ilki toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin doğasıdır. Bu alandaki yeniden düzenlemede, farklı erkeklik inşaları arasındaki ilişkilerin karmaşıklığı göz önünde bulundurularak holistik (bütüncül) bir bakış açısı benimsenmesi önerilmektedir. Revize edilen diğer alan ise toplumsal somutlaşma sürecidir. Bu öneride, sosyal süreçlere etkin bir şekilde katılım gösteren erkekliklerin bedenlerine yönelik farkındalığın önemi ortaya konmaktadır. Diğer bir düzenlemeye göre ise erkekliklerin dinamikleri tekrar gözden geçirilmelidir. Zira, erkeklikleri inşa eden tüm pratiklerin iç çelişkileri ve farklı katmanları ayrı ayrı önem arz etmektedir ve tüm bunların farkında olunması önemlidir. Connell ve Messerschmidt tarafından öneri sunulan son alan ise eril düzenlemelerin coğrafyasıdır. Bu öneriye göre hegemonik erkeklikler; -ampirik yollarla- yerel, bölgesel ve küresel olmak üzere üç ayrı düzeyde araştırılması gerekmektedir. Burada yerel olarak söz edilen düzey; aile, örgütler ve yakın topluluklar içerisindeki yüz yüze etkileşim alanları içinde inşa edilmekte ve özellikle etnografi ve biyografi çalışmalarında yer almaktadır. Bölgesel düzey, kültür ya da ulus devlet seviyesinde inşa edilmekte; özellikle söylemsel, politik ve demografik çalışmalarda kendini göstermektedir. Son düzey olan küresel düzey ise; uluslararası politika, uluslararası ticaret ya da medya gibi arenalarda inşa edilmekte ve özellikle “erkeklikler ve küreselleşme” üzerine ortaya çıkan çalışmalarda varlık göstermektedir. Bu üç düzey arasındaki ilişki incelendiğinde ise; özellikle küresel örgütlerin, yerel ve bölgesel cinsiyet düzenlerine uyguladıkları baskılardan ötürü hegemonik erkekliğin yerel ve bölgesel inşasının, küresel süreçlerin kendi cinsiyet sistemlerine eklemlenmesiyle şekillendiği görülebilmektedir. Bununla birlikte bölgesel cinsiyet düzenleri; küresel arenalarda benimsenmiş kültürel materyalleri taşımakta ve aynı zamanda yerel düzeye, yerel cinsiyet düzenini ve hegemonik erkekliği etkileyebilecek erkeklik modelleri sağlamaktadır (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 847-853).

Hegemonik erkeklik kavramı üzerine yapılan ve yukarıda özetlenmeye çalışılan tartışmalar, geçmişten günümüze eleştirel erkeklik çalışmalarına ilişkin bazı yol ayrımlarını da açıklığa kavuşturmaktadır. Tüm bu süreç boyunca kavram, özellikle; erkeklik çalışmaları, patriarkal sisteme ilişkin feminist araştırmalar ve toplumsal cinsiyetin sosyolojik modelleri arasında bağlantı kuran önemli kavramsal araçlardan biri haline gelmiştir (Connell ve Messerschmidt, 2005, s. 829- 830). Daha önce de bahsedildiği gibi, hegemonik erkeklik kavramıyla beraber, bu erkeklik alanı dışında kalan

erkek(lik)lerin tarifinde kullanılan ve yine Connell tarafından önerilen “erkeklikler” kuramsallaştırması içerisinde değerlendirilen “İşbirlikçi/Suç Ortağı”, “Madun” ve Marjinal” erkeklikler de büyük önem arz etmektedir. Bu yüzden, bundan sonraki bölümde farklı erkeklikler farklı başlıklar altında irdelenmeye çalışılmıştır.

2.4.2 İşbirlikçi/Suç ortağı erkeklik

Connell, hegemonik erkeklik biçimini titizlikle uygulayan erkek sayısının az olduğunu belirtirken; patriarkal sistemin getirdiği cinsiyet düzenine ait hegemonyanın avantajlarını kullanmakta olan erkek sayısının ise oldukça fazla olduğunu vurgulamaktadır. Bu durum, erkeklerin çoğunun; hegemonik erkeklik kriterlerine sahip olmasalar/uymasalar dahi hegemonik erkeklik biçimiyle bir şekilde bağ kurduklarını göstermektedir. Connell, “Erkeklikler” kitabında bu bağı “ataerkil kazanç” olarak kavramsallaştırmakta; hegemonik erkeklikle bu bağı kuran erkeklikleri de “İşbirlikçi/Suç Ortağı” erkeklikler olarak adlandırmaktadır (Connell, 2019, s. 154). Yine Sancar da bu işbirlikçi/suç ortağı erkekliklerin, hegemonik erkeklik pratiklerini onaylama ya da bu pratiklere katılma ve ses çıkarmama karşılığında bazı kazançlar ve ayrıcalıklar elde ettiklerini belirtmektedir. Sancar, bu ayrıcalıkları şu şekilde örneklendirmekte ve özetlemektedir:

“Eril fantaziler yoluyla zevk almayı odağına alan erkek eğlenceleri dünyasına katılma, kadınsı-eşcinsel erkeklere aşağılayıcı ve dışlayıcı davranma özgürlüğü, alt-sınıf erkeklerin kızgınlıklarını boşaltmak için barlarda, sokaklarda, futbol maçlarında taşkınlık yapmalarına hoşgörü gösterme, erkeklerin kadınlar üzerinde sağladığı iktidardan yararlanma gibi ayrıcalıklardır bunlar” (Sancar, 2009, s. 32).

İşbirlikçi/Suç ortağı erkeklerin yaptığı şey özünde, hegemonik erkeklerin hegemonyasını sürdürürken seyirci olarak izlemektir. Bu şekilde bakıldığında hegemonik erkekler, patriarkal düzenin ön saflarda çatışan askerleri olarak kurgulanabilecekken; işbirlikçi/suç ortağı erkekler ise patriarkal düzenin cephe hattında bulunmanın gerilimlerini ya da risklerini göğüslemek zorunda kalmamaktadırlar (Sığın ve Canatan, 2018, s. 169). Ayrıca bu erkeklik türü, hegemonik erkeklik kadar baskın olmamakla beraber, marjinal ve madun erkeklikleri baskı altında tutma ve kendi kimliklerini bu zor gücüyle yeniden üretme yetkisine sahip olabilmektedirler (Kızılırmak Ata, 2018, s. 20).

Tüm bunların yanında Connell, işbirlikçi/suç ortağı erkekliklerin, her ne kadar “ataerkil kazancın” getirdiği avantajlardan faydalansalar da belirgin sınırlara sahip olduklarını ve daha ince işlendiklerini belirtmektedir. Connell, bu erkeklik türü içerisinde

değerlendirilebilecek erkeklerin; eşlerine ve annelerine saygı duyduklarını, kadınlara karşı şiddet uygulamadıklarını, ev işlerinde paylarına düşen görevleri yerine getirdiklerini ve kazandığı parayı eve teslim ettiklerini vurgulamaktadır (Connell, 2019, s. 154-155). Dahası, Bozok'a göre bu tür erkekler, taraf değiştirip (pro)feminist erkekler haline gelerek kadın ezilmişliği ve ikincilleştirilmesine karşı mücadele vermeyi dahi tercih edebilecek ve böylece “muhalif erkekler” haline gelebilecek erkeklerdir (Bozok, 2011, s. 47).

2.4.3 Madun erkeklik

Connell; hegemonyanın, toplum genelindeki kültürel tahakküm ile bağlantılı bir olgu olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, bu genel sınırlar dahilinde farklı erkekler ve erkek grupları arasında toplumsal cinsiyetten kaynaklanan birtakım egemenlik ve madunluk ilişkileri, başka bir deyişle tabi kılma ilişkileri ve hatta mücadelesi bulunmaktadır. Connell bu konuda, çağdaş Avrupa ve Amerika toplumlarını örnek göstererek, bu toplumlardaki en büyük sorunlardan birinin, heteroseksüel erkeklerin tahakkümü ile eşcinsel erkeklerin madunlaştırılması olduğunu belirtmektedir. Bu durumun ise, eşcinselliğin ya da eşcinsel kimliklerin kültürel anlamda damgalanmasından çok daha fazlasını içerdiğini ve eşcinsel erkeklerin, tamamen maddi bir dizi pratik aracılığıyla heteroseksüel erkeklere bağımlı kılındıklarını savunmaktadır (Connell, 2019, s. 152). Tüm bunlardan dolayı Connell, madun erkeklikleri tanımlarken, -tamamen değil ama özellikle- eşcinsel erkekler ile heteroseksüel erkekler arasındaki ilişki ve mücadeleyi kullanmaktadır (Connell, 1998, s. 249).

Madun erkeklikler, heteroseksüellik dışı cinsel yönelimlerinden dolayı, patriarkal sistemin erkeklere sağlamış olduğu ayrıcalıklardan en az fayda sağlayan gruptur. Zira heteronormatif baskı, eşcinsel erkekleri; erkekler arasındaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisi içerisinde en alt konuma yerleştirmektedir. Dahası, patriarkal ideolojide eşcinsellik, hegemonik erkeklikten simgesel olarak dışlanan ne varsa bünyesinde barındırdığından; hegemonik erkeklik penceresinden bakıldığında, rahatlıkla kadınsılık olarak görülebilmektedir (Connell, 2019, s. 153). Bu yüzden eşcinsel erkekler, geçimlerini sağlayacak bir iş sahibi de olsalar, koruyucu erkekler de olsalar hatta bir kadını hamile bırakabilme güçleri olsa da hiçbir zaman “tam erkek” olarak görülmemektedirler (Aydaş, 2017, s. 15). Dahası, hegemonik bir erkek için, “kadınsı olmak” ya da “kadına

benzetilmek” nasıl hakaret olarak görülmekteyse, eşcinsellik iddiaları ve eşcinselliğe dair göndermeler de bu tür erkekler için hakaret anlamı taşımaktadır.

Tüm bunlarla beraber, eşcinsel erkeklik en çok göze çarpan madun erkeklik olsa da madun erkeklik kategorisinde yer alan erkekler sadece eşcinsel erkekler değildirler. Bazı heteroseksüel erkekler ve özellikle bazı küçük yaştaki oğlanlar da hegemonik erkekliğin meşruiyet alanından dışlanmaktadır (Connell, 2019, s. 153). Bu konuda, kavga etmekten hoşlanmayan heteroseksüel erkekler ve okul döneminde akran zorbalığına maruz kalan erkek çocuklar, madun erkeklik için eşcinseller dışında verilebilecek örneklerdendir (Sığın ve Canatan, 2018, s. 168). Eşcinsel olsun olmasın madun erkeklikler, toplumda, özellikle hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkeklikler tarafından; “pısrık”, “muhallebi çocuğu”, “hanım evladı”, “dönek”, “ödlek”, “çıtkırıldım”, “bamy”, “sümsük”, “salon erkeği”, “ılık”, “mıymıntı”, “süt oğlanı”, “ana kuzusu”, “dört göz”, “ebleh”, “korkak” vb. argo tabirlerle (Connell, 2019, s. 153) ve hatta “ibne”, “top”, “yuvarlak”, “orospu çocuğu”, “piç”, “göt veren” gibi hakaret ve küfürler aracılığıyla ötekileştirilmektedirler. Bunların da ötesinde madun erkekliğe tabi erkekler; siyasi ve kültürel dışlanma, kültürel taciz, yasal şiddet, sokak şiddeti, ekonomik ayrımcılık ve kişisel boykot(lar) gibi daha geniş sorunlarla da mücadele etmek durumunda bırakılmaktadırlar (Connell, 2019, s. 152).

2.4.4 Marjinal erkeklik

Hegemonik erkeklik, madun erkeklik ve işbirlikçi/suç ortağı erkeklik, toplumsal cinsiyet düzenine içkin ilişkilerce üretilmekteyken; Connell’in kavramsallaştırılmasında karşımıza çıkan son erkeklik olan marjinal erkeklik ise, toplumsal cinsiyetin sınıf ve etnisite gibi yapılarla etkileşimiyle ortaya çıkan erkeklik biçimidir (Connell, 2019, s. 155). Başka bir deyişle marjinal erkeklikler, azınlıklara bağlı olan erkekler ve sınıfsal konumları düşük olan erkekler için söz konusu olmaktadır. Irk, etnisite ve/veya sınıf pozisyonları nedeniyle marjinalize olmak zorunda kalan erkeklerin oluşturduğu bu grup, yorumlama çerçevesinde toplumsal hiyerarşide alt sıralarda yer almaktadır (Cura, 2017, s. 25).

Connell, “Erkeklikler” kitabında, varolan ırk ilişkilerinin erkeklikler arasındaki dinamiğin ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtmektedir. Ona göre siyah erkeklikler, özellikle “beyaz üstünlükçülüğü” bağlamı içerisinde, beyaz toplumsal cinsiyetin inşasında ve yürütülmesinde simgesel bir rol oynamaktadırlar. Burada Connell, hayali bir

figür olarak yaratılan “siyah tecavüzcü”nün, beyazlar arasındaki cinsellik siyasetinde oynadığı önemli rol ile aynı zamanda siyah spor yıldızlarının erkeksi dayanıklılığın simgesi haline gelmiş olmasını örnek olarak vermektedir. Tüm bunlarla birlikte Connell, beyazlar arasında hüküm sürmekte olan hegemonik erkekliğin, siyah toplulukları içerisindeki erkekliklerin inşasında belirleyici olan kurumsal baskı ve fiziksel terörü beslediğinin de altını çizmektedir (Connell, 2019, s. 155).

Yine Aykut Sığın ve Ayşe Canatan da “Connell’ın “Erkeklikler” teorisinde işbirlikçi erkek, madun erkek ve marjinal erkek: Hegemonik erkekliğin kavramsal hegemonyası” isimli makalelerinde marjinal erkekliği, bazı örnekler üzerinden tartışmaktadırlar. Sığın ve Canatan’a göre, Amerika Birleşik Devletleri’nde sokak çetelerine katılıp zaman zaman fiziksel güç gösterilerinde bulunan siyahi erkekler, beyaz erkek kategorisinin dışında kaldıkları için “ataerkil kazanç”tan kısıtlı olarak faydalanmakta ve bundan dolayı hegemonik erkekliği tam anlamıyla pratik edememektedirler. Bu açıdan yaklaşıldığında da bu siyahi erkekler, ırkları ve ten renkleri nedeniyle “olumsuz” etnik çağrışımlar yaptıklarından marjinal erkekliğe örnek teşkil etmektedirler. Yine Sığın ve Canatan, marjinal erkekliği tanımlarken ırk ve etnisite dışında sınıf pozisyonunu da önemsemektedirler. Bu konuda, örneğin bir fabrika işçisinin, işçi sınıfına ait olması ve alt sınıf içerisinde değerlendirilmesi hasebiyle hegemonik erkekliği tam anlamıyla uygulayamadığını belirten Sığın ve Canatan; bu nedenle bu tür erkeklerin marjinal erkekliğe örnek olarak gösterilebileceklerini vurgulamaktadırlar. Onlar’a göre; sınıf, ırk/etnisite, engellilik durumu gibi toplumsal konumlanış açısından bilgi veren özellikleri itibariyle standartların/ideallerin dışında kalmış olan bütün erkeklikler, marjinal erkeklik kategorisinde değerlendirilebilmektedirler (Sığın ve Canatan, 2018, s. 169).

Farklı erkekliklerin tanımlanması ve görünür kılınmasında kullanılmakta olan tüm bu kavramlardan yola çıkarak, erkekliğin tüm erkeklerde aynı şekilde içselleştirilmediği ve erkekliğin tüm erkekleri aynı şekilde etkilemediği görülebilmektedir. Erkekliğin kurulumu ve özellikle “yaşanışında” farklı cinsel yönelimlerin, sınıfların, ırk/etnisitelerin ne denli önem arz ettiği yukarıda irdelenmeye çalışılmıştır. Tüm bunlarla birlikte özellikle son dönemlerde, toplumsal ve siyasal alanlarda başlamış; sonrasında akademik çevreler içerisinde de varlık göstermiş olan, erkekliğin bir tür krizde olup olmadığı tartışması yapılmaya başlanmıştır. Bu tartışma içerisinde, birçok farklı araştırmacı ve akademisyen konuya, çeşitli perspektiflerle yaklaşmışlar ve erkekliğin bir kriz içerisinde mi yoksa

bunun yalnızca erkekliğin geçirdiği bir dönüşüm mü olduğu üzerine çeşitli araştırmalar yapmışlar ve fikirler üretmişlerdir. Aynı zamanda yine erkeklik çalışmaları içerisinde, bu kriz/dönüşüm meselesinin erkekleri ne şekilde etkilediği, erkeklerin ne kadarlık kısmını etkilediği ve ne şekilde etkilediği tartışılmıştır ve hala tartışılmaktadır. Bu nedenle bir sonraki bölümde, erkeklik krizi/dönüşümü meselesi; bu çalışmanın kapsam ve sınırları göz önünde bulundurularak, erkeklik krizi/dönüşümü tartışmalarındaki bazı kuramcılar ve bu kuramcıların görüşleri ışığında irdelenmeye çalışılmıştır.

2.5 Erkeklik Krizi (mi)?

Erkeklik çalışmaları içerisinde ele alınması gereken önemli noktalardan biri, modernleşme sürecinde erkekliğin, özellikle de hegemonik erkekliğin, krize girdiği varsayımıyla gündeme gelmiş olan tartışmalardır. Çeşitli kuramsal perspektiflerden erkeklik krizini ele alan araştırmacılar, hem erkeklik krizinin gerçek olup olmadığı, hem krizin hangi gösterenler aracılığıyla sunulduğu, hem de nasıl anlamlandırılacağı konusunda farklı görüşler ve öneriler sunmuşlardır (Yüksel, 2013, s. 44).

Yapılan literatür taraması sonucunda, erkeklik krizine dair tartışmaların 20. yüzyılın sonlarından itibaren yoğunlaşmış olduğu görülmekle beraber Michael S. Kimmel, kriz tartışmalarının 19. Yüzyıla dek götürülebileceğini savunmaktadır. Zira Kimmel'a göre, 19. Yüzyıl içerisinde; kimliğini tamamen kapitalist pazardaki başarı, birikmiş serveti, güç ve sermayesinden alan yeni bir erkeklik biçimi ortaya çıkmıştır. Bu erkeklik biçimi, sabit olmayan ve güvensiz bir kimliğe sahiptir ve bu yeni erkeği güvende hissettirecek aile kurumu da mevcut değildir. Bunların sonucunda bu genç erkekler Amerika tarihinde ilk kez kimlik krizlerini deneyimlemişlerdir (Kimmel, 2005b, s. 38-40)

Kimmel'in özellikle Amerika'daki bazı erkekleri örnek vererek, başlangıcını 19. Yüzyıla dek götürdüğü erkeklik krizinin küresel çapta etkisi ve görünümü ise özellikle 20. yüzyılın sonlarına doğru görülmüştür. Bu süreçte başta feminist kuramcılar olmak üzere bazı sosyal bilimciler, eril tahakkümün niteliksel bir değişim geçirdiğini ve bu yüzden patriarkiden ziyade yeni türde bir erkek egemenliğinden bahsetmek gerektiğini tartışmaya açmışlardır (Sancar, 2009, s. 111). Bu dönemki değişim süreci üzerine Kimmel, erkeklerin geleneksel cinsiyet ilişkilerinin yeniden değerlendirilmesini sağlayan ve böylece erkeklik krizinin yapısal kökenlerini oluşturan değişimlerde; iş alanı, politik alan ve bireylerin sosyal ve coğrafi alanlarla ilişkilerinin farklılaşmış olması gibi makro-

yapısal değişimler ile aile içi kadın-erkek ilişkisi gibi mikro-yapısal değişimlerin etkili olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda Kimmel, bu yapısal değişimlerin birbirleriyle bağlantılı olduklarını ve dahası erkeklik krizini beslediklerini vurgulamaktadır (Kimmel, 2005b, s. 73).

Erkeklik krizi alanında çalışmalar yapmış diğer bir kuramcı olan John Beynon ise “Masculinities and Culture” kitabında erkeklik krizinin özellikle iki kaynağı olduğunu savlamaktadır. Bu kaynaklardan ilki, erkeklerin uzun süredir sahip oldukları “erkeklik hakları”nın, erkeklige karşı geliştirilen feminist eleştirilerle birlikte kaybedilmesidir. Beynon’un üzerinde durduğu ikinci kaynak ise, erkeklerin çalışma yaşamlarındaki değişimlerdir (Beynon, 2002, s. 83). Garry Whannel, erkeklerin çalışma yaşamlarındaki değişimlerden bahsederken özellikle; hizmet endüstrilerinin yükseliş ve kamu hizmeti sektöründeki artış, kısa dönemli sözleşmeler, yarı zamanlı çalışma ya da esnek zamanlı çalışma ve sendika gücünün baltalanması gibi alanlar ve dönüşümler üzerinde durmaktadır. Whannel bu alanların dönüşmesiyle birlikte kadınların toplam işgücünün yarısını oluşturduklarını ve bu durumun kadınlar için yeni fırsatlar getirdiğini vurgulamakta (Whannel, 2002, s. 20-21); bu durum ise Whannel’a göre, erkeklik krizine yol açan önemli etmenlerden biri olarak görülmektedir.

Ezgi Sertalp da Beynon ve Whannel’ın yaklaşımına benzer bir biçimde erkeklik krizini iki nedenle açıklamaktadır. Sertalp’a göre krizin nedenlerinden ilki, erkeklerin çalışma yaşamları sonucunda ortaya çıkan yabancılaşmayken; ikinci neden ise 1960’lı yıllarda başlayıp 1970’li yıllarda da etkinliğini sürdüren ikinci dalga feminist hareketin etkisiyle kadınların, özellikle erkek alanları olarak adlandırılan toplumsal birçok alanda yer almaya başlamasıdır (Sertalp, 2015, s. 61- 62). Sertalp’a göre, özellikle feminist hareketlerle başlayan “özel olan politiktir” sloganıyla, kadınların özel alan içerisinde konumlandırılmaları, ev işleriyle özdeşleştirilmeleri ve kamusal alanda varlık gösterememeleri üzerine getirilen eleştirilerle kadınların da kamusal alanda yer almaları ve iş hayatına başlamaları; erkeklerin, kendilerini özel alan içerisinde var eden kadınlar dışında kalan kadınlarla da karşılaşmalarına neden olmaktadır. Kadınların kamusal alanda ve iş yaşamında yer almaları ve bunlara yönelik taleplerde bulunmaları ise, erkek kimliğine yönelik bir tehdit oluşturmaktadır (Uçan, 2016, s. 8). Zira kadınların kamusal alana ve iş yaşamına katılımıyla birlikte patriarkal sistem içerisinde düzenlenen toplumsal cinsiyet düzeni ve rolleri sarsılmakta ve özel alanın “kadın hakimiyetçi” konumu yerini erkek-kadın birlikteliğine bırakmakta ve iş paylaşımı önem kazanmaktadır. Bu durum

erkeklerin kamusal alandaki üstünlüğünü tehdit ederek erkekliğin bir tür krize girmesine neden olmaktadır. Bu konuda John MacInnes da “The End of Masculinity” adlı kitabında, erkeklerin üstünlüğüne yol açan cinsiyetçi iş bölümünün; cinslere farklı haklar, farklı güçler ve yetkiler sunarak ve bunları çoğunlukla biyolojik farklılıklara dayandırarak sürdürdüğü meşruiyetini günümüzde giderek yitirdiğini ve bu durumun krize sebep olduğunu belirtmektedir (MacInnes, 1998, s.45).

Tüm bunların yanı sıra -ve esasen bunlara paralel şekilde-, günümüzde geçirilen ve geçirilmekte olan bu değişimler ve değişimlerin yarattığı etkiler, yalnızca kadın- erkek arasındaki ayrımlarda değil, farklılaşan erkeklikler arasında da görülmektedir. Bu konuda özellikle, eşcinsel hareketlerin güçlenmesiyle birlikte hegemonik erkekliğin temel yapı taşlarından biri olan heteroseksüelliğin tehlike(!) içine girmesi ve yine hegemonik erkekliğin kurucu unsurlarından olan homofobinin tartışmalara konu olması, hegemonik erkekliğin iktidarını kaybetmeye başlayarak bir krize girmesine neden olmaktadır. Ancak İlker Erdoğan’a göre, modernleşerek geleneksellikten kopmuş olan erkekliklerin oluşturduğu yeni erkeklikler, erkekliğin hegemonik yapısını yok edecek denli bir tehlike yarat(a)mamaktadır (Erdoğan, 2011, s. 48). Oktan’a göre ise, her ne kadar eşcinsel hareketin güçlenmesi hegemonik erkeklik adına büyük bir tehlike yaratamamış olsa da bu durum, gücünü ve hatta özgüvenini biyolojik özelliklerine dayandırmakta olan hegemonik erkekliğin, kendi cinsine yönelik bir tür korku duymasına neden olmakta ve böylece hegemonik erkeklik, “öteki”ler üzerinden kurduğu erkeklik temsillerini sorgulayarak erkekliğin kendisini yeniden tanımlamasına olanak sağlamaktadır (Oktan, 2008, s. 156).

Áine McGlynn ise, “Fathers, Daughters and Masculinity in Crisis in Contemporary Fiction” adlı çalışmasında; R. W. Connell, Michael Kimmel, Harry Brod gibi erkeklik çalışmaları kuramcılarının erkeklik krizini açıklarken, bu krizin geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini parçalarına ayıran postyapısalcı düşünce yoluyla ortaya çıktığını ve böylelikle erkeklerin daha öncesinde kendilerini tanımlamak için kullandıkları değerler ve sorumluluklardan kopmalar yaşadıklarını belirtmektedir (McGlynn, 2010, s. 8). Bu konuda Kimmel, mütemediyen değişen anlamlar toplamı olarak erkekliğin eski tanımların artık işe yaramadığı ve yeni tanımların da henüz kesin olarak yerleşmediği kriz anlarında ebedi bir tanım arama eğilimi gösterdiğini vurgulamaktadır. Ayrıca yine Kimmel, erkekliğin toplumsal inşasını ve tarihsel değişimini erkeklerin kaybı olarak ele almak yerine, bu durumun erkeklere hareket edebilme kapasitesi ve faillik sağladığını;

başka bir deyişle tarihsel olasılıkların farkında olduğunda, krizin umutsuzluğunun yerine yeni olasılıkları koyabilmeyi sağladığını belirtmektedir (Kimmel, 2005a, s. 25-26).

Tüm bunların yanı sıra David Morgan ise erkeklik krizinin, tüm erkeklere bütüncül şekilde etki eden bir olgu olmadığını savunmaktadır. Morgan erkeklik krizinin, farklı sınıflardan ve ırklardan gelen erkekler üzerinde farklı etkileri bulunduğunu, bu nedenle erkeklerin krizi farklı şekillerde deneyimlediklerini belirtmektedir (Morgan, 2006, s. 118) Bu görüşe paralel bir şekilde Beynon da erkeklik krizinin küresel bir anlam ifade ettiği ve tüm erkekler tarafından benzer bir şekilde deneyimlendiği görüşüne karşı çıkmaktadır. Tekil bir erkeklik ifadesinin varlığına işaret edilmesinin mümkün olamayacağını düşünen Beynon, kavramın genelinde farklı erkeklik tiplerinin ve bu tiplerin karşılaşmakta oldukları farklı kriz söylemlerinin ortaya çıkarılması gerektiğini ifade etmektedir (Beynon, 2002, s. 96). Bu konuda Michael S. Kimmel ve Michael Kaufman, erkeklik krizinin en çok, yirmili yaşlarının sonları ile kırk yaş aralığında olan, orta sınıf, heteroseksüel ve beyaz erkekleri etkilediğini belirtmektedir. Kimmel ve Kaufman'a göre, bu erkeklik kurgusunun hegemonik erkekliğin temel kriterlerine sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda, kaybedeceği ayrıcalıkların daha fazla olması ve bu sebeple krizden daha fazla etkilenmesi normal görünmektedir (Kimmel ve Kaufman, 1994, s. 262). Bu durum, Morgan ve Beynon'un görüşlerini destekler nitelikte bir örnek olarak verilebilmektedir. Yine bu doğrultuda Tim Edwards da "Cultures of Masculinity" isimli kitabında; iş hayatı, eğitim, suç, aile, cinsellik, sağlık ve temsil gibi birçok alan üzerinden sağlanmakta olan verileri birleştirerek, kimi erkeklik tiplerinde ortaya çıkması muhtemel erkeklik krizlerinden söz edilmesi mümkün olsa da bütüncül bir erkeklik krizinin tüm erkekleri aynı şekilde etkilemediği noktasında Morgan ve Beynon tarafından öne sürülen görüşlere destek vermektedir. Bununla birlikte Edwards, erkeklik krizi alanındaki çalışmalar sonucunda ortaya çıkan tespitler doğrultusunda kriz sürecinin içteki ve dıştaki kriz olmak üzere iki alt unsur üzerinden şekillendiğini savlamaktadır. Erkeklerin kişisel yaşamlarındaki krizle ilgili olarak, zihinlerinde oluşan algılara ve "anlamlandırılmama", "belirsiz bulma" ve "yabancılaşma" gibi hislerine göndermelerin içteki krizle bağlantılı olduğunu; toplumsal yaşam içerisinde ayrıcalıklı konumlarını kaybetmeleri ya da kaybetmeleri ile ilgili endişelerinin ise dıştaki krizle ilişkilendirildiğini ifade etmektedir (Edwards, 2006, s. 6-14).

Erkeklik krizi tartışmalarında bir grup araştırmacı ise, bu çalışmanın kriz tartışmalarına bakış açısını da bu görüşler yansıtmaktadır, kriz saptamasının -bütüncül ya

da farklı şekillerde deneyimleme yoluyla- karşısında yer almaktadırlar. Bu araştırmacı ve kuramcılar, krizin belirli erkeklik biçimleriyle ilişkili olarak ifade edilebilmekle birlikte genelleştirilemeyeceğini, erkeklerin mevcut koşullara uyum sağlama yoluyla egemenliklerini yeniden tesis edebileceklerini ileri sürmektedirler. Örneğin Connell, erkeklik krizinin, krizin sonuçları aracılığıyla onarılan bir sisteme gerek duyduğunu ve bundan dolayı bir sisteme karşılık gelmeyen erkekliğin krizinden bahsedilemeyeceğini ifade etmektedir. Bu anlamda Connel, erkeklik krizinden ziyade, bir tür erkeklik dönüşümü ya da parçalanmasından söz etmektedir. Aynı zamanda varlık gösterebilecek bir krizin ancak toplumsal cinsiyet düzeni çerçevesinde tartışılabileceğini savunan Connel, krizin erkekliği içine alsa dahi bu durumun, erkekliğin yıkımından ziyade krizle onarılması anlamına geleceğini vurgulamaktadır (Connell, 2019, s. 162-164). Aynı zamanda bu konuda toplumsal cinsiyet kimliğinin daima hareket halinde ve aktif olarak inşa edildiğini ve değişimler gösterebildiğini belirten Connell; özellikle kadın hakları mücadeleleri ve eşcinsel mücadeleleri gibi toplumsal hareketliliklerin yükselişiyle toplumsal cinsiyetin değişebileceğine dair farkındalık yaratıldığını savunmaktadır (Connell, 2000, s. 201).

Bu görüşe paralel olarak Fintan Walsh da “Male Trouble: Masculinity and the Performance of Crisis” adlı kitabında, 20. yüzyıl boyunca toplumsal krizler ve travmalarla karşılaşan erkek(lik)lerin, iktidarları sarsılsa bile -belki de sarsıldığı anda demek de yanlış olmayacaktır-, bu sarsıntının ardından hemen “yeniden erkekleşme” olarak tabir ettiği dönemlerin ortaya çıktığını belirtmektedir. Walsh bu duruma kitabında; Birinci Dünya Savaşı’ndan yenik çıkan Almanya’nın 1920’lerde faşizme yönelmesi, 1970’ler İngiltere’inde Fordist sanayinin parçalanışı, kötüleşen çalışma koşulları, Birinci Dalga Feminizm’in ortaya çıkışı ve eşcinsel hareketleri sonucu 1980’lerde neo-muhafazakâr politikaların durumu kontrol altına alması ve Amerika’nın 1960’lardaki hippie kültürüne tepki olarak 1980’lerde maço erkekliğin ayyuka çıkması gibi dönem ve durumları örnek göstererek yer vermektedir. Tüm bu örneklerden de hareketle Walsh, krizle birlikte gelişen “Sorunlu Erkeklik” konusunda yeni ve değişen bir şey olmadığını altını çizmeye çalışmaktadır. Ayrıca Walsh, erkeklik krizi söylemini epistemolojiden bir çeşit kültürel performans olarak değerlendirmektedir. Ona göre kriz kendinde bir bitiş değildir. Geçici olarak sarsılan normun yeniden kurulmasını içeren bir bozukluk dönemidir. Heteroseksüel normatif erkekliklerin nasıl doğallığa ilişkin söylemler tarafından tahrip edildiğini ve erkeklik terimlerini yeniden ileri sürmek için zorlandığını

araştıran Walsh, belirli performans ve temsiller ile erkeklik krizi arasındaki yakın bağlantıyı vurgulamaktadır. Walsh'a göre bütün toplumsal, ekonomik ve politik sistemlerin inşa edici unsurunu oluşturan krizlerin bazı türleri aynı zamanda öznelliği de yapılandırmaktadır. Ona göre erkeklik krizi, yaratıcı kördüğüm olarak adlandırdığı performatif pratiklerin yükselişinde dondurulmuştur (Walsh, 2010, s. 8-11). Erkekliğin inşasıyla ilgili performans teorisinden yararlanan bir diğer araştırmacı olan Donna Peberdy ise Walsh'tan farklı olarak erkek endişesini gösteren bütün erkek performanslarının, erkekliği yeniden iyileştirme işlevi taşımadığını belirtmektedir. Ona göre, erkekliğin inşasına dikkat çeken performanslarla erkeklik performansını maskeleyerek onu doğallaştıran deneyimleri birbirinden ayırmak gerekmektedir (Peberdy, 2011, s. 29).

Erkeklik krizine yönelik tüm bu yaklaşımlarla birlikte, hegemonik erkeklik algısı üzerinde günümüzde çeşitli değişimler meydana gelmiş ve kavram çeşitli dönüşümler geçirmiştir; bununla beraber Connell tarafından kavramsallaştırılan "erkeklikler" in yanı sıra postmodern dönemle birlikte yeni erkeklikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yüzden bir sonraki bölümde, özellikle hegemonik erkekliğin geçirdiği dönüşüm ve bu süreçte ortaya çıkmaya başlayan yeni erkeklikler/yeni erkek kimlikleri irdelenmeye çalışılmıştır.

2.6 (Hegemonik) Erkekliğin Dönüşümü

Modernite içerisinde yer alan erkekliğin hegemonik biçimi, tarihsel olarak gelişimini kapitalizm ve emperyalizme borçludur (Connell ve Wood, 2005, s. 348) ve özellikle küresel pazarlar ile ulusaşırı şirketler, küresel toplumsal cinsiyet ilişkilerinde hegemonik konumu elde eden erkekliğin değişen özellikleri için ortam sağlamaktadır (Connell ve Wood, 2005, s. 362). Böylece Connell'ın da belirttiği gibi; toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki değişimler, her ne kadar her yerde aynı hız ve şekilde olmasa da dünya çapında gelişmekte; emperyalizm ve küreselleşme toplumsal cinsiyet düzenlerinin kendine özgü şartlarını değiştirmekte ve küresel ölçekte yeni toplumsal ilişki alanlarının ortaya çıkması yeni toplumsal cinsiyet örüntüleri yaratmaktadır (Connell, 2005, s. 1804). İşte Raewyn Connell ve Julian Wood, bu noktada, var olan küresel toplumsal cinsiyet düzenindeki erkekliğin yeni hegemonik biçimi olarak ulusaşırı iş dünyası erkekliğini (transnational business masculinity) önermektedirler (Connell ve Wood, 2005, s. 347).

Connell, homojen olmadığını vurguladığı ulusaşırı iş dünyası erkekliğinin, özellikle yerel örgütlerde ve yerel muhafazakâr kültürlerde yerleşmiş olan burjuva erkekliğinin

daha eski ve yerel modellerinin yerini aldığını belirtmektedir (Connell, 2019, s. 437-438). Connell, uluslararası iş dünyası erkekliğinden bahsederken onun, temel ve diğer hegemonik erkekliklerden ayrılan özelliklerini/yönlerini “Erkeklikler” kitabının önsözünde şu şekilde aktarmaktadır:

“Onların dünyası erkeklerin egemen olduğu bir dünyadır ve fakat güçlü bir değişim bilincine sahiptir. Yoğun ve stresli bir çalışma süreci, yöneticiler arasında güçlü bir bağlantılar ağı yaratır ve onları birbirlerini denetim altında tutmaya ve toplumsal cinsiyet konusunda muhafazakâr davranmaya mecbur bırakır. Servetleri ve kaygıları söz konusu olduğunda şirket yöneticileri yaşamlarından bir tasarıymış gibi söz etmeye meyilli olmaktadır ve mali durumlarının yanı sıra bedenlerini ve duygularını da özbilinçle “yönetmektedirler”. İktisadi küreselleşme onların güvensizliklerini arttırmış ve eski çalışma tarzlarını değiştirmiştir. Yönetici erkekliği hala temelde iktidarla ilgilidir fakat eski burjuva erkekliğinden ayrıldıkları noktalar hemen görülebilir: Farklılıklara karşı hoşgörülüdürler, dünyadaki ve toplumsal cinsiyet düzeni içindeki yerlerinin ne olduğuna dair giderek artan bir belirsizlik algısına sahiptirler” (Connell, 2019, s. 27).

Connell ve Wood’un, uluslararası iş dünyası erkekliği önerisinin yanı sıra Douglas B. Holt ve Craig J. Thompson ise “Eylem Adamı Kahramanlar: Günlük Tüketimde Kahraman Erkek(lik) Arayışı” isimli (Türkçe çevirisi Çilem Tuğba Akdağ tarafından yapılan) makalelerinde “eylem adamı kahraman erkekliği” adını verdikleri bir model geliştirmektedirler. Holt ve Thompson’a göre bu model, yeni sosyo-ekonomik değişiklikler tarafından güçsüzleştirilmiş olan erkeklere ilişkin olmakla beraber; aynı zamanda gündelik tüketim yoluyla inşa edilmekte olan Amerikan erkekliğini tanımlamak üzere geliştirilmiştir. Eylem adamı kahraman erkeklik modeli makalede, “evini geçindiren erkeklik” ve “asi erkeklik” olarak öne çıkan iki erkeklik biçiminin birleşiminden doğan bir kavram olarak sunulmaktadır (Holt ve Thompson, 2011, s. 429). Eylem adamı kahraman erkeklik modeline öncülük etmekte olan evini geçindiren erkeklik modelinde erkekler, buldukları toplum içinde saygın, evinde ise erdemli bir aile babası portresi içinde resmedilmektedirler. Fakat bunlarla beraber evini geçindiren erkeklik modeli, gerçekten erkekliği başarabilme noktasında içerisinde, bazı küçük düşürücü izler barındırmaktadır. Zira bu model içerisinde değerlendirilebilecek erkekler, özellikle kitle kültürü içerisinde, ev ve iş hayatında körü körüne uymak zorunda kaldıkları kurallara tabi ve içinde buldukları sıkıcı düzenden deliye dönmüş şekilde işlenmektedirler (Holt ve Thompson, 2011, s. 435).

Eylem adamı kahraman erkeklik modelinin oluşmasına olanak sağlayan diğer erkeklik türü olan asi erkeklik modeli ise; evini geçindiren erkeklik modelinin merkezinde yer alan kural ve alışkanlıkları doğrudan doğruya tehdit eden bir tavır

sergilemektedir. Amerikan kültüründe bu model içerisinde değerlendirilebilecek olan erkekler; bağımsızlığın, gücün ve maceranın öncüleri olarak rağbet görmektedirler. Fakat bunun yanı sıra -evini geçindiren erkeklik modelinde olduğu gibi- asi erkeklik modeli de içerisinde bazı olumsuzluklar barındırmaktadır. Bu erkeklerin sosyal kurumlara meydan okuması ve statükoyu tehdit etmesi; onların potansiyel olarak içinde yaşadıkları toplumun ahlaki değerlerini tehdit eden, anti-sosyal, kuraldışı, tehlikeli kişiler olarak görülmelerine neden olmaktadır (Holt ve Thompson, 2011, s. 436).

Evini geçindiren erkeklik modeli ile asi erkeklik modelinin birleşimi olan eylem adamı kahraman erkeklik modeli ise kendisini oluşturan iki modelin olumsuz çağrışımlarını yıkan bir sentezdir ve bu bağlamda “yeniden bir keşif” olarak adlandırılmaktadır. Zira bu model, içerisinde; atılgan, vizyonu geniş, hünerli, muhteşem pazarlar yaratan ve ülke sınırları dışında da başarı yakalayan erkekleri barındırmaktadır. Holt ve Thompson tarafından son dönemlerde ortaya çıktığı savunulan bu erkeklik türünün aynı zamanda, ataerkil sistem içerisinde görevlerini yerine getiren ve toplum düzenine tamamen uyabilen erkekleri içerisinde barındırdığı vurgulanabilmektedir (Holt ve Thompson, 2011, s. 437-440).

Tüm bu dönüşüm(ler) ve -görece- yeni hegemonik erkeklik türlerinin yanı sıra, özellikle son yıllarda ev içi alan ve cinsiyet kimliği arasındaki ilişkiye odaklanarak, alternatif aile içi erkekliklere vurgu yapmakta olan çalışmalar ortaya çıkmaktadır. Erkeklerin, farklı kültürel çerçevelerde ev içi alanla nasıl etkileşime girdiğini incelemekte olan bu çalışmalarda, yeni bir erkeklik türü popülerliğini artırmaya başlamıştır (Eslen-Ziya, Fişek ve Boratav, 2021, s. 1). “Ev içi erkeklik” (Domestic masculinity) olarak tabir edilen bu erkeklik türü, evde farklı bir erkek tüketim etkinliği oluşturarak, erkeksi kimliğin yaratılması sonucu gelişen erkeklik olarak tanımlanabilmektedir (Gelber, 1997, s. 70). Bu şekilde bakıldığında ev içi erkeklik, toplumsal cinsiyet düzenine ve erkeklerle kadınlar arasındaki güç ilişkileri kalıplarına göre inşa edildiğinden, hegemonik erkeklik normlarına paralellik göstermektedir. Zira, ev içi erkeklik, popüler kültür içerisindeki “eylem adamı” (man-of action) ya da “kahraman çerçevesi” (hero framework) tasviriyle üretilmektedir. Bu tasvirler, mutfakta olmayı "fark edilir derecede erkeksi" bir ev içi aktivitesi olarak inşa etmekte ve özel alanla özdeşleşmiş, patriarkal sistem açısından “kadınsı” görülen mekân ve eylemler de bu tasvirler vasıtasıyla ev içi erkekliğin gelişimine hizmet etmektedir (Eslen-Ziya, Fişek ve Boratav, 2021, s. 2).

Ev içi erkeklik üzerine özellikle son yıllarda daha fazla çalışma yapılmasının bir sebebi de 2020 yılı itibariyle tüm dünyada etkisini göstermekte olan COVID-19 salgını ve bu salgınla birlikte ortaya çıkmış olan pandemi sürecidir. Özellikle, pandemi ile birlikte ortaya çıkan karantina süreci, tüm dünyada; ekonomik, siyasal, toplumsal vb. birçok alanda etkisini gösterdiği gibi, erkeklerin hane içindeki durumu, gücü ve erkeklerin kadınlar üzerindeki “üstünlüğü” ve baskısı gibi konularda da etkisini göstermektedir. Zira karantina süreci, ev içi alanda toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini beslemekte olan cinsiyetçi sonuçlar doğurabilmektedir. Bununla birlikte, son dönemlerde özellikle sosyal medyada mutfağa giren erkeklerin görüntülerine rastlanmakta ve bu görüntüler salgın süreci boyunca artış göstermektedir. Bu anlamda bakıldığında, sosyal medya akışları, dünyanın dört bir yanındaki erkeklerin bu kez ev içi alanda erkeklik yapmaya devam ettiğini göstermektedir denilebilir. Pandemi sürecinde, ev içi erkekliğin kendisini iki şekilde gösterdiği belirtilebilmektedir. Buna göre ev içinde bazı erkekler, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini benimseyerek evde herhangi bir ev işi yapmamakta ve kadın partnerlerinin ev içi görevleri yerine getirmelerini beklemekteyken; diğer erkekler ise özellikle mutfak gibi patriarkal sistem içerisinde kadınsı olarak kodlanmış alanlarda varlık gösterebilmektedirler. Fakat bu yaptıklarını “eylem adamı” ve “kahraman çerçevesi” sınırları dahilinde gerçekleştirdikleri bir gösteri gibi sosyal medyada sunmaktadır. Bu nedenle COVID-19 salgınının erkekler için, hegemonik eril kimliklerinde başarısız olmadan geleneksel olarak kadınlarla özdeşleştirilmiş mekanlarda gerçekleştirdikleri eylemler aracılığıyla zorunlu, ev temelli bir üretkenlik alanı açtığı vurgulanabilmektedir (Eslen-Ziya, Fişek ve Boratav, 2021, s. 6).

Yukarıda da görüldüğü gibi hegemonik erkeklik olgusu, tarihsel ve toplumsal süreçler içerisinde çeşitli değişimler göstermekte ve farklı çehrelere bürünebilmektedir. Dahası, yalnızca tarihsel ve toplumsal süreçler de değil; siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda gelişen tüm durum ve dönüşümler, hegemonik erkeklik olgusunu da güncellemektedir. Elbette bu süreçte dönüşüm göstermekte olan tek erkeklik türü hegemonik erkeklik de olmamaktadır. Bu nedenle bir sonraki bölümde, özellikle postmodernizmin etkisiyle sorgulanmaya ve varlık göstermeye başlamış olan yeni tür erkeklikler ve erkek kimlikleri irdelenmeye çalışılmıştır.

2.7 Yeni Erkeklikler ya da Yeni Erkek Kimlikleri

Postmodern dönemin getirdiği farklı kimliklerin birleşme çabası ekseninde; ırk, dil, din, ekonomi gibi konularda yoğunlaşan farklı mücadele ve hareketler, farklı erkekliklerin de varlığına dikkat çekilmesini sağlamış ve farklı erkeklerin farklı deneyimlerine yönelik vurguları yaygınlaştırmıştır (Ayhan, 2020, s. 48). Bu durum Uçan'ın da belirttiği gibi, modernizmin erkekliğiyle, postmodernizmin çeşitli erkeklik tasarımları arasında çatışmalara neden olmuştur (Uçan, 2014, s. 27). Bu süreçte özellikle tüketim olgusu, kendi kültürünü yaratarak hem kapitalizmin kendi üretim süreçlerini desteklemiş hem de erkeklik algısında yaratmış olduğu imajlarla kendinden söz ettiren, reklam ürünleriyle hayat standartlarını belirleyen ve işini ön planda tutmaktan ziyade kendi anlamını oluşturmaya çalışan yeni erkeklikler ön plana çıkarmıştır. Tüketim kalıplarının yaşam içerisinde işlevsel hale gelmesiyle birlikte tüketim ürünleriyle kendisini yaratan ve tanımlayan erkek kimliklerinin başında ise metroseksüel erkeklik gelmektedir (Ayhan, 2020, s. 49).

Metroseksüellik kavramı, literatürde ilk kez Mark Simpson tarafından 1994 yılında, Simpson'un "Male Impersonators: Men Performing Masculinity" adlı çalışmasında kullanılmış olsa da (Tuncay, 2006, s. 312) geleneksel erkeklikten bir kopuşu ifade etmekte olan ve 1970'lerde ortaya çıkmaya başlayan metroseksüellik olgusu, 1980'lerde erkeklere yönelik bakım ürünlerinin ve modanın gelişmesinin de etkisiyle yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Kılınç, 2015, s. 6403). Linda Tuncay, metroseksüelliğin; görünüşüyle ilgili endişeler taşımakta olan; heteroseksüel, modern, kentli ve kadınsı tarafla bağlantı içerisinde olan erkekleri tanımlamada kullanıldığını belirtmektedir (Tuncay, 2006, s. 312). Ayrıca metroseksüel erkeklik; en son moda kıyafet, aksesuar ve kozmetik ürünlerin kullanımıyla ortaya çıkan gösteriş, narsizm, dış görünüşe önem verme ve öz bakım ile özdeşleştirilmektedir (Rubio-Hernandez, 2010, s. 66-67).

Metroseksüellik tüm bu özelliklerin yanı sıra, reklamlar özelinde medyanın da etkisiyle fiziksel bazı özellikleriyle de öne çıkmaktadır. Bu dönemde reklamlar, erkek bedenini, eskisinden farklı bir biçimde çıplak, kaslı, tüysüz, bakımlı ve cilalanmış bir şekilde idealleştirmeye başlayarak erkek bedenini bir tür arzu nesnesine dönüştürüp yayınlamaya başlamışlardır. Fakat metroseksüel erkeklik için tüm bu karakteristik ve dışsal özellikler de yetmemekte; aynı zamanda bu tür erkeklerin imaj ve bedenleriyle birlikte "ruhlarını" da değiştirmeleri gerekmektedir. Bunun için de erkekler; çeşitli danslar öğrenmeli, kitap okumalı, sinemayı takip etmeli, yemeklerden söz edebilmeli,

meditasyon yapmalı, estetik görünmek için uğraşmalı, müzikten anlamalı, şarap ve yemekleri eşleştirebilmeli ve hatta duyguları bunu gerektiriyorsa ağlayabilmelilerdir (Turan, 2019, s. 53).

Yine postmodern dönem içerisinde metroseksüellikle ilişki içerisinde gelişen birçok yeni ve farklı erkeklik tipinden bahsedilebilmektedir. Bu erkeklikler arasında en çok öne çıkanlar arasında ise; überseksüellik, retroseksüellik, gettoseksüellik, sapyoseksüellik, lüंबरseksüellik, dadbod erkeklik ve teknoseksüellik sayılabilmektedir. Bu bölümde, çalışmanın kapsam ve sınırları göz önünde bulundurularak bu farklı erkekliklerden kısaca bahsedilmesi yeterli görülmektedir.

Metroseksüel erkeğin özelliklerini de taşımakta olan überseksüellik, ılımlı erkeklik olarak da bilinmektedir. Erkeksi tavırlarını sürdürme çabasıyla beraber modernliği ve nezaketi ön plana çıkarmaya çalışan überseksüellerin, metroseksüellerden en büyük farkı ise; feminenleşmeden ve kendi karakterini ortaya koyarak erkeklik kimliğini ön plana çıkarma kaygısı taşıyor olmasıdır (Özkantar, 2018, s. 214).

Metroseksüel ve überseksüel erkekten tamamen ayrışan bir diğer erkeklik tipi ise günümüz dünyasında modern maço olarak da adlandırılabilen retroseksüel erkek kimliğidir. Retroseksüeller, toplumsal norm ve kurallara bağlı olduklarından patriarkal düzenin pekiştiricisi olarak da görülebilmektedirler (Özkantar, 2018, s. 215). Bu özelliğinden dolayı toplumun büyük bölümünden onay almakta olan retroseksüellik aynı zamanda; kadın ve erkek arasındaki genetik, biyolojik ve toplumsal cinsiyet rolleri ile oluşturulan farklılıklara vurgu yaparak bu konudaki algı ve imajı korumaya çalışmaktadır (Çağırkan, 2018, s. 100).

Türkçe'ye "taşraseksüellik" olarak da çevrilen gettoseksüellik ise, kelime kökünden de anlaşılacağı gibi, kırsal ya da taşra erkeklik algısındaki değişimleri tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır. Özellikle kitle iletişim ve ulaşım araçlarının gelişimiyle beraber kent merkezlerinden uzakta yaşayan erkekler, 1990'lı yıllarla birlikte küresel düzeyde etkiye ulaşan metroseksüellikten etkilenmeleriyle modayı takip edebilmeye başlamış ve imkanlarının gelişmesi sonucu moda ürünlere ulaşımını kolaylaştırmıştır. Bu nedenle, taşradaki klasik erkek algısı kırılma yaşamış ve gettoseksüel diye tabir edilen yeni bir erkeklik tipi oluşmaya başlamıştır (Çağırkan, 2018, s. 101).

Bir diğer erkeklik tipi olan Sapyoseksüellik ise, entelektüellikten veya zekanın kullanımından hoşlanıp buna bağlanan kişileri tanımlamak için kullanılmaktadır. Sapyoseksüelliğin argümanları, zekanın dış görünüşten daha çekici olduğu tezi üzerine

kuruludur ve bu bakımdan bu tür erkekliğin sadece spor yapan ya da dış görünüşüne önem veren erkeklik tip(ler)ine eleştiri getirdiği belirtilebilmektedir. Bazı sapyoseksüel bireyler, dış görünüşün önemsiz olması noktasını, partnerlerinin cinsiyetlerini önemsememeye dek götürebilmektedirler. Sapyoseksüellik tüm bunlarla beraber bir çeşit güce tapma olarak da görülmektedir. Zira bilginin önemli bir güç olduğu düşünülmekte ve özellikle postmodern dönem içerisinde zekâ, güce ulaşılabilecek en etkili araç olarak nitelendirilmektedir (Çağırkan, 2018, s. 101-102).

Postmodern dönem ve tüketim kültürünün etkisini yoğun şekilde göstermesiyle beraber yukarıdaki erkeklik kimliklerinden bağımsız, daha moda odaklı başka erkeklik tipleri de ortaya çıkmıştır. Bu tiplerden ilki, oduncu kelimesinin İngilizcesi olan “lumberjack” ve heteroseksüel kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş olan lümberseksüelliktir. Lümberseksüellik; oduncu gömlekli, kashı, kirli sakallı, sırt çantalı şehir hayatından uzak olan erkekleri tanımlamaktadır. Yine bu konu bağlamında değerlendirilebilecek bir diğer erkeklik tipi ise dadbod erkekliktir. Hollywood sinemasının ortaya atmış olduğu yeni bir kavram olarak inşa edilen dadbod erkeklik; evlendikten sonra sporu bırakan, hafif göbekli ama hala sporcu özellikleri de taşıyan erkeklik algısına işaret etmektedir. Aynı zamanda yeni bir baba figürü de oluşturmaya çalışan dadbod erkeklik tipi; eşine yardımcı, çocuk bakımında usta ve empati yeteneği gelişmiş anlayışlı bir baba kimliği oluşturmaya çalışmaktadır. Bu konu kapsamında üzerinde durulacak olan son erkeklik modeli ise teknoseksüelliktir. Teknoloji sevdalısı ve özellikle sosyal medya tutkunu -hatta bazen bağımlısı- erkekleri tanımlamakta kullanılan teknoseksüel erkeklik; günün büyük bölümünü bilgisayar, tablet, telefon ya da bilimum teknolojik cihazın başında geçirmekte olan, genelde sosyal yönleri zayıf ve iletişim sorunu yaşamakta olan erkekleri kapsamaktadır (Özkantar, 2018, s. 215).

Bu bölüm boyunca irdelenen tüm erkekliklerin, temsillerinin sunulduğu en önemli alanlardan biri de medyadır. Medya alanındaki erkek temsilleri ile farklı erkekliklerin - özellikle hegemonik erkeklik başta olmak üzere- sunulması ve erkekler tarafından bu farklı erkekliklerin içselleştirilmesi sağlanmaktadır. Bu nedenle bir sonraki bölümde, bu çalışmanın da amaçları göz önünde bulundurulduğunda; öncelikle medya yayıncılık türlerinden bahsedilmiş, ardından medya ve temsil meselesi; diziler ve dizilerdeki erkeklik temsilleri üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır.

3. MEDYA YAYINCILIK TÜRLERİ, MEDYADA TEMSİL VE DİZİLERDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ

3.1. Geleneksel Yayıncılık

Eski bir geçmişe sahip olan geleneksel yayıncılık, içerisinde; gazete, radyo, televizyon gibi günümüzde de hala kullanılmakta olan tek yönlü iletişim araçlarını barındırmaktadır (Dinç ve Dinçer, 2019, s. 93). Bu çalışmanın amaçları göz önünde bulundurulduğunda; geleneksel yayıncılık ve bu yayıncılığın gelişimi özellikle televizyon yayıncılığının tarihi ve gelişimi açısından irdelenmiş ve geleneksel yayın, çalışmanın kapsamı doğrultusunda yalnızca televizyon üzerinden ele alınmıştır.

Raymond Williams, “Television Technology and Cultural Form” isimli kitabında televizyonun icadının, tek bir buluşun sonucunda olmadığını; televizyonun ortaya çıkışının elektrik, telgraf, fotoğraf, sinema ve radyo alanlarındaki buluşlar ve gelişmelere bağlı olarak gerçekleştiğini belirtmektedir (Williams, 1990, s. 14-15). İlk kez 1879 yılında İngiliz bir magazin dergisi olan “Punch”da televizyonun ne olduğuna dair bir görsel yayınlanmış; bu sayede insanlar televizyonun işleyişine yönelik görsel bir algıya sahip olmuşlardır (Yüzer, 2002, s. 92). Yine televizyon kelimesi ilk kez 1907 yılında, “Scientific American” dergisinde kullanılmıştır (Volti, 2014, s. 245).

Televizyonun ilk yayın denemeleri 1927 yılında Amerika’da başlasa da ilk düzenli yayın İngiltere’de 1936, Amerika’da 1939 yıllarında başlamıştır (Mert, 2010, s. 9). İlk dönemlerinde henüz bir kitle iletişim aracı kimliğine bürünememiş olan televizyon, alıcı sayısının azlığı sebebiyle insanlara çok kısıtlı şekilde ulaşabilmiştir (Şeker, 2002, s. 39). Dünya çapında televizyon yayıncılığının gelişimini Aysel Aziz, “Radyo ve Televizyona Giriş” isimli kitabında yılları baz alarak, etraflıca özetlemektedir. Aziz’e göre, 1938 ile 1945 yılları arası televizyonda bir deneme ve başlangıç dönemi olduğundan, bu dönemde televizyon yeni yeni tüm dünyada görülmeye başlanmıştır. Dahası İngiltere ve Amerika’da yayınlar bu dönemde başlamasına rağmen İkinci Dünya Savaşı nedeniyle bu yayınlar sekteye uğramıştır. Aziz, savaş sonrası dönemi kapsayan 1945 ile 1960 yılları arasını ise televizyon adına gelişme ve olgunluk dönemi olarak adlandırmış; 1980’li yıllara dek televizyon gelişiminin altın dönemini yaşadığını belirtmiştir. Yine bu süreçte renkli yayıncılığın başladığını ve yayın sürelerinin uzayıp yayın türlerinin çoğaldığını vurgulamıştır. 1980 sonrası televizyon yayıncılığı ise Aziz’e göre “uydu çağı” içerisinde yer almış ve tüm ülkeler bu süreçte sınır ötesi yayına geçmeye başlamışlar ve geçmişlerdir (Aziz, 1981, s. 28-29).

Geleneksel yayıncılığın Türkiye’deki tarihi ve gelişimi incelendiğinde ise, özellikle batıdan çok sonraları televizyon yayınlarına başlanmış olduğu ve bunun yaygınlık kazanmasının epey bir zaman sonra olabildiği belirtilebilmektedir. Bunun çok farklı sebepleri olsa dahi en önemli sebep ekonomik olarak televizyonun çok maliyetli olmasıdır. Bu doğrultuda, Türkiye’de yayıncılık alanındaki ilk çalışmaların 1949’da başladığı; 1952’den itibaren de televizyonculuğun başladığı söylenebilmektedir. TRT’nin henüz yayın yapmaya başlamadığı bu süreçte Türkiye’nin ilk televizyonu, İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesinde yayın hayatına başlayan İTÜ TV olmuştur (Turşak, 2020, s. 16-17). İTÜ TV, ilk yayını 9 Temmuz 1952 tarihinde gerçekleştirmiş ve 1952’den 1955 yılına dek her hafta cuma günleri 17:00-18:00 saatleri arasında televizyon yayınları yapılmıştır. İTÜ TV yayın sorumlusu Adnan Ataman’ın hazırladığı raporda; televizyondaki yayınların %50’sinin müzik, %20’sinin film ve %30’unun da sohbet programları olduğu bilgisi yer almaktadır. Fakat bu yayınlar -o yıllarda tüm dünyadaki örneklerinde de olduğu gibi- oldukça az kişiye ulaşabilmiştir. İTÜ TV, 27 Mayıs darbesi öncesi 2 Mayıs 1960’ta kapatılmış; darbe sonrası 10 Ekim 1960’ta askerlerin izniyle tekrar yayınlarına başlamıştır. 1970 yılına kadar süren bu yayınlar, 1971 yılında TRT ile yapılan protokolle stüdyoların ve teknik ekipmanların TRT’ye devredilmesiyle son bulmuştur (Ünlü, 2015, s. 39).

Televizyonun insanlar ve toplumlar üzerindeki etkisi, özellikle televizyonun altın çağı olarak tabir edilen 1950’lerden itibaren devamlı olarak tartışılmış; 1960’lı yıllarla birlikte sosyoloji, psikoloji, sosyal psikoloji, siyaset bilimi gibi bilim dallarının yanı sıra, iletişim bilimi içerisinde de temel konulardan biri olmuştur. Bu süreçte, bu alan içerisinde farklı fikirler ortaya çıkmış; televizyonun çok etkili bir iletişim aracı olduğunu ileri süren bilim insanlarının yanı sıra, televizyonun çok az etkili olduğunu öne sürenler ve etkisinin ortama göre değiştiğini belirtenler olmuştur (Can, 2000, s. 14). Bununla beraber, yine 1960’lı yılların başında medyaya farklı bir misyon yüklenmiş; özellikle İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği ve bu gelenek içerisinde araştırmalarını yapmakta olan çalışmacılar medyayı, toplumu yönlendiren ideoloji ve değerleri üreten ve bununla birlikte yöneten bir değer olarak kabul etmişlerdir (Dağtaş, 1999, s. 335). Dolayısıyla bu görüş çerçevesinde, geleneksel medya ve bilhassa televizyonun, toplumun tercihlerine yön verme konusunda da büyük rol oynadığı söylenebilmektedir (Çakır, 2007, s. 125). Tarihin belirli dönemlerinde hem siyasi bir propaganda aracı hem de ekonomik bir güç olarak kullanılmış olan televizyon yayıncılığı; siyasi, ekonomik veya kültürel anlamda bir güç

olmasının yanı sıra kamu için de birçok işleve sahip çok yönlü bir kitle iletişim aracıdır. Bu birçok işlev, Mac Bride'ın UNESCO için hazırladığı "Birçok Ses Tek Bir Dünya" adlı raporunda sekiz ana başlık altında toplanmıştır. Bunlar; haber verme, toplumsallaştırma, motivasyon, tartışma platformu oluşturma, eğitim, kültürel geliştirme, eğlence ve bireyleri bütünleştirme işlevleridir (Göktaş, 2006, s. 12). Fakat raporun yayınlanmasından itibaren günümüze kadar geçen süreç incelendiğinde televizyon yayıncılığı içerisinde bu rapor ve raporda bahsi geçen işlevlerin ne denli yerine getirilip getirilmediği sürekli olarak tartışma konusu olmuştur ve hala olmaktadır.

Televizyon yayıncılığının başlangıcından bu yana, özellikle iki yayıncılık anlayışının varlığından söz edebilmek mümkün olmuştur. Bunlardan biri genellikle devlet desteğiyle sürdürülen kamu yayıncılığı ile özel sektör teşebbüsleri vasıtasıyla varolan özel yayıncılıktır (Turşak, 2020, s. 9). Özel yayıncılığa, başladığı ve geliştiği yer olması nedeniyle "ABD modeli"; kamu yayıncılığına ise İngiltere'de başlamış ve tüm Avrupa'da gelişmiş olması nedeniyle "Avrupa Yayın Modeli" de denmektedir. Özel yayıncılıkta amaç daha çok kar etmek olduğundan, bu yayıncılık anlayışı içerisinde reklam özel bir öneme sahiptir. Çünkü bu tarz televizyon istasyonlarının tek geliri reklam yayınlarından sağlanan paralardır (Serarslan, 2001, s. 78). Kamu yayıncılığı ise, ülke halkının tümüne sunulan bir hizmet olması ve halkın gereksinimlerini karşılama zorunluluğunda olması gibi özellikleriyle genellikle devlet destekleri ile gelişim göstermiştir (Günel, 2007, s. 24). Yine özel yayıncılık konusunda özellikle Amerikan menşeli NBC, ABC ve CBS gibi kanallar örnek gösterilebilecekken; kamu yayıncılığı konusunda ise, bu alanda dünyada başı çeken BBC ve Türkiye'den TRT örnek verilebilmektedir (Turşak, 2020, s. 9). Bir sonraki bölümde, geleneksel yayıncılığın bu iki alt kolu, öncelikle kamu yayıncılığı anlayışının dünyadaki ve Türkiye'deki tarihsel gelişimi ve Türkiye'de kamu yayıncılığının gelişimi açısından büyük öneme sahip olan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT); ardından özel yayıncılığın dünyada ve Türkiye'deki gelişimi üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır.

3.1.1 Kamu yayıncılığı

Kamu yayıncılığına geçmeden önce, kamu kavramının ne anlama geldiğinden bahsedilmesi faydalı olacaktır. Kamu kavramı, bir yönüyle yönetimi başka bir deyişle devleti ifade etmekten; diğer taraftan en genel anlamda halkı, o ülkede yaşamakta olan herkesi kapsayan bir kavramdır (Kuralay, 2020, s. 143). Yayıncılık bağlamında

bakıldığında ise kamu yayıncılığını şu şekilde tanımlamak mümkündür: Kamu hizmeti için, ülkenin geneline ve vatandaşların bütününe yönelik, kamu tarafından finanse edilen ve denetlenen; halkın eğitimi, bilgilendirilmesi, olaylardan haberdar edilmesi, bilinçlendirilmesi, eğlenmesi ve hoşça vakit geçirmesini kendisine ilke edinen özerk, tarafsız, kamu tüzel kişiliği bulunan yayıncılık anlayışıdır (Avşar, 2005, s. 99). Kamu hizmeti yayıncılığı, 1920'lerin siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümleri ile bu süreçte ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar bağlamında şekillenen bir anlayışa sahip olmuştur. Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemde İngiltere'de ve daha genelde Avrupa'da devletin kamu hizmeti rolünü daha fazla üstlenme eğilimi ve bu yönde artan genel kamuoyu kabulünün yarattığı uygun koşullarda ortaya çıkma ve gelişme imkânı bulmuştur (İlaslan, 2016, s. 73). İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise Avrupa'da sınırları, ilkeleri ve politikası daha güçlü bir biçimde belirlenen kamu hizmeti yayıncılığı, dönemin tekel konumundaki yayın odağı olmuştur (Karakoyun, 2020, s. 52).

Kamu yayıncılığı kavramı ilk kez, radyo yayınlarının toplumun gündeminde olduğu 1922 yılında BBC'nin Genel Müdürü John Reith tarafından ortaya atılmıştır. Reith, BBC'nin bir kamu yayıncısı olduğunu belirterek kamu yayıncılığının işlevlerini belirlemiştir. Bu işlevler, bir kamu yayının genel anlamda hangi görevleri yerine getirmesi gerektiğini belirtmektedir. Eğitim, bilgilendirme ve eğlence olarak belirlenen bu işlevler daha sonra televizyon yayıncılık anlayışının da çerçevesinin belirlenmesinde etkili olmuştur. Belirlenmiş olan bu kurallar hala kamu yayıncılığının ana işlevleri olarak varlık göstermektedirler (Kuralay, 2020, s. 144). Yine kamu yayıncılığının ortaya çıkış ve gelişim sürecindeki ortak niteliklerini Jan van Cuilenburg ve Denis McQuail şu şekilde maddeleştirmektedirler:

a- Bu dönem medya politikaları, ağırlıklı olarak demokratik (temsili veya katılımcı) politikaların ihtiyaçlarından kaynaklanan kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde biçimlendirilmiştir.

b- Bu dönem medya politikaları, ulus devletlerin sınırları ile sınırlandırılmış ve bu politikalar ulusal çıkarlara yoğunlaşmıştır.

c- Bu dönem medya politikaları, sosyal amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen hükümet müdahalelerini meşru olarak görmüştür.

d- Bu dönem medya politikaları, genellikle aktif ve sürekli bir politika üretimine ve revizyona ihtiyaç duymuştur (Cuilenburg ve McQuail, 2003, s. 194-195).

Kamu hizmeti yayıncılığı; yurttaşların temel insan hak ve özgürlüklerinden azami ölçüde yararlanmak üzere bilinçlendirilmesini, devlet ile birey arasında diyalog zemininin yaratılmasını, devletin maddi ve teknik imkânsızlıklar nedeniyle, eğitim-kültür hizmetlerini götüremediği yörelere bu hizmetlerin yayın yoluyla ulaştırılmasını, temel pratik bilgilerin taşınması ile toplumsal yaşamın kolaylaştırılmasını, estetik değerlerin, beğeni düzeyinin yükseltilmesini ve daha pek çok sosyal amaçlı hizmeti hedeflemektedir. Kamu yayın kurumunun bu hedefleri yerine getirebilmesi için sağlanması gereken en önemli koşul ise, devletten bağımsız çalışabilmesidir. Zira kamu yayıncısının nesnel ve güvenilir bir kitle iletişim aracı olabilmesi için mali, idari ve editoryal açıdan bağımsız olması şarttır. Yine kamu hizmeti yayıncılığı, demokratik-hukuk devleti ilkeleri doğrultusunda tarafsızlık ve siyasetler üstü yayıncılık niteliğine sahiptir. Bu yayıncılık türünün; ulusal birlik ve bütünlüğün korunup geliştirilmesi, temel hak ve özgürlüklerden yurttaşların yararlanabilmesi için gerekli bilinçlendirmenin yapılması, laik bir devlet düzeninin savunulması, sosyal devlet anlayışının benimsenmesi gibi temel yayın politikalarına da sahip olması gerekmektedir. Tüm bunlarla birlikte kamu yayıncılığını özel yayıncılıktan görece ayıran ve kamusal yararın sağlanması konusunda önem arz eden hususlardan biri de çeşitliliktir. Toplumun çeşitli unsurlarını görmezden gelmeden ve özellikle azınlıkları ayırmadan yapılacak çeşitli yayınlar, kamusal fayda konusunda elzem bir öneme sahiptir (Cengiz, 2016, s. 183-184).

Kamu hizmeti yayıncılığının biçimlendiği dönemden bu yana yaşanan gelişmeler ona, ulus inşası, ulusal kültürün korunması ve eğitim gibi konularda kritik roller atfedilmesine yol açmış (Murdock, 2004, s. 8-10); ulusal çıkarlar ve gerekçeler etrafında örülen bu roller öne sürülerek hükümetlerin kamu hizmeti yayıncılarına müdahale etme hakkı bulması ise bu kurumların hemen her dönem politik tartışmaların konusu olmasına ve bağımsızlıklarının sorgulanmasına yol açmıştır (İlaslan, 2016, s. 69). Her ne kadar zaman içerisinde farklılık, çoğulculuk, evrensel hizmet ve kültürel kimliğin sürdürülmesi gibi ilkelere yapacağı katkılar ön plana çıkarılmış olsa da (Stemers, 2001, s. 73), bu sistemin iktidarlar açısından toplumsal ve siyasi hayatta oynayacağı kritik role hemen her dönem özel bir önem atfedilmiştir. Bu anlamda, yayıncılığın politik bağımsızlığının sağlanması hemen her dönem ciddi sorunlarla karşılaşmış, politik müdahalenin ölçüsü toplumsal, ekonomik ve politik iklime göre farklılıklar göstermiştir.

Tüm bunların yanı sıra kamu yayıncılığı, kendisine yöneltilen tekellilik, kamunun beklentilerine cevap verememe gibi eleştirilere rağmen birçok ülkede 1980'lere kadar hâkimiyetini sürdürmüştür (İlaslan, 2016, s. 73). Ancak 1980'lerle birlikte yeni sağın artan saldırılarıyla birlikte serbest pazarın, neoliberal politikaların, yeni medya teknolojilerinin ve yöndeşmenin yayıncılığı daha demokratik bir yapıya dönüştüreceği sık sık dillendirilse de temel dinamiği ekonomik kaygılara dayanan bu gelişmeler (Murdock ve Golding, 2002, s. 113-114) kamu hizmeti yayıncılığını giderek daha ciddi bir krize sürüklemiş ve bu durum kamu tekellerinin kırılmasını beraberinde getirmiştir. Bu ortamda kamu hizmeti yayıncılığına ihtiyaç kalmadığı ve zaman içinde ortadan kaldırılarak kamunun sırtındaki yüke bir son verilmesi gerektiği yönündeki düşünceler hâkimiyet kazanmaya başlamıştır. Fakat bir yandan bu görüşlerin aksine, yeni sağın hâkimiyetinde gerçekleşen bu saldırılar karşısında kamu hizmeti yayıncılığının tam da içinde bulunulan koşullarda giderek önemini arttırdığı, ticari sistemin ön plana çıkarılan tüm meziyetlerine karşın demokratik hayatta ve kamusal alanın oluşumunda daha olumlu bir rol üstlenebileceği, yeni teknolojilerin kamu hizmeti yayıncılığı ilkelerini hayata geçirmede etkin bir rol oynayabileceği de dile getirilmeye devam etmiştir. Bu bağlamda, kamu hizmeti yayıncılığının, seçkinci ve paternalist içeriğinden sıyrılarak, demokratik bir toplumda herkesin erişebileceği, katılabileceği ve her kesime hitap eden çeşitlilikte programcılık anlayışının yaratılmasına ve demokrasinin geliştirilmesine yapacağı katkı üzerinden savunulmasının önemi ön plana çıkarılmaya başlanmıştır. 1980'ler ve 1990'larla birlikte eleştirel ekonomi politik yaklaşım içinde de belirginleşmeye başlayan bu anlayış günümüzde de bir ölçüde varlığını sürdürmektedir (İlaslan, 2016, s. 73-76).

Kamu yayıncılığının gelişimi ve günümüzdeki durumu tüm dünyada bu şekilde bir görünüme sahipken Türkiye'de ise bu yayıncılık türü, kendisini TRT kurumu ve bu kurumun yayın anlayışı çerçevesinde var etmiştir ve etmektedir. Türkiye'de, Demokrat Parti döneminde Hükümetin propaganda aracı haline gelen radyo ile yeni başlayacak televizyon yayınları, 1960 darbesiyle birlikte oluşturulan yeni anayasanın 121. Maddesinde 359 sayılı Radyo ve Televizyon Kurumu Yasasına tabi olmuş ve bu düzenleme 1964 yılında yürürlüğe girmiştir. Böylece radyo ve televizyon yayıncılığı yasal bir güvenceye alınmıştır (Aziz, 1981, s. 117). Yasal şartların sağlanmasıyla, Federal Almanya ile varılan anlaşma sonrası Almanya'dan getirilen teknik malzemelerle TRT'nin Ankara'da ilk stüdyosu kurulmuştur. TRT Ankara Televizyonu, 31 Ocak 1968 yılında

Ankara stüdyosundan üçüncü bant beşinci kanal aracılığıyla ilk deneme yayını yapmıştır (Cankaya, 2015, s. 80-83). 1970'li yıllardan itibaren ise Türkiye'de, televizyon altyapısına daha çok yatırım yapılmaya başlandığı ve TRT'nin televizyon yayınlarına erişebilen illerin sayısının arttığı görülebilmektedir. Böylece, 1974 yılında, Türkiye'nin yüzölçümünün %28'i ve nüfusunun %55'i (19 milyon 810 kişi) televizyon yayınlarına erişebilir hale gelmiş; haftada 5 gün olan yayınlar 1975 yılına gelindiğinde haftanın 7 gününde de yapılmaya başlanmıştır. Dönemin televizyon yayıncılığında hazırlanan programlara bakıldığında ise, olanaksızlıklara rağmen nitelikli yapımlarla karşılaşmakta; özellikle çocuk programları, kırsal kesime seslenen programlar ile eğitim programları dikkatleri çekmektedir (Ünlü, 2015, s. 47).

1980 darbesinden sonra ise, askeri yönetimin atamış olduğu yöneticiler, programların içeriklerinde ve televizyonun niteliğinde önemli değişiklikler yapmışlardır. Bu değişikliklerden en önemlisi ise, hiç şüphesiz renkli televizyona geçiş olmuştur. 1 Temmuz 1984 yılında Türkiye'de tamamen renkli yayıncılık başlamıştır (Özçağlayan, 2000, s. 42). Yine bu süreçteki önemli gelişmelerden biri de 1986 yılında TRT'nin ikinci bir kanal açma girişimlerine başlamış olmasıdır (Turşak, 2020, s. 23-24). TV 2 ismiyle açılmış olan bu kanalın amacı; kültürel gelişmenin sosyal ve ekonomik değişimlere ayak uydurmasını sağlamak ve izleyicilerin kültür düzeyini yükseltmek olsa da ilk yıllar bu amaca hizmet eden bir yayın planlaması geliştirilememiştir (Cankaya, 2015, s. 264-265). TV 2 ancak, 1990'lı yılların ortasına gelindiğinde TV 1'den daha farklı ve kendi amacına yönelik bir yayıncılık yapmaya başlayabilmiştir (Ünlü, 2015, s. 60-61).

1990'lı yıllara gelindiğinde ise TRT, birçok kanalını yayına sokmaya başlamıştır. Bu amaçla, hali hazırda varolan iki kanalına 1989 tarihinde TRT 3 eklenmiş, 30 Temmuz 1990'da ise TRT'nin dördüncü kanalı olan TRT 4 yayınına başlamıştır. Bu kanalın amacı genel yayın planında orta ve yüksek öğrenimin örgün ve yaygın eğitimlerine yardımcı olmak olarak belirtilmiştir. Yurt dışında yaşayan vatandaşların ülke kültürü ile bağlarını korumak için kurulan TRT-INT (TRT International) ise 19 Aralık 1990 tarihinde yayına başlamıştır. Ancak, 18 aydan kısa bir süre içerisinde birbiri ardına açılan bu kanallar için program üretiminin hem nicelik hem de nitelik açısından yeterli olması mümkün olmamıştır. Bunun sonucu olarak bu kanalların yayın süreleri kısa tutulmuş ve genellikle tekrar yayınları gerçekleştirilmiştir (Ünlü, 2015, s. 72). Öteki taraftan 1990'lı yıllarda, birer birer yayın hayatına başlamakta olan özel televizyon kanalları ile birlikte TRT'nin

yasalar üzerinde devam eden yayıncılık tekeli fiilen ortadan kalkmıştır. Bu durum aynı zamanda TRT'nin, -başlangıçta- yasal olmayan rakiplerinin, kendi yayıncılığını daha ilk günlerden etkilemeye başlamasına sebep olmuştur. Bu etki yalnızca yayın içerikleri konusunda da olmamış; TRT'nin gelir ve personel kalemleri de oldukça sarsılmıştır. Bu süreçte TRT, reklam piyasasından elde etmekte olduğu geliri Star 1 ile paylaşmak durumunda kalmış; reklam geliri gittikçe azaldığı halde diğer gelir kaynaklarında da (elektrik faturasından alınan pay, bandrol ücretleri ve program satışları) önemli bir artış gözlenememiştir. Böylece TRT gelir ve personel kaybıyla birlikte yayıncılık tarihinde ilk kez rekabet ortamıyla karşı karşıya kalmış; bu rekabet ortamında varolabilmek adına reyting kaygısına düşmüş, sürekli bir şeyler denemiş ve böylece kendi ilkelerinden yavaşça uzaklaşmaya başlamıştır (Ünlü, 2015, s. 70).

TRT'nin 1990'larla birlikte yayın hayatına başlamış olan yeni kanallarına; 2008 yılının son günlerinde deneme yayınlarına, 1 Ocak 2009 tarihinden itibaren de düzenli yayına başlayan TRT 6 da eklenmiştir. Özellikle kamu yayıncılığı açısından oldukça önemli bir gelişme sayılabilecek olan bu kanal, 24 saat boyunca Kürtçe yayın yapmaktaydı ve yayınların %92,4'ü Kurmançî, %7,6'sı ise Zazaki lehçesinde gerçekleştirilmekteydi. TRT'nin 2009 faaliyet raporunda kanalın amacı, "insanımızın demokratik bilinçlenmesine katkıda bulunmak" olarak belirtiliyordu (TRT, 2010, s. 35). Yine 2011 yılında, kamu yayıncılığı açısından önemli bir gelişme olarak TRT Okul kanalı yayınlarına başlamıştır. 31 Ocak 2011 tarihinde ilk yayını yapmış olan kanal, Anadolu Üniversitesi ile TRT'nin iş birliği ile kurulmuştur (TRT, 2012, s. 10). 2012 yılında ise, TRT 1'de önemli bir teknik gelişme olmuştur. TRT 1, Mayıs ayında 16:9 formatına geçiş yapmış ve aynı tarihte TRT 1 HD kanalı da yayına başlamıştır. Böylece, 2012 yılında programların yaklaşık %80'i HD olarak yayınlanmaya başlamıştır (TRT, 2013, s. 28). 2020 Yılına gelindiğinde TRT, günümüzde yayıncılık anlamında yine önemli bir yerde durmaktadır. TRT; bugün 14 televizyon kanalı, 14 radyo kanalı, trt.net.tr ve 41 dilde hazırlanan www.trtvotworld.com web siteleri, 5 basılı dergisiyle yayın hayatına devam etmektedir. TRT'nin güncel olarak yayın yapmakta olan kanalları ise şunlardır: TRT 1, TRT Haber, TRT Çocuk, TRT Kürdi, TRT Türk, TRT Avaz, TRT Belgesel, TRT Müzik, TRT Arapça, TRT World, TRT Spor, TRT Okul, TRT Spor 2, TBMM TV (Turşak, 2020, s. 25).

Kamu yayıncılığının dünyadaki ve Türkiye’deki başlangıç ve gelişiminin ele alındığı bölümden sonra bir sonraki bölümde; günümüz geleneksel yayıncılığında çok büyük bir yere sahip olan özel yayıncılığın dünyadaki ve Türkiye’deki gelişimi irdelenmeye çalışılmıştır.

3.1.2 Özel yayıncılık

Kamu yayıncılığı İngiltere başta olmak üzere Avrupa’da ortaya çıkmış ve gelişmişken özel yayıncılık ise ABD’de ortaya çıkmış ve gelişim göstermiştir. Bu yayıncılık biçimi tüm Amerika kıtasında ilgiyle karşılandığından bu sisteme “Amerikan Sistemi” de denmektedir. Bu sistem içerisinde televizyonlar, birer ticari kuruluş gibi yapılmışlar; bu yapılanma içerisindeki temel yaklaşım ise her ekonomik kuruluşta olduğu gibi kar etmek olmuştur. Bu sebeple kamu yayıncılığındaki “vatandaş”, bu yayıncılık sisteminde “müşteriye” dönüşmüştür. Bu sistem içerisinde her ne kadar izleyici olan müşteri belirleyici olsa da reklam verenlerin de yayınlar üzerinde etkisi oldukça büyük olmaktadır. Tam da bu nedenle ticari televizyonların bağımsız yayın kuruluşu olma özellikleri uzun yıllar tartışma konusu olmuştur (Kuralay, 2020, s. 144-145).

Özel yayıncılığın Avrupa’daki başlangıç serüveni incelendiğinde ise, özel girişimcilerin, ticari yayıncıların, bağımsız program yapımcılarının baskılarının ve devletlerin bu konudaki liberal politikalarının ortak bir paydada buluşmuş olmasıyla 1980’lerde ulusal çaplı yeni karasal televizyon istasyonlarının açılması bu süreçte temel noktalardan biri olmuştur. Teknik imkânların zorlanmasıyla ortaya çıkan bu yeni istasyon ve kanalların özel ellere bırakılması, hatta doğrudan doğruya özel yayıncılar için yeni olanaklar yaratılması, Avrupa televizyonunda özelleşmenin ilk ciddi aşamasını oluşturmuştur (Pekman, 1996, s. 70–71). Özelleşmenin ilk aşaması, tekelci yapıyı dayatan yasal düzenlemelerin değiştirilmesini gerektirmiştir. Bu noktada, özel sektörün yayıncılığın tüm aşamalarında faaliyet gösterebilmesi için yasal çerçevenin yumuşatılması, dünya ekonomisindeki başlıca eğilimlerden deregülasyon hareketinin Avrupa televizyonuna yansması şeklinde algılanabilmektedir. Avrupa ülkelerinin hemen hepsinde deregüle edilen ve özel faaliyete açılan televizyon, böylelikle 1980’li yıllarda kamu yayıncılığı geleneğinde pek görülmeyen özellikler ve eğilimlerle tanışmıştır. Bu özellikler ve eğilimler arasında; ticarileşme, rekabet, uluslararasılaşma ve tekelleşme gibi günümüz yayıncılığında da önem arz etmekte olan olgular sayılabilmektedir (Pekman, 1996, s. 89).

1980'li yıllarla birlikte, televizyon yayıncılığı alanında yaşanan kuralsızlaştırma politikaları nedeniyle köklü bir değişim yaşanması, her geçen gün artarak çoğalan özel kanalların devreye girmesiyle rekabet alanın ortaya çıkması ve teknolojik yakınsama olgusunun araçsal altyapı üzerindeki birleştirici etkisiyle 1990'lardan itibaren yine yayıncılık sistemlerinde büyük çaplı bir değişim yaşanmıştır. Bu durum pazar ve piyasa temelli kâr amacı güden ticari medyaların sayısının artmasına ve bu kurumların izler kitlenin beğenilerine dönük program yapmasına neden olmuştur. Yine tüm bunlarla birlikte Avrupa'nın doğusundaki ülkelerde, mevcut siyasal rejimlerin sona ermesi, devlet eliyle sürdürülen yayın hizmetlerinin durmasına sebep olmuş; bu durum ise yayıncılık alanındaki coğrafi erişim sahasının genişlemesine ve pazar koşullarının etkisiyle kamu yayıncılığının zayıflamasıyla özel yayıncılığın önünü açmıştır (Yılmaz, 2020, s. 30).

Özel yayıncılığın Türkiye'deki başlangıç ve gelişim süreci incelendiğinde ise, öncelikle TRT'nin yayıncılık tekelinin 1990'lı yıllara dek sürdüğü görülmektedir. İTÜ TV'nin kapanmasıyla birlikte yaklaşık 22 yıl süren TRT tekeli ancak 1989 yılında deneme yayınlarına başlayıp 1990 yılında yayın hayatına başlayan Magic Box kanalının kuruluşu ile son bulmuştur (Turşak, 2020, s. 25). Her ne kadar TRT tekelinin kırılması 1990'lı yıllarla birlikte gerçekleşmiş olsa da bu değişimin temelleri 1980'li yılların başındaki ekonomik kararlar ve askeri darbeye birlikte oluşturulan yeni anayasa ile atılmıştır.

6 Kasım 1982'de oylanarak kabul edilen darbe anayasasında, her alanda yapılan değişikliklerden radyo televizyon yayınları da nasibini almıştır. Buna göre radyo televizyon yayıncılığındaki devlet tekeli, 1972 düzenlemesinde olduğu gibi aynen devam etmiş fakat yasada böyle geçmesine karşın daha sonraki gelişmeler özel televizyonların kuluçka devresini oluşturmuştur. Türkiye'de o yıllarda özel televizyonlara izin veren bir kanun olmamasına rağmen bu yayıncılığı kısıtlayıcı hükümler de bulunmamaktaydı. Sonuç olarak bu durum, tam bir kanun boşluğu yaratmaktaydı (Öztürk, 2004, s. 101). Yasadaki bu boşluklarla birlikte, ekonomik küreselleşmenin etkileri de yine Türkiye'de 1980 sonrası dönemde gözlenmeye başlamıştır. Bu dönemde Türkiye, özellikle Anavatan Partisi (ANAP) iktidarında uygulanan neoliberal ekonomi politikalarıyla, öncelikle ekonomi alanında sonrasında da toplumsal düzlemde oldukça hızlı bir liberalleşme sürecine girmiştir (Mert, 2010, s. 17).

Tüm bu gelişmelerin sonucunda 1989 yılına gelindiğinde, ortakları arasında dönemin cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın oğlu Ahmet Özal'ın da bulunduğu "Magic Box

Incorporated" yayıncılık şirketi kurularak Star 1 televizyonu 7 Mayıs 1990'da başlattığı deneme yayınlarını 4 Ekim 1990'da bitirerek günde 5 saatlik yayına başlamıştır. "Türkiye'nin ilk özel televizyonu" sloganıyla yayına başlayan Star 1 televizyonunu yurtdışında yayın yapan diğer kanallardan ayıran en temel fark, bu televizyonun yayınlarını Türkçe yapmasının yanında; sunucusundan, haber ekibine, teknik donanımından, program çekimine kadar tüm yayının İstanbul kaynaklı olmasıydı. Ulusal bir kanal olarak tanımlanamamasının nedeni ise yayınlarını yurtdışından yapmasıydı (Cankaya, 1997, s. 104). Yine Star 1 ve Magic Box şirketiyle ilgili ilginç detaylardan biri de şirketin yönetimine TRT eski genel müdürlerinden Tunca Toskay ve ekibinin getirilmiş olmasıydı. Yönetim için bulunan bu çözüm, daha sonra her yeni kurulan televizyon kanalının personelini TRT'den karşılama geleneğini başlatmıştı. Böylece her yeni kurulan televizyon kanalıyla birlikte, yetişmiş ve nitelikli yayıncılar; yüksek ücretler karşılığında özel televizyon şirketlerinde görev almaya başlamışlardı (Cankaya, 1997, s. 85).

İlk özel kanal Star 1'in kurulmasından sonra, yine uydu aracılığıyla 1 Mart 1992'de Show TV, 4 Ekim 1992'de Kanal 6 televizyonu yayına başlamıştır (Mert, 2010, s. 19). Bu kanalların ardından Bursa'da faaliyet gösteren Göktuğ Şirketler Grubu'nun kurduğu Flash TV 1 Aralık 1992'de, Çukurova Holding'e bağlı Sabah Grubu'nun ortaklığıyla oluşturulan Medya Holding bünyesinde kurulan ATV 12 Temmuz 1993 tarihinde, Hürriyet-Milliyet Grubu'nun televizyon kanalı olan Kanal D, 19 Aralık 1993 tarihinde yayın hayatına başlamış; Türkiye'nin ilk paralı yayın sistemini gerçekleştiren Cine 5 ise 1993 yılının mart ayında deneme yayınlarına başlamıştır. Daha ismi sayılamayacak kadar çok özel televizyon kanalı bu yıllarda ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2004, s. 101-102).

Yayıncılık alanındaki bu gelişmeler ve üst üste yayın hayatına başlayan kanallarla birlikte anayasa değişikliği kaçınılmaz olmuş ve 8 Temmuz 1993 tarihinde Anayasanın 133. maddesi değiştirilerek radyo ve televizyon istasyonlarının kurulması ve işletilmesi serbest bırakılmıştır (Mert, 2010, s. 19). Bu değişiklikte birlikte, birçok yeni ve büyük medya grubu yasal olarak oluşmaya başlamış; bununla beraber Türkiye'de de dünyadaki örneklerine benzer şekilde medya devleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle 1990'lı yılların ikinci yarısında; kablosuz, kablosuz telekomünikasyon, özel yayıncılık ve basılı medya çapraz sahiplikte daha da yoğunlaşmıştır. Benzer şekilde, 1990'ların sonu ve 2000'lerin başında ticarileşmeler holdingleşmeye dönüşmüş; bir avuç holding, endüstriye hükmetmek için basın mecralarını pekiştirmeye başlamış ve bu durum 2001'den sonra da

devam etmiştir (Bayazıt, 2016, s. 390). Kuyucu'nun da ifade ettiği gibi 2000'ler medya grupları için çapraz medya yatırımlarının arttığı, dikey ve yatay yatırımlar yapılarak holdingleşme süreçlerine devam ettikleri yıllar olmuştur. Bu yıllar boyunca medya patronları radyo, televizyon, dergi, kitap yayıncılığı, internet gibi farklı endüstrilere yatırım yapmış ve bu yatırımları sonucunda medya yatırımlarını tek bir çatı altında birleştirmişlerdir (Kuyucu, 2013, s. 154).

Özel yayıncılığın tüm bu gelişim süreciyle birlikte, özellikle 2000'li yıllarla birlikte gelişim gösteren bir başka önemli alan da dijital yayıncılık olmuştur. Bu nedenle bir sonraki bölümde dijital yayıncılığın dünyadaki ve Türkiye'deki gelişimi irdelenmeye çalışılmış; dünyanın en önemli dijital platformlarından birisi olan Netflix, dijital yayıncılık çerçevesinde ele alınmaya çalışılmıştır.

3.2 Dijital Yayıncılık

Bir bilgisayar dili olan ve kodlamaya dayalı olarak gelişen dijitalleşme, günümüzde eğitimden sağlığa, spordan sanayiye iletişim teknolojilerinden medyaya varana kadar hemen her alanda uygulanmaktadır (Kazan, 2017, s. 18). Dijitalleşmenin gelişmesi, internetin yaygınlaşması, teknolojiye büyük değişimler ve taşınabilir cihaz teknolojisindeki gelişmeler televizyon yayıncılığının kapsamının da değişmesine neden olmaktadır (Koyuncu, 2017, s. 317). Bu doğrultuda bakıldığında, yayıncılığın dijitalleşmesi alanındaki çalışmalara 1990 yılında ABD, Almanya ve İngiltere'de başlanmış ve çalışmalar, Uluslararası Telekomünikasyon Birliği'nin (International Telecommunications Union) destekleriyle devam etmiştir. Yine sayısal yayın teknolojisiyle alakalı ilk uluslararası toplantı 1995 yılında Almanya'da (Wiesbaden) ve hemen ardından ikinci toplantı İngiltere'de (Chester-97) yapılmıştır. Bu kapsamlı toplantıların ardından sayısal radyo ve televizyon yayıncılığı için ülkelere ayrılan frekanslar belirlenmiş böylece sayısal yayıncılığın temelleri atılmıştır (Özmen, 2020, s. 40).

Dijital TV yayıncılığı, en temelde televizyon yayınlarının belli kurumlar tarafından dijital kodlara dayalı bir alt yapıya dayandırılarak hedef kitleye sunulmasıdır. Dijital TV yayıncılığı aynı zamanda dijital yayıncılık teknolojilerini temel almakla birlikte, abonelik sistemi veya kullanıcı esaslı çalışan, televizyon programlarını belli bir ücret karşılığında izleme imkânı veren ticari bir hizmettir. Dijital TV yayıncılığı platformları yakınsamanın

etkisi ve kullanıcı tarafındaki elektronik cihazların çeşitlenmesi ile önemini hızlandırarak arttırmaktadır (TELKODER, 2015, s. 3). Dijital televizyon yayıncılığının geleneksel yayıncılıktan farklı olarak bazı özellikleri bulunmaktadır. Sibel Karaduman ve Elif Pınar Acıyan bu özellikleri şu şekilde sıralamaktadır:

- Dijital yayın, aynı uydu alıcısı üzerinde çoklu televizyon kanalı yayını yapılmasını sağlamıştır.
- Geleneksel yayınlarda ortaya çıkan görüntü ve ses bozukluğu dijital yayınlarla birlikte neredeyse sorunsuz hale gelmiştir.
- Dijital yayıncılıkla birlikte izleyiciler aktif ve geri bildirimde bulunabilmektedir.
- Dijital yayıncılıkla birlikte interaktif bir iletişim mümkün hale gelmiş ve sadece televizyon değil, akıllı telefon ve tabletlerden de ekran aktarımı yapılması mümkün olmuştur (Karaduman ve Acıyan, 2019, s. 675).

Dijital yayıncılığın ve bu yayıncılık içerisinde değerlendirilebilecek olan platformların; internetle TV yayınlarını birleştirmesi, etkileşimli yayıncılığın önünü açması ve kanal sayısı ile içeriklerinin artmasına olanak sağlaması gibi özelliklerinin yanında en ayırt edici özelliklerinden biri de farklı beklentilere yönelik farklı tematik kanallar sunuyor olmasıdır. Yine televizyon programlarının internet, mobil ve tablet gibi araçlar vasıtasıyla hedef kitleye ulaşabiliyor olması, dijital yayıncılığı, abonelerce tercih edilmede etkili olacak değişik taktik ve uygulamaları bir arada kullanmaya itmektedir. Örneğin dijital TV platformlarının özellikle türdeş rakipleriyle rekabette, hedef kitleye reklam ve tanıtımlar yapmanın yanında doğrudan ulaşabilmek için sosyal ağları aktif bir şekilde kullanmaya başlamış olması bu duruma verilebilecek en iyi örneklerden biridir (Koyuncu, 2017, s. 319).

Tüm bunlarla beraber, dijital yayın platformlarına üye olan izleyiciler, istedikleri yayın içeriğini, istedikleri yerde, istedikleri zaman internet bağlantısı olan tüm cihazlarda izleyebilmektedir. Bu nedenle, televizyon içeriklerine istediği yerde, istediği zamanda erişebilen izleyici, yayınları yayın zamanına göre değil, kendi zamanına göre takip ederek mobil konumda bulunmaktadır. Yine izleyici, içerik paylaşımları yaptığı gibi, içerik üretimlerinde de bulunabilmektedir (Karaduman ve Acıyan, 2019, s. 675-676). Aynı zamanda izleyiciler, interaktif izleme özelliği sayesinde anlatılan hikayeye dahil olarak, izlemekte oldukları hikayeye yön verebilir bir duruma gelmişlerdir. Netflix'te yayınlanan

“Black Mirror- Bandersnatch”, “Doğaya Karşı Mücadele” ve “Minecraft: Hikaye Modu” gibi içerikler, bu tarz interaktif içeriklere örnek olarak verilebilmektedir. Dolayısıyla geleneksel televizyonun yeni medya araçlarıyla birleşimi sonucu ortaya çıkan yeni izleme biçimleri, izleyicinin izleme alışkanlıklarını da temelden etkilemektedir (Özmen, 2020, s. 42). Bu konuda Bedia Küçük, özellikle izleyici katılımının yayıncılığın içerisine girmesiyle birlikte yeni bir izleyici profili oluşmaya başladığını ifade etmektedir. Bu bağlamda da izleyici kavramının rafa kaldırıldığını ve yerine kullanıcı kavramının getirildiğini belirtmektedir. Ancak bu süreçte geleneksel televizyon izleme alışkanlıklarının tamamen kaybolmadığını; bu alışkanlıkların, yeni teknolojilerle girdiği etkileşim sonucu boyut değiştirdiğini eklemektedir (Küçük, 2015, s. 39).

Her ne kadar bazı ortak özellikler gösterecekler de dijital ortama taşınan yayıncılık sistemleri, kendi yayın sistemleri içerisinde farklı özelliklere sahiptirler. Bu özellikler; ödeme yöntemleri, içeriklere ulaşma yöntemleri, kullanıldığı cihazlar gibi çeşitli alanlarda, bazılarında ortak bazılarında farklı özellikler içerebilmektedirler (Yüncüoğlu, 2019, s. 31). İnternetin televizyonu dönüştürme modellerinden biri olan bu sistemlerden önemli bir tanesi de OTT TV (Over the Top Television)’ dir. Bu modelde geniş bant veri aktarımı ile izleyicilere video içerikler abonelik yoluyla sunulmaktadır. OTT TV teknolojisi, izleyicilere ister mobil cihazlarından (tablet, akıllı telefon) isterlerse de televizyonlarından yayınlara istedikleri zamanda ulaşabilmelerini sağlamaktadır (Söğüt, 2020, s. 412). Netflix, Now TV, Hulu, WhereeverTV, I-Tunes, YouTube ve Amazon, dünyada en çok bilinen ve tercih edilen OTT TV platformları arasında sayılabilmektedir (Karaduman, 2017, s. 121). OTT TV’lerin çoğalmasında ve kullanımının artmasıyla birlikte özellikle genç kitlenin geleneksel televizyona olan ilgisi azalmakta; üretilen içeriklere daha çok internet üzerinden telefon, tablet ya da dizüstü bilgisayarlar vasıtasıyla erişim sağlanmaktadır. Televizyon izleme pratiklerinin giderek “onlinelaşması” ve bu nedenle internet ortamlarında varlık göstermesi, online içerik üretimleriyle birlikte yeni nesil televizyon deneyimi sunulmasına ön ayak olmaktadır (Karaduman ve Acıyan, 2019, s. 676-677).

Yayıncılık alanındaki gerek teknolojik gelişmelerin gerekse bu gelişmelere yapılan yatırımların Türkiye’de de dünyadaki örneklerden geri kalmadığı görülmektedir. Dijital yayıncılığın Türkiye’deki başlangıcı incelendiğinde; 1990’ların sonunda Star Digital ve Cine Digital gibi firmalarla dijital yayıncılık alanında denemeler yapılmışsa da bu

denemelerin başarısız olduğu görülebilmektedir. Bu denemelerin ardından ancak 2000 yılında Digitürk'ün kurulmasıyla gerçek anlamda dijital yayıncılığın başladığı belirtilebilmektedir. Digitürk, kurulduğu dönemde hedef kitleye sunduğu farklı içerik paketleri, farklı fiyat alternatifleri ve teknik olarak kaliteli yayıncılıkla ödemeli yayın platformlarının Türkiye'deki öncüsü olmuştur. Yine Digitürk, sunduğu paketler dışında “dilediğini seç, öde, izle” seçeneğiyle de kullanıcılarının beklentilerini karşılamıştır. Digitürk'ten sonra ise 2007 yılında, Doğan TV Holding bünyesinde, Türkiye'nin ikinci dijital TV platformu olan D Smart kurulmuş; D Smart'ın ardından dijital yayın platformlarının kuruluşunu 2008 yılında Teledünya ve 2010 yılında da bir TTNET kuruluşu olan Tivibu takip etmiştir (Koyuncu, 2017, s. 318-319).

Dünyada yeni medya platformlarının giderek yaygınlaşmasıyla birlikte Türkiye'de de özellikle 2010'ların ortalarıyla beraber hem yeni kurulan hem de çeşitli medya şirketlerinin yöneldiği platformlar oluşmaya başlamıştır. Bunlardan biri olan Blu TV, Doğan Holding bünyesinde kurulmuş ve 23 Ocak 2016'da yayın hayatına başlamıştır. Blu TV'den sonra, Doğuş Grubu'na bağlı, tamamen ücretsiz bir platform olan Puhu TV de Kasım 2016'da kurulmuş ve “yeni nesil çevrimiçi televizyon” sloganıyla yayın hayatına başlamıştır (Tuğtekin, 2020, s. 71-72). Bu iki grup da hali hazırda Türkiye'de faaliyet gösteren televizyon yayıncıları ve medya içerik sağlayıcılarındandır. Bu yönüyle ellerindeki dizi, film vb. mevcut içeriklerden oluşan havuzu platformlarına dahil ettikleri gözlemlenmektedir. Bunun dışında iki platform da Netflix'in öncülük ettiği “orijinal” içerik üretme çabasıdadırlar. Orijinal ifadesi bu anlamda platforma özel içeriği tanımlamaktadır ve Netflix ile yaygınlık kazanmış bir ifadedir. Platformlar aynı sınıflandırma için özel ifadesini de kullanabilmektedirler (Kavi ve Akyol, 2020, s. 154). Bu konuda özellikle Blu TV, son dönem orijinal içerik üretimi konusunda genellikle genç kitleyi hedef almakta olan birçok yeni ve özgün projenin oluşmasına büyük katkı sağlamakta ve dijital yayıncılığın Türkiye'deki gelişimi konusunda emin adımlar atmaya devam etmektedir. Blu TV ve Puhu TV'nin yanında Türkiye'de 2020 yılında Gain TV ve 2021 yılında ise Exxen TV dijital yayın platformları olarak yayın hayatlarına başlamışlardır. Yine son zamanlarda, Türkiye'de yayın yapan yerli dijital platformların yanı sıra Netflix, Amazon Prime Video ve Mubi gibi yabancı menşeli platformlar da Türkiye'de yayın yapmaya başlamışlardır. Bu platformlar arasında Ocak 2016'dan bu

yana “Netflix Türkiye” adı altında yayın yapan Netflix hem popülerlik açısından hem de bu çalışmanın amaçları göz önünde bulundurulduğunda önemli bir yere sahiptir.

Türkiye’de yayına başladığı ilk yıllarda Türkçe dublaj ve altyazı olmamasından kaynaklanan problemler nedeniyle yeterli ilgiyi göremeyen Netflix; ülkemizde, özellikle son yıllarda oldukça fazla oranda popülerlik yakalamıştır (Çağıl ve Masdar Kara, 2019, s. 13). Aralık 2019’da Netflix Türkiye İletişim Müdürü Artanç Savaş, Netflix’in Türkiye’de 1,5 milyondan fazla abonesinin olduğunu açıklamış; aynı zamanda akıllı telefonlardan Netflix izlenme oranının en çok Türkiye’de olduğunu belirtmiştir (Candan, 2020, s. 7). Netflix, Türkiye pazarında ismini daha fazla duyurabilmek ve marka imajını güçlendirmek adına, küyerel pazarlama stratejilerini en doğru şekilde kullanarak, Türk izleyicilerinin tercihlerini doğru şekilde okuma başarısını göstermiştir. Bununla birlikte, sosyal medyayı etkin şekilde kullanarak, stratejileri arasında yer alan yerleşme hamlelerini başarılı şekilde uygulayan Netflix; kullanıcıları ve takipçileri ile samimi bir dil ile kuvvetli bir iletişim geliştirerek, Türk kültürüne hâkim bir üslup ile seslenerek, kısa zamanda yoğun izlenim oranlarını ve yüksek düzeyde abonelik sayılarını elde etmeyi başarmıştır (Akova, 2020, s. 4490-4491). Yine Netflix’in, Türkiye’deki abone sayısını artıran ve onu geleneksel televizyondan ayıran önemli özelliklerinden biri de dizilerinin süresidir. Türk televizyon dizilerinin yüz seksen dakikalara varmış olan sürelerine nazaran 40 ile 80 dakika arasında değişen Netflix’in internet dizilerinin süreleri, izleyicilere daha cazip gelmekte ve bu durum izleyicileri Netflix’e yakınlaştırmaktadır. Yine dizi yayını söz konusu olduğunda Netflix ile yerli dijital platformlar arasında da belirgin bir fark dikkat çekmektedir. Buna göre Netflix, anlaşılan bölüm sayısı kadar dizi içeriğini, belirtilen tarihte tek bir seferde izleyiciye sunarken; yerli dijital platformlar ise dizileri üçer bölüm halinde yüklemekte ve diğer bölümleri izleyiciye sunabilmek için yapılan anlaşmaya göre belirlenen sürenin geçmesini beklemektedirler (Çağıl ve Masdar Kara, 2019, s. 13). Bu durum ise izleyicinin sürekli ve bütüncül izleme pratiğine ket vurmakta ve Türk izleyicisinin Netflix’i yerli dijital platformların önünde tutmasına sebep olabilmektedir.

Medya yayıncılık türlerinin irdelendiği bu bölümün ardından bir sonraki bölümde; medyanın, temsil konusundaki öneminin doğru anlaşılabilmesi için medyada temsil konusu, çalışmanın amaçları da göz önünde bulundurularak, özellikle televizyon üzerinden ele alınmaya çalışılmıştır.

3.3 Medya ve Temsil

Louis Althusser “İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları” isimli eserinde, devlet mekanizmalarının iktidarlarını kurma sürecinde devletin baskı aygıtları ile devletin ideolojik aygıtlarının birlikteliğinin önemini ve bu iki olgunun oluşumsal ve işlevsel açıdan birbirinden ayrılması gerektiğini vurgulamaktadır. Buna göre; yönetim, hükümet, ordu, polis, mahkeme vb.nin devletin baskı aygıtı olarak işlediğini; din, aile, eğitim ve medya gibi kurumların ise devletin ideolojisinin aktarımında işlevsel olduğunu belirtmektedir (Althusser, 2006, s. 62-65). Bu konuda özellikle medya; egemen süreçleri, araçları ve ideolojik pratikleri yeniden üretmekte ve toplumsal bilinç ve ideolojinin yaratılmasının sağlanmasında önemli bir rol oynamaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 2010, s. 252). Medyanın bu rolü içerisinde en etkili araçlarından biri ise televizyondur. Televizyon, içerisinde barındırmakta olduğu çeşitli programlar ve bu programlar içerisinde varolan çeşitli temsiller ve anlam yaratma süreçleriyle mevcut toplumsal sistemi pekiştirmekte ve bu sistemin devamlılığını sağlamaktadır. Zira televizyon, oluşturduğu anlatı yapısıyla, farklı türde içerikleriyle anlam oluşturmakta, yarattığı temsiller aracılığıyla belirli düşünce ve davranış biçimlerini empoze etmektedir. Dolayısıyla televizyon, toplumsal iktidar ilişkilerinin, ortak duyu ve anlamlandırmaların doğallaştırılması sürecinde bir anlam mücadelesinin yaşandığı kültürel yeniden üretim uzamı olarak nitelendirilebilmektedir. Aynı zamanda televizyon, bir temsil aracı olarak kültürel kodların kullanımıyla anlamı inşa etmekte, temsil yoluyla anlamı ve dili kültüre bağlamaktadır (Ayhan, 2020, s. 69-70). Bu noktada temsil kavramı ve medya-temsil ilişkisinin ele alınması, çalışmanın amaçları göz önünde bulundurulduğunda önem arz etmektedir.

Temsil konusunda çeşitli çalışmalar yapmış olan Stuart Hall, temsili kısaca, anlam inşa eden ve anlamlandıran bir üretim süreci olarak tanımlamaktadır (Varol, 2014, s. 303). Temsilden bahsederken aynı zamanda kültürden de bahsetmek zaruridir. Temsil açıklanırken kültürden ayrı bir şekilde düşünülememektedir zira temsil; dil ve anlamın kültürle birlikte ortak bir ilişki kurmasını sağlamaktadır. Başka bir deyişle, anlamın üretim süreci ve bu anlamın belirli bir kültürde yer alan kişiler arasında alışverişte bulunabilmesinin ana unsurunu temsil oluşturmaktadır (Dinç ve Dinçer, s. 96).

Temsil kavramı medya açısından düşünüldüğünde ise, vurgulanması gereken nokta medyanın çıktılarıdır. Medyanın hangi konuları, ne şekilde ele aldığı ve onları nasıl sunduğu temsil süreciyle alakalıdır (Dahlgren, 1995, s. 15). Nitekim medyada eleme ve

öne çıkarma tekniklerinin kullanılması gerçeklik ile temsil arasındaki farklılıklara işaret etmektedir (Gökalp, Ergül ve Cangöz, 2010, s. 155). Gerçeklik; düşünülen, tasarımılanan ve imgelenenlerin aksine, gerçekte var olan ve varlığı algılamadan bağımsız olan olgular olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla kurgudan bağımsız olan gerçeklik, çarpıtılmadan olduğu gibi gösterilmesi gerekmektedir, zira gerçekliğin algılanış biçimi önem arz etmektedir. Fakat medyanın gerçeklikle olan ilişkisi gerçekliğin yeniden üretilmesi şeklinde olduğundan (Çelenk, 2010, s. 222), gerçeklik salt bir şekilde yansıtılmamakta; gerçeklik ancak kurgulanarak işlemsel bir hale dönüştürülmektedir. Sonuçta, gerçeklik değişmese de gerçekliğin algılanış biçimi değişmektedir (http-2). Tüm bunlarla birlikte medyanın egemen ideolojik yapısı, temsil edileni temsil edenin çıkarlarını koruyacak şekilde kurgusal bir şekle büründürmektedir (Polat, 2019, s. 80). Böylece izleyiciler, televizyon aracılığıyla gerçekliğin kendisini değil kurgusal biçimini almaktadırlar. Dolayısıyla televizyon, insanlara olayların gerçekliğini değil yalnızca sembolik bir şeklini sunmaktadır (McQuail ve Windahl, 1993, s. 100). Bu açıdan yaklaşıldığında medya, temsiller aracılığıyla, norm olarak kabul edilen kültürel unsur ve pratiklere yönelik bilgileri “olması gereken, ortak akıl” olarak aktarmakta ve -Althusser’in de üzerinde durduğu gibi- iktidarın bir parçası ve aygıtı olarak varlık göstermektedir (Hacısofuoğlu ve Koca, 2011, s. 70).

Yine medyada temsil konusunda üstünde durulması gereken önemli kavramlardan biri de stereotiplerdir. Stereotip, bir gruba dair düşünceler ve inançlar sistemidir. Bireylerin ya da grupların genelleştirilmiş ve basitleştirilmiş bir şekilde toplumsal olarak sınıflandırılmalarıdır. Bu sınıflandırma, varsayım ve yargılardan oluşmaktadır. Medya stereotipleşmiş kimlikleri, bu varsayım ve yargılar çerçevesinde temsil etmektedir. Bu konuda, özellikle Amerikan film ve dizilerinde siyahi kişilerin temsil edilme biçimi, stereotiplere verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Hollywood sinemasında genellikle kötü veya suçlu karakterlerin siyahi olması, yıllardır kanıksanmış yargıların bir sonucudur ve bu durum Hollywood sineması aracılığıyla tüm dünyaya empoze edilmektedir. Siyahiler hakkındaki olumsuz ön yargı ve varsayımlar stereotipleri yaratmakta; medyada temsil edilme biçimleri ile bu stereotipler normalleştirilmektedirler. Böylece siyahiler, medya temsillerinde birey ya da özne değil, bir grup olarak nesneleştirilmektedirler (Yazıcı, 2015, s. 57).

Medya -ve özelde televizyon-, stereotipleri her ne kadar birçok alanda -haber, reklam, sohbet programları vs.- kullanıyor ve normalleştiriyor olsa da bu stereotip

kullanımı özellikle televizyon yayıncılığında en çok tercih edilen program türü olan dizilerde en azami şekilde kendini göstermektedir. Bununla birlikte son dönem popülaritesi iyiden iyiye artan, dijital platformlar üzerinden yayınlanmakta olan internet dizileri de stereotipleri kullanmaktan geri durmamaktadırlar. Bu noktada -ister televizyonda ister dijital platformlarda yayınlanıyor olsun-, dizilerin süreleri ve süreğenliğinin uzun olması dolayısıyla izleyici; dizideki kurgusal yaşantının içerisinde kendisine yer bulmakta, karakterleri kendisi gibi görmekte ve dahası karakterlerle kendisini özdeşleştirmektedir. Özellikle küreselleşmenin de etkisiyle diziler, sadece yapımcı ülke çapında gösterilmemekte, farklı ülkelere de satılarak çok sayıda izleyici kitlesine hitap etmektedir. Bu açıdan dizilerin kültür taşıyıcılığında etkili olduğu söylenebileceği gibi, belirli davranış kodları, söylemler ve stereotiplerin de taşıyıcılığını yaptığı söylenebilmektedir. Aynı zamanda, dizilerin yarattığı temsiller aracılığıyla belirli davranış ve düşünce kalıpları seyirciye yansıtılmakta ve seyirciler yaşam biçimlerini bunlar doğrultusunda belirlemekte; toplum kendi istediği birey yapısını bu temsiller ve benimsetilen değerler çerçevesinde oluşturmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında dizilerin ideolojilerin aktarımında ve kültürel anlamların yaratımında televizyondaki programlar içerisinde en etkili araçlardan biri olduğu görülebilmektedir (Ayhan, 2020, s. 70-71). Tüm bunlardan dolayı bir sonraki bölümde, dizilerin dünyadaki ve Türkiye’deki gelişimi, televizyon ve internet dizilerinin gelişimi üzerinden irdelenmiş ve sonrasında dizilerdeki temsiller erkekliklerin temsilleri üzerinden genel anlamda ele alınmaya çalışılmıştır.

3.3.1 Medyada temsil alanı olarak diziler

3.3.1.1 Dünyada ve Türkiye’de televizyon dizileri

Günümüzde, televizyonun anlatım türleri içerisinde en etkili olanlarından biri dizilerdir. Tüm dünyada geniş ölçüde yaygınlaşmakta olan diziler, dünya çapında geniş izleyici kitlelerine ulaşmaktadır. İzleyicilerin başında en çok zaman harcadığı türlerden biri haline gelen diziler, artık gündelik hayatın bir parçası hatta kendisi haline gelmekte ve insanların yaşam tarzlarının biçimlenmesinde etkileyici bir rol oynamaktadırlar (Uzuner, 2013, s. 39).

Radyo ve Televizyon Üst Kurulu’nun (RTÜK) tanımı incelendiğinde diziler, “birden çok bölüm halinde yayınlanan, tavır, tutum, deyiş yönünden birbirine bağlı olan

aynı konunun veya birbirini izleyen konular bütünlüğünün işlendiği drama program türü” olarak açıklanabilmektedir (RTÜK, 2014, s. 16). Diziler, bazı ülkelerde görece yeni bir tür olsalar da özellikle İngiltere, ABD, Avustralya ve bazı Latin Amerika ülkelerinde televizyonun ilk yayınlarından beri varlık göstermektedirler. Dizilerin başlangıç noktası düşünüldüğünde, özellikle 1850’li yıllarda romanların, dergilerde tefrika şeklinde yayınlanmasının getirdiği seri anlatım yapısı ile ilişkilendirildiği vurgulanabilmektedir (Feilitzen, 2004, s. 18).

Televizyonlarda yayınlanmış olan ilk diziler Amerika’da yapılmıştır ve bunlara “Soup Opera” (Sabun Operası) denmiştir. Amerika’da çekilmiş ilk dizi olan “Srap Caddesi”, dizi tarihinin miladı olmuştur. Yayınlanan ilk diziler, günümüzdeki gibi haftada bir bölüm olarak değil, salı ve cuma günleri yayınlanmıştır. İlk üretilen diziler genellikle komedi türünde olsalar da günümüze gelene kadar; komedi, dram, polisiye, macera, bilim-kurgu, gerilim, western, fantastik, korku, romantik, animasyon, gizem, tarih, suç, politik, müzikal ve biyografi gibi birçok türde dizi üretilmiştir. Dizilerin oldukça detaylı ve karmaşık bir yapısı vardır. İzleyicinin süreklilik duygusuna sahip olmasını ve bir sonraki bölümü merak etmesini sağlayan motivasyonu yaratabilmek adına; senaryo, çekim, oyunculuk, sahne ve dekor gibi birçok unsurun planlanıp adeta bir mühendislik hesabının yapılması gerekmektedir. Bu konuda izleyiciler üzerindeki etkiyi ve izleyici bağımlılığını artırabilmek adına dizilerin gerçekçi olmasına özellikle dikkat edilmiş; bu konuda birçok dizinin çekiminde gerçek alanlar kullanılmıştır. İzleyicilerin, epizodik yapıya karşı zamanla gelişen bağımlılıklarıyla birlikte, özellikle 1970’li yıllardan itibaren diziler üzerine izlenme politikaları geliştirilmiş; bu durum daha titiz projelere ve dizi bütçelerinin yükselmesine sebep olmuştur. Yüksek bütçeli ve yüksek izleyici sayılı diziler, zaman içerisinde iktidarların araçları olarak kullanılmaya başlanmış; diziler aracılığıyla insanlar günlük yaşamlarından ve özellikle sorunlarından uzak tutulmaya çalışılmıştır. Böylece, diziler sayesinde sorgulamanın, düşünmenin ve farklı konulara ilgilerin azalması amaçlanmış ve bu amaç uğruna çeşitli yatırımlar yapılmıştır (Ayerdem, 2019, s. 41-43). Günümüzde de geçerliliğini sürdürmekte olan bu amaçlar doğrultusunda bakıldığında diziler, özünde kurmaca bir dünya sunmaktadırlar (Şenyurt, 2008, s. 54).

Dizilerin Türk televizyonlarındaki geçmişi incelendiğinde ise, ilk televizyon yayınlarından bu yana çok özel bir yere sahip olduğu fark edilebilmektedir. Yıllarca TRT’nin tekelinde, kamu yayıncılığı anlayışı çerçevesinde yapılan televizyon yayıncılığı

sürecinde dahi bu mecra üzerinden izleyicilere aktarılmış olan diziler, izleyiciler tarafından yoğun ilgiyle karşılanmıştır. İlk dönem yerel dizilere bakıldığında, içerikte, geleneksel toplumsal ilişkilerin sıkça işlendiği gözlemlenmektedir. Bu tercihin altında ise, farklı kimliklerin temsiline yer verilerek geniş bir izleyici kitlesine seslenme amacı yatmaktadır. Bu süreçte, bu konudaki temel sınırlılık ise, televizyon endüstrisinin İstanbul’da örgütlenmiş olmasından dolayı neredeyse tüm yapımların İstanbul odaklı yaşam tarzlarını temsil etmesiydi. Yine de 1986 yılında gerçekleştirilmiş olan ilk Türkiye medya araştırmasında, en çok izlenen ve en çok beğenilen program türleri arasında dizilerin, ana haber bültenlerinden sonra ikinci sırada yer aldığı görülmektedir. Bu durum, o dönem yalnızca iki kamu kanalının yayında olduğu düşünüldüğünde önemli bir gösterge sunmaktadır (Uzuner, 2013, s. 42-43).

Türk televizyonlarında yayınlanan ilk yerli dizi, İsmail Cem İpekçi’nin TRT Genel Müdür’ü olmasından sonra 1974 yılında yayınlanmaya başlayan “Kaynanalar” dizisidir. 1974-1980 yılları arasında gerçekleşen siyasi olayların etkisiyle kesintiler yaşamış olsa da dizi, 2000’li yılların başına dek sürmüştür. TRT’nin 1974-1986 yılları arasında yayınlamış olduğu ilk dönem diğer yerli yapımları incelendiğinde; Aşk-ı Memnu, Kartallar Yüksek Uçar ve Çalığışu gibi günümüzde yeniden çevrimleri de yapılmış olan başarılı diziler göze çarpmaktadır. Bunlarla beraber, TRT’nin 1970 ve 1980’li yıllardaki yayın stratejilerinden biri de yabancı dizileri paket olarak satın alıp yayınlamaktı. Bu yıllarda özellikle Küçük Ev, Bonanza, Dallas, Tatlı Cadı ve Görevimiz Tehlike gibi birçok dizi, 1982 yılına dek siyah-beyaz; bu tarihten sonra renkli yayına geçilmesiyle birlikte ise kendi özgün formatında izleyiciye sunulmuştur. Bu noktada Türk dizi tarihinde mihenk taşı sayılmakta olan Perihan Abla dizisinden de söz edilmesi gerekmektedir. Ekim 1986 yılında yayın hayatına başlayan Perihan Abla dizisine dek, çekilen diziler arasında uzun süreler olmaktadır, bu diziyle beraber Türk dizi sektörü hareketlenmiş ve seri halde üretimler yapılmaya ve yayınlanmaya başlamıştır. Bununla beraber Perihan Abla dizisinin, Türk dizi kültürü açısından da farklı bir yerde olduğu söylenebilmektedir. Özellikle içerik bakımından incelendiğinde dizi, mahalle kültürünü işlemesiyle, televizyon dizilerine yabancılaşma çeken Türk izleyicisiyle farklı bir etkileşime sokmuştur. Aynı zamanda dizi, Mahallenin Muhtarları, Bizimkiler, Şaşıfelek Çıkmazı ve Süper Baba gibi yayınlandıkları dönem büyük ilgi görmüş dizilere; mahalle, komşuluk, aile vb. unsurları kullandığı konuyla da öncülük etmiştir (Ayerdem, 2019, s. 45-46).

1990'lı yıllara gelinmesiyle birlikte ise Türk dizi sektörü, yine 1990'lı yıllarda yayın hayatlarına başlamış olan özel kanallar ve bu kanalların yayıncılık anlayışları çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır. Bu dönem için söylenebilecek ilk şey, dizi sayılarının bir hayli artmış olmasıdır. Özel televizyon kanallarının, dizileri ticari bir kazanç aracı olarak görmeleri, haftanın her günü bir televizyon dizisinin reyting rekabetinde tutunabilmek adına üretilmesine sebep olmuştur. Yine de bu dönem dizileri incelendiğinde, yeni üretilen dizilerin de kendilerinden önceki dizilere özellikle konu ve işleyiş açısından benzedikleri belirtilebilmektedir. 1990'lı yıllarda yayınlanmış ve yayımlandıkları dönemin öncüsü olmuş başarı yapımlar arasında; Çiçek Taksi, İkinci Bahar, Baba Evi, Kaygısızlar, Sıdika ve Üvey Baba sayılabilmektedir (Ayerdem, 2019, s. 46-47).

1990'lı yıllara özel kanallar ve özel yayıncılık anlayışı damgasını vurmuşken, 2000'li yıllara girilmesiyle beraber ise popüler kültür kavramı kendisini göstermeye başlamıştır. Popüler kültürün -tüm dünyada olduğu gibi- Türk televizyon dizileri üzerinde önemli etkileri olmuştur. Özellikle 2000'li yıllarla beraber yerli dizi içeriklerinde daha fazla "Amerikanvari" veya "Avrupalı" unsurlar görülmeye başlanmış ve bu unsurlar çerçevesinde geliştirilen üsluplar yaratılmıştır. Bununla beraber televizyon kanalları, özgün içerikten ziyade daha önce popüler olmuş ve satmış olan konu ve yapıyı tercih ettiklerinden, diziler benzer içerikte benzer diziler olmuşlar ve bu durum orijinalliğin ve çeşidin azalmasına sebep olmuştur. 2000'li yılların başında yayınlanmaya başlamış ve yayımlandığı süreçlerde fenomen haline gelmiş diziler incelendiğinde, bu duruma örnek oluşturabilecek birçok dizinin sayılabilmesi mümkündür. Örneğin; Çocuklar Duymasın, Dadı, Avrupa Yakası gibi diziler sitcom türünde; Evdeki Yabancı, Ayrılacak da Beraberiz, Yabancı Damat gibi diziler romantik-komedi türünde; Deli Yürek, Kurtlar Vadisi, Acı Hayat gibi diziler mafyatik-aksiyon türünde birbirlerine benzer yapımlar olarak ön plana çıkmaktadırlar (Ayerdem, 2019, s. 48-49). Yine 2000'li yılların başında popüler olan ve benzerlerinin çok fazla yapıldığı türlerden biri de hikayeleri İstanbul dışında geçen ve farklı toplumsal gruplardaki izleyicileri ekran başında tutma amacıyla yapılmış olan genellikle dram türündeki dizilerdir. Örneğin; Asmalı Konak dizisi Kapadokya'da, Büyük Yalan dizisi Muğla'da, Aşka Sürgün ve Sıla dizileri Mardin'de geçmekte; bu tür dizilere aynı zamanda "Töre Dizisi" de denmektedir. Bu dizilerin, töre dizisi olarak lanse edilmelerinin sebebi ise, genellikle konuları içerisinde aşiret ve ağalık sistemlerinin işlenmesi ve baba otoritesi ve erkek egemen geniş aile yapısının sıkça yer almasıdır

(Uzuner, 2013, s. 29). 2010'lu yıllarla birlikte ise tarihi dizi furyası başlamıştır. Bu tür dizilerin örneklerine, günümüzde de hala birçok kanalda rastlanılmaktadır. Özellikle Muhteşem Yüzyıl dizisinin yoğun ilgiyle karşılanmasıyla "seri üretim"e geçen tarihi diziler, reyting sıralamalarında günleri içerisinde en üst sıraları almakta; geniş bir izler kitleye ulaştığından kamuoyunda günlerce tartışılmaktadırlar. Bu diziler yalnızca Türkiye'de de değil, yurtdışına ihraç edilmeleri nedeniyle başta Ortadoğu ülkeleri olmak üzere küresel düzeyde etkilere de sebep olmaktadır (Baştürk Akca ve Ergül, 2014, s. 22).

Son birkaç yıl göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye televizyonlarında yayınlanan dizilerin sayısında belirgin bir artış gözlemlenmektedir. Dizi sayılarındaki bu artış konu çeşitliliğine de yansımakta ve bu dizilerde kent yaşamından yoksulluğa, intikamdan töreye ve aşka kadar pek çok konu izleyicinin beğenisine sunulmaktadır. (Sönmez, 2014, s. 116). Geleneksel televizyon ve televizyon dizilerinin yanı sıra Türkiye'de yayın hayatına başlayan birçok yerli ve yabancı dijital yayın platformu üzerinden yayınlanmakta olan internet dizileri de son yıllarda popülaritelerini arttırmışlardır. Bu nedenle, bir sonraki bölümde; internet dizilerinin dünyadaki ve Türkiye'deki gelişimi irdelenmeye çalışılmıştır.

3.3.1.2 Dünyada ve Türkiye'de internet dizileri

İnternet dizilerinin ortaya çıkışının kökeninde, ABD film endüstrisinin yayılımcı politikası bulunmaktadır. 1940'lı senelerle birlikte kıtalar arası yayın yapma ve bu yayınları izleyici kitlesine sevdirmeye amacıyla olan ABD film endüstrisi, özellikle uluslararası şirketlerle yaptığı iş birliğiyle, yayınlarının dünya çapında satılmasını sağlamış ve yayın ağını genişletmiştir (Tuğtekin, 2020, s. 73). Bu gelişmelerle beraber, özellikle üretim ve rekabetin arttığı 1980'lerle birlikte, izleyicilerin televizyon içerikleri konusunda seçici olmasını sağlayabilen özel kanallar ortaya çıkmış; abonelik sistemiyle içerik izlenebilen bu kanallar rekabetin daha da artmasını sağlamıştır. Bu hususta ortaya çıkmış ilk örneklerden biri ise, 1998 yılında HBO kanalında yayınlanmaya başlayan Sex and the City adlı dizi olmuştur. Yalnızca HBO kanalına abone olan izleyicilerin ulaşabildiği diziye yönelik oluşturulan kamuoyu ile dizinin popülaritesi artmış; aynı zamanda HBO platformunun özgür içerik sunma politikasıyla birlikte televizyonda gösteril(e)meyecek olan içerikler de dizi içerisine dahil edilmiştir. Bu politikayı sahiplenmiş olan izleyicisiyle birlikte HBO platformu büyük bir atılım yapmış ve

doğrudan televizyonlara bağı ancak kendi içerisinde özgür olan bu platformun büyümesine şahit olunmuştur (Lotz, 2007, s. 215-220).

Bu gelişmelerle birlikte, özgün internet dizilerinden önce, izleyicilerin televizyondan takip etmekte oldukları geleneksel diziler, bu dizilerin üretildikleri ve yayımlandıkları kanalların internet siteleri ve kaçak dizi siteleri üzerinden yayınlamaya başlamışlar ve bu durum, internet üzerinden dizi yayıncılığının başlamasında ilk adımı oluşturmuştur. Özgün internet dizilerinin yapım ve oluşum süreçleri incelendiğinde ise öncelikle, geleneksel televizyonculuğun hâkim olduğu süreç içerisinde bağımsız yapımcı ve televizyona dizi projelerini kabul ettirememiş olan içerik üreticilerinin, ürettikleri içerikleri internetteki çeşitli sosyal medya platformlarından veya Youtube üzerinden yayınlamaya başlamaları başlangıç noktası olarak gösterilebilmektedir. Bu gelişmelerin sonrasında ise, yalnızca internet üzerinden yayınlanacak şekilde üretilmiş olan içerikler, bir planlama çerçevesinde ve düzenli bir şekilde, televizyon izlemeyen kitleye ithafen, internet üzerindeki alternatif platformlar vasıtasıyla yayınlamaya başlamış ve bu durum üretim süreci düşünüldüğünde geleneksel dizilerden ayrılan internet dizilerinin üretilmesine olanak sağlamıştır (Ayerdem, 2019, s. 57). Sözü edilen internet dizileri, televizyon dizilerinin basit bir şekilde doğrudan internet üzerinden yayınlanan versiyonları değil, yeni medya ortamı ve izleyicileri için özel olarak üretilmiş olan ve internet üzerinden yayınlanan içerikler olmuşlardır (Ergüney, 2017, s. 55).

Yıllarca diziler, internet üzerinden yasal ya da yasadışı birçok şekilde izlenebilmiş olsalar da hem dizi kalitelerinin artması hem de telif haklarına saygı çerçevesinde, özellikle internete özgü profesyonel diziler yayınlama amacıyla çeşitli internet dizi platformları ortaya çıkmıştır (Ergüney, 2017, s. 55). Bu dijital platformlar, televizyon için üretilmiş ve televizyonda yayınlanmış olan geleneksel dizileri arşivleyerek bünyelerine katmakla beraber, bu ortamlara özel üretilen bazı dizilerin yapımlarını da üstlenmişlerdir (Yumurtacı, 2020, s. 288). Bu doğrultuda üretilen internet dizileri incelendiğinde, bu dizilerin; televizyonda reyting getireceği düşünülmeyen tür ve konulara sahip olmaları, 180 dakikayı bulan televizyon dizilerine karşı sürelerinin -genellikle- 50 dakikayı geçmemesi, televizyon dizilerinin “yıldız oyuncu” temelli işlerine karşı tanınmamış oyuncuların da yer alması, genellikle maliyet açısından daha uygun olmaları, ön yapım ve çekim süreleri sanatsal kaygı güdülerken planlanmış olmaları gibi ortak özelliklere sahip oldukları görülebilmektedir (Atila, 2018, s. 25). Günümüzde internet dizileri, internet bağlantısı olan bilgisayar, tablet, akıllı telefon vb. bütün cihazlarda

izlenebilmektedirler. İnternet dizileri ve bu dizilerin yayınlandıkları platformların, kişiye özel içerik önerilerinde bulunmalarıyla birlikte dizi izleme deneyiminde farklı bir boyuta geçildiği belirtilebilmektedir (Yumurtacı, 2020, s. 287).

Tüm bu gelişmelerle birlikte internet dizi yayıncılığı, özellikle son yıllarda bütün dünyada hızlı bir artış göstermekte; bu durum, internet dizilerinin başlı başına bir pazar haline geldiğini göstermektedir. Dünyadaki bu gelişmeler Türkiye’de de birçok yeni atılımın oluşmasını sağlamıştır. Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından 2020 yılında yayınlanan “Hanehalkı Bilişim Teknolojileri (BT) Kullanım Araştırması”nda, Türkiye’deki Hanelerin %90,7’sinin evden internete erişim imkanına sahip olduğu görülmekte; yine aynı rapor, internet kullanan bireylerin kullanım oranının yüzde %79,0 olduğunu göstermektedir (http-3). Özellikle genç nüfusun sayıca fazlalığı göz önüne alındığında, internet kullanım alışkanlıklarıyla birlikte internetten dizi, film ve çeşitli içerikleri izleme oranının yüksek olduğu ve böylece Türkiye’de internet dizilerinin son yıllarla birlikte popülaritesinin giderek arttığı belirtilebilmektedir.

Türk izleyicisine sunulmuş olan ilk internet dizisi, 2008 yılında “foxlife.com.tr” sitesinde yayımlanmaya başlamış olan Proje 13 dizisidir. 13 bölüm olarak yayınlanan ve her bölümde 7-8 dakikalık içeriklerin yer aldığı bu dizide daha çok durum anlatımı içerik olarak yer almaktadır (Tuğtekin, 2020, s. 74). Bununla beraber yerli internet dizi üretimi sürecine bakıldığında ise, çekilen birtakım dizilerin Youtube üzerinden yayınlandığı fakat amatör bir teknik ve kurguya sahip olan bu yayınların gerekli ilgiyi göremediği söylenebilmektedir. Fakat bu konuda, yine Youtube üzerinden yayınlanmış ve tamamen amatör oyuncuların oluştuğu kadroya sahip “Sıfır Bir- Bir Zamanlar Adana’da” dizisinin milyonlarca izlenme rakamına ulaşması ve dikkatleri üzerine çekmesi bir dönüm noktası olmuştur (Çağır ve Masdar Kara, 2019, s. 11). Bu gelişmelerin ardından dizi, Ocak 2016’da yayın hayatına başlayan Blu TV’de yayımlanmaya başlamıştır. Bu dizinin ardından, 2017 yılında “ilk reklamsız internet dizisi” sloganıyla, daha profesyonel bir ekip tarafından üretilmiş olan “Masum” dizisi yine Blu TV’de yayımlanmaya başlamıştır. Blu TV ve internet dizilerinin başarılarıyla birlikte, yine 2016 yılının aralık ayında yayın hayatına başlamış olan Puhu TV ise, yüksek izlenme sayılarına ulaşan “Fi” adlı dizi ile izleyicilerine ulaşmıştır. “Fi” adlı dizi, Puhu TV’de yayınlandığı dönemde oldukça yüksek izleyici sayılarına ulaşmış olmasına rağmen 22 Mart 2018 tarihinden itibaren Show TV’de yayınlandığı süreçte yeterli ilgiyi görmemiştir. Bu durum, internet dizisi izleyicileri ile televizyon izleyici kitlesinin merak, ilgi ve beklenti açısından birbirinden

ne derece ayrıksı olduğunu göstermesi bakımından önem arz eden bir veri sunmaktadır (Tuğtekin, 2020, s. 74).

Yerli dijital platformlar tarafından üretilen ve/veya yayınlanan dizilerin yanı sıra dünya çapında bir dijital yayın platformu olan Netflix de 2018 yılında, platformdaki ilk Türk dizisi olarak kayıtlanan “Hakan: Muhafız (The Protector)” adlı yapımını; Türkçe dilinde ve İngilizce, Yunanca ve Arapça dillerinde altyazı seçeneği ile farklı coğrafyalarda varlık gösteren 130 adetten fazla ülkenin izleyicileri ile buluşturmuştur. Yine bu dizinin izleyici talep ve ilgisi doğrultusunda, 2019 yılının aralık ayında ikinci Türk dizisi olan “Atiye (The Gift)” yapımını yayınlamaya başlamıştır (Akova, 2020, s. 4490). Bu yapımların özellikle izleyici sayısı konusundaki başarısıyla birlikte Netflix Türkiye, son birkaç yılda Türk internet dizilerine olan desteğini iyiden iyiye artırmıştır. Bu yapımlar arasında; “Rise of Empires: Ottoman” isimli belgesel dizisi ile 2020 yılında tüm Türkiye’de büyük ses getirmiş olan “Bir Başkadır” dizisi ve 2021 yılında yayınlanmaya başlayan “Elli metrekare” dizisi öne çıkan yapımlardır.

Tüm bunlardan da anlaşılacağı gibi, Türkiye’de özellikle son beş yıl içerisinde yayın hayatına başlayan dijital platformların ve bu platformlarda yayınlanan dizilerin sayısı günden güne artış göstermektedir. Televizyon kanalları ve bu kanalların dizileri hala çok önemli izlenme sayılarına sahip olsalar da özellikle genç izleyicilerin internet dizilerine olan yoğun talep ve ilgisi görmezden gelinemeyecek denli büyüktür. Bundan ötürü bir sonraki bölümde, dizilerdeki erkeklik temsilleri, televizyon ve internet olarak ayrılmadan genel hatlarıyla irdelenmeye çalışılmıştır.

3.3.2 Dizilerde erkeklik temsilleri

Medyanın eşitsiz güç ilişkilerini yansıtan, yeniden üreten ve toplumun ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal dinamiklerini dönüştüren bir işlev gördüğü belirtilebilmektedir. Bu bağlamda medya, topluma nüfuz eden cinsiyetçi söylemi yeniden üreterek, toplumda kadın ve erkeklere ilişkin betimlemelerin, tanımlamaların oluşmasını ve yerleşmesini sağlamaktadır denebilir (Şaşman Kaylı, 2014, s. 6340-6341). Yine medya, patriarkal zihniyet ve kapitalist sistem doğrultusunda gerçekliği kurgulayarak, egemen çıkarlara hizmet edecek kimlikler yaratmaktadır (Ünür, 2013, s. 35). Toplumda medya aracılığıyla aktarılan rollerle kadın ve erkeğe ilişkin olması gerekenler benimsetilmeye çalışılmakta (Hoşaf ve Arslan, 2019, s. 451), medyanın ürettiği bu kalıp yargılarla kadın kimliği erkeğe bağımlı, anne, seks objesi, destekçi eş olarak temsil edilirken; erkek kimliği; güçlü, aktif,

bağımsız olarak temsil edilmektedir (Arsan, Ünal ve Türkoğlu, 2009, s. 387). Toplumun birçok üyesi ise, bu kalıp yargılara göre hareket etmekte; özellikle görsel medya, içerikleriyle (yarışma programları, filmler, diziler vb.), kadın ve erkeklik kimliğine ilişkin sembolik bir gerçeklik üreterek izleyicilerin bu gerçekliğe inanmasına neden olmaktadır. Dahası, bu gerçekliğe aykırı davranan kimlikleri iticilikle yaftalamaktadır (Metin, 2011, s. 88-89). Medyanın kadın ve erkeğe ilişkin temsili, toplumsal cinsiyet rolleri ile de uyuşmakta ve böylelikle medya, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin üretilmesine ve pekiştirilmesine neden olmaktadır (Hoşaf ve Arslan, 2019, s. 452).

Erkeklik meselesi, erkeklerin medyada temsili üzerinden birçok kez çalışılmış, bu doğrultuda araştırmacılar; erkek dergilerinde, filmlerde, televizyon dizilerinde, reklamlarda, gazete haberlerinde, spor programlarında ve internet ortamında erkekliğin görünümünü ve inşa sürecini incelemişlerdir (Baştürk Akca ve Ergül, 2014, s. 22). Bu çalışmanın amaçları göz önünde bulundurulduğunda, bu bölümde, erkeklik temsilleri yalnızca diziler üzerinden irdelenmiştir. Özellikle 2000'lerle beraber televizyonların ana eksenine haline gelmiş olan televizyon dizileri, yarattıkları karakterler ile toplumsal kültürü derinden etkilemişlerdir. Bu anlamda bakıldığında dizilerin, toplumsal norm ve pratiklerden etkilendikleri kadar bu norm ve pratikleri etkiledikleri de görülebilmektedir. İzleyiciler, dizi karakterleri ile homososyal bağlar kurmakta ve kendilerine yakın buldukları karakterlerle özdeşim kurmaktadır. Dizilerin anlatıları içerisinde, izleyici ile karakterler arasında kurulmuş olan bu bağın altyapısını ise yine toplumsal cinsiyet temsilleri oluşturmaktadır. Bundan dolayı temsillerin, dizilerin temelini oluşturdukları söylenebilmektedir (Özsoy, 2015, s. 240).

Erkeklikler, popüler film ve dizilerde karakter temsiliyetleri üzerinden görülebilmektedir. Özellikle kahramanları erkek olan diziler, hegemonik erkeklikleri sıklıkla inşa etmektedirler. Televizyon dizileri, birçok farklı tipte erkek ve erkeklik sunmakta; bu sunu içerisinde erkekliğin ataerkil yapısı hakimiyetini sürdürmektedir. Bu dizilerde, hegemonik erkeklikten sapan erkekler “kötü adam” ya da “anti kahraman” a dönüşmektedirler. Yine de genel olarak televizyonun erkekleri; hata yapmayan, iyi niyetli ve otoriteleri çok sık sorgulan(a)mayan karakterler olarak çizilmektedirler (Özbaş Anbarlı, 2019, s. 88).

Kültürel temsiller ister görsel ister yazınsal olsun, yalnızca önceden belirlenmiş bir ideolojiyi yansıtmakla ve ifade etmekle kalmamakta; aynı zamanda onun kurgulanmasına

ve dönüştürülmesine etkin bir şekilde katılmakta ve kullandıkları spesifik kodlar aracılığıyla dünyayı anlamlandırmaktadırlar (Berktaş, 2003, s. 136). Günümüz dizi içeriklerine bakıldığında da erkek temsilleri genellikle homososyal erkek dostluklarının ve bağlarının tasvirini, erkekliğin kodlarını/ritüellerini ve bu kodların/ritüellerin gerçek hayatta erkekler arasında yürürlüğe sokulmasını içermektedir. Bu konuda özellikle, yeni beklentiler üretmekle birlikte mevcut normları güçlendirmekte olan üç faktör, hegemonik erkeklik üretimine katkıda bulunmaktadır. Bunun için ilk olarak, erkek homososyalliği üzerinden tahakküm kurulmakta; ikinci olarak erkeklerin kadınlara ve diğer erkeklere karşı nasıl davranmaları gerektiği belirtilmekte; üçüncü olarak da bu beklentilerin, kodların ve ritüellerin, gerçek hayat içerisinde teşvik edildiği ve yerleştirildiği durumlar yaratılması ve oluşturulmasında rol oynanmaktadır (Gedik, 2018, s. 61). Özetle, hikâye anlatıcılarının genellikle erkek olması, erkeklere simgesel bir güç vermekte olan erkek ve erkekleşme hikayelerinin oluşmasına neden olmaktadır (Serttaş ve Gürkan, 2015, s. 97).

Türkiye’deki akademik literatüre bakıldığında ise, farklı erkeklik temsillerinin ve hegemonik erkeklik inşasının sıklıkla sinema filmlerindeki erkek karakterler üzerinden ele alındığı görülmektedir. Televizyon dizilerindeki erkek karakterlerin analizi, genellikle ataerkil sistem içindeki toplumsal cinsiyet temsilleri üzerinden kadınlığa karşı kurulan bir üst konum çerçevesinde yapılmış; erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini inceleyen çalışmalar ise sınırlı sayıda kalmıştır (Baştürk Akca ve Ergül, 2014, s. 22-23).

Türkiye’de 1990’lı yıllarda doğrudan bir erkeklik biçimini konu alan televizyon dizilerinden ilki, Alişan’ın başrolünü oynadığı Aynalı Tahir dizisidir. “Delikanlılığın kitabını yazmış” olan Aynalı Tahir, önemli bir izleyici kitlesine ulaşmakla kalmamış, dönemi içerisinde erkekliğe ilişkin sloganlaşan söylemler üretmiştir. Aynalı Tahir dizisinden sonra gelen; Deli Yürek, Kurtlar Vadisi, Ezel ve Asmalı Konak gibi dizilerde ise farklı erkekliklerle karşılaşmaya başlanmıştır. Bu dizilerin erkek ana karakterleri; sınıfsal konumları, ekonomik durumları ve eğitim düzeyleri açısından birbirlerinden farklılaşıyor olsalar da kadınlarla ilişkilerindeki baskın konumları, korkusuzlukları, şiddete başvurmaktan çekinmemeleri, dürüstlük ve mertlikleri gibi noktalarda dikkat çekici biçimde ortak özellikler göstermişlerdir (Baştürk Akca ve Ergül, 2014, s. 23). Bununla beraber, yerli diziler özellikle 2000’li yıllarla birlikte farklılaşan tür ve alt türlerde örnekler vermeye başlamışlardır. İlk yıllarda komedi, melodram ve uyarlamalar dikkat çekmekteyken; sonrasında korku, polisiye ve tarih öne çıkan alt türler olarak diğer türlere eklenmişlerdir. Yine bu yıllarda; mafya, ağa ve töre dizileri olarak ifade edilen

yapımların sayısında da büyük bir artış görülmüştür (Özsoy, 2015, s. 233-234). Son dönemlerde mitleşmiş dizilerin türüne baktığımızda ise özellikle polisiye, çete-mafya ve tarihi-savaş dizilerinin ön plana çıktığı görülebilmektedir.

İzleyicilerin -özellikle de genç kitlenin-, televizyon dizilerindeki kahramanlar ile kendilerini özdeşleştirmeleri, kahramana benzemeye çalışmaları dikkat çekicidir. Bu konuda Türkiye televizyonlarında oldukça popüler olan bazı dizilerin (Deli Yürek, Yılan Hikâyesi, Kurtlar Vadisi vb.) özellikle gençler tarafından izlenme oranlarının yüksek olduğu vurgulanabilmektedir. Bu dizilerdeki erkek karakterler, Türkiye'deki kültürün geçerli hegemonik erkeklik değerleri için önemli taşlar olarak işlev görmektedirler. Zira dizilerde çizilen erkek karakterler, toplumsal yaşamdaki erkeğin yalnızca belirli roller üzerinden temsilini yansıtmakta; erkeklerden beklenen ve istenen/istenmeyen çeşitli davranış kalıplarını sürekli yeniden üretmekte ve dikte etmektedirler. Böylece ister ana karakter olsun ister yan karakter, dizilerdeki erkeklerin genellikle hegemonik erkeklik sınırları içerisinde oluşturuldukları ve buna göre davrandıkları görülebilmektedir (Gedik, 2018, s. 61). Erkek merkezli bu dizilerin ve karakterlerinin ise, özellikle gençlerin nasıl bir erkek olması gerektiği; bir erkek olarak nasıl hareket etmesi ve ilişkiler kurması gerektiğiyle ilgili yarattıkları temsiller, gençler üzerinden oldukça yüksek bir etkiye sahip olmaktadır (Karaduman ve Adalı Aydın, 2017, s. 30).

Türk televizyon ve hatta son dönem internet dizilerine bakıldığında erkeklik temsillerinin belirli kalıplar çerçevesinde oluşturulduğuna dikkat edilebilmektedir. Bu dizilerde erkekler genel hatlarıyla şu özelliklere sahip olmaktadır: Onurlu, kahraman, namuslu, vatansever ve ahlaklı, milliyetçi, adaletli, kabadayı (Gültekin, 2006, s. 26), sessiz ve savaşçı (Türk, 2011), delikanlı, çarpık kurumlarla ilişkili sorunlu, güven bunalımlı (Oktan, 2008); aynı zamanda kaybetmiş, anlaşılamayan, “ne baba ne koca” olabilmiş, argo konuşan (Özsoy, 2011; Gedik, 2016). Görüldüğü gibi temsili yapılan erkeklik özellikleri, genellikle olumlu ya da olumsuzluğunun da belirli açıklamalara sahip olduğu özellikler olmakta; temsiline rastlanılan erkekler, patriarkal sistem içerisinde avantajlı konumda bulunan, toplumsal cinsiyet rollerine uygun erkekler olmaktadır. Böylece dizilerde; militarist roller, öteki kadınlar, abartılı ve hatta karikatürize edilmiş eşcinsel karakterler mevcutken, farklı cinsel kimliklerin görülmediği vurgulanabilmektedir (Uçan Çubukçu, 2016, s. 121). Özellikle dizilerde yer alan eşcinsel karakterler, türünün gereği o olmasa dahi, bir güldürü unsuru olarak izleyiciye sunulmaktadır. Buradan da eşcinsel karakterlerin temsillerinin gerçeği yansıtmaktan

ziyade stereotipler çerçevesinde oluşturulduğu ve yansıtıldığı sonucu çıkarılabilmektedir. Aynı zamanda, özellikle gey karakterlerin dizilerdeki varoluş sebeplerinden biri de erkekliklerin sınıflandırılmasında ve erkeklerin kendi içindeki mücadelelerinde özellikle hegemonik erkekliğin kutsanmasında kullanılıyor olmalarıdır. Bu konuyla bağlantılı olarak yalnızca gey karakterlerin değil, çeşitli madun ve/veya marjinal erkekliklerin de dizilerde yine aynı amaçla yaratıldıkları belirtilebilmektedir. Örneğin 2000’li yıllarda ekranlara gelen “Çocuklar Duymasın” isimli dizide Haluk karakterinin kendisini “taş fırın erkeği” olarak lanse ederken; kendisiyle aynı cinsiyette olmasına rağmen en yakın arkadaşı Selami karakterinin kendisi tarafından “light erkek” olarak tasvir edilmesi ve bu durumun dizide bir güldürü unsuru olarak kullanılması, erkekliğin kendi içerisindeki mücadelesine ve sınıflandırılışına verilebilecek en iyi örneklerden biridir (Avnos, 2018, s. 30). Yine “Kuzey Güney” ve “Sıfır Bir- Bir Zamanlar Adana’da” gibi merkezine erkek karakterleri almış olan birçok dizi de erkek karakterler arasındaki iktidar mücadelesini ve farklı erkeklik biçimlerinin mücadelelerini açığa çıkarması bakımından dikkate değer örneklerdir (Baştürk Akca ve Ergül, 2014, s. 23).

Medya ve temsil konusunun televizyon ve bir televizyon program türü olan diziler üzerinden ele alındığı bu bölümden sonra, bir sonraki bölümde; bu çalışmanın yöntemi olan söylem analizi irdelenmeye çalışılmıştır.

4. YÖNTEM

Bu çalışmada; Türkiye’de farklı yayıncılık anlayışları çerçevesinde yayın yapan kanallarda yayınlanmakta olan dizilerdeki erkeklik temsilleri ve bu temsiller arasındaki farklılıkların/benzerliklerin incelenmesi için söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada söylem analizinin kullanılma nedeni; bu yöntemin, basılı ve/veya görsel metinlerdeki iletilerin eleştirel bir biçimde değerlendirilmesine ve anlam kavramı ekseninde okunmasına olanak sağlayabilmesidir (Bilis, 2014, s. 15). Aynı zamanda bu yöntemin; analiz esnasında anlatıların, kültürel ve toplumsal bağlam ile ilişkili biçimde anlamlandırılmasına olanak tanınmasıyla (Bilis, 2014, s. 15) bu çalışmanın amaçları göz önünde bulundurulduğunda kullanılacak en uygun analiz yöntemlerinden birisi olduğu öngörülmüştür.

Söylem analizi, geçen yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerde adından sıkça söz edilen yöntemlerden biri olarak öne çıkmıştır (Gür, 2013, s. 186). Özellikle 1970’li yıllarla birlikte akademik bir yaklaşım olarak yaygınlaşan söylem analizi (Akar, 2020, s. 29); 1970’lerde ve 1980’lerde doruk noktasına ulaşmıştır (Sözen, 1999, s. 83). Yine son yıllarda söylem analizine yönelik ilgi; sosyoloji, felsefe, tarih, edebiyat çalışmaları, kültürel çalışmalar, antropoloji ve dilbilim gibi alanlarda yükselişe geçmiştir (Wodak, 2008, s. 4). Söylem analizi farklı disiplinlerden beslenerek gelişen ve bu farklı disiplinlerin teorik bakış açılarına dayanan bir analiz tekniğidir (Potter ve Wetherell, 1987, s. 6). Söylemi esas alan söylem analizinin temellerine bakıldığında, teorik ve uygulama açısından yapısalcılık, post-yapısalcılık, post-modernizm ve yorumsamacılıktan (hermeneutik) beslendiği görülmektedir (Çelik ve Ekşi, 2008, s. 102).

Söylem analizi en geniş anlamda bakıldığında, metodolojik ve kavramsal unsurlardan meydana gelen sosyal hayata dair bir perspektiftir ve bu analiz, söylem üzerine düşünmek ve söylemi verilere dönüştürme yolu olarak karakterize edilmektedir (Erzurum, 2014, s. 99). Söylem analizi, diğer araştırma yöntemlerinin birçoğundan farklı olarak metne, onun oluştuğu bağlama ve metinlerin okur tarafından anlamlandırılmasına yönelik bir analiz biçimidir. Söylem analizinin merkezinde eleştiri vardır ve söylem analizi bu eleştirisini, genellikle sosyal grupların ya da bireylerin gücü elde etmek ve ideolojik görüşlerini yaymak için dili nasıl kullandığı üzerine çevirmektedir (İlhan, 2011, s. 369). Söylem analizi, incelemeye aldığı metinleri, cümle seviyesinde değil, bir metinsel yapı seviyesinde analiz etme arzusu göstermektedir. Analiz sonucu elde edilen ya da üretilen bilgi, düşünce yoluyla üretilen epistemolojik bir bilgidен ziyade pratikte varolan

söylemsel oluşumlara dair bilgi üretimleridir. Böylece analizde, izole edilmiş kelimeler değil, bağlam içindeki kelimeler dikkate alınmaktadır (Mills, 1997, s. 135). Başka bir deyişle söylem analizi, söylemi, bir bütünlük içerisinde diğer söylemlerle mücadele içindeyken gelişen, değişen ve güçlenen hegemonik iktidar olma mücadelesinin nesnesi olarak görmekte olduğundan metinleri bağlamından koparmadan incelemektedir (Uçan, 2012, s. 182).

Söylem analizi, tüm sosyal araştırmalarda olduğu gibi; verilere, analizlere ve sonuçlara dayanmaktadır (Fairclough, 1992, s. 225). Fakat birçok analizin aksine söylem analizi yapılırken, sübjektif değerlendirmelere ve yorumlara müracaat edilmektedir. Analizdeki sübjektifliğin ölçüsünü ise, bağlama yakınlık belirlemektedir. Sübjektiflik, söylemin ortaya çıktığı koşulları göstermesi bakımından gerekliken, analizin değerlendirme süreci ise; bilgi, yorum ve refleksiviteye (yansıtırlık) bağlı bir şekilde gelişmektedir (Sözen, 1999, s. 93). Başka bir deyişle söylem analizinde, nesnellikten ziyade bağlamsal özellikler ve öznellik belirleyici olmaktadır. Bu durum ise, aynı konuyu inceleyen farklı araştırmacıların farklı sonuçlara ulaşmalarını mümkün kılmaktadır. Araştırmalardan çıkarılan farklı sonuçların incelenmesi ve ortak noktaların tespit edilmesiyle bir genellemeye gidildiği takdirde ise, bulunan farklı sonuçların doğruya ulaşma olasılığının belirlenebilmesi mümkün olmaktadır (Keskin, 2015, s. 61). Yine söylem analizi, örneklem sorularını kapsayan geleneksel araştırma yöntemlerinden de köklü bir şekilde ayrılmaktadır. Söylem analizinin başarısı örneklem ölçüsü ile eşdeğer değildir. Bu analizde, örneklem büyüklüğünden ziyade spesifik araştırma soruları ile ilgilenilmektedir (Sözen, 1999, s. 94-95). Söylem analizinde araştırma soruları, örneklem büyüklüğünü ve temsiliyetini belirleyen anahtar kriterdir. Çok sayıdaki veriden oluşan örneklem, analizin yapılmasını olanaksız kıldığı gibi, araştırma sonuçlarına herhangi bir katkı sağlamamaktadır (Elliott, 1996, s. 66).

Söylem analizinde biçimsel olarak yazılı hale getirilmiş olan her türlü kayıtsal malzeme ya da metin (medya, televizyon programları, diziler, filmler, reklamlar, dergiler, romanlar vb.) araştırma konusu olabildiğinden (Elliott, 1996, s. 65) bu analiz; ideolojiden, kitle iletişim araçlarına, yazından yönetim biçimlerine kadar oldukça geniş bir yelpazede eleştirel bir perspektifle kullanılmaktadır (Yıldırım, 2018, s. 237). Dolayısıyla söylem analizinin farklı alanlarda muhtelif gayeleri gerçekleştirmek için kullanılması, bu analize ilişkin mutabık kalınmış tek bir metodun olmadığını da göstermektedir (Aksoy, 2020, s. 39). Teun A. Van Dijk'ın da ifade ettiği gibi, söylem analizinin tek, standart bir yolu

yoktur (Van Dijk, 2000, s. 61). Dolayısıyla araştırmacılar bu konuda, yöntemin belli bağlamlarından hareket ederek, inceledikleri konu ve amaçlarına göre hareket etmekte (Sim ve Göncü, 2019, s. 337); ellerindeki verilerin niteliğine ve amaçlarına göre yöntem desenini ya da kendi tekniğini oluşturmaktadırlar (Gür, 2013, s. 189). Bu yöntem daha önce geliştirilmiş olan yöntemlerden biri olabileceği gibi birkaçının birleştirilmesi ile oluşan bir yöntem de olabilmektedir (Gür, 2013, s. 193).

Söylem analizi, her ne kadar ortaklaşmış tek bir yöntem olarak varlık göstermese de bazı temel kavramları içerisinde barındırmakta ve özellikle disiplinlerarası çözümlenlere açık özellikler göstermektedir. Bu nedenle söylem analizi yapılırken, verilen mesajların anlamının ne olduğunun ortaya konulabilmesi adına anlambilimsel (semantik), sözdizimsel (sentaks) ve göstergebilimsel (semyoloji) çözümlenlerden yararlanılabilmektedir. Bu noktada anlambilimsel (semantik) çözümlen ile, metnin veya söylemin içinde ve dışında yer alan bütün anlam ilişkileri incelenmekte ve bu inceleme yapılırken metin ile kullanıcısı arasındaki ilişki de göz önünde bulundurulmaktadır. Sözdizimsel (sentaks) çözümlen ile, sözcüklerin gerek cümle içinde gerekse ifadenin tamamında aldıkları yere göre anlamlandırma yapılmakta; bir sözcük ya da ifadenin cümlenin neresinde olduğuna bakılarak farklı anlamlar çıkarılmaktadır. Son olarak göstergebilim (semyoloji) çözümlenisi ile, söylemin analiz edilmesinde simgelerden yararlanılmakta; bir metni ya da söylemi çözümlerken, kendi içerisinde tutarlı, metnin anlam evrenine, yüzeysel ve derin düzeylerdeki yapısına açıklık getirmeye yönelik bir sistematik izlenmekte ve kullanılan çözümlen araçlarıyla ulaşılan bulgu ve yorumlar denetlenebilmektedir (Çelik ve Ekşi, 2008, s. 107).

Tüm analiz yöntemleri gibi söylem analizinin de bazı zayıf ve güçlü yönleri bulunmaktadır. Söylem analizinin zayıf yönleri incelendiğinde, daha fazla zaman ve enerji alması ile bu konuda çok fazla alan yazınının bulunmaması gibi yönleri gösterilebilmektedir. Yöntemin güçlü yönleri incelendiğinde ise, öncelikle yöntemin; saymak, kaydetmek ve kalıplaşmış istatistiksel analizleri yapmaktan ibaret olmaması önemli bir avantaj olarak görülmektedir. Bununla bağlantılı olarak yöntemin; betimleme, yorumlama ve yeniden değerlendirme yaparak sosyal hayattaki olay, olgu ve söylemleri farklı şekillerde ortaya koyması da güçlü yönlerinden biridir. Yine bu yöntem vasıtasıyla, genellemelerden ziyade tüm sistem ve bilgilerin yeniden değerlendirilmeleri ve yöntemin eleştirel bakış açısının önemine yapmış olduğu vurgu da söylem analizini güçlü kılan özelliklerdendir (Gür, 2013, s. 188).

Bu çalışma için yapılan literatür taraması ışığında, Türkiye’de özellikle; iletişim, eğitim, sosyoloji, siyasal bilimler gibi birçok alanda söylem analizi yönteminin kullanıldığı fakat yoğunlaşmanın iletişim, eğitim ve sosyoloji alanında olduğu görülmüştür (Gür, 2013, s. 199). Bu çalışmanın amaçları göz önünde bulundurularak, literatür içerisinde bulunan ve medya alanında son yıllarda yapılmış olan çalışmalar incelendiğinde ise; özellikle sinema, dergi, reklam ve görece daha az sayıda olsa da dizi çalışmaları bulunduğu ve bu çalışmaların birçoğunda söylem analizi ve özelde eleştirel söylem analizi yönteminin kullanıldığı fark edilmiştir.

Sonuç olarak bu çalışmada; farklı erkekliklerin medya alanındaki temsilleri, Connell’in kuramsallaştırmış olduğu “erkeklikler” kavramsallaştırmasından yola çıkarak, 2020 ve 2021 yılları arasında yayınlanan Türk dizileri içerisinden amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen üç dizideki erkek karakterlerin sunumu üzerine yapılan söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu çalışmada söylem analizi yapılırken; eleştirel söylem analizi yönteminin kurucuları arasında olan Teun A. van Dijk, Norman Fairclough ve Ruth Wodak’ın, bu yöntem içerisinde geliştirdikleri ve uyguladıkları farklı yaklaşımlardan yola çıkılmıştır. Çözümleme kısmında, erkeklik temsilleri üzerinden patriarkal sistemin toplumsal cinsiyet ideolojisine yönelik çıkarımlar yapılırken bu kuramcıların eleştirel bakış açıları ve söylem-ideoloji birlikteliğine yaptıkları farklı vurgular takip edilmeye çalışılmış; bu nedenle analiz, tek bir kuramcının yaklaşımı ile değil farklı kuramcıların yaklaşımları eşliğinde geliştirilmiş olan karma bir söylem analizi yöntemiyle yapılmıştır. Yine, söylem analizi yapılırken yer yer göstergebilimsel çözümleme yönteminden de faydalanılmıştır. Söylem analizi yapılacak olan dizilerin seçiminde, örnekleme yöntemleri içerisinden amaçlı örnekleme yöntemi seçilmiş ve kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, olasılık temelli olmayan bir örnekleme yaklaşımıdır (Koç Başaran, 2017, s. 490). Bu örneklemenin temeli, araştırmanın amaçları doğrultusunda evrenin temsili bir örneği yerine, amaçlı olarak bir ya da birkaç alt kesimini örnek olarak almaktır (Kabakçı Yurdakul, 2013, s. 84). Örneklem belirlenirken araştırma sorununa en uygun olan öğelerin seçimine özen gösterilmektedir (Şimşek, 2012, s. 121). Bu bilgiler ışığında ve çalışmanın amaçları göz önünde bulundurulduğunda; analizin yapılacağı diziler belirlenirken, her dizinin bir başka yayıncılık anlayışını yansıtan bir kanaldan seçilmesine dikkat edilmiş; bu nedenle kamu yayıncılığı için TRT kanalından “Masumlar Apartmanı”, özel yayıncılık için Star TV kanalından “Menajerimi Ara” ve dijital yayıncılık için Netflix dijital platformunda yayınlanan bir Türk dizisi olduğundan “Elli

Metrekare” dizileri seçilmiştir. Dizilerin ilk sezonları belirlenirken; “Masumlar Apartmanı” ve “Menajerimi Ara” dizilerinin, yayınlandıkları günlerde 20:00 ile 00:15 saatleri arasında yayınlanan ilk on üç bölümü; “Elli Metrekare” dizisinin ise; dijital platformda yayınlandığından ve sekizinci bölümde sezon finali yaptığından, ortalama 45-50 dakika süreye sahip olan sekiz bölümü analize dahil edilmiştir. Bu dizilerdeki erkek karakterlerin seçiminde ise, dizilerin ilk üç bölümünde varolan ve diyalogları olan karakterler olmalarına dikkat edilmiş, bu nedenle dizilere sonradan katılan oyuncular analize dahil edilmemiştir.

5. MASUMLAR APARTMANI, MENAJERİMİ ARA VE ELLİ METREKARE DİZİLERİNDEKİ ERKEK KARAKTERLERİN SÖYLEM ANALİZİ VE BULGULAR

5.1 Masumlar Apartmanı Dizisindeki Erkek Karakterlerin Söylem Analizi ve Bulguları

5.1.1 Masumlar Apartmanı dizisinin künye bilgileri ve genel özeti

Masumlar Apartmanı; TRT’de yayınlanan ve yapımcılığını OGM Pictures’in üstlendiği, senaryosunu Deniz Madanoğlu ve Rana Mamatlıoğlu’nun, Gülseren Budayıcıoğlu’nun “Madalyonun İçi” romanının "Çöp Apartman" bölümünden uyarlayarak yazdığı, yönetmenliğini Çağrı Vila Lostuvalı (Şimdiye dek çekilen tüm bölümler), Ender Mıhlar (Çağrı Vila Lostuvalı ile birlikte yedi, sekiz ve dokuzuncu bölümler) ve Çiğdem Bozali’nin (Çağrı Vila Lostuvalı ile birlikte onuncu bölüm ve sonrası) yaptığı bir televizyon dizisidir. İlk bölümü 15 Eylül 2020 Salı günü yayınlanan dizinin şu ana dek otuz altı bölümü çekilmiştir ve dizi devam etmektedir. Dizinin önemli rollerinde; Birkan Sokullu, Farah Zeynep Abdullah, Ezgi Mola, Merve Dizdar, Alper Saldıran, Metin Coşkun, Atilla Şendil, Uğur Uzunel, Esra Ruşen, Emir Özden ve Gizem Katmer gibi isimler yer almaktadır.

Dizinin çekimleri İstanbul'un Fatih ilçesine bağlı olan Balat ve Beyoğlu semtlerinde gerçekleşmektedir. Daha önce “Şahsiyet” dizisinin çekimlerinde de kullanılan Temel Apartman’ı, Asmalı Mescit Mahallesi’ndeki Jurnal Sokak’ta bulunmaktadır. Dizinin genel özeti ise şu şekildedir:

Safiye ve Gülben, obsesif kompulsif bozukluğa sahip iki kız kardeştir. Özellikle Safiye, annesinin kendisine olan yaklaşımı ve annesi öldükten sonra kendisini annesiyle özdeşleştirmiş olması yüzünden, temizliğe olan takıntısıyla ailesinin hayatını zorlaştırmaktadır. Han ise, tüm kardeşlerin babalarıyla birlikte yaşadığı evdeki tek erkek kardeştir. Han’ın hayatı, işi ve büyük bir sadakatle yaklaştığı sorunlu ailesinden ibarettir. Ancak Han, kaza yaparak tanıştığı İnci’yi gördükten sonra büyük bir değişim geçirir. Han, İnci’ye karşı büyük bir aşk duyar ve bu konuda yer yer ailesini dahi karşısına almaktan çekinmez.

Radyocu olan İnci ise, kardeşi ve dedesiyle birlikte yaşamaktadır ve İnci’nin de hayatı tıpkı Han gibi, Han ile tanıştıktan sonra büyük bir değişim geçirir. Han ile

tanıştıktan bir gün sonra İnci ve ailesi, tesadüfen Han ve ailesinin apartmanındaki boş daireye taşınır. Bu gelişmeyle beraber, Han ve İnci daha da yakınlaşıırken hem Han'ın hem de İnci'nin ailesinin bu birlikteliğe karşı olmasıyla İnci ve Han zor durumda kalırlar. Şimdi ikisi de aşkları için, büyük bir sadakat duydukları ailelerini karşılarına almak zorunda kalacaklardır.

5.1.2 Masumlar Apartmanı dizisindeki erkek karakterler ve kişilik özellikleri

Birkan Sokullu- Han Derenoğlu: Üç kız kardeşi ve hasta babasıyla yaşayan Han, kendi hayallerinden tamamen vazgeçmiş biridir. Han, babasının emekliliğinin ardından şirketlerin başına geçmiş ve ailesinin bakımını üstlenmiştir. Ablalarına göre daha normal görünse de Han da takıntılı bir karakterdir. Sadık, fedakar ve cesur bir karaktere sahiptir.

Atilla Şendil- Memduh Özdemir: Kızı öldükten sonra torunları İnci ve Ege'nin bakımını üstlenen dede Memduh, kızının ölümünden damadını sorumlu tutmaktadır. Bu yüzden özellikle İnci'ye karşı erkeklerden uzak durması konusunda baskı yapmaktadır. Korumacı ve sahiplenici bir karaktere sahiptir.

Emir Özden- Ege Özdemir: Ablası İnci ve dedesi Memduh ile birlikte yaşamaktadır. Ege, sorumluluk almaya yeltenmeyen, serseri ve asi ruhlu biridir. Umursamaz görünmeye çalışsa da duygusal ve bir o kadar da sempatik bir karaktere sahiptir.

Metin Coşkun- Hikmet Derenoğlu: Gençliğinde ailesine yeteri kadar önem vermemenin yükünü sırtında taşıyan Hikmet karakteri, obsesif kompulsif kişilik bozukluğuna sahip Safiye ve Gülben'in tuhaf davranış ve tepkilerine karşı Han ve Neriman'ı korumaya çalışmaktadır. Hasta olduğundan genellikle yatağındadır. Pişmanlık çeken ve korumacı bir karaktere sahiptir.

Alper Saldıran- Uygur Taşdelen: Uygur, alkol sorunları olan, takıntılı biridir ve İnci'nin Han ile tanışana kadarki sevgilisidir. Özgüven eksikliğine sahiptir ve İnci'nin kendisini terk etmemesi için elinden geleni yapmaktadır. Saplantılı, bağımlı ve inatçı bir karaktere sahiptir. Han'ın zorlamasıyla İnci'den uzaklaşır.

Uğur Uzunel- Esat Bilen: Esat, hayatına doğru kadının girmesini beklemekte ve baba olmanın hayallerini kurmaktadır. Dost canlısı ve eğlenceli bir karaktere sahiptir.

Meriç Özkaya- Kapıcı Bayram: Bayram, apartmanın kapıcısıdır. Safiye ve Gülben'in özellikle market gibi dışarı işlerinden sorumludur. Sessiz sakin, çalışkan ve uysal bir karaktere sahiptir.

5.1.3 Masumlar Apartmanı dizisindeki erkek karakterlerin analizi

5.1.3.1 Han karakterinin analizi

Han karakteri, dizide görüldüğü ilk anda kendi odasında ve yatağında otururken; yalnız başına, yeni uyanmış ve kız kardeşlerinin tartışmasını dinlerken görülmektedir. Han'ın bir süre bekledikten sonra yukarı kattaki odasından aşağı indiği ve kız kardeşleri Safiye ve Gülben arasındaki tartışmayı bitirdiği görülmektedir. Bu noktada Han'ın, "evin erkeği" olarak gelip kız kardeşler arasındaki tartışmayı bitirmiş olmasıyla, evdeki iktidarı saptanmakta ve buradan Han'ın hegemonik erkeklik sınırları içerisinde çizilmiş olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Han'ın tartışmaya müdahale ederken, babası Hikmet'in olanları yalnızca izlemesi ve olanlara karışmaması; evdeki erkek iktidarının Han'da olduğunu göstermektedir. Yine, Safiye ve Gülben'in, sahne boyunca söylemlerinde ve tavırlarında erkek kardeşlerinin güç ve iktidarına karşı olan saygı ve korku bir arada görülmekte; bu yolla Han'ın hegemonik kimliği kadınlar üzerinden yeniden üretilmektedir.

Han'ın görüldüğü bir diğer sahnede şık bir takım elbise içerisinde iş yerine gittiği, ofisinde arkadaşı ve aynı zamanda çalışanı olan Esat ile sohbet ettiği görülmektedir. Han'ın bu sahnede, sekreterlik pozisyonu için başvurmuş olan kadın adayın yaşlılığından yakınan Esat'a, kadının özgeçmişinin, diğer başvuran adaylardan daha iyi olduğunu söylediği görülmektedir. Han karakterinin bu sahnede, Connell ve Wood (2005) tarafından önerilen ve hegemonik erkekliğin modern biri türü olan uluslararası iş dünyası erkekliği sınırları içerisinde sunulmakta olduğu belirtilebilmektedir. Esat'ın, kadının yaşını sorun etmiş olmasına Han'ın, kadının iş tecrübesiyle cevap vermesi ve Esat üzerindeki konum ve iktidarını kullanarak Esat'ı bu konuda daha fazla konuşturmaması, bu tür bir erkekliğin sunumunu beslemekte olan emareler olarak görülebilmektedir. Dizinin şimdiye kadarki bölümünde iki farklı hegemonik erkeklik içerisinde sunulmakta olan Han'ın, farklı konum ve ilişkilerde farklı hegemonik erkeklik türleri içerisinde sunulduğu ve böylece erkekliklerin, sabit ve değişmeyen bir konum olmadığı sonucuna bu sunumlar aracılığıyla varılabilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Han'ın, eve geldiği ve Safiye'ye yemek yapılacak olan sebzelerin yıkanmasında yardım ettiği görülmektedir. Her ne kadar Han'ın işten gelip yemeğin hazırlanışına yardım ediyor olması toplumsal cinsiyet mesajları yönünden olumlu bir sunum gibi görünse de sahnenin içerisindeki kadınların bu duruma olan yaklaşım ve söylemlerinin, sunumu sorunlu bir temsil ortaya çıkarmaktadır. Öncelikle Han'ın, yardım etmek için geldiğinde Gülben'e mutfaktan çıkması yönünde direktif verdiği ve Gülben'in bunu hiç sorgulamadan onayladığı ve mutfaktan çıktığı görülmektedir. Ardından Safiye'nin sebzeleri yıkarken kaç kere yıkamış olduğu konusunda yalnızca Han'a güveniyor olduğu öğrenilmektedir. Hemen ardından Gülben'in, mutfaktan çıktıktan sonra yanına gittiği kardeşi Neriman'ın, Gülben'e, "Yorgun argın işten gelmiş adama yaptırdığı şeye bak" dediği ve Gülben'in de buna cevaben "Ne yapalım? Bir tek onun sözünü dinliyor" dediği görülmektedir. Sahnedeki tüm bu planlar boyunca Han'ın, aslında "evde sözüne güvenilir tek kişi" olduğu, "yorgun argın işten geldiği" halde bu yardımı lütfettiği ve kadınların söylemleri ve tavırları doğrultusunda bu durumda Han'ın, evdeki iktidarını perçinlediği çıkarımı yapılabilmektedir. Tüm bunlar da Han'ın, bu sahne özelinde, yine hegemonik erkekliğin modern türlerinden biri olan "ev içi erkeklik" (Gelber, 1997) özelliklerine göz kırpmakta olduğunu ve hegemonik kimliğini kadınlar üzerinden inşa ettiğini göstermektedir.

Han'ın bir diğer sahnede, babasına yemek götürdüğü ve babasıyla, babasının odasında sohbet ettiği görülmektedir. Bu sohbette babasının, yaşadıkları evden gitmesi gerektiğini söylemesi üzerine Han, burasının onun da evi olduğunu ve burada zorla değil severek kaldığını söylemektedir. Bu sohbetin alt metni okunduğunda, Han'ın gitmek istememesindeki en güçlü motivasyonun; bu evde üç kadın ve bir erkek üzerinden hegemonik kimliğini yeniden üretmekte olması ve bu kişiler üzerindeki kaybetmek istemediği iktidarı olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Han'ın, dizinin bir başka sahnesinde İnci ile kaza geçirerek tanıştığı ve sohbet ettiği görülmektedir. Han'ın bu sahnede, İnci'nin arabasını kendi arabasına çarpması üzerine İnci ile sert bir tonda konuşması, toplumsal cinsiyet normlarının "kadından şoför olmaz" anlayış ve klişesine imada bulunan sorular sorması ve kendisine yardım etmeye çalışan İnci'yi sürekli olarak terslemesi ile bir kadın üzerinden hegemonyasını pekiştirdiği sonucuna varılabilmektedir. Hegemonik erkekliğin kadınlar üzerinde hakimiyet kurarken en çok kullandığı yöntemlerden biri de patriarkal toplumsal cinsiyet normlarının doğru

kabul edilerek kullanılmasıdır. Bu sahnede de Han ve İnci'nin tanışması ve sohbeti üzerinden bu duruma bir örnek sunulduğu söylenebilmektedir.

Han'ın, dizinin bir diğer sahnesinde, en küçük kız kardeşi Neriman ile telefonda konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Neriman'ın, Han'a, "... Herkes seni sorup duruyor, ne olur gel... Gelmen lazım diyorum her şey çığırından çıktı" dediği görülmekte ve bu sözler incelendiğinde; Han'ın bir gün eve gitmemesiyle evde iktidar boşluğu oluştuğu ve kargaşa çıktığı saptaması yapılabilmektedir. Yine Neriman'ın, babasının saatlerdir aç beklediğini ve bu yüzden babasına ilaçlarını veremediğini söylemesi üzerine Han'ın, telefonda verdiği direktiflerle Neriman'ı kontrol ederek evde düzeni sağlamaya çalıştığı görülmekte ve dizide "erkek iktidarının bir evde olmazsa olmaz" olduğu vurgusu yapılmaktadır. Yine Neriman'ın, Han'ın verdiği fikirlerin işe yaramazsa ne olacağını sorması üzerine Han'ın, Neriman'a, evde bir tek kendisine güvendiğini söyleyerek "Ne olursa olsun babam aç kalmamalı" dediği görülmektedir. Buradan da Han'ın, iktidarına sahip olduğu evde yaşayan babasının sağlığını korumaya çalışması bir yandan hegemonik erkekliğin kültürel ve toplumsal değerlere ve patriarkal sistemin kutsalı sayılan ailenin başını çekmekte olan erke duyduğu saygı ve hürmeti bir yandan da erkekler arası dayanışmanın bir örneğini sunmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde Han'ın, Safiye ve Gülben ile beraber apartmanın kapıcısı Bayram ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Han'ın, apartmanda boş olan bir daireyi, kız kardeşlerinden habersiz birilerine verdiği öğrenilmektedir. Bu sahnedeki diyaloglarda, Safiye'nin, "Ne kiracısı? Biz kiracı falan almadık ki... Ben tamam demedim" demesi üzerine Han'ın, "Ben dedim... Tamam Bayram Efendi, sen gerekeni yaparsın" dediği görülmektedir. Bu sahne ve diyaloglar söylemsel açıdan incelendiğinde, Han'ın, en az kendisi kadar söz sahibi olduğu bir konuda Safiye'nin görüşlerini önemsemediği ve umursamadığı anlaşılmaktadır. Dizinin bu noktasında, hegemonik erkekliğin; bir kadını baskılaması, değersizleştirilmesi ve yok sayması yoluyla silikleştirilmesi ve bu sayede kendi iktidar ve gücünü pekiştirdiği görülebilmektedir. Han'ın, Safiye'ye ve Safiye'nin söylemlerine karşı; sert, umursamaz ve "dediğim dedik" bir söylem kurması ve son kerte karşıdaki marjinal erkekliği -kapıcı Bayram- de baskılayarak ortama erkeklik hegemonyasıyla hükmetmesi; Han'ın evin tek iktidarı olduğunu bir kez daha sorunlu bir şekilde sunmaktadır. Yine, aynı sahnenin ilerleyen planlarında -kapıcı Bayram gittikten sonra- Han'ın, babalarının kahvaltısını

hazırlamalarını evi içi alanla özdeşleştirmekte olduğu kız kardeşlerine emrivaki bir şekilde söylemesi ve Neriman'ın kahvaltısını hazırlamadıkları için Neriman'ın aç olmasından Safiye ve Gülben'i sorumlu tutarak onları azarlaması ve onlarla sert ve tehditkâr bir şekilde konuşması da yine, Han'ın evdeki iktidarının bir göstergesini sunmaktadır. Yine aynı sahnenin devamında; Han'ın, Safiye tarafından odaya kilitlenmiş olan Neriman'ı odadan çıkarmak için Safiye ile emredici ve tehditkar bir şekilde konuşurken, Safiye'nin "Tamam sen bu evin erkeğisin ama ben de onun büyüğüyüm" diyerek karşı çıktığı fakat sonrasında Han'ın Safiye'yi, Safiye'nin annelerinden kalan eşyalarını atmak ile tehdit etmesiyle Safiye'nin Han'ın emirlerine boyun eğdiği görülmekte; böylece Connell (1998)'in da belirttiği gibi hem söylemsel hem de eylemsel açıdan kadınların bir boyun eğiş ve tabi kılınma yoluyla konumlandırıldıklarının ve "evin erkeği" olan hegemonik erkeğe son kertede karşı çıkamayacaklarının, dizinin karakterleri üzerinden sorunlu bir şekilde temsil edilerek sunulduğu söylenebilmektedir.

Han'ın bir başka sahnede, apartmanın kapıcısı Bayram ile sohbet ettiği ve ondan, kendi evinden matkap getirmesini istediği görülmektedir. Bayram'ın, Safiye'nin matkabı vermek istemezse ne yapması gerektiğiyle ilgili soruya Han, "Han Bey istedi de, verir" diyerek cevap verdiği görülmektedir. Bu sahnedeki diyaloglarda Han'ın, Bayram'dan matkabı emrederek istemesi ve Safiye'nin matkabı vermemesi halinde kendi ismini kullanarak matkabı alabileceğini söylemesi, esasen Han'ın ismiyle bütünleşmiş olduğu iktidarını göstermektedir. Bayram ile emrivaki ve sert bir tonda konuşarak Connell (2019)'ın da "Erkeklikler" kitabında savunduğu gibi, diğer erkeklikleri baskılama yoluyla kendi iktidar ve gücünü perçinlemekte olan hegemonik erkekliğin bir temsilini sunan Han'ın; yine yaşadığı evdeki kadınlar üzerinde kurduğu hakimiyeti, evde var olmadan yalnızca ismiyle de kullanabildiği bu sahne üzerinden aktarılmaktadır. Burada isim üzerinden sunulan "sembolik şiddet"in (Bourdieu, 2019) de kullanımıyla, hegemonik erkekliğin iktidar ve gücünün hem kadınlar hem de diğer erkeklikler üzerinden kurulduğu ve geliştiğinin sorunlu bir sunumunun yapılmakta olduğu sonucuna varılabilmektedir.

Han'ın dizinin bir başka sahnesinde, İnci ve ailesinin taşınmasına yardım ettiği ve bu esnada İnci ile konuşurken, Memduh'un da sohbete katılmasıyla üçlünün sohbet etmeye başladığı görülmektedir. Memduh'un bu sahnede, Han'ın kibarca evden çıkmasını söylemesi üzerine Han, Memduh'un isteğine karşı çıkmadan bunu yerine getirmektedir. Bu sahneye kadar, üzerinden farklı hegemonik erkeklik temsillerinin

sunulmuş olduğu Han karakterinin; bu sahne özelinde, işbirlikçi/suç ortağı erkeklik konumunda bulunduğu anlaşılmaktadır. Sahnenin başlangıcında hegemonik erkekliğin bir çatışmasının sunulduğunun görüldüğü fakat sahnenin ilerleyen planlarında Han'ın, Memduh'a karşı çıkmaması ve Memduh'un isteğini sessizce onaylamasıyla bu sahne özelinde Han'ın işbirlikçi/suç ortağı erkeklik özellikleri (Connell, 2019) de gösterdiğine şahit olunmaktadır. Han'ın burada, kendisinden yaşça büyük olması ve Memduh'un özel alanında olmasıyla böyle bir gösterim içerisinde sunulduğu; buradan erkeklerin, farklı konum ve ilişkiler içerisinde farklı erkeklik türü özellikleri gösterebildiği sonucuna varılabilmektedir. Bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede ise Han'ın, kendi evine gittiği ve kendisinden bir şeyler istemekte olan Safiye ve Gülben'e istedikleri şeyleri yapmayacağını bağıarak ve onları azarlayarak söylediği görülmektedir. Her ne kadar dizide, Han'ın söylemleriyle, Safiye'ye sinirli olduğu için böyle davrandığı belirtiliyor olsa da esasen Han'ın, bu sahneden önce Memduh tarafından evden kovulmasıyla zedelenmiş olan erkekliğin tamirinde kadınları kullandığı -Safiye ve Gülben-; kadınlar üzerindeki iktidar ve gücünü kullanarak tekrar erkeklik hegemonyasını onarmaya çalıştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu açıdan yaklaşıldığında dizide; erkeklerin, Sancar (2009)'ın da belirttiği gibi, iktidar kaybı yaşadıklarında ve hegemonyalarının girdiği krizlerden çıkmak için patriarkal sistemin kendilerine kazandırmış olduğu iktidarıyla kadınlara boyun eğdirdikleri ve çeşitli şekilde şiddet uyguladıkları ve onları baskılayarak ve tabi kılarak kullandıklarının sorunlu bir temsili sunulmaktadır.

Bir başka sahnede Han'ın, İnci ile beraber önce simit almaya ardından bakkala gazete almaya gittiği görülmektedir. Bu sahnede önemli olan nokta, diyaloglardaki söylemlerden ziyade, Han'ın İnci'ye simitin de gazetenin de parasını ödetmemiş olmasıdır. Hegemonik erkekliğin “racon”larından biri sayılan ve kibarlık kisvesi altında “delikanlılık gösterisi” olarak sunulan bu eylemin, dizinin bu sahnelerinde sorunlu bir şekilde temsilinin sunulduğu ve Han'ın hegemonik erkekliğin bir kez daha altının çizildiği vurgulanabilmektedir.

Bir başka sahnede Han'ın, İnci ile bir çay bahçesinde sohbet ettiği görülmektedir. Han'ın, sohbetin bir bölümünde İnci'ye yönelik, “... Hatta içimden çok iyi anne olur bile dedim” dediği fark edilmektedir. Han'ın buradaki söylemi ile, patriarkal sistem içerisinde kadınlığın zapturapt altına alınmasında önemli paya sahip olan annelik söylemini kurduğu ve İnci'nin iyi bir kadın olduğunu, anneliğin ona yakışacağını belirterek sunduğu

anlaşılmakta; hegemonik erkekliğin yapmış olduğu kadınlık tanımında namuslu, sağlıklı, doğru kadının yeri olan ve kutsanan anneliğin dizinin bu sahnesinde bu şekilde vurgulandığı tespit edilmektedir. Buradan ise dizinin; Bourdieu (2019)'nun da belirttiği gibi, eril tahakkümün yaşatılabilmesi için bedenlerin cinsiyetlendirilmiş olması ve bunun ise cinsiyetlendirici gerçekliği inşa etmesi yönünde verdiği mesajlar yoluyla Han'ın, eril tahakkümün sürdürücüsü bir geleneksel hegemonik erkek olarak hegemonik kimliğini bir kez daha yeniden üretmesine sebep olduğu ve böylelikle toplumsal cinsiyet açısından sorunlu bir temsil sunduğu söylenebilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Han'ın, eve geldiği ve Gülben ile konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede hem göstergebilimsel hem de söylemsel açıdan iki noktanın özellikle vurgulanması önem arz etmektedir. İlk olarak Han'ın eve girerken, Gülben'in Han'ın evde giydiği terlikleri hazırlaması ve giymesi için Han'ın önüne koyması göstergebilimsel açıdan incelendiğinde; patriarkal sistemin yarattığı toplumsal cinsiyet normları gereğince vurgulanan “kadının erkeğe hizmet etme zorunluluğu” mesajının dizide sorunlu bir sunumunun yapılmakta olduğu saptanmaktadır. Bu göstergeyle “evin reisi ve direği” olan erkeğin, kadınların kendisine biat ettirilmesiyle iktidarını pekiştirdiği, dizide Han ve Gülben karakterlerinin bu sahnedeki rolleri ve davranışlarıyla vurgulanmaktadır. Yine, aynı sahnenin devamında Gülben'in, Han'a bir şey söylemek istediği fakat bundan çekindiği; ancak Han, Gülben'e “Bana bir şey söylemek istiyorsan, çekinme, söyle. Söyle, korkma” diyerek izin vermesi üzerine Gülben'in düşündüklerini Han'a söyleyebildiği görülmektedir. Bu sahne ve sahnedeki söylemler üzerinden de yıllarca erkeklerin hegemonyası tarafından baskılanarak ve tehdit edilerek; erkeklerin sözlü, psikolojik ve fiziksel şiddet ve tacizine uğrayarak büyüyen kadınların, hayatları boyunca erkekler izin verene kadar konuşamadıkları, susturuldukları ve kadınların bir birey olarak görülmedikleri, Han ve Gülben karakterleri aracılığıyla yapılan sorunlu bir temsille sunulmaktadır. Tüm bu yollarla sindirilen kadınların; erkeklikler tarafından, kendi iktidar ve güçlerini kurabilmek ve patriarkal sistemin ve buradan sağladıkları kazancın sürdürülmesinde kullanılmaları; Han'ın bu sahnede sahip olduğu görülen avantajlı konumu ve iktidarının, göstergesel ve söylemsel açıdan sorunlu bir şekilde gösterilmesiyle sunulmaktadır.

Bir başka sahnede Han'ın, Esat ile birlikte, Esra ve İnci'nin yemek yediği restorana gittiği; burada önce Esat ile konuştuğu ardından İnci ile dans ettiği, sohbet ettiği ve en

sonunda tekrar Esat ile konuştuğu görülmektedir. Uzun ve farklı ilişkilerin gösterildiği bu sahnenin, bu çalışma açısından en önemli özelliği ise; dizinin başından bu yana çoğunlukla hegemonik erkekliğin farklı temsillerini sunmuş olan Han'ın -daha önce yalnızca Memduh ile ilişkisinde tekrar böyle gösterilmiştir-, bu sahnede işbirlikçi/suç ortağı erkeklik kalıpları içerisinde çizilmiş olmasıdır. Han'ın bu sahnede kendi çıkarı için; Esat'ın ortama hakim olmasına izin vermesi, kendisinden yapmasını istediği şeylere karşı çık(a)maması ve onun kurduğu söylemleri ve yaptığı eylemleri sessiz kalarak ve yer yer katılım göstererek onaylaması, Connell (2019)'ın da işbirlikçi/suç ortağı erkekliği tanımlarken kullandığı özellikleri gösterdiğinin emarelerini sunmaktadır.

Bir başka sahnede Han'ın, hastane odasında babasının yanında oturan Neriman'ın yanına geldiği ve onunla sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Neriman, Han'a "... İnsan böyle birine nasıl o sözleri söyler, anlamıyorum. Ağabey, ablam kötü bir insan mı?" demektedir. Neriman'ın buradaki söylemiyle, babası üzerinden babalık konumunun önemini vurgulayarak bu konuma saygı duyulması ve bu konumun korunması gerektiğini, simgesel de olsa babalık konumunun var olması ve bu konumu eleştiren ve bu konuma saldıran kişinin kötü biri olduğu belirtilmekte; tüm bunlar için iktidar sahibi hegemonik bir erkekten destek ve yardım beklendiği belirtilebilmektedir. Ayrıca Neriman'ın, tüm bu olanların tek suçlusu olarak ablası Safiye'yi gösterdiği ve kendisine yardım edebilecek ve sorularına vereceği cevaplara güvenebileceği tek kişinin Han olduğunu vurguladığı görülebilmektedir. Patriarkal sistem içerisinde kadınların, tabi kılınıp ve boyun eğiş çerçevesinde erkeklerin arzu ve isteklerine hizmet etmek üzere yönlendirildikleri bir konum olan "ön plana çıkarılmış kadınlık"ın (Connell, 1998), bu sahnede Neriman karakteri ile temsil edildiği ve böylece Safiye'nin olanlarda suçlanması ve Han'ın bir kahraman olarak görülmesiyle, Han'ın erkeklik hegemonyasının Neriman tarafından yeniden inşa edildiği çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Han'ın, yemek masasında, ailesiyle yemek yediği ve sohbet ettiği görülmektedir. Yemekte Gülben, yarın şirkete gelmek istediğini ve işlerin bir ucundan kendisinin de tutmak istediğini hatta bu konuda bazı fikirlerinin bile olduğunu söylemektedir. Han bu durumu onaylarken, Safiye ve Hikmet'in cinsiyetçi söylemler eşliğinde Gülben'in çalışmasına karşı oldukları; Safiye'nin, Gülben'e "kır dizini, otur oturduğun yerde" dediği; Hikmet'in de "Canın sıkılır senin orada. Yani o işler pek kadın işi gibi değil" dediği görülmektedir. Sohbetin sonunda Han'ın, Gülben'e, istediği zaman

gelebileceğini söylemesiyle Han'ın yemek masasından kalktığı ve sahne ve sohbetin burada bittiği anlaşılmaktadır. Buradan Han'ın, kız kardeşlerinin çalışmasına karşı olmadığı hatta bu konuda onları desteklediği görülmekte; kadınların çalışma hayatına girmesini hoşgörüyü karşıladığı görülmektedir. Bu sahnede Han karakteri üzerinden, patriarkal sistem tarafından kurgulanmış olan toplumsal cinsiyet rollerini ve normlarını yıkmak ve/veya değiştirmek adına doğru bir mesaj verildiği görülse de bu duruma özellikle Safiye'nin -yer yer Hikmet de söylemleriyle Safiye'yi desteklemektedir- çok sert ve cinsiyetçi bir söylemle karşı çıkması, sahnedeki doğru mesajın sorunlu bir temsil ve sunum aracılığıyla -üstelik bir kadının sorunlu bir temsili üzerinden- kurulduğunun ve dizinin bu bağlamda feminist bir tavırdan uzak olduğunun anlaşılmasına neden olmaktadır. Han'ın bu konuda Gülben'i desteklemesinin, Gülben'in dışarı çıkararak psikolojik açıdan rahatsız olan kişiliğinin değişmesini istediği için, başka bir deyişle, aslında son kerte de yine kendi çıkarını düşündüğü için yaptığı sonucuna varılabilmektedir. Yine Han'ın bu sahnede, her ne kadar kendisine karşı çıkışlar olursa olsun, bu evde son sözün kendisinde olduğunu -bu durum özellikle, sohbetteki son sözleri kendisinin söylemesi ve sonrasında masada kalkması üzerinden de görülebilmektedir- ve evde sahip olduğu iktidarla son kerte de ne Safiye'ye ne de babasına söz hakkı tanıdığını göstermesi; erkeklik hegemonyasının pekiştirilmesine olanak sağlamaktadır. Ayrıca şirketin, aile şirketi olduğu ve aslında şirketin tek sahibinin Han olmadığı bilindiği halde Gülben'in çalışmak için Han'dan onay almasının gerekmesi ve o onay vermeden kendi şirketinde dahi çalışamayacak olması da yine bu durumu destekleyen bir başka göstergedir. Yine de Han'ın bu sahne özelinde, Gülben'in çalışma isteğine yönelik tutum, davranış ve söylemleriyle birlikte ona verdiği destek; Han'ı geleneksel hegemonik erkeklikten bir adım uzaklaştırarak, hegemonik erkekliğin günümüzde dönüşmüş, farklı bir türü olarak varlık gösteren uluslararası iş dünyası erkeklik (Connell ve Wood, 2005) sınırlarına yaklaştırmakta olduğu söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede, Han'ın, İnci ile konuşmak için radyoya geldiği fakat İnci'nin çıktığını öğrendiği ve burada Uygur ile tartıştığı görülmektedir. Han'ın burada, Uygur'ı söylemsel açıdan tehdit ettikten sonra bir de ona fiziksel şiddet uygulaması; hegemonik erkekler arası çatışmada, şiddetin bir çözüm olarak görüldüğünün sunumunu yapmaktadır. Bu sahnede, İnci üzerine sahiplik yarışına girmiş olan iki hegemonik erkeğin; ikisinin de sahipliklerinin tehlikeye düşmesiyle aralarındaki çatışmanın

büyüdüğü ve “kadınına sahip olmak” için ikisinin de mücadele ettiği görülebilmektedir. Bu noktada hegemonik erkekliğin şiddet gösterileri, sorunlu temsiller yoluyla sunulmakta; bu şiddet gösterileri sırasında, gerekirse bir erkeğin ölebileceği ya da öldürebileceğinin sunulduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Yine, Han’ın bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede, İnci’yi sokakta gördüğü ve onunla konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Han’ın, İnciye yönelik fevri tavrı ve davranışları, onunla bağırarak ve emrivaki yaparak konuşması ve cinsiyetçi söylemler kurmasıyla İnci üzerinde sahipliğini kabul ettirmeye çalıştığı ve sahne sonunda İnci’ye bunu kabul ettirdiği görülmektedir. Bu iki sahneden Han’ın, İnci’nin üzerinde sahiplik kurmak için önce İnci’nin sahipliği için savaştığı diğer erkeği fiziksel şiddet uygulayarak ekarte ettiği; ardından İnci’ye karşı tavrı, davranışları ve söylemleriyle yaptığı baskı ve zorlamayla İnci’yi kendisine sahip olma konusunda ikna ettiği sonucuna varılabilmektedir. Böylece dizide, genel anlamda, hegemonik erkekliğin çatışmasında kazanan erkeğin kadınla birlikte olma ve böylece kadın üzerinde sahiplik iddia etme hakkı kazandığı sunulmakta; bu sorunlu temsiller aracılığıyla hegemonik erkekliğin patriarkal sistemdeki avantajlı (Connell, 1998/2019) ve “kazanan” konumunun bir kez daha altının çizildiği belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede Han’ın, İnci ile beraber, kendilerini beklemekte olan Esat ve Esra’nın yanına geldiği ve bu grubun sohbet ettiği görülmektedir. Burada Han’ın, İnci’nin radyoya geri dönmek istediğini öğrenmesiyle, bu konuda hem Esra hem de İnci ile emrivaki konuştuğu; İnci ile ilgili bir kararı, İnci’yi yok sayarak ve onun yerine konuşarak kendisinin verdiği görülmektedir. Böylece Han’ın bu sahnede ortam ve ortamdaki kadınlar üzerindeki hakimiyetini, İnci’nin üzerinde kurduğu sahiplikle beraber kurması ve Esat’ın da işbirlikçi/suç ortağı erkeklik içerisinde çizilerek -Han’a karşı sessiz kalarak- Han’ın tavrı ve söylemlerini onaylaması üzerinden Han’ın; hegemonik kimliğini yeniden inşa ettiği görülmekte ve bu durum tüm sahne boyunca sorunlu temsiller aracılığıyla sunulmaktadır.

Han’ın, bir başka sahnede, Gülben ile, Gülben’in odasında konuştuğu görülmektedir. Han’ın bu sahnede, Gülben’in, Esat’tan hoşlandığından emin olduktan sonra ona, bir erkekten hoşlanmasında hiçbir yanlış olmadığını söyleyerek heteroseksüelliği kutsadığı görülmektedir. Hegemonik erkeklik için, sahip olması gereken en önemli özellik olan heteroseksüel cinsel yönelimin, bu sahne ve sahnedeki

diyaloglar aracılığıyla; patriarkal sistemin temel yapı taşlarından biri olan ve patriarkinin sürdürülmesinde en önemli rolü oynayan heteronormativiteyi yeniden ürettiği ve bu yolla sahnede Han'ın erkeklik hegemonyasının yeniden inşa edildiği sunulmaktadır. Dizide, heteroseksüellik dışındaki cinsel yönelimlerin sunum şansı bulamaması ve dizinin sahnelerinin çoğunda heteroseksüelliğin temsil yoluyla kutsanması; dizinin heteronormatif mesajlarını desteklemekte ve dizinin, toplumsal cinsiyet açısından yetersiz ve eksik temsiller sunduğunu göstermektedir.

Bir başka sahnede Han'ın, İnci ile bir deniz kenarında Han'ın, İnci'nin çalıştığı radyoyu satın alması konusunda tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede Han'ın, İnci'yi kontrol ve denetimi altında tutmak için çalıştığı radyoyu satan almaya çalıştığını İnci'nin öğrenmesiyle, İnci'nin bir süre görüşmek istemediğini söylediği ve Han'ın, İnci'nin izni olmadan kolunu tutarak ona fiziksel şiddet uyguladığı görülmektedir. Han'ın sahne boyunca uygulamakta olduğu sözlü ve psikolojik şiddetin yanı sıra sahnenin sonuna doğru bir de fiziksel şiddet uygulamış olması; hegemonik erkekliğin istediğini alamadığı ve kendine ait olduğunu düşündüğü kadının onun arzuladığı gibi davranmadığı durumlarda verdiği tepkiyi göstermesi bakımından sorunlu bir temsil sunmaktadır. Sonuç olarak, bu sahne boyunca Han karakteriyle temsil edilen hegemonik erkekliğin; hayatına giren ve “sevdiğini” defalarca belirttiği kadını kendine ait ve yalnızca kendi çıkarına göre yaşayan bir “kukla” olarak gördüğü; kadının, erkeğin arzusu dışında davrandığı ve böylece erkeğin iktidarını kaybettiğini düşündüğü ilk anda Sancar'ın da belirttiği gibi onu zor ve şiddet yoluyla baskıladığı (Sancar, 2009) ve üzerinde sahiplik kurduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Han'ın, Gülben ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Han'ın, Gülben'e “Gerçeği bilmek ister misin? Sen, benden bile cesursun. Günü geldiğinde herkes görecektir bunu. Sen bile inanamayacaksın” dediği fark edilmektedir. Burada Han'ın, her ne kadar Gülben'i, hayatını yaşamak konusunda desteklerken ve bu konuda yanında olduğunu göstermeye çalışırken sunulmakta olduğu fark edilse de Han'ın söylemleri incelendiğinde; Han'ın, cesaret konusunda Gülben'i kendisiyle karşılaştırarak cesur olduğunu söylemesi, bir kadının ancak bir erkekle karşılaştırılabildiği noktada cesur sayılabileceğinin mesajını vermektedir. Bu noktada dizide; kararlılık ve cesaret gibi özelliklerin atfedilmiş olduğu hegemonik erkekliğin sunumu, Han karakterinin temsili yoluyla yapılmakta; bir kadının gösterdiği cesaret ve ne kadar cesur olduğunun

belirlenmesinde dahi erkeklerin söz sahibi olduğu ve böylece Connell (1998)'ın da belirttiği gibi, kadının hegemonik erkeklik tarafından ikincilleştirildiği yine aynı sorunlu temsil(ler) üzerinden sunulmaktadır.

Bir başka sahnede Han'ın, Gülben'in yanına geldiği ve onunla tartıştığı görölmektedir. Bu sahnede Han'ın, Gülben'in telefonunu aldığı ve Gülben'e bir süre dışarı çıkmayı yasakladığı fark edilmektedir. Bu sahnede Han'ın, Gülben'in bir şahsi eşyasına el koymasđ ve onun dışarı çıkmaya özgürlüğünü elinden alması üzerine, Gülben'in de bunu kabullenmiş olması; Han'ın evde ve evdeki kadınlar üzerinde kurmuş olduğu iktidar ve hakimiyetle açıklanabilmektedir. Patriarkinin hegemonik erkekliğe sunduğu avantajlı iktidar konumunun (Connell, 1998/2019) ve bu konumun herhangi bir sınırının olmadığının net bir şekilde görölebildiği bu sahnede; dizinin sorunlu temsiller yoluyla bu durumu sunarak patriarkal sistemi ve bu sistem içerisindeki en avantajlı konum olan hegemonik erkekliğe ve onun özellikle kadınlar üzerinde sahip olduğu gücü yeniden ürettiği ve böylece izleyiciye, sorunlu mesajlar verdiği söylenebilmektedir. Ayrıca dizide Han, bu davranışını her ne kadar Gülben'in iyiliği için yaptđını söyleyerek kendini aklamaya çalışsa da hangi sebeple olursa olsun bir erkeğin, bir kadının şahsi haklarını herhangi bir şekilde kısıtlayabilmesi mümkün değildir. Aslında bu yapılan yalnızca bir kısıtlama veya güç gösterisi de değil, bir insanın temel haklarına karşı bir saldırı olarak görölmelidir.

Bir başka sahnede ise, Han'ın, Gülben'i polise ihbar ettiği ve bu konuda Hikmet ve Gülben ile konuştuğu görölmektedir. Bu sahnede Han'ın, bu sahne öncesinde Gülben'in Esra'ya radyoda şiddet uyguladığı için Gülben'i polise şikâyet ettiği fakat bunu yaparken polisle anlaştığı ve polis sorgusunda Gülben'in korkutulmasıyla “aklı başına geldiğinde” Gülben'in serbest bırakıldığı; Han'ın, Hikmet ile olan konuşmalarında ve sahnenin ilerleyen planlarında görölmektedir. Bu sahnede, ekonomik olarak üst tabakada yer alan hegemonik bir erkeğin, gücü ve iktidarı ile yasaların işleyişine bile müdahale edebileceğinin Han karakteri üzerinden bir sunumu yapılmakta; böylece, bir erkeğin, bir kadına “doğruyu göstermek” için neler yapabileceğinin altı çizilerek sorunlu bir mesaj verilmektedir. Hukuk devletlerinde, herkes için aynı işlemesi gereken yasaların, hegemonik bir erkeğin “dokunuşuyla” ne denli değişebildiğinin ve patriarkinin ve onun avantajlı konumundan yararlanan erkeklerin, bu konuda ne denli tehlikeli bir iktidar ve

güce sahip olduğunun, dizinin bu sahnedeki sorunlu temsilleri aracılığıyla görülebildiği söylenebilmektedir.

Tüm bunlarla beraber, son olarak, Han'ın, dizinin başından beri birçok bölüm ve sahne içerisinde geceleri gizlice; çok eski ve kirli eşyalar içerisinde, külüstür bir arabayla çöp karıştırmaya gittiği ve eski bir depoda zaman geçirdiği görülmektedir. Dizide, Han'ın bu sunumunun; Han'ın içerisinde, saplantılı ve nevrotik bir yön olduğunun gösterilmesi açısından yapıldığı ve bunun, dizinin başında sunulmuş olan Han'ın bir tür karakter dönüşümünü göstermek açısından aşamalı şekilde sunumlarla gösterildiği vurgulanabilmektedir. Han'ın evdeki iktidarına ve güçlü ve iktidar sahibi hegemonik erkeklik özelliklerine rağmen bu yaptıklarını herkesten -ailesi, en yakın arkadaşı, eşi vb.- gizlemesinin sebebinin; tam da sahip olduğu iktidarı ve gücü kaybetmekten çekinmesinden ve kendi sınıfındaki hegemonik erkeklığe yakışmayacak şekilde davrandığını düşünmesinden dolayı olduğu belirtilebilmektedir. Yine bununla bağlantılı olarak, Han'ın, dizide geri dönüş sahneleriyle verilen yatılı okul günlerinde, bir öğretmenine saplantılı bir şekilde aşık olduğu görülmektedir. Dizide, Han'ın depoda zaman geçirdiği sahnelerde cansız bir manken üzerinden “canlandırdığı” öğretmeniyle olan ilişkisinin; Han'ın bu saplantılı ve nevrotik yönünün başlangıç noktasını göstermekte olduğu ve saplantı, şiddete meyil ve kadınlar üzerinde kurulmaya çalışılan sahiplik gibi olguların çocukluktan itibaren oluşmaya, gelişmeye ve yerleşmeye başladığını belirtmek açısından sunulduğu vurgulanabilmektedir.

5.1.3.2 Memduh karakterinin analizi

Memduh karakteri, dizide ilk görüldüğü anda torunu Ege ile kahvaltı masasında yumurta tokuştururken ve ev sahiplerinin İnci'yi aramasıyla, İnci ile oturdukları evden çıkmak üzerine bir konuşma yaparken görülmektedir. Memduh karakteri, torunlarıyla yaşıyor olması ve onlara “hem annelik hem babalık” yapıyor olması dolayısıyla evdeki tek iktidar olarak çizilmektedir. Memduh'un torunlarıyla konuşurken direktif vererek konuşması ve bu sahne özelinde ev sahibiyle konuşmaya çalışan İnci'nin konuşmasını sürekli olarak taciz etmesi -ve hatta sahnenin hemen başında torunu Ege ile yapmış olduğu yumurta tokuşturmasını kazanması bile-, iktidarının birer göstergeleri olarak sunulmakta ve Memduh karakteri bu bağlamda geleneksel hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmaktadır.

Memduh'un, dizinin bir başka sahnesinde kendisine Esra'nın yanına gittiğini söyleyen İnci ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu noktada Memduh'un akşam vakti bir kadının dışarıda olmasıyla ilgili problemleri olduğu ve bu yüzden İnci'yi sorguladığı ve baskıladığı; aynı zamanda İnci'nin, Esra'nın yanından dönme saatini de kendisinin belirlediği gösterilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Memduh, İnci'ye karşı baskıcı, sahiplenici ve korumacı yaklaşmakta ve evdeki iktidarını bu sahne özelinde İnci üzerinden kurmaktadır. Bu yönü ve özellikleriyle Memduh'un hegemonik erkeklik özellikleri göstermekte olduğu ve Connell (1998/2019)'ın da belirttiği gibi, hegemonik bir erkeğin "yapması gerektiği gibi" kadını baskıladığı ve tabi kıldığı dizide sorunlu bir şekilde temsil edilmektedir.

Bir başka sahnede Memduh'un, torunu Ege ile sohbet ettiği görülmektedir. Sohbet sırasında Ege'nin, Esra'nın sevgilisiyle sorunları olduğu için ağladığını ve İnci'nin bu yüzden eve gelmediğini söylemesi üzerine Memduh'un "doğru düzgün adamlar bulmazlar da nerede it kopuk adam var onlara giderler hep" dediği görülmektedir. Dizinin bu noktasında Memduh'un, kadınların seçim ve kararlarına yönelik tutumu üzerinden sorunlu bir çizimle hegemonik erkekliğin bir temsilini sunduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Yine aynı sahnenin ilerleyen planlarında Ege'nin, normalde görüşmediği babasının kendisini aradığını ama açmadığını, muhtemelen kendisi ve ablasıyla görüşmek istediğini söylemesi üzerine Memduh, torununa "Cesedimi çiğner. Ben yaşadığım müddetçe sizin yanınıza sokulamaz. Ablanla da abuk subuk konuşup, üzme kızı" demektedir. Bu sahnede Memduh'un, kendisinin sevmediği ve istemediği bir erkek olan torunlarının babalarıyla görüşmeleri konusunda torunlarına danışmaya ihtiyaç duymadığı ve torunları üzerindeki iktidarını kullanarak bu konuda kendisini tek söz sahibi olarak gördüğü çıkarımı yapılabilmektedir. Böylece, torunları üzerinden iktidarını perçinleyen Memduh'un yine aynı yolla erkeklik hegemonyasını da sürekli olarak yeniden üretmesi; erkeklerin, patriarkal sistem içerisindeki "aile reisi" rolü ile açıklanabilmekte ve dizide bu durumun sorunlu bir temsili sunulmaktadır.

Memduh'un bir başka sahnede, Ege ile birlikte evlerini taşıma işleriyle uğraştığı ve bir müddet sonra yanlarına gelen İnci ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Ege'nin Memduh'a, Esra'nın sevgilisi tarafından aldatıldığı için kendini kötü hissettiği ve İnci'nin bu yüzden Esra'da kaldığı yalanını söylemiş olduğu anlaşılmakta, bu yüzden Memduh'un İnci ile konuşurken "Ne üzülmüştür kız yazık... Ben her şeyi biliyorum. O herifin ne

haller yediğini Ege anlattı bana. Yakalanmış bir de beyinsiz. Ne üzölmüştür kızcağız” dediğı görölmektedir. Bu sahnede Memduh’un kendisini “gerçek bir erkek” olarak gördüğünden, Esra’yı aldattığını duyduğu erkeğın kendi hegemonik erkeklik doğruları açısından yanlış yaptığı ve bu yüzden hiç tanımadığı bu erkek hakkında argo hatta hakarete varan kelimelerle bir söylem oluşturduğu saptanmaktadır. Böylece Memduh’un kendisi gibi olmayan bir erkek -aldatan, aldattığı gibi bir de “beyinsizce” yakalanmış olan başarısız bir erkek- üzerinden kendi hegemonik kimliğini en doğru, sağlıklı ve normal erkek olarak yeniden ürettiğı çıkarımı yapılabilmektedir.

Memduh’un bir başka sahnede, sohbet eden Han ile İnci’nin yanına geldiğı ve onların sohbetine katıldığı görölmektedir. Bu sahnede Memduh’un, Han’a, kibar fakat baskıcı bir tonda “Siz isterseniz gerisini bize bırakın. Yorulmuşsunuzdur. Sabahtan beri malum” dediğı görölmektedir. Burada Memduh’un, kendisi gibi hegemonik bir erkek olan Han’a karşı sahip olduğu özel alanı ve kendisine sahiplenmeyle yaklaşarak objeleştirdiğı torunu İnci’yi korumaya yönelik bir hamlede bulunduğı ve kendi özel alanındaki iktidarını Han’a karşı kurmaya çalıştığı anlaşılmakta; Memduh’un hem yaş hem de kendi özel alanında olmasının avantajıyla sahip olduğu iktidarını Han’a kabul ettirdiğı çıkarımı yapılabilmektedir. Yine sahnenin sonunda Memduh’un, Han’ın astığı aynaya bakarak “Yamuk olmuş bu. Neyse, ben sonra düzeltirim” demesi de yine bir kadın olan torununun yanında bir başka erkek vasıtasıyla hegemonyasını yeniden ürettiğinin bir kanıtını sunmaktadır. Bu durum ise, Connell (1998/2019)’ın da savunduğı gibi, hegemonik erkekliğın erkeklik hegemonyasını yalnızca kadınlar üzerinden değil diğer erkeklikleri de kullanarak yeniden ürettiğinin bir göstergesini sunmaktadır.

Bir başka sahnede, Memduh’un, torunu Ege’den, ablası gelmek üzere olduğu için sofrayı kurmasını istediğı; Ege’nin buna başta karşı çıksa da sonunda boyun eğdiği görölmektedir. İlk bakışta, Memduh’un, sofranın kurulması için eve bir kadının gelmesinin beklenmemesi gerektiğini ima ederek toplumsal cinsiyet açısından doğru bir mesaj verdiğı yanılığısına düşülebilecekse de esasen sofranın kurulmasını yalnızca torunu Ege’den istiyor olmasıyla, kendisiyle ilişkisinde erkeklik konumu olarak daha aşağıda olan ve üzerinde iktidar sağlamış olduğu bir erkeğı “kadınısı” bir eylemle baskılama ve aşağılama amacıyla olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Memduh’un, gece Han’ın evinde kalmış olan İnci ile bu konu üzerine tartıştığı görölmektedir. İnci’nin, Han’ın evinde gizlice kaldığını öğrenmesiyle

İnci'yi baskı altına alan Memduh'un, İnci'ye "Az önce utandığım kadar hayatımda utanmadım" dediği görülmektedir. Memduh'un burada hayatındaki en büyük utancını, İnci'nin özel hayatı konusunda kendisinden sakladığı bir şey yüzünden yaşadığını belirtmesiyle esasen, hegemonik erkekliğin kadın üzerinden kurulan iktidarının yine bir kadının davranışı yüzünden zedelendiği için utanç duyulduğu ve bunun temelde kadının namusu üzerinden kurgulandığı çıkarımı yapılabilmektedir. Memduh'un İnci'nin üzerindeki denetiminin kaybolmasından dolayı İnci'ye bu denli sinirlendiği, İnci'nin bu davranışıyla aslında dedesinin kendisi üzerindeki denetimini yok sayarak bağımsız bir birey gibi davrandığı için suçlandığı ve Memduh'un hegemonyasının zarar görmüş olmasının İnci'nin cezalandırılmasına sebep olacağı/olduğu anlaşılmaktadır. Dizinin bu sahnesi dolayısıyla, patriarkal sistem içerisinde kurgulanmış olan ahlaki, kültürel ve toplumsal değerlere kadınların uymadığı durumlarda erkeklerin iktidarlarının zarar gördüğü için bu kadınların cezalandırılarak tekrar baskı ve denetim altında tutulmasının sağlanması gerektiği, Memduh ve İnci üzerinden sorunlu temsiller yoluyla sunulmaktadır. Bu duruma bir kanıt da yine aynı sahnenin devamında Han'ın aile evinde de benzer bir tartışmanın yürütüldüğü fakat Han'ın sahip olduğu erk gücü ve iktidarından dolayı baskılanmadığının ve cezalandırılmadığının gösterilmesiyle sunulmaktadır. Buradan, kadınların suçlanarak denetim altına alındıkları, baskılandıkları ve cezalandırıldıkları konularda erkeklerin bu türden zorlamalara maruz kalmadıkları ve dahası iktidarlarını ve patriarkal açıdan avantajlı konumlarını kullanarak kimseye hesap vermedikleri sonucuna varılabilmektedir. Dizideki bu sorunlu sunumlar aracılığıyla ise patriarki tarafından kurgulanmış olan toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretildiği ve böylece Althusser (2006)'in de belirttiği gibi devletin ideolojik aygıtlarından biri olan televizyonun ideolojik yeniden üretim konusundaki önemi bir kez daha kanıtlanmaktadır.

Bir başka sahnede, Memduh'un, İnci'nin Han ile olan ilişkisi hakkında İnci ile son kez konuşmak istediği ve ikilinin bu konuda sohbet ettiği görülmektedir. Memduh'un dizinin daha önceki bir sahnesinde İnci'nin Han ile olan gizli ilişkisini öne sürerek ve bu konuda İnci'yi suçlayarak hayatının en büyük utancını yaşadığını söyledikten sonra bu sahnede, İnci'ye -İnci'yi cezalandırmasının ve baskılamasının devam ettiğini gösterir şekilde- iki yol sunduğu ve kısaca "ya Han ya ben" dediği görülmektedir. Memduh'un bunu yaparak İnci'nin hayatına alacağı kişiyi kendisinin belirlemeye çalıştığı, İnci'nin özel hayatının tamamıyla Memduh'un elinde olacağını İnci'ye kabul ettirmeye çalıştığı

ve İnci'nin özel hayatındaki gelişmelerle ilgili söylediği yalanlarla -ki İnci'yi bu konuda yalan söylemeye Memduh'un kendisi ve kendi karakteri zorlamıştır- kendisini kandırarak İnci üzerindeki zarar gören iktidarını tamire çalıştığı anlaşılabilmektedir. Sakin fakat kararlı ve tehditkâr konuşmasıyla Memduh'un, İnci'yi, hayatına alacağı kişiyle, ailenin İnci'nin seçimi ve kararı yüzünden dağılabileceğini ima ederek tehdit etmesi ve böylece İnci üzerinde yalnız kendi iktidarını sürdürmeye devam etmeye çalışmasıyla; hegemonik ve “baba” konumuyla iktidarda olan erkeğin, hiçbir sınır ve özel tanımadan kadın üzerindeki iktidarını sürdürmeye ve korumaya çalıştığının ve bu konuda gerekirse kadının tüm insani haklarını dahi elinden alabileceğinin temsilini sorunlu bir şekilde sunmaktadır. Yine, bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede İnci'nin dedesini seçtiği ve böylece özel hayatının dahi dedesinin iktidarı tarafından denetlenmesine ve kontrol etmesine müsaade ettiği görülmektedir. Dizinin ilerleyen sahnelerinde eylemsel açıdan burada çizilenden farklı bir sunum yapıyor olsa da bu sahne özelinde İnci'nin kararının ve kurduğu söylemlerin dedesinin yaptıklarını aklıyor olması ve bu noktada İnci'nin, tabi kılınmış çerçevesinde kurulmuş olan bir boyun eğiş ile “ön plana çıkarılmış kadınlık” (Connell, 1998) konumuna oturtulmuş olması; patriarkal sistemin sürdürülmesinde ve buradan doğan sorunların oluşmasında bazı kadınların, erkeklerin çıkar ve arzuları için hizmet etmeye yönlendirildiklerinin bir göstergesini sunmaktadır.

Bir başka sahnede Memduh'un, yemek masasına, İnci ile Ege'nin yanına geldiği ve Balıkesir'e taşınmalarına karar verdiğini açıkladığı; Ege'nin bu duruma karşı çıkarak masadan kalktığı görülmektedir. Memduh'un hegemonik bir erkek olarak yemek hazırlandıktan sonra sofraya gelmesi ve evdeki tek iktidar olarak kimseye sormadan ve danışmadan aldığı kararı açıklarken, İnci'ye zaten bu konuda boyun eğdirdiğini hatırlattığı; sahnenin devamında Ege'ye dönerek “Senin zaten yaşı küçük, bize tabisin” dediği görülmektedir. Böylece Memduh'un bu sahnede, söylemleriyle torunlarının kendisine koşulsuz-şartsız tabi olduklarını belirterek erkeklik hegemonyasını ve sahip olduğu güç ve iktidarı pekiştirdiği çıkarımı yapılabilmektedir. Fakat burada Memduh'un beklemediği bir olay yaşanmakta ve yaşı küçük olduğu için kendisine tabi olduğunu söylediği Ege'nin kendisine karşı çıktığı ve Memduh'un aldığı kararı kabul etmediği görülmektedir. Dedesiyle olan ilişkisinde genellikle işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sınırları içerisinde temsil şansı bulmuş olan Ege'nin, bu sahne özelinde hegemonik erkeklik özellikleri gösterdiği ve dedesinin iktidarına karşı çıkışıyla bir hegemonik erkeklik

çatışmasının sunumunda rol oynadığı belirtilebilmektedir. Bu durum ise, Memduh'un, evdeki iktidarının ve erkeklik hegemonyasının yara almasına neden olmakta; kendi özel alanında tek hâkim olarak çizilen Memduh'un konumunun sorgulanmasını beraberinde getirmektedir. Fakat bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede, Ege'nin masadan ayrılmasıyla Memduh'un İnci ile baş başa konuştuğu ve kararının kesin olduğunu ve bundan vazgeçmeyeceğini, kurduğu söylemler aracılığıyla İnci'yi baskılayarak ve ona emrivaki yaparak söylediği görülmektedir. Buradan Memduh'un, evin iktidarı olarak, Ege'nin karşı çıkışını görmezden geldiği ve bir kadının baskılanması, tabi kılınması ve boyun eğdirilmesi yoluyla iktidarını tekrar perçinlediği görülmektedir. Sonuçta, dizinin bu sahnesinde, hegemonik erkekliğin iktidar ve gücünü kullanarak farklı erkeklikleri ve kadınları baskı altında tuttuğu ve erkeklik hegemonyasını bu şekilde yeniden ürettiği sorunlu temsiller aracılığıyla sunulmaktadır.

Bir başka sahnede Memduh'un, kendi odasına geldiği, odasında İnci'yi gördüğü ve onunla tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede Memduh'un, İnci'ye yaptığı baskı ve zorlamaları, onun da annesi gibi onu terk etmesinden ve hatta onun da bir erkeğin peşinden gittiği için ölmesinden korktuğunu söyleyerek aklamaya çalıştığı gösterilmektedir. Fakat İnci'nin de -annesi gibi- bu baskı ve zorlamaya daha fazla dayanamayarak karşı çıktığı ve Memduh'a boyun eğmediği görülmekte; İnci'nin evi terk etmesiyle Memduh'un iktidarının bir kez daha vurgun yediği ve hegemonyasının zarar gördüğü anlaşılmaktadır. Sahnenin ilerleyen planlarında da bu durumun; Memduh'un, İnci'nin annesinin kendisine yazmış olduğu mektuba bakarak ağlamasıyla desteklendiği ve bu sahne özelinde Memduh'un hegemonik erkekliğinin bir krize girdiği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede Memduh'un, evinin kapısına gelen Safiye ile tartıştığı görülmektedir. Safiye'nin kendisine bazı hakaretler etmesiyle sinirlenen, Safiye'yi sürekli olarak sabrını zorladığı ve “elinden bir kaza çıkacağını” söyleyerek tehditle susturmaya çalışan Memduh'un, sahnenin sonuna doğru Safiye'nin üzerine yürüdüğü ve Safiye'nin bu nedenle merdivenlerden düştüğü görülmektedir. Dizinin bu sahnede, her ne kadar önce Safiye'nin Memduh ile bağırarak ve ona hakaret ederek konuşmasıyla Memduh'un Safiye tarafından sinirlendirildiğinin altını çizerek Memduh'un tutum, davranış ve söylemlerini aklamaya çalışsa da herhangi bir nedenle bir erkeğin bir kadına sözlü, psikolojik ve fiziksel şiddet uygulayamayacağı ve kadını tehdit edemeyeceğinden

dolayı, sahnede sorunlu temsiller yapıldığı çıkarımı yapılabilmektedir. Memduh'un, kendisine, onlar tartışırken toplanmış olan kalabalığın önünde bağırarak ve hakaret eden bir kadın tarafından erkeklik hegemonyasının zarar görmesiyle erkekliğinin bir krize girmesi; onun, Sancar (2009)'ın da belirttiği gibi, hegemonik bir erkek olarak kadını tehdit ederek ve kadına çeşitli şekillerde şiddet uygulayarak hegemonik kimliğini yeniden üretmeye çalıştığını göstermektedir. Bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede, Memduh'un İnci ile evlerinde yaşanan olay hakkında konuştukları ve Safiye'ye karşı şiddet uyguladığını kabul etmediğini, İnci'ye bağırarak ve aslında bu noktada bile İnci'ye karşı sözlü ve psikolojik şiddet uygulayarak söylediği görülmektedir. Bu noktada Memduh'un; Ege ve İnci tarafından bir süredir zarar görmüş olan hegemonyasını tamir için bu denli saldırgan olduğu ve şiddete başvurarak sahip olduğu güç ve iktidarını tekrar kanıtlamaya çalıştığı belirtilebilmektedir.

Memduh'un, dizide birbirinin devamı niteliğinde olan iki sahnesinin ilkinde, Ege ve İnci ile konuşurken üçünün de değişmelerinin gerektiğini ve başta kendisinin hatalı olduğunu söyleyerek özeleştiri yaptığı fakat ikinci sahnede bununla tezat şekilde Ege'ye babasıyla görüşmemesini söylediği görülmektedir. İlk sahne izlenirken, Memduh'un özellikle torunlarına karşı baskıcı olduğunu kabullenerek özeleştiri yapması ne kadar olumlu bir temsil sunmakta olduğunu düşündürse de ardından gelen sahnede Ege'ye babasıyla görüşmemesi konusunda baskı yapmasıyla bu değişimi içselleştirmediği ve esasen torunları üzerindeki eski iktidarını kazanmak adına bunu yaptığı sonucuna varılabilmektedir. Ayrıca sahnenin; Memduh'un, Ege'nin babasıyla görüşmesini istememesi özelinde bir değerlendirmesi yapıldığında bunu yaparken temel motivasyonunun, Ege'nin hayatındaki tek baba figürü ve rol modeli olarak kalmak istemesi olduğu ve bunun da Ege üzerindeki hakimiyetini geri kazanmak için yapılan bir hamle olduğu söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede, Memduh'un, torunlarıyla, Han'ın Ege'nin okuluna verdiği parayı Han'a geri ödemek için çektiği kredinin ödenmesi konusunu konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Ege'nin, kredinin nasıl ödeneceğini sorması üzerine İnci, "Siz merak etmeyin. Ben hepsini halledeceğim" dediği ve bunun üzerine Memduh'un sert ve yüksek bir tonda İnci'ye dönerek "Ben ölmedim daha. Sen aksi gibi davransan da sapasağlam ayaktayım" dediği fark edilmektedir. Bu sözlerle Memduh'un, bir süredir yara(lar) almış olan evdeki iktidarını onarmaya çalıştığı ve tekrar torunları üzerinde bir

“baba figürü” olarak konum almaya çalıştığı anlaşılabilir. Memduh’un burada, hegemonik bir erkek olarak, evini geçindirme ve ailesini maddi zorluklara karşı koruma görevinden kaçmayacağını; bunu yapmadığı takdirde zaten “ölü” sayılacağını ama kendisinin bunu yapabilecek kadar “sağlam bir şekilde ayakta olduğu” mesajını verdiği ve ekonomik bağımsızlığa sahip olmasına rağmen bir kadından -bu kadın, ailesinden biri olan torunu İnci olmasına rağmen- yardım alarak küçültülüp iktidarını kaybetmeyeceğini sağlamaya çalıştığı çıkarımı yapılabilir. Dedesinin bu “çıkış”ından sonra İnci’nin de karşılık vermemesi, Memduh’un arzuladığı şeyi yaptığını kanıtlamaktadır. Böylece, “gerçek ve tam bir erkeğin” sahip olması ve zamanı geldiğinde geçmesi gereken bir aşama olan “evini ve ailesini geçindirme” durumunun, dizinin bu sahnesinde Memduh karakteri üzerinde sorunlu bir temsil yoluyla sunulduğu ve yeniden üretildiği söylenebilir. Yine, bu sahne özelinde, Ege’nin de dedesinin bu çıkışından sonra, dedesinin -İnci’nin de desteğiyle- kendisine okula gitmeye devam etmesini emretmesinin üzerine, bunu istemeyerek de olsa kabul etmesi; Memduh’un hegemonik erkekliğinin yeniden üretilmesine karşı çıkmadığının ve iktidarının desteklendiğinin bir başka kanıtını sunmaktadır.

Bir başka sahnede, bir süredir taksicilik yaptığı bilinen Memduh’un, takside bir müşterisiyle kavga ettiği ve kavga sırasında bir yumruk yediği için gözünün altına morardığı; bu sahneden sonra gelen sahnede ise, Memduh’un yüzündeki yarayı gören İnci ve Ege’nin ne olduğunu sorması üzerine, Memduh’un yalan söylediği ve onları geçiştirerek yanlarından ayrıldığı görülmektedir. Bu sahnelerde Memduh’un önce, taksideki erkek müşterisiyle, onun yanındaki kadın müşteriye uyguladığı şiddete müdahale etmek için erkek müşterisiyle tartıştığı ve kavga ettiği görülmektedir. Bu sahnede Memduh’un bir şiddet pratiği içerisinde gösterilse dahi bunu kadına şiddeti engellemek için yapması dizideki olumlu sunumlardan biri sayılabilir. Fakat bu sahneden sonra gelen sahnede Memduh’un, torunlarından kavga ettiğini saklamasının sebebinin yumruk yemesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum ise; Memduh’un hem taksicilik yaptığının hem de torunları tarafından yumruk yediğinin anlaşılmaması adına yalan söylediğini zira evdeki iktidarının ve erkeklik hegemonyasının zarar görmesini istemediğini göstermektedir. Kavga etmek her ne kadar patriarki içerisinde “erkeksi” bir eylem sayılsa ve bir tür “güç gösterisi” olarak görülse de bu kavga yumruk/dayak yiyen erkeğin hegemonyası zarar görmektedir. Bu nedenle dizide, Memduh’un, hegemonik

erkeğin bir temsilini sunduğu düşünülürken, bu sahnedeki cinsiyetçi söylemleri ve tavırla hegemonik kimliğinin ve evde, torunları üzerindeki iktidarını kaybetmemek için yalana başvurduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

5.1.3.3 Ege karakterinin analizi

Ege karakteri, dizide görüldüğü ilk anda dedesi Memduh ile yumurta tokuşturmakta ve kahvaltı yaparken görülmektedir. Ege'nin görüldüğü daha ilk sahneden ablası İnci ile ilişkisinde farklı, dedesi ile ilişkisinde farklı erkeklikleri temsil ettiği fark edilebilmektedir. Dedesiyle ilişkisinde, -dedesiyle yer yer çatıştığı görülse dahi işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sınırları içerisinde çizilmekte olan Ege'nin; görüldüğü ilk sahnede dedesine yumurta tokuşturmada yenilmesi, ev sahibiyle ablası konuşurken dedesinin fevri tavır ve davranışlarına karşı sessiz kalarak bunları onaylaması ve dedesinin kendisine bulaşmalarına karşı ona gerçek anlamda karşı çıkmaması gibi sahneler yoluyla işbirlikçi/suç ortağı erkeğinin vurgulandığı görülebilmektedir. Ablasıyla olan ilişkisinde ise Ege'nin genellikle hegemonik erkeklik sınırları içerisinde çizildiği saptanmaktadır. Ablasının işe gitmesi gerektiği halde sofrayı kendisinin toplayacak olmasından dolayı Ege'ye acele etmesini söylemesinin üzerine Ege'nin "Tamam abla yahu. Dur sen de" demesi; Ege'nin ablasıyla olan ilişkisinde hegemonik erkeklik özellikleri gösterdiğinin bir kanıtını sunmaktadır. Bu sahnede, kadının çalıştığı ve ekonomik bağımsızlığına sahip olduğu halde ev içi konum ve görevlerle sunulmakta olduğu ve Ege karakterinin de hegemonik kimliğiyle bu durumdan Connell'ın kavramsallaştırdığı şekilde ifade edilecek olursa, "ataerkil kazanç" (Connell, 2019) sağladığı ve hegemonik kimliğini ürettiği görülebilmektedir.

Ege'nin bir başka sahnede, ablası İnci ile konuştuğu görülmektedir. Ege, Uygur ile telefondaki konuşmasını bitirdikten sonra yanına gelen İnci'ye, "Abla, bu ev sahibi senin sadece arkadaşın değil mi? Farklı bir şey peşinde değil yani?" demekte, İnci'nin bu sorulara sert çıkmasıyla ise ablasından özür dilemekte fakat "Hem senin zaten bir sevgilin var" demektedir. Bu noktada Ege'nin bağlı olduğu toplumsal ve kültürel ahlak normlarını kullanarak ablası İnci üzerinde bir baskı kurmaya çalıştığı anlaşılmakta ve böylece İnci ile ilişkisinde hegemonik yönleri ağır basan bir erkeklik içerisinde çizilmiş olan Ege'nin ablası üzerindeki hegemonyasını yeniden ürettiği çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede Ege'nin; Memduh, İnci ve Esra ile birlikte yeni taşındıkları evde oturduğu ve bu grubun sohbet ettiği görülmektedir. Bu noktada, Memduh'un yeni evle birlikte yeni kurallar koyduğunu söylemesine Ege'nin, karşılık vermeye çalışmasına rağmen -ablası İnci'nin de etkisiyle- gerçek anlamda karşı koyamaması ve bu söylemi onaylamak durumunda kalması Ege'yi işbirlikçi/suç ortağı erkeklik içerisine sokmaktadır. Başka bir deyişle, Ege'nin, dedesiyle ilişkisi içerisinde genellikle işbirlikçi/suç ortağı erkeklik içerisinde çiziliyor olmasına bu sahne ve sahnedeki söylemler ve tavırlar da destek sunmaktadır. Bu sahnede dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin patriarkal sistemin inşasında aktif rol oynamasa da “ataerkil kazanç”tan pay aldığını (Connell, 2019) gösteren bir örnek sunuyor olmasıdır. Kahve yapmaya gittiğini ve kahvelerin nasıl olmasını istediklerini soran İnci'ye, Ege'nin “Benimki şekerli” dediği ve ablasına bu konuda herhangi bir yardımda bulunmadığı görülmektedir. Bu sahne yine, özel alan içerisinde mutfak ile özdeşleştirilmiş olan kadınlığın sunumu yoluyla “kadının erkeğe hizmet etmesi gerekliliği”ni sorunlu bir şekilde sunmakta ve bu açıdan hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin patriarkiden sağladıkları kazançlardan bir örnek göstermektedir.

Ege'nin, bir başka sahnede, ablası İnci'nin yanına gittiği ve onunla sohbet ettiği görülmektedir. Bu sohbet sırasında Ege, İnci'ye dedesinin ona bir şey olmasından korktuğu için böyle baskıcı, sert ve yasağcı davrandığını söylemekte ve bunu söyleyerek esasen evdeki erkek iktidarının kendisinde olduğunu kabul ettiği dedesinin davranış ve söylemlerini onaylamakta ve İnci'ye karşı aklamaya çalışmaktadır. Buradan, ablasıyla ilişkisinde hegemonik erkeklik özellikleri göstermekte olan Ege'nin, evdeki bir başka hegemonik erkek olan dedesinin söylem ve davranışlarını ablasına karşı koruması, erkekler arası dayanışmanın bir panoramasını sunmaktadır. Böylece Ege hem ablasıyla hem dedesiyle olan ilişkisinde, hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkeklik arasında gidip gelen erkekliğiyle patriarkal sistemin avantajlı konumundan yararlanmakta; “ataerkil kazancının” sürebilmesi adına, Althusser (2006)'in kavramları referans alındığında, evdeki “iktidar ve baskı aygıtını” sürekli olarak kollamak ve onunla dayanışmak zorunda olduğunu göstermektedir.

Ege'nin, bir diğer sahnede, dedesiyle oturduğu ve sohbet ettiği görülmektedir. Burada, kendisinden sofrayı hazırlamasını isteyen dedesine, Ege, ablasını kast ederek “Gelince yapar o” demekte, bunun üzerine Memduh'un “Kalk dedim düdük” diyerek

Ege'ye elindeki gazeteyle vurduğu -şiddet uygulamak amacıyla değil erkekler arası bir şakalaşma şeklinde- görülmekte ve Ege'nin dedesine “Yahu dede sen de iyice feministe bağladın he” dediği fark edilmektedir. Bu noktada Ege'nin, ablası üzerinden genel anlamda kadınlığa dair ürettiği söylemleriyle hegemonik erkeklik özellikleri gösterdiği vurgulanabilmektedir. Ege'nin bu sahnedeki diyaloglarıyla, hegemonik erkekliğin kadına ve feminizme olan bakış açısının bir temsilinin sunulduğu da söylenebilmektedir. Tüm bunlarla beraber Ege'nin, karşı çıkmaya çalışmasına rağmen sahnenin ilerleyen planlarında sofrayı kurmaya gittiğinin görülmesi, Ege'nin dedesiyle olan ilişkisindeki işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sunumunun bir kez daha altını çizmektedir.

Bir başka sahnede Ege'nin, bir önceki sahnede dedesiyle tartışmış olan ablasının yanına destek olmak için geldiği fakat bu desteğin kısa bir süre sonra sorgulamaya döndüğü görülmektedir. Ege'nin bu sahne özelinde destek olmak kisvesi altında dedesinin “yarım bıraktığı işi” tamamlamaya çalıştığı; halihazırda dedesinden gördüğü baskı ve zorlamalardan üzgün olan ablasının yanına gelerek onu daha da fazla sorgulama ve zorlamaya maruz bıraktığı anlaşılmaktadır. Dedesiyle ilişkisinde -hatta yer yer dedesine karşı ablasını korumaya çalışmasıyla- ikinci planda ve sessiz kalan Ege'nin, dedesinin yokluğunda ablasına karşı dedesine benzer biçimde yaklaşması ve konuşması, iktidar boşluğu yakalamış olan hegemonik erkekliğin kendi iktidarını kurmaya çalıştığı bir göstergesini sunmaktadır. Dizi boyunca ablasıyla ilişkisinde hegemonik erkeklik temsili sunmakta olan Ege'nin, bu sahne özelinde ablası üzerinden bir iktidar kurmaya çalışması, hegemonik bir erkek olarak gelecekte kadınlar üzerinden kuracağı hegemonyasının bir tür provasını yaptığını düşündürmektedir. Patriarkal sistemin belki de en küçük fakat en sağlam ve etkili yapı taşlarından biri olan ailenin ve aile içi toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ne denli öneme sahip olduğu bu sahne üzerinden sorunlu bir örnekle sunulmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde, Ege'nin, Safiye ile, Ege ve ailesinin evden çıkmaları üzerine konuştukları görülmektedir. Bu sahnede Ege'nin, Safiye'yi “... Biz istersek gideriz, anladın mı? Bir daha da ablama laf edersen ödetirim sana bunu” diyerek tehdit ettiği ve bunu söylerken jest ve mimiklerini kullanarak elini Safiye'ye kaldırdığı ve onun üzerine yürüdüğü görülmektedir. Burada Ege'nin, Safiye'yi, söylemsel açıdan tehdit ederken aynı zamanda görsel açıdan da ona elini kaldırması ve onun üzerine yürümesi; Ege'nin hegemonik erkeklik kalıpları içerisinde çizildiğinin ve erkeklik hegemonyasını

bir kadını sindirmek için kullandığının göstergeleri olarak sunulmaktadır. Ege'nin bir kadın olan ablasını korumak için başka bir kadını sözlü ve fiziksel şiddetle korkutması ve tehdit etmesi, hegemonik erkekliğin içerisinde bulunduğu büyük çelişkilerden birini göstermektedir. Erkeklerin böyle durumlarda, koruma ve sahiplenme güdüsüyle şiddete başvurmaları ve bunu son derece doğal, olması gereken bir şey gibi kurgulayıp içselleştirmiş olmaları; dizinin bu sahnesi özelinde Ege ve Safiye karakterlerinin temsilleri üzerinden sorunlu bir şekilde sunulmaktadır. Yine bir sonraki sahnede Safiye'nin, Ege ile konuştuktan sonra Memduh'un yanına gittiği ve bir önceki sahnede Ege tarafından maruz bırakıldığı tavra ve tehdide benzer biçimde bu kez Memduh tarafından sözlü ve fiziksel şiddetle tehdit edildiği görülmektedir. Bu sahneden de Ege'nin hegemonik kimliğini kurgularken, kendisini büyüten ve babasının yokluğunda "baba figürü" olarak görmüş olduğu dedesi Memduh'u rol model aldığı; ailelerdeki erkeklerin tavır, duruş, davranış ve söylemlerinin kendilerinden sonra gelen erkek nesillerini erkekliklerinin üretiminde ne denli etkilediklerinin dizide bir kanıtı sunulmaktadır.

Bir başka sahnede, Ege'nin, bir kafede, babasıyla aslında gizli gizli görüştüğü anlaşılmakta ve onunla sohbet ettiği görülmektedir. Dizide kronolojik olarak, Ege'nin dedesiyle ilişkisindeki erkeklik çatışmasından sonra sunulan bu sahnede Ege'nin; babasına, dedesinin İnci ve kendisini Balıkesir'e taşınmaya zorladığını ve artık muhtemelen görüşemeyeceklerini söylediği fark edilmektedir. Buradan Ege'nin, yıllarca ev içi iktidarı içerisinde yaşadığı, baba figürü olarak kodladığı ve şu an bir çatışma halinde olduğu dedesine karşı, biyolojik babasıyla bir dayanışma içerisine girdiği görülmekte; bu noktada, babasıyla ilişkisinde -çatışma sahnelerinden öncesine kadar dedesiyle ilişkisinde de olduğu gibi- işbirlikçi/suç ortağı erkeklik kalıpları içerisinde sunulduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Babasının, dedesi ve İnci hakkında konuşurken Ege'ye karşı göstermiş olduğu tavır ve kurduğu söylemleri Ege'nin onaylaması, bu sunumun çıkarımının yapılmasında etkili olmaktadır.

Bir başka sahnede, Ege'nin, İnci'ye artık babasıyla kalacağını söylemesi üzerine İnci'nin, Ege'yi almaya geldiği; Ege'nin babasıyla kalmak istediğini ve gelmeyeceğini söylemesiyle Ege ve İnci'nin tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede Ege'nin, annesini öldürdüğünü öğrendiğimiz babasını, babasının o an sarhoş olduğunu ve bu yüzden cinayetin kazayla olduğunu vurgulayarak affettiğini söylemesi; İnci ile ilişkisinde

hegemonik erkeklik temsili içerisinde sunulmuş olan Ege'nin, bir başka hegemonik erkek olan babasını koruduğunu ve onunla dayanıştığını göstermektedir. Dizi boyunca şiddetin ve özellikle kadına yönelik şiddetin birçok sahne ve karakter temsili üzerinden normalleştirildiğine şahit olunmuşken; bu sahnede de Ege karakterinin söylemleri üzerinden kadın cinayet(ler)inin normalleştirildiği ve değersizleştirildiği görülmektedir. Ege'nin, İnci'nin tüm karşı çıkışlarına rağmen, babası sarhoş olduğundan, annesini kazayla öldürdüğü için bu eylemin cinayet olmadığını ısrarla savunması; toplumumuzda, günümüzdeki en büyük sorunlardan biri olan kadın cinayetleri konusunda dizinin çözüm üretmek bir yana sorunlu temsiller aracılığıyla kadın cinayetlerini normalleştirip değersizleştirerek erkekleri bu konuda akladığı ve bu konuda, hegemonik erkeklerin sahip oldukları iktidar ve güçlerini kullanarak, kadınlara ve bu konuda çözüm üretmeye çalışan tüm insanlara karşı birbirlerini ısrarla savunduklarının altını çizmektedir. Yine sahnenin ilerleyen planlarında Ege ve İnci arasındaki tartışmaya babalarının katıldığı ve babanın burada, İnci'yi söylemleriyle baskılayarak ve onun isteği dışında zorla ve sert bir şekilde kolunu tutarak ona fiziksel şiddet uyguladığı; Ege'nin bu konuda da babasının yanında olduğu ve buna gerçek anlamda karşı çıkmadığı görülmektedir. Sahnenin bu planı da yukarıda bahsedilmiş olan durum ve olguların bir kanıtını sunmakta ve kadına şiddete ve kadın cinayetlerine karşı hegemonik erkeklerin son kertede birbirlerini kolladıkları dizide Ege ve babasının karakterleri üzerinden sorunlu bir biçimde sunulmaktadır.

Bir başka sahnede Ege'nin, sokakta gördüğü Neriman'a, sabah ablasının yapmış olduğu keki verdiği ve onunla sohbet ettiği görülmektedir. Sohbet sırasında Ege'nin, kendi okulundan atıldığı için Neriman'ın okuluna kayıt yaptırabileceğini söylemesinin üzerine "... Sabah okula birlikte gideriz. Seni korur kollarım. Saçça olan olursa kafa göz dalarım falan..." dediği görülmektedir. Buradan Ege'nin, Neriman üzerinde bir sahiplik kurmaya çalıştığı ve onu, diğer erkeklerden şiddete başvurarak koruyacağını söylemesiyle; dizide, kadınlarla ilişkisi içerisinde genellikle hegemonik erkeklik kalıpları içerisinde çizilmiş olan Ege'nin, Neriman üzerinden hegemonik kimliğini yeniden ürettiği ve bununla bütünleşik argo, ayrımcı ve cinsiyetçi bir söylem kurduğu görülebilmektedir.

Bir başka sahnede Ege'nin, yeni okulunda yeni sınıfına geldiği ve kendini komik bir dille tanıttıktan sonra Neriman'ın yanında oturan kadın öğrenciyi kaldırarak oraya kendisinin oturduğu görülmektedir. Bu sahnede, yeni bir ortama girmiş olan Ege'nin,

erkeklik hegemonyasını, bu yeni ama süreklilikle katılacağı yeni ortamda bir kadına istediğini yaptırarak ve arzuladığı şekilde davranarak kurmaya çalıştığı belirtilebilmektedir. Sınıfta kimsenin bu duruma karışmaması ve herkesin bu durumu sessizlik içerisinde onaylamış olması da Ege'nin amacına ulaştığını ve dizide, bu sahneyle, bir kez daha hegemonik erkeklik özellikleri gösteren bir erkeğin ortam hakimiyeti ile beraber hegemonyasını kabul ettirdiğinin ve onaylattığının sorunlu temsiller aracılığıyla sunulduğu sonucuna varılabilmektedir. Yine dizinin ilerleyen bölümlerindeki sahnelerde Ege'nin, bu okula Han'ın parasıyla geldiğini öğrendikten sonra bir tavır koymak adına bu kez Neriman'ın yanında oturmayıp yine bir kadın öğrenciye karşı kurduğu söylemle birlikte istediği yere oturması; Ege'nin arzuladığı amaca ulaştığını ve sınıfta, ortam hakimiyetine sahip olduğunu ve hegemonyasını kabul ettirdiğini göstermektedir. Yine aynı sahnenin devamı niteliğindeki sahnede, Ege'nin; öğretmen sınıfa girdiğinde ayağa kalkmadığı ve ayaklarını sıranın üzerine uzattığı, öğretmeni ayaklarını indirmesini söylediği halde indirmediği, sonunda öğretmeni tarafından müdürün odasına götürülse de burada da geri adım atmadığı ve müdüre ve kendisiyle konuşmaya çalışan Neriman'a karşı kullandığı argo kelimelerle kurduğu söylemleriyle tutum ve davranışlarından vazgeçmeyerek okuldan çıktığı görülmektedir. Ege'nin bu sahne boyunca sunuluş şeklinin, yukarıda bahsedilen duruma bir kanıt sunduğu belirtilebilmektedir.

Ege'nin, dizinin bir başka sahnesinde, İnci'ye, günlerdir kayıp olan babasını bulmak için polise gittiğini söylediği ve İnci ile bu konuda tartıştığı görülmektedir. Ege'nin sohbetin bir noktasında, “İşe yaramazın biri de olsa beceriksizin teki de olsa, o benim babam... Belki senin bir babaya ihtiyacın yok, belki sen çok güçlüsün ama ben değilim ve bundan utanmıyorum. Ben babamı seviyorum ve bunun için senden artık özür falan dilemeyeceğim” dediği görülmektedir. Ege'nin, İnci ile diyalogu içerisindeki bu sözleri incelendiğinde; her ne kadar yıllardır dedesinin iktidarında yaşadığı ve özellikle erkekliğinin kurulumunda onu örnek aldığı görülse de Ege'nin, dedesini “baba figürü” olarak göremediği ve bu yüzden hayatındaki “baba figürü”nün eksikliğini hissettiği anlaşılabilmektedir. Ege'nin, babasını ısrarla bulmak istemesinin altında; ablası ve özellikle dedesi yüzünden gör(e)mediği ve iletişim kur(a)madığı babasıyla, yıllardır deneyimlemek istediği “baba-oğul” ilişkisini kurmak istemesinin -dizide maça gitmek üzerinden sunulan, homososyal ortamlarda erkek dayanışması kurmak- yattığı sonucuna

varılabilmektedir. Böylece hegemonik erkekliğin, kurulumunda payı büyük olan ve bu nedenle karşısında “saygıyla eğildiği” babalık konumunun deneyimlenmesiyle Ege’nin, hegemonik erkekliği içerisinde eksik olan “gerçek erkek” yönlerini -babalık kurumuna kendi erkekliğini onaylatmak gibi- tamamlamaya çalıştığı ifade edilebilmektedir.

Bir başka sahnede, Ege’nin, Han ile sahilde buluşmaya giden İnci’ye kendisinin de geleceğini söylediği ve sahilde üçünün, İnci ve Ege’nin babasına ne olduğu hakkında tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede İnci’nin, Han’a, babasına bir şey yaptığını ima eden cümleler kurduktan sonra Ege’nin telefonunun çaldığı ve arayanın babası olduğunu söylediği görülmekte; bunun üzerine İnci, Han’dan özür dilemek isterken Ege’nin, İnci’ye “Sakın özür dileme. Senden gizlediği şeylere saysın” diyerek buna müsaade etmediği görülmektedir. Öncelikle sahnenin başında Ege’nin, Han’ı görür görmez Han ile bağırarak konuşması ve sorularını bu şekilde sorması ile Han’ın üzerine yürümesi ve Han’ın eylemsel olarak sakin kalsa da söylemsel olarak Ege’ye İnci üzerinden cevaplar vermesi; sahnede bir tür hegemonik erkeklik çatışmasının sunulduğunu ve bu çatışma esnasında çeşitli yollarla şiddetin kullanıldığı görülmektedir. Yine sahnenin sonuna doğru, Ege’nin, ablasına, Han’dan özür dilememesiyle ilgili verdiği emirle buna engel olması ve İnci’nin bu durumu onaylaması; İnci ile ilişkisinde hegemonik özellikler içerisinde sunulan Ege’nin, Han’ın -bir başka erkeğin- yanında, İnci’yi -bir kadını- iktidarıyla hakimiyeti altına alarak erkeklik hegemonyasını inşa ettiğini ve Han’ın bu duruma sessiz ve tepkisiz kalmasıyla bu iktidarını onaylattığı sonucuna varılabilmektedir. Yine aynı sahnenin ilerleyen planlarında Ege’nin, İnci ile beraber Han’ın yanından ayrıldığı ve İnci’ye, Han’ı kast ederek “O adama hiç güvenmiyorum. Aranızda ne var bilmiyorum ama o adamla görüşmeni istemiyorum artık... Seni daha önce Uygar konusunda da uyarılmıştım, dinlememiştin. Bak, seni kardeşin olarak uyarıyorum. Bu adam ondan da kötü çıkacak” dediği görülmektedir. Bu planlardaki diyaloglarda da yine Ege’nin, ablasına, ablasının özel hayatıyla ilgili, erkekler konusunda yapmış olduğu uyarılarla ablasının üzerindeki hakimiyetini korumaya ve sürdürmeye çalıştığı görülmekte ve ablasına karşı kurduğu sahiplenme ve korumayla ablasını baskı ve denetim altına aldığı anlaşılabilmektedir.

Ege’nin; babasından Han ile İnci’nin evlendiğini ve babasının borçlarını ödeyebilmek için Han’dan para aldığını öğrenmesiyle babasıyla tartıştığı bir geri dönüş sahnesinde görülmektedir. Burada Ege’nin, babasına “Dedem haklıymış. Beş para etmez

adamın tekiymişsin sen... Keşke hiç çıkmasaydın o hapishaneden, çürüyüp kalsaydın orada. Babam falan da değilsin artık, benden uzak dur. Sakın bir daha çıkma karşıma” dediği görülmektedir. Dizinin bu bölümüne kadar, bir süredir babasını ısrarla arayan, ona bir şey oldu diye ödü kopan Ege'nin; babasını bulduktan sonra ondan ablası ve Han ile ilgili gerçeği öğrenip, babasının Han'a “el açtığını” gördükten sonra, babasına karşı büyük bir öfke duyduğu ve cinsiyetçi söylemler eşliğinde babasını ve babasının temsil etmekte olduğu “baba figürü”nü yok saydığı ve hayatında istemediği anlaşılabilmektedir. Yıllarca eksikliğini hissetmiş olsa da babasının, sahip olduğu hegemonik erkeklik değerleriyle çatışan davranışlarda bulunmasıyla Ege; babasını “beş para etmez adam” olarak nitelemekte ve böylece babasını “gerçek erkek” olarak gör(e)memektedir. Böylece, “Gerçek erkek” olamayan bir erkeğin, babalık kurumunu hak etmediği ve bu erkeğin, hiçbir “gerçek erkek” için, “baba figürü” olamayacağı belirtilmekte; Ege'nin erkeklik hegemonyası eşliğinde babasına karşı sert tavır, davranış ve söylemleriyle bu durumun dizide sorunlu temsiller aracılığıyla gösterildiği vurgulanabilmektedir. Yine bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnelerde Ege'nin, İnci'yi arayarak ona hemen konuşmaları gerektiği için buluşmalarını emrettiği ve buluşmalarında İnci ile sert, azarlayarak ve argo kelimeler eşliğinde kurduğu söylemleriyle baskılayarak hesap sorduğu ve dedesinin, daha önceki sahnelerde karşı çıkmaya başladığı iktidarını yeniden ürettiği görülmektedir. Bu sahnelerin önemi; dizinin, Ege'nin ablasıyla olan ilişkisinde her ne kadar hegemonik erkeklik sınırları dahilinde çizilmiş olsa da genellikle ablasına bu denli sert ve baskıcı yaklaşmadığı fakat bu sahnede İnci'nin, babasından öğrendiği İnci'nin evlenmiş olması gerçeğiyle kendisinin ve dedesinin arzusu dışında davranarak onlara ihanet etmesiyle bu baskıyı hak ettiğini düşündürterek Ege'nin davranış ve söylemlerini aklamaya çalışmasıdır. Ayrıca bu sahnelerin birbiriyle olan bağlantısı düşünüldüğünde Ege'nin, hayatındaki “baba figürü”nü yok saymasıyla boşalan babalık konumunu tekrar dedesiyle doldurduğu için bu şekilde yaklaştığı; özellikle bahsedilen son sahnede İnci ile konuşurken dedesinin ve dedesinin İnci üzerindeki iktidar ve sahipliğinin bir tür “prototip”ini sunduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Tüm bu sahneler aslında erkekliğin ve ona ait tüm kavramların -baba figürü, gerçek erkeklik, babalık konumu, evdeki iktidara karşı çıkış/boyun eğiş- ne kadar değişken ve kazanılan/kaybedilen olgular olduğunu; kurgulanan ve sonradan öğrenilen bu olgulardaki değişimlerin -belki de tam da kurgulanmış ve sonradan öğrenilerek kazanılmış olgular olmasından dolayı- “pamuk ipliğine bağlı” olduğunu göstermektedir. Yine son sahnenin

sonuna doğru konuşmakta olan İnci ve Ege'nin yanına önce Han'ın ardından Memduh'un geldiği görülmektedir. Bu sahnede de Memduh'un -Han, Memduh geldikten sonra aralarından uzaklaşmakta; sahnede yalnızca aile kalmaktadır- Ege'yi okuldan kaçtığını öğrendiğini söyleyerek tekrar iktidarı altına alması ve Ege'nin son gelişmelerden sonra tekrar dedesiyle ilişkisinde işbirlikçi/suç ortağı erkeklik özellikleri göstererek dedesinin azarlamasını ve kendisine karşı kurduğu hegemonyayı onaylaması, yukarıda çıkarımı yapılan durumlara bir kanıt daha sunmaktadır.

Bir başka sahnede Ege'nin, dedesinden, şu an okumakta olduğu okulun parasını Han'ın ödediğini öğrenmesiyle hem dedesine hem de İnci'ye, Han'ın parasını ödediği okulda okumayacağını söylediği görülmektedir. Bu sahnede Ege'nin hegemonik erkekliğinin, henüz düzenli bir işi olmaması hasebiyle ekonomik bağımsızlığını kazanmamış olmasından doğan eksikliğini; ailesi dışından bir erkeğin yardımıyla okumayı reddederek ve bu konuda gururlu bir şekilde davranarak kapatmaya çalıştığı sonucuna varılabilmektedir. Bu konuda hem dedesi hem de ablasıyla kararlı, sert ve sabit fikirli bir şekilde konuşması; Ege'nin, bu konuda vermek istediği mesaj yoluyla kendi erkekliğini ve hegemonyasını kabul ettirme ve onaylatma çabasının bir kanıtı olarak sunulmaktadır. Böylece dizide, hegemonik erkekliğin geliş(tiril)mesi/sürdürülmesi ve erkeğin bu konuda kendisini “gerçek erkek” olarak görmesini sağlayan aşamaları -sünnet olmak, askerliğini yapmış olmak, düzenli bir işe sahip olmak, evlenmek ve evinin geçimini sağlayabilmek, baba olmak vb. (Barutçu, 2013)- tamamlamasının ne derece önemli olduğu sorunlu temsiller aracılığıyla sunulmakta ve patriarkinin devamını sağlayan bu olguların yeniden üretildiği belirtilebilmektedir.

5.1.3.4 Hikmet karakterinin analizi

Hikmet karakteri, dizide görüldüğü ilk anda odasından çıkmakta ve Han, Safiye ve Gülben arasındaki tartışmayı izlerken görülmektedir. Hikmet'in dizide yaşlı ve hasta olması üzerinden kendi evindeki patriarkal iktidarı oğluna kaybettiği ve bu sahnede tartışmaya katılım göstermemesi ve müdahale etmemiş olmasıyla işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sınırları içerisinde çizildiği söylenebilmektedir. Hikmet'in her ne kadar hegemonik erkekliğin bir temsili sunmakta olan oğlu Han kadar aktif olmadığından evin iktidarına sahip olmasa da Han'ın iktidarını ve hegemonik erkekliği(ni) kutsamasıyla “ataerkil kazanç”tan bir pay aldığı söylenebilmektedir. İşbirlikçi/suç ortağı erkekliğin belirgin özelliklerinden biri olan hegemonik erkekliğin fevrilik ve taşkınlıklarına karşı

hoşgörülü olmanın, bu sahnede Hikmet karakteri üzerinden bir temsili sunulmakta ve böylece Han'ın hegemonik kimliği ve evdeki iktidarı yeniden üretilmektedir.

Hikmet'in, bir başka sahnede, astım krizi geçirmekte olan Neriman'ı iyileştirmeye çalıştığı ve Safiye ile konuştuğu görülmektedir. Hikmet'in, Han'ın evde olmadığı bu sahne boyunca Neriman haricindeki kızlarına karşı emredici ve sert bir tonda konuşması ve hatta onları bağırarak azarlaması, evdeki iktidar boşluğunun kendi hegemonik erkekliği tarafından doldurulmaya çalışıldığının bir göstergesini sunmaktadır. Yine sahnenin sonuna doğru Hikmet'in, “Han inşallah o kızla evlenir de kaçıp kurtulur bu tımarhaneden” demesiyle, Han'ın yokluğunda sahibi olduğu evdeki iktidarını korumaya çalıştığı ve Han'ın yokluğunda Hikmet'in hegemonik erkeklik sınırları içerisinde çizildiği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede, Hikmet'in, tartışmakta olan Safiye, Han ve Gülben'in yanına Neriman ile birlikte geldiği ve Safiye ile konuştuğu görülmektedir. Safiye'ye -aslında Han'ı rahat bırakması için yalan söylemektedir- canının ıspanak yemek istediğini -Safiye'nin obsesif kompulsif bozukluğu olduğu ve Safiye için ıspanak yıkamanın çok zahmetli, zor ve uzun süren bir iş olduğunu bildiği için- söyleyen Hikmet'in bunu yaparken, bir kadın üzerinde erkeklik hegemonyasını ve patriarkal sistem içerisindeki avantajlı konumunu kullandığı görülmektedir. Her ne kadar evdeki iktidarını Han'a kaptırmış olsa da sahip olduğu “babalık” statüsünden dolayı saygı duyulan Hikmet'in, bu sahne özelinde hegemonik özellikler gösterdiği ve “ataerkil kazanç”tan sağladığı faydanın sunulduğu belirtilebilmektedir. Yine aynı sahnenin ilerleyen planlarında Hikmet'in Han ile yalnız konuşurken bunu kendisi için yaptığını söylemesiyle, erkeklerin birbirini kolladığı bir dayanışma örneği gösterilmekte ve Hikmet'in, Han'ın iktidarını zedelemeyen yaptığı bu hamleyle erkekler arası bir çatışmanın oluşmadığı ifade edilebilmektedir. Bunun en belirgin kanıtı ise, Hikmet'in, oğluna -Safiye, Han'dan büyük olduğu halde- “Büyüklik sende kalsın, tut kendini” demesi ve burada büyüklükle kast edilenin esasen Han'ın evde sahip olduğu iktidarı olması ve Hikmet'in bu iktidarı kabullendiğinin bir göstergesinin sunulmuş olmasıdır.

Hikmet'in, dizinin bir başka sahnesinde, odasına gelen Han ile sohbet ettiği görülmektedir. Hikmet'in bu sahnede Han'ın dün gece bir kadınla beraber olduğunu Neriman'dan duyduğunu söylemesi üzerine Han'ın sandığı gibi bir durum olmadığını söylediği ve Hikmet'in Han'a “Ben de nihayet ciddi düşüneceği biri çıktı karşısına dedim.

Neyse, zamanla olur her şey” dediği görülmektedir. Bu sahnede Hikmet’in, Han’ın iktidarını kabullenmiş olmasıyla beraber ona hegemonik erkekliğin toplumumuzda en temel özelliklerden biri olan “evli ve evinin reisi” olmayı ima ederek -Hikmet’in sözlerindeki “ciddi düşünmek” söylemsel açıdan evliliği çağrıştırmaktadır- çok geç kalmadan bu “aşama”ya geçmesine gönderme yaptığı görülmektedir. Bu yüzden, bu sahne özelinde Hikmet’in hegemonik erkeklik kalıpları içerisinde sunulduğu söylenebilmekte; aynı zamanda Hikmet’in Han’ın evlenmesini istemesinin altında yatan önemli sebeplerden birinin de Han’ın evlenip evi terk etmesiyle, Hikmet’in evdeki tek iktidar olma isteği olduğu çıkarımı da yapılabilmektedir.

Hikmet’in, dizinin bir başka sahnesinde, yemek masasında ailesinin tüm fertleriyle birlikte yemek yediği görülmektedir. Bu sahnenin özellikle göstergebilimsel açıdan incelenmesi önem arz etmekte zira, ilk anda yemek masasının başında Hikmet’in oturduğu göze çarpmaktadır. Bu durum, Hikmet’in her ne kadar hasta ve yaşlı olduğundan evdeki söylemsel ve eylemsel iktidarını oğlu Han’a kaybetmiş olsa da hala çocukları tarafından babalık konumunda olduğundan “aile reisliği”nin simgesel olarak kendisinde olduğunu sunması bakımından önem arz etmektedir. Başka bir deyişle, evdeki olaylarda Han kadar söz sahibi olmayıp, olaylara Han kadar aktif katılım göstermese de Hikmet’in, yalnızca “evin babası” olarak varlık göstermesi dahi ona bu konumu kazandırmaktadır. Bu durum ilk bakışta Han’ın iktidarına zarar verecekmiş gibi görünse de aksine hegemonik erkekliğin, aile ve babalık konumuna verdiği patriarkal önem açısından yaklaşıldığında evin iktidarını elinde bulunduran Han’ın, aile reisliğinin babası Hikmet’te kalmasına “müsaade etmesi”, yine Han’ın hegemonyasının pekişmesini sağlamaktadır. Başka bir deyişle Han, babasının simgesel aile reisliği konumundan rahatsız olmadığı gibi bundan erkeklik hegemonyasını inşa etme konusunda fayda sağlamaktadır.

Bir başka sahnede, Han evde yokken, Hikmet’in, Han’ın İnci ile ilişkisi hakkında Safiye ile tartıştığı ve bu tartışma sırasında kalp spazmı geçirerek fenalaştığı görülmektedir. Bu tartışma sırasında Safiye’nin babasına karşı kurduğu söylemleri ve göstermiş olduğu tavırla, Han’ın yokluğunda evdeki iktidar boşluğundan yararlandığı ve karşısında sessiz kalan babasıyla bağırarak ve onu azarlayarak konuştuğu görülmektedir. Bu sahneden de Hikmet’in kızları -en azından Safiye- üzerinde bir iktidar kuramadığı ve bu sahne özelinde Safiye tarafından evdeki baba rolünün ve konumunun

dahi sert bir biçimde eleştirildiği fark edilmektedir. Buradan Hikmet'in, Han'ın evdeki iktidarını onaylamasında ve bu iktidara karşı çıkmamasındaki temel neden ortaya çıkmakta; Hikmet'in, Han -başka bir deyişle evdeki erkek iktidarı- olmadığına patriarkal sistemdeki avantajlı konumundan ve "ataerkil kazanç"tan pay alamadığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle Hikmet'in, özellikle kızlarıyla kurduğu ilişki(ler)de hegemonik erkeklik özellikleri gösteriyor olsa bile, bunun dahi Han'ın evdeki iktidarıyla kızları zapturapt altında tutuyor olmasıyla sağlandığı ve Han ile ilişkisinde genellikle işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sınırları içerisinde çizilmiş olmasının; yer yer hegemonik erkeklik sınırlarında çizildiğinde de Han ile hegemonik çatışmaya girmeden erkekler arası dayanışma örneği göstererek onu desteklemesinin, Hikmet'in "ataerkil kazanç"tan pay alabilmesi açısından "hayati" öneme sahip olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede Hikmet'in, hastane odasında uyandığı ve Han ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Hikmet'in, Han'a, Safiye'yi kast ederek "... Bana söylediklerinde haklıydı. Babalık edemedim ona, koruyamadım... İhmalkarlıktan babalık edemedim. Şimdi utancımdaya yaklaşıyorum. O boşluğu senin doldurmanı istediği için belki de bu hıncı, öfkesi. Benim hatamın bedelini sen ödüyorsun..." dediği görülmektedir. Bu sahnede erkeklikle ilgili birkaç farklı noktanın üzerinde durmak elzem görünmektedir. İlk olarak Hikmet'in, babalık kurumunun kendisi üzerinde yarattığı baskıdan bahsederek "gerçek bir baba" olamadığı için utanç duyduğu ve bu nedenle evde, kadınlar üzerinde bir iktidara sahip olamadığını düşündüğü anlaşılmaktadır. Bu konuda Hikmet'in ihmalkarlığı öne sürerek kendini suçladığı ve bu noktada kendisinden açılan iktidar boşluğunu Han'ın doldurduğunu Safiye için söyledikleri üzerinden tespit edilebilmektedir. Erkeklik meselesiyle ilgili bu sahnede önem arz eden ikinci nokta da tam olarak burasıdır. Hikmet'in, Han'ın evdeki varolan iktidarını kabullendiğinin söylemsel açıdan en net şekilde görülebildiği bu diyaloglarda Hikmet; Han'a, Safiye'nin Han'ı kendisinin dolduramadığı babalık konumuna Han'ı koyduğunu ve iktidarının temelini buradan geldiğini söylemekte; Han'ı bu konumun iktidar ve avantajlarıyla birlikte üzerinde hissedebileceği baskı konusunda Han'ı, "bedel ödemek" tabirini kullanarak uyarmaktadır.

Bir başka sahnede, Hikmet'in, odasından çıkarak Safiye ve Gülben ile konuştuğu ve evden çıktığı görülmektedir. Bu sahnede Hikmet'in, odasından şık bir takım elbise içinde çıktığı ve Safiye ve Gülben'e tehditkâr ve sert bir tonda, emir vererek "Akşama

nohut yemeği yapın ama avuç içi kadar olmasın. Yine aç kalkmayalım sofradan. Peşimden gelmeye kalkmayın sakın” dediği görülmektedir. Bu sahne özelinde Hikmet’in kızları karşısında, Safiye’nin kendisine karşı yapmış olduğu eleştiriler ve geçirmiş olduğu kalp spazmıyla hasta bir görüntü çizmesi sonucunda zarar görmüş olan “babalık konumu”nu yeniden üretmeye çalıştığı; bunun için de giyiminden tavır, davranış ve söylemlerine kadar bir değişiklik yaparak tekrar kızları üstünde bir hakimiyet kurmaya çalıştığı çıkarımı yapılabilmektedir. Sahnede, Safiye ve Gülben’in babalarının bu değişimine ve kendilerine söylediklerine karşın sessiz kalmaları ve onu onaylamış olmaları da Hikmet’in amacına ulaştığını ve kızlarının kendisine olan saygınlıklarını tekrar kazandığını göstermektedir. Buradan dizide, evdeki babanın yaşadığı müddetçe “babalık konumu”nun simgesel olarak da olsa yaşayacağını ve “babalık konumu”nun kadınlar üzerinde istediği zaman baskı ve zor yoluyla hakimiyet kurabileceğinin altı çizilmekte ve bu sorunlu mesaj dizideki karakterler üzerinden sunulmaktadır. Bu sahenin devamı niteliğindeki sahnede de Hikmet’in hazırlanıp Memduh’un yanına gittiği ve ondan Safiye adına özür dilediği görülmektedir. Bu sahne de Hikmet’in, zedelenmiş erkeklik hegemonyasının tamiri için gerekli olan bir diğer aşamayı gerçekleştirmeye çalıştığının bir göstergesi sunulmaktadır. Hikmet’in, evden çıkmadan Safiye ve Gülben üzerinde hakimiyet kurarak yeniden üretmeye çalıştığı erkekliğini bu kez bir başka hegemonik erkek olan Memduh ile homososyal bir ortamda konuşarak ve kendi hegemonyasını Memduh’a onaylatarak inşa ettiği görülmektedir. Bu sahnede kendisini, hem hastaneye götürdüğü için teşekkür ederek hem de Safiye’yi yok sayıp onun adına özür dileyerek onaylatmaya çalışan Hikmet’in, Memduh tarafından da çatışmasız bir şekilde kabul gördüğü ve onaylandığı anlaşılabilmektedir. Böylece bir kez daha erkeklerin, kadınların yok sayılması üzerinden dayanışarak birbirlerinin erkekliklerini onayladıkları ve erkeklik hegemonyalarını perçinledikleri sonucuna varılabilmektedir.

Bir başka sahnede Hikmet’in, odasına gelen Han ile hastalığı hakkında konuştuğu görülmektedir. Dizide, bir süredir alzheimer hastası olduğu bilinen Hikmet’in, bu sahnede Han’a “... Ne kalacak benden geriye? Hepsini unutacağım. Yaptıklarım, yapamadıklarım... Ama siz hatırlayacaksınız, Safiye hatırlayacak. Ve ben bu evde yine bir hayalet olacağım. Baba değil, hayalet” dediği; bu noktada Hikmet’in kendi varlığını babalık üzerinden kurduğu görülebilmektedir. Evdeki iktidarını halihazırda Han’a

kaptırmış olan Hikmet'in, bir de hastalıklarıyla birlikte evdeki kadınların saygınlığını da kaybettiğini ve elinde erkekliğine dair sadece "babalık konumu"nun kaldığını düşünmesi onu, Han ile bu şekilde bir konuşmaya itmekte; Hikmet'in yok sayılma korkusuyla Han ile erkek dayanışma içerisine girmeye çalıştığını göstermektedir. Buradan ise, hegemonik erkekliğin, patriarkal sistemin sürdürülmesinde oynadığı aktif rolde en önemli paya sahip olan heteroseksüel babalığın, dizide bu şekilde sorunlu bir temsil yoluyla sunulduğu sonucuna varılabilmektedir. Fakat, Hikmet'in bu konudaki tüm korkularına rağmen, dizinin ilerleyen bölümlerindeki bir sahnede Safiye'nin, babasının odasına gelip Han'ın tüm aile fertlerinden habersiz kendisine İnci'yi istemeye gittiğini söylemesi ve babasına "Haberin yoktu değil mi?.. Hayır, bizi geçtim sana ayıp. Yani, senin baban sapasağlam hayatta yahu. İnsan hiç gidip tek başına kız ister mi?" demesi; babanın, fiziksel olarak var olduğu müddetçe, ne kadar hasta ya da iktidarını başka bir erkeğe kaptırmış olursa olsun, patriarkal değerlerle ve bu değerlerin kadınların söylemlerindeki sunumlarıyla "babalık konumu"nun saygınlığını son kertede kaybetmeyeceğinin ve bu konuda baba olan erkeğin, "ataerkil kazanç"tan pay alabileceğinin bir göstergesini sunmaktadır. Bu durumun, babasına yer yer sert karşı çıkışları olan Safiye karakteri üzerinden sunulmuş olması da esasen Safiye'nin, her şeye rağmen son kertede tabi kılınış ve boyun eğiş çerçevesi eşliğinde "ön plana çıkarılmış kadınlık" (Connell, 1998) konumuna oturtulduğunu ve böylece erkeklerin arzu ve çıkarları için hizmet etmeye yönlendirildiğini göstermektedir. Ayrıca dizide, Hikmet için ayrı bir öneme sahip olduğu birçok sahnede anlaşılan Safiye'nin, bu sahnede babasının "babalık konumu"nu "hakkını vererek" yeniden üreten kişi olması; Hikmet'in erkekliği ve kendisinin varlık nedeni olarak kurduğu babalığı konusunda duyduğu korkunun ve kızları üzerindeki saygınlığını kaybetmiş olduğu düşüncesinin yersizliğini vurgulama noktasında önem kazanmaktadır.

Bir başka sahnede Hikmet'in, Safiye'nin odasına geldiği ve onunla sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Hikmet'in, Safiye ile Gülben'in bozduğunu duyduğu ve Safiye'nin yanına gelerek ne olduğunu sorduğu ve ona "Yapma böyle Safiye. Sen odandan çıkmazsan biz ne yer, ne içeriz? Sen büyüksün. Haydi, git barışın kardeşinle, her zamanki gibi girin mutfağa" dediği görülmektedir. Bu sahnede Hikmet'in, başta Safiye'ye sorduğu sorularla, odalarına kapanan iki kızını merak ettiği için Safiye'nin yanına geldiği sanılmakta fakat sonrasında, asıl derdinin Safiye ve Gülben'in mutfağa girip yemek hazırlamaması olduğu anlaşılmaktadır. Böylece Hikmet'in, kadınlar

arasındaki sorunlara ve kadınların nasıl hissettiğine hiç bakmadan, kızlarının barışmasını yalnızca mutfağa girmeleri ve yemek yapmaları için istemesi; patriarki tarafından kadınların, ev içi alan ve özelinde mutfakla olan özdeşleştirilmesi durumunun sorunlu bir sunumunu yapmakta ve patriarkal norm ve rolleri yeniden üretmektedir.

5.1.3.5 Esat karakterinin analizi

Esat karakteri, dizide ilk görüldüğü anda patronu ve aynı zamanda arkadaşı olan Han'ın ofisine girip Han ile sohbet ederken görülmektedir. Han'a sekreterliğe başvuran kadının çok yaşlı olduğunu söyleyen ve bu durumdan şikâyet eden Esat'ın Han'a "... Yani, senin için geçmiş olabilir ama ben çevremde genç, enerjik, dinamik insanlar isterim. Ayrıca, babaannem yaşındaki kadına nasıl iş yaptıracağım ben yahu?" dediği görülmektedir. Esat'ın, hem Han'ın "içinin geçmişi"nden bahsetmesi hem de çevresinde genç, enerjik ve dinamik insanlar istediğini söylemesinin alt metni okunduğunda, Esat'ın bu noktada kendi aktif cinselliğine vurgu yapmakta olduğu ve bu vurguyla erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiğini söyleyebilmek mümkün olmaktadır. Bu şekilde bakıldığında Esat karakterinin hegemonik erkeklik sınırları içerisinde çizildiği sonucuna varılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Esat'ın, Han ile telefonda konuştuğu görülmektedir. Esat'ın Han'ı, Han'ın kaza yapmış olan arabasını yaptırmakla ilgili aradığının anlaşılakta olduğu konuşmada Esat'ın, işbirlikçi/suç ortağı erkeklik kalıpları içerisinde çizildiği söylenebilmektedir. Esat'ın hem Han'ın işini halletmesi -patronu ve arkadaşı olması vurgulanarak- hem de Han'ın telefonda sorduğu sorulara verdiği yanıtlar ve Han'ın söylediklerini birebir onaylamasıyla işbirlikçi/suç ortağı erkeklik özellikleri gösterdiği çıkarımı yapılabilmektedir. Ayrıca, yine aynı sahnede Esat'ın bu tavrı ve davranışıyla Han ile birlikte bir erkek dayanışması içerisine girdiği ve böylece dizide, hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin birbiriyle olan ilişkisindeki dayanışma faktörünün öneminin vurgulandığı sonucuna ulaşılabilmektedir. Aynı sahnenin devamı niteliğindeki sahnede ise Esat'ın, Han ve ailesinin evine geldiği ve önce Gülben ile ardından Han ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Esat'ın özellikle İnci'den bahsederken kullandığı "hatun" tabiriyle cinsiyetçi bir söylem kurduğu; Han ile yaptığı "erkek sohbeti" boyunca sergilemiş olduğu tavırlarla ve sahnenin devamında Han'ın babasına selam vermek istediğini söyleyerek aile ve toplumsal açıdan kutsal görülen değerlere sahip çıkan bir görüntü çizmesiyle, hegemonik erkeklik kimliğini inşa ettiği söylenebilmektedir. Bu iki

sahneden yola çıkarak Esat karakterinin hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkeklik arasında “mekik dokuduğu” ve dizideki bu temsille değişen koşul, ortam ve ilişkilerde gösterilen farklı erkeklik biçimlerinin bir sunumunun yapıldığı sonucuna ulaşılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Esat’ın, Han ile beraber sohbet ettiği görülmektedir. Bu sohbetin, sahne boyunca Esat ve Han’ın ortamda yalnız olmalarıyla homososyal bir mizansen şeklinde çizildiği ve bu nedenle homosoyal ilişkileri içerisinde dayanaşan iki hegemonik erkeğin sunumunun yapıldığı söylenebilmektedir. Esat’ın, Han’ın kendisinden İnci’ye hediye etmek üzere bulmasını istediği plağı ayarladığını söylemesi ve Han’ın bugün İnci ile buluşacağını öğrenmesiyle sohbet sırasında ikilinin cinsiyetçi ve ayrımcı bir söylem kurdukları ve Han’ın, İnci’ye karşı kurmaya başlayacağı sahiplenme üzerinden İnci’yi kontrol etmeye başladıkları -Esat’ın Han’a, İnci’nin eski sevgilisiyle olan ilişkisinin bitip bitmediğini sorgulatması ve İnci’nin Instagram’ına girerek bunu kontrol etmeleri gerektiğini önermesiyle Han’ın Esat gittikten sonra bunu yapması vb.- sonucu çıkarılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Esat’ın Esra ile, Han ve İnci arasındaki ilişki üzerine sohbet ettiği görülmektedir. Esat’ın bu sahnede, Han’ın İnci’ye evlenme teklifi yaparken kullandığı yüzüğü Esra’nın beğenmesiyle, yüzüğü kendisinin seçtiğini ve yüzüğün bu yüzden çok güzel olduğunu ve Han ve İnci’nin düğünün kırk gün kırk gece sürmesi gerektiğini söylemesiyle, Esra’dan hoşlandığı belli olan Esat’ın heteroseksüel evliliği kutsayarak ve bu konuda Esra’ya imalarda bulunarak Esra üzerine sahiplik kurmaya çalıştığı görülmektedir. Bu nedenle Esat’ın, bu sahnede hegemonik erkeklik kalıpları içerisinde çizilmiş bir temsil sunduğu anlaşılabilir.

Bir başka sahnede Esat’ın, Han ile İnci’nin çalıştığı radyoya dönmek istemesi konusunda tartıştığı görülmektedir. Bu sahneye kadar Esat’ın, Han ile ilişkisinde, ya işbirlikçi/suç ortağı erkeklik içerisinde sunulup Han’ı ve Han’ın söylem, tutum ve davranışlarını onayladığı ya da hegemonik erkeklik içerisinde çizilip Han ile erkek dayanışmasında bulunduğu görülmüşken; bu sahne özelinde Esat’ın yine hegemonik erkeklik içerisinde fakat Han ile bir çatışma içerisinde sunulduğu görülmektedir. Buradan erkeklikler arası ilişkilerde erkeklerin, kendi çıkarları doğrultusunda farklı erkeklikler içerisinde sunuldukları gibi, sunuldukları erkeklikler içerisinde de farklı konu ve

durumlarda farklı özellikler göstererek değişen tepkiler verebildikleri, dizide Esat ve Han'ın kendi arasındaki ilişkiler çerçevesinde sunulmaktadır.

5.1.3.6 Uygur karakterinin analizi

Uygur karakteri, dizide görüldüğü ilk anda sevgilisi İnci ile sohbet ederken görülmektedir. Uygur karakterinin bu sahnede, önce İnci'ye kendisiyle yaşaması üzerinden, sonrasında doğum günlerini kutlamadığını öğrendiğimiz İnci'ye bu sene İnci'nin doğum gününü kutlamaları gerektiği üzerinden baskı yaptığı anlaşılmaktadır. Ayrıca İnci'nin, doğum gününü kutladıkları takdirde Uygur'ın çok fazla alkol alacağı için bir yerlerde sızıp kalacağını söylediği görülmektedir. Buradan Uygur'ın karakterine yönelik; bencil, alkol sorunları olan ve düşüncesiz biri olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Uygur'ın, sevgilisinin kararlarına saygı duymayarak kendi istediğini yapmak istemesiyle hayatındaki kadının kararlarını önemsemediği ve değersizleştirdiği görülmekte; bu yönüyle Uygur'ın erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiği ve hegemonik erkeklik sınırları içerisinde çizildiği yorumu yapılabilmektedir. Ayrıca Uygur'ın temsil etmekte olduğu hegemonik erkeklik sunumu üzerinden erkeklerin, kadınların aldıkları kararlara ve istemedikleri şeyi yapmamalarına saygı duymadıklarının, dizide sorunlu bir şekilde sunulduğu belirtilebilmektedir.

Uygur'ın, dizinin bir başka sahnesinde, Esra ile birlikte hastaneye, İnci ile Han'ın yanına geldiği ve onlarla sohbet ettiği görülmektedir. Bu sohbet sırasında Uygur'ın önce İnci'ye "Bu saatte tanımadığın adamın yanında ne işin var? Sana mı kaldı" dediği, hemen ardından Han'a "Bu kız benim nişanlım. Burada durduysa iyi niyetinden durdu. Aklına başka bir şey gelmesin..." dediği görülmektedir. Burada Uygur'ın hem İnci'yi kıskançlık ve sahiplenme içerisinde sorgulayarak baskı altına aldığı hem de Han ile İnci adına konuştuğu görülmektedir. Uygur'ın, sorgulama yoluyla kendi isteği dışında bir şey yaptığı için İnci'ye hesap sormasıyla tanımadığı bir başka erkeğin yanında İnci üzerindeki iktidarını sağlamlaştırdığı ve Han ile, İnci'nin adına konuşarak İnci'yi sahip olduğu bir obje gibi sunarak nesneleştirdiği ve değersizleştirdiği görülmektedir. Tüm bunlarla Uygur'ın, insanlar içerisinde yaptığı evlenme teklifine İnci'nin cevap vermemesiyle zedelenmiş olan hegemonyasını, İnci üzerinde sahip olduğunu düşündüğü sahipliği kullanarak İnci'den aldığı intikamla tekrar kazanmaya çalıştığı sonucu çıkartılabilmektedir.

Uygar'ın, dizinin bir başka sahnesinde, Ege ile telefonda İnci hakkında konuştuğu görülmektedir. Sahnenin diyaloglarında Uygar, Ege'ye, önce yeni evlerine taşınıp taşınmadıklarını sormakta, taşındıkları evin sahibinin Han olduğunu öğrendikten sonra ise, Han'ın evlerine gelirse Ege'nin kendisine haber vermesini söylemekte; Ege ise bunu reddetmektedir. Bu sahnede iki noktanın öne çıktığı fark edilebilmektedir. Öncelikle Uygar'ın, dizinin başından beri sunulduğu gibi, Ege ile sohbetinde de İnci'ye karşı geliştirdiği sahiplenme ve korumacılıkla kendi erkeklik hegemonyasını kurmaya çalıştığı görülmekte fakat sonrasında Ege'nin bunu reddetmesiyle erkekler arası bir çatışmanın sunulduğu anlaşılabilir. Ege'nin buradaki cevabı da ablasını koruma ve sahiplenmeye yönelik bir tavrın sonucu olduğundan dizide, İnci ile ilişkisinde hegemonik erkeklik sınırları içerisinde çizilmekte olan iki erkeğin bu sahne özelinde, hegemonik kimlikleri için birbirlerine karşı bir savaş yürüttüğü çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede Uygar'ın, İnci ile sohbet ettiği görülmektedir. Sahne boyunca Uygar'ın; İnci ile sohbeti esnasında cinsiyetçi ve ayrımcı bir dil kullandığı, Uygar'ın kendi sorunlarından İnci'yi ve İnci'nin aldığı ayrılma kararını sorumlu tuttuğu, İnci'nin ayrılma kararına saygı duymadığı ve duymayacağı, İnci'ye bağırarak, onu azarladığı ve onunla tehditkâr konuştuğu, dahası İnci'nin kolunu sert bir şekilde tutarak İnci'ye sözlü ve psikolojik şiddetin yanı sıra fiziksel şiddette de bulunduğu görülebilmektedir. Başka bir deyişle, Uygar'ın, sahne boyunca patriarkal sistem içerisinde kendini kadınlardan üstün görmekte olan hegemonik erkekliğin birçok özelliğini sergilediği ve dizinin bu durumu sorunlu bir temsille sunduğu görülebilmektedir. Yine, bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede, İnci'nin, aynı zamanda Uygar'ın dayısı olduğunu öğrendiğimiz patronu ile konuşmaya gittiği, İnci'nin Uygar ile program yapmaya devam etmek istemesini belirtmesinin üzerine patronun Uygar'ı da çağırması ve üçlünün sohbet ettiği görülmektedir. Sohbet sırasında patronun, Uygar'dan, Uygar'a kendisinin önerdiğini öğrendiğimiz evlilik teklifini kabul etmediği ve bu yüzden bu durumda olduklarını öğrenmesiyle İnci'ye dönerek "İnci, doğru mu bu? Benim bildiğim kadınlar böyle durumlarda havalara uçar" dediği görülmektedir. Bu sahnede, iki farklı nokta görülmektedir. Öncelikle Uygar'ın dayısı da olan patronun, toplumsal cinsiyet klişelerine dayanan cinsiyetçi söylemiyle hegemonik erkekliğin bir temsilini sunduğu ve aynı zamanda Uygar'a, İnci'ye evlenme teklifi yapmasını önermesiyle Uygar'ın hegemonik kimliğinin üretiminde dayısının -ve aynı zamanda patronu- katkısı bulunduğu

gözlemlenebilmektedir. Bu noktalar Uygar'ın, iş yerindeki ve İnci ile olan ilişkisindeki rahat ve bencil tavır, davranış ve söylemlerinin bir açıklamasını sunmakta; böylece, Uygar'ın ilişkisindeki erkeklik hegemonyasının arkasında -hem gerçek hem de mecaz anlamıyla- “bir dayısının” olduğu ve Uygar'ın hegemonik kimliğini, kendisinden daha üst konumda bir hegemonik erkekliğin “torpili” yardımıyla sürdürdüğü ve desteklediği sonucu çıkarılabilmektedir. Yine bu sahnenin devamı niteliğinde olan sahnede de Uygar'ın, İnci ile konuşmak istediği fakat İnci tarafından terslendiği ve bunun üzerine İnci'nin nereye gittiğini Esra'ya sorduğu ve onun tarafından da terslendiği görülmektedir. Bunun üzerine Uygar, Esra'ya, Esra'yı bugüne kadar -aynı zamanda hepsinin patronu olan- dayısına karşı hep kolladığını belirttiği ve bu kazığını unutmayacağını söylediği görülmektedir. Bu noktada Uygar'ın İnci tarafından terslenmesiyle bir kadından istediğini elde edemediği; bunun üzerine bu isteğini bir başka kadından -Esra'dan- emrederek istediği ve elde etmeye çalıştığı fakat onun tarafından da reddedilince bu kadını tehdit ederek yara alan hegemonyasını baskı ve zor yoluyla tekrar inşa etmeye çalıştığı görülmektedir.

Uygar'ın, bir başka sahnede, işyerinde İnci ve Esra ile daha önceki sahnelerde gösterilmiş olan İnci'nin evine gittiği geceyi konuşmakta olduğu görülmektedir. Burada Uygar'ın; İnci'ye, Han'ın kendisini öldürmekle tehdit etmiş olduğu halde Han'dan korkmadığını ve kendisinden vazgeçmeyeceğini söylediği görülmekte; kurduğu bu söylemle Uygar'ın zedelenmiş olan hegemonyasını cesareti, korkusuzluğu ve kendine güveniyle düzeltmeye çalıştığı ve İnci üzerindeki iktidarını tekrar kazanmaya çalıştığı görülmektedir. Yine aynı sahnede Uygar'ın, İnci'nin yanında ve duyacağı şekilde Esra'ya, bu işe Esra'yı kendisinin aldıracağını söylemesiyle ekonomik olarak sahip olduğu güç ve iktidarını İnci'ye hatırlatarak ve bu konuda İnci'ye ekonomik ve sembolik açıdan şiddet uygulayarak (Bourdieu, 2019) hegemonyasını yeniden üretmeye çalıştığını söyleyebilmek mümkün olmaktadır.

Bir başka sahnede Uygar'ın, İnci ile tekrar birlikte olmak için bu kez İnci'nin dedesi Memduh'un yanına gittiği ve İnci ile olan ilişkisinden ve evlenmeye karar verdiklerinden bahsettiği; İnci'nin dışarıdan gelmesiyle üç kişinin bu konu hakkında konuştukları ve tartıştıkları görülmektedir. Uygar'ın bu sahnede söylemlerinden ziyade -ki Uygar'ın, Memduh ile baş başayken yaptığı sohbet dizide gösterilmemekte, yalnızca Memduh'un söylediklerinden çıkarımlar yapılmaktadır- İnci'nin dedesine, İnci ile yaşadığı ve bittiğini

kabullenmek istemediği ilişkisini çarpıtarak anlatmış olması önem arz etmektedir. Uygur'ın bu sahne özelinde, İnci'nin "sahipliğini" tekrar kazanabilmek adına, İnci'nin üzerinde iktidar sahibi olan Memduh ile konuşmaya gelerek ona İnci ile evlenmek istediklerini söylemesi ve böylece torunu ile "ciddi düşündüğünü" vurgulamış olması; Uygur'ın İnci tarafından zarara uğratılan erkeklik hegemonyasını, güçlü ve iktidar sahibi bir erkek olan Memduh'un saygısını kazanarak -Uygur bunun için, hegemonik erkeklik tarafından kutsanmakta olan heteroseksüel evliliğin söylemini kullanmaktadır- tekrar kurmaya çalışmaktadır.

Bir başka sahnede, Uygur'ın, aynı zamanda dayısı olan patronuyla, İnci'nin işten istifası etmesi ve İnci'nin İstanbul'dan Balıkesir'e taşınacak olması hakkında konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Uygur'ın, baba figürü olarak gördüğü ve hegemonik erkeklik kimliğini üretirken kendisine rol model aldığı dayısına bağırması ve hatta onu yer yer azarlaması; üstüne, sinirli bir şekilde kendisine vurarak ve zarar vererek krize giren erkekliğinin onarımında şiddete başvurduğu görülmektedir. Bu sahneyle hegemonik erkekliğin içine düştüğü krizden kurtulmak adına fevri davranışlarda bulunması ve şiddeti bir çözüm olarak görmesi (Sancar, 2009), sorunlu temsiller aracılığıyla sunulmaktadır.

Bir başka sahnede Uygur'ın, iş yerinde İnci ile sohbet ettiği görülmektedir. Uygur'ın bu sahne boyunca kurmuş olduğu söylemler aracılığıyla Han'ı kötüleyerek ve bu şekilde İnci üzerinde bir baskı kurarak, İnci'nin üzerinde kaybetmiş olduğu sahipliği tekrar kazanmaya çalıştığı görülmektedir. Genel anlamda incelendiğinde; bir erkeğin, bir kadının sahipliğini kazanmasının yollarından biri olarak bir başka erkeği kullanmasının gösterildiği bu sahne ile erkekliğin gerektiği durumlarda çatıştığı ve kendisi gibi görmediği erkeklikler üzerinden arzu ve çıkarlarına ulaşmaya çalıştığı sorunlu temsiller yoluyla sunulmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde, Uygur'ın; gecenin bir vakti İnci'nin kapısına geldiği, tam İnci'nin ve ailesinin oturduğu evin kapısını çalacakken Han'ın buna engel olduğu; bunun üzerine Han'ın Uygur'ı, zor yoluyla ve fiziksel şiddet uygulayarak bir depoya götürdüğü ve burada kendisini İnci'den uzak durmazsa öldüreceğiyle tehdit ettiği görülmektedir. Bu sahnede Uygur'ın; Han'ın baskı ve zorlamalarına, kendisine uyguladığı fiziksel şiddete ve kendisine yaptığı tehditlere karşı çıkamadığı ve boyun eğdiği; böylece Han'ın, Uygur'ı sindirerek ve hegemonyasını yok sayarak kendisine tabi kıldığı fark edilmektedir. Esasen, sahenin başında iki hegemonik erkeğin çatışmasının

sunumu olarak okunabilecek sahnenin, ilerleyen planlarında Uygur'un bu çatışmada Han'ın kendisine karşı uyguladığı zorbalıklara ve tehditlere yanıt veremeyişiyile "gerçek erkek"liğinin elinden alındığı ve Han'ın kendisinden ne isterse yapacağını ve bu yaşananları kimseye söylemeyeceğini belirtmesiyle Han'a karşı tabi kılındığı ve böylece Uygur'un, bu sahne özelinde madun erkeklik sınırları içerisinde konumlandırılmış olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Ayrıca bu sahnenin devamı niteliğinde olan ve Uygur'un fiziksel olarak var olmadığı sahnede, Uygur'un patronu ve dayısı olan kişinin, Uygur'un bundan sonra radyoya gelmeyeceğini ve sorunları olduğu bilinen alkol konusunda tedavi göreceğini söylemesi de yine Uygur'un, Han tarafından madunlaştırılmış olan erkekliğinin bir sunumunu yapmaktadır. Böylelikle erkeklerin, hegemonik erkekliği; patriarkal sistemin kendilerine ne denli doğru, sağlıklı, normal ve makbul erkeklik olarak dayatmış (Özbay, 2013) olursa olsun aslında, yalnızca erkekler tarafından kendi iktidarlarını ve hegemonyalarını kabul ettirmekte kullandıkları bir "maske" olduğu ve bu "maske"nin - bir daha takabilene dek ya da belki de bir daha tak(a)mamak üzere- kaybedebilecekleri kaygan bir konumdan ibaret olduğu dizide, Uygur karakterinin verdiği tepkiler üzerinden sunulmuş olan dönüşümüyle vurgulanmaktadır. Böylece, aslında her hegemonik erkeğin içinde, kendisinden daha üst konumda bir hegemonik erkek tarafından baskı gördüğü ve bunun sonucunda tabi kılındığı takdirde ortaya çıkabilecek farklı bir erkeklik profili olduğu; belki de bu yüzden erkeklerin, içerisinde gizli olan farklı erkekliklerin ortaya çıkmasıyla hegemonik erkeklik(ler) tarafından baskılanmaya maruz kalmaktan korkarak hegemonik erkeklik "maske"sine sığındıkları ve bu maskenin düşmemesi için farklı erkeklikleri bu denli baskı altında tutarak kendi "varoluşları" için onları kullandıkları sonucuna varılabilmektedir.

5.1.3.7 Bayram Karakterinin Analizi

Bayram karakteri, dizide görüldüğü ilk anda yeni kiraya verilmiş olan daire hakkında Han, Safiye ve Gülben ile sohbet ederken görülmektedir. Bu sahnede, apartmanın kapıcısı olan Bayram'ın konuşmalarında konumu itibariyle, tedirgin olduğu görülmekte, her şeyi direkt olarak Han'a sormakta ve Han ne derse onaylamaktadır. Bu sahne ile birlikte bakıldığında Bayram karakterinin konumu ve içinde bulunduğu ekonomik sınıfı dolayısıyla (Connell, 2019) -kapıcı olduğu için apartmandaki en fakir ve alt konumdaki insandır- marjinal erkeklik özellikleri içerisinde çizildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca Bayram'ın sohbet boyunca Safiye ve Gülben ne derse desin son kertede Han'ın

dediklerini dinliyor ve uyguluyor olması da hem hegemonik erkeklik temsili içerisinde sunulan Han'ın iktidarı ve gücüyle marjinal bir erkek olan Bayram'ı baskıladığını hem de bu baskılamayla beraber Bayram'ın da Han'ın erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiğini göstermektedir.

Bayram karakterinin görüldüğü bir başka sahnede; önce Han ile sonra da Safiye ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu iki karakterle ilişkisinde de Bayram'ın, apartmanın kapıcısı olması dolayısıyla sınıfsal olarak onlardan alt konumda olması ve onlara karşı herhangi bir iktidar ve güce sahip olmamasıyla marjinal bir erkeklik çizmekte olduğu ve marjinal erkekliğin özelliklerinden olan kendini yetersiz ve eksik hissetmeden dolayı oluşan özgüven eksikliğinin Bayram karakteri üzerinden sunulduğu görülebilmektedir. Bu anlamda Bayram'ın dizide, diğer tüm erkek karakterlere nazaran erkeklikten kaynaklı bir iktidar ve güce sahip olmadığı, marjinal erkeklik kategorisinde sunulduğu ve bu nedenle “ataerkil kazanç”tan pay alamadığı görülmektedir.

Bayram'ın bir diğer sahnede, Han ile konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Bayram'ın, kendisinden almasının istendiği ıspanağı getirdiği ve yeni kiracılar için dış kapının anahtarını yaptırdığından geç kaldığı için özür dilediği görülmektedir. Bayram'ın, daha önce görüldüğü sahnelerde olduğu gibi, bu sahnede de marjinal erkeklik sınırları içerisinde çizildiği anlaşılabilen ve kendisini Han'a onaylatmaya çalıştığı fark edilebilmektedir. Bayram'ın hem yeni gelen kiracıdan -Memduh- huysuz olduğunu söyleyerek bahsetmesi hem de anahtar kendisinin götüreceğini söyleyen Han'a “Siz zahmet etmeseydiniz” demesi ile Bayram'ın hegemonik bir erkek olan Han ile bir dayanışma içerisinde bulunmaya çalıştığı ve bu sayede kendi erkekliğini onaylatmaya çalıştığı çıkarımı yapılabilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde, Bayram'ın, getirdiği siparişleri Gülben'e verdiği ve bu arada Gülben ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Gülben'den hoşlandığı tavır, davranış ve söylemleriyle belli olan Bayram'ın, Gülben tarafından sürekli olarak terslenmesi ve susturulması, Bayram'ın marjinal erkekliğin bir temsilini sunduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır. Dizideki hegemonik erkeklerin kadınlara olan yaklaşımıyla Bayram'ın kadınlara olan yaklaşımının sunumu arasında bariz bir fark bulunduğu fark edilmekte ve bu noktada Bayram'ın ekonomik sınıfı ve konumu dolayısıyla “ataerkil kazanç”tan pay alamadığı alıyorsa da dizide bu ana kadar bunun gösterilmeye değer bir kazanç olmadığı çıkarımı yapılabilmektedir. Bayram'ın, kadınlarla olan ilişkisindeki

sunumunda Şu ana dek bu Şekilde bir profil yaratılarak çizilmesi, ilişki kurduğu kadınlardan kendisinden ekonomik sınıf ve konum olarak üstte çizilmiş olan karakterler olmasıyla açıklanabilmektedir.

Bir başka sahnede Bayram'ın, apartmanda karşılaştığı Memduh ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Memduh'un, Bayram'dan, Safiye'ye su faturasını kendi üzerine almak istediklerini söylemesini istemesinin zerine Bayram'ın, Memduh'a, bunu yapmak istemediğini söylediği; bu isteksizliğinin sebebi olarak Safiye'nin "deliliğini" ne sürdüğü ve Memduh'un da buna ses çıkarmadığı görülmektedir. Buradan, farklı sınıf ve konumda bulunan farklı erkeklerin birbirleriyle baskılama-tabii kılma iliŐkileriyle beraber özellikle kadınlardan söz konusu olduğunda ortaklaŐıp dayanışma içerisine girebildikleri anlaşılabilmektedir. Dizi boyunca ekonomik sınıfı üzerinden marjinal erkeklik kalıpları içerisinde sunulmuş olan Bayram'ın bu noktada genellikle hegemonik bir erkek olarak sunulan Memduh'a karşı söz konusu bir kadının deliliği olan bir konuda dayanışma isteğinin geri çevrilmemesi, dizide bu durumun temsil edildiğinin bir göstergesini sunmaktadır.

Bir başka sahnede Bayram'ın, Safiye ve Gülben ile apartmanı temizlediği görülmektedir. Bu sahne boyunca Bayram'ın, temizlik yaparken sürekli olarak Safiye tarafından azarlandığı, işinin beğenilmediği, baskı altında tutulduğu ve küçümsenerek aŐaĐılandıĐı görülmektedir. Dizi boyunca, marjinal erkeklik kalıpları içerisinde sunulmuş olan Bayram'ın bu sahnede, hem kadınlardan birlikte -patriarkal sistem içerisinde "kadınısı" bir eylem olarak kodlanmaktadır- temizlik yapması hem de bu temizlik sırasında yaptığı işin beğenilmemesiyle kadınlardan tarafından baskı altında tutuluyor olması; Bayram'ın, "en azından sınıfsal olarak kendisinden st konumda bulunan" kadınlardan karşı -kendi sınıfındaki kadınlardan ilişkisi dizinin analiz edilen bölümlerinde sunulmamaktadır- herhangi bir hakimiyetinin olmadığını göstermektedir.

5.2 Menajerimi Ara Dizisindeki Erkek Karakterlerin Söylem Analizi ve Bulguları

5.2.1 Menajerimi Ara dizisinin künye bilgileri ve genel zeti

Menajerimi Ara; Fransız yapımı "Dix pour cent" dizisinden uyarlanan ve Star TV'de yayınlanan, yapımcılığını Ay Yapım'ın üstlendiği, senaryosunu Yelda Eroğlu (ilk bölümden yedinci bölüme dek), YeŐim ıtak (ilk bölümden yedinci bölüme dek), Emine

Yıldırım (üçüncü bölümden yedinci bölüme dek), Ekin Atalar (sekizinci bölümden otuz dördüncü bölüme dek), Sema Ergenekon (otuz beşinci bölüm ve sonrası) ve Uğraş Güneş'in (otuz beşinci bölüm ve sonrası) yazdığı, yönetmenliğini Ali Bilgin (ilk bölümden dokuzuncu bölüme dek) ve Deniz Çelebi Dikilitaş'ın (onuncu bölüm ve sonrası) yaptığı bir televizyon dizisidir. İlk bölümü 25 Ağustos 2020 Salı günü yayınlanan dizinin şu ana dek otuz dokuz bölümü çekilmiştir ve dizi devam etmektedir. Dizinin önemli rollerinde; Ahsen Eroğlu, Barış Falay, Canan Ergüder, Fatih Artman, Deniz Can Aktaş, Ayşenil Şamlıoğlu, Gamze Karaduman ve Semi Sırtıkkızıl gibi isimler yer almaktadır.

Dizinin, özellikle iç çekimlerinin bir kısmı Beykoz Kundura Fabrikası'nda gerçekleşmekte; Dicle karakterinin ilk üç bölüm kaldığı ev ise Şişli ilçesinde bulunan Kurtuluş semtindedir. Hayali yetenek ajansı EGO'nun bulunduğu bina ise, İstanbul-Maslak'taki 42 Plaza'dır. Dizinin genel özeti ise şu şekildedir:

Dicle, hayallerini süsleyen sinema alanında çalışmak için Antalya'dan İstanbul'a taşınmıştır ve aylardır iş aramaktadır. Sinema alanında bir türlü aradığı işi bulamayan Dicle, geçinebilmek için geçici işler yapmaktadır. Umutları tükendiği anda Dicle'nin aklına, kendisini çocukken terk eden ve yıllardır hiç görmediği babası gelir. Dicle'nin babası, menajerlik piyasasının en ünlü ve önemli şirketlerinden biri olan Ego Ajans'ın beş ortağından biri olan Kıraç Özdal'dır. Dicle, babasından iş istemek için ajansa gittiğinde babası şok olur ve Dicle'yi terslemeden ajansta çalışamayacağını, menajerliğin kendisine göre bir iş olmadığını fakat Antalya'da bir tanıdığı vasıtasıyla ona bir iş ayarlayabileceğini söyler. Dicle ise babasının, kendisinin varlığını yıllardır herkesten sakladığı ve bu durumun ortaya çıkmasından korktuğu için iş isteğini gerçekleştirmediğini anlar ve gururu kırılır. Fakat tüm bunlar Dicle'yi yıldırılmaz. Ertesi gün Dicle tekrar ajansa gittiğinde, Feris'in asistanının işinden istifa ettiğini görür ve bu işi istediğini Feris'e söyler. Feris, Dicle'yi asistanı olarak işe alır ve Dicle babasının tüm karşı çıkışlarına rağmen ajansta çalışmaya başlar. Dicle şimdi, bir yandan babasının engellemeleriyle uğraşacak bir yandan müşterileri olan sanatçıların sorunlarıyla uğraşmak zorunda kalacaktır. Tüm bunlarla beraber, Ego ajansın kurucusu ve ajansın yüzde altmışının sahibi olan Nadir Bey'in ölümüyle ajans, piyasada varoluş savaşı verecek; Ego Ajans'ın menajerleri, sanatçılarını ve anlaşmalarını ellerinde tutabilmek için mücadele edeceklerdir.

5.2.2 Menajerimi Ara dizisindeki erkek karakterler ve kişilik özellikleri

Barış Falay- Kıraç Özdal: Kıraç, Ego Ajans'ın en hırslı menajeridir. Bundan dolayı gerekirse birinin üstüne basıp geçmekten çekinmemektedir. Dicle'nin babasıdır fakat bu gerçeği çevresindeki herkesten saklamaktadır. Bu gerçeğin kariyeri ve ailesiyle olan ilişkisini bozacağını düşünmektedir. Vicdansız biri olmasa da çalıştığı sektör yüzünden böyle biri olmuştur. Diğer menajerlerin aksine işin sanat boyutundan ziyade finans boyutuyla ilgilenmektedir. Son derece kararlı, inatçı ve fırsatçı bir karaktere sahiptir.

Fatih Artman- Çınar Bilgin: Çınar, ajansın sinemaya en çok gönül vermiş menajeridir. Bohem, entelektüel ve çok okuyan biridir ve kendini olduğundan başka göstermek gibi bir derdi yoktur. Duygusal biridir ve müşterileriyle olan ilişkileri de duygusallık üzerinden gerçekleşmektedir. Bu yüzden müşterilerini para kapısı olarak görmekten ziyade onlara arkadaş gibi yaklaşmaktadır. Kıraç ve Feris'e göre daha yumuşak başlıdır fakat sinirlendiğinde de kendini kaybedebilmektedir. İdealist, fedakâr ve arkadaş canlısı bir karaktere sahiptir.

Deniz Can Aktaş- Barış Havas: Rol aldığı bir yaz dizisinin başarısıyla popüler olan ve büyük bir hayran kitlesini peşinden sürükleyen Barış, bu popülerliğin getirdiği baskıyı da hissetmektedir. Özgürlüğüne düşkün olduğundan bu baskı bazen onu, olmak istemediği birine dönüştürmektedir. Zor bir çocukluk geçirdiğinden insanlara zor güvenmektedir ve bu yüzden hissettiklerini göstermekten hoşlanmamaktadır. Abisiyle beraber İstanbul'a taşınmıştır ve onunla yaşamaktadır. Duygusal, hırslı ve başına buyruk bir karaktere sahiptir.

Semi Sırtkızıl- Emrah: Çınar'ın asistanı ve sağ koludur. Dicle'ye karşı oldukça yakın davranmış ve onunla iyi arkadaş olmuşlardır. Toplumsal cinsiyet kalıplarının dışında yaşamaktadır. Toplum tarafından dışlanmaya alışık olduğundan tuhaf insanlarla, onların kabalıklarıyla başa çıkmayı öğrenmiştir. Deli dolu, neşeli ve enerjik olmasına rağmen oldukça yalnız biridir. Zararsız dedikodu ve magazin haberlerini çok sevdiğinden, ofiste ve ofis dışında olan bitenden her zaman haberi olmaktadır. Kıvrak zekalı ve son derece alaycıdır.

Bedir Bedir- Bekir: Bekir, ajansın çaycısıdır. Zaman zaman patronundan patroncu olsa da genellikle patron ya da amirlerden çekincesi yoktur. Dizi reytingi ve film gişesini tahmin etme konusunda tuhaf bir yeteneğe sahiptir ve bu konulardaki tahminleri

genellikle doğru olmaktadır. Hayata dair büyük laflar etmeyi sevmektedir. Dobra, neşeli ve iyi niyetli bir karaktere sahiptir.

İdeal Beran Kotan- Aydın: Aydın, Barış'ın abisidir. Babaları öldükten sonra liseyi bırakmak zorunda kalmış ve birçok işte çalışmıştır. Aydın'ın en büyük silahı, özellikle Barış'a karşı kendini acındırmaktır. Zorda kaldığı durumlarda, ailesi için okulu bırakıp genç yaşında çalışmaya başladığını Barış'ın başına kakmakta, vicdanına oynamaktadır. Bu özelliklerine rağmen kardeşine oldukça düşkündür ve onunla birlikte yaşamaktadır. Barış'ın kendini kaybettiği durumlarda onu frenlemektedir. Bencil ama bir o kadar da duygusal bir karaktere sahiptir.

5.2.3 Menajerimi Ara dizisindeki erkek karakterlerin analizi

5.2.3.1 Kıraç karakterinin analizi

Kıraç karakterinin, dizide görüldüğü ilk anda, şık bir takım elbise içinde ofisinde otururken kahvesini yudumladığı ve odasına gelen asistanı Gülin ile konuştuğu görülmektedir. Kıraç'ın, sahnenin başında Gülin ile konuşurken yüzüne bakmadığı ve onunla konuşurken emrivaki yaparak konuştuğu görülebilmektedir. Buradan Kıraç'ın, bir kadınla konuşurken yüzüne bakmayarak ve onunla emrivaki şekilde konuşarak kadının değersizleştirilmesi ve nesneleştirilmesi ile erkeklik hegemonyasını inşa ettiği ve böylece, Kıraç karakterinin dizide, hegemonik erkekliğin bir temsilini sunduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Yine Kıraç'ın; işinin başında, bir insanla konuşurken dahi gözünü işinden ayırmayan, kudretli, başarılı ve zengin iş insanı profili çizmesiyle; hegemonik erkekliğin, özellikle günümüzde nicel olarak artış gösteren türlerinden biri olan ve Connel ve Wood (2005) tarafından kavramsallaştırılmış olan uluslararası iş dünyası erkekliğine - tüm özelliklerini karşılamasa da- göz kırptığı fark edilebilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde, Kıraç'ın, yıllardır herkesten gizlediği kızı Dicle'nin kendisinden iş istemek için geldiği ve onunla bir kafede sohbet ettiği görülmektedir. Kıraç'ın bu sahne boyunca, kızıyla konuşurken cinsiyetçi bir dille kurduğu söylemiyle kızına kendi arzu ettiği ve kendi çıkarına olan yollar sunarak -para teklif etmesi ve İstanbul'da iş isteyen Dicle'ye burada yapamayacağını söyleyerek, Dicle'nin geldiği ve Kıraç'ın da üniversite okuduğu yer olan Antalya'da iş ayarlayacağını söylemesi- "yardım etmeye" çalıştığı; bu sayede kızı üzerinde iktidarı ve özellikle ekonomik gücü ile baskı

kurarak ve sembolik şiddet (Bourdieu, 2019) uygulayarak hegemonik erkeklik kimliğini yeniden ürettiği anlaşılmaktadır. Bu sahnenin sonuna doğru ise; Dicle'nin, parasını istemediğini üstüne basa basa söylediği Kıraç'ın, Dicle'nin ceketinin cebine Dicle'den gizli bir şekilde para koymasıyla, kızına karşı gösterdiği tutum ve davranışları ile kurmuş olduğu cinsiyetçi ve ayrımcı söylemlerin sorunlu temsiller yoluyla aklanmaya çalıştığı çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Kıraç'ın, Dicle'nin annesi ile telefonda konuştuğu ve sonrasında, Kıraç telefonla konuşurken odaya gelen eşi Mayda ve kızı Beren ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Kıraç'ın, Dicle'nin annesi ile konuşurken hegemonik erkeklik özelliklerinin vurgulandığı görülmekle beraber; Mayda ile konuşmasında ise, Mayda'nın üzerinde bir "erkek iktidarı" kurmadığını gösteren niteliklerle sunulduğu anlaşılmaktadır. Bu sahnede Kıraç'ın, kiminle konuştuğunu Mayda'dan ve kızından saklaması ve bu konuda onlara yalan söylemesi; bu sahne özelinde, evde "erkek iktidarı"nın var olmadığını düşündürmektedir. Fakat dizinin ilerleyen bölümlerindeki bir başka sahnede; Kıraç'ın, Ceylan'ın yanına Feris, Peride ve Çınar ile birlikte gittiği ve Ceylan'ın evinden çıkarlarken bu ekip ile tartıştığı görülmektedir. Bu sahne içerisinde, Kıraç'ın, Ceylan'ın satacağı hisseleri bu ekibin almak istediğini söylediği ve bu sebeple ekiple tartıştığı bölümde Feris'in, Kıraç'a "... Hangi parayla? Senin için bir sıkıntı yok, senin kayın pederin zengin" dediği ve böylece Kıraç'ın evde ve Mayda üzerinde sahip olamadığı iktidarın sebebi öğrenilmektedir. Kıraç'ın evde ve özellikle Mayda üzerinde bir hakimiyet kuramamış olmasının sebebinin dizide; feminist bir duruşla değil, zengin bir kayın peder bilgisi üzerinden, Kıraç'ın kendisinden ekonomik sınıf ve güç olarak daha üst konumda bir erkekten dolayı iktidar kurmadığının belirtildiği ve böylece dizinin sunum açısından en az sorunlu sunulan ilişkilerinden birinin temel sebebinin büyük bir soruna sahip olduğu sonucuna varılabilmektedir. Yine bir başka sahnede; Mayda'nın, Kıraç'ın işiyle ilgili yaptığı yorumların ve Kıraç'a "Bana iş hayatından anlamıyormuşum gibi davranma Kıraç. Ben de çalıştım" demesinin üzerine Kıraç'ın, Mayda'ya "Evet, bilmem kaç yıl önce babanın şirketinde" dediği ve Mayda'yı bu konuda küçümsediği görülmektedir. Kıraç'ın bu sahnede kurmuş olduğu ayrımcı söylemle, kadınların iş hayatında olmalarını ve iş hakkında konuşmalarını küçümsediği ve böylece bir kez daha sembolik şiddete başvurarak hegemonik kimliğini yeniden inşa ettiği söylenebilmektedir. Ayrıca, bu sahnenin öncesinde Kıraç'ın, Mayda ile tartıştığı ve bu sahne içerisinde de

ikilinin arasının bozuk olduğu düşünöldüğünde; Kıraç'ın, Mayda'nın üzerinde tam iktidar sahibi olamamasının sebebinin Mayda'nın babası olduğu çıkarımının ispatlandığı vurgulanabilmektedir. Zira, Kıraç'ın daha bir gündür Mayda ile bozuk olması bile ona karşı patriarkinin hegemonik bir erkek olarak ondan beklediği gibi davranmasına; ayrımcı bir söylemle eşini küçümseyerek Mayda üzerinde iktidar konumuna yerleşmeye çalışmasına sebep olmuştur. Böylece dizide, toplumsal cinsiyet mesajları açısından olumlu ya da doğru sayılabilecek birkaç sahne, durum ya da olayın bile temelinde patriarkiyi kutsayan sebepler barındırdığı ve Althusser (2006)'in de belirttiği gibi, televizyonun devletin ve onun da içerisinde var olduğu patriarkal sistemin ideolojik aygıtı olduğu sonucuna bir kez daha varılabilmektedir.

Bir başka sahnede Kıraç'ın; Feris ile toplantı sırasında ikili diyaloga girdiği görölmektedir. Kıraç'ın burada, Feris'in yaptığı işi küçümsediğini ve kendisinin bu işte ondan daha iyi olduğunu vurgulayan söylemleriyle Feris üzerinden, ajansta sahip olduğu iktidar ve gücünü pekiştirdiği görölebilmektedir. Böylece dizinin bu sahnesinde, hegemonik erkekliğin, bir kadına karşı kurduğu söylemsel hakimiyet ile erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiği; Kıraç ve Feris karakterlerinin ilişkisi ve bu karakterlerin sundukları sorunlu temsiller üzerinden gösterilmektedir. Yine Kıraç'ın bu sahnede de hegemonik erkeklik özellikleri gösterirken, bu özelliklerinin geleneksel hegemonik erkeklikten ziyade ulusaşırı iş dünyası erkekliğine yaklaşmakta olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Kıraç'ın dizi boyunca, ulusaşırı iş dünyası erkekliğinin; işini, mali durumunu ve hatta beden ve duygularını özbilinçle yönetme ve iktisadi güvensizlikler nedeniyle çalışma tarzlarında değişikliklere gidebilme gibi özelliklerini (Connell, 2019) genellikle sağladığı belirtilebilmektedir. Dizide Kıraç'ın bu özelliklerinin, yine toplantı sırasında, bu kez Çınar'a söyledikleri üzerinden de vurgulandığı görölebilmektedir. Kıraç'ın, Çınar'ın menajerliğinde olan Tuba'nın, Bond filmlerinden birinde oynama işinin iptal edilmesi üzerine Çınar'a "E ne oldu şimdi? Yüz binlerce dolarlık anlaşma, Hollywood'a gitme hayalleri falan uçtu mu? Gönölden tebrik ederim seni. Çok iyi Çınar" diyerek, iptal olan işin başarısızlığından Çınar'ı sorumlu tutarak, onun başarısızlığı üzerinden kendi hegemonyasını yeniden ürettiği belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede Kıraç'ın, yapımcı Ceren ile yemek yediği ve sohbet ettiği görölmektedir. Kıraç'ın, kadına tekrar Tuba'yı projeye sokması karşılığında, kadın için gerekli olan izinleri nüfuzunu kullanarak alacağını söylediği; kadının bunu yapmadığı

takdirde işini bozabileceğini söyleyerek tehdit ettiği görülmektedir. Bu sahnede, Kıraç'ın, kadına karşı kibar fakat tehditkâr bir üslupla konuştuğu ve bu yolla arzuladığı işi kadına yaptırmaya çalıştığı fark edilmekte; böylece dizide, hegemonik bir erkek olarak sunulmuş olan Kıraç karakteri üzerinden erkeklerin, iş dünyası içerisinde kadınları şantaj ve/veya tehdit gibi yollarla baskılayarak istediklerini yaptırmaya çalıştıklarının bir sunumunun yapıldığı çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede Kıraç'ın, ofisine gelen Feris ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede, Kıraç'ın, Tuba'nın yaşı yüzünden Bond filminde oynamayacağını Dicle'den öğrendiğini Feris'e söylediği ve bunu Dicle'yi ajanstan kovdurmak için yaptığı fark edilmektedir. Bu noktada hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmakta olan Kıraç'ın, yine kendi çıkarları için kadınları arzuladığı gibi kullandığı ve böylece iktidar ve gücünü perçinlediği söylenebilmektedir. Kıraç'ın diyaloglar esnasında Feris'e, Dicle'yi kast ederek "Feris, sen bana etik dersi vermeden önce asistanına sahip çıksan... O kız kesin başımıza bir iş açacak... Ama artık sen bir ayar mı verirsin kovar mısın bilemem. Ben olsam onu, bir dakika burada tutmam" dediği ve burada Kıraç'ın argo kelimelerle ve cinsiyetçi bir dille kurduğu söylem üzerinden bir kadını, başka bir kadına karşı kötüleyerek, değersizleştirerek ve nesneleştirerek sunduğu ve iki kadın üzerindeki iktidar ve gücünü kullanarak işleri kendi istediği şekilde çözmeye ve çözdürmeye çalışarak hegemonik erkeklik kimliğini yeniden ürettiği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede Kıraç'ın, Ceren ve Tuba ile buluştuğu ve sohbet ettiği; bu sahnenin hemen ardından gelen sahnede ise Tuba ile ofisinde yalnız sohbet ettiği görülmektedir. İlk sahnede Ceren'in, Tuba'ya Bond filminde oynayabilmesi için tek şansının estetik yaptırmak olduğunu söylediği ve Tuba'nın bunu kabul etmediği görülmektedir. Bu sahnenin hemen ardından gelen sahnede ise; Kıraç'ın, Mayda'nın görseli -ki bu görselin, sahne sonunda geçmiş zamanlı bir görsel olduğu gösterilmektedir- üzerinden Tuba'yı estetik yaptırmaya ikna ettiği görülmektedir. Kıraç'ın bu sahnede Tuba'yı ikna ederken, Mayda'nın, kapitalizm ve patriarki tarafından kurgulanmış olan güzellik algısına sahip olduğunu vurgulayarak bunu yapmış olması; patriarkinin hegemonik erkekliğe kazandırdığı avantajlı iktidar konumunu ve patriarkinin kurgulamış olduğu olguların hegemonik erkekliğin elinde ne şekilde kullanıldığını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Dizide, kadınların -dizide bu durum, kadının iş yaşamı üzerinden sunulmuş olsa da aslında bu durumun kadınları her alanda bir zorunluluğa tabi

tuttuğu belirtilebilmektedir- yaşları ne olursa olsun güzel ve genç görünmek zorunda oldukları ve bu uğurda sağlıklarını dahi düşünmeden gerekli her şeyi yapmaları/yaptırmaları gerektiği vurgulanmakta; bu durumun, erkeklerin elinde bir koz olarak bulunduğu ve bu durumu kendi çıkarlarına kullandıkları sonucuna varılabilmektedir.

Bir başka sahnede Kıraç'ın, Dicle ile tartıştığı görülmektedir. Kıraç'ın bu sahnede, ofisine gelen Mayda'nın yanında Dicle'nin, Kıraç ile samimi konuşmasıyla Mayda'nın Dicle'nin kızı olduğunu öğrenmesinden korktuğu ve bu konuda Mayda ajanstan ayrıldıktan sonra Dicle'yi azarladığı görülmektedir. Bu sahnede Kıraç'ın, Dicle'yi; cinsiyetçi ve ayrımcı bir dille kurduğu söylemleriyle bağırarak, emirler vererek ve etraftaki eşyalara zarar verme yoluyla sözlü ve psikolojik şiddet uygulayarak baskı altına aldığı ve böylece Dicle üzerindeki iktidar ve gücünü kullanarak ona istediği şekilde davranmayı dayattığı çıkarımı yapılabilmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, Kıraç'ın Mayda ile olan ilişkisinde Mayda'ya karşı bir iktidar ve hakimiyet kurmadığının tekrar görüldüğü sahnede Kıraç'ın; hegemonik erkeklik kimliğinin “eksik” olan bu yönünü, özellikle kadın asistanlar, müşteriler ve ortaklar üzerinden kapatmaya çalıştığı ve bu konuda gerektiğinde Sancar (2009)'ın da belirttiği gibi şiddet içeren çeşitli yöntemlere başvurduğu belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede, Kıraç'ın, Tuba'nın tekrar Çınar ile çalışmaya başladığını öğrenmesinin üzerine Çınar'ın yanına giderek onunla tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede Kıraç ve Çınar'ın, birbirlerine karşı cinsiyetçi ve ayrımcı bir dil kullanarak bağırdukları ve birbirlerinin üzerine yürüdükleri fark edilmektedir. Buradan, bu sahnedeki sunumlar aracılığıyla, iki hegemonik erkeğin çıkarlarının çakışmasıyla bir “hegemonya savaşı”na girdikleri ve birbirlerine sahip oldukları iktidar ve gücü kabul ettirmeye ve ortamdaki diğer kişilere erkekliklerini onaylatmaya çalıştıkları anlaşılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Kıraç'ın, toplantı odasında önce Nadir'in sandalyesine oturmak istemesinden dolayı ardından da Nadir'in müşterilerinin menajerler arasındaki paylaşımından dolayı diğer menajerlerle tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede, Kıraç'ın, Ajansın yüzde olarak çoğunluğuna sahip olan Nadir'in ölümü üzerine onun sandalyesinde oturmaya kendinde hak görmesi, söylemsel ve göstergebilimsel açıdan yaklaşıldığında ajanstaki iktidarını ve gücünü, diğer menajerler üstüne kabul ettirmeye ve onaylatmaya çalıştığının bir göstergesini sunmaktadır. Yine sahnenin ilerleyen planlarında, asistanı

Gülin ile beraber, Nadir'in müşterilerini tüm menajerlere kendi istediği ve çıkarına uygun şekilde paylaşmış olması ve diğer menajerlerden bunu kabul etmelerini beklemesiyle de bu durumun desteklendiği anlaşılmaktadır. Buradan, genel anlamda bakıldığında; hegemonik erkekliğin ortam hakimiyetine sahip olarak insanlar üzerinde bir tür iktidar ve baskı kurarak kendi arzu ve çıkarlarını gerçekleştirmeye çalıştığı sonucuna varılabilmektedir.

Kıraç'ın, bir başka sahnede, önce yapımcı Celal, Feris ve Dicle; sonra yalnızca Feris ve Dicle ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede, Celal ve Feris'in; Beren'in dizide aşıkları canlandığı Barış ile gerçek hayatta da sevgililermiş gibi davranmalarına karar verdikleri ve Kıraç'ın Beren'in "babası" olarak buna karşı çıktığı fakat Feris'in açıklamalarıyla bu duruma ikna olduğu görülmektedir. Kıraç'ın bu sahnede, her ne kadar dizinin bu bölümüne dek, hayatta en ön planda işini tutan, hırslı ve fırsatçı bir karakterle çizilmiş -hatta bu yönüyle ulusaşırı iş dünyası erkekliğinin bir temsilini sunduğu birçok sahnede görülmüştür- hegemonik bir erkek olarak sunulduğu görülmüş olsa da bu sahnede kızına "babalık" yapması ve işinin çıkarını dahi ikinci plana atmış olması; Kıraç'ın geleneksel hegemonik erkeklik yönünün vurgulanmasına neden olmaktadır. Bu konuda Kıraç'ın böyle bir yönünü "aşamamış" olmasının nedenleri düşünüldüğünde; kurgulanmış bir konum olan erkekliğin özelliklerinin de esasen erkeğin içinde bulunduğu toplum, kültür, gelenek ve görenekler ile çevre ve çevre içerisinde rol model olarak alınan bireylerin etkisinde oluşan içselleştirilmiş kurgusal özellikler oldukları sonucuna varılabilmekte; dizide bu durum, Kıraç'ın temsil etmekte olduğu erkeklik üzerinden özellikle vurgulanmaktadır.

Bir başka sahnede, Kıraç'ın, Ceylan'ın yanına, onun sahip olduğu hisseleri almak için gittiği ve ona bir teklif yaptığı fakat Ceylan'ın bu teklifi kabul etmediği görülmektedir. Bu sahnede Kıraç'ın yaptığı teklifin Ceylan tarafından reddedilmesiyle Kıraç'ın, Ceylan ve Nadir'in özel hayatıyla ilgili bildiği bilgileri -Nadir'in Ceylan'ı birden fazla kez aldatması ve Ceylan'ı sevmiyor olması vb.- Ceylan'a karşı kullanmasıyla özel hayatın gizliliğine saldırdığı fark edilmektedir. Kıraç'ın Ceylan'a, özel hayatıyla ilgili bilgileri söylemesi; bu sahnede Kıraç'ın, ekonomik olarak kendisinin ihtiyacı olduğu ve elde etmek istediği hisseler üzerinden bir kadına psikolojik şiddet uyguladığını ve bu yolla hegemonik kimliğini yeniden inşa ettiğini göstermektedir. Sahnedeki bu sorunlu temsiller aracılığıyla, hegemonik erkekliğin arzuladığı ve elde etmek istediği şey

için yapamayacağı şey ve aşamayacağı sınır olmadığını sunmakta olduğu sonucuna varılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Kıraç'ın, Barış'ın dövüştüğü yere Feris ile birlikte geldiği ve orada bu ekibin -Barış dövüşmeye giderken arkasından onu takip eden Dicle de sahnede bulunmaktadır- olay yerine gelen polislerle konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede polislerin, kendilerine Barış'ın bir suçu olmadığını ve kendisine tıbbi müdahale gerektiğini Dicle ve Feris söylediği halde, Kıraç da bunu söyleyene dek bu durumu onaylamadıkları ancak konuyu Kıraç'ın açıklamasıyla ikna oldukları ve onayladıkları görülmektedir. Böylece erkek olan polislerin, hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmakta olan Kıraç gelmeden ve konuşmadan Barış'ın gitmesini onaylamaması; dizide erkeklerin, kadınları ve kadınların söylediklerini umursamayarak onları değersizleştirdikleri ve nesneleştirdiklerinin bir göstergesini sunmakta olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu sunumla birlikte, Kıraç'ın hegemonik erkekliğinden dolayı sahip olduğu iktidar ve gücünün pekiştirildiği ve hegemonik kimliğinin yeniden üretildiği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede, Kıraç'ın, kızı Beren ile evde Barış'ın hastanede olması ile ilgili konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Kıraç'ın, Barış'ın yanında olmak istediğini söyleyen Beren'e izin vermediği ve Beren'i hastaneye gitmeme konusunda ikna ettiği görülmektedir. Buradan, Mayda üzerinde -Mayda'nın babasının sahip olduğu iktidar ve güçten ötürü- iktidar kuramayan Kıraç'ın; kızı üzerinde, özellikle "babalık konumu"nu kullanarak bir iktidar kurmuş olduğu ve kızını bu anlamda baskı altında tutup ona istediklerini yaptırabildiği sonucuna varılabilmektedir. Böylece erkeklerin, kadınlarla olan ilişkilerinde -Mayda ile olan ilişkisindeki gibi- kendilerinden daha güçlü gördükleri bir başka erkek olmadığı müddetçe, hegemonik erkekliklerinden dolayı sahip oldukları hakimiyet ve güç ile bir iktidar kurdukları; özellikle baba olan hegemonik erkeklerin bu konuda "babalık konum"larını da kullanarak güçlerini ve iktidatlarını pekiştirdikleri çıkarımı yapılabilmektedir. Dizide de bu durum, Kıraç ve Beren'in ilişkisi üzerinden, sorunlu temsiller yoluyla sunulmakta ve yeniden üretilmektedir.

Bir başka sahnede Kıraç'ın, Dicle'ye; Beren ve Barış'ın fotoğraf çekiminin ne durumda olduğunu söylemesi üzerine Dicle'nin, Beren'in "femme fatale (ilişkiye girdiği erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı kadın) bir imajla iddialı kıyafetler giyeceğini" söylediği ve Kıraç'ın böyle bir şeyi asla kabul etmeyeceğini

ve konseptin değiştirilmesini istediği görülmektedir. Bu sahnede Kıracı'nın, kızıyla ilgili bir konuda çok katı ve sabit fikirli bir tutum göstermesi zerine Feris'in "nce Beren'in fikrini almak gibi bir değişiklik yapsan nasıl olur mesela?" diye sorduğu ve Kıracı'nın "Olmaz. Ben Beren'in babası, menajeri ve mentoru (akıl hocası) olarak böyle bir Şeyi kesinlikle kabul etmiyorum. Zaten Beren de benim gibi düşünür. O tema varsa, Beren yok, net" diyerek cevap verdiği fark edilmektedir. Bu sahnede Kıracı'nın, -işiyle ilgili bir konu olmasına rağmen- işinin kızıyla ilgili olmasından dolayı "babalık konumu"nu kullandığı; bu konumu kullanarak Beren hakkında kendisinde karar verme hakkı bulduğu ve hatta bunu "Zaten Beren de benim gibi düşünür" diyerek aklamaya çalıştığı görülmekte; böylelikle dizide, bir kadının kendisiyle ilgili bir konu hakkında dahi "babası dururken" kendisine laf düşmediği, fikri ne olursa olsun babasının buna izin vermeyeceği için istediği Şeyi yapamayacağı gibi mesajlar üzerinden kadınların değersizleştirilerek nesneleştirildikleri çıkarımı yapılabilir. Böylece Kıracı'nın, hegemonik bir erkek olarak, kendisinin istemediği ve izin vermediği hiçbir Şeyin kızı tarafından yapılamayacağını hem patriarkal söylemleri hem de katı ve sabit fikirli tutumuyla destekleyerek gösterdiği; buradan hegemonik erkekliğin kadınları baskı altında tutmak için kullandıkları "babalık konumu"nun altının çizilmesiyle sorunlu temsiller aracılığıyla patriarkal mesajların verildiği ve patriarkinin yeniden üretildiği sonucuna varılabilmektedir. Bu sahnenin ileriki sahnelerden birinde ise, Kıracı'nın, Dicle'den; Beren'in kendisini dinlemediğini ve Kıracı'nın karşı çıktığı konseptte fotoğraflar ektirdiğini öğrendiği görülmektedir. Bu sahnede Kıracı'nın, kızının istediği gibi davranmadığını öğrendiğinden "babalık konumu"nun yok sayılmasıyla erkeklik hegemonyasının zarar gördüğü ve bu yüzden ajanstaki Dicle ve Gülin' emirler vererek ve sesini yükselterek konuşmasıyla, ajanstaki ve çalışanlar üzerindeki hakimiyetini kullanarak hegemonik kimliğini yeniden üretmeye çalıştığı söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede, Kıracı'nın, Dicle ile tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede Kıracı'nın, Dicle ve Dicle'nin annesi ile yıllardır neden görüşmediğini açıklarken Dicle'ye, Dicle'nin annesini kast ederek, "... Soyadımı istemedi..." dediği görülmektedir. Özellikle toplumumuzda, patriarkinin ve bu düzen içerisindeki soyun devamlılığının baba üzerinden sağlanması ve kadınların, erkeklerin baskısı ve boyunduruğu altında tutulmasının sağlandığı en önemli yollardan biri, kadının ve çocukların erkeğin soyismini almasıdır. Günümüzde bile kadının, kendi soyismini kullanmaya devam etmek

istediğinde, kendi soyismmini ancak erkeğin soyismmini almakla birlikte kullanabilmesi; bu durumun hala aşılmadığını ve -belli ki- patriarki sürdüğü sürece de aşamayacağını göstermektedir. Dizinin bu sahnesinde de Kıraç'ın; Dicle'yi ve Dicle'nin annesini, soyismmini almak istemedikleri için terk ettiğini söylemesiyle kendisini açıklamaya ve aklamaya çalıştığı görülmekte; bu durum dizide, bir erkeğin, ailesini soyismmini almadığında terk edebileceğini göstermesi açısından sorunlu bir temsil sunmaktadır.

Bir başka sahnede Kıraç'ın, Ego ajanstaki hisselerini diğer menajerlere satmak için toplantı odasına geldiği ve Çınar ile tartıştığı görülmektedir. Kıraç'ın bu sahnede, kendilerinden ayrılacağını gizlediği için Kıraç'a karşı tavrı alan menajerlerin toplantı yaptıkları sırada bu odaya geldiği ve "... Hisseleri önce size teklif etmek için geldim. Ne de olsa onca yıllık hukukumuz var" dediği ve Çınar'ın sinirlenerek ve Kıraç'ın üstüne yürümeye çalışarak, Kıraç'a "Aramızda hukuk mu bıraktın sen yahu? He? Hukuk mu bıraktın aramızda? Biz arkadaşız be!" diyerek bağırması fark edilmektedir. Kıraç'ın bu sahnede, toplantı odasına sakin ve kararlı duruşu ile Ego ajanstaki hisselerini satmak, bir başka deyişle, iş teklifi yapmak için geldiğinin gösterimiyle hegemonik erkeklik türleri içerisinde uluslararası iş dünyası erkeklik özellikleri gösterdiği; Çınar'ın, Kıraç'ın verdiği tekliften sonra onun söylediklerine sinirlenip üzerine yürümeye çalışarak ona bağırmasıyla geleneksel hegemonik erkeklik temsili sunduğu belirtilebilmektedir. Tüm bunlardan yola çıkarak, bu sahnede; Kıraç ve Çınar karakterlerinin temsil ettikleri hegemonik erkeklikler üzerinden, istekleri ve çıkarları çatışan iki hegemonik erkeğin bir erkeklik çatışmasının sunulduğu ve Çınar karakteri özelinde bu çatışmada sözlü ve psikolojik şiddetin bir çözüm olarak görüldüğü ve uygulandığı tespit edilebilmektedir.

Bir başka sahnede Kıraç'ın, oyuncu Aslı'nın babasını azarladığı görülmektedir. Aslı'nın kendisini ve annesini yıllar önce terk eden babasıyla yüzleştiği bir televizyon programında tartışmaya Kıraç'ın da katılmasıyla sunulan sahnede; Kıraç'ın, Aslı'nın babasını, babalık yapmadığını ve bu konuda tek suçlunun kendisi olduğunu söyleyerek baskıladığı fark edilmektedir. Bu sahne özelinde Kıraç'ın, kendisinin Dicle'ye yapmadığı "babalık" üzerinden bir başka erkeğe bağırarak ve onu azarlayarak baskılamasıyla; kendisiyle çelişkili bir söylem ve davranışta bulunarak bir başka erkek üzerinden hegemonik kimliğini yeniden inşa ettiği belirtilebilmektedir. Hegemonik erkekliğin, "babalık konumu"nu, kendisiyle ve kendi yaptıklarıyla çelişmek pahasına kullanarak erkeklik hegemonyasını pekiştirdiği; dizide, Kıraç'ın sahnede, Aslı'nın babasıyla yaptığı

konuşmanın herkes tarafından izlenmesiyle Kıracı'nın "alkışları topladığı"nın ve böylece "gerçek bir baba" gibi davrandığı için "kahraman" ilan edildiğinin gösterilmesiyle sunulmaktadır. Yine sahnenin ilerleyen planlarında, Kıracı'nın konuşmasıyla çeliştğini en iyi bilen kişi olan Dicle'nin, Kıracı'nın yanına gelerek Kıracı'na, "güzel konuşmadı" demesiyle dizinin yukarıda sunmuş olduğu ve yeniden ürettiği patriarkal mesajı desteklediği söylenebilmektedir. Böylece dizide, bir erkeğin, çocuklarına yıllarca somut olarak babalık yapmayı onları terk etse dahi çocukları tarafından affedilerek geçici olarak kaybettikleri "babalık konumlarını" tekrar kazanacakları mesajı verilmekte; böylece patriarki sürdükçe "babalık konumunun", bu konum sürdükçe de patriarkinin süreceği ve erkeklerin bu konum ve patriarki sayesinde kazandıkları tüm avantajlı iktidar konumlarını sürdürecekleri sonucuna varılabilmektedir.

5.2.3.2 Çınar karakterinin analizi

Çınar karakterinin, dizide görüldüğü ilk anda, asistanı Emrah ile, işleriyle ilgili çıkan bir sorunu çözmeye çalıştığı görülmektedir. Bu sahnede Çınar'ın, Emrah ile kararlı ve emrivaki yaparak konuştuğu görülmekte; buradan Çınar'ın, kendisinden konum ve statü itibarıyla daha alt konumda olan bir erkek üzerinden iktidar ve gücünü pekiştirdiği anlaşılmaktadır. Yine bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede Çınar'ın, müşterisi Tuba ile telefonda sorgulayıcı konuştuğu ve ona yapması gerekenleri emrivaki bir şekilde söylediği görülebilmektedir. Böylece Çınar'ın, kadın müşterisine olan yaklaşımındaki tavır, tutum ve söylemleriyle, bu kadın üzerinde bir iktidara sahip olduğu ve böylece erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiği anlaşılmaktadır. Böylece, bu iki sahnenin incelenmesiyle Çınar karakterinin dizide, hegemonik erkeklik sınırları içinde çizilmiş bir temsil sunduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Çınar'ın, Emrah ile ofisinde sohbet ettiği ve Tuba'nın Çınarı araması üzerine Emrah'ın yanlışlıkla Tuba'nın aramasını meşgule atmasıyla Çınar'ın Emrah'ı odadan kovduğu görülmektedir. Bu sahnede Çınar'ın, asistanı Emrah'a, Tuba'nın aramasını meşgule attığı için sinirlenmesi, Emrah'ı argo ve hakaret içeren söylemlerle azarlaması ve sonunda tehditkâr bir şekilde emrederek odasından kovması; hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmakta olan Çınar'ın, dizide genellikle madun erkeklik sınırları içerisinde çizilmiş olan Emrah'ı baskılama, tabi kılma ve ona boyun eğdirme yoluyla erkeklik hegemonyasını inşa ettiğinin göstergelerini sunmaktadır. Buradan hegemonik erkekliğin farklı erkeklikleri kendilerine tabi ve bağımlı kılarak sahip

oldukları iktidar ve gücü pekiştirdiklerinin, dizideki Çınar ve Emrah karakterlerinin sorunlu temsilleri üzerinden sunulduğu belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede Çınar'ın, önce Jülide ile yemek yediği ve sohbet ettiği; ardından Tuba'nın bu ikilinin yanına gelmesiyle üçünün sohbet ettiği görülmektedir. Çınar'ın bu sahnede, kendi işiyle ilgili çıkarını korumak adına Jülide'yi kullandığı ve hem Jülide'ye hem de Tuba'ya yalan söylediği ve ikisini de manipüle etmeye çalıştığı görülmektedir. Bu anlamda dizide Çınar karakterinin temsil ettiği erkeklik üzerinden; hegemonik erkekliğin kendi arzu ve çıkarları adına kadınlar üzerinde kurmuş olduğu hakimiyet ve onlara karşı sahip olduğu iktidar ve gücü kullanarak, erkeklik hegemonyasını yeniden inşa ettiği çıkarımında bulunulabilmektedir. Bu sahne özelinde bakıldığında, Çınar'ın temsil ettiği hegemonik erkekliğin, ulusaşırı iş dünyası erkeklik sınırlarına yaklaştığı belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede Çınar'ın, Tuba'nın kendisini menajerliğinden kovmasıyla şirkete geldiği ve ajansta bulunanlara bağırdığı görülmektedir. Bu sahnede Çınar'ın; Tuba'ya, Bond filminde oynamasının yaşı yüzünden iptal olduğunu söyleyeni bulmak için ajansa geldiği, ajansın ortasında argo ve hakarete varan kelimelerle kurduğu cinsiyetçi ve ayrımcı söylemler eşliğinde herkese bağırdığı, ajanstakileri bu şekilde suçladığı ve tehdit ettiği görülmektedir. Bu sahnede Çınar karakterinin sunmuş olduğu temsil üzerinden hegemonik erkekliğin; -özellikle bir kadın tarafından- başarısızlığa uğrattığında zedelenen hegemonyasını tamir edebilmek için; Sancar (2009)'ın da belirttiği gibi, bağırarak, emirler vererek, hakaret ve hatta küfürler ederek ve sözlü, psikolojik ve fiziksel şiddet uygulayarak baskı ve hakimiyet kurmaya çalıştığı sunulmaktadır.

Bir başka sahnede Çınar'ın, Feris ile birlikte kahvaltı yaptığı ve sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede, Feris'in, Çınar'a, jinekoloğa gittiğini ve jinekoloğun kendisine, çocuk yapabilmesi için az bir süresi kaldığını söylediği; bunun üzerine Çınar'ın, Feris'e elini çabuk tutmasını fakat bu konuda eş seçerken dikkatli olmasını söylediği görülmektedir. Burada Çınar'ın, Feris'i, "baba karakteri" olan bir eş bulması yönünde uyarmasıyla, Çınar karakteri ve söylemleri üzerinden patriarkal norm ve rollerin önemi dizide bir kez daha vurgulanmaktadır. Bu sahnede, dizinin birçok bölümünde olduğu gibi, patriarkal sistem ve ona bağlı kurumların -özellikle aile ve babalık konumu üzerine yapılan ısrarlı vurgularla- bir kez daha kutsandığı -Althusser (2006)'in deyişiyle

“ideolojik aygıt”ın görevini yerine getirdiği- ve bu sayede Çınar’ın hegemonik erkeklik temsilinin bu sorunlu sunum yoluyla bir kez daha altının çizildiği saptanmaktadır.

Bir başka sahnede Çınar’ın, Nükhet ile telefonda konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Çınar’ın; Nükhet’i, onun oynayacağı bir projeden vazgeçirmeye çalıştığı görülmekte; bunu yaparken, patriarki içerisinde kurgulanmış stereotipleri kullandığı fark edilmektedir. Nükhet’in kibar ve hoş bir kadın olarak şiddet ve kan içeren bir filmde oynamasının imajını sarsacağını söyleyen Çınar, Nükhet’e bu konuda “tatlı, ailelerin izleyeceği bir film” bulacağını söylemekte ve patriarkal sistem içerisinde kadınlıkla özdeşleştirilen özelliklerin vurgulandığı bir rolü tasvir etmektedir. Tüm bunlarla beraber ise Çınar’ın, patriarkinin sürdürülmesinde aktif rol alan hegemonik bir erkeklik temsili sunduğu bir kez daha anlaşılmakta ve dizinin bu durumu sorunlu temsiller yoluyla sunduğu sonucuna varılabilmektedir.

Bir başka sahnede Çınar’ın, önce ofisinde Emrah ile konuştuğu ardından ajans sekreteri Jülide ile tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede Emrah’ın, Çınar’ın menajerliğini yaptığı oyuncuların birinin, bir filmdeki rol için seçmelere çağırıldığını ve bu oyuncunun ajans sekreteri Jülide olduğunu söylediği; bunun üzerine Çınar’ın, Jülide’nin bu seçmeye, Çınar’ın menajerliğini yaptığı oyuncuların biri gibi özgeçmiş gönderdiği için çağırıldığını öğrenmesiyle Jülide’den hesap sormaya gittiği ve onunla tartıştığı fark edilmektedir. Bu sahnede Çınar’ın hem kendisinde farklı bir erkeklik içerisinde çizilmiş olan Emrah üzerinden hem de bir kadın olan Jülide üzerinden erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiği sonucuna varılabilmektedir. Çınar’ın, ajansta sahip olduğu iktidar ve güç dolayısıyla hem Emrah hem de Jülide’ye karşı bağırarak, onları azarlayarak ve sözlü ve psikolojik şiddet uygulayarak konuştuğu ve böylece hegemonyasının krize girdiği bir durumu çözüme ulaştırmaya çalıştığı belirtilebilmektedir. Dizideki bu sorunlu sunumla, hegemonik erkekliğin; erkekliğinden dolayı içerisine girdiği/düştüğü krizlerden kadınları ve kendisinden farklı erkeklikleri baskılayarak, tabi kılarak ve kendisine boyun eğdirerek ve bağımlı kılarak kurtulmaya çalıştığı ve zarar gören hegemonik kimliğini bu şekilde tamir etmeye çalıştığı altı çizilmektedir.

Bir başka sahnede Çınar’ın, önce kendisinin menajerliğini yapacağı için Jülide’den fotoğraf aldığı ve bu esnada onunla sohbet ettiği; ardında Kırış’ın sahneye girmesiyle Kırış ile tartıştığı görülmektedir. Bu sahnenin başında Çınar’ın, kendisine fotoğraflarını gösteren Jülide’ye karşı samimi ve kibar yaklaştığı fakat Kırış’ın gelmesiyle Jülide’nin

yanında telaşla ve hızlıca ayrılıp bu konuda Kıraç'ın Jülide'den hoşlandığını söylemesi üzerine Çınar'ın sinirlendiği ve ofisine girdiği fark edilmektedir. Bu sahneden, kadınlarla birebir ilişkisinde kibar ve olması gerektiği gibi davranmaya çalışan bazı erkeklerin, ortama bir başka erkeğin gelmesiyle kadın üzerinde bir baskı uygulamadığı ve “gerçek erkek” gibi davranmadığı için patriarkal bir baskı hissettiği ve böylece baskı altında ve zedelenmiş hissettiği erkeklik hegemonyasının tamiri için karşısındaki kadın ya da erkeğe karşı cinsiyetçi ve ayrımcı bir dil eşliğinde kurduğu söylemleri ve fevri davranışlarla sunduğu gerginliği ve siniriyle hegemonik erkekliğini alacak bir yaradan korumaya çalıştığı çıkarımı yapılabilmektedir. Bu sahnede, bu konuda “iş ile aşkı karıştırmayan erkek” savunusuna geçerek ve bunu Kıraç'a cinsiyetçi bir söylem eşliğinde bağırarak söyleyen Çınar'ın, yukarıda bahsedilen türden bir “baskı-savunma-onarım” üçlüsü içerisinde sunulmasıyla, dizinin; erkek karakterlerinin sunumu üzerinden patriarkal mesajlar vermeye devam ettiği belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede Çınar'ın, Peride ile toplantı odasında sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Peride'nin, toplantı odasının dışından Feris'in yüksek kahkahasını duyması üzerine Çınar'a “İnşallah gerçekten komik bir şeye gülüyordur” demesi üzerine, Çınar'ın, Peride'ye “Yoksa çok utanç verici değil mi? Bence de öyle” dediği görülmektedir. Bu sahnede Peride ve Çınar'ın kurmuş oldukları söylem üzerinden bir kadının neye gülebileceği ve ne kadar gülebileceği ile ilgili yaptıkları yorumlarıyla, kadının toplum içerisinde yüksek sesle gülmemesi ve kahkaha atmaması gerektiğinin siyasetçiler tarafından altının çizildiği ülkemizde; dizinin sunmuş olduğu iki karakterin söylemleri üzerinden iktidarların ideolojileri ve onların da ideolojilerine temel oluşturan patriarkal normların -Althusser (2006)'in tabiriyle- ideolojik bir aygıt olan televizyon ve özelinde dizi(ler) üzerinden yeniden üretildiği açıkça görülebilmektedir. Ayrıca bu sahne içerisinde bir kadının kahkahasıyla ilgili yorum yapanlardan birinin kadın olması, dizide Connell (1998)'in kavramsallaştırmış olduğu “ön plana çıkarılmış kadınlık” sunumunun Peride karakterinin temsil ettikleri üzerinden yapıldığını göstermektedir. Aynı zamanda Çınar'ın kurmuş olduğu “utanç söylemi” ile kadının kahkahasının utanç duyulacak bir şey olduğunu savunduğu ve böylelikle patriarkinin üretilmesi ve sürdürülmesinde aktif bir rol oynayan hegemonik erkeğin, bu karakterle temsilinin bir kez daha altının çizildiği vurgulanabilmektedir.

Bir başka sahnede, Çınar'ın, Jülide ile Jülide'nin oynamak istediği bir proje için görüşmeye gittiği ve burada Jülide ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sohbet sırasında Jülide'nin, Çınar'ın yapacağı menajer görüşmesi için fikirlerini söylediği ve Çınar'ın "İşimi öğretme istersen bana Jülide..." dediği ve bu konuda konuşmamasıyla ilgili Jülide'yi direktifler vererek uyardığı görülmektedir. Bu sahnede Çınar'ın, işindeki başarısının Jülide tarafından öneriler verilerek sorgulandığını düşünmesiyle hegemonyasını ve Jülide üzerindeki hakimiyetini kaybetmekten korkarak Jülide'yi susturmaya çalıştığı; böylece hegemonik erkekliğin önemli özelliklerinden biri olan düzenli bir iş ve başarısının üzerinden erkeklik hegemonyasının korunması için bir kadını emirler vererek ve hatta tehdit ederek -Çınar, Jülide'yi, sahnenin ilerleyen planlarında, pazarlık sırasında ağzını açarsa bırakıp gideceğini söyleyerek tehdit etmektedir- baskıladığı ve susturduğu saptanmaktadır. Yine bir başka sahnede Jülide'nin; Çınar'ın Jülide'den oynamamasını istediği bir projede, Çınar'dan gizli oyuncu seçmesine giderek rolü alması üzerine Çınar'ın, bundan sonra Jülide'nin menajeri olmadığını söylediği görülmektedir. Bu sahne de -yukarıdaki sahnede olduğu gibi- Çınar'ın arzusu ve çıkarı dışında davranan Jülide üzerinden hegemonik kimliğini yeniden ürettiği; böylece bir kadının, hegemonik bir erkeğe danışmadan kendi işine dahi karar veremeyeceği gibi sorunlu bir mesajın, dizideki sorunlu temsiller aracılığıyla yeniden üretildiği çıkarımı yapılabilmektedir.

5.2.3.3 Barış karakterinin analizi

Barış karakterinin, dizide görüldüğü ilk anda, ajansın kostüm odasında, Kıraç ile karşılaşmamak için bu odaya giren Dicle ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Barış'ın, henüz sahnenin başında üstü çıplak bir şekilde gösterilmesi göstergebilimsel açıdan incelendiğinde; dizide, Barış'ın vücudunun toplumsal cinsiyet normlarının erkeklere dayatmış olduğu gelişmiş kaslara sahip olduğu ve böylece hegemonik erkekliğin sahip olması gereken bedensel gücün bir göstergesinin sunulduğu belirtilebilmektedir. Ayrıca dizinin ilerleyen bölümlerinde de Barış'ın çıplaklığının birçok sahnede kullanıldığı ve bu tekrarlı sunumlarla Barış'ın hegemonik erkekliğine göstergeler yoluyla çeşitli zamanlarda vurgu yapıldığı söylenebilmektedir. Yine sahnedeki diyaloglar incelendiğinde; Barış'ın, Dicle ile konuşurken, başta üstten bakarak ardından rahat ve istediği gibi davranarak konuşması -Dicle'nin rızası dışında kolundan tutarak onu odadan gizlice çıkaracağını söylemektedir- Barış'ın, Dicle üzerinden

hegemonik kimliğini yeniden ürettiğini göstermektedir. Tüm bunlar incelendiğinde Barış'ın, dizide hegemonik erkekliğin bir temsilini sunduğu belirtilebilmektedir. Yine, bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede Barış'ın, Dicle'yi kostüm odasının dışına gizlice çıkardığı ve ikilinin sohbet ettiği görülebilmektedir. Sahnenin ilerleyen planlarında Dicle'nin ajansın önüne çıkabilmesi için çok yüksek olmayan bir mesafeden atlaması gerektiği fakat Dicle'nin bundan korktuğu görülmektedir. Bunun üzerine Barış'ın; atletik ve korkusuz sunumuyla Dicle'nin atlaması gereken yerden atladığı ve kendisinin Dicle'yi tutacağını söyleyerek Dicle'yi atlamaya ikna ettiği, Dicle atlarken Barış'ın onu tuttuğu ve burada ikili arasında bir yakınlaşma olduğu görülebilmektedir. Sahnedeki tüm bu sunumlar ve göstergeler incelendiğinde; Barış'ın Dicle üzerinde, özellikle Bourdieu'nun belirtmiş olduğu “cinsiyetlendirilmiş gerçeklik” ve “eril-dişil karşıtlığa” (Bourdieu, 2019) yapılan vurgularla, bir hakimiyet kurduğu ve onu istediği şekilde davranmaya ittiği; böylece Barış'ın hegemonik erkekliğin temsili içerisinde konumlanan sunumunun kanıtlandığı belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede Barış'ın, Dicle ile kahvaltı ederken kadın hayranlarının kendisini görmesi ve hayranlarıyla konuşmak istememesiyle, Dicle ile birlikte, ikilinin onlardan kaçtıkları görülmektedir. Bu sahnede Barış'ın -Dicle'nin kendisiyle ilgili söylediklerinin de desteğiyle-; yakışıklı, karizmatik, işinde başarılı bir sunum eşliğinde, “kadınlar tarafından kovalanan” ideal, sağlıklı, makbul bir erkek olarak çizilmiş olduğu fark edilmekte ve bu durum Barış'ın dizide temsil etmekte olduğu hegemonik erkeklik yönünü göstermektedir. Barış'ın, Dicle'ye karşı, özellikle kendisini kovalayan kadın hayranları hakkında söyledikleriyle bir iktidar ve hakimiyet kurmaya çalıştığı; böylece erkeklik hegemonyasını yeniden inşa ettiği söylenebilmektedir. Böylece, hegemonik erkekliğin, hegemonyasını yeniden üretilip, pekiştirirken öncelikle patriarkiden kaynaklı avantajlı iktidar konumundan faydalanarak kadınlar üzerinde kurduğu baskı ve hakimiyeti kullandığı, dizide sorunlu temsiller yoluyla sunulmaktadır. Yine bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede, ajansın önüne gelmiş olan Barış ve Dicle'nin, Feris ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede de yine, özellikle Feris'in Barış ile ilgili kurduğu cinsiyetçi söylem “Feris burada Barış'ı, “genç kızların sevgilisi” diyerek sunmaktadır- üzerinden Barış'ın hegemonik özellikleri vurgulanmakta ve yukarıda sunulan sorunlu temsillerin bir benzerine bu sahnede de rastlandığı ve verilen mesaj(lar)ın desteklendiği çıkarımı yapılabilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde, Barış'ın, bir barda Dicle ile sohbet ettiği ve onunla birlikte gizlice bardan çıktığı görülmektedir. Bu sahnede, gecenin bir vakti Feris'ten Barış'ın bir barda kavga ettiğini ve hemen onu bardan gizlice çıkarması gerektiğini öğrenmesiyle bara gittiği ve bir süre Barış ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sohbet sırasında Barış'ın neden kavga ettiğini açıklarken, kurduğu cinsiyetçi dille Dicle'ye "...Mecburum asistan kız. Sana da ünlü oldun da adam mı oldun lan deseler, sen de böyle bir..." dediği ve konuyu değiştirdiği fark edilmektedir. Buradan Barış'ın, "adamlık" söylemi üzerinden "gerçek erkek"liğiyle ilgili söylenen bir söyleme karşılık olarak fiziksel şiddete başvurduğu ve Barış'ın şiddete meyilli bir karakter olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Genel anlamda bir değerlendirme yapılmak istendiğinde ise; hegemonik erkekliğin, erkekliğiyle ilgili sorgulanması ve eleştirilmesi karşılığında fiziksel şiddete başvurmayı "mecbur" gördüğü ve bu yolla, söylemsel -duruma göre eylemsel de olabilmektedir- açıdan sarsılan iktidar ve hegemonyasının onarımının yapıldığı sonucuna ulaşılabilmektedir. Yine aynı sahnenin ilerleyen planlarında Barış ve Dicle'nin barın mutfağında bir süre oturdukları ve burada Dicle'nin Barış'a "kendi elleriyle" kahve yaptığı görülmektedir. Buradan da yine hegemonik kimliği zarar görmüş erkeğin, bir kadın ve bu kadının patriarkal toplumsal cinsiyet rollerine göre davranması üzerinden kullanılarak -kadının, erkeğe kahve yaparak hizmet etmesinin, "üşüyen kadına erkeğin ceketini vermesi" klişesinin ve kavga eden erkeğin yaralarının kadın tarafından "sarılması"nın sunumlarıyla- erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiği, dizideki sorunlu temsiller aracılığıyla sunulmaktadır.

Bir başka sahnede Barış'ın, Dicle ile oyuncu karavanında tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede Barış'ın, dizideki rol arkadaşı Beren'i cezalandırmak için oyuncu karavanından çıkmadığı ve Dicle'nin onu karavandan çıkarmak için sete geldiği görülmektedir. Burada Barış'ın; Dicle gelir gelmez onu rızası dışında kolundan tutarak karavanın içine çektiği, Dicle'nin özel alanını taciz edecek denli ona yakınlaştığı, Dicle'ye bağırıldığı, onu azarladığı ve üzerine yürüdüğü; tüm bunları yaparken bir başka kadının istediği gibi davranmamasından dolayı sinirli olduğu ve cinsiyetçi ve ayrımcı bir dille argo kelimeler de kullanarak kurduğu söylemleriyle bu tutum ve davranışlarını desteklediği fark edilmektedir. Bu sahnede, Barış karakterinin temsil ettikleri üzerinden, hegemonik erkekliğin bir kadını istediği gibi davranmadığında cezalandırmaya hakkı olduğu -ve hatta bu yüzden özür dilemesiyle onu affedebileceği de belirtilmektedir- ve

bu konuda bir başka kadını da kendi çıkarı ve isteği için “maşa” olarak kullanabildiği sorunlu temsiller yoluyla sunulmakta ve böylece hegemonik erkekliğin hegemonyası, iktidarı ve gücü yeniden üretilmektedir.

Barış’ın, bir başka sahnede, ajansta Dicle ile konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede, Dicle’nin, Kırış ve Beren’e olan bakışını yakaladığını söyleyen Barış’ın, Dicle’ye “Baban seni hiç sevmedi mi?” dediği görülmektedir. Bu sahnede Barış’ın, Dicle’nin “sevgiye hasret” bir bakış yakaladığını düşünmesiyle bu durumu babasının Dicle’yi sevmemiş olmasına bağlaması; Barış’ın baba sevgisini, bir kadın için hayati derecede önemli gördüğünü düşündürmektedir. Burada Barış’ın bu düşüncesiyle, bir kadının hayatında babanın ve “babalık konumu”nun en önemli şeylerden biri olduğu, buna sahip olmayan kadınların eksik olduğu ve böylece babanın ve “babalık konumu”nun kutsandığı sonucuna varılabilmektedir. Barış’ın bu düşünce ve söylem eşliğinde, patriarkal sistemin yaşatılmasında aktif bir rol oynamakta olan hegemonik erkeklik kalıpları içerisinde sunulduğu, bu sorunlu temsil aracılığıyla anlaşılabilir.

Bir başka sahnede Barış’ın, Kırış’ın menajerliğindeki başka bir oyuncu ile tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede Barış’ın, oyunculuğuyla ilgili eleştiriler yapan Kırış’ın menajerliğindeki oyuncu ile argo kelimeler eşliğinde kurduğu söylemle konuştuğu ve sahnenin sonuna doğru ona fiziksel şiddet uyguladığı görülmektedir. Bundan önceki bir sahnede Barış’ın, eski erkek arkadaşları ve hatta -bu konuda açıkça bir şey söylememiş olsa da söylenenlere karşı sessiz kalarak ve onaylayarak- Aydın tarafından şiddet pratikleri üzerinden baskılanmış olmasının da kızgınlığıyla kendisinin değişmediğini ve hala şiddeti bir çözüm yolu olarak gördüğünü kanıtladığı çıkarımı yapılabilmektedir. Böylece, hegemonik erkekliğin özellikle erkeklik hegemonyası ile ilgili sorun ve krizleri çözme yöntemlerinden biri olan şiddet pratiklerine başvurarak “güç gösterisi” sunmanın; dizide bu sahne ve sahnedeki sorunlu temsiller yoluyla gösterildiği ve yeniden üretildiği sonucuna varılabilmektedir. Yine sahnenin ilerleyen planlarında; Barış’ın, Dicle’ye kavga ederek sahip olduğu güzelliği bozacağını ve bu sayede yalnızca oyunculuğunun takdir edileceğini söylemesiyle, hegemonik erkekliğin şiddeti yalnızca sorunlarına çözüm üretmek için değil, istediklerine ulaşmak için de kullandığı; dizide, Barış’ın bu sahnede Dicle’ye karşı kurduğu söylemleri ve davranışları aracılığıyla yaptığı şiddet güzellemesi/kutsaması üzerinden sunulmaktadır. Yine bu sunumun, bu sahnenin devamı

niteliğindeki sahnede Barış'ın dövüş yapılan bir yere gittiği ve burada kavga ettiğinin gösterilmesiyle desteklendiği görülmektedir.

Bir başka sahnede Barış'ın, oynadığı dizinin yapımcısı olan Celal ile görüşmeye gittiği ve görüşmeye Dicle ve Feris'in de geldiği görülmektedir. Bu sahnede Barış'ın, kavga ettiği için cezalandırılmasına karar verilip sahnelerindeki diyalogların ve aksiyonların kesilmesi üzerine Barış'ın çok sinirlendiği ve Celal ile bu konuda tartıştığı görülmektedir. Bu cezalandırılma şekliyle Barış'ın, erkeklik hegemonyasının zarar gördüğü ve bu zararı iyileştirebilmek için Celal ile bağırarak konuştuğu ve onunla bu konuda çatıştığı görülmektedir. Böylelikle hegemonik bir erkeklik çatışmasının sunulduğu sahnede, iki erkeğin de kadınların yanında birbirlerine “güç gösterisi” yaparak kendi istek ve kararlarını ve dolayısıyla “gerçek erkek”liklerini kabul ettirmeye ve onaylatmaya çalıştıkları söylenebilmektedir. Dizide bu durumun, Celal ve Barış karakterlerinin sorunlu temsilleri aracılığıyla sunulduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede Barış'ın, sahilde koşarken ve ardından yine sahil kenarında bir kafede kahvaltı yaptığı ve yanına gelen Dicle ile konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede, Barış'ın sunumunun göstergebilimsel açıdan incelenmesiyle Barış'ın, düzenli spor yaptığı ve beslenmesine dikkat ettiği gösterilerek bedensel ve mental sağlığının mükemmel durumda olduğu vurgulanmakta ve böylece başarılı ve sağlıklı bir erkek sunumuyla Barış'ın hegemonik kimliği yeniden üretilmektedir. Ayrıca aynı sahnede Barış'ın, kendisinin yanına gelen Dicle'ye yemek ısmarlamayı teklif ettiği ve Dicle'nin bunu kibarca reddederek Barış'ın imzalaması gereken dosyalar olduğunu söylediği görülmektedir. Bu söylemler aracılığıyla da Barış'ın kibar, centilmen ve işinde başarılı bir erkek sunumuyla erkeklik hegemonyasının inşa edildiği belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede, Barış'ın, Beren'i arabasıyla gideceği yere bırakırken, ikilinin arabada sohbet ettikleri görülmektedir. Bu sahnede Feris'in, Barış ve Beren'e bahsettiği bir film üzerine ikilinin konuştukları ve Barış'ın, Beren'in fikirlerini; bu fikirlerin Kıraç'ın fikirleri olduğunu söyleyerek küçümsediği fark edilmektedir. Beren'in film ve teklif hakkında kendi fikri olamazmış gibi davranan Barış'ın, Beren'in verdiği fikirleri bir de Kıraç'ın fikirleri olarak lanse etmesi; bu sahne ve sahnedeki diyaloglarla birlikte, hegemonik erkekliğin, kadınların fikirlerini ve hatta bir birey olarak kurmaya çalıştıkları varlıklarını küçümseyerek onları değersizleştirdiğini ve nesneleştirdiğini göstermektedir. Dizinin birçok sahnesinde, “babasının prensesi” imajı çerçevesinde çizilen Beren

karakterinin, babasına ne kadar karşı çıksa ve babasının istemediği şeyleri yapsa da bunların gelip geçici “ergenlik isyanları” olduğu belirtilerek Beren karakteri üzerinden hem “babalık konumu” pekiştirilmekte hem kadınların bir birey olarak görülmediği vurgulanmaktadır. Barış’ın; Beren’i, Kıraç’ın fikirlerini tekrarlayan bir “papağan” -Beren sahnede papağan değilim ben diyerek karşı çıkmış olsa dahi- olarak görmesi ve Beren’in sunduğu fikirleri bu sebeple küçümsemesi; bu sahne özelinde, bu durumun kanıtlarından birini sunmaktadır. Yine, dizinin ilerleyen sahnelerinde Barış’ın; Beren ile birlikte çift olarak aldıkları film teklifini Beren’e hiç danışmadan tek başına reddettiği görülmektedir. Dizide sunulan bu gösterge de yukarıda bahsedilen durumun bir başka kanıtını sunmaktadır.

Barış’ın bir başka sahnede, Celal ve Feris ile sohbet ettiği görülmektedir. Dizinin bu sahnesinde, Celal’in yapımcılığını yaptığı, Barış’ın da baş rolünü oynadığı dizinin reytinglerde ikinci olması üzerine Celal’in, Feris ile konuşmak için ajansa geldiği ve o sırada ajansta bulunan Barış’ın da konuşmaya dahil olduğu görülmektedir. Celal, sahne boyunca dizinin reytinglerde tekrar birinci olması için farklı fikirler vermekteyken Barış’ın da başta bazı fikirlere karşı çıkmasına rağmen sonunda Celal’in kendisinden istediği, aslında Barış’ın yapmak istemediği bir şeyi kabul ettiği görülmektedir. Böylelikle Barış’ın, bu sahne özelinde, kendisinden daha üst konumda bulunan ve karşılıklı çıkarlarının olduğu hegemonik bir erkek karşısında, “onaylayan ve kabul eden” bir konumda sunulmasıyla işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin bir temsilini sunduğu söylenebilmektedir. Erkekliğin ne denli değişken ve sabit olmayan bir olgu olduğunun; bununla birlikte, karşılıklı çıkarlar söz konusu olduğunda erkeklikler arası geçişin ne denli hızlı bir şekilde gerçekleşebildiğinin, dizinin bu sahnesindeki temsiller vasıtasıyla gösterildiği anlaşılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Barış’ın, Dicle ile yardımlaşma konusunda sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Barış’ın, Dicle’ye “... Çünkü senin yardım istemeyeceğini biliyorum. Sen de benim gibisin, illa bütün işlerini kendin halledeceksin. Bak evden çıkarıyorlar seni, bana söylemiyorsun bile” dediği fark edilmektedir. Bu sahneyle Barış’ın, bir kadın olarak Dicle’yi yardım istemek konusunda kendine benzeterek bir yandan -bir erkekle karşılaştırarak- onu övdüğü(!); bir yandan da kadınların, bir konudaki sorunları erkekler gibi yalnız halledemeyecekleri ön kabulüyle Dicle’ye sorununu kendisine söylemediği için ona kızdığı anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, dizinin bu

sahnesiyle, erkekler sorunlarını kendileri halledebilecek güç ve iktidardalarken; kadınlar, sorunları olduğunda hegemonik erkeklik(ler)den yardım almalıdırlar gibi bir mesaj verilmektedir. Ayrıca, yine sahnenin sonuna doğru Barış'ın, Dicle'nin halledemediğini öğrendiği sorunu üzerinden Dicle'ye "Gider bir adamla konuşurum, orta yol buluruz belki" dediği ve böylece kadınların halledemediği sorunları erkeklerin kendi aralarında halledebileceğini belirterek kadınları aşağıladığı ve onların bir şeyi başarma ya da sorunlarını çözme gibi konularda erkeklere muhtaç olduklarını kast ettiği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede, Barış'ın, ajansa geldiği ve burada Dicle ile Emir'i gördüğü ve Dicle ile tartıştığı görülmektedir. Öncelikle bu sahnenin öncesinde, Dicle ile Barış'ın aralarında arkadaşlık dışında bir ilişki olmayacağına dair beraber karar aldıkları fakat Barış'ın Dicle'yi, Emir ile her gördüğünde uzaktan onlara kıskanç bakışlar attığı gösterilmiştir. Bu durum göstergebilimsel açıdan incelendiğinde, Barış'ın, Dicle üzerinde bir sahiplik kurmaya çalıştığı; Emir ve Dicle'ye uzaktan attığı kıskanç bakışlarla bu durumun düşünülmesine yol açan göstergeler sunulduğu söylenebilmektedir. Bu sahnede ise, Barış'ın daha önce yardım etmek istediği ve Dicle'nin Barış'a yardımına gerek olmadığını söylediği konuda -Dicle'nin, evinden ev sahibi tarafından çıkarılmasıyla yeni ev bakması-, Barış'ın, Emir tarafından Dicle'ye yardım edildiğini görmesiyle Dicle'yi Emir'in yanından uzaklaştırdığı ve ondan hesap sorduğu görülmektedir. Böylece hem bu sahne öncesindeki göstergelerle hem de bu sahnede Barış'ın, Dicle'ye -haddi olmayarak- hesap sormasıyla; Barış'ın, Dicle üzerinde -yalnızca arkadaş olarak kalmadıkları- sahiplik kurabildiği bir ilişki istediği ve Dicle üzerinde kuracağı sahiplikle erkeklik hegemonyasını pekiştirmeye çalıştığı söylenebilmektedir. Yine bu sahneden sonra gelen bir sahnede; Emir'in bir barda Dicle için şarkı söylediği ve o an, aynı barda olan Barış'ın yine Dicle'nin yanına gelerek Dicle'ye, Emir ile ilgili hesap sorduğu görülmektedir. Yukarıda bahsedilen durumun, bu sahne yoluyla tekrar sunulduğu vurgulandığı söylenebilirken; sahnenin ilerleyen planlarında ise alkol alan Barış'ın, Dicle'nin kısa bir süreliğine yanından ayrıldığı Emir'in yanına gittiği ve onu Dicle'den uzak durmak konusunda uyararak onunla kavga ettiği görülmektedir. Özellikle Barış'ın cinsiyetçi söylemleriyle desteklenen fiziksel bir şiddetin gösterildiği sahnede; bir kadın üzerinde sahiplik kurmak için çaba gösteren iki hegemonik erkek arasındaki bir çatışmanın sunulduğu belirtilebilmektedir. Böylece dizide, birçok sahnede Barış'ın kıskanç bakışları

üzerinden sunulmuş olan göstergelerle başlayan bir çatışmanın sonunda fiziksel şiddete kadar büyüyerek gittiği ve özellikle Barış'ın, Dicle üzerinde uzun zamandır istediği fakat kuramadığı sahiplik ve hakimiyet için Emir ile hegemonik bir “savaş” a girerek erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiği söylenebilmektedir. Yine bu sahneden sonra gelen sahnede de Barış'ın Dicle'nin evine geldiği ve Dicle'ye Emir ile görüşmemesi ve birlikte olmamasıyla ilgili emirler verdiği fark edilmektedir. Bu sahneyle de Barış'ın; kıskançlık yaparak ve başka bir erkekle kavga ederek Dicle'nin üzerinde kurmaya çalıştığı sahiplik için bir başka hegemonik yol bulduğu ve dizide bunun da “seven erkek kıskanır ve onun kiminle görüşeceğine ancak o karar verir” gibi bir anlayışla sunulduğu desteklendiği ve patriarkal bir mesajın daha yeniden üretildiği çıkarımı yapılabilmektedir.

5.2.3.4 Emrah karakterinin analizi

Emrah karakteri, dizide görüldüğü ilk anda Gülin ile sohbet ederken görülmektedir. Bu sahnede Emrah'ın Gülin ile, bir kadın hakkında konuştuğu; dizide bu durumun bir dedikodu şeklinde sunumunun yapıldığı fark edilmektedir. Emrah'ın daha ilk görüldüğü andan itibaren dizide, patriarki içerisinde genellikle kadınlıkla özdeşleştirilen bir eylem olan dedikodu yaparken; giyimi -üzerinde çok şık, çiçekli bir gömlek olduğu görülmektedir-, konuşma üslubu ve jest ve mimiklerinin de yine patriarki sınırları içerisinde efemine olarak kodlanmış şekilde sunulmuş olmasıyla madun erkeklik sınırları içerisinde çizildiği anlaşılmaktadır. Connell (2019)'ın belirttiği gibi, genellikle eşcinsel erkeklerle bağdaştırılan ve “öteki” olarak kurgulanan bu erkeklik türü; heteronormatif baskılardan dolayı erkeklikler hiyerarşisi içerisinde en alt tabakada bulunmakta ve bundan dolayı “ataerkil kazanç”tan en az pay alan -hatta çoğunlukla alamayan- erkeklik türüdür. Dizide Emrah karakterinin, genellikle madun erkekliğin temsili olarak sunulduğu söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede Emrah'ın; Çınar'ın menajerliğinde olan Tuba'nın, Çınar'ın telefonunu araması üzerine Çınar'ın telefonunu eline alarak aramayı yanlışlıkla meşgule attığı ve bunun üzerine Çınar'ın buna çok sinirlenerek kendisini ofisinden kovduğu görülmektedir. Emrah'ın bu sahnede, Çınar tarafından, kendisine karşı argo kelimeler kullanılarak, azarlanarak ve sonunda tehditkar bir şekilde verilen emirlerle ofisten kovularak baskılandığı, sözlü ve psikolojik şiddete maruz kaldığı; Emrah'ın tüm bunlara herhangi bir tepki ver(e)meden Çınar'ın isteğini onaylayarak ofisi terk ettiği fark edilebilmektedir. Buradan, madun erkeklik temsili olarak sunulan Emrah'ın; hegemonik

erkeklik temsili olarak sunulan patronu Çınar tarafından baskı altına alındığı ve kendisine bağımlı kılındığı sonucuna varılabilmekte; böylece dizide, hegemonik erkekliğin farklı erkeklikler -bu sahne özelinde madun erkeklik- üzerinden kendi hegemonik kimliklerini yeniden ürettiği ve bu erkeklikler üzerinde kurdukları baskı ve hakimiyetle, iktidar ve güçlerini tekrar tekrar pekiştirebildikleri sorunlu temsiller yoluyla sunulmaktadır. Yine bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede Emrah'ın, menajer asistanlarının bulunduğu odaya gittiği ve orada Dicle ile tanıştığı ve sohbet ettiği görülmektedir. Bu sohbet sırasında Emrah'ın, Dicle'ye “Selam. Sen az önceki bağırırlara aldırma. Yani, buranın rutini böyle. Çınar Bey aslında şu anda bana bağırıyor. O, Tuba Büyüküstün'e rolü vermeyen yönetmene bağırıyor. Yani ben sadece bir yansıtıcıyım” diyerek, biraz önce kendisine Çınar tarafından uygulanmış olan sözlü ve psikolojik şiddeti normalleştirdiği görülmekte; bu durum, madun erkekliğin yıllarca hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkeklerden gördüğü baskıyla tabi kılınışının ve boyun eğişinin bir kanıtını sunmakta ve dizide de bu durum sorunlu temsiller aracılığıyla yeniden üretilmektedir.

Bir başka sahnede Emrah'ın, işinden kovulan Dicle ile vedalaşırken sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Emrah'ın, Dicle ile konuşurken onu teselli etmeye çalıştığı, oldukça üzüldüğü ve en sonunda ona sıkıca sarıldığı görülmektedir. Dizide madun erkekliğin bir temsilini sunmakta olan Emrah'ın, bu sahnede de patriarki içerisinde “gerçek erkek”lerden beklenmeyecek denli duygusal, üzgün, cana yakın ve sıcak davranışlar sergilerken sunulduğu ve tüm bunların Emrah'ın madun erkeklik özelliklerini vurguladığı fark edilmektedir. Aynı zamanda Emrah'ın sahnenin sonuna doğru asistanların ofisinin önünden geçen Gülin'e, Dicle'nin gittiğini söylediği ve Gülin'in beklediği tepkiyi vermemesi üzerine “Duygusuz” diyerek burun kıvırdığı görülmektedir. Burada da Emrah'ın, madun yönünün vurgulanmasına rağmen bir yandan da bir kadın - Gülin- üzerinden -istediği tepkiyi vermediği için ona kızma- kendi hegemonyasını kurmaya çalıştığı belirtilebilmektedir. Madun erkeklik, erkeklikler hiyerarşisi içerisinde en alt konumda bulunduğu farklı erkeklikler tarafından baskı altında tutulduklarından, erkeklik hegemonyalarını genellikle kadınlar üzerinden sağlamaya çalışmaktadırlar. Dizinin bu sahnesinde de bu durumun sorunlu temsiller yoluyla sunulduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede Emrah'ın, ajansın girişinde gördüğü Barış, Beren ve Dicle ile sohbet ettiği görülmektedir. Burada Emrah'ın, oynadıkları dizide bir çifti canlandıran

Bariş ve Beren'i çok yakıştırdığını ve onları görünce içinden bir “anneanne fışkırdığını” söylediği görölmektedir. Burada Emrah'ın cinsiyetçi ve ayrımcı bir söylem kurduğu sonucuna varılabilmektedir. Aynı sahnenin ilerleyen planlarında, Emrah'ın, Dicle'nin elindeki ceketi kast ederek “erkek ceketi” tanımlamasını yapması da kurduğu söylemi destekleyen bir başka gösterge olarak belirtilebilmektedir. Yine sahnenin daha ileriki planlarında Emrah'ın Dicle'ye, Beren'den bahsederken “Yalnız bu Beren nasıl şanslı bir şeysel, babasının prensesiydi şimdi de Bariş'ın kraliçesi olur” dediği görölmektedir. Bu sahnede de Emrah'ın yine söylemlerini cinsiyetçi ve ayrımcı bir dille kurduğu ve bu kez bu söylemi bir kadını küçümseyerek değersizleştirme ve nesneleştirme amacıyla kullandığını belirtilebilmektedir. Aslında Emrah'ın bu sahne(ler) boyunca genellikle dizide çizilmiş olduğu madun erkeklik özelliklerinden uzaklaştığı ve bazı hegemonik erkeklik özellikleri gösterdiği söylenebilmektedir. Dizide, Emrah'ın madun erkekliğinin kapatılmaya çalışılması ve “gerçek erkek” çizgisinin de bulunduğunun gösterilmesi; seyirciye patriarkal normları ve toplumsal cinsiyet rollerini -özellikle çoklu hegemonik erkekliğe olan vurgularla- kutsayan sunumlar gösterebilmek adına yapılmakta ve böylece patriarkal toplumsal cinsiyet normlarının ve rollerinin yeniden üretildiği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede, Emrah'ın, ajansın büyük yüzdesine sahip olan patron Nadir'in ölümünün öğrenilmesi üzerine, Dicle ile Nadir hakkında sohbet ettiği görölmektedir. Emrah'ın bu sahnede, Nadir'in ölümüne kadınlarla birlikte ağlayan tek erkek olduğu ve Dicle ile konuşurken kurduğu söylemlerinin de patriarki tarafından kadınsı sayılan üslup ve kelimelere sahip olduğu özellikle vurgulanmaktadır. Böylece, Emrah'ın, ağlamasıyla erkeklik açısından “zayıf” bir görüntü çizdiği ve heteronormatif normlara göre “gerçek “erkek” olmadığı belirtilerek; dizide temsil etmekte olduğu madun erkekliğinin bu yollarla bir kez daha sunulduğu ifade edilebilmektedir. Böylece dizide, madun erkekliğin, hegemonik erkeklik normlarının dışında kalan özellikleri bünyesinde barındırmasıyla kadınsılıkla özdeşleştirildiği ve dizide bu durumun sorunlu temsiller yoluyla sunularak altının çizildiği anlaşılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Emrah'ın, Dicle ile menajer asistanlarının odasında sohbet ettiği ve bu odanın önünden geçen Kıraç'ın, Dicle'yi tebrik ettiği görölmektedir. Bu sahnede, Bariş'ın, hayranlarıyla olan sorununu Dicle'nin fikriyle çözmesi sonucunda ajanstaki herkesin -Gülin haricinde- Dicle'yi tebrik ettiği ve Emrah ile bunun üzerine sohbet

ederken odanın önünden geçen Kıraç'ın da Dicle'yi tebrik etmesiyle Emrah'ın, Dicle'ye "Kıraç Özdal'dan da takdiri kaptın. Ay keşke kaydetseydim, Gülin'e izletir yüzünün aldığı hale bakardık" dediği görülmektedir. Emrah'ın bu sahnedeki söylem, tavır, tutum ve davranışlarının incelenmesiyle yine madun erkeklik sınırları içerisinde konumlandırıldığı; aynı zamanda, ajansta konum ve statüsüyle büyük bir iktidar ve güce sahip olan Kıraç tarafından tebrik edilen Dicle'ye, bunun çok farklı ve nadir bir durum olduğunu söylerken takındığı jest ve mimikleriyle bu durumun büyüklüğünü vurguladığı fark edilmektedir. Buradan, madun erkekliğin bir temsilini sunmakta olan Emrah'ın, hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmakta olan Kıraç'ın erkeklik hegemonyasının yeniden üretilmesinde kullanıldığı çıkarımı yapılabilmektedir.

Emrah'ın, bir başka sahnede, Çınar ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Çınar'ın İrem Derici ile ilgili yürüttüğü proje hakkında, Nadir'in ölümü yüzünden üzgün ve sarhoş olduğu için bir şey hatırlamadığını söylediği ve bunu yanlış anlayan Emrah'ın, Çınar'a, "Ne yaptınız siz Çınar Bey? İrem Derici ile mi?.. Yahu siz romantik insansınız, aşk adamısınız..." dediği ve İrem Derici ile Çınar arasında evlilik dışı bir cinsel ilişki yaşandığını kast ettiği görülmektedir. Bu sahnede dizinin madun erkeklik temsili olarak sunmakta olduğu Emrah'ın, evlilik dışı cinsel ilişki üzerinden Çınar'ı sorgulayarak kınadığı ve onun böyle bir insan olmadığını "romantik bir aşk adamı" olduğunu belirterek vurguladığı fark edilmektedir. Bu sahnede Emrah'ın, heteroseksüel evliliği kutsayarak evlilik dışı cinsel ilişkiyi kötülemesi üzerinden, madun erkeklikten sıyrılarak patriarkal normları içselleştirmiş bir hegemonik erkeklik özelliği gösterdiği belirtilebilmektedir. Dizinin, madun erkekliğin temsiline imkân tanımakta olan tek karakterinin dizi boyunca patriarkal sınırlar içerisinde sorunlu bir şekilde çizilmiş olmasının ötesinde, bu sahne ile; erkeklikler içerisinde en çok baskılanmakta olan ve "gerçek erkek" olarak görülmeyen madun erkekliğin, temsil şansını kaybederek yok sayılmaya ve "yanlış bir erkeklik" olarak sunulmaya başladığının bir kanıtı sunulmaktadır. Böylece Althusser (2006)'in de belirttiği gibi, ideolojik bir aygıt olan televizyon, devletin ve patriarkinin sürdürülmesinde ve statükonun korunmasında ideolojik yeniden üretim yapmaya devam etmektedir.

5.2.3.5 Bekir karakterinin analizi

Bekir karakterinin, dizide görüldüğü ilk anda, ajansta kirlenmiş olan yeri temizlediği ve ajansın sekreteri Jülide ile konuştuğu görülmektedir. Dizide Bekir'in, daha görüldüğü ilk andan itibaren, ajansta yaptığı iş -hademelik/çaycılık- ve ajanstaki diğer

kişilere göre ekonomik sınıf olarak daha alt konumda olduğunu belli eden kıyafetler içerisinde sunulmuş olması; Bekir'in ajansın diğer erkek(lik)leriyle -Ajansın sahipleri ve menajerleri, ajansın müşterileri olan sanatçılar vb.- ilişkilerinde konumu ve statüsü itibarıyla baskılanarak hegemonik erkeklerin kimliklerinin yeniden üretiminde kullanıldığı çıkarımı yapılabilmektedir. Böylece dizide Bekir'in, marjinal erkeklik sınırları içerisinde çizildiği sonucuna ulaşılabilir. Fakat sahne incelendiğinde Bekir'in, Jülide ile konuşurken, Jülide'nin düşündüklerini küçümsediği ve bu açıdan Bekir'in, bir kadının fikirlerini değersizleştirerek erkeklik hegemonyasını inşa etmeye çalıştığı görülmekte; bu yönüyle Bekir'in -en azından, kendi sınıfsal konum ve statüsüne daha yakın kadınlarla olan ilişkisinde- hegemonik erkeklik özellikleri de taşıdığı söylenebilir. Bu durum Bekir'in marjinal erkeklik içerisinde çizilmiş olmasıyla çelişmemekte zira bu türdeki erkeklerin kendi ırk, etnisite, engellilik ve/veya sınıf konumları içerisinde hegemonik, işbirlikçi/suç ortağı ve madun gibi farklı erkeklik özellikleri gösterebildikleri belirtilebilir. Fakat marjinal sayılan erkeklerin, kendi ırk, etnisite, engellilik ve/veya sınıf konumları içerisinde hegemonik özellikler gösterseler dahi bu tür bir erkekliği tam anlamıyla pratik edemediklerinden “ataerkil kazanç”tan kısıtlı şekilde faydalanabildikleri (Sığın ve Canatan, 2018); bu nedenle dizide Bekir'in, hegemonik erkeklik özellikleri içerisinde konumlandığında dahi “gerçek bir erkek” olarak “ataerkil kazanç”tan yüksek bir pay alamadığı çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede, Bekir'in, menajer asistanlarının odasına geldiği, asistanlara çay dağıttığı ve buradaki asistanlarla sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede iki farklı nokta özellikle önem arz etmektedir. İlk olarak, çay getirdiğini söyleyen Bekir'e, Emrah'ın çay istemediğini söylemesine rağmen Bekir'in çay bırakmış olması; marjinal erkekliğin temsilinin sunulduğu Bekir'in, madun erkekliğin temsilinin sunulduğu Emrah üzerinden erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiğini göstermektedir. Bekir'in marjinal erkek olmasına rağmen -özellikle kendi sınıf ve konum erkeklikleri içerisinde- hegemonik erkeklik özellikleri de gösterebiliyor olması; madun erkek olarak -Emrah'ın patriarki içerisinde kadınlıkla özdeşleşen ya da kadınsı sayılan kibarlığı, giyimi, konuşması ve davranışlarıyla sunulmasından kaynaklı olarak- Emrah'ı kendisinden daha “aşağı bir erkek” olarak görüyor olması ve Emrah'ın da bu durumu kanıksamış olmasıyla, kadınların da bulunduğu bir ortamda bir başka erkeklik üzerinden gücünü ve iktidarını pekiştirmesini sağlamaktadır. Sahnedeki ikinci önemli nokta ise, Bekir'in Emrah

üzerinden erkeklik hegemonyasını yeniden üretmesinin hemen ardından, Peride'nin sahne dışından bağırarak kendisinden istediği kahvenin nerede kaldığını sormasıyla Bekir'in telaşla ve hızlıca odadan çıktığının görülmesidir. Buradan da Bekir'in, kendisinden konum ve statü olarak üst tabakada bulunan bir kadın tarafından bağırılarak ve azarlanarak sorgulandığı ve kendi sınıfı ve konumu içerisinde hegemonik erkeklik özellikleri gösterebilen Bekir'in, sahnenin bu noktasında tekrar marjinal bir erkek olarak sunulduğu görülebilmektedir. Böylece bu sahnenin tamamı incelendiğinde; erkleğin, asla sabit bir konum olmadığını bilakis, kazanılıp-kaybedilen bir konum olması dolayısıyla sürekli bir değişkenlik gösterdiğinin bir kanıtının daha sunulduğu ifade edilebilmektedir.

Bir başka sahnede Bekir'in; Jülide'nin, Kıraç'a Nadir'in eşi Ceylan'ın, naaşı almadan Türkiye'ye döneceğini söylemesi üzerine Kıraç'a dönerek, "Ya bak! Eş dediğin ölene kadar işte. İnsanın bir evladı olsa babam diye başında beklerdi. Elleriyle gömerdi adamcağızı yahu" dediği görülmektedir. Burada Bekir'in; patriarkal sistemin sürdürülmesinde çok önemli bir payı olan aile kurumunu ve bu kurumun yine bu sistem içerisindeki "reisi" olarak görülen "babalık konumu"nu, kutsadığı ve bu yolla hegemonik erkeklik sunumu yaptığı belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede Bekir'in, toplantı odasında, menajer ve menajer asistanlarına çay dağıttığı görülmektedir. Bu sahnede Bekir'in, Kıraç'ın söylediği bir sözü onayladığı ve bunun üzerine Gülin'in, Bekir'e "Bekir ağabey, sen karışmasan mı?" dediği görülmektedir. Buradan Bekir'in, hem göstergebilimsel açıdan yaklaşıldığında çay dağıtırken görülmesi hem de söylemsel açıdan bakıldığında Gülin'in kendisine söylediği cümledeki küçümser ve yukarıdan bakan yapı ile ajansta hakimiyet kuracak denli bir güç ve iktidara sahip olmadığı fark edilmektedir.

Bir başka sahnede Bekir'in, Dicle ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Bekir'in, Barış'ın yeni araba aldığını öğrenmesi üzerine Dicle'ye, Barış'ın ünlü olup parasını savurmaya başladığını, böyle yapmaması gerektiğini ve önce kendisine bir ev alması gerektiğini söylediği görülmektedir. Buradan, Bekir'in kendi sınıfsal konumu neticesinde Barış'ı düşünerek, ona önermesi için verdiği fikirleri Dicle üzerinden Barış'a söylemeye çalıştığı fark edilmektedir. Bekir'in bu sahnede para konusunda tutumlu olmak ve "geçinmek" üzerinden kendi sınıfsal konumunun getirdiği erkeklik türü olan marjinal erkeklik sunumunun bir kez daha altının çizildiği; bununla beraber Bekir'in

kendi sınıfsal konumu içerisinde parasını tutmayı bilmesi ile hegemonik erkeklik özellikleri gösterdiği söylenebilmektedir. Ayrıca Bekir'in, konumu ve iktidarı gereği kendisinden üst konumda yer alan bir erkeğe -onun iyiliğini düşündüğü halde- direkt olarak ulaş(a)madığı, bu konuda bir kadını kullandığı görülmektedir. Bu durum ise, farklı erkeklikler tarafından baskılanan erkeğin, erkeklik hegemonyasını kadınlar üzerinden üretmeye çalışmasının bir göstergesini sunmaktadır.

Bir başka sahnede, Bekir'in, kendisine çay getirdiği Dicle ile ajansın terasında sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Bekir'in, Dicle'ye, ajanstaki herkes Kırış'a karşı tavır alırken kendisinin de tavır alarak birlik ve bütünlüğü bozmak istemediği fakat ajansın çaycısı olduğu için bunun kendisi için, menajerler ya da menajer asistanları için olduğu kadar kolay olmadığını söylediği ve bu konuda ne yapması gerektiğini Dicle'ye sorduğu görülmektedir. Bu sahnede, marjinal erkekliğin temsilini sunmakta olan Bekir'in, yaptığı iş ve işteki konum ve statüsü gereği bir krize düştüğü; sınıfsal konumu sebebiyle istediği gibi davranmadığı fark edilmektedir. Sınıfsal konumundan dolayı ajansta, ajanstaki menajerler ve hatta asistanlar kadar iktidar ve hakimiyeti bulunmayan Bekir'in, iktidar sahibi olanlar gibi davranarak birlik ve bütünlüğü bozmak istememesine rağmen, kendisinden hem konum hem de statü olarak üst tabakada bulunan hegemonik bir erkeklığe karşı tavır alamadığını belirtmesi; Bekir'in marjinal erkeklik temsilinin bir kez daha altını çizmektedir. Sonuçta bu sahneyle, dizide; bir erkeğin, istediği gibi davranabilmesi için hegemonik ve/veya işbirlikçi/suç ortağı erkeklik gibi belli bir iktidar ve hegemonyaya sahip olması gerektiği fakat marjinal ve/veya madun erkekliklerin böyle bir iktidar ve hakimiyete sahip olmadıklarından, patriarhinin avantajlı konumundan yararlanamadıkları ve özellikle diğer erkekliklere karşı istedikleri gibi davranamadıklarının vurgulandığı çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede Bekir'in, Gülin ve Emrah ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Bekir'in, telefonunda önemli bir haber gördüğü ve haberi kendi telefonuna göndermesini isteyen Gülin'e, "Nasıl yollanıyor bilmiyorum ki" dediği görülmektedir. Dizideki tüm karakterlerin işlerini yaparken sürekli olarak telefonlarını kullandıkları ve böylece teknolojiye ve teknolojik gelişmelere hâkim oldukları sunulmaktayken bu sahnede Bekir'in, telefonundan gördüğü bir haberi bir başkasına yollamayı bilmediği mesajı verilerek, marjinal erkeklik temsili olarak sunulan "eksik" erkekliğinin altının çizildiği söylenebilmektedir. Ekonomik olarak sınıfsal konumunun ve yaptığı iş

nedeniyle statüsünün diğer erkek karakterlere göre alt tabakada bulunduğu Bekir'in; bu sahnedeki sunumuyla dizide, teknoloji konusunda bilgisiz/yeterince bilgi sahibi olmayan karakteri üzerinden, ekonomik sınıfı ve konumu gereği ötekileştirilen ve böylece kurulan marjinal erkeklik temsilinin vurgulandığı çıkarımı yapılabilmektedir.

5.2.3.6 Aydın karakterinin analizi

Aydın karakterinin, dizide görüldüğü ilk anda, kardeşi Barış ile yeni evlerine taşındıkları ve ikilinin sohbet ettikleri görülmektedir. Aydın'ın bu sahnede, özellikle annesinden bahsederken kurduğu cinsiyetçi ve ayrımcı söylemle, Barış ile sohbet ederken takındığı tavır, tutum, jest ve mimikleriyle ve Barış'a karşı olan davranışlarıyla; geleneksel hegemonik erkeklik özellikleri gösterdiği görülebilmektedir. Buradan Aydın karakterinin dizide, hegemonik erkekliğin bir temsilini sunduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Ayrıca bu sahnede, Aydın ve Barış karakterlerinin "ağabey-kardeş" ilişkisi üzerinden ve evlerindeki homososyal mizansenden bir tür hegemonik erkeklik dayanışması sundukları belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede, Aydın'ın, kardeşi Barış ile birlikte bir kafede oturduğu ve sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede hem Aydın hem de Barış'ın, iki farklı erkeklik türünün birden özelliklerini gösterdikleri fark edilmektedir. Sahnenin başında Barış'ın, Aydın'dan yapmamasını istediği konularda Aydın'ın sessiz kalarak ve Barış'ın söylediklerini onaylayarak işbirlikçi/suç ortağı erkeklik özellikleri gösterdiği; sahnenin sonuna doğru ise, Barış'a kendisinin, Barış'ın yerinde olsa nasıl davranacağını anlatırken söylediklerine Barış'ın sessiz kalması ve onaylamasıyla erkeklik hegemonyasının yeniden üretildiği ve böylece hegemonik erkeklik özellikleri gösterdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, bu sahne özelinde Aydın ve Barış'ın, tartışmış olduklarından dolayı bir tür "ağabey-kardeş" ilişkisi üzerinden erkeklik çatışmasının sunulduğu görülmeğe de yine aynı sebepten -kardeş olmaları- dolayı bir tür erkeklik dayanışması ve iş birliği gösterdikleri de belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede Aydın'ın, Barış ile birlikte yaşadığı eve, eskiden çok yakın oldukları bazı erkek arkadaşlarını getirdiği ve ekibin hep birlikte sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede, özellikle gelen arkadaş ekibinin, başta Barış ve Aydın'ın oturduğu ev üzerinden ardından da Barış'ın oynadığı dizi ve bir süredir mesleği olan oyunculuk üzerinden Barış'ın çok değiştiğini söylediği ve Aydın'ın da bunlara karşı

çıkmadığı görülmektedir. Bu sahnede erkek grubunun, Barış'ı; şiddet pratikleri ve “geldiği yeri unutma” klişesi üzerinden değiştiğini söyleyerek baskı altına alması; eve bu ekibi getiren Aydın'ın, Barış'a sahip olduğu geleneksel hegemonik erkeklik normlarını hatırlatma amacıyla yaptığını düşündürmekte ve böylece Aydın'ın Barış'a “hegemonik erkeklik dersi” verdiği belirtilebilmektedir. Ayrıca homosoyal ortam mizansenini içerisinde çizilen sahnede aynı anda hem erkeklik çatışmaları hem de erkeklik dayanışmasının iç içe geçmiş şekilde sunulduğu ve erkekler arası ilişkilerde erkekliğin onaylatılmasının öneminin vurgulanmakta olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede Aydın'ın, Barış ile birlikte araba galerisine gittiği; ikilinin pahalı, spor bir araba kiraladığı ve arabayla şehirde dolaştıkları görülmektedir. Bu sahnede Aydın'ın öncelikle cinsiyetçi bir dille kurmuş olduğu söylemleriyle Barış'ı beğendikleri arabayı kiralamaya ikna ettiği görülmektedir. Bu sahnenin “ağabey-kardeş” ilişkisi mizansenini içerisinde sunulmuş olması; Aydın'ın, ikisinin de beğendiği fakat özellikle Barış'ın pahalı bulduğu arabayı kiralamak için satıcıyla pazarlık yaparak fiyatı düşürmesi ve Barış'ı “ağabeylik” yaparak arabayı kiralamaya ikna etmesi, bu durumun kanıtlarından birini sunmaktadır. Sahnenin ilerleyen planlarında ise, Aydın'ın; ikilinin kiraladıkları arabayla dolaştığı esnada fevri ve patriarki içerisinde “erkeksi” olarak kodlanan davranışlarda -üstü açık arabada ayağa kalkmak, yüksek sesle bağırarak ve “son ses” müzik dinlemek vb.- bulunması; sınıfsal olarak “kademe atlayan” hegemonik erkekliğin bir sunumunu yapmaktadır denebilir. Yine sahnenin sonuna doğru Aydın ve Barış, duran arabanın içerisinde oturup sohbet etmekte iken; karşıdan gelen iki kadının arabaya ve arabanın içindeki ikiliye bakarak yürümeye devam ettikleri ve Aydın'ın Barış'a “Bak bak bak, gördün mü? Nasıl bakıyorlar, bak!” dediği görülmektedir. Bu sahne söylemsel ve göstergebilimsel açıdan incelendiğinde; patriarkal bir klişe olan “kadınların, pahalı arabaları olan zengin erkeklere bakması” mesajı ve Aydın'ın ayrımcı dille kurduğu söylemi üzerinden patriarkal norm ve kalıpların yeniden üretildiği; dizinin, karakterler üzerinden yapmış olduğu sorunlu temsiller ve ekranda sunduğu göstergeler yoluyla bu durumun sorunlu bir sunumunu yaptığı sonucuna varılabilmektedir. Sonuçta, sahnenin tümünde Aydın'ın, Barış ile ilişkisinde cinsiyetçi ve ayrımcı söylemleriyle desteklediği “ağabeylik” konumunu kullanarak hegemonik kimliğini inşa ettiği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede Aydın'ın, Barış ile tartıştığı görülmektedir. Sahnenin başlangıcında, ikilinin futbol oyunu oynadığı ve önlerinde alkol ve atıştırmalıkla keyifli

zaman geçirdikleri sunulmaktadır. Burada yine, “ağabey-kardeş” ilişkisi üzerinden homososyal erkek ortam ve birlikteliği görülmektedir. Fakat sahnede, Aydın’ın telefonunun çalması üzerine Barış’ın, Aydın’dan yapmasını istemediği bir şeyi yaptığını öğrenmesiyle çok sinirlendiği ve önündeki alkolü ve atıştırma malzemeleri vurarak yere devirdiği görülmektedir. Barış tüm bunları yaparken, Aydın’ın yalnızca Barış’ın huyuna giderek onu sakinleştirmeye çalıştığı; sinirli ve fevri davranışlarını hoş gördüğü fark edilmektedir. Bu nedenle Aydın’ın, bu sahnede; şiddet pratikleri uygulayarak bir tür “güç gösterisi” içinde sunulan Barış’ın yanında işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sınırları içerisinde çizildiği çıkarımı yapılabilmektedir. Barış’ın hegemonik erkekliğinin, kendisini “şiddetli” bir şekilde dışavurması karşısında sessiz kalmasa da ona yalnızca sakinleşmesini söyleyen Aydın’ın, bu şekilde Barış’ı ve davranışlarını onayladığı ve hegemonyasını kabul ettiği görülebilmektedir. Aydın’ın bu sahnede, işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin bir temsilini sunduğuna, hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmakta olan kardeşi Barış ile bu sahnede çatışmıyor olması da kanıt olarak sunulabilmektedir.

Bir başka sahnede Aydın’ın, Dicle’nin ev arkadaşıyla bir taksiye bindiği görülmektedir. Bu sahnede Aydın’ın, taksiye binmek için kendisine veda eden Meral’a “Bu saatte tek başına gidilmez. Seni bırakır ben devam ederim” dediği görülmektedir. Aydın’ın bu sahnede Meral’a söylediklerinin alt metni okunduğunda; Aydın’ın, ayrımcı bir dille kurmuş olduğu söylemi ve davranışıyla, bu saatte bir kadının yalnız olmasının hoş olmadığını ve mutlaka yanında bir erkek olması gerektiğini kast ettiği fark edilmektedir. Böylece patriarkal bir mesajın -genellikle hegemonik erkeklikler tarafından zarar verilen kadınların yine hegemonik erkeklikler tarafından korunabileceği- Aydın’ın karakterinin söylem ve davranışları üzerinden yeniden üretildiği ve Aydın’ın hegemonik erkeklik temsilinin bir kez daha altının çizildiği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede Aydın’ın, Dicle ile tartıştığı görülmektedir. Bu sahnede Aydın’ın; Barış’ın, Beren ile birlikte oynaması için gelen film teklifini reddetmesinde Dicle’nin de payı olduğunu öğrendiği ve ajansa gelerek Dicle’yi azarladığı, Dicle’ye bağırarak ve masaya vurarak ona sözlü ve psikolojik şiddet uyguladığı fark edilmektedir. Böylece hegemonik erkekliğin, kadınlar üzerinden hegemonik kimliklerini inşa ettikleri, dizide; Aydın’ın, isteği ve arzusu dışında davranan Dicle’yi, argo kelimelerle kurduğu cinsiyetçi bir söylemle azarlayarak, ona baskı ve şiddet uygulayarak erkeklik hegemonyasını yeniden ürettiğinin sorunlu sunumuyla gösterilmektedir. Ayrıca sahnenin

ilerleyen planlarında Aydın'ın, Dicle'ye "... Sert çıktıysam kusura bakma. Benim tarzım böyle biraz" dediği ve bunu söyleyerek kendisini ve davranışlarını aklamaya çalıştığı söylenebilmektedir. Bununla beraber dizide; erkeklerin, kadınlar üzerinde uyguladıkları baskı ve şiddetin "tarzlarından" ileri geldiği, erkeklerin "doğaları" gereği böyle davrandıkları ve bu konuda kadınlar tarafından -anlamsız bir özürle- alttan alınmaları gerektiği gibi biyolojik özcülüğe dayanan patriarkal mesajların yeniden üretildiği vurgulanabilmektedir. Yine bu sahneden sonraki bir başka sahnede Aydın'ın; Barış'a bir video gönderdiği, videoda Dicle'ye ajansta öyle davranmasının hatalı olduğunu söylediği ve Barış'tan özür dilediği görülmektedir. Aydın'ın bu sahnede, Dicle'ye ulaşmak yerine Barış'a video atarak Barış'tan özür dilemesi ve videoda özür dilerken dahi "... Ama ben böyleyim oğlum işte..." diyerek kendisinin böyle bir insan olduğunun kabullenilmesi gerektiğini vurgulaması Aydın'ın hegemonik erkeklik temsilinin vurgusunu artırmaktadır. Aydın'ın Dicle'ye yaptıklarının Barış tarafından affedilmesini istemesi; hegemonik erkekliğin bir kadınla ilgili bir konu ya da problemi de yine başka bir -hegemonik- erkekle çözmeye çalıştığı ve böylece kadınların yok sayılarak değersizleştirildiğinin bir göstergesini sunmaktadır. Dizide, Barış'ın da bu videoyu "duygulu bir şekilde" izlediğinin gösterilmesi, bu sorunlu durumun doğallaştırıldığının bir kanıtını sunmaktadır.

Bir başka sahnede, Aydın'ın, erkek arkadaşlarıyla kaldığı eve Barış'ın geldiği ve ikilinin sohbet ettiği görülmektedir. Öncelikle bu sahnede Aydın'ın, Barış'ı görür görmez, bir süredir evlerinde kaldığı erkek arkadaşlarıyla futbol maçı izlediğini söylediği ve sahnenin ilerisinde Barış'ın da onlara katılarak hep birlikte futbol maçı izledikleri fark edilmektedir. Bu sahnede, homososyal erkek ortamının hem Aydın'ın söylemleri hem de sahnenin ilerisindeki görsel sunumla seyirciye gösterildiği ve böylece, arası bir süredir bozuk olan Aydın ve Barış'ın homososyal bir ortamda "erkeksi" eylemler yaparak tekrar aralarını düzeltip kaynaştıkları anlaşılmaktadır. Böylece homososyal erkek ortamlarının erkekler için hem patriarki içerisinde "erkeksi" olarak konumlanan eylemler sergileyerek -futbol maçı izlemek- kendi hegemonik erkekliklerini yeniden ürettikleri hem de erkek dayanışmasına sahip olan yapısıyla erkekler arası ilişkileri düzenlediği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede Barış'ın, Aydın ile sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Aydın'ın, Barış'tan; bir gece önce Barış'ın Dicle'ye Emir ile ilgili hesap sorduğunu,

Barış'ın Emir ile bu yüzden kavga ettiğini ve Dicle'nin evine giderek Dicle'nin Emir ile görüşmemesini söylediğini öğrendiği ve Aydın'ın tüm bunlar üzerine Barış'a "... Bütün bunları bir araya getirince ortaya ne çıkıyor peki? Lan oğlum, sen bu kıza bayağı bayağı aşık olmuşsun işte..." dediği fark edilmektedir. Barış'ın, Dicle'nin üzerinde kurmak istediği "sahiplik" için yaptıklarını "aşk" ile açıklayan Aydın'ın; böylelikle hem dizinin sunmuş olduğu "seven erkek kıskanır ve onun kiminle görüşeceğine ancak o karar verir" anlayışını vurguladığını hem de Barış'ın tüm yaptıklarını "aşk" kisvesi altında aklamaya çalıştığını göstermektedir. Buradan yola çıkarak Aydın'ın, bu sahnede kardeşi Barış'a "ağabeylik" yaparak onu aklamaya ve bir kadının üzerinde kurmak istediği sahiplik ve hakimiyeti desteklemesiyle kendisinin ve Barış'ın hegemonik erkekliğini yeniden ürettiği; bununla birlikte dizide, Aydın ve Barış arasındaki ilişki üzerinden hegemonik erkeklikler arasındaki dayanışma ve birlikteliğin de sunulduğu ve dayanışma içerisinde erkeklerin birbirlerine sahip çıkarak karşılıklı olarak erkekliklerini onayladıkları çıkarımı yapılabilmektedir.

5.3 Elli Metrekare Dizisindeki Erkek Karakterlerin Söylem Analizi ve Bulguları

5.3.1 Elli Metrekare dizisinin künye bilgileri ve genel özeti

Elli Metrekare; Dijital platform Netflix'te yayınlanan ve yapımcılığını Netflix'in BKM Film ile birlikte üstlendiği, senaryosunu Burak Aksak'ın yazdığı, yönetmenliğini Selçuk Aydemir (ilk dört bölüm) ve Burak Aksak'ın (beşinci bölüm ve sonrası) yaptığı bir internet dizisidir. İlk bölümü 27 Ocak 2021 Çarşamba günü yayınlanan dizinin şu ana dek sekiz bölümü çekilmiş ve dizi sekizinci bölümüyle sezon finali yapmıştır. Dizinin önemli rollerinde; Engin Öztürk, Kürşat Alınacı, Aybüke Pusat, Cengiz Bozkurt, Tolga Tekin, Özgür Emre Yıldırım, Yiğit Kirazcı, Tuğçe Karabacak, Tuncay Beyazıt, Cansu Dağdelen ve Gürkan Uygun gibi isimler yer almaktadır.

Çekimleri İstanbul'da yapılan dizinin birçok sahnesi Avrupa Yakası'nda yer alan Fatih ve Beyoğlu ilçelerinin eski mahallelerinde çekilmiştir. Bunun haricinde, Sarıyer ilçesi ve Asya Yakası'ndaki bazı semtlerde geçen sahneler de bulunmaktadır. Dizinin genel özeti ise şu şekildedir:

Gölge, anne ve babasını çocukken kaybetmiş, hayatı boyunca kim olduğunu öğrenmeye çalışan gizemli bir tetikçidir. Şu anki patronu olan Servet tarafından

büyütülmüştür ve Servet Gölge'yi, karanlık işlerini yaptırmakta kullanmaktadır. Gölge, tüm çabalarına rağmen, uzun yıllar ailesi ve kendisi hakkında hiçbir bilgiye ulaşamamıştır; zira Servet kendisinden, ailesi ve kendisiyle ilgili gerçekleri yıllarca saklamıştır. Bir gün Gölge, babası gibi gördüğü Servet'in kendisine ihanet ettiğini öğrenir ve bunu öğrenen Servet için Gölge büyük bir tehdit oluşturur. Gölge, bu durum karşısında çareyi kaçmakta görür ve kaçıışı sırasında kendini elli metre karelik bir terzi dükkanında bulur. Ortalık durulana kadar oraya sığınan Gölge'yi gören mahalle sakinleri; onu, yeni vefat etmiş olan terzinin, oğlu Âdem zannederler. Gizlenmesi gereken Gölge de bu yanlış anlamayı düzeltmez ve Âdem kimliğine bürünür. Bu yaşına kadar her zaman kötülük görmüş ve karanlık işler içerisinde bulunmuş olan Gölge, mahallede yaşadıkça iyiliğin ve iyi insanların varlığını keşfeder. Hem mahallede geçirdiği zaman boyunca mahalleliyle olan ilişkisi hem de geçmişi ve ailesiyle ilgili öğrendikleri onun karakterinin dönüşmesini ve kendini yeniden tanımasını sağlar. Mahalleyle ve buradaki insanlarla bağ kurdukça onların sıkıntılarını da görür ve bu sıkıntıların çözümünde mahalleliye yardımcı olmaya çalışır. Mahallelinin en büyük sıkıntısı ise evlerinin ellerinden alınmasıdır. Gölge bu olayı araştırdığında, evlerin tapusunun Servet tarafından toplandığını öğrenir. Tapuları almak için Servet'in yanına gittiğinde Servet, Gölge'ye aslında ailesinin ve kendisinin başına gelenlerin kendi suçu olduğunu fakat öldü sandığı annesinin hala hayatta olduğunu söyler.

5.3.2 Elli Metrekare dizisindeki erkek karakterler ve kişilik özellikleri

Engin Öztürk- Gölge/Âdem: Ailesini küçük yaşta kaybetmiştir ve Servet için çalışmaktadır. Servet'in ihanetinden sonra saklandığı mahallede Âdem Yılmaz olarak bilinir. Babasının alkolik olduğunu bilmekte ve annesini kendisinin öldürdüğünü düşünmektedir. Dizinin başlarında merhametsiz bir kişiliğe sahip olduğu görülse de mahallede yaşamaya başlamasıyla karakterinde dönüşümler meydana gelir ve fedakâr, sahiplenici, yardımsever ve esprili bir karaktere bürünmeye başlar. Cesur, yakışıklı ve sempatik bir karakterdir.

Kürşat Alınçık- Servet: Çeşitli yasadışı işlerini, iş insanı kimliği ile kapatmaya çalışan dizinin kötü karakteridir. Yıllarca karanlık işlerini Gölge'ye yaptırmış, kendi elini kirletmemiştir. Kurnaz, fırsatçı ve faydacı olduğu kadar korkak bir karaktere sahiptir.

Cengiz Bozkurt- Muhtar: Gölge'nin saklandığı mahallenin muhtarıdır. Muhtarlık kendisine babasından, babasına da onun babasından geçmiştir. Dahası, adı da bu nedenle Muhtar'dır. Sahiplenici, şefkatli ve fedakâr bir karaktere sahiptir.

Tolga Tekin- Mesut: Asıl işi tefecilik olsa da paravan iş olarak otopark işletmektedir. Tüm mahallenin kendisine birikmiş borcu vardır ve bu durumu kendi faydası için kullanmaktadır. Mahallenin karanlık tarafını simgelemektedir ve cinayetten göz altına alınır. Maddiyatçı, maço ve fırsatçı bir karaktere sahiptir.

Yiğit Kirazcı- Yakup: Öksüz ve yetim olduğundan Muhtar tarafından büyütülmüştür. Muhtar'ın kızı Dilara'ya çocukluğundan beri aşiktir. Bir dönem Mesut'un yanında hırsızlık vb. işlere bulaşmış olsa da artık öyle işler yapmamaktadır. Dilara'yı kıskandığından Gölge'yi kendine düşman bilmiş ve Gölge'nin Adem Yılmaz olmadığını düşündüğünden uzunca süre onun kim olduğunu araştırmıştır. Duygusal, kıskanç ve sevdiklerine düşkün bir karaktere sahiptir.

Özgür Emre Yıldırım- Civan: Tek hayali futbolcu olmak olsa da sakatlanarak aksak yürümek zorunda kalan Civan futbolu bırakmak zorunda kalmıştır ve bunun üzerine hayata küsmüştür. Uzun süre mahallede ezilip büzölmüş ve sevdiği kadın kendisini istemeyince Mesut'un yanında çalışmaya başlamış ve etrafındaki herkese zarar vermeye başlamıştır. Dahası, sonunda kendi babasını boğarak öldürmüştür. İçine kapanık, duygusal ve hırslı bir karaktere sahiptir.

Tuncay Beyazıt- Turan: Mahalle esnaflarındandır ve Civan'ın babasıdır. Muhtar'ın en samimi arkadaşıdır ve aynı zamanda futbol antrenörüdür. Açık sözlü, umursamaz ve patavatsız bir karaktere sahiptir. Oğlu Civan tarafından öldürölmüştür.

Gürkan Uygun- Mümtaz: Büyük bir silah kaçakçısıdır ve Servet'in düşmanlarından biridir. Fırsatçı, acımasız ve nüktedan bir karaktere sahiptir. Servet tarafından öldürölmüştür.

Murat Kılıç- Hoca: Mahalle camisinde hocalık yapmaktadır. Mahalledeki evsizlere ve fakirlere Muhtar ile birlikte yardım etmektedir. Yardımsever ve şefkatli bir karaktere sahiptir.

5.3.3 Elli Metrekare dizisindeki erkek karakterlerin analizi

5.3.3.1 *Gölge/Âdem karakterinin analizi*

Bir koşturmaca sahnesiyle açılan dizide seyirciye, Gölge karakterinin kendisinden önce gölgesi gösterilmektedir. Karakterin ismiyle uyumlu bu gösterimden sonra Gölge karakterinin kendisi ise ilk kez, arkadan ve tamamen siyahlar içerisinde gösterilmektedir. Bunun hemen ardından, dizinin ilk diyalogları da yine bu karanlık ve kasvetli havayı destekleyecek şekilde gerçekleşmekte ve kendisinin kim olduğunu soran karaktere Gölge, “Ben bu şehrin karanlık yüzüyüm” demektedir. Dizinin girişinden dahi Gölge karakterinin karanlık bir karakter olduğu ve ilk diyaloglarla birlikte, karşısındaki karaktere sorduğu sorular, tavrı, kullandığı cinsiyetçi dil ve özellikle karşısındaki kişiyi bacağından vurmasıyla yasal olmayan işler yaptığı ve tekinsiz bir karakter olduğu göze çarpmaktadır. Göstergibilimsel açıdan yaklaşıldığında da yine, Gölge karakterinin; şık görünümlü siyah giyimi, silahı olması, pahalı arabalar kullanıyor olması ve lüks bir evde yaşıyor olması gibi göstergelerle belirli bir güç ve iktidara sahip olduğu ve erkekliklerin temsili açısından yaklaşıldığında hegemonik erkekliğin bir temsilini sunduğu görülmektedir. Aynı zamanda Gölge karakterinin uzun boylu, yakışıklı ve karizmatik olması, kaslı bir vücuda sahip olması ve giyimi ve evinin görünümünden başarılı bir insan portresinin çizilmiş olması da yine hegemonik erkekliğin temsilindeki vurguyu artırmaktadır. Dizinin özellikle başlarında belirgin bir şekilde gösterilen Gölge’nin alkol sorunu ise, bedensel ve mental açıdan “kusursuz” yaratılmış bir erkek karakterin tek kusuru gibi çizilmektedir. Fakat aslında alkol kullanımı da patriarkal sistem içerisindeki birçok kültürde -ülkemiz de dahil- genellikle erkeklikle özdeşleştirilen bir eylem olup dahası “gerçek erkeklik”in göstergelerinden biri olarak göze çarpmaktadır. Örneğin, toplumumuzdaki birçok erkek, ancak “gerçek erkek” olabildikten -sünnet olmuş olmak, askerliğini yapmış olmak, evlenmiş olmak, evini geçindirebilmek vs. (Barutçu, 2013)- sonra alkolü aile ve toplum içerisinde tüketme hakkına sahip olabilmekte ve homososyal ortamlarda alkol kullanabilmektedir. Buradan yola çıkarak, dizide Gölge karakterinin sürekli olarak alkol tüketmesi de hegemonik erkekliğin bir temsili olduğunun göstergelerinden birini sunmaktadır. Dahası, bir sahnede Gölge’nin araba sürerken dahi alkol aldığı gösterilmesi, hegemonik erkeğin yeri geldiğinde kuralları kendisinin koyduğunu göstermekte ve bu sahne özelinde bu durum vurgulanmaktadır. Yine Gölge’nin diğer erkek karakterlerle olan konuşmalarında genel olarak rahat bir tavır

sergilemesi, sıklıkla argo hatta küfürlü kelimeler kullanması ve alaycı ve yer yer iğneleyici konuşması; özgüveni yüksek bir karaktere sahip olduğunun göstergeleridir. Karakterin bu özgüven yüksekliği, yer yer ukalalığa ve kibre kadar varmakta; bu özellikler Gölge karakterinin hegemonik yönünün vurgulanmasını sağlamaktadır.

Tüm bunlarla beraber Gölge'nin, özellikle dizinin başlarında Servet ile olan ilişkisi incelendiğinde işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin emarelerini de sunduğu belirtilebilmektedir. Dizinin başlarında, karar mekanizmasının tümüyle Servet'te olması; Gölge'nin Servet'in emirlerini koşulsuz-şartsız yerine getirmesi, Servet'in eylemlerine karşı herhangi bir karşı çıkışta bulunmaması dahası katılım göstermesi, onaylaması ya da en azından sessiz kalması, Connell (2019)'ın da belirttiği gibi, işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin temsilinin Gölge karakteri üzerinden sunulduğunun göstergeleridir. Fakat yine de Gölge'nin, özellikle yan karakterlerle olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, diğer erkekler karşısında -Servet karakteri, Gölge Servet'in ihanetini öğrenene dek "baba figürü" olarak görüldüğünden istisnadır- iktidar sahibi olduğu, tehditkâr ya da küçümser söylemlerde bulunduğu saptanmaktadır. Yine Gölge karakterinin, yaptığı iş dolayısıyla sert, saldırgan, risk alan, duygularını belli etmemeye özen gösteren, güçlü, kararlı, cesur ve akılcı özellikler çerçevesinde çizilmiş olması da hegemonik erkekliğin temsili açısından önemli veriler sunmaktadır.

Dizinin bir sahnesinde, Gölge, araba kullanırken bir anda önüne küçük bir erkek çocuk çıkmakta, arabayı durdurmakta ve çocuğu azarlamaktadır. Çocuk gecenin bir vakti sokakta mendil satmaktadır ve Gölge'ye dönerek mendil alıp almayacağını sormaktadır. Gölge çocuğa "Ölüp gideceksin hala mendil diyorsun. Yürü git!" demekte ve çocuk uzaklaştıktan sonra kendi kendine "Yapıp yapıp sokağa atıyorlar bunları" demektedir. Bu sahnede hegemonik bir erkeğin daha henüz "erkeklik ünvanını" kazanmamış bir erkek çocuğa karşı sözlü şiddet yoluyla güç gösterdiği görülmektedir. Hegemonik erkeklik bu anlamda yeniden üretimini özellikle madun ve diğer erkeklikler üzerinden gerçekleştirmekte; bu sahnede bu durumun bir örneği sunulmaktadır. Aynı zamanda yine bu sahne özelindeki "Yapıp yapıp sokağa atıyorlar bunları" cümlesiyle farklı sınıflardaki hegemonik erkekliklerin birbirleriyle olan ilişkileri sunulmakta ve sınıfsal olarak üst tabakada bulunan hegemonik erkekliğin, alt sınıf erkekliği "çocuğunu sokaklarda çalıştırma ve ailesine bakamama" konusunda eleştirerek yine kendi hegemonik erkekliğini yeniden ürettiği görülebilmektedir. Yine bir başka sahnede Gölge, kendisiyle

karşılıklı çıkarları için iş yapmak isteyen gazetecinin evine gittiğinde eve zorla girmekte ve eve girdikten sonra elinde meyve bıçağıyla kendisini korumak için elinde bıçak olduğunu söyleyen gazeteciye fiziksel şiddet uygulayarak “Meyve bıçağıyla hayatta kalamazsın” demektedir. Bu sahnede de yine hegemonik erkekliğin kendisini, diğer erkekliklerin varlığı ve onlarla ilişkisi üzerinden yeniden ürettiği; bu amaçla gerektiğinde şiddet uygulamaktan çekinmediği görülebilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde; Servet’in yanında çalışan kişilerden biri olan Leke, Gölge’ye fiziksel şiddet uygulamakta ve Gölge, Leke’yi sinirlendirmek ve hegemonyasını onaylatmak adına “Tüm yapabildiğin bu mu yahu?... Beni yumruk atarak konuşturabileceğini sanıyorsan, yanılıyorsun. Acı eşiğim bayağı yüksektir benim...” demektedir. Bu noktada net bir şekilde, erkekler arası onayla(n)ma sürecinde etkili olan hegemonik erkeklik özelliklerinin söylemsel bir temsili yapılmaktadır. Erkekler arası onayla(n)ma süreçlerinde; acıya dayanıklılık, korkusuzluk ve cesaret gibi özellikler etkili olmaktadır. Bu uğurda, acı çekmek ve dayanıklılık kutsallaştırılmakta, erkeklik için acı ve dayanmanın sıradan bir durum olduğu vurgulanmakta ve acıya katlanma basitleştirilmekte ve hatta normalleştirilmektedir. Yine aynı sahnenin devamında, açık şekilde sunulan şiddet sahnesi ile de esasen söylemsel ve simgesel olarak yürütülen hegemonik erkeklik “kavgasının”, dizide fiziksel boyutta da karşılığını bulduğu görülebilmektedir. Bu noktada da güçlü olan ve kavgayı kazanan erkeğin, hegemonyasını yeniden ürettiği vurgulanabilmektedir.

Gölge her ne kadar başlangıçta karanlık bir karakter olarak çizilmiş olsa da dizi ilerledikçe bu karakterin bazı dönüşümler geçirdiği görülebilmektedir. Bunun örneğinin görüldüğü ilk sahne de Gölge’nin Mesut ile anlaşmaya gittiği sahnedir. Gölge, terzi dükkanına karşılık Mesut’tan yüz bin dolar istemekte ve Mesut’a, Muhtar’ın evine dokunmamasını, mahalledekilerin iyi ve temiz insanlar olduklarını söylemektedir. Bu sahneye kadar tamamıyla karanlık, gizemli ve tek yönlü şekilde kötücül çizilmiş olan Gölge karakterinin dönüşümüne dair ilk emareler görülebilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Gölge’nin, Dilara’nın oğlan kardeşini okula götürdüğü ve bu süreçte onunla konuştuğu görülmektedir. Sahne boyunca Gölge, çocuğa karşı sigara içmenin kötü bir şey olduğunu söylemekte ve kendisini koruyabilmesi için ona kavga etmeyi öğretmektedir. Bu sahne incelendiğinde hegemonik erkekliğin “geleceğin hegemonik erkek adayı”na “gerçek erkek” olmayı öğrettiği çıkarımı

yapılabilmektedir. Gölge, sahip olduğu hegemonik iktidar ve güç ile henüz diğer erkekler tarafından erkek olarak görülmeyen çocuğa nasihatler ve dersler vermekte; ona, bir yandan kötü alışkanlıklardan uzak durması gerektiğini söylerken diğer yandan şiddet güzellemesi yaparak kavga etmenin ince ayrıntılarını öğretmektedir. Erkekliğin öğrenilen bir olgu olduğu ve bu öğrenme sürecinde kültürel pratiklerin, toplumsal yaşantı ve çevrenin, bu çevre içerisindeki rol model alınan erkek(lik)lerin ne denli önemli olduğu; dizide, bu sahne üzerinden net bir şekilde analiz edilebilmektedir. Yine bu sahnenin devamı niteliğindeki bir başka sahnede, Dilara ve Dilara'nın kardeşi, Gölge'nin yanına gelmekte ve Dilara, Gölge'ye, kardeşine kavga etmeyi öğrettiği için kardeşinin arkadaşının kolunun kırıldığını söylemektedir. Bunun üzerine Gölge, Dilara'nın kardeşini tebrik etmekte ve kolu kırılan çocuk hakkında küfürlü bir kelime kullanmaktadır. Kavganın çözüm olmadığını söyleyen Dilara'ya ise Gölge, kavga etmeyi bilenlerin bu hayatta tutunabileceğini söylemektedir. Yine bu sahne de hegemonik erkekliğin, şiddet güzellemesi yaparak “gerçek erkekliğin” formülünü verdiği ve dizinin, şiddeti bir çözüm olarak sunmakla birlikte cinsiyetçi ve küfürlü konuşmanın da normalleştirildiği bir sahneyi izleyiciye sunmakta olduğu belirtilebilmektedir. Aynı zamanda bu “erkeklik gösterisi” yapılırken yine kadın karakterin fikirlerinin yanlış olduğu ve küçümsendiği görülmekte; kadınlar bir kez daha erkeklerin dünyasında değersizleştirilmektedirler.

Dizinin bir başka sahnesinde, Gölge'nin yeni bir kimlik ve pasaport için, yıllardır kendisine sahte kimlik hazırlamış olan arkadaşının yanına gittiği ve kendisine Adem Yılmaz isminde bir kimlik yapmasını istediği görülmektedir. Bu sahnedeki önemli detay ise, Gölge'nin o güne dek kendisine yapılan sahte kimliklerin hiçbirinde ismini kendisinin seçmemiş olduğunu öğrenmemizdir. Buradan yola çıkarak, yukarıda da bahsedildiği gibi, Gölge'nin bu sahneyle birlikte Âdem karakterini, ismini de alarak içselleştirmeye başladığı ve isimle beraber karakterinde de dönüşümler gerçekleşeceğinin sinyallerinin belirginleşmeye başladığı anlaşılabilmektedir. Bu durum Gölge'nin, başlangıçta karanlık ve gizemli şekilde çizilmiş olan hegemonik erkekliğinin, ilerleyen süreçte daha sahiplenici, korumacı ve fedakâr çizilmiş bir erkekliğe dönüşebileceğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Yine de bu sahnenin devamında kendisine ihanet ettiği için sahte kimlik hazırlayan arkadaşına karşı fiziksel şiddet uygulamasının, Gölge'nin hegemonik yönünde şiddetin önemli bir parça olduğunu ve bu şiddet ile kendi kimliğini ürettiğini gösterdiğini söyleyebilmek mümkün olmaktadır.

Gölge'nin karakteristik dönüşümünün söylemsel düzeyden çıkıp eylemsel ve somut şekilde görüldüğü ilk sahne ise; Gölge'nin, kaçak şekilde yurt dışına çıkmaya çalışırken bundan vazgeçtiğinin ve kaçaklar arasından bir çocuğu kurtardığının görüldüğü sahnedir. Bu sahnede Gölge, kaçakların İtalya'ya gidemeden öleceklerini anlamakta ve kaçakçılarla fiziksel olarak kavga ettikten sonra kaçaklar arasından bir çocuğu kurtarmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi şiddet, Gölge için ne olursa olsun bulduğu çözümlerin başında gelmekte ve birçok sorunu kendi bildiği yöntemlerle ve bir tür şiddet gösterisiyle çözmektedir. Her ne kadar Gölge, karakter dönüşümünün gerçekleşmeye başladığının ilk göstergesi olarak bir çocuğu kurtarmış olsa da bunu yaparken şiddeti tercih etmesiyle ve küfürlü konuşmaya devam etmesiyle şimdiye dek çizilen hegemonik karakterinin yansımalarını göstermeye devam etmektedir.

Bir başka sahnede, Gölge'nin; kendisine Mesut'tan para ve mesajlar getiren Civan ile konuştuğu görülmektedir. Bu konuşma boyunca Gölge, Civan'a karşı aşağılayıcı, küçümseyici, üstten bakan ve tehditkâr bir tavır takınmakta ve Civan'a dik durmasını, eksiklerini kabullenmesini ve kendini insanlara kullandırmamasını öğütlemekte ve öğretmeye çalışmaktadır. Burada, dizi boyunca birçok sahnede görüldüğü ve görüleceği gibi hegemonik erkeklik; kendisini marjinal bir erkeklik üzerinden yeniden üretmekte ve marjinal erkeklige, olması gereken, sağlıklı, makbul ve normal erkeklığın hegemonik erkeklik olduğunu (Özbay, 2013) bir kez daha içselleştirmesini sağlamaya çalışmaktadır.

Gölge'nin karakter dönüşümünün görüldüğü bir başka sahne de Gölge'nin camide günah çıkartırken görüldüğü sahnedir. Gölge bu sahnede kendi kendine “Ben bir günah işledim. Aslında bugüne kadar birçok günah işledim ama bu defa farklı. Bu sefer canım acıdı. Kendimi çok kötü hissettim” demektedir. Bu sözleriyle Gölge'nin kötücül tarafının, söylemsel ve eylemsel yönüyle birlikte kendi içerisinde vicdanen de törpülenmeye başladığının emarelerinin altı çizilmektedir. Gölge'nin bu sahneyle birlikte, geleneksel ve toplumsal normlara uygun hegemonik erkeklik temsilinin bütünüyle sunulmaya başladığı belirtilebilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Gölge'nin, Yakup ve Dilara ile Mesut'un patronunun istediği paketi bulmaya yönelik çözüm arayışı için konuştuğu görülmektedir. Konuşmanın bir bölümünde Gölge, paketi bulma konusunda bir şeyler yapmak istediğini söyleyen Dilara'ya “Yahu dur deli misin sen? Bu senin yapabileceğin bir iş değil” demektedir. Buna feminist (?) bir çıkışla öfkelenildiği görülen Dilara ise kendisine

babasının dahi ne yapıp yapmayacağını söyleyemediğini ve ne yapacağını Gölge'ye sormayacağını söylemektedir. Bu diyaloga kadar her ne kadar Dilara karakterinin sözleri ve Gölge'ye karşı çıkışı ile güçlü bir kadın duruşu çizilmiş gibi görünse de sahnenin devamında Gölge'nin sözleriyle Dilara'yı manipüle ederek pastanede beklemeye ikna etmiş olması; bu güçlü kadın duruşu karakterinin içi boş ve karikatürize bir şekilde çizildiğini göstermektedir. Böylece Gölge'nin, Dilara'yı ikna edip, kadının "erkek işlerinden" uzak tutulmasıyla Gölge'nin sahip olduğu erkeklik hegemonyası bir kez daha yeniden üretilmekte; dizide, erkeğin hegemonyasını kazanması ve sürdürmesinde en önemli olgulardan birinin kadınların bir şekilde baskı altında tutulması ve ikinci plana atılması (Connell, 1998) olduğu bir kez daha gözler önüne serilmektedir. Ayrıca sahne boyunca Yakup'un da her ne kadar başta Dilara'ya hak veriyormuş gibi davranırsa da -ki bunu profeminist bir tutumdan dolayı değil Dilara'ya aşık olduğundan ve Gölge'yi sevmediğinden yapmaktadır- Gölge'nin Dilara'yı bu işe karışmaması yönünde ikna ederken ses çıkarmaması, Gölge'nin söylediklerine sessiz kalarak ve ona karşı çıkmayarak onu onayladığını göstermesi ve kadının ikincilleştirilmesinden doğrudan olmasa da bir pay alması; Yakup'u bu sahnede, işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin temsili içerisinde sunmaktadır.

Dizinin bir diğer sahnesinde Gölge'nin, Mesut'un patronuyla bir tabutun önünde konuştuğu görülmektedir. Mesut'un patronun kendisiyle çalışma teklifini Gölge, "Yok. Karanlık yollar bana göre değil. Gölge gibi yaşamaktan yoruldum ben. Hem burada dostlarım var benim" diyerek reddetmesi yine Gölge'nin karakterindeki dönüşümü simgeleyen en bariz söylemlerinden biridir. Burada Gölge, gölge gibi yaşamaktan bıktığını söylerken, sözlerinin alt metninde hem karanlık ve kötücül yönünü simgeleyen Gölge ismiyle yaşadığı yıllardan hem de karanlık işlerde bir gölge gibi kullanılmaktan vazgeçtiğini kast etmektedir. Ayrıca artık Servet'in düşmanlarını düşman belleyen biri olmadığı bilakis, dostları olan biri olduğunu vurgulamaktadır. Buradaki diyalogla -ve esasen dizinin bir kısmında dilinde çıkan pamukçuğun metaforik olarak kullanımıyla- Gölge ismi başta olmak üzere Gölge'ye ait özelliklerini geride bırakmaya çalıştığı; yeni sahiplendiği ve içselleştirmeye çalıştığı Âdem ismiyle birlikte karakterinin kontrast yaratacak denli zıt yönde dönüşümü simgelenmektedir. Gölge'nin, bir isim ve bu ismin öğrenilmesiyle birlikte gelişecek olan farkındalığı Dilara'dan, dilinde çıkan pamukçuğun ismini öğrenmesiyle kavraması ise, bir erkeğin -ki hegemonik erkeklik içerisinde

sunulmuş olan bir erkek- karakter dönüşümünde bir kadının ne denli önemli payı olduğunu göstermesi bakımından dizideki umut vadeden ayrıntılardan biri olarak göze çarpmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde Gölge'nin; pastaneye, Dilara'nın yanına geldiği ve onunla Mesut'tan çaldıkları senetlerin yok edilmesi konusunda konuştukları görülmektedir. Senetleri çaldıkları için, bu eylemin doğruluğunu sorgulayan Dilara'nın "İçimden bir ses bu yaptığımızın yanlış olduğunu söylüyor" demesi üzerine Gölge "O zaman söyle o sese sussun vallahi. Biliyorsun, bu senetleri almak hiç de kolay olmadı" demektedir. Bu sahnede yaptıkları eylemi ahlaki açıdan sorgulamaya çalışan kadın karakterin, hegemonik erkeklik tarafından bu sorgulamasının durdurulmaya, kadının eylemle ilgili yaptığı yorumların ve sesinin susturulmaya çalışıldığı anlaşılabilmektedir. Böylece eylemin doğru ya da yanlış olması ve bunun sorgulanmasından ziyade hegemonik erkekliğin karar verdiği eylemin doğruluğuna koşulsuz-şartsız boyun eğme ve tabi olma beklentisinin varlığı göze çarpmakta; herhangi bir kadının sözünün, hegemonik erkekliğin kararlarının yanında bir değerinin olmadığı vurgulanmaktadır. Nitekim, sahnenin ilerleyen planlarında kararsızlık içerisinde senetleri elinde tutan Dilara'nın başka bir hegemonik erkek olan babasının senetleri yakmasını söylemesiyle - aynı zamanda burada tekrar Gölge'ye bakarak onun da onayını almaktadır- senetleri yakması, yine bu durumu desteklemektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Gölge'nin, pastaneye geldiği ve Dilara ile konuştuğu görülmektedir. Sahnenin başında Dilara'nın, Gölge'nin düzenli bir işi olmamasıyla ilgili onu sorguladığı, bunun üzerine Gölge'nin pastaneden gidiyormuş gibi yaptığı, sonrasında Dilara'nın şaka yaptığını söylediği ve Gölge'ye "Sen olmasan şimdi anneannemle beraber gündüz kuşağı programlarını izliyor olurdu herhalde. Yani sayende işimizin başındayız. Teşekkür ederim her şey için" dediği, Gölge'nin Dilara'ya cevaben "Hiç ortan yok değil mi senin? İki poğaçaya almaya geldik şuraya, duygudan duyguya sokuyorsun adamı" dediği görülmektedir. Bu sahnede Dilara'nın, önce Gölge'ye düzenli işi olmamasını söylerken "ön plana çıkarılmış kadınlık" (Connell, 1998) konumuna oturtulduğu ve böylece Dilara karakteri ile hegemonik bir erkeğin iş-güç sahibi olması gerektiği vurgusu yapılmakta; sonrasında yine Dilara'nın tabi kılınış ve boyun eğiş çerçevesinde, esasen birlikte yaptıkları bir eylemi yalnızca Gölge yapmış gibi bir söylemle sunmasıyla hegemonik erkekliğin kimliği yeniden üretilmektedir. Sonuçta dizinin bir sahnesinde daha kadın,

hegemonik erkekliğin temsilindeki kusurların kapatıcısı rolünde kullanılmakta ve erkekliğin hegemonyasının sürekli olarak yeniden üretilmesinde ön ayak olmaktadır. Sahnenin ilerleyen planlarında ise, Gölge'nin karakter dönüşümüyle ilgili bazı verilere rastlanmaktadır. Öncelikle Gölge'nin, önceden glüten tüketmiyorken bu sahnede içerisinde glüten olan poğaçadan istemesi, mahalleli gibi beslenmeye ve yaşamaya başladığının bir emaresini göstermektedir. Yine bu sahenin hemen ardından gelen sahnede de daha önce kendisini öldürmeye gelmiş olan ve bu yüzden Gölge'nin silah doğrulttuğu gösterilen kişinin Gölge tarafından öldürülmediği, dahası Gölge'nin kendi odasında bu kişiye yemek verdiği görülmektedir. Başlangıçta Servet'in kirli işlerini yapan ve öldüren bir karakter olan Gölge'nin, bu sahnede kendisini öldürmeye gelmiş olan kişiye karşı tavrıyla yaşatan birine dönüşmüş olması; dizide Gölge karakterinin değişiminin tamamlandığını gösteren bir başka göstergeyi sunmaktadır. Ayrıca yine bu sahnede Gölge'nin öldürmediği ve yemek verdiği kişinin Gölge arkasını döndüğünde silahla Gölge'yi tehdit etmesi fakat silahın Gölge tarafından bilinçli olarak oraya konduğu ve içinde mermi olmadığı anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle Gölge, bu kişiye bir tuzak kurmuştur. Genellikle şiddet gösterileri eşliğinde sunulan Gölge'nin hegemonyasının bu sahne özelinde yaptığı zekice bir hamleyle kurulduğu görülmekte; hegemonik erkekliğin önemli özelliklerinden biri olan bedensel ve zihinsel gücün birlikteliğinin (Meral, 2011), Gölge karakteri üzerinden sunumu yapılmaktadır.

Bir başka sahnede Gölge'nin, Mesut'un ofisine gittiği ve Mesut ile ofisin önünde Civan hakkında konuştuğu görülmektedir. Gölge; Mesut'a, Civan'ın artık başkasıyla çalıştığını ve bu konuda kendisini uyarmaya geldiğini söylemekte ve Civan gibi tanımadığı birindense Mesut gibi tanıdığı ve neler yapabileceğini kestirebildiği biriyle uğraşmak istediğini söylemektedir. Aslında bu sahne ve diyalogun alt metni okunduğunda; hegemonik bir erkeğin, kendisi gibi hegemonik olan bir erkeği, farklı bir sınıf ve konumdan olan marjinal bir erkeğe karşı koruduğu ve hegemonik erkeklikler arası dayanışmanın bir örneğinin sunulduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Civan'ın ekonomik olarak alt sınıfta olup üstüne engelli olması ve Gölge açısından -Gölge'nin Civan'a karşı tavrı, yaklaşımı ve onunla ilişkisinde kurmuş olduğu söylemlere bakılarak- hegemonik erkekliği "hak etmediği"nin düşünülmesi Gölge'yi; Civan'a karşı Mesut ile dayanışmaya götürmektedir. Dünyada neredeyse tüm kültür ve toplumlarda çoğunlukların, azınlıkların varlığından rahatsızlık duydukları ve çoğunluk olmanın getirdiği avantajlardan azınlıkları

uzak tutmaya çalıştıklarına şahit olunmaktadır. Bu noktada, hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkekliklerin marjinal ve madun erkeklikleri yok etmeden onları kendi hegemonik ilişkilerinden uzak tutmaları ve yalnızca hegemonik kimliklerinin üretiminde kullanmaları da bu duruma örnek olarak verilebilmekte; dizinin bu sahnesinde de Gölge ve Mesut karakteri üzerinden Civan'a karşı böyle bir tavır, yaklaşım ve söylem kurulduğu belirtilebilmektedir.

Dizinin ilk sezonunun son sahnesinde Gölge, mahallelinin evlerinin tapularını almak için Servet'in yanına gitmekte ve Servet ile sohbet etmektedir. Servet ile sohbetinde Gölge; ailesinin ve dolayısıyla kendi başına gelenlerin sorumlusunun aslında Servet olduğunu öğrenmekte ve Servet'e fiziksel şiddette bulunmaktadır. Gölge'nin dönüşmüş olan karakterinin Servet'in yanına gelmesi ve geçmişi ve ailesiyle ilgili yeni bilgiler öğrenmesiyle yeniden eski karakterinin emarelerini göstermesi -küfürlü konuşma, alkolü bıraktığını söylemesine rağmen Servet'in sunduğu viskiyi içmesi ve Servet'e fiziksel şiddet uygulaması-, daha önce de söylendiği gibi, Gölge'nin eski karakterinin sahip olduğu bazı hegemonik yönlerinden sıyrılamamış olmasını bir kez daha kanıtlamaktadır. Dizinin, hegemonik erkeklik çatışmasının görüldüğü bu sahnede de yine bu çatışmanın küfürlü söylemler, silahlar ve şiddetler üzerinden sorunlu şekilde sunulduğu görülmekte ve Gölge karakteri hegemonik kimliğini bir kez daha şiddet yoluyla yeniden üretmektedir.

5.3.3.2 Muhtar karakterinin analizi

Muhtar karakteri, dizide ilk görüldüğü anda sokakta yakın arkadaşı Turan ile yürürken ve mahalleden bir kimseye selam verirken sunulmaktadır. Bu sahne göstergebilimsel açıdan incelendiğinde, Muhtar'ın giyiminden -kafasında kasket, üzerinde gömlek ve gömleğin üstünde mavi bir kazak ile bunların altında kumaş bir pantolon- orta sınıfa mensup bir kişi olduğu; konuşması, yürüyüşü ve tavrıyla da mahallenin saygı duyulan bir insanı olduğu tespit edilmektedir. Aynı sahnenin ilerleyen planlarında Muhtar'ın, -özellikle Mesut'u uzaktan gördüğünde ve Mesut ile olan konuşmasında- kötü bir durum ve kişiye yönelik argo tabirler kullanması -bu sahnede Mesut için mendebur, akbaba ve namussuz demektir-, Mesut ile iğneleyici bir biçimde konuşması ve terzi dükkanını Mesut'tan korumaya çalışması ile sahiplenici, mahalleliyi koruyup kollayan bir karakter çizmesi, Muhtar karakterinin de özellikle kendi sınıfı içerisindeki hegemonik erkekliğin bir temsilini sunduğunu göstermektedir.

Muhtar'ın, dizinin bir sahnesinde, ölen terzinin eski faturalarını düzenlediği görülmektedir. Bu düzenlenmenin mantıksız bir davranış olduğu yakın arkadaşı Turan tarafından söylendiğinde Muhtar, faturaları düzenlemeye devam etmektedir. O sırada sahneye Muhtar'ın kızı da girmekte ve o da babasına yaptığı işin mantıksız olduğunu söylemektedir. Muhtar bunun üzerine sinirlenip düzenlemiş olduğu faturaları dağıtmakta ve ikisine dönerek “Düzen düşmanısınız siz” demektedir. Başka bir deyişle, bu sahnede Muhtar'ın aldığı bir karar ve yaptığı eyleme hem farklı bir erkek tarafından hem de bir kadın tarafından karşı çıkılmakta, eylemi sorgulanmaktadır. Bu sorgulama ve karşı çıkışla aslında Muhtar karakterinin hegemonyası sorgulanmakta ve bu hegemonyaya karşı çıkılmaktadır. Farklı bir erkeğin sorgulaması bir noktaya kadar sineye çekilse dahi bir kadının -hele ki kızı gibi üzerinde direkt olarak iktidar sahipliği gördüğü bir kadının- karşı çıkışıyla Muhtar'ın hegemonyası sarsılmakta; buna çözüm olarak saldırganlık ve sözlü şiddet sunulmakta, söylemsel olarak da bu durum desteklenmektedir. Yine aynı sahnenin ilerleyen planlarında Muhtar, ölen terzinin şahsi mektuplarını bulmakta ve bu mektuplarla birlikte ortaya çıkan bir fotoğrafla terzinin ailesi de bulunmaktadır. Bunun üzerine Muhtar, Turan'a mektubun üzerinde yazan adrese bir an önce gitmeleri gerektiğini ve çabuk olmasını söylemekte ve burada iki nokta göze çarpmaktadır. İlk olarak Muhtar, yalnızca Turan'a beraber gitmeleri gerektiğini söylemekte ve ortamdaki kadını -kızını- yok saymaktadır. Halbuki sahnede, mektupların açılmasını sağlayan ve mektupları okuyan ilk kişinin Muhtar'ın kızı olduğu görülmektedir. İkinci olarak da Muhtar, Turan'a gitmeleri gerektiğini söylerken bunu, emredici bir tavırla söylemektedir ve Turan'ın bu isteğine uymaktan başka bir çaresi yokmuş gibi davranmaktadır. Bu noktada Turan da tam olarak kendisinden Muhtar'ın beklediği gibi davranmakta ve onu onaylayarak ses çıkarmadan takip etmektedir. Bu nedenle bu sahne, özellikle hegemonik erkeklik ile işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin kadını ikincilleştirmesi ve birbiriyle olan ilişkisi ile bu erkeklikler arasındaki temel farkın yansıtılması bakımından önemli bir temsili sunmaktadır.

Yine bir başka sahnede, Muhtar ve Turan hırsız girdiğini duydukları için terzi dükkanına gitmektedirler. Burada Muhtar'ın olaya müdahale etmek için gönüllü olduğu ve birlik beraberlik olması gereken yerde yalnızca Turan ile ikisinin geldiğinden bahsettiği; Turan'ın ise, Muhtar'ın zoruyla gelmiş olduğu ve olaya karışmak istemediği görülebilmektedir. Dahası sahnenin ilerleyen planlarında Turan'ın, daha olaya müdahale

etmeden kaçtığı görülmektedir. Sahne göstergebilimsel açıdan da incelendiğinde yine, Muhtar'ın olaya müdahale etmek için hızlıca ve önden geldiği; Turan'ın ise elinde trafik konisi ile Muhtar'ın arkasından pek de istekli olmayan bir şekilde geldiği fark edilmektedir. Burada Muhtar'ın, koruyucu ve sahiplenici bir karakter olması dolayısıyla mahallede gelişen hırsızlık olayına müdahale etmekten iktidarını, söylemsel açıdan arkadaşı üzerinde kullanması ve yalnız başına kalsa dahi olaya müdahale etmekten kaçınmaması -bu noktada Turan'ın olay yerinden kaçması üzerine Muhtar "İş başa düştü. Muhtar kaçmaz. Kaçamaz" demektedir-, hegemonik erkekliğin Sığın ve Canatan (2018)'in tabiriyle "patriarkal cephenin ön saflarında savaşan" bir erkeklik türü olduğunu göstermektedir. Turan'ın ise olaya, Muhtar'ın zoruyla katılımı ve gösterdiği katılımı - en azından olay yerinden kaçana dek- karşı çıkmaya çalışsa dahi hegemonik bir erkek tarafından bastırılması ve sonunda olay yerinden kaçması, işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin yine Sığın ve Canatan (2018)'in belirttiği gibi "cephedeki gerginlikten uzak, izleyici konumunda" bir erkeklik türü olduğunu vurgulamaktadır. Yine aynı sahnede Muhtar'ın "Biz bu mahallenin kolonlarıyız Turan. Biz de vazgeçersek bu mahalle yıkılır" demesiyle, patriarkal sistem içerisinde gelişmiş olan mahalle ve mahalle kültüründe hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin varlığının ne denli önemli olduğu vurgulanmakta; bu erkeklikler olmadan bir mahallenin ve dolayısıyla patriarkal sistemin ayakta kalamayacağına altı çizilmektedir. Yine aynı sahnenin ilerleyen planlarında Muhtar, hırsızın Gölge olduğunu görmekte ve başta yerde yatan Gölge'yi tanımadan onu ayağıyla dürtüp kalkması için emir verirken, tanıdığı bir erkek olduğunu gördükten sonra Gölge'ye yardım ettiği görülmektedir. Bu sahne, iki farklı hegemonik erkekliğin ilişkisini ve dayanışmasını göstermesi açısından anlamlı olmaktadır. Muhtar, sahnenin başında tanımadığı, kendi sınıfından daha alt konumda gördüğü ve ahlak anlayışına uygun olmayan bir davranışta bulunduğunu düşündüğü erkeğe karşı emredici ve tehditkâr bir tavır sergilemekteyken; yerde yatan bu kişinin aslında tanıdığı ve kendisinden güç ve iktidar yönünden daha üstte biri olduğunu fark ettiği anda tavrında değişikliğe gitmekte ve hatta ona yardım etmeye çalışmaktadır. Başka bir deyişle sahnede, bir yandan erkeklikler arası çatışmanın izlerine rastlanırken diğer yandan hegemonik erkekler arası bir dayanışmaya şahitlik edilmektedir.

Bir başka sahnede Muhtar'ın Gölge'yi kendi evine yemeğe götürdüğü ve Gölge ve Muhtar'ın ailesinin birlikte yemek yediği görülmektedir. Bu sahnenin başından sonuna

dek hegemonik erkekliğin farklı bir erkekliğe ve kadınlara karşı olan sunumu göze çarpmaktadır. Sahnede; öncelikle bıçak eksik olduğu için Muhtar'ın küçük yaştaki oğlundan bıçak getirmesini istediği görülmektedir. Muhtar burada, oğluna karşı emredici ve küçümseyici bir tavır takınmakta ve kendi hegemonyasını başka bir hegemonik erkeğin yanında yeniden üretmek ve kendisini ona onaylatmak adına bunları çocuk yaşta olan oğlu üzerinden yapmaktadır. Yine aynı sahnenin devamında Muhtar'ın, kızının Gölge'nin yüzündeki yaralar hakkındaki konuşmasını sık sık böldüğü ve kızı adına konuşarak Gölge'den özür dilediği görülmektedir. Muhtar bunu yaparken kızının konuşması üzerinden kızını küçümsemekte ve kızını, ölen eşine benzeterek bir kadını küçümseyip aşağılarken bir başka kadını öne sürmektedir. Yine sahnenin ilerleyen planlarında; Muhtar'ın, kaynanasına karşı da emredici bir üslupla konuştuğu ve kadının görüşlerini önemsiz bulduğu görülebilmektedir. Bu noktada bir kez daha kadının, hegemonik erkeklik tarafından ikincil plana atıldığı ve bu yolla erkeğin hegemonyasını yeniden ürettiği belirtilebilmektedir.

Yine bir başka sahnede Muhtar, Yakup ve Gölge'nin kavga ettiğini duymuş olarak pastaneye gelmekte ve Yakup ile konuşmaktadır. Bu sahnede Muhtar'ın, oğlu gibi gördüğünü söylediği Yakup'u azarladığı, ona hakaret ettiği ve hatta Yakup'a tokat attığı görülmektedir. Tüm sahne incelendiğinde, Muhtar'ın bu sahnede, kendisinden farklı bir erkeklik üzerinden hegemonik kimliğini yeniden ürettiği anlaşılabilmektedir. Hegemonik erkeklik, kazanılan fakat sabit olmayan, bir süreklilik içerisinde ve kazanıldığı gibi kaybedilebilecek kaygan bir zemin olduğundan (Kandiyoti, 2013) -bu sahnede de örneği görüldüğü gibi-, kendisini diğer erkeklikler -ve elbette kadınlar- üzerinden mütemadiyen üretmek zorunda olmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde Muhtar, Gölge'nin yanına terzi dükkanına gelmekte ve onu ölen terzinin mezarına götürmektedir. Burada Muhtar, Gölge'ye babasının mezarıyla ilgilenmesi gerektiğini ve ne olmuş olursa olsun onun babası olduğunu ve ilgilenmezlik yapmamasını söylemektedir. Bu noktada Muhtar karakteri ile geleneksel hegemonik erkekliğin muhafazakâr ve kutsal değerlere karşı saygılı olma özellikleri sunulmakta ve bu özellikleri pek taşımadığı görülen Gölge karakterinin de böyle olması gerektiği söylenerek olması gereken erkekliğin sınırları çizilmektedir. Yine bu sahneyle, aile ve "babalık konumu" gibi patriarkal sistemin temel yapı taşlarından bazılarının önemi

vurgulanmakta; durum ve koşullar ne olursa olsun ailenin ve babanın saygı duyulması gereken olgular oldukları mesajı verilmektedir.

Dizinin bir diğer sahnesinde Muhtar'ın, Dilara'nın pastanesinde toplanmış olan genç erkek topluluğunun yanına geldiği ve Yakup ile konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Muhtar, Yakup'a başta tedirgin bir şekilde yaklaşmakta ve sonrasında ona Adem'den özür dilemesi gerektiğini söylemektedir. Bu esnada Dilara'nın, homososyal erkek ortamında yalnızca erkeklere hizmet eder bir şekilde görülmesiyle kadının, erkekler tarafından ikincil plana atıldığı ve patriarkal sistem tarafından üretilmiş olan "kadın, erkeğe hizmet eder" anlayışının vurgulandığı belirtilebilmektedir. Sahnenin devamında ise Muhtar'ın, Yakup'a "Biz büyüklerimizden çok şey öğrendik hatta her şeyi onlardan öğrendik... Büyüklerimiz ne yapıyorsa biz onu doğru bildik..." dediği görülmektedir. Burada Muhtar tarafından Yakup'a, geleneksel hegemonik erkekte olması gereken büyüklerine saygı ve büyüklerinin tavır ve davranışlarını sorgulamama özellikleri aşılarda ve Muhtar ile olan ilişkisinde işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sunumuyla çizilen Yakup'un "gerçek erkeklik" ile ilgili öğrenmesi gereken şeyler olduğu vurgulanmaktadır. Hatta Muhtar, sahnenin ilerleyen planlarında kendisinden özür dilemeye çalıştığını zanneden Yakup'a "Özür mü? Ben senden niye özür dileyecektim oğlum... Bir tokat attık diye incilerin mi döküldü lan?" demekte ve kendisinin bu davranışının Yakup tarafından kabullenilmesi gerektiği zira bunun yanlış bir davranış olmadığı algısı yaratılmaktadır. Ardından Muhtar'ın Yakup'tan, Yakup'un Adem'den özür dilemesini istemesi üzerine, Yakup bu isteği de geri çevirmemekte ve Gölge'den özür dilemek üzere yerinden kalkmaktadır. Sonuçta bu sahnenin tümü dikkate alındığında, hegemonik erkekliğin doğrusu, yanlış, günahı ve sevabıyla kabullenilmesi, ona saygı duyulması ve en doğru ve olması gereken erkekliğin hegemonik erkeklik olduğu bir kez daha vurgulanmakta; bu uğurda bazen, işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin ve bu erkekliğin onay ve sessiz kalma mekanizmalarının da kullanıldığı çıkarımı yapılabilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde; Muhtar, Turan, Dilara, Gölge ve Yakup'un, Mesut'tan çaldıkları senetleri yakmak için ateş başında toplandıkları ve sohbet ettikleri görülmektedir. Bu sohbet sırasında Muhtar'ın "Kendimi Escobar gibi hissettim yahu. O da kızı üşümüş de ısıtmak için para yakmış ya... Yani bir an anladım adamı ya..." dediği, bunun üzerine Yakup'un "Yahu Muhtar amca, Allah aşkına o da artık mal müdürü müymüş neymiş yani. İki milyon dolar yakılır mı ya?" dediği ve Muhtar'ın "Yakılır

Yakup yakılır. Senin de çocuğun olsun anlarsın o zaman. Para da yakılır dünya da” dediği ve kızıyla sarıldığı görülmektedir. Bu sahnede geleneksel hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmakta olan Muhtar’ın, Muhtar ile ilişkisinde işbirlikçi/suç ortağı erkeklik temsili sunan Yakup’a babalık kurumu üzerinden “gerçek erkeklik” dersi verdiği ve Yakup’un bu duruma sessiz kalarak onay verdiği anlaşılmaktadır. Dizinin birçok sahnesinde Muhtar’ın, özellikle Gölge ve Yakup ile olan ilişkisinde ortaya çıkan “öğüt veren ata” rolü bu sahne üzerinden de desteklenmekte; Muhtar’ın bu yolla, tecrübe sahibi ve toplumsal değerleri içselleştirmiş hegemonik erkeklik temsiline diğer erkekler üzerinden hegemonik kimliğini sürekli olarak yeniden ürettiği göze çarpmaktadır.

Bir başka sahnede Muhtar’ın, Hoca ve Turan’ı da yanına alarak Servet’in ofisine gittiği ve burada bu ekibin Servet ile sohbet ettiği görülmektedir. Sahnenin hemen başında Muhtar kendisini tanıtırken “...Benim adım Muhtar. Bizim aile geleneğinde muhtarlık, babadan oğula intikal eden bir şey. Yani herkese babasından dedesinden han, hamam kalır bize de muhtarlık kalıyor...” demekte ve gülmektedir. Bu sözler incelendiğinde Muhtar’ın ismini ve işini aile geleneklerinden aldığı, esasen demokratik yönetim sistemi içerisinde bir kurum olan muhtarlık biriminin kendisine, monarşik bir biçimde babasından ve ona da dedesinden kaldığını söyleyerek mirasın erkek soylu yönüne vurgu yapıldığı ve tüm bunlarla patriarkal sistemin kazançlarından fayda sağlandığı görülebilmektedir. Hegemonik erkekliğin sürekli yeniden üretilerek kaybedilmemeye çalışılmasının en önemli sebeplerinden biri olan “ataerkil kazancın”, dizide bu şekilde sorunlu ve tuhaf bir örnek üzerinden sunumu yapılmaktadır.

5.3.3.3 Servet karakterinin analizi

Servet karakteri, dizide ilk görüldüğü anda şık takım elbisesi ve dışarıda bekleyen iki çalışanıyla -bir kadın bir erkek- sunulmakta ve Gölge karakterinin de patronu olmasıyla güç ve iktidarla ilişkilendirilmektedir. Servet’e, özellikle Gölge ile ilk diyaloglarında sahiplenici ve korumacı bir karakter çizildiği fark edilmektedir. Fakat genel olarak Servet’in diğer karakterlerle olan ilişkisi irdelendiğinde; Servet’in güçlü, başarılı, denetim sahibi ve lider bir sunumunun yapıldığı görülmekte; tüm bu yönleriyle Servet karakterinin de hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmakta olduğu belirlenmektedir.

Dizide Servet karakterinin de Gölge karakteri gibi sürekli olarak alkol tükettiği görülmekte ve bu sunuşla Servet'in de "gerçek bir erkek" olduğu vurgulanmaktadır. Dizinin başlarında, Servet ve Gölge'nin ilişkisinin başlangıcının gösterildiği geri dönüş sahnelerinde Servet karakteri, Gölge'ye karşı sahiplenmeci ve korumacı; diğer karakterlere karşı ise sert, acımasız, prensip sahibi ve tehditkâr bir şekilde sunulmaktadır. Bu sahnelerle Servet'in hem Gölge için rol model olduğu vurgulanmakta hem de hegemonik erkekliğin sahip olduğu birçok özellik Servet karakterinde toplanmakta ve sunulmaktadır. Yine Servet karakterinin, içinde bulunduğu koşullar ve yaptığı işlerle - silah kaçakçılığı vb. yasadışı işler- uyumlu şekilde saldırgan, risk alan, kararlı, bireyci ve rekabetçi özellikler çerçevesinde kurulmuş olması, bu karakterin hegemonik yönünü beslemektedir.

Dizinin bir sahnesinde Servet, Gölge'yi emrinde çalışan Leke sayesinde yakalamakta ve bir sandalyeye bağlamaktadır. Bu sahnede Servet, Gölge'yi oğlu gibi gördüğü halde Gölge'nin kendisine ihanet ettiğini söylerken; Gölge de Servet'in ailesiyle ilgili bilgileri sakladığı için Servet'in kendisine ihanet ettiğini düşünmektedir. Bu sahne, iki farklı hegemonik erkekliğin çatışması açısından önemli bir temsil sunmaktadır. Servet, Gölge'ye karşı hegemonyasını sürdürmeye çalışırken, Gölge'yi kendisinin büyüttüğünü tekrar hatırlatmakta ve ailesini kendisinden saklamasının kendi iyiliğine olduğuna inandırmaya çalışmaktadır. Gölge ise o güne dek babası gibi gördüğü iktidar erkinin kendisine ihanet etmiş olduğunu anlamakla bu iktidara karşı savaş açmakta ve kendi hegemonyasını yeniden üretmeye çalışmaktadır. Başka bir deyişle, bir tarafta varolan hegemonyanın kaybedilmemesi adına bir savunma savaşı verilmekteyken, diğer tarafta hegemonyanın yeniden üretimi adına bir saldırı savaşı verildiği çıkarımı yapılabilmektedir.

Bir başka sahnede Servet'in; Gölge'nin evinde, yanında Leke ve avukatı ile birlikte olduğu görülmektedir. Servet'in bu sahnede, özellikle avukatı Özlem'e olan yaklaşımı ve tavrı, hegemonyasını bir kadının üzerinde uyguladığını göstermektedir. Bu sahnede silahları aramak için her yere baktığını ve başkasının özel mülkünde oldukları için artık gitmeleri gerektiğini söyleyen Özlem'e Servet, sesini yükselterek burasının ve buradaki her şeyin kendisinin olduğunu söylemektedir. Bunun üzerine Özlem karşı çıkmayarak ve içeriye de bakacağını söyleyerek sahneden çıkmaktadır. Bu noktada Servet'in sahip olduğu güç ve iktidar ile Özlem'i baskı altında tuttuğu ve Özlem'e istediklerini -mantıksız

ya da yanlış da olsa- yaptırabildiği görülmektedir. Bu sahne, hegemonik erkekliğin kadını ikincil konuma itmesi; kadını sözlü, fiziksel ya da psikolojik şiddetle baskılaması ve korkutması ve kadının sözünün değerinin olmadığını gösterilmesi açısından önemli bir veri sunmaktadır.

Yine bir başka sahnede Servet'in, Gölge ile telefonla konuştuktan sonra sinirlenip elindeki cam bardağı elleri arasında sıkarak kırdığı görülmektedir. Göstergebilimsel açıdan yaklaşıldığında; bu sahnede Servet'in, bardağı, yalnızca parmakları arasında sıkarak kırabilmesi, hegemonik bir erkeğin güç gösterisini simgelemekte ve sahip olduğu güç ile istediği an istediği kişiye zarar verebileceğinin altını çizmektedir.

Bir başka sahnede Servet'in, emrindeki güvenlik görevlisini sorguladığı ve cezalandırdığı görülmektedir. Bu sahnede Servet'in erkekliğini, sınıfsal olarak alt konumda olan marjinal erkeklik üzerinden yeniden ürettiği anlaşılmaktadır. Servet'in güvenlik görevlisiyle emredici ve aşağılayıcı konuşması, ona hakaret etmesi ve hatta onu tehdit etmesi; hegemonik üretimi gösteren kanıtlar olarak sunulmaktadır. Hegemonik erkeklik bu şekilde farklı erkeklikler üzerinden kendi kimliğini yeniden üretmekte ve bunu yaparken sahip olduğu iktidar ve güç ile farklı erkeklikleri baskısı altına almaktadır.

Yine bir başka sahnede Servet'in kendi ofisinde avukatı Özlem ile konuştuğu ve Özlem'e her şeyin bittiğini söylediği görülmektedir. Sahnenin başında krizle karşı karşıya kalmış olan bir erkek görüntüsü çizen Servet'in, Özlem'in ona söyledikleriyle toparlandığı görülmektedir. Dizinin bu noktasında Özlem karakteri, Connell (1998) tarafından kavramsallaştırılmış olan “ön plana çıkarılmış kadınlık” sınırları içerisinde sunulmakta ve tabi kılınmaya boyun eğmiş bir şekilde tanımlanmaktadır. Böylece, kendisine çok şey borçlu olduğunu söyleyen Özlem karakteri üzerinden Servet'in kriz içerisinde bulunan hegemonyası tekrar kurulmakta ve hegemonik erkeklik, iktidarını bir kez daha sağlamlaştırmaktadır. Tüm bunların sonucunda, Servet'in erkekliğinin kriziyle açılmış olan sahne; Servet'in kararlı bir şekilde bıçağa bakmasıyla simgesel bir biçimde sonlanmakta ve böylece hegemonik erkekliğin içinde bulunduğu krizi çözdüğü anlaşılmaktadır.

Bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede Servet'in, Mümtaz'ın ofisine gittiği ve konuşmanın başında Servet'in, Mümtaz'dan özür dilediği hatta ayaklarına kapandığı; sonrasında Mümtaz'ı -her iki anlamda da- sırtında bıçaklayarak öldürdüğü görülmektedir.

Bu sahne ile yine hegemonyaya sahip erkeklerin çatışması bir şiddet gösterisi şeklinde sunulmakta, şiddete başvurulmadan erkeklik hegemonyasının kazanılamayacağı mesajı verilmektedir. Dizide, o güne dek “elleri kirlenmemiş”, tüm kirli işlerini Gölge’ye yaptırmış olarak çizilen Servet karakterinin, tam da erkekliğinin krize girdiğinin görüldüğü sahneden sonra şiddete başvurarak hegemonyasını geri kazanmış olması, verilen bu mesajı destekleyen önemli ayrıntılardan biridir. Tarihte de erkeklikler, kriz içerisinde buldukları ya da değişim geçirdikleri dönemlerde, bu dönemlerin atlatılabilmesi için her zaman kendi çıkarları için bir yol aramış ve bulunan bu yollardan en önemlilerinden biri de her zaman şiddet olmuştur.

Dizinin bir başka sahnesinde Servet’in, Özlem ve Civan ile kendi ofisinde sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Servet, Özlem’den bir şey istemekte ve Özlem bu isteğe karşı çıkmaya çalıştığında Servet sesini yükselterek ve emredici bir tonda Özlem’e dediğini hemen yapmasını söylemektedir. Servet’in bu noktada özellikle başka bir erkeğin yanında bir kadın tarafından hegemonyasına karşı çıkılmasına izin vermemesi ve hegemonik kimliğini bir kadın üzerinden yeniden ürettiği çıkarımı yapılabilmektedir. Zira genellikle bir erkek, bir kadınla baş başa olduğunda kadına daha sıcak ve samimi davranabiliyorken; ortamda başka bir erkek bulunduğu kendi iktidar ve gücünün diğer erkekler tarafından sorgulanmaması ve sahip olunan hegemonik konumun kaybedilmemesi adına, kadına karşı çok daha sert ve emredici tonda davranabilmektedir. Bu durum net bir şekilde, patriarki içerisindeki erkekler arası ilişkilerde kadınların “iktidar sibobu” olarak kullanıldığının altını çizmektedir.

Bir başka sahnede Servet’in, ofisine gelen Muhtar, Hoca ve Turan ile evlerinin kendisine olan satışıyla ilgili konuştuğu görülmektedir. Servet konuşma boyunca ekibe son derece nazik şekilde davranmakta ve konuşmanın bir bölümünde onlara “Değişen dünyada siz de yerinizi alın diye konuşuyoruz burada” demektedir. Bu sahne boyunca Servet, karanlık ve yasa dışı işlerden uzak, inşaat sektöründe varlık gösteren bir iş insanı olarak gösterilmekte; bu durum Servet’in, Connell ve Wood tarafından önerilen ve hegemonik erkekliğin modernist türlerinden biri olan uluslararası iş dünyası erkekliği içerisinde sunulduğunu göstermektedir. Böylece Servet karakteri’nin, geleneksel ve kötücül sunulduğu hegemonik erkekliğinin yanı sıra uluslararası iş dünyası erkekliği ile de sunulduğu görülebilmektedir.

5.3.3.4 Mesut karakterinin analizi

Mesut karakteri, dizide görüldüğü ilk anda terzi dükkânının önünde durmakta ve dükkânın fotoğraflarını çekerken sunulmaktadır. Bu sahne göstergebilimsel açıdan incelendiğinde, Mesut'un giyiminden -içinde beyaz atlet ve atletin üstünde altın bir zincir kolye, beyaz çizgileri olan kırmızı bir gömlek ve altında da kumaş bir pantolon- ve birkaç günlük sakalından mahallenin “belalı” kişisi olarak çizildiği tespit edilebilmektedir. Mesut'un daha ilk diyaloglarında, mahalledekilerin üzüntülerini içtenlikle paylaşmadığı -yeni ölen terzinin adını dükkânın önünde ismi yazmasına rağmen yanlış hatırlamış olması-, fırsatçı, yalancı ve kurnaz bir karakteri olduğu -ölen terzinin cenazesine gitmeme konusunda yalan söylemesi ve üstüne terzi dükkânını, Muhtar'dan mahallelinin borçlarını silme karşılığında istemesi- ve dahası mahalledekilerin birçok sorununun kendisinden kaynaklandığı görülmektedir. Özellikle mahallelinin kendisine olan borcuyla bir tür güç ve iktidara sahip olan Mesut karakterinin, bu yönüyle hegemonik erkekliğin bir temsilini sunduğu belirtilebilmektedir.

Bir başka sahnede Mesut, elinde mahallelinin borçlarını gösteren senetlerle terzi dükkânına gelmekte ve Muhtar ile anlaşıklarını hatırlatarak senetlere karşılık Muhtar'dan terzi dükkânının tapusunu istemektedir. Muhtar, terzi dükkânının varisinin ortaya çıktığını ve bu konuda artık kendisine söz düşmeyeceğini söylemekte; Mesut ise Muhtar'ı aralarındaki anlaşmayı bozmasından dolayı ya varisi dükkânı vermesi yönünde ikna etmesini ya da senetlerle kapısına geleceğini söyleyerek tehdit etmektedir. Bu sahne de yine erkekler arası çatışmanın bir göstergesini sunmaktadır. Mesut'un borç senetlerine sahip olmasıyla sahip olduğu iktidar ve güç ile Muhtar'ı tehdit edebilmesi ve onunla emredici bir şekilde konuşabilmesi; hegemonik iki erkek arasındaki güç savaşında kozların kimin elinde olduğuna göre bu savaşın kazananının ve kaybedeninin belirlendiğinin görülebilmemesine olanak sağlamaktadır.

Bir başka sahnede Gölge'nin araba kiralamak için Mesut'un dükkânına gittiği görülmektedir. Bu sahnede Mesut, Gölge'den araba kiralayabilmesi için kimlik, ehliyet ve para istediğinde, Gölge'de bunların hiçbirinin olmadığını duymakta ve Gölge'ye “Süper! Bir de hatun ayarlayayım sana” demektedir. Bu sahnede erkekler arası homososyal ortamlarda kadınların objeleştirildiği net bir şekilde görülebilmektedir. Kadın; bir kimlik, ehliyet ve para gibi bir nesne olarak görülmekte ve erkekler arasında

birbirlerine “ayarlamalık” bir obje olarak sunularak değersizleştirilmekte ve nesneleştirilmektedir.

Bir başka sahnede Mesut’un, Dilara’nın pastanesine geldiği görülmektedir. Dilara’nın parayı denkleştiremediğini söylemesi üzerine Mesut’un, “Yok yahu para için gelmedim. Zaten biz o işi Muhtar ile kendi aramızda halledeceğiz” dediği görülmektedir. Bu sahnede, erkekler arasındaki çatışma, dayanışma ya da iş birliği içerisine kadınların giremeyeceği vurgusu yapılmaktadır. Hegemonik erkeklerin kendi aralarındaki ilişkilerine kadınları sokmadığı ve bununla beraber yine kadınların ikincil planda tutulduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Yine bu duruma verilebilecek bir başka örnek de aynı sahnede Dilara’nın “Babamın bu işle ne ilgisi var” demesi üzerine Mesut’un, bu cümleyi duymazdan gelmesi ve direkt olarak karşısındaki bir başka hegemonik erkek olan Gölge ile sohbe girişmesidir. Bu noktada da yine hegemonik erkeklik tarafından kadının görmezden gelindiği ve ciddiye alınmadığı sonuçları çıkarılabilmektedir.

Bir başka sahnede Mesut’un, Civan’ın kendisinden aldığı silahla ne yapacağını merak ettiği için Civan’ın yanına geldiği ve onunla konuştuğu görülmektedir. Bu sahnenin başında Mesut’un; Civan’a karşı olan söylemlerinde küçümseyici bir tavırda olması ve Civan’a hakaret etmesi hegemonik erkekliğin kendi hegemonik kimliğini üretirken bunu farklı erkeklikler üzerinden yaptığının bir göstergesi olarak sunulmaktadır. Fakat sahnenin devamında Civan’ın, Aysel tarafından aldatıldığını söylemesiyle erkekler arası dayanışmanın bir örneği sunulmakta; kadının eylemi üzerinden farklı erkekliklerin homosoyal ilişkilerinde yakınlaştıkları gösterilmektedir. Bu dayanışma ve yakınlaşmayla birlikte Mesut, hegemonik erkekliğin şiddet uygulama, racon ve delikanlılık söylemlerinin kullanımı gibi özelliklerini, marjinal erkekliğin özelliklerini taşımakta olan Civan karakterine öğretmekte ve bir bakıma Civan’a hegemonik erkek olma yolunda ders vermektedir. Bu durum, söz konusu kadın, namus, ihanet gibi konular olduğunda erkekler arasındaki farklılıkların kaybolmasa bile en aza indiğinin ve homosoyal erkek dayanışmasının böyle durumlarda işlerlik kazandığının en net göstergelerinden birini sunmaktadır.

Dizinin bir diğer sahnesinde Mesut’un yanına gelen Civan’a alkol sunduğu, onu yanında çalıştırmaya başladığı ve bu yüzden yüklü miktarda para verdiği ve Civan’dan terzi dükkanını yakmasını istediği görülmektedir. Bu sahnede Mesut’un, Civan’a alkol almaktan, iş yapmaya, para harcamaktan, uyuşturucu kullanmaya kadar birçok konuda

onu teşvik ettiği; ona destek çıktığı ve bu konularda cesaretlendirdiği gösterilmektedir. Tüm bunlar sunulurken Mesut'un, Civan'a karşı samimi fakat bir yandan küçümseyici tavrı sürmekte ve onun Civan'a karşı koçum, aslanım gibi erkekler arası samimiyet ve dayanışma göstergesi tabirlerle yaklaştığı fark edilmektedir. Tüm bunları yaparken Mesut'un; argo ve küfürlü konuştuğu, cinsiyetçi ve ayrımcı bir dil ve söylem geliştirdiği ve Civan'ı da kendisi gibi olmaya sürüklediği görülmekte; dizideki bu gösterimler yoluyla, hegemonik erkekliğin farklı bir erkekliğin baskı altına alınması yoluyla hegemonyasını ve kimliğini yeniden ürettiği vurgulanabilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Mesut'un, patronu ve patronunun emrindeki kişilerle birlikte pastaneye geldiği ve burada özellikle Gölge ile konuştukları görülmektedir. Bu sahneye dek hegemonik erkeklik temsili içerisinde sunulmuş olan Mesut'un, bu sahnede patronunun yanında yalnızca patronunun söylediklerini onaylayan ve bunun dışında sessiz kalan tavrıyla işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sunumuna yaklaştığı fark edilebilmektedir. Erkeklikler arası ilişki ve çatışmalarda; sınıf, mevki ve güç dengesizliği ile birlikte farklı durum, zaman ve kültürlerde farklı erkeklik özelliklerinin farklı erkekliklerde bulunduğuna şahit olunabilmekte; bu sahne özelinde de Mesut'un konumunun, onun erkeklik kurulumunu etkilemiş olduğu göze çarpmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde; Servet, Özlem ve Mesut'un, Servet'in ofisinde oturdukları ve konuştukları görülmektedir. Sahnenin bir bölümünde Servet sınırlı ve küçümseyici bir şekilde, bağırarak ve Mesut'u göstererek "... Şununla iş yapılır mı, şunun? Bu ne bu ne bu?" demektedir. Bunun üzerine Servet ofisten çıktıktan sonra Mesut'un, "Oh! Neyse, korktuğum kadar şey yapmadı" dediği görülmektedir. Bu sahnede, farklı karakterlerle ilişkilerinde farklı erkeklik özellikleri göstermekte olan Mesut'un bu kez de marjinal erkekliğin özelliklerini gösterdiği belirtilebilmektedir. Servet ve Mesut arasındaki sınıf, güç, iktidar farkı ve Servet'in Mesut'tan bahsederken "bu" ve "şu" gibi işaret zamiri kullanıp kişileri sormak için kullanılan "kim" sorusu yerine nesnelere sormak için kullanılan "ne" sorusunu kullanması, Mesut'u bu sahne özelinde marjinal erkekliğe yaklaştırmakta; bu durum, Mesut'un Servet karşısında korkak, ezik, baskı altında ve hatta nesneleştirilerek çizilmesine neden olmaktadır. Servet karakterinin hegemonyasını Mesut'un marjinal erkekliği üzerinden kurması; genel olarak bakıldığında hegemonik erkekliğin baskı ve yer yer zor yoluyla marjinal erkekliği kendi çıkarına kullanıyor olmasına somut bir örnek teşkil etmektedir. Bu sahneden bir sonraki sahnede

ise yine, Mesut'un farklı durum ve kişilerle ilişkilerinde farklı erkeklik özellikleri gösterdiğinin bir kanıtı sunulmaktadır. Sahnede, Mesut'un çok sarhoş olduğu ve Civan'ın bu yüzden Mesut'a kalkmasında ve yürümesinde yardım etmeye çalıştığı görülmektedir. Civan'ın "Aman aman ağabey, gel. Ağabey dur, gel bana dayan. Yardım edeyim ben sana gel" demesine üzerine Mesut'un, Civan'a "Siktir lan. Sen kimsin? Kendi ayaklarım üstünde dururum. Senin gibi topalın yardımına ihtiyacım yok çok şükür" dediği görülmektedir. Bu noktada Civan ile ilişkisinde hegemonik erkeklik özellikleri göstermekte olan Mesut'un hegemonyasının bir kriz içerisinde olduğuna; çok sarhoş olup kendini kaybetmek gibi "erkekliğe yakışmayan" bir halde bulunduğu şahitlik edilmektedir. Bu durumda Mesut'un hegemonyasının yeniden üretimi konusunda marjinal erkeklik temsili sunmakta olan Civan'ı kullandığı; bu konuda hem tavır ve söylemsel açıdan hem de eylemsel olarak sahip olduğu iktidarı Civan ile olan ilişkisindeki konumu dolayısıyla korumaya çalıştığı görülebilmektedir. Mesut'un bunu yaparken söylemlerinde, Civan'ın marjinal erkeklik kategorisinde sayılmasındaki en önemli nedenlerden biri olan engelini kullanması ve kendisi gibi "gerçek erkek" olmayan birinden yardım istemeyeceğini söylemesi; kendi ayakları üstünde durabileceğini söyleyen Mesut'un esasen erkeklik hegemonyasıyla ayakta kalmaya çalıştığı en belirgin göstergesini sunmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde Mesut'un, Civan'ı kuytu bir yerde yakaladığı ve Civan, Servet ile çalışmaya başladığı için Civan'ı dövdüğü görülmektedir. Civan'ın bir süredir değişim göstermiş olan karakteriyle ve Mesut'un deyimiyle "burnunu sokmaması gereken işler"e karışmasıyla hegemonik erkeklik özellikleri göstermeye başlaması; Mesut'un bunu, hegemonyasına yönelik bir saldırı olarak algılamasına ve bu nedenle hegemonyasını geri kazanabilmek adına küfür ve şiddete başvurmasına neden olmuştur. Bundan dolayı Mesut, hala güç ve iktidarın kendisinde olduğunu kanıtlamak adına Civan'ı dövmekte ve "Ağabeyi göstereceğim sana amına koyduğumunun topalı!.. Tipini siktiğim... Ne oldu lan? Sen adam mı oldun lan, kendi başına iş yapıyorsun?.. Yavşak!" diyerek Civan'ın durum ve engelini kullanarak, marjinal erkekliğin baskılanmasının sunumu üzerinden hegemonyasını yeniden üretmeye çalışmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde Mesut'un, Gölge'nin yanına terzi dükkanına gittiği ve onunla sohbet ettiği görülmektedir. Mesut'un Gölge ile tehditkâr konuşmasıyla Gölge, Mesut'a silah çekmekte, Mesut Gölge'nin kendisine silah çekmesinden korkmamakta ve

her şeyin aslında Özlem yüzünden olduğunu söylemektedir. Bu sahnede birçok farklı detay göze çarpmaktadır. Öncelikle Mesut'un krize girmiş hegemonyasını kurtarmak adına Civan'ı dövdükten sonra bir başka hegemonik erkek olarak sunulmakta olan Gölge ile hesaplaşmaya gelmiş olması ve onunla konuşurken tehditkâr, ayrımcı ve küfürlü bir söylem üreterek konuşması, hegemonyasını onaylatmaya çalışmasıyla bağlandırılabilir. Yine Gölge'nin şiddete başvurmasına ve kendisine silah çekmesine karşılık olarak "dik durması" ve bu durumdan korkmaması da bu durumun göstergelerinden birini sunmaktadır. Sahnenin ilerleyen planlarında ise, her şeyin suçlusunun bir kadın -Özlem- olduğunu Gölge ile paylaşmasıyla birlikte, iki hegemonik erkeğin dayanıştığı görülmekte ve bu noktada Özlem hakkında konuşurlarken seçtikleri ayrımcı ve cinsiyetçi dille -Özlem'den "karı" denilerek bahsedilmektedir-, iki erkeğin kadın söz konusu olduğunda ortaklaştıkları görülebilmektedir. Hatta bu noktadan sonra Gölge'nin, Mesut'a yardım etmek için Özlem'i çağırmasını istediği görülmekte ve bu yolla erkekler arası dayanışma ile hegemonyası krize girmiş erkekliğin yine bir kadın üzerinden tekrar kazanılmaya çalışıldığı sonucuna varılabilmektedir.

5.3.3.5 Civan karakterinin analizi

Civan karakteri, dizide ilk görüldüğü anda; Yakup ile birlikte, Civan'ın babası Turan'ın işletmecisi olduğu halı sahanın kenarında oturmakta ve sohbet etmektedir. İkisinin saha üzerine yaptıkları sohbette, Civan'ın dizideki daha ilk sözlerinin "Yarım kaldı burası da... Aynı benim gibi yarım kaldı işte" olduğu görülmektedir. Tüm sohbet boyunca Yakup'un, Civan'a başka bir iş bulmasını ve Civan'ın kendine acımaya bir son vermesini öğütlediği görülmektedir. Bu noktada, ekonomik olarak alt sınıf içerisinde konumlanan ve bacağından engeli olan Civan karakterinin marjinal erkekliğin bir temsilini sunduğu anlaşılmaktadır. Bununla beraber Civan'ın, Yakup ile olan ilişkisinde, benzer ekonomik sınıf içerisindeki farklı erkekliklerin temsilinin bulunduğu göze çarpmaktadır. Yakup, düzenli bir işi olmaması ve ekonomik olarak Civan'a benzer bir konumda olmasına rağmen Civan gibi bir engele sahip olmamasıyla, Civan ile ilişkisinde hegemonik bir temsil sunmakta ve bu durum özellikle Civan ile olan sohbetlerinde açığa çıkmaktadır. İki karakter de sınıfsal olarak marjinalize edilen karakterler olmalarına rağmen kendi sınıf konumları içerisinde sahip oldukları farklı koşul ve durumlarla farklı erkeklikleri temsil etmektedirler.

Civan karakterinin bulunduğu bir sonraki sahnede; Civan'ın, sevdiği kadın olan Aysel ile bulunduğu ve konuştuğu görülmektedir. Bu sahnenin hemen başında beş sene önceye, bir geri dönüş sahnesiyle gidildiği görülmektedir. Bu geri dönüş sahnesinde Civan'ın, soyunma odalarının bulunduğu yerde kendisini beklemekte olan Aysel'in yanına geldiği ve Aysel'e, Beşiktaş futbol takımından kendisini izlemeye geldiklerini ve Beşiktaş'a transfer olabileceğini söylediği görülmektedir. Geri dönüş sahnesi boyunca Civan'ın başarılı bir sporcu olduğu vurgusu yapılmakta ve bu yönüyle Civan'ın engelinden önce hegemonik erkeklik özellikleri gösterdiği belirtilebilmektedir. Futbol gibi rekabete dayalı bir sporu yapması ve bu konuda başarılı çizilmiş olması, Aysel ile konuşmasındaki ve Aysel'e karşı davranışlarındaki fevri tavır -Aysel karşı çıkmasına rağmen onu öpmesi örnek verilebilir- ile Civan; bu sahnede kendi ekonomik sınıfı içerisindeki hegemonik erkekliği sunmaktadır. Sonuç olarak bakıldığında, Civan karakterinin kendi sınıfı içerisindeki erkeklikler arasında bir dönüşüm geçirmiş olduğu ve geçmişte hegemonik erkeklik özellikleri gösterirken, bacağındaki engelle beraber marjinal erkeklik özellikleri göstermeye başladığı görülebilmektedir. Fakat erkeklik sabit olmayan bir nitelik göstermektedir ve bu nedenle kazanılıp kaybedilebilmektedir. Nitekim, geri dönüş sahnesinden sonra Civan ve Aysel'in halı sahanın ortasında konuştukları sahneye geri dönüldüğünde Civan'ın, Aysel üzerinden tekrar hegemonik kimliğini üretmeye çalıştığı fark edilebilmektedir. Burada Civan, Aysel'e "...Gelelim isteyelim seni kızım... Evlenelim olsun bitsin" demekte ve Aysel, Civan'a "Sen bilirsin... Çok ani oldu, konuşuruz bunları" demektedir. Bu sahnede Civan'ın, her ne kadar marjinal erkeklik özellikleri gösteriyor olsa da bir kadınla olan ilişkisinde hegemonyasını bir kadın üzerinden üretmeye çalıştığı görülebilmektedir. Erkekliklerin kurulumuna bakıldığında hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin diğer erkeklikleri ve kadınları baskı altında tuttuğu görülmekteyken; özellikle marjinal ve -her zaman olmasa da- madun erkekliklerin de erkek kimliğinin üretiminde kadınları baskı altında tuttuğu anlaşılabilir.

Bir başka sahnede Civan'ın, ailesiyle birlikte Aysel'i istemeye gittiği ve kız isteme merasimi boyunca babası Turan tarafından eksik yönlerinin söylenmesiyle erkekliğinin baskı altında olduğu görülmektedir. Babasının erkeklik hegemonyasını, Civan'ın üzerinden kurmuş olması, dizide genellikle Civan karakteriyle temsil edilmiş olan marjinal erkekliğin, hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkeklikler tarafından sürekli olarak taciz edildiğinin ve baskılandığının bir kanıtını sunmaktadır. Yine aynı sahnenin

devamında Civan'ın, Aysel'i başka bir erkekle öpüşürken görmesi ve gördükten sonra uzaklaşmaya çalışırken yanındaki Yakup'a "Koşarak kaçmaya çalışıyorum onu bile beceremiyorum, bırak!" demesi; marjinal erkekliğin çeşitli koşul ve durumlardan dolayı -Civan için engelli bir birey olmak- kendisini sürekli olarak "kaybetmiş" ve "ol(a)mamış" bir erkek olarak görmesine sebep olmakta olduğunu, dizideki temsil(ler) aracılığıyla göstermektedir.

Aysel'in kendisini aldattığını gördükten sonraki sahnede ise; Civan karakterinin, bir dönüşüm geçireceğinin ilk emareleri görülmektedir. Elinde silahla bir yere doğru nişan almış şekilde görülmekte olan Civan, silahın emniyetini açık unuttuğundan silahı ateşleyememekte ve onu bu konuda uyarın ise silahı kendisine vermiş olan Mesut olmaktadır. Bu sahnede Civan'ın, kullanmasını henüz tam olarak bilmese de bir silaha sahip olması ve silah yoluyla intikamını almak istemesi hegemonik özelliklere sahip olduğunu gösterse de bu konuda hegemonik erkekliğin temsillerinden birini sunan Mesut karakterinin yardımı olmadan istediklerini başaramamış olması hala onun "gerçek erkek" olamadığını göstermektedir. Fakat bu sahne, Civan'ın marjinal erkeklik sunumundan farklı bir tür erkeklik sunumuna doğru evrildiğini gösteren ilk sahne olması bakımından özellikle önem arz etmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Civan'ın, Gölge'nin yanına geldiği, Gölge'ye Mesut'tan para getirdiği ve Mesut'un Gölge'ye söylemesini istediği şeyleri Gölge ile konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Gölge'nin kendisiyle konuşurken Civan'ın ezilip büzüldüğü, kendinden emin olmadığı görülmektedir. Buradan, Civan'ın marjinal erkekliğin temsilini sunduğu bir kez daha görülmekteyken; genel anlamda marjinal erkekliğin hegemonik erkeklik karşısındaki duruşunun da temsil edildiği çıkarımı yapılabilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Civan'ın, Mesut'un yanına gittiği ve onunla konuştuğu görülmektedir. Civan'ın karakter dönüşümünün sürdüğünün altının çizildiği bu sahnede Civan, ilk kez alkol alırken ve Mesut'tan, onun yanında çalıştığı için yüklü miktarda para alırken görülmektedir. Mesut'un içkiden bir kadeh daha teklif etmesi üzerine "Yok ağabey sağ ol. İçemiyorum zaten ben bunu" demesi ve Mesut'un terzi dükkanını yakmayı teklif etmesine başta yapamam cevabı vermesi ve bu durumdan korktuğunu belli eden bir tavırda konuşması; Civan'ın hegemonik erkeklik açısından dönüşüm sürecinin henüz başında olduğunu gösterse de dönüşüm potansiyelinin yüksek

olduğunun emareleri olarak sunulmaktadır. Bu açıdan bakıldığında dizide, Civan karakterinin kendine acıyan marjinal erkeklik sunumundan kötücül hegemonik erkeklik sunumuna doğru yol aldığıının en önemli göstergelerinden bazıları bu sahneyle verilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Civan'ın, yakmak için terzi dükkanına geldiği, burada dükkanla birlikte Aysel ile çekilmiş fotoğraflarını da yakacağı, Yakup'un gelmesiyle dükkânı ve fotoğrafları yakamadığı ve Yakup ile konuşması görülmektedir. Dükkânı yakmaya giderken Aysel ile çekildiği fotoğrafları da yanına alması ve fotoğrafları yakacak olması, Civan'ın karakter dönüşümündeki temel motivasyonun Aysel ve Aysel'in kendisini aldatması ve terk etmesi olduğunun bir kez daha altını çizmektedir. Bu sahnede Civan'ın, Yakup ile konuşmasına "Aysel gitti lan. Bırakıp gitti lan beni. Aysel gitti lan!" diyerek başlaması da böyle bir işi neden ve hangi motivasyonla yaptığının göstergesini sunmaktadır. Fakat esasen, sahnenin ilerleyen planlarında, Civan'ın Yakup'a "Kimse beni ciddiye almıyor lan. Kimse beni sevmiyor oğlum... Sevmek değil. Kardeşim onlarınki sevmek değil, acımak. Duydun mu? Herkes acıyor bana. Topalım diye herkes acıyor. Aysel de acıyor bana, sen de acıyorsun" demesi, engelinden dolayı yıllardır "eksik erkek" olarak görülen ve bu konuda baskı gören marjinal erkekliğin isyanını göstermektedir. Bu şekilde yaklaşıldığında, Civan'ın; Aysel'in kendisini aldattığı erkeğin arabasını kurşunlaması, Mesut'un yanında çalışmaya başlaması ve şimdi de terzi dükkanını ateşe verecek olması aslında dizide ısrarla yapılan Aysel ve ihaneti vurgusuyla birlikte, içten içe yıllardır öğrenilmiş çaresizlik içerisinde bir tabi kılınma ve boyun eğişe maruz kalmasının ve tam olamamış erkekliğinin getirdiği aşağılık psikolojisine bir tür başkaldırının dışavurumu olarak okunabilmektedir. Sahnenin sonunda Civan ile ilişkisinde hegemonik erkeklik sunumu içerisinde sunulan Yakup'un, Civan'ı dükkânı yakmaktan vazgeçirmesi ve onu dükkândan götürmesi ise; Civan'ın dönüşüm süreci içerisinde bulunsa da hala "rüzgâr nereden sert eserse oraya savrulduğunun" bir göstergesini sunmaktadır. Bu sahnenin devamında ise, Civan'ın Aysel ile vedalaşmak için Aysel'in evinin önüne gittiği ve Aysel ile vedalaştığı görülmektedir. Civan Aysel ile vedalaşırken, arkalarından Yakup ve pastanede Civan için toplanmış olan genç erkek grubunun bir taraftar grubu gibi marş ve meşalelerle sahneye girdiği görülmektedir. Söylenen marşta, sevgiliye karşı veda sözleri bulunmakta ve marşın sonunda Civan da genç erkek grubuna katılarak Aysel'in yanından uzaklaşmaktadır. Bu sahnede,

homososyal erkek ilişkisinin dayanışma ve birbirini kollama temelli yönü vurgulanmakta ve bu yapılırken futbol taraftarlığı gibi ateşli, erkeklerin kendilerini kaybettikleri ve fanatizm vurgulu bir yol seçilmektedir. Buradan yola çıkarak dizide, söz konusu kadın olduğunda, farklı erkekliklerin dayanışma içerisinde olduğu ve birlikte kadını değersizleştirdikleri çıkarımı bir kez daha yapılabilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Civan'ın polislerle konuştuğu, polisler gittikten sonra Mesut'un, Civan'ın yanına geldiği ve ikilinin konuştukları görülmektedir. Bu sahnede geri dönüş yapılarak Civan'ın, polisler gelmeden Mesut'un vurduğu kişinin kanlarını temizlediği de gösterilmektedir. Civan, Mesut yanına geldiğinde Mesut'a, onun kimi vurduğunu sormakta ve eğer kanı temizlememiş olsaydı polisin onu tutuklayacağını söylemektedir. Bu sahnede yine Civan'ın, karakter dönüşümünün izlerine rastlanmakta; Civan'ın, Mesut'un işlediği cinayeti saklaması ve onu polislerden korumasıyla erkekler arası dayanışmanın bir örneğini sunduğu söylenebilmektedir. Aynı zamanda sahne boyunca Mesut'u, kimi vurduğuyla ilgili sorgulaması da kendisinden iktidar ve güç olarak daha üst konumda bulunan bir erkeğin eylemlerini sorgulayabilmesi açısından yaklaşıldığında, Civan'ın hegemonik erkeklik özellikleri göstermeye başladığının altını çizmektedir. Fakat sahnenin ilerleyen planlarında Civan'ın sorgulamalarını Mesut'un "Seni ilgilendirmez. Bu işlere burnunu sokma sen. Yok değil mi etrafta başka bir şey, temizledin her şeyi? İyi, git bana bir kahve söyle. Kendime gelmem lazım" diyerek geçiştirmesi ve hatta emredici ve küçümseyici bir tavırla onun bu işe karışmamasını söylemesi hala Civan'ın hegemonik bir erkek tarafından yeterince ciddiye alınmadığının ve kendisine emirler verilerek baskılandığının bir göstergesini sunmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde Gölge'nin, Mesut'un ofisine geldiği; Mesut'un ofisinde Mesut ve Civan'ın oturmakta olduğu ve Gölge'nin Mesut ile konuştuğu görülmektedir. Civan'ın, Gölge ve Mesut konuşurken sahne sonuna dek sustuğu ve Gölge ofisten çıktıktan sonra Mesut ile konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede, özellikle iki bölüm önem arz etmektedir: İlk olarak Gölge'nin Mesut ile konuşurken Civan'a dönerek "Küçük, bana bir çay söyle haydi" demesi, bunun üzerine Civan'ın Mesut'a bakması, Mesut'un kafasıyla onaylaması ve Civan'ın çay getirmek için çıkması; ikinci olarak da Gölge ofisten çıktıktan sonra Civan'ın Mesut'a "...Bu işin içinde bir iş olabilir" demesinin üzerine Mesut'un Civan'a, Civan'ın söylediklerine gülerek ve onu küçümseyen bir tavırla "Lan Civan, hiç keyfim yokken beni güldürmeyi başarıyorsun ya,

helal olsun lan sana. Yani anlamazsın etmezsin ama akıl vermeye devam edersin. Biz ne yapacağız lan seninle? Haydi, dükkân sana emanet” demesi. Bu bölümlerden anlaşılacağı üzere Civan, iki hegemonik erkek arasındaki konuşmada marjinal erkek olarak dışarıda tutulmakta; kendisinden yalnızca ayak işlerini yapması ve “gerçek erkek”lerin işlerine karışmaması istenmekte ve beklenmektedir. Böylece hegemonik erkeklerin ilişki ve çatışmasında marjinal erkeklerin yalnızca kendi hegemonyalarını kurma ve sürdürme konusunda baskılanarak kullanıldıkları ve marjinal erkekliklerin çeşitli söylemsel ve eylemsel yönden küçümsemelere, emrivakilere ve aşağılamalara maruz kaldıkları tespit edilebilmektedir.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde Civan’ın, karakter dönüşümü ve hegemonik erkeklik sunumuna yaklaştığını göstermekte olan iki sahne dikkat çekmektedir. Birbirinin ardı sıra gelen bu iki sahnede Civan; önce Servet ile tapuları almak üzerine konuşmakta, sonrasında Gölge’nin yanına gitmekte ve onunla konuşmaktadır. Öncelikle Servet ile konuşmasında, Servet’e tapuları mahalleliden nasıl alabileceğiyle ilgili fikir vermekte olan Civan’ın ardından Gölge ile konuşmaya gittiğinde de Gölge’ye bir teklif sunduğu ve onun karşısında eskisi gibi ezik durmaktan ziyade dik ve kararlı bir şekilde durduğu görülebilmektedir. Ayrıca Civan, artık Mesut ile çalışmadığını, başka biri ile çalıştığını söylemekte ve Gölge’ye, önceden ve bu sahnede Gölge’nin kendisine takmış olduğu “posta güvercini” lakabını kast ederek “Ben kimsenin posta güvercini değilim. Söyleyecek bir sözün varsa gider kendin söylersin. Ben sana buraya bir teklif sunmaya geldim. He, cevabın hayırsa o da senin bileceğin iş” demektedir. Bu iki sahnede de Civan’ın karakterinde bir dönüşüm geçirdiği bariz şekilde görülebilmektedir. Servet ile de Gölge ile de eskisi gibi genellikle susarak ve kendisine yalnızca soru sorulduğunda ya da tedirginlik içerisinde korkarak değil kararlı ve kendinden emin bir şekilde -hatta Gölge ile konuşmasının sonunda tehditkâr bir biçimde- konuştuğu fark edilmektedir. Aslında Servet ile konuşmasında bazı çekinceleri olduğu görülmekte; bu çekince, kendi sınıfı içerisinde hegemonik özellikler göstermeye başlamış olsa da Servet’in kendisinden hem sınıf hem de güç ve iktidar olarak daha üst konumda bir hegemonik erkekliği temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu sahnelerle birlikte artık, Civan’ın engelini hegemonik erkekliğe geçişine engel olmadığı, karakter dönüşümünü tamamlamaya başladığı ve her erkek gibi farklı konum ve ilişkiler içerisinde farklı erkeklik özellikleri gösterecek olsa da dizi boyunca sürekli olarak yapılan marjinal erkeklik sunumundan

farklı olarak kendi sınıfı içerisindeki hegemonik erkekliğin bir sunumu da yapacağı çıkarımı yapılabilmektedir.

Yine Civan'ın karakter dönüşümünün özellikle göstergibilimsel açıdan gösterildiği bir başka sahne de Civan'ın pastanede Dilara ile konuştuğu sahnedir. Burada Civan'ın her zamanki giyiminden farklı bir şekilde giyindiği -şık bir takım elbise-, genellikle dağınık ve taranmamış duran saçlarını muntazam bir şekilde taradığı ve arkaya yatırdığı görülmekte; Civan'ın, saygınlığının bir kısmını da giyim kuşamına verdiği özenden alan hegemonik erkekliğin emarelerini gösterdiği, bu sahnedeki sunumu aracılığıyla anlaşılabilir.

Dizinin bir başka sahnesinde Civan'ın, Servet'e tapuları getirdiği ve Özlem ile karşılaştığı ve Servet'in ofisinde Özlem ile sohbet ettiği görülmektedir. Özlem ile sohbetinin bir bölümünde Civan, Özlem'e "Özlem Hanım, bu hayatta paradan daha önemli şeyler var... Sağlam bir bacak. Bana bunu verebilir misiniz?" dediği fark edilmektedir. Buradan yola çıkarak, Civan'ın her ne kadar karakter dönüşümüyle birlikte artık kendi sınıfı içerisindeki hegemonik erkekliğin özelliklerini göstermiş olduğu görülebiliyor olsa da engelini, kendisi adına hala "gerçek erkekliğin" önündeki en büyük engel olarak gördüğü anlaşılabilir. Bu engelini Servet gibi, erkekliğine ve erkekliğin güç ve iktidarına öykündüğü bir erkeğin yanında düzenli olarak çalışmak istemesiyle kapatmaya çalışması da bu durumun gerçekliğine en önemli kanıtlardan birini sunmaktadır. Aynı sahnenin ilerleyen planlarında Civan'ın, Servet ile konuştuğu ve Özlem'in telefonundan gösterdiği fotoğrafa yönelik Servet'e, "O fotoğraftaki adam ölüydü değil mi?" dediği; Servet'in Civan'a, "Sen böyle şeylere kafanı takma. Şu terzi meselesini de gün içinde halledeceğiz" dediği ve Civan'ın bunun üzerine Servet'in dediklerini onayladığı görülmektedir. Bu noktada Civan'ın, Servet gibi hem sınıfsal konumunun hem de erkeklik hegemonyasının daha üst seviyede olduğu bir erkeğin yanında işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sınırları içerisinde çizildiği anlaşılabilir. Servet'in emrettiği ve yaptırdığı eylemlerin Civan tarafından sorgulansa dahi Servet'in direktifiyle Civan'ın sorgulamayı anında bırakmasının ve sessiz kalarak onaylamasının, bu duruma bir kanıt sunduğu belirtilebilir.

Bir başka sahnede Civan'ın, pastanede Dilara ile konuştuğu ve yanlarına Muhtar'ın geldiği görülmektedir. Bu sahnede Civan'ın Dilara'ya "Dilara, uzatma sen de. Bir sen kaldın zaten. İmzala, bitsin gitsin" dediği görülmekte ve Dilara ile konuşmasındaki üslup

incelendiğinde; Civan'ın dönüşen karakterinin, hegemonik kimliğinin yeniden üretimini bir kadın üzerinden yaptığı anlaşılmaktadır. Bununla beraber yine Civan'ın Dilara ve Muhtar ile konuşurken kararlı ve yer yer sert bir şekilde konuşması -özellikle Gölge'nin terzi dükkanını elinden alma konusunda konuşurken- yeni kazanmış olduğu erkeklik hegemonyasını korumaya yönelik bir duruş olduğunun altını çizmektedir.

Bir başka sahnede Civan'ın, Mesut'un ofisinde Mesut'u beklediği ve Mesut'u polise şikâyet etmesi üzerine ofise gelen Mesut'un tutuklandığı görülmektedir. Bu sahne göstergebilimsel açıdan incelendiğinde, Civan'ın; yine şık takım elbisesi içerisinde, ofiste o güne dek Mesut'un oturduğu "patron koltuğu"nda otururken ve daha önce Mesut'a içemediğini söylediği viskiyi içerken çizildiği görülmektedir. Bu görselin okuması yapıldığında, Civan'ın karakter dönüşümünü tamamladığı ve kendisini daha önce döverek hegemonyasına zarar veren Mesut'u polise ihbar ederek yakalanmasını beklerken Mesut'un ofisinde Mesut'un yerinde oturarak ve Mesut'un içtiği viskiden içerek çizilmesiyle hegemonik erkeklik özellikleri içerisinde sunulduğu görülmektedir. Mesut içeri girdiğinde Civan'ın Mesut'a, "Canımı yakanın canını yakmaya geldim" demesiyle ondan intikam aldığı ve böylece kendisi tarafından zedelenen hegemonik kimliğinin intikam yoluyla tekrar kazanıldığı çıkarımı yapılabilmektedir. Hegemonik erkekler arası bir çatışmanın sunulmuş olduğu bu sahneyle Civan, yeni ve kötücül hegemonik kimliğinin yeniden üretimini sağlamış bulunmakta ve dizideki karakteristik dönüşümünün tamamlandığı bir kez daha vurgulanmaktadır.

Civan'ın karakter dönüşümüyle değişen erkeklik sunumunun bir göstergesi de halı sahanın kenarında Yakup ile yaptığı konuşmanın bulunduğu sahnede bulunmaktadır. Diğer ilişkilerinde olduğu gibi Yakup ile ilişkisinde de marjinal erkeklik içerisinde çizilmiş olan Civan karakterinin, Yakup ile mahallenin yıkılacağıyla ilgili yaptığı konuşmada -sahnenin başında ve ortasında Yakup'tan tokat yemiş ve konuşma sonunda Yakup tarafından azarlanmış ve tartaklanmış olmasına rağmen- Yakup'a karşı sert ve kararlı konuştuğu, küfürlü ve cinsiyetçi bir söylem ürettiği ve Yakup'a karşı çıktığı, onunla çatıştığı görülmektedir. Benzer sınıf konumu içerisindeki iki farklı hegemonik erkekliğin sunumunun yapıldığı sahnede, her ne kadar baskın hegemonik kimlik Yakup tarafından sunulsa da Civan'ın dönüşen karakteriyle gelişen kötücül hegemonik erkeklik kimliğinin emarelerinin de sunulduğu belirtilebilmektedir. Karşılıklı bağırma, azarlama ve küfürlerin sahne aldığı; bu şekilde bir erkeklik çatışmasının gösterildiği bu sahneyle

birlikte Civan'ın, hegemonik yönü bir kez daha vurgulanmakta ve Civan'ın böylece, dizideki bir kişiyle ilişkisinde daha hegemonik kimliğiyle çizildiği çıkarımı yapılabilmektedir. Fakat bu sahne özelinde Civan hakkında altı çizilmesi gereken bir nokta daha bulunmaktadır. Gölge karakterinin dönüşümüne rağmen şiddetten uzaklaşmaması gibi Civan'ın da Yakup ile olan tartışmasında sahip olduğu engeli üzerinden kendine acıması ve Yakup gittikten sonra ağlarken görülmesi; önceden sahip olduğu karakter ve erkeklik konumunun izlerinin Civan'da hala görülmekte olduğunu göstermektedir.

Başka bir sahnede Civan'ın, uyuyan babasının yanına geldiği, onu uyandırmadan ona bir şeyler söylediği ve sahne sonunda babasını öldürdüğü görülmektedir. Civan'ın, babasının uyuduğu odaya girer girmez uyuyan babasına onu uyandırmadan “İnanmışım her şey yalanmış demek, he?.. Herkese de aynı yalanı söylemişsin, hiçbiri inanmamış zaten bir tek ben inanmışım sana... Ama ben sana niye inanmayayım ki? Sen benim babamsın. Babalar, oğullarına yalan söyler mi hiç? Ama oğullar söyler... Ama olsun, sen yine de benim babamsın. Ve babalar oğullarına yalan söylemez” dediği ve babasını öldürdüğü görülmektedir. Civan'ın bu sahnede babasını öldürmesi hem söylemsel hem de görsel açıdan simgesel bir şekilde çizilmektedir. Civan aslında babasıyla birlikte bu sahnede; babasının kendisinin tembelliği, engeli ve oğlu olması üzerinden kurmuş olduğu hegemonik erkekliğini, kayıtsız- şartsız, sorgulamadan ve ses çıkarmadan inandığı ve saygı duyduğu “babalık konumu”nu, yıllarca engelli olmasıyla birlikte gelişmiş ve farklı erkeklikler tarafından baskılanmasına neden olmuş olan marjinal erkekliğini de öldürmektedir. Sahne boyunca Civan'ın sözlerini yer yer sinirlenerek yer yer ağlayarak söylemesi, yıllardır inanmış olduğu babasından ve babalık konumu”dan görmüş olduğu ihaneti yoğun bir şekilde vurgulamaktadır. Sonuç olarak Civan'ın, karakteristik olarak geri dönüşsüz bir şekilde dönüştüğü ve yıllarca iktidarını kendisi üzerinden kazanmış olan babasını öldürerek -öldürdükten sonra öncelikle bir boşluğa düşmüş ve “baba” diye sayıklayarak o iktidarı aramakta olduğu görülmüşse de- hegemonik kimliğini perçinlediği ve böylece kendi erkeklik iktidarını kurduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

5.3.3.6 Yakup karakterinin analizi

Yakup karakteri, dizide görüldüğü ilk anda bir arabayla Dilara'nın yanına gelmekte ve arabadan inip Dilara'ya, onu işe bırakmayı teklif etmektedir. Dilara bu teklifi kabul etmemekte ve Yakup'un hırsız olduğunu ima ederek arabayı nereden çaldığını

sormaktadır. Bu sahne boyunca Yakup'un işsiz olduğu ve ekonomik olarak alt sınıf içerisinde konumlandığı anlaşılmalı; Yakup karakteri ile alt sınıf hegemonik erkekliğin temsili sunulmaktadır. Bu noktada Dilara'nın Yakup'a "Koca adam oldun, elin bir para tutsun" demesi de Dilara'yı, Connell (1998)'in tabiriyle, "ön plana çıkarılmış kadınlık" konumuna oturtmaktadır. Erkeklerin ve patriarkal sistemin çıkarlarına hizmet etmeye yönlendirilmiş olan bu kadınlık sunumu ile Dilara karakteri; iş sahibi olmaması dolayısıyla Yakup'u bir bakıma uyararak, onun hegemonik erkekliğin üretimine katkıda bulunmaktadır.

Bir başka sahnede Yakup'un, Dilara'nın kardeşiyle konuştuğu ve çocuktan, ablasının Gölge ile konuştuğu bilgisini alarak hızlıca Dilara'nın yanına gittiği görülmektedir. Bu sahnede Yakup'un sevdiği kadının başka bir erkekle konuştuğunu duyması ve bu durumu kışkırdığı için harekete geçmesi, hegemonik erkeklığe dair bir sunumun yapıldığını göstermektedir. Burada Yakup'un sevdiği kadına karşı sahiplenici, kıskanç ve koruyucu bir tavır sergilemesi, Dilara'ya Gölge'nin nerede olduğunu sinirli bir şekilde sorması ve Gölge'yi görür görmez onunla kavga etmesi; kadının nesneleştirilmesi ve şiddet gösterisi üzerinden hegemonik erkeklik üretimini sunmaktadır. Fakat tüm bunlarla beraber, bu sahneden hemen sonra gelen sahnede Yakup'un Muhtar tarafından azarlandığı, Muhtar'ın karşısında ses çıkaramadığı ve hatta Muhtar'dan bir tokat yediği görülmektedir. Bu sahnede Muhtar tarafından büyütüldüğünden ve bu bağlamda kendisinden üstün bir iktidar olarak gördüğü Muhtar'a karşı Yakup, işbirlikçi/suç ortağı erkeklik çizgisine yaklaşmaktadır. Tüm bunlardan dolayı Yakup, her ne kadar kendi sınıfı ve kendi sınıfındaki ilişkileri içerisinde hegemonik özellikler gösteriyor olsa da özellikle Muhtar ve Muhtar'ın iktidarı seviyesindekilerle olan ilişkilerinde işbirlikçi/suç ortağı erkeklik temsili sunmaktadır.

Dizinin bir başka sahnesinde Yakup'un, Gölge ile birlikte Mesut'un patronunun istediği paketi bulmaya gittiği ve bu süreçte Gölge ile konuştuğu görülmektedir. Yakup bu sahnede, paketin kendisinde olduğunu düşündükleri kişiyi bulduklarında Gölge'nin bu kişiyi çeşitli şekillerde işkence ederek konuşturacağını dinlemekte ve söylenenlere karşı çıkmamakta ve sessiz kalmaktadır. Bu sahnedeki tavrı ve duruşuyla Yakup, işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sınırları içerisinde çizilmekte ve kendisinden çok daha güç ve iktidara sahip olduğu anlaşılan hegemonik erkeğin söylem ve eylemlerine müsamaha göstermektedir. Nitekim işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin en önemli özelliklerinden biri de

Sancar (2009)'ın da belirttiği gibi, “ataerkil kazanç” sağlamak adına hegemonik erkekliğin fevri davranış ve taşkınlıklarına hoşgörü ile yaklaşmaları ve onlara ve eylemlerine karışmamalarıdır.

Dizinin bir başka sahnesinde Yakup'un, gerçek Adem'in arkadaşı olan gazeteci kadının şimdi çalışmakta olduğu dükkâna gittiği ve onunla sohbet ettiği görülmektedir. Bu sahnede Yakup, istediği bilgileri kadından alamayınca kadının kolunu tutmakta ve onunla kendisini zorlayıcı bir şekilde konuşmaktadır. Yakup'un burada bir kadına rızası dışında dokunması hatta bu dokunuşun sertliğiyle fiziksel şiddet uygulamış olması, hegemonik erkeklik sunumunun bir emaresi olarak görülebilmektedir. Erkeklerin hangi kültür ve toplumda olursa olsun tarih boyunca güç ve iktidarlarını kullanarak hegemonyalarının kazanımında kadınlara karşı sözlü, psikolojik ve fiziksel şiddet uygulamaları ve hatta kadınları öldürmelerine şahit olunmuş; bu durumun özellikle son yıllarda toplumumuzda sayıca fazlasıyla arttığı ve artmakta olduğu ve bu konuda medya temsillerinin de çözüm üretmekten ziyade bu durumun temsillerinin sunulmasına ön ayak olduğu görülebilmektedir. Bu sahnede de Yakup'un, kadından istediği bilgiyi alamadığında kadına karşı fiziksel temas ve şiddette bulunmuş olmasıyla bu durumun bir örneği sunulmakta ve erkeğin istediğini; iktidarını bir kadına şiddet uygulayarak kullanmasıyla almaya çalıştığının bir sunumu yapılmaktadır.

Bir başka sahnede Leke'nin terzi dükkanında Gölge'yi boğduğu ve bu esnada dükkâna gelen Yakup'un Leke'yi öldürdüğü görülmektedir. Bu sahnede Yakup'un, Gölge'yi kurtarmak adına fiziksel şiddete başvurarak Leke'yi öldürmesi ile Yakup'un hegemonyasını yeniden ürettiği ve sevmediği Gölge'yi kurtararak hegemonik erkekler arası bir dayanışmanın örneğinin sunulduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Bu sahnede erkekler arası dayanışma için gerekirse bir insanın öldürülebileceğinin altı çizilmekte ve böylece dizide, sahip olunan erkek hegemonyalarının bir kez daha yeniden üretildiğinin sorunlu bir sunumu yapılmaktadır. Yine bu sahnenin devamı niteliğindeki sahnede, Yakup ve Gölge'nin, Yakup'un öldürmüş olduğu Leke'yi ve Yakup'un, Gölge'nin geçmişi hakkında bulmuş olduğu evrakları ikilinin gömdükleri ve gömerken konuştukları görülmektedir. Bu sahne boyunca sessiz kalan ve Gölge'nin tüm isteklerini yerine getiren Yakup'un sahne boyunca işbirlikçi/suç ortağı erkeklik içerisinde sunulduğu gösterilmektedir. Bu sahnede, ilk kez cinayet işlemiş olduğundan şok durumunda olan Yakup'un, Gölge, Leke'yi gömerken kusması üzerine Gölge, “İlk seferinde olur öyle

şeyler, takma kafana. Başka şeyler düşünmeye çalış” diyerek Yakup’u sakinleştirmekte ve sonrasında Leke’yi gömmeyi Yakup’a bırakarak oradan uzaklaşmaktadır. Bu sahnede Gölge’nin şiddeti ve bir insanın öldürülmüş olmasını küçümsediği, normalleştirdiği ve değersizleştirdiği görülebilmektedir. Gölge’nin bir cinayetten, “İlk seferinde olur öyle şeyler” diyerek bahsetmesi; cinayetin tekrarlanması gereken bir şeymiş gibi sunulduğunun altını çizmekte ve hegemonik erkekliğin sahip olduğu güç ve iktidarı gerektiğinde şiddet kullanımında ve hatta bir kişinin öldürülmesinde kullanılabileceğinin vurgusunu yapmaktadır. Yakup’un ise, bu süreçte şok durumunda olduğundan, bu konularda tecrübeli olan Gölge’nin emir ve direktiflerine uyması ve Gölge’nin söylediklerine ve isteklerine karşı çıkmaması, bir insanı öldürerek perçinlemiş olduğu erkeklik iktidarının kaybedilmesine ve aktif konumdan pasif konuma geçerek işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sunumunun temsiline yaklaşmasına neden olmaktadır. Yine bu sahnenin de devamındaki sahnede, Yakup’un pastaneye Dilara’nın yanına gittiği, gider gitmez Dilara’yı öptüğü ve Dilara’ya onu çok sevdiğini söylediği görülmektedir. Bu noktada, hegemonyası zedelenmiş olan Yakup’un tekrar hegemonyasını kazanmak için bir kadını kullandığı; Dilara’nın yanına geldiği, Dilara’yı onun isteği ve rızası olmadan öptüğü ve fevri davranışlar ve söylemler eşliğinde Dilara ile konuşarak bir tür “erkeklik gösterisi” sunduğu belirtilebilmektedir. Dilara’nın karşı çıkışlarına rağmen Yakup’un onu dinlemeden ve susturarak konuşması -her ne kadar ağlar bir biçimde Dilara’ya sevdiğini söylüyor olsa da yaptığını aklamamaktadır-, kadın üzerinde kurulan hakimiyetle Yakup’un tekrar hegemonik kimliğini kazanmaya çalıştığı bir göstergesi olarak sunulmaktadır.

5.3.3.7 Turan karakterinin analizi

Turan karakteri, dizide görüldüğü ilk anda sokakta yakın arkadaşı Muhtar ile yürürken ve mahalleden bir kimseye selam verirken sunulmaktadır. Bu sahne göstergebilimsel açıdan incelendiğinde, Turan’ın giyiminden -üzerinde gömlek ve gömleğinin üstünde bordo bir kazak ile bunların altında kumaş bir pantolon- orta sınıfa mensup bir kişi olduğu tespit edilmektedir. Turan’ın dizide, ilk diyalogları ve bu diyaloglar süresince takındığı hal, tavır ve mimikleriyle birlikte patavatsız, sözünü sakınmayan, dobra ve eğlenceli bir karakter olarak çizildiği görülmektedir. Turan’ın yer yer safça ve çocukça davranmasına rağmen Muhtar gibi mahallede sözü geçen bir kişinin yakın arkadaşı olması dolayısıyla -bir güç ve iktidara sahip olmasa dahi- Muhtar’ın

iktidarı ve saygınlığından bir kazanç sağladığı görülmektedir. Bu yönüyle Turan karakteri, patriarkal sistem içerisinde hegemonik erkeklik kadar aktif olmasa da onun faydalarından yararlanan erkeklik türü olan işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin bir temsilini sunmaktadır denebilir. Yine dizi boyunca mahallenin sorunlarına bir çözüm getirememekle beraber, lider ve korumacı hegemonik erkeklerin kararlarına katılım göstermesi, bu kararları onaylaması ve onaylamasa dahi genellikle sesini çıkarmaması da yine Turan'ın, işbirlikçi/suç ortağı erkeklik temsilini beslemektedir.

Dizinin bir sahnesinde Turan'ın Muhtar ile birlikte, babasının öldüğünü ve kendisine bir dükkân kaldığını söylemek üzere, ölen terzinin oğlunun evine gittiği görülmektedir. İkili, burada Gölge ile karşılaşmakta ve Gölge'yi, ölen terzinin oğlu zannetmektedirler. Kendisine dükkân kaldığı haberini verdiklerinde Gölge, ellerini kapatarak gülmüş fakat Turan bunu yanlış anlayıp Gölge'nin ağladığını sanmıştır. Bunun üzerine Turan'ın, Muhtar'a şaşkınlıkla “Ağlıyor çocuk yahu” dediği görülmektedir. Bunun üzerine Muhtar, “Duyguları bastır bastır nereye kadar? Bir yerde patlar işte bırak ağlasın” demektedir. Bu sahnede iki farklı nokta özellikle öne çıkmaktadır. Öncelikle Turan, dizide her ne kadar genellikle işbirlikçi/suç ortağı erkeklik temsili olarak varlık gösterse de yer yer hegemonik erkekliğin sınırlarına da yaklaşmaktadır. Bu sahnede Turan'ın, Gölge'nin ağlamasına şaşırması “erkek adam ağlamaz” anlayışının bir dışavurumu olarak sunulmakta ve Turan'ın hegemonik erkekliğin özelliklerinden bazılarını gösterdiği anlaşılmaktadır. Fakat aynı sahnenin devamında, kendisinden güç ve iktidar bakımından daha üstte olan Muhtar'ın sözleriyle ikna olması ve onun tavrına karşı sessiz kalması da esasen işbirlikçi/suç ortağı temsilinin devam ettiğinin göstergesidir. Yine sahne devamında, Gölge'nin kendilerine karşı söylediklerine kızmasına rağmen tekrar Muhtar tarafından sakinleştirilen Turan'ın, özellikle Gölge'nin ikiliyi evden kovmasına karşı da sessiz kalması ve evi birlikte terk etmeleri de erkeklikler arası çatışma ve güç savaşının bir örneğini sunmaktadır. Bu noktada Turan ile birlikte genellikle hegemonik erkekliğin temsili olarak sunulmakta olan Muhtar'ın da kendisinden sınıf, statü ve güç olarak üstün olan başka bir hegemonik erkeğe karşı sessiz kaldığı, boyun eğdiği ve hegemonik erkekliğin ne kadar kırılabilir bir yapıda olduğu bir kez daha görülebilmektedir.

Yine bir başka sahnede, Muhtar tarafından Gölge'ye yardım etmek için çağrılan Turan'ın, bu yardım konusunda isteksiz olduğu görülmektedir. Muhtar'ın zorlamasıyla

gelen ve yine Muhtar tarafından Gölge'nin yarasına dikiş atılması istenen Turan'ın, Muhtar'a karşı çıkmaya çalışmasına rağmen elinden geleni yapmaya çalıştığı görülebilmektedir. Bu noktada Turan'ın, işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin "seyirci konumu"nu (Sığın ve Canatan, 2018) korumaya çalıştığı ve olaylara müdahale etmekten kaçındığı belirtilebilmektedir. Aynı sahnede, Turan'ın aksine Muhtar ise, Gölge'ye yardım edebilmek için elinden geleni yapmakta, Turan'ı da yardım konusunda zorlamakta ve bu noktada Muhtar'ın Gölge'ye olan yaklaşımı üzerinden, hegemonik erkeklikler arası bir dayanışmanın sergilendiği belirtilebilmektedir. Başka bir deyişle sahne boyunca, işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin, hegemonik erkeklikle olan çatışması görülebilmekte ve erkeklikler arası çatışma ve dayanışma arasındaki çizginin belirsiz inceliğinin gözler önüne serildiği söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede Turan'ın, Muhtar tarafından azarlanan Yakup'u teselli etmek için yanına gittiği ve onunla konuşurken Muhtar'ın, kendisine değil evi Mesut'a kaptırmasına bozuk olduğunu söylediği görülmektedir. Bu sahnede işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin, hegemonik erkekliğin eylemlerinin onaylanmasında üstlendiği rol fark edilmektedir. "Ataerkil kazanç"tan pay alabilmek adına hegemonik erkekliğin taşkınlıklarına ve fevri davranışlarına müsamaha gösteren işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin sunumu; Turan'ın, Muhtar'ın Yakup'a karşı takındığı tavır ve davranışlarını aklamaya ve onaylatmaya çalışmasında vuku bulmaktadır. Yine sahnenin ilerleyen planlarında da Turan'ın, Gölge'nin yanına gittiği ve onunla konuştuğu görülmekte; burada da erkeklerin birbiriyle olan dayanışması gösterilmektedir. Muhtar'ın mahalleyi korumak için yaptığı fedakarlıktan Gölge'ye bahsederek Muhtar'ın hegemonyasını mahalle iyiliği için kullandığı belirtilmekte ve kendisinden kazanç sağlanan patriarkal sistemin devamlılığı adına erkekler arası dayanışmanın önemi vurgulanmaktadır.

Bir başka sahnede Turan'ın, oğlu Civan için Aysel'i istemeye gittiği görülmektedir. Muhtar ile ilişkisinde genellikle işbirlikçi/suç ortağı erkeklik özellikleri göstermekte olan Turan'ın kız isteme merasimi süresince hegemonik erkeklik içerisinde sunulduğu görülmektedir. Turan'ın bu sunumunun, sahne boyunca oğlu Civan'ın "eksik erkekliği" üzerinden kurgulandığı anlaşılmakta; marjinal erkekliğin baskılanmasıyla gerçekleşen bir erkeklik hegemonyası göze çarpmaktadır. Bu uğurda kendi oğlunun işsizliğinden, tembelliğinden ve engelli olmasından beslenen Turan'ın erkekliği, hegemonik erkekliğin özelliklerini göstermektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Turan, Muhtar ve Gölge'nin, evini borçları karşılığında Mesut'a satmaya karar veren berber Hasan'ın evinde sohbet ettikleri görülmektedir. Sohbet boyunca Turan'ın sürekli olarak Gölge'nin konuşmasında araya girdiği, patavatsızca konuştuğu ve tüm bunlardan dolayı Gölge ve Muhtar tarafından susturulduğu görülmektedir. Dahası, sahnenin sonuna doğru Muhtar'ın, Turan'a küfür ettiği de görülmektedir. Muhtar ve Gölge ile olan ilişkisinde genellikle işbirlikçi/suç ortağı erkeklik özellikleri göstermekte olan Turan'ın, bu sahne boyunca ikili tarafından sürekli olarak susturulması ve ikilinin, Turan'dan yalnızca yaptıklarını onaylamasını beklemeleri, Turan'ın bu sahnede de işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin sunumunu yaptığını göstermektedir. Burada, İşbirlikçi/suç ortağı erkeklerin, hegemonik erkeklerin onlardan bekledikleri gibi davranmadıkları müddetçe hegemonik erkekler tarafından susturulacakları, azarlanacakları hatta insan içinde onlardan küfür yiyebileceklerinin vurgulandığı söylenebilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Turan'ın; Hoca ve Muhtar ile birlikte Servet'in ofisine gittiği ve burada, bu ekibin Servet ile konuştuğu görülmektedir. Konuşma esnasında Servet'in, Civan'ın Turan'dan çok bahsetmiş olduğunu söylemesi üzerine bir anda sinirlenen Turan'ın Civan'a çıkışması, bu noktada Turan'ın oğlu üzerinden hegemonyasını kurmaya çalışmasının bir göstergesini sunmaktadır. Yine sahnenin devamında Turan'ın Servet'e "... Sen de Civan'ın babası sayılırsın. Eti senin kemiği benim bundan sonra ustam. El birliğiyle bu çocuğu adam edelim, ne olur" demesiyle oğluna çocuk muamelesi yaparak onu madunlaştırmaya çalıştığı ve bu yolla yine kendi hegemonik kimliğini kurduğu belirtilebilmektedir. Sahnenin bu bölümüne kadar Turan bu şekilde bir hegemonya kurulumu üzerinden gösterilirken Muhtar'ın Turan'a dönerek "Turan, adama tornacı muamelesi yapmasana yahu. Bir saniye sus, sus da dinleyelim yahu ne söyleyecekse adam" demesiyle Turan'ın, Muhtar'ın bu sözlerini sessizlikle onayladığı ve işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sunumuna yaklaştığı fark edilebilmektedir. Homososyal bir ortam şeklinde çizilmiş olan bu sahnede, erkeklerin kendi aralarındaki ilişkilerdeki statü ve konuma göre farklı erkekliklere yaklaştıkları ve birbirleri üzerinden farklı hegemonik savaşlar verdikleri çıkarımına ulaşılabilmektedir.

5.3.3.8 Mümtaz karakterinin analizi

Mümtaz karakteri, dizide ilk görüldüğü anda; kendi şık ofisinde, kendi masası ve koltuğunda, şık bir takım elbise içinde Servet'e bir şeyler anlatırken sunulmaktadır. Mümtaz'ın bu sahnede, Servet'e karşı, tehditkâr ve küçümseyici bir tavır takındığı ve bu noktada Servet ve seyirciye karşı bir tür "güç gösterisi" yaptığı fark edilmektedir. Yasadışı işlerle uğraşan, mafyatik bir görüntü çizen, karşısındakiyle emredici bir üslupla konuşan ve konuşması sırasında argo ve küfürlü kelimeler kullanmaktan çekinmeyen Mümtaz karakteri; güce ve iktidara sahip bir vurguyla çizilmekte ve bu karakter ile hegemonik erkekliğin bir temsili sunulmaktadır.

Bir sahnede Mümtaz'ın Gölge ile anlaşma yaptığı ve Gölge'nin kaçak silahları Mümtaz'a vermesi karşılığında Mümtaz'ın da Gölge'yi Servet'e karşı koruyacağı görülmektedir. Fakat ikili arasında buluşma sağlandığında Mümtaz'ın silahları almasına karşılık Gölge'yi korumayacağı ve hatta silahla tehdit ettiği görülmektedir. Yine aynı sahnede Servet'in emrinde çalışmakta olan güvenlik görevlisinin aslında Gölge için çalıştığı fakat Gölge, Mümtaz tarafından tehdit edildikten sonra güvenlik görevlisinin hayatını koruyabilmek adına Mümtaz'a yardım edeceği anlaşılmaktadır. Bu sahne hegemonik erkekliğin kendi arasındaki güç ve iktidar savaşını yansıtmakta; bu savaş esnasında diğer erkekliklerin de hegemonik erkekler tarafından kullanıldığının bir göstergesini sunmaktadır. Buradan, hegemonik erkekliklerin kendi kimlik ve iktidarlarının yeniden üretiminde özellikle tehdit ve zor yoluyla farklı erkeklikleri baskılamakta olduğu ve diğer erkekliklerin yeri geldiğinde hegemonik erkekliklerin çıkarı adına kendi kimliklerini kaybedebildikleri çıkarımı yapılabilmektedir.

Dizinin bir başka sahnesinde Mümtaz'ın, kendi mekanına gelmiş olan ve ondan silahları isteyen Servet ile olan konuşması görülmektedir. Bu sahnede Mümtaz'ın Servet'e silah vererek ve beni vur diyerek "racon" öğrettiği; ardından Mümtaz'ın, Servet'e bunu yapamayacağını zira kendisinin yalnızca tetikçilerinin arkasına sığınan korkak biri olduğunu söylediği görülmektedir. Bu sahne ile hegemonik erkeklikler arası çatışma sunulmakta, bu çatışma esnasında silah kullanımı, delikanlılık, harbilik gibi özelliklerin çatışmayı kazanmada belirleyici olduğu öne sürülmektedir. Buradan, "gerçek erkeğin" yeri geldiğinde cesaretini göstermesi ve korkaklık yapmaması adına bir insanı öldürebilmesinin dahi gerekebileceği ve ancak bu yolla lider ve güçlü bir erkek olunabileceği çıkarımı yapılabilmektedir. Yine Mümtaz karakterinin, bu sahnenin devamı

niteliğinde olan sahnede emrindeki bir kişiyle konuşmasında beraber iş yaptığı insanlardan küfürlü kelimelerle bahsettiği, kendisi gibi olmayanları ezik, alçak, yalancı vb. tabirlerle ötekileştirdiği görülebilmektedir. Buradan, hegemonik erkekliğin; ayrımcı, cinsiyetçi ve homofobik dili ve söylemleriyle yapmış olduğu ötekileştirmelerle yine kendi hegemonyasını ve kimliğini yeniden ürettiği çıkarımı yapılabilmektedir.

5.3.3.9 Hoca karakterinin analizi

Hoca karakteri, dizide ilk görüldüğü anda camiye giren Gölge ile sohbet etmektedir. Hoca, Gölge'ye, mahalledeki evsizlere yardım ettiklerini ve bu yardımı mahalleliden topladıkları eşya ve paralarla yaptıklarını söylemektedir. Görüldüğü ilk sahnede yardımsever ve iyi kalpli bir karakter olarak, -Muhtar karakterine benzer bir biçimde yaptığı fedakarlıklarla ve mahalleye sahip çıkmasıyla çizilmiş olan Hoca karakteri; koruyucu ve sahiplenici özellikleriyle hegemonik erkekliğin bir sunumunu yapmaktadır.

Dizinin bir sahnesinde Gölge ve Gölge'nin yanındaki çocukla karşılaşan Hoca'nın, çocuğu yatırdığı ve onunla ve Gölge ile konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede Hoca'nın, özellikle çocukla arasındaki diyalogda kurmuş olduğu söylemle hegemonik erkekliğin bir sunumunu yaptığı tekrar görülmektedir. Hoca, çocuğa "Korkmazsın değil mi? Aman canım, zaten sen neden korkasın ki? Kocaman ağabey olmuştun sen" dediği fark edilmektedir. Bu sözlerden de anlaşılabilirdiği gibi; erkeklik korkmamak ve cesur olmak ile bütünleştirilmekte ve bu düşünce, Hoca tarafından henüz erkek olarak görülmeyen çocuğa aşılansaktadır. Yine sahnenin ilerleyen planlarında Hoca'nın, çocuğu "Aslanım benim" diyerek sevmesi de aşılması olduğu bu düşüncenin söylemsel açıdan desteklendiğini göstermektedir. Buradan, öğrenilmiş olan erkekliğin kurulumunda ve gelişiminde rol modellerin ve çevredeki hegemonik erkeklik temsillerinin ne denli önem arz ettiğinin vurgulandığı söylenebilmektedir.

Bir başka sahnede Hoca'nın, Gölge'yi camide günah çıkartırken gördüğü, Gölge'yi bunun yanlış olduğuyla ilgili uyardığı ve onu, kendisiyle dertleşmesi için dışarıda bir banka götürdüğü görülmektedir. Hoca'nın bu sahnede Gölge ile konuşurken argo söylemlerde bulunduğu ve Gölge ile öğüt verici şekilde konuştuğu görülmektedir. Homososyal ilişkilerde aynı tür erkeklik içerisinde değerlendirilen erkeklerin, birbirleriyle dayanışma içerisinde oldukları ve beklenen ve olması gerekenden çok daha rahat şekilde konuştuklarına şahit olunabilmektedir. Mahalledeki evsiz ve kimsesizlere

yardımsever bir şekilde yaklaşan ve mahallenin camisinde Hoca olduğundan seçtiği kelimelerde daha dikkatli olması gereken Hoca'nın, bu sahnede argo kelimeler kullanarak konuşması; onun da hegemonik erkek olmasından kaynaklı olarak "ataerkil kazanç"tan fayda sağladığını ve homososyal bir ortamda rahat şekilde davrandığını göstermektedir.

Bir başka sahnede; Hoca, Muhtar, Turan, Dilara ve Gölge'nin pastanenin önünde oturmakta ve sohbet etmekte oldukları görülmektedir. Sohbet sırasında evlerin Servet'e satılıp satılmaması konuşulurken Hoca'nın sessizce bir kenarda oturduğu ve sohbete karışmadığı; esasen pastaneye Muhtar'dan ikametgâh almak için geldiğini söylediği görülmektedir. Bunun üzerine Muhtar'ın, Hoca'nın isteğini unuttuğu ve Hoca'yı kolundan tutarak muhtarlığa doğru götürdüğü görülmektedir. Bu sahne özelinde bakıldığında Hoca'nın işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sınırları içerisinde çizildiği ve sahne boyunca olaylara yönelik sessizliği ile bu sunumu desteklemiş olduğu fark edilebilmektedir. Aynı zamanda sahnede, hem hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmakta olan Muhtar'ın kendisini uzun süredir bekletmesini hem de Muhtar'ın kendisini fark ettiği zaman onu muhtarlığa götürürken yalnızca iştirak etmesi ve onu onaylamasını görüyor olmak da Hoca'nın işbirlikçi/suç ortağı erkekliğin sunumunu yaptığının bir başka kanıtını göstermektedir. Yine bir başka sahnede de Hoca'nın; Muhtar ve Turan ile beraber Servet'in ofisine gittiği ve burada ekibin Servet ile konuştuğu görülmektedir. Hoca bu sahnenin başında -neredeyse sonuna dek- konuşmaya girmemekte ve sessizce oturmaktadır. Muhtar'ın kendisine bir şey sormasıyla, Muhtar'a hala kendisinden alamadığı ikametgahı sorarken sözleri Muhtar tarafından kesilmekte ve azarlanmaktadır. Bu sahnede Hoca'nın sessizliği, kendisine söz verildiğinde konuşması ve konuşmasının beğenilmemesiyle azarlanarak tekrar susturulmasından yola çıkarak, bir kez daha işbirlikçi/suç ortağı erkeklik sınırları içerisinde sunulduğu söylenebilmektedir.

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Patriarkal sistem içerisinde kurgulanmış olan toplumsal cinsiyet; insanlara, erkeklik ve kadınlık olmak üzere ikili cinsiyet sunmakta ve dayatmaktadır. Tarih boyunca bu ikilik içerisinde özellikle kadınların, erkekler tarafından boyun eğdirildiklerine ve böylece erkeklere tabi kılındıklarına şahitlik edilmiştir ve edilmektedir. Bununla beraber, patriarkal sistemin yaşatılması ve sürdürülmesinde aktif rol oynayan erkeklerin; kadınlarla beraber, kendileri gibi olmadıkları için kendilerinden aşağı gördükleri bazı erkekleri baskıladıklarını da söyleyebilmek mümkündür. Böylece, tekil bir erkeklik olgusundan ziyade çoklu erkekliklerin varlığından söz etmek çok daha doğrudur.

Farklı erkekliklerin görünür olduğu ve yeniden üretildiği alanlardan biri ise hiç kuşkusuz medyadır. Zira medya, Althusser'in de belirttiği gibi (2006) ideolojik üretimlerin gerçekleştirildiği en önemli alanlardan biridir. Yıllardır içerisinde gelişmiş olan birçok yayıncılık anlayışıyla ve bu farklılaşan anlayışlar içerisinde sunduğu birçok program türüyle insanların her zaman ilgi odağı olmuş ve insanların bilgilendirilmesinde, eğitilmesinde ve eğlendirilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışmanın amaçları doğrultusunda medyaya; özellikle televizyon üzerinden geleneksel yayıncılık ve dijital platformlar üzerinden dijital yayıncılık çerçevesinde yaklaşmış; televizyon üzerinden ele alınan geleneksel yayıncılık da kendi içerisinde kamu ve özel yayıncılık olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Fakat, hangi yayıncılık anlayışıyla yaklaşılsa yaklaşılsın, işi temelde “insan ve insana dair olanın sunumu” olan medyanın, toplumsal cinsiyetten bağımsız düşünülmemeyeceği aşikardır. Bu anlamda medyanın, patriarki tarafından bir kalıp haline getirilmiş ve dayatılmış olan toplumsal cinsiyet norm ve rollerinin sunulduğu ve yeniden üretildiği en önemli alanlardan biri olduğu belirtilebilir. Özellikle günümüzde izleyicilerin, medya araçları içerisinde en çok takip ettiği program türlerinden biri olan dizilerin; içerisinde barındırdığı karakterlerin temsil ettikleri toplumsal cinsiyet pratikleriyle, bu konuda önemli payı olduğu bilinmektedir.

Yukarıda belirtilen tüm bu durum ve nedenlerden dolayı, bu çalışmada; farklı erkekliklerin medyadaki temsilleri, eleştirel erkeklik çalışmaları alanında çok önemli bir isim olan Raewyn Connell'in ortaya attığı ve geliştirdiği “erkeklikler” kavramsallaştırması ve yine Connell'in bu kavramsallaştırma içerisinde tanımlamış olduğu hegemonik, işbirlikçi/suç ortağı, madun ve marjinal erkeklik kavramlarından yola çıkarak; 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan Türk dizileri içerisinde konumlanan ve

amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen “Masumlar Apartmanı”, “Menajerimi Ara” ve “Elli Metrekare” dizilerinin ilk sezonlarında sunulmuş olan erkek karakterler üzerinden söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Aynı zamanda, yine bu çalışma içerisinde, incelenmiş olan bu dizi ve karakterler aracılığıyla; dizilerin yayınlanmış oldukları platform ve kanalların yayıncılık anlayışlarının, farklı erkeklik temsillerinin kurulumunda ve kullanımında bir farklılık gösterip göstermediği tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda yapılan analizler sonucunda şu bulgulara ulaşılmıştır:

Kamu yayıncılığı anlayışıyla yayın yapmakta olan TRT’de yayınlanan “Masumlar Apartmanı” dizisindeki erkek karakterlerin incelenmesi sonucunda, bu dizide farklı erkekliklerin temsillerinin sunulduğu tespit edilmiştir. Özellikle dizinin erkek baş rolü olan Han karakteri üzerinden, farklı hegemonik erkeklik türlerinin -geleneksel/burjuva, ulusaşırı iş dünyası, evi içi- temsil edildiği; aynı zamanda Han karakterinin, hegemonik erkeklik dışında yer yer işbirlikçi/suç ortağı erkeklik özellikleri de gösterdiği görülmüştür. Yine dizide, farklı erkek karakterler yoluyla temsil edilen farklı erkekliklerin; değişen durum, koşul ve ilişkiler içerisinde birbiri içerisinde sunulduğu; aynı karakterin bir sahnede, hatta yer yer aynı sahne içerisinde, başka bir erkeklik temsili sunarken bir başka sahnede ya da sahnenin devamında bir başka erkeklik temsili sunduğu fark edilmiştir. Dizideki erkeklik sunumları genel olarak incelendiğinde ise; sunulan erkeklik türlerinin ve özelliklerinin, dizi boyunca patriarkal sistem içerisindeki tanım ve dayatmalar eşliğinde inşa edildikleri ve böylece toplumsal cinsiyet hiyerarşisi içerisindeki erkeklik konumlarının yeniden üretildikleri sonucuna varılmıştır. Toplumsal cinsiyet norm ve rollerinin sunumu açısından yaklaşıldığında, dizide hem kadınların hem de farklı tür erkekliklerin, toplumsal cinsiyet kalıplarına meydan okuma ya da bir karşı çıkışa izin verilmeden temsil edildikleri anlaşılmıştır. Bu duruma; dizideki erkek karakterlerin kurmuş oldukları cinsiyetçi ve ayrımcı söylemler, “güç gösterisi” eşliğinde sorun ve krizlerin çözüm yolu olarak sunulan sözlü, psikolojik ve fiziksel şiddet kullanımı, “babalık” ve “annelik” gibi konumlar ile heteroseksüel ilişkinin/evliliğin kutsanması ve erkeklerin genellikle kamusal alanla, kadınların genellikle ev içi-özel alanla konumlandırılmış olmaları gibi sunumların kanıt oluşturdukları görülmüştür. Ayrıca dizide, her ne kadar farklı erkeklik türlerinin -sorunlu bir şekilde- temsil edilmiş oldukları görülmüşse de bazı erkekliklerin dışarıda bırakıldıkları ya da yeterince temsil edilme şansı bulamadıkları fark edilmiştir. Bu konuda; dizide marjinal erkekliğin yalnızca bir

yan karakter üzerinden temsil edildiği ve bu karakterin tek yönlü çizimiyle temsil ettiği erkeklik türünün yeterli temsiliyetinin sunulmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca dizide heteroseksüel cinsel yönelim dışında herhangi bir cinsel yönelime sahip bir erkek -ve kadın- karakterin bulunmamasından yola çıkarak, genellikle heteroseksüellik dışı cinsel yönelime sahip erkeklerin içerisinde konumlandırıldıkları madun erkekliğin, dizide temsil edilme açısından dışarıda bırakıldığı belirlenmiştir. Dizide madun erkekliğin, yalnızca bir sahnede, Uygur karakteri üzerinden ve “hegemonik erkeğin madunlaştırılması” şeklinde sunulduğu; fakat bu sunumun, Uygur’ın heteroseksüel cinsel yönelime sahip olması ve hegemonik erkekliğin kaybedilmesi açısından sunulmasıyla madun erkeklik temsili için bir örnek oluşturmadığı tespit edilmiştir.

Özel yayıncılık anlayışıyla yayın yapmakta olan Star TV’de yayınlanan “Menajerimi Ara” dizisindeki erkek karakterlerin incelenmesi sonucunda, dizide; farklı erkekliklerin temsillerinin sunulmuş olduğu görülmektedir. Bu dizide de farklı erkeklik türlerinin, sorunlu temsiller yoluyla sunulmakta olduğu ve böylece patriarki tarafından kurgulanan toplumsal cinsiyet norm ve rollerinin yeniden üretildiği belirlenmiştir. Bu dizinin, analizi yapılmış olan diğer dizilerden en büyük farkı ise; dizinin, madun erkekliğin temsili sunmakta olan bir karaktere yer vermiş olmasıdır. Fakat, her ne kadar Emrah karakteri üzerinden temsil edilmekte olan madun erkekliğin, bir televizyon dizisinde temsil edilme şansı bulmuş olması iyi bir haber gibi görünse de yapılan madun erkeklik temsili; heteronormativitenin bakış açısı ve kalıpları içerisinde, bu bakış açısı ve kalıpların yeniden üretimini sağlayan klişelerin yoğun şekilde kullanımıyla ve genellikle hegemonik, işbirlikçi/suç ortağı ve hatta marjinal erkeklik temsilleri içerisinde sunulmuş karakterlerin erkekliklerinin inşasında ve yeniden üretiminde kullanılarak temsil edilmiş olması; dizinin, madun erkeklik temsili sorunlu olduğunu göstermiştir. Yine bu dizide de -özellikle hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkekliklerin temsillerini sunmakta olan erkek karakterler üzerinden bakıldığında-; cinsiyetçi ve ayrımcı bir dille kurulmuş olan söylemler, “güç gösterisi” eşliğinde sorunların ve krizlerin çözümü olarak sunulan sözlü, psikolojik ve fiziksel şiddet kullanımı, karakterlerin çıkarları adına söyledikleri yalanlar eşliğinde yapılan manipülasyonlar, kadınların baskılanması, küçümsenmesi, değersizleştirilmesi ve nesneleştirilmesi ve “babalık” ve “annelik” gibi konular ile heteroseksüel ilişki ve evliliğin kutsanması gibi sunumların yapılması yoluyla, özellikle erkeklerin patriarkinin yaşatılması ve sürdürülmesinde aktif bir rol

oynadıkları ve böylece toplumsal cinsiyet rollerine yönelik kalıp ve yargıların yeniden üretildiği tespit edilmiştir.

Dijital yayıncılık içerisinde konumlanmış bir dijital platform olan Netflix'te yayınlanan "Elli Metrekare" dizisindeki erkek karakterlerin incelenmesi sonucunda, bu dizide de farklı erkekliklerin temsillerinin sunulmuş olduğu görülmektedir. Bu dizide de farklı erkeklik türlerinin, sorunlu temsiller yoluyla sunulduğunu ve böylece patriarki tarafından kurgulanan toplumsal cinsiyet norm ve rollerinin yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. Bu dizinin, çalışmanın amaçları doğrultusunda bakıldığında, incelenmiş olan diğer dizilerden en büyük farkı ise; dizideki Civan karakterinin karakter dönüşümü üzerinden verilen erkeklik sunumu ile erkeklik türleri arasındaki geçişin net bir temsilinin sunulmuş olmasıdır. Civan karakterinin dizinin başlangıcında, özellikle sınıfsal konumu ve engeli olması üzerinden marjinal erkekliğin bir temsilini sunmaktayken; sevdiği kadın olan Aysel tarafından aldatılması ve terk edilmesi üzerine büyük bir karakter dönüşümü geçirip hegemonik erkeklik özellikleri göstermeye ve bu aşamayla birlikte hegemonik erkekliğin bir temsilini sunmaya başladığı tespit edilmiştir. Fakat, karakter dönüşümü üzerinden sunulan bu erkeklikler arası geçişin olumlu bir temsil sunmakta olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira dizide; Civan'ın temsil ettiği marjinal erkekliğin, diğer erkeklikler tarafından yıllarca baskılanmış olmasıyla tabi kılınan erkekliğin yapması gerekenin, hegemonik erkeklik kalıpları içerisine girmek olduğunun sunulmuş olması; patriarki tarafından tek doğru, sağlıklı, normal ve makbul olarak sunulan hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesine ve bu yolla patriarkinin ve bu sistem tarafından kurgulanmış olan toplumsal cinsiyet rol, kalıp ve yargılarının sürdürülmesine ve desteklenmesine sebep olmuştur. Bunun dışında dizide, erkekler ve farklı erkeklikler arası çatışma ve ilişkilerde; silah, bıçak, bir kişiyi bağlayarak alıkoyma, işkence gibi yöntem ve araçların gösterimiyle sözlü, psikolojik ve fiziksel şiddet sahnelerinin sıkça yapılan sunumu; şiddet pratiklerinin erkekler arasında kutsandığının dizi boyunca sorunlu temsiller yoluyla sunulduğunu ve bu yolla da dizinin patriarkal mesajları yeniden ürettiğini göstermiştir. Yine bu dizide de –"Masumlar Apartmanı'nda" da olduğu gibi- farklı erkeklik temsillerinin – sorunlu bir şekilde- sunulmuş olduğu görülsede madun erkeklik, herhangi bir şekilde temsil edilmemiştir. Böylelikle, patriarki içerisinde dışlanarak, baskılanarak, boyun eğdirilerek ve tabi kılınarak farklı erkeklikler tarafından, erkekliklerinin yeniden üretiminde kullanılan madun erkekliğin;

toplumumuzda yok sayılmaya çalışıldığı gibi dizide de bu türden bir yok sayışa maruz kaldığı ve böylelikle dizinin, patriarki içerisinde var olan toplumlar ve bu toplumdaki erkek(lik)ler tarafından “gerçek erkek” olarak görülme-yen madun erkeklige, bu algıya benzer bir bakış açısıyla yaklaştığı sonucuna ulaşmıştır.

Diziler üzerinden ulaşılan bu genel bulgulardan yola çıkarak; bu çalışmanın amaçlarından biri olan, farklı erkekliklerin dizilerde nasıl temsil edildiklerinin incelenmesi sonucunda, analiz edilen dizilerdeki erkek karakterlerin temsil ettikleri üzerinden “erkeklikler”le ilgili bazı ortak sonuçlara varılmıştır. Bu sonuçlardan ilki; erkeklığın tek ve sabit bir konum olmamakla birlikte farklı erkekliklerin konumlarının kişiler arası ilişkilerde, özellikle sınıfsal konum ve statüleri göz önünde bulundurulduğunda değişkenlik gösterdiğinin saptanmasıdır. Bu sonuç üzerinden dizilerdeki birçok erkek karakterin kendilerinden sınıfsal konum, statü, engellilik ve cinsel yönelim gibi konularda kendilerinden daha aşağı tabakada gördükleri erkeklikler karşısında hegemonik erkeklik özellikleri gösterirken; kendilerinden, yine yukarıda sayılan değişkenler açısından bakıldığında, daha üst tabakada gördükleri erkekler karşısında işbirlikçi/suç ortağı, madun ve marjinal erkeklik özellikleri gösterdikleri fark edilmiştir. Bununla birlikte, aynı ya da benzer sınıfsal konum ve statüde bulunan aynı erkek karakterlerin ilişkilerinde dahi farklı konu, durum ve ortamlarda ve farklı erkekliklerin temsillerini sundukları görülmüştür. Bu konuda Han ve Esat karakterleri iyi birer örnek sunmuşlardır. Dizinin birçok sahnesinde hegemonik erkeklığın temsilini sunmakta olan bu iki karakter, kendi aralarındaki ilişkide; değişen konum, durum ve ortamlarda işbirlikçi/suç ortağı erkeklik özellikleri göstermişlerdir. Bu durum, farklı erkekliklerin; çıkarları ve istekleri söz konusu olduğunda farklı erkeklik özellikleri gösterebilmelerinin ve bu nedenle erkekliklerin sınırlarının kesin ve net bir şekilde çizilemediğinin ve aynı erkeğin farklılaşan koşul ve durumlarda farklı erkeklik özellikleri gösterebildiğinden erkekliklerin tek bir tanımının yapılamayacağı gibi belirli sabit özellikler çerçevesinde de ele alınamayacağının bir kanıtını sunmaktadır.

Yine dizilerde; farklı erkekliklerin temsillerini sunan erkekliklerin, o erkeklik türü içerisinde olmasını belirleyen sebep, durum ve sahip olduğu özelliklerin de erkeklik unsurlarını belirlediği tespit edilmiştir. Han karakterinin birçok sahnede geleneksel hegemonik erkeklik özellikleri gösterirken; farklı ilişki ve konumda sunulduğu sahnelerde ulusaşırı iş dünyası erkeklığı ya da ev içi erkeklik özelliklerine de sahip

olduğunun görülmesi, bu duruma örnek teşkil etmektedir. Aynı durum Servet karakteri için de geçerlidir. Dizinin uzun bir bölümünde geleneksel hegemonik erkeklik özellikleri gösteren Servet'in; dizinin sonuna doğru uluslararası iş dünyası erkekliği sınırlarına yaklaştığı fark edilmiştir. Yine aynı durum marjinal erkeklik temsilleri üzerinden ele alındığında da bir erkeğin, marjinal erkeklik içerisinde sunulmasını belirleyen konum, durum ve şartların erkekler ve kadınlarla olan ilişkilerinde belirleyici olduğu tespit edilmiştir. Civan karakterinin, dizinin uzun bir bölümü boyunca sunmuş olduğu marjinal erkeklik temsili ile Bayram karakterinin sunmuş olduğu marjinal erkeklik temsili arasında özellikle kadınlarla olan ilişkileri üzerinden bakıldığında belirgin bir farklılık ortaya çıktığı belirlenmiştir. Bacağındaki engeli ve sınıfsal konumuyla marjinal erkeklik içerisinde sunulan Civan'ın; tüm bunlara rağmen Aysel ve Dilara ile olan ilişkisi incelendiğinde kadınlar üzerinde belli bir iktidara sahip olduğu ve hatta onlarla olan ilişkisinde hegemonik erkeklik özellikleri gösterebildiği görülmüştür. Zira Aysel ve Dilara da Civan'a benzer bir sınıfsal konumu paylaşmakta olan karakterlerdir. Fakat Bayram karakteri çerçevesinden bakıldığında; Bayram'ın kapıcılığını yaptığı apartmanda yaşayan herhangi bir kadın üzerinde bir iktidara sahip olamadığı ve bu anlamda “ataerkil kazaç”tan bir pay alamadığı görülmüştür. Zira, Bayram'ın ilişki kurduğu kadınların hepsi -yalnızca dizinin analiz edilen kısmında sunulmuş olanlar göz önünde bulundurularak- ondan sınıfsal konum olarak üst tabakada bulunmakta olduklarından; Bayram'ın bu kadınların üstünde bir iktidar pratiği geliştirme şansı bulamadığı sonucuna varılmıştır.

Bütün bunların yanı sıra dizilerde; hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkekliklerin çoğunlukla, madun ve marjinal erkekliklerin ise yer yer; erkekliklerin içerisine düştükleri krizi çözmek ve üzerlerinde hissettikleri “erkeklik eksiklerinin” baskısından kurtulmak için kadınları kullandıkları tespit edilmiştir. Genellikle şiddet pratiklerini kullanarak kadının baskılanması ve tabi kılınması ile kadınlara boyun eğdirme üzerinden görülen bu durum, birkaç istisna karakter ve durum haricinde tüm dizilerde sorunlu temsiller yoluyla sunulmuştur. Ayrıca hegemonik ve işbirlikçi/suç ortağı erkeklik özelinde bakıldığında bu durumun kadınlarla beraber kendilerinden aşağı tabakada gördükleri erkeklikler üzerinde de gerçekleştiği ve böylece erkekliğin hegemonyasını yeniden üretirken kadınları ve farklı erkeklikleri kullandıkları çıkarımının dizilerdeki temsiller aracılığıyla bir kez daha doğrulandığı sonucuna varılmıştır.

Tüm bunlarla beraber; 2020 ve 2021 yıllarında yayınlanan Türk dizilerindeki farklı erkekliklerin temsillerinin, dizilerin yayınlandıkları platform ve kanallara göre -ufak değişiklikler dışında- büyük değişiklikler göstermedikleri tespit edilmiştir. Tüm dizilerde erkeklerin -aktif bir rol oynayarak ya da baskılanma ve tabi kılınma üzerinden, aktif rol oynayan erkeklerce kullanılarak-, patriarkinin üreticisi ve sürdürücüsü olarak sunuldukları görülmüş; dizilerdeki erkek karakterler üzerinden verilen mesajların toplumsal cinsiyet rollerine ve hiyerarşisine karşı bir meydan okumayı mümkün kılmadığı belirlenmiştir. Aksine, dizilerdeki tüm erkek karakterlerin; erkekliklerin, kadınlar karşısındaki konumlandırılışlarında bir iktidar ve güç gösterisi içerisinde sunuldukları -Bayram karakteri istisnadır-, hegemonik erkekliği ve bu erkeklik türüne dair tüm özellikleri yeniden ürettikleri, farklı erkekliklerin hegemonik erkeklik tarafından baskılandıkları, boyun eğdirildikleri ve tabi kılındıkları ve tüm bunlarla birlikte patriarkal toplumsal cinsiyet normlarının inşasına katkıda bulunan mesajların üretilmesinde rol oynadıkları fark edilmiştir.

Yayıncılık anlayışlarının, medyadaki farklı erkekliklerin temsillerine büyük bir etkide bulunmamasının sebepleri düşünüldüğünde; dizilerin yayınlandıkları kanalların, yayıncılık anlayışlarından uzak işler yaptıklarını, TRT ve TRT’de yayınlanan “Masumlar Apartmanı” dizisindeki erkeklik temsilleri üzerinden okumak mümkündür. Çalışmanın analiz bulguları değerlendirildiğinde TRT’nin; toplumsal cinsiyet konusunda toplumu bilinçlendirmesi, doğru olanı kamuya sunması ve azınlıkları da kapsamaması gerekirken; bunların aksine yanlışların üretiminde rol oynadığı ve popüler olanın sunumuyla çoğulculuktan ziyade “kitlelerin ekran başına kilitlendiği” çoğunluğu kapsayan bir iş çıkardığı sonucuna varılmıştır. Böylelikle, kamu yayıncılığı anlayışıyla yayın yapmakta olduğunu savunan TRT’nin, “ülkenin geneline ve vatandaşların bütününe” yayın yapması gerekirken; azınlıkları ve temsil şansı bulamayanları “yalnız bıraktığı” ve bu yönüyle, kamu yayıncılığı anlayışından uzak mesajlar veren ve temsiller sunan bir dizinin üretilmesinde rol oynadığı belirlenmiştir.

Yayıncılık anlayışlarının medya temsillerine yönelik büyük bir etkide bulunmamasının bir başka nedeni de gelişen teknoloji ve imkanlarla desteklenmekte olan küreselleşmedir. Teknolojik gelişmeler ve küreselleşmeyle birlikte, üretilen dizilerin kalitelerinden, konularına, konuyu işleyiş şekillerinden, sundukları toplumsal cinsiyet normlarına kadar her şeyin birbirinin içerisine girmiş ve bütünleşmiş şekilde sunulması

ve üzerine düşünülmeden hızlıca tüketilmeye yönelik yapılmaları; yayıncılık anlayışlarının arasındaki farklılıkların erimesine ve hatta yok olmasına sebep olmaktadır. Televizyon dizilerinin dijital platformlarda, internet dizilerinin televizyonlarda yayınlanmaları ve herkesin seveceği türden bir şey yapmak isteyen üreticilerin “suya sabuna dokunmayan” işler üretmeleri de yine bu durumun kanıtlarından birini sunmaktadır. Sansürün kalkıp özgürlüğün geleceğinin vurgulandığı dijital platformların ve internet dizilerinin, bu “sansürsüz” özgürlüğü dizilerin işlenişinde daha fazla şiddet, daha fazla küfür, daha fazla cinsellik sunumu ve daha fazla zararlı madde kullanımı gibi konularda kullanırlarken; işler toplumsal konulardaki mücadelelere, karşı çıkışlara ve meydan okumalara geldiğinde “sus pus olmaları”; “dijital geleceğin” yenilikçi, çoğulcu ve meydan okuyan yapısının sorgulanmasını beraberinde getirmektedir. Bu duruma; bu çalışma içerisinde analiz edilen ve Netflix’te yayınlanan “Elli Metrekare” dizisinin bulgularının bir örnek oluşturduğu görülmüştür. Bu dizideki erkek karakterlerin sunmuş oldukları temsiller üzerinden yapılan analizde, patriarkal sistemin kutsandığı sahneler ve verilen mesajlarla sorunların üzerine gitmek bir yana sorunların yeniden üretildikleri ve böylece özgürlükçü ve muhalif olduğu belirtilen bir platform içerisinde de patriarkiye karşı bir mücadele alanı oluşturulamadığının belirlendiği; böylelikle yukarıda bahsedilen duruma bir kanıt oluştuğunu söylemek mümkündür.

Yine kamusal yayıncılığın çoğulculuk görevi ve dijital yayıncılığın “sansürsüz” özgürlük alanına rağmen farklı erkekliklerin temsilleri konusunda dışarıda bıraktıkları madun erkekliğin temsilinin yalnızca Star TV’de yayınlanmakta olan “Menajerimi Ara” dizisinde sunulmuş olması, analizin kayda değer bir başka sonucudur. Bu temsilin yapılmış olması; bu dizinin uyarılama bir dizi olması ve madun erkekliğin sunumunun çok sorunlu ve patriarkal sistem kalıplarına ve klişelerine dayandırılarak sunulmuş olduğu görüldüğünden olumlu bir gelişme sayılmayacaksa da en azından ilerisi için ufacık bir umut ışığı yakabileceğini düşündürmesi açısından önemsenmiştir. Yine aynı dizinin -bu çalışma farklı erkekliklerin temsillerinin analizini barındırdığından analiz ve bulgu kısmında bahsedilmemiş olsa da-, içerisinde barındırdığı güçlü kadın karakterler ve bu kadınlar arasındaki ilişkilerin sunumu üzerinden yer yer feminist ve/veya toplumsal cinsiyet norm ve rollerine karşı bir mücadeleyi sunmakta olan mesajlar verdiği görülmüştür. Fakat, bu çalışma amaçları doğrultusunda bakıldığında, kadınlar üzerinden vurgulanan bu mesajların erkek karakterlerin doğru sunumlarıyla desteklenmemiş

olması; verilen doğru mesajların da eksik kalmasını ve patriarkiye karşı mücadelenin tam olarak içselleştirilemediğini göstermiştir.

Sonuç olarak, farklı yayıncılık anlayışları çerçevesinde yayın yapmakta olan kanallardan seçilmiş olan üç dizinin erkek karakterleri üzerinden farklı erkekliklerin temsillerinin analiz edildiği bu çalışmada; dizilerin farklı erkekliklerin sunumuna -eksikler bulunsa da- yer vermiş olduğu fakat bu erkekliklerin temsillerinin, patriarkal sistem içerisinde kurgulanmış olan toplumsal cinsiyet norm ve rollerini yeniden ürettikleri saptanmıştır. Yine farklı erkeklerin temsillerinin, dizilerin yayımlandıkları platform ve kanallara göre büyük değişiklikler göstermedikleri ve benzer temsiller üzerinden -ufak tefek değişiklikler olmakla beraber- benzer mesajları taşıdıkları tespit edilmiştir. Bu çalışmanın analizi sonunda ortaya çıkan bulgu ve sonuçların; patriarkal sisteme ve bu sistemin bireylere dayatmış olduğu toplumsal cinsiyet rol ve normlarına karşı verilecek mücadelede kadınlarla birlikte farklı erkekliklerin de ne denli önem arz ettiklerini ve farklı erkekliklerin özellikle medya alanında doğru temsillerle yapılacak sunumlarının verimli şekilde kullanımıyla bu mücadelenin güçleneceğinin belirtilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle ileride, farklı erkekliklerin; sinema, reklam, haber programları, yazılı ya da dijital basın gibi farklı medya alanlarındaki temsilleri üzerinden yapılacak çalışmalarda ortaya çıkacak verilerle, farkındalığın artırılması ve toplumsal dönüşüm için bir adım daha atılacak olması öngörüldüğünden, farklı medya alanları üzerinden bu çalışmaların yapılmaya devam edilmesi faydalı görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akar, M. (2020). *31 Mart yerel seçimlerine ilişkin siyaset haberlerinin söylem analizi ile incelenmesi: Fox TV ve Star TV örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akova, S. (2020). Kültürlerarası iletişim bağlamında ötekileştirme olgusunun dijital taşıyıcılığına dair Netflix dijital televizyonu üzerinden bir bakış: 13 Commandments (13 Emir) dizisi üzerinden göstergebilimsel analizi. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 15 (26), 4479-4516.
- Aksoy, İ.U. (2020). İşçi sınıfının örgütlenme kültürünün "Maden" filmi üzerinde eleştirel söylem çözümlemesiyle incelenmesi. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2 (1), 35-46.
- Althusser, L. (2006). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (Çev: A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Arsan, E., Ünal, E. ve Türkoğlu, S. (2009). Cinsiyetçilik ve medya: "Güzin Abla" köşesinde yeniden üretilen ataerkil cins kimlikleri. *Cogito*, (58), 385-402.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik" en çok erkeği ezer. *Toplum ve Bilim*, (101), 11-30.
- Atila, M.Y. (2018). *Televizyon dizilerine karşı alternatif medya kullanımı olarak internet dizileri üzerine bir çalışma: "Abzüğürt" dizisi örneğinde*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Avnos, E. (2018). *Günümüz türk dizilerinde hegemonik erkeklik temsili: Diriliş "Ertuğrul", Söz, Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz dizilerinin analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Avşar, Z. (2005). Kamu hizmeti yayıncılığı, uluslararası yaklaşımlar ve Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (1), 93-124.

- Aydaş, Ç. (2017). *Geylerin hegemonik erkeklik söylemi ile baş etme stratejileri: Çorum ili örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydın Başaran, Z. (2019). *Reklamlarda kadınlığın ve erkekliğin sunumunun karşılaştırmalı olarak analizi: Kişisel bakım ve giyim ürünleri kategorisi örneğinde toplumsal cinsiyet sunumuna ilişkin içerik analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayerdem, T.İ. (2019). *Türkiye'deki dijital medya platformları ve izler kitle profili*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aygül, Z. (2013). *Türkiyeli erkeklerin karşılıklı gündelik konuşmalarında "erkek olmak" üzerine anlam kuruluşlarının incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayhan, P. (2020). *Türkiye'deki şiddet içerikli televizyon dizilerinde erkeklik temsilleri ve hegemonik erkeklik yapılanması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aytaç, Ö. (2004). Kapitalizm ve hegemonya ilişkileri bağlamında boş zaman. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28 (2), 115-138.
- Aziz, A. (1981). *Radyo ve televizyona giriş*. (2. Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Bandura, A. (1977). *Social learning theory*. New Jersey: Prentice Hall.
- Barutçu, A. (2013). *Türkiye'de erkeklik inşasının bedensel ve toplumsal aşamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Barutçu, A. ve Hıdır, N. (2016). Türkiye'de babalığın değişen rolleri: (Pro)Feminist babalar. *Fe Dergi*, 8 (2), 27-45.

- Baştürk Akca, E. ve Ergül, S. (2014). Televizyon dizilerinde erkeklik temsili: Kuzey Güney dizisinde hegemonik erkeklik ve farklı erkekliklerin mücadelesi. *Global Media Journal Turkish Edition*, 4 (8), 13-39.
- Baştürk Akca, E. ve Tönel, E. (2011). Erkek(lik) çalışmalarına teorik bir çerçeve: Feminist çalışmalardan hegemonik erkekliğe. İ. Erdoğan (Editör), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* içinde (s. 11-39). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Bayazıt, H.K. (2016). Media ownership and concentration in Turkey. E.M. Noam (Editör), *Who owns the world's media media concentration and ownership around the world* içinde (s. 387-424). New York: Oxford University Press
- Beasley, C. (2005). *Gender and sexuality critical theories, critical thinkers*. (1. Baskı). London: Sage Publications.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2009). Feminist teorinin önemli bir alanı: Cinsellik. *Cogito*, (58), 58-72.
- Beynon, J. (2002). *Masculinities and culture*. Buckingham: Open University Press.
- Bilis, A.E. (2014). “Selam” filmi örneğinde islami düşüncenin sinemada temsili. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (21), 9-27.
- Bird, S.R. (1996). Welcome to the men's club: Homosociality and the maintenance of hegemonic masculinity. *Gender and Society*, 10 (2), 120-132.
- Blais, M. ve Dupuis-Deri, F. (2012). Masculinism and the antifeminist countermovement. *Social Movement Studies: Journal of Social, Cultural and Political Protest*, 11 (1), 21-39.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. (İngilizceye Çev: G. Raymond ve M. Adamson). Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (2019). *Eril Tahakküm*. (Çev: B. Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bozok, M. (2009a). Erkeklik incelemeleri alanındaki başlıca kuram ve yaklaşımların sosyalist feminist bir eleştirisine doğru. 6. *Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiri Kitabı*, Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, s. 431-445.

- Bozok, M. (2009b). Feminizmin erkekler cephesindeki yankısı: Erkekler ve erkeklik üzerine eleştirel incelemeler. *Cogito*, (58), 269-284.
- Bozok, M. (2011). *Soru ve cevaplarla erkeklikler*. (1. Baskı). İstanbul: Sosyal Kalkınma ve Cinsiyet Eşitliği Politikaları Merkezi Derneği.
- Bussey, K. ve Bandura, A. (1999). Social cognitive theory of gender development and differentiation. *Psychological Review*, 106 (4), 676-713.
- Butler, J. (2014). Cinsiyet Belası feminizm ve kimliğin altüst edilmesi. (Çev: B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Can, A. (2000). Televizyonun çocuklar üzerindeki olumsuz etkileri; örnek program: Reality Show'lar. *Selçuk İletişim*, 1 (3), 14-17.
- Candan, G. (2020). Glokalizasyon bağlamında Netflix reklamları: Göstergibilimsel bir analiz. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2 (1), 3-15.
- Cankaya, Ö. (1997). *Dünden bugüne radyo televizyon (Türkiye'de radyo-televizyonun gelişim süreci)*. (1. Baskı). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Cankaya, Ö. (2015). *Bir kitle iletişim kurumunun tarihi TRT 1927-2000*. (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Carrigan, T., Connell, B. ve Lee, J. (1985). Toward a new sociology of masculinity. *Theory and Society*, 14 (5), 551-604.
- Cengiz, G. (2016). Dağıtılmış kamu hizmeti modeli bağlamında Kafkas ülkelerindeki kamu hizmeti yayıncılığının Azerbaycan örneği üzerinden analizi. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9 (2), 181-190.
- Cengiz, K., Tol, U.U. ve Küçükural, Ö. (2004). Hegemonik erkekliğin peşinden. *Toplum ve Bilim*, (101), 50-70.
- Clatterbaugh, K. (2004). Men's movements. Kimmel, M.S. ve Aronson, A. (Editörler), *Men and masculinities a social, cultural, and historical encyclopedia volume I: A-J* içinde (s. 528-531). California: ABC-CLIO Inc.

- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar toplum, kişi ve cinsel politika*. (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R.W. (2000). *The men and the boys*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R.W. (2005). Change among the gatekeepers: Men, masculinities, and gender equality in the global arena. *Signs: Journal of women in culture and society*, 30 (3), 1801-1825.
- Connell, R.W. (2019). *Erkeklikler*. (Çev: N. Konukcu). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Connell, R.W. ve Messerschmidt, J.W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19 (6), 829-859.
- Connell, R.W. ve Wood, J. (2005). Globalization and business masculinities. *Men and Masculinities*, 7 (4), 347-364.
- Cuilenburg, J.V. ve McQuail, D. (2003). Media policy paradigm shifts: Towards a new communications policy paradigm. *European Journal of Communication*, 18 (2),181-207.
- Cura, C. (2017). *Andrei Zvyagintsev filmlerinde iktidarın temsili olarak otorite ve hegemonik erkeklik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çağıl, F. ve Masdar Kara, F. (2019). Dijital dönüşüm bağlamında Türkiye’de dizi sektörü ve geleceği. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (1), 8-18.
- Çağırkan, B. (2018). Kimlik ögesi olarak erkeklik kavramı ve postmodern toplumlarda farklı erkeklik algıları. *Avrasya Sosyal ve Ekonomik Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 5 (5), 93-105.
- Çakır, C. (2015). *Hegemonik erkekliğin yeniden üretildiği bir alan olarak spor medyası: Spor haberlerinde erkeklik söylemleri üzerine bir inceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çakır, H. (2007). Geleneksel gazetecilik karşısında internet gazeteciliği. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (22), 123-149.

- Çelenk, S. (2010). Ayrımcılık ve medya. H. Tuncel ve B. Çaplı (Editörler), *Televizyon haberciliğinde etik* içinde (s. 211-228). Ankara: Fersa Matbaacılık.
- Çelik, H. ve Ekşi, H. (2008). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27 (27), 99-117.
- Çıtak, A. (2008). Kadınların çalışmasına yönelik tutum: Cinsiyet, cinsiyet rolü ve sosyoekonomik düzeye göre bir karşılaştırma. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dağtaş, B. (1999). İngiliz Kültürel Çalışmaları'nda ideoloji. *Kurgu Dergisi*, (16), 335-357.
- Dahlgren, P. (1995). *Television and the public sphere citizenship, democracy and the media*. London: SAGE Publications Ltd.
- Demetriou, D.Z. (2001). Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique. *Theory and Society*, 30 (3), 337-361.
- Demren, Ç. (2008). Kadınlık dolayımıyla erkeklik özneliği. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler dergisi*, 32 (1), 73-92.
- Dinç, M.A. ve Dinçer, Z. (2019). Yeni medyada temsili anlamlandırma. *Dördüncü Kuvvet*, 2 (1), 91- 102.
- Donaldson, M. (1993). What is hegemonic masculinity?. *Theory and Society*, 22 (5), 643-657.
- Doruk, Ş. (2019). *Narsist bir sunum biçimi olarak erkeklik: Sosyal medyada çıplak beden*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dökmen, Z.Y. (2010). *Toplumsal cinsiyet sosyal psikolojik açıklamalar*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ecevit, Y. (2011). 1. Ünite: Toplumsal cinsiyet sosyolojisine başlangıç. Y. Ecevit ve N. Karkıner (Editörler), *Toplumsal cinsiyet sosyolojisi* içinde (s. 2-30). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.

- Edley, N. ve Wetherell, M. (1996). Masculinity, power and identity. M.M.A. Ghail (Editör). *Understanding masculinities social relations and cultural arenas* içinde (s. 97-113). Buckingham: Open University Press.
- Edwards, T. (2006). *Cultures of masculinity*. London: Routledge.
- Elliott, R. (1996). Discourse analysis: Exploring action, function and conflict in social texts. *Marketing Intelligence and Planning*, 14 (6), 65-68.
- Erbalan Gürbüz, Ö.N. (2016). Korkuyorum Anne’de hegemonik erkekliğin yapı sökümü. *İlef Dergisi*, 3 (2), 125-142.
- Erdoğan, İ. (2011). Erkek dergilerinde (Men's Health-FHM-Esquire Türkiye örneğinde) hegemonik erkek(lik), beden politikaları ve yeni erkek imajı. İ. Erdoğan (Editör), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* içinde (s. 41-68). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010). *Öteki kuram kitle iletişim kuram ve araştırmalarının tarihsel ve eleştirel bir değerlendirmesi*. (3. Baskı). İstanbul: Erk Yayınları.
- Ergüney, M. (2017). Türkiye’de internet dizilerinin gelişmesine zemin hazırlayan tarihsel ve teknolojik süreç. *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, 2 (1), 52-59.
- Ertan, C. (2009). *Türkiye’de erkeklik imgesi ve eşcinsel kimliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erzurum, F. (2014). Televizyon ana haberlerinde kadınların temsil biçimleri/kadınların temsilleri. H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Editörler), *Toplumsal cinsiyet ve medya* içinde (s. 97- 125). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Eslen-Ziya, H., Fişek, G.O., Boratav, H.B. (2021) Everyday gendered performances at home: Masculine domesticity?, *Social Sciences & Humanities Open*, 3(1), 1-7.
- Fairclough, N. (1992). Discourse and social change. (1. Baskı). Cambridge: Polity Press.
- Fausto-Sterling, A. (1993). The five sexes: Why male and female are not enough. *The Sciences*, 33 (2), 20-25.

- Feilitzen, C.V. (2004). Young People, Soap Operas and Reality TV, Introduction. C.V. Feilitzen (Editör), *Young people, soap operas and reality TV perspectives on media literacy and media regulations* içinde (s. 9-45). Göteborg: The International Clearinghouse on Children, Youth and Media Nordicom Göteborg University
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*. (Çev: H. Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü*. (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar*. (Çev: I. Ergüden ve O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1997). *Sexuality and the psychology of love*. New York: Touchstone.
- Gedik, E. (2016). Bir tüketim kültürü ürünü olarak anti-kahraman erkek imajları. *ViraVerita E-Dergi*, (4), 37-58.
- Gedik, E. (2018). “Homososyal birliktelik örneği olarak mahalleyi korumak: Sıfır Bir dizisinde erkeklik halleri. *Fe Dergi*, 10 (2), 60-70.
- Gelber, S. M. (1997). Do-it-yourself: Constructing, repairing and maintaining domestic masculinity. *American Quarterly*, 49 (1), 66–112.
- Gelfer, J. (2014). Will the real Joseph Gelfer please stand up: Multiple masculinities and the self. J. Gelfer (Editör), *Masculinities in a global era* içinde (s. 53-65). New York: Springer Science+Business Media.
- Giddens, A. (2010). *Sosyoloji kısa fakat eleştirel bir giriş*. (Çev: Ü.Y. Battal). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (Çev: H. Özel, A. Sönmez, Z. Mercan, İ. Yılmaz, E. Rızvanoğlu, M.A. Sarı, Ş. Pala Güzel ve M. Özcan). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gilmore, D.D. (1990). *Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity*. London: Yale University Press.
- Gökalp, E., Ergül, H. ve Cangöz, İ. (2010). Türkiye’de yoksulluğun ve yoksulların ana akım basında temsili. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 13 (1), 144-182.

- Göktaş, Z. (2006). *Televizyon haberlerinde duygusallaştırma ya da duygu ötesi toplum yaratma (Show TV- Kanal D- ATV örneği)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gramsci, A. (1973). *Letters from prison*. L. Lawner (Editör). London: Quartet Books.
- Güldü, Ö. ve Ersoy Kart, M. (2009). Toplumsal cinsiyet rolleri ve siyasal tutumlar: Sosyal psikolojik bir değerlendirme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 64 (3), 97-116.
- Gültekin, Z. (2006). Irak'tan önce: Kurtlar Vadisi dizisi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (22), 9-36.
- Günalp, C. (2007). *Kamu ve özel televizyon yayıncılığında izleyici araştırmaları ve ratingin rolü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gür, T. (2013). Post-Modern bir araştırma yöntemi olarak söylem çözümlemesi. *Zeitschrift für die Welt der Türken (Journal of World of Turks)*, 5 (1), 185-202.
- Güven Akdoğan, Ö. (2014). *Popüler Türkiye sinemasında gülünçleştirilen erkeklik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hacısofaoğlu, İ. ve C. Koca. (2011). Spor medyasında hegemonik erkekliğin yeniden üretimi: 'Delikanlı gibi yaşayın, delikanlı gibi oynayın'. İ. Erdoğan (Editör), *Medyada hegemonik erkeklik ve temsil içinde* (s. 69- 93). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Hearn, J. (1996). Is masculinity dead? A critique of the concept of masculinity/masculinities. M.M.A. Ghail (Editör), *Understanding masculinities social relations and cultural arenas içinde* (s. 202-217). Buckingham: Open University Press.
- Holt, D.B. ve Thompson, C.J. (2011). Eylem adamı kahramanlar: Günlük tüketimde kahraman erkek(lik) arayışı. (Çev: Çilem Tuğba Akdağ) İ. Erdoğan (Editör), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil içinde* (s. 429-465). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

- Hoşaf, N. ve Arslan, E. (2019). Kadın milletvekili adaylarının basında temsili (7 Haziran 2015 ve 1 Kasım 2015 genel seçimleri). *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (31), 444-470.
- Imms, W.D. (2000). Multiple masculinities and the schooling of boys. *Canadian Journal of Education*, 25 (4), 152-165.
- İlaslan, S. (2016). Politika ve piyasa sınırları bağlamında kamu hizmeti yayıncılığı: Türkiye’de AKP dönemi TRT tartışmaları. *Mülkiye Dergisi*, 40 (2), 67-100.
- İlhan, V. (2011). İnternet haber ağlarının ağına takılan erkek(lik): Haber sitelerinde inşa edilen erkeklik söylemi. İ. Erdoğan (Editör), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* içinde (s. 353- 399). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Kabakçı Yurdakul, I. (2013). Evren ve Örneklem. A.A. Kurt (Editör), *Bilimsel araştırma yöntemleri* içinde (s. 75-91). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kara, A. (2016). *Hegemonik erkeklik ve eşcinselliğe yönelik tutumlar (Üniversite öğrencileri üzerine bir araştırma)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaduman, S. (2017). Television Broadcasting in new media platform and interaction. E. Doğan ve E. Geçgin (Editörler), *Current debates in public relations, cultural and media studie* içinde (s. 115-129). London: IJOPEC Publication Limited.
- Karaduman, S. ve Acıyan, E.P. (2019). Netflix’in ilk Türk dizisi “Hakan Muhafız” üzerine bir alımlama analizi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (32), 669-687.
- Karaduman, S. ve Adalı Aydın, G. (2017). Hegemonik erkekliğin medyadaki inşası ve temsili: Survivor 2017 program incelemesi. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 2 (2), 26-40.

- Karakoyun, F. (2020). *Türkiye'deki kamu yayıncılığında hizmet kalitesinin iyileştirilmesinde müşteri (vatandaş) odaklılık; Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) uygulaması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kavi, A.N. ve Akyol, O. (2020). Televizyonda yayınlanan internet seriyalleri üzerine bir inceleme: Fi örneği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (1), 152-177.
- Kazan, H. (2017). Avantajları ve dezavantajları ile dijital dergicilik. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 7 (1), 17-24.
- Kepekçi, E. (2012). (Hegemonik) erkeklik eleştirisi ve feminizm birlikteliği mümkün mü?. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2 (11), 59-86.
- Keskin, M. (2015). *Görsel medya ve kamuoyu ilişkisi: Televizyonda siyasi tartışma programlarının söylem analizleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılınç, Ö. (2015). Reklamlarda erkeklik: GQ ve Men's Health dergilerindeki reklamların eleştirel bir okuması. *Journal of Yasar University*, 10 (37), 6402-6412.
- Kızılırmak Ata, I. (2018). *Kadın yönetmenlerin filmlerinde erkeklik temsilleri: Potter, Labaki ve Vitriyel'de karşılaştırmalı bir analiz*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kimmel, M.S. (1993). Invisible masculinity. *Society*, (30), 28-35.
- Kimmel, M.S. (2004). Masculinities. Kimmel, M.S. ve Aronson, A. (Editörler), *Men and masculinities a social, cultural, and historical encyclopedia volume I: A-J* içinde (s. 503-507). California: ABC-CLIO Inc.
- Kimmel, M.S. (2005a). *The gender of desire essays on male sexuality*. Albany: State University of New York Press.
- Kimmel, M.S. (2005b). *The history of men essays in the history of American and British masculinities*. Albany: State University of New York Press.

- Kimmel, M.S. (2013). Homofobi olarak erkeklik: Toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasında korku, utanç ve sessizlik. (Çev: Mehmet Bozok). *Fe Dergi*, 5 (2), 92-107.
- Kimmel, M.S. ve Kaufman, M. (1994). Weekend warriors: The new men's movement. H. Brod ve M. Kaufman (Editörler), *Theorizing masculinities* içinde (s. 259-288). California: Sage Publications, Inc.
- Koç Başaran, Y. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme kuramı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (47), 480-495.
- Koyuncu, E. (2017). TV yayıncılığı alanındaki dijital TV platformları sosyal paylaşım ağlarını neden kullanırlar?. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19 (1), 315-335.
- Köseoğlu, M.A. (2019). *Kriz, yüzleşme, yeniden inşa: Behzat Ç.'de erkeklik anlatıları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kundakçı, F.S. (2007). *İktidar, ataerkillik ve erkeklik: Ankara örneğinde erkek akademisyenler üzerine bir çalışma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kuralay, İ. (2020). Kamusal televizyon yayıncılığının belgesel türleri üzerindeki etkisi: TRT televizyon belgeselciliği. *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, (3), 140-160.
- Kuyucu, M. (2013). Türkiye’de çapraz medya sahipliği: Medya ekonomisine olumsuz etkileri ve bu etkilerin önlenmesine yönelik öneriler. *Selçuk İletişim*, 8 (1), 144-163.
- Küçük, B. (2015). *Televizyon izleme pratiklerindeki dönüşüm: Türkiye’de IPTV ve Tivibu örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lotz, A.D. (2007). *The television will be revolutionized*. New York: New York University Press.
- MacInnes, J. (1998). *The end of masculinity the confusion of sexual genesis and sexual difference in modern society*. Buckingham: Open University Press.

- Macnamara, J.R. (2006). *Media and male identity the making and remaking of men*. New York: Palgrave Macmillan.
- McGlynn, Á. (2010). *Fathers, daughters and masculinity in crisis in contemporary fiction*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Toronto: University of Toronto, Graduate Department of English.
- McQuail, D. ve Windahl, S. (1993). *Communication models for the study of mass communication*. (2. Baskı). New York: Routledge.
- Meral, P.S. (2011). Erkek hegemonyasının (yeniden) üretimi: Dergi reklamlarında hegemonik erkekliğin temsili. İ. Erdoğan (Editör), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* içinde (s. 297-323). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Mert, A. (2010). *Türkiye’de kamusal ve özel yayın yapan çocuk televizyonlarının içerik ve biçimsel yönden incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Metin, A. (2011). Kimliğin toplumsal inşası ve geleneksel kadın kimliğinin aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2 (1), 74-92.
- Mills, S. (1997). *Discourse the new critical idiom*. (1. Baskı). London: Routledge.
- Morgan, D. (2006). The crisis in masculinity. K. Davis, M. Evans ve J. Lorber (Editörler), *Handbook of gender and women’s studies* içinde (s. 109-123). London: Sage Publications Ltd.
- Murdock, G. (2004). Building the digital commons: Public broadcasting in the age of internet. *University of Montreal The 2004 Spry Memorial Lecture*, 1-20.
- Murdock, G. ve Golding, P. (2002). Digital possibilities, market realities: The contradictions of communications convergence. L. Panitch ve C. Leys (Editörler), *A World of Contradictions* içinde (s. 111-129). London: Merlin Press.
- Oktan, A. (2008). Türk sinemasında hegemonik erkeklikten erkeklik krizine: Yazı-Tura ve erkeklik bunalımının sınırları. *Selçuk İletişim*, 5 (2), 152-166.
- Özbaş Anbarlı, Z. (2019). Dijital televizyon dizilerinde hegemonik erkeklik. *Erciyes İletişim Dergisi*, (1), 81-104.

- Özbay, C. (2013). Türkiye’de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu Batı Dergisi*, (63), 185-204.
- Özbay, C. ve Baliç, İ. (2004). Erkekliğin ev halleri. *Toplum ve Bilim*, (101), 89-103.
- Özçağlayan, M. (2000). Türkiye’de televizyon yayıncılığının gelişimi. *Selçuk İletişim*, 1 (2), 41-52.
- Özekici, M. (2014). *Türkiye’de hegemonik erkeklik olgusu ve Serdar Akar filmleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgür, Ö. (2010). *Televizyonda yayınlanan kadın programlarında toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkantar, M.Ö. (2018). Değişen erkek kimliğinin bedensel izdüşümleri: Diesel reklamları ve başkalaştırılmış erkeklik. H. Kuruoğlu ve K.T. Özsel (Editörler), *Medya ve Beden* içinde (s. 208-223). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Özmen, İ. (2020). *Dijital platformların kullanımlar ve doyumlar bağlamında alımlanması Netflix ve Blu TV örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özsoy, A. (2011). Yerli polisiye televizyon dizilerinde hegemonik erkek(lik): Bir Ankara Polisiyesi Behzat Ç. örneği. İ. Erdoğan (Editör), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* içinde (s. 125-161) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Özsoy, A. (2015). Yerli televizyon dizilerinde farklılaşan toplumsal cinsiyet temsilleri üzerine bir tartışma. Ş. Yavuz (Editör), *Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri* içinde (s. 226-246). İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Öztürk, A. (2011). *Bir erkeklik alt alanı olarak eşcinsel erkeklik alanı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öztürk, Ş. (2004). Özel televizyon kanallarının Türk haberciliğine etkisi. *Selçuk İletişim*, 3 (2), 97-112.

- Parsons, T. ve Bales, R.F. (1955). *Family socialization and interaction process*. Illinois: The Free Press.
- Peberdy, D. (2011). *Masculinity and film performance male angst in contemporary American cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pekman, C. (1996). *Televizyonda özelleşme Avrupa'da yayıncılığın değişim süreci*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Polat, H. (2019). Medyada kadın ve temsil biçimi: Tv dizileri üzerinden bir tartışma. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 9 (2), 77-96.
- Potter, J. ve Wetherell, M. (1987). *Discourse and social psychology beyond attitudes and behaviour*. (1. Baskı). Londra: Sage Publications.
- Radyo ve Televizyon Üst Kurulu. (2014). *Yayınlarda program türleri kod, tanım ve sınıflandırmaları*. Ankara.
- Renkmen, M.S. (2012). *Evlilik programlarında hegemonik erkekliğin inşası, temsili ve ataerkil söylem*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Rubio-Hernandez, M. (2010). The representations of men depicted in Men's Health magazine. *Revista Comunicacion*, 1(8), 57-70.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız iktidar ailede, piyaada ve sokakta erkekler*. (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sankır, H. (2010). Eril tahakküm ve üstün erillik olgusunun plastik sanatlar alanında toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumuna etkileri üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, 1-17.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde ataerkil yapılar ve modern edebiyat*. (Çev: S. Aktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Sarı, M. (2016). *2000'ler bağımsız türk sinemasında omega erkekler: Kurbanlık ve failliğin yeniden inşası*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Schinkel, W. (2003). Pierre Bourdieu's political turn?. *Theory, Culture and Society*, 20 (6), 69-93.
- Scott-Samuel, A., Stanistreet, D. ve Crawshaw, P. (2009). Hegemonic masculinity, structural violence and health inequalities. *Critical Public Health*, 19 (3-4), 287-292.
- Serarslan, M. (2001). Türkiye'de radyo televizyon düzeninin değişimi. *Selçuk İletişim*, 1 (4), 77-82.
- Segal, L. (1992). *Ağır çekim değişen erkeklikler değişen erkekler*. (Çev: V. Ersoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Selek, P. (2018). *Sürüne sürüne erkek olmak*. (8. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Serbest Telekomünikasyon İşletmecileri Derneği (TELKODER). (2015). Ödemeli yayıncılık platformu (Pay TV) raporu.
- Sertalp, E. (2015). *1990'lar Hollywood sinemasında tüketim toplumu, erkeklik krizi ve şiddet eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sertaş, A. ve Gürkan, H. (2015). Türkiye'deki kadın izleyicilerin televizyon programlarındaki kadını alımlaması. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (48), 91-111.
- Sığın, A. ve Canatan, A. (2018). Connell'in "Erkeklikler" teorisinde işbirlikçi erkek, madun erkek ve marjinal erkek: Hegemonik erkekliğin kavramsal hegemonyası. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (32), 163-175.
- Sim, Ş. ve Göncü, S. (2019). Milliyetçilik bağlamında Bahoz/Fırtına filminin söylem analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6 (1), 327-352.
- Smiler, A.P. (2004). Thirty years after the discovery of gender: Psychological concepts and measures of masculinity. *Sex Roles*, 50 (1/2), 15-26.

- Sögüt, F. (2020). Blu TV Netflix'e karşı: İçeriklere yönelik bir karşılaştırma. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 10 (4), 408-422.
- Sönmez, M.F. (2014). Televizyon dizilerinde dindarlığın temsili: "Huzur Sokağı" dizisi üzerinden bir inceleme. *Atatürk İletişim Dergisi*, (7), 113-126.
- Sözen, E. (1999). Söylem belirsizlik, mübadele, bilgi/güç ve refleksivite. (1. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Stemers, J. (2001). In search of a third way: Balancing public purpose and commerce in German and British public service broadcasting. *Canadian Journal of Communication*, (26), 69-87.
- Şaşman Kaylı, D. (2014). Türkiye'de yazılı basında parlemontadaki siyasi partilerin kadın politikalarının temsili: 2011 genel seçimleri üzerine bir inceleme. *Journal of Yaşar University*, 9 (36), 6338-6352.
- Şeker, H. (2015). *Popüler türk sinemasında hegemonik erkeklik ve eşcinsellik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şeker, M. (2002). Televizyon haberlerinin imge üretme ve anlam yitirme sorunu. *Selçuk İletişim*, 2 (2), 35-47.
- Şenyurt, C. (2008). *Türk televizyon dizilerinde kadın imajı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şimsek, A. (2012). Evren ve Örneklem. A. Şimşek (Editör), *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri içinde* (s. 108-133). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Tanrıvermiş, Ş. (2007). *Televizyon dizilerinde erkek imgesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tuğtekin, P. (2020). *Dijital medyada televizyon dizilerinin değişen zaman ve mekan kurgusu: (Puhu TV) "Şahsiyet" dizisi örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Tuncay, L. (2006). Conceptualizations of masculinity among a “new” breed of male consumers, *Gender and Consumer Behavior*, 8, 312-327.
- Turşak, R. (2020). *Geleneksel medyadan yeni medyaya geçiş sürecinde değişen yarışma programları: “Hadi” uygulaması örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türk, B.H. (2008). Eril tahakkümü yeniden düşünmek: Erkeklik çalışmaları için bir imkan olarak Pierre Bourdieu. *Toplum ve Bilim*, (112), 119-146.
- Türk, B.H. (2011). Hegemonik erkek(lik) ve kültürel temsil: ‘Çirkin Kral, Kurtlar Vadisi’nde Yürüyor’. İ. Erdoğan (Editör), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* içinde (s. 163-211) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. (2010). TRT 2009 faaliyet raporu. Ankara: TRT Yayınları.
- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. (2012). TRT 2011 faaliyet raporu. Ankara: TRT Yayınları.
- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. (2013). TRT 2012 faaliyet raporu. Ankara: TRT Yayınları.
- Türkoğlu, B. (2013). Fay hattında erkeklikler: Çalışma ve işsizlik ekseninde erkeklığe bakış. *Mülkiye Dergisi*, 37 (4), 33-61.
- Uçan, G. (2012). *Televizyon söylemlerinde siyasal düşünce ve eylem biçimi olarak Türkiye Solu’nun temsili: 2009 yerel seçim haberleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uçan, G. (2014). Post-Modern erkek(lik). H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Editörler), *Toplumsal cinsiyet ve medya* içinde (s. 17-29). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Uçan, G. (2016). Toplumsal cinsiyetin öteki yüzü: Erkek. D.Ş. Kaylı ve F. Şahin (Editörler), *Sosyal politikanın cinsiyet halleri* içinde (s. 1- 19). Ankara: Nika Yayınevi.
- Uçan Çubukçu, S. (2016). Gender discourse in popular culture: The case of television series in Turkey. C. Herzog ve B. Pusch (Editörler), *Groups, Ideologies and*

- Discourses: Glimpses of the Turkic Speaking World* içinde (s. 113-129). İstanbul: Orient-Institute Istanbul.
- Uzuner, Z. (2013). *Medyada kültürel ve toplumsal değişim: Kamu yayıncılığı ve tecimsel kanal örneğinde Yaprak Dökümü ve Aşk-ı Memnu incelemesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ünlü, B. (2015). *TRT'nin televizyon yayınlarının kamu yayıncılığı açısından değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ünür, E. (2013). Türk televizyon dizilerinde toplumsal kimliklerin temsili. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3 (2), 32-42.
- Van Dijk, T.A. (2000). Opinions and ideologies in the press. A. Bell ve P. Garrett (Editörler), *Approaches to media discourse* içinde (s. 21-63). Massachusetts: Blackwell Publishing.
- Varol, S.F. (2014). Medyada yer alan temsillerin kimlik edinme sürecindeki rolü. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (26), 301-313.
- Volti, R. (2014). *Society and technological change*. (7. Baskı). New York: Worth Publishers.
- Walsh, F. (2010). *Male trouble masculinity and the performance of crisis*. New York: Palgrave Macmillan.
- Westhaver, R. (2006). Flaunting and empowerment: Thinking about circuit parties, the body and power. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35 (6), 611-644.
- Whannel, G. (2002). *Media sport stars: Masculinities and moralities*. London: Routledge.
- Williams, R. (1990). *Television technology and cultural form*. (2). London: Routledge.
- Wittig, M. (2009). Kadın doğulmaz. (Çev: Çiğdem Akanyıldız ve Şeyda Öztürk). *Cogito*, (58), 193-202.

- Wodak, R. (2008). Introduction: Discourse analysis – Important concepts and terms. R. Wodak ve M. Krzyzanowski (Editörler), *Qualitative discourse analysis in the social sciences* içinde (s. 1-29). Londra: Palgrave Macmillan.
- Yağbasan, E.B. (2019). *Erkeklik, şiddet, kriz: Korku sineması örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yaraman, A. (2016). Eril tahakküm topyekûn bir meseledir. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (24), 211-214.
- Yazıcı, M. (2015). *Dinin magazinleştirilmesi: Türk televizyonlarında dinin temsili*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, E. (2018). Toplumsal yapının aynası olarak sinema: Söylem ve eleştirel söylem analiz yöntemlerine göre Ayla filminin çözümlenmesi. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi)*, 3 (1), 234-243.
- Yılmaz, Y. (2020). *Geleneksel medyadan yeni medyaya kamu hizmeti yayıncılığının değişim ve dönüşümü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yumurtacı, G. (2020). Televizyonda ve dijital platformda durum komedisi: Jet Sosyete örneği. *Beykoz Akademi Dergisi*, 8 (1), 280-304.
- Yüksel, E. (2013). *2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizi ve erkek kimliğinin inşası*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüncüoğlu, B. (2019). *Dijital platformların pazarlanmasında sosyal medya stratejileri: Netflix Türkiye örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüzer, T.V. (2002). Televizyonun ortaya çıkışını etkileyen gelişmeler. *Kurgu Dergisi*, (19), 85-98.
- Zeybekoğlu, Ö. (2009). *Toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik olgusu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

http 1: http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/erkeklik_ataerklik.pdf
(Erişim Tarihi: 26.11.2020).

http-2: <https://m.bianet.org/biamag/kadin/106699-kitle-iletisim-araclarinin-soylem-biciminde-kadinin-yeri> (Erişim Tarihi: 19.04.2021).

http-3: [https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Hanehalki-Bilisim-Teknolojileri-\(BT\)-Kullanim-Arastirmasi-2020-33679](https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Hanehalki-Bilisim-Teknolojileri-(BT)-Kullanim-Arastirmasi-2020-33679) (Erişim Tarihi: 20.04.2021).

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 08.12.2020)