



ASA

ASBÜ Sosyal Araştırmalar
Dergisi

ASBU Journal of Social Research

[Cilt/Volume: 3, Sayı/Issue: 1,
Yaz/Summer 2025]

***Bir Zamanlar Anadolu'da'nın Muhtar Sahnesinde
Erkekliğin Söylem Analizi***
*Discourse Analysis of Masculinity in the Mukhtar Scene of
Once Upon a Time in Anatolia*

BURAK ŞAHİN

Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi
buraksahin@ardahan.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0001-9051-6841>

<https://ror.org/042ejbk14>

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 18.01.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 10.05.2025

Yayın Tarihi/Published: 30.06.2025

Atıf/Citation

Şahin, B. (2025). Bir Zamanlar Anadolu'da'nın muhtar sahnesinde erkekliğin söylem analizi. *ASA Dergisi*, 3(1), 38-71. <https://doi.org/10.71313/asa.1621266>

Şahin, B. (2025). Discourse analysis of masculinity in the mukhtar scene of Once Upon a Time in Anatolia. *Journal of ASA*, 3(1), 38-71. <https://doi.org/10.71313/asa.1621266>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.



[Creative Commons Uluslararası Lisansı \(CC-BY-NC 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) ile lisanslanmıştır.
Licensed under [Creative Commons International License \(CC-BY-NC 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Öz

Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde, erkeklerin bürokrasi, otorite, hiyerarşi, suç ve ölümle ilişkisi ile erkek dünyasındaki kadın temsilleri farklı karakterler üzerinden anlatılmaktadır. Filmin hikâyesi bir cesedin aranmasına dayanmakta, bu arayış karakterlerin kendileriyle ve diğer karakterle olan hesaplaşmalarını açığa çıkarmaktadır. Filmdeki muhtar sahnesi bir eşik oluşturmakta, bu sahnede hikâyeye dâhil olanlar, kahramanların olgulara bakış açılarını anlamamıza yardımcı olmakta ve filmin bir diğer safhaya geçişini sağlamaktadır. Bu çalışmanın amacı, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin muhtar sahnesinde yer alan erkeklik performanslarını ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda, söylem ile güç arasındaki ilişkiye odaklanan eleştirel söylem analizi kullanılmıştır. Teun A. van Dijk'in söylemi anlamak için oluşturduğu düzeylerden yararlanılarak filmin erkek karakterlerinin bürokrasiden taşra kültürüne, hegemonik erkeklikten iktidar krizlerine kadar yayılan söylem stratejilerine odaklanılmaktadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, erkeklik ideolojisini yaymayı amaçlayan bir film olarak ele alınmamış; yönetmen, senaristler ve kahramanların erkeklik temsillerine yönelik yaklaşımları bağlamında incelenmiştir. Çalışmada, muhtar sahnesine yansıyan erkeklik söylemi, dokuz tematik kategori çerçevesinde ve ilişkisel bir perspektifle çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: toplumsal cinsiyet, erkeklik, hiyerarşi, Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da*.

Abstract

In *Once Upon a Time in Anatolia* (2011), directed by Nuri Bilge Ceylan, male characters' relationship with bureaucracy, authority, hierarchy, crime and death, and the representation of women in the male world are depicted through different characters. The story of the film is based on the search for a body, and this search reveals the characters' reckoning with themselves and with others. The mukhtar scene in the film serves as a threshold, with the characters introduced in this scene helping us understand the protagonists' perspectives on the events and enable the film's transition to another phase. The aim of this study is to reveal the performances of masculinity in the mukhtar scene of *Once Upon a Time in Anatolia*. For this purpose, critical discourse analysis was used, focusing on the relationship between discourse and power. Utilizing the levels that Teun A. van Dijk created to understand discourse, the focus is on the discourse strategies of the male characters in the film, ranging from bureaucracy to rural culture, from hegemonic masculinity to crises of authority. *Once Upon a Time in Anatolia* was not considered a film aiming to disseminate the ideology of masculinity; it was examined in the context of the director, scriptwriters and characters' approaches to the representation of masculinity. In this study, the discourse of masculinity reflected in the mukhtar scene was analyzed within the framework of nine thematic categories and from a relational perspective.

Keywords: gender, masculinity, hierarchy, Nuri Bilge Ceylan, *Once Upon a Time in Anatolia*.

Giriş

Bir Zamanlar Anadolu’da (2011), Nuri Bilge Ceylan’ın toplumsal ve felsefi içeriği zengin bir filmidir. Yönetmen, daha önceki filmlerindeki minimalist unsurları korumuş olsa da bu filmde sinematografisini zengin öykü ve karakterlerle güçlendirmiştir. Film kahramanlarının içsel hesaplaşmalarına ağırlık verilmesinin yanı sıra, sosyolojik nitelikteki motifler de filmde belirgin bir yer tutmaktadır. Filmin ana kahramanlarının erkeklerden oluşması, bürokrasiyi, otoriteyi ve ast-üst ilişkilerini yansıtan mesleklerin öne çıkması, erkeklerin değerlerinin hem kadınlar hem de diğer erkeklerle sınanması ve taşranın, kendi dinamikleriyle birlikte kentlilerin bakış açısından yansıtılması, filmin temel unsurlarıdır.

Bu filmde, tüm üyelerinin erkek olduğu bir ekibin arabanın farıyla bozkırı aydınlatarak çıktıkları yolculuk, erkeklik ve iktidar ilişkilerini görünür kılan bir metafor olarak değerlendirilebilir. Filmin muhtar sahnesi saygınlık kazanma, takdir edilme arayışı, güç elde etme yolları, rekabet ve çatışma öğelerini barındırmaktadır. Ayrıca, erkeğin imgesel dünyasındaki kadın analizine de imkân tanımaktadır. Filmin genelinde yer alan söylem zenginliği muhtar sahnesinde daha derin ve çok katmanlı bir hâl almaktadır. Toplumsal düzen içerisindeki eşitsizliklerin söylem ile doğallaştırılmasının izleri, filmin bu kısmına da aksettirilmiştir. Muhtar sahnesinde, misafirlerin yemek yediği esnada muhtar, kendi projesini uzun ve kesintisiz bir monolog şeklinde dile getirmektedir. Otoritesiyle herkes üzerinde egemenlik kuran savcı ise bir sırrın ayrıntılarını paylaşır.

Eleştirel söylem analizi, gizli kalanı, söylem içerisinde yuvalanmış olanı açığa çıkartmaya çalışmaktadır. Her söylem gizli bir düşünceyi ve ideolojiyi barındırmaktadır. Söylem belirli bir mekânda ve zamanda zikredilmiş, dile dayanan veya dil dışı sembollerden oluşan, kaynağının tutumlarını da içeren edimlerdir (Günay, 2022). Eleştirel söylem çözümlemesi, hâkimiyet, sınıf ayrışması, ırk, toplumsal cinsiyet, ideoloji, ayrımcılık, gelenek ve sosyal yapı gibi temaları masaya yatırmakta ve bu konuları mercek altına almaktadır (van Dijk, 2003a, s. 355).

Çalışmada önce erkeklik konusu ele alınmış, ardından yöntem hakkında bilgi verilmiş ve bulgular bölümünde Teun A. van Dijk’in eleştirel söylem analizinden yararlanılmıştır.

1. Erkeklik

Toplumsal cinsiyet kültürü tartışmaları, kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet rolleri ile kadınlık ve erkeklik tanımlarını; evlenme biçimlerini, aşkı, güzellik anlayışını ve cinsler arasındaki benzerlik ve farklılık algılarını ele almaktadır (Türküne, 1989, s. 10). Erkeklik, toplumsal

cinsiyet stereotipleri üzerine kurulmuştur. Tarihsel olarak birçok değişikliğe uğramış olsa da bu stereotipler genel biçimini binlerce yıldır taşımaktadır. Erkekliğe ilişkin olumlu ve olumsuzlayıcı stereotipler ve olumsuzlayıcı stereotiplerin birleşimi sonucunda baskın bir erkeklik algısı oluşmuştur. Güçlü olmak normdur; zayıflık ise erkekleri ayrımcı bir şiddete maruz bırakabilmektedir (Mosse, 1996, s. 5-6). Kimmel'e (2005, s. 25-26) göre, erkeklik ebedi, zamansız bir kaynak olarak görülebilir. Erkeklik, kişinin sahip olduğu ya da olmadığı bir nitelik olarak değerlendirilmektedir. Zorlu bir geçiş ritüelini başarıyla tamamladığı için büyükleri tarafından genç bir acemiye büyük bir törenle sunulan ödüdür, ancak yaşam boyu bu yeterlilik sorgulanabilmektedir.

Demirel'e (2016) göre, toplumsal rollerin katı yapısı, yalnızca kadınlar için değil, erkekler için de baskı ve mağduriyet yaratmaktadır. Ataerkil toplum düzeninde erkeklik, iş ve gelir sağlama zorunluluğu ile tanımlanmakta, bu rollerin dışına çıkan erkekler toplumsal olarak değersiz görülebilmektedir. Erkeklerle, güçlü olma, ailesini ve namusunu koruma gibi roller atfedilmekte; bu durum, onların psikolojik baskı ve stres altında kalmalarına yol açabilmektedir. Toplumun erkeklerden beklediği roller, bireyin kendi tercihten bağımsız olarak yerine getirilmek zorunda bırakılmakta; bu rollerin dışına çıkılması durumunda ise birey, dışlanma ve çeşitli toplumsal yaptırımlarla karşı karşıya kalabilmektedir.

Erkeklik normları, erkek ve kadın arasında kısıtlayıcı bir toplumsal etkileşim inşa etmektedir. Toplumda egemen kabul edilen belirli mahremiyet ve yakınlık biçimleri bulunmaktadır. Evlilik, aile içi ilişkiler ve çocuk yetiştirme gibi alanlar bu kapsamda yer almaktadır. Erkeğin üstünlüğüne dayanan normlar kadının bedenini erkeğin, ailenin ve genel bir ifade ile toplumun mülkiyeti gibi görmektedir. Erkek egemen anlayış kadının varoluşunu bireysel bir değer olarak ele almak yerine, onu doğurganlık ve toplumun sürekliliği ile ilişkilendirmektedir (Zengin, 2011, s. 32). Chodorow'a (2007, s. 99) göre, erkekler toplumsal cinsiyet kültürü içerisinde öfkelerini daha serbestçe gösterebilmektedir. Kadınlar ise edilgen olma üzerine eğitilmektedir. Bourdieu'ye (2014, s. 67) göre ise kendilerini alçaltma ve yok saymaya eğilimli bir toplumsallaşma uğraşına boyun eğmesi beklenen kadınlara, feragat, teslim ve sessizlik gibi "erdemler" öğretilmektedir.

Hegemonik erkeklik Connell'in, Gramsci'nin hegemonya analizlerinden esinlenerek oluşturduğu, kültürel süreçleri ve gündelik hayatı da kapsayan bir iktidar tartışmasını toplumsal cinsiyet alanına taşıdığı kavramıdır. Egemenliğin çıkış noktası, bir 'ideal' olarak görülmesidir. Beyaz tenli olmak, sınıfsal konum, heteroseksüellik, bağımsızlık, rasyonellik, eğitilmiş olmak,

rekabetçi ruh, başarıma arzusu, kontrol edilen ve yönlendirilen saldırganlık, zihinsel ve fiziksel dayanıklılık gibi tanımlayıcı özellikler, toplumda desteklenebilmektedir (Connell, 2000). Hegemonik erkeklik, toplumdaki cinsiyet ilişkilerini meşrulaştıran, eşit olmayan bir biçimde sürdüren tabi kılınmış erkeklikler ve kadınlar inşa eden bir erkeklik biçimini ifade etmektedir (Messerschmidt, 2019, s. 60). Hegemonik erkeklik, normatif bir kimlik ve toplumsal konum olmasının yanı sıra, ideal bir model olarak somut gerçeklikte karşılık bulan bir eylem biçimi olarak da değerlendirilmektedir. Erkeklik, toplumda zayıf olarak görülen kadınların ve çocukların korunmasını zorunlu kılmakta; “sahiplenme, “koruma ve “sorumluluk” ilkeleri üzerine inşa edilmektedir (Aydın ve Atalay, 2021).

Hegemonik erkeklik, kültürel idealleri kapsamasına karşın onu temsil eden herkesin bu ideallere denk düştüğü sonucuna ulaşılmamaktadır. Connell’in (1998, s. 247), hegemonik erkeklik idealinin temsili olarak sunduğu Humphrey Bogart, John Wayne ve Sylvester Stallone’un canlandırdığı film karakterleri ve boksör Muhammed Ali veya Avustralyalı futbolcu Ron Barassi gibi gerçek kimseler bu idealin sürdürülmesinin araçlarıdır. Connell’in hegemonik erkeklik kavramı, belirli bir dönemde toplumsal olarak en çok onay gören ve iktidarı pekiştiren erkeklik anlayışını ifade etmektedir. Bu bağlamda, Humphrey Bogart, John Wayne ve Sylvester Stallone gibi sinema karakterleri ile Muhammed Ali veya Ron Barassi gibi gerçek kişiler, hegemonik erkeklik idealinin farklı yönlerini temsil etmektedir. Kültürel erkeklik ideali, aslında erkeklerin büyük bir çoğunluğunun gerçek kimlikleriyle birebir örtüşmek zorunda değildir. Bu isimler hegemonik erkekliğin kamusal yüzünü oluşturarak iktidarın ayakta tutulmasına katkı sağlarlar. Ancak “suç ortaklığı” da rızanın inşası için kaçınılmazdır. Erkeklerin çok azı Stallone ya da Bogart ile özdeşleştirilebilir; ama bu imajların ayakta kalması için erkekler arasında bir ittifak bulunmaktadır.

Erkek egemenliği, erkeklere geniş bir hareket alanı ve iktidar ayrıcalıkları sağlamakla birlikte, belirli normları dayatarak onların toplumsal baskıya maruz kalmasına da neden olabilmektedir. Hegemonik erkeklik ideali, erkekleri güçlü, duygularını bastıran, ekonomik olarak başarılı, rekabetçi ve bağımsız bireyler olmaya zorlamaktadır. Bu durum, erkeklere bazı özgürlük alanları sunsa da, aynı zamanda bu normlara uyma zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Toplum tarafından erkeklerden beklenen roller, (örneğin, ekonomik sorumluluk üstlenmek, güçlü bir duruş sergilemek, duygusal kontrolü kaybetmemek ve otoriter bir figür olmak) bireylerin özgün kimliklerini ve kişisel arzularını kısıtlayabilmektedir. Hegemonik erkeklik ideali, duygusal açıklığı zayıflık olarak tanımladığı için erkekler, kişisel sıkıntılarını paylaşma konusunda çekimser davranabilir ve bu durum psikolojik sorunlara yol açabilir. Benzer şekilde,

iş dünyasında ya da aile içinde ekonomik yükümlülüklerin erkeklere yüklenmesi, onları daha riskli işlere yönelmeye zorlayarak ciddi bir stres kaynağı oluşturabilmektedir. Erkek egemenliği erkeklere belirli ayrıcalıklar tanırken, aynı zamanda onları toplumsal kalıplara hapseden bir baskı mekanizmasına dönüşebilmektedir. Erkekler, bu sistemin sunduğu iktidar avantajlarını korumaya çalışırken, aynı zamanda bu avantajların sürdürülebilmesi için belirlenen normlara uyma zorunluluğuyla karşı karşıya kalmaktadır. Bu ikili yapı, erkek egemenliğinin yalnızca kadınlar üzerinde değil, erkekler üzerinde de baskı yarattığını ve ataerkil düzenin tüm bireyleri belirli toplumsal rollere hapsederek sınırlandırıdığını göstermektedir.

Ugur'un çalışmasında (2024), Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) tarafından derlenen 2004-2022 Yaşam Memnuniyeti Anketi veri seti kullanılarak, Türkiye'de yaşayan kadınların mutluluk düzeyleri erkeklerle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Kadınların mutluluk avantajını açıklayan faktörlerden biri, mutluluk kaynağı olarak gördükleri değerlerle ilişkilidir. Kadınlar, erkeklere kıyasla sağlık ve sevgiyi mutluluk açısından daha önemli görürken, erkekler iş, para ve başarıya daha fazla önem atfetmektedir. Ayrıca kadınlar cinsiyetleri nedeniyle erkeklere oranla daha fazla toplumsal baskı hissettiklerini ifade etmişlerdir. Cinsiyet temelli toplumsal baskı, mutluluğu azaltıcı bir unsurdur. Ancak bu baskıya maruz kalmalarına rağmen kadınların erkeklerden daha mutlu olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu çalışmanın bulguları da ataerkil toplum düzeninin, erkeklere belirli roller dayatarak onların üzerindeki baskıyı artırdığını ortaya koymaktadır. Erkeklerden güçlü, rekabetçi, duygularını bastıran ve sürekli başarı odaklı bireyler olmaları beklenmektedir. Bu durum, erkeklerin duygusal zorluklarını paylaşmasını zorlaştırarak yalnızlık ve stres duygularını artırabilmektedir. Erkekler mutluluğu daha çok iş, para ve başarı gibi dışsal ve maddi faktörlere bağlarken, kadınlar sağlık ve sevgi gibi daha içsel ve ilişki temelli değerlere önem vermektedir. İş ve başarı gibi faktörler dışsal koşullara daha bağımlıdır ve her zaman kontrol edilemeyebilir. Nitekim ekonomik krizler, iş kayıpları veya rekabet baskısı, erkeklerin mutluluk düzeyini olumsuz etkileyebilmektedir.

Erkeklikler tartışması ise erkekliğin kuşaklar arası değişiklik gösterebildiğini ileri sürmektedir. Tek düze bir erkek kimliğinden söz edilemez ve erkeklik tarih aşırı determinist bir kategori değildir. Farklı erkeklik biçimleri üzerine odaklanmış araştırmacılar gücün karmaşık ve çoklu pratiklerine ağırlık vermişlerdir (Akca ve Tönel 2011, s. 25-26). Çağın gerektirdiği koşullara uygun erkekliklerin geliştiği görülmektedir. Böylece erkekler yitirdikleri statüleri tekrar ele geçirmek için çeşitli stratejiler geliştirmektedir. 'Yeni erkekliklerin' görünüşte hegemonik erkeğin ölümünü simgelediğine işaret edilmiştir. Yeni erkek; duygusal, öz eleştiri becerisi kuvvetli ve feminizm yanlısı olabilir. Yeni erkek, kişisel olarak pek çok şeyin, yani para, aşk

ve itibarın biraz dişileşerek elde edilebileceği sonucuna varabilir. Bazı araştırmacılar için yeni erkeklikler, tarihsel toplumlarda acımasızca dışlanan ve bazı durumlarda var olmaları bile suç sayılmış erkek gruplarını temsil etmektedir (Monaghan ve Atkinson, 2014, s. 41-43).

2. Yöntem

Bir Zamanlar Anadolu'da'nın birçok çalışmada doğrudan ya da kısmen erkeklik bağlamında ele alındığı görülmektedir. Örneğin, Aksakal (2021), *Bir Zamanlar Anadolu'da* üzerinden taşrada bürokrasi ve erkeklik ilişkisini analiz ederek, bu dinamiklerin taşra kültüründeki toplumsal yapıyı ve güç ilişkilerini nasıl şekillendirdiğini tartışmaktadır. Elmacı (2017), filmi kara film (film noir) anlatı yapısı çerçevesinde inceleyerek, görsellik, karakterler ve atmosfer üzerinden türün özellikleriyle, filmdeki erkeklik temsilleri arasındaki ilişkiyi tartışmaktadır. Tunalı'ya göre (2014), film erkek karakterlerin ön planda olduğu ve kadınların yalnızca güzellik ya da suç unsuru olarak kısa süreli görüldüğü bir anlatıya sahip olup, erkekler arasındaki güç ilişkileri ve duygusal çatışmalar üzerinden şekillenen bir dünya sunmaktadır. Bu çalışmada ise *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin muhtar sahnesindeki erkeklik görünümüleri üzerinde durulmaktadır. Çalışmanın muhtar sahnesine yoğunlaşmasının nedeni, bu sahnenin bürokrasi, erkeklik ve taşra arasındaki ilişkiye yönelik bir mikrokozmos sunmasıdır. Tüm karakterler tek bir yere toplanmıştır, dağınık halde değildirler ve tüm figürler doğrudan ve dolaylı olarak temas içine girmişlerdir. Diğer taraftan, Kara'nın (2021) belirttiği gibi, erkeklik son derece dinamik, sürekli değişen ve her alanda, tüm iktidar ilişkilerinde var olan bir yapıdır. Bu yaygınlık, kısıtlı bir mekânda bile erkekliğin toplumsal cinsiyetin tüm kesimleri tarafından üretilebileceği ve yeniden inşa edilebileceği gerçeğine işaret etmektedir.

Muhtar sahnesinde, bireysel erkeklik performanslarının yanı sıra bürokratik kurumların ve bu kurumları temsil eden otorite figürlerinin hegemonyası da belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Muhtar, savcı, polis ve doktor gibi karakterler yalnızca erkek kimlikleri üzerinden değil, aynı zamanda temsil ettikleri kurumsal güç ilişkileri çerçevesinde konumlanmaktadır. Bu sahnede, devletin yerel düzeydeki işleyişi, bürokratik hiyerarşi ve erk sahipleri arasındaki ilişkiler, eril iktidarın söylemsel ve pratik düzeyde nasıl inşa edildiğini göstermektedir. Dolayısıyla sahne, yalnızca erkekliğin sergilenişiyle değil, erkek egemen bürokratik yapıların toplumsal ilişkileri nasıl biçimlendirdiğiyle de değerlendirilmektedir.

Bu sahnede, ince mizahın ve sosyal eleştirinin yoğunluğu göze çarpmaktadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın muhtar sahnesi, popüler kültür ve mizahın vazgeçilmez bir parçası olmuştur “Gasilhaneli morg”, “kuzu eti”, “muhtarın görev dönemi” gibi replikler ikonik hale gelmiştir.

Muhtar sahnesine dair kısa video klipler, dijital platformlarda farklı diyaloglarla veya komik efektlerle yeniden kurgulanmıştır. Türkiye'deki en trend siteler arasında yer alan Ekşi Sözlük'te de muhtar sahnesi için özel bir başlık¹ yer almaktadır. Ayrıca, Nuri Bilge Ceylan'ın kendi Youtube kanalında paylaştığı sahne², filmin paylaşılan diğer sahnelerine göre en çok izlenen konumundadır. Bu durum, muhtar sahnesinin bürokrasi, erkeklik ve taşra ilişkilerini yansıtan güçlü anlatı yapısı, ince mizah ve sosyal eleştiri unsurlarıyla izleyiciler üzerinde kalıcı bir etki bıraktığını ve popüler kültürde önemli bir referans noktası haline geldiğini göstermektedir.

Çalışmada bu kısım, muhtarın filmde ilk görüldüğü andan elektrik kesintisi nedeniyle duyduğu mahcubiyeti savcıya ilettiği sahneye kadarki bölüm olarak ele alınmaktadır. Ancak analizi güçlendirmek için karakterlerin bu bölümden önceki ve sonraki seyri de dikkate alınmıştır. Muhtar sahnesi erkekler arasındaki otorite mücadelesi, tabakalaşma türleri, kentli taşralı ayrımı, erkeklik performansı, erkeklerin kadın perspektifi gibi birçok sözlü ve görsel söylem düzeyini barındırmaktadır. Bu bağlamda, çalışma Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi temel alınarak oluşturulmuştur.

Teun A. van Dijk'e göre söylem çok boyutludur. Konuşma ve yazılı metinler dışında, jest ve mimikler, imgeler gibi diğer semiyotik iletişimsel olguları; hedef, inanç ve temsil gibi sosyal bilişselliği kapsamaktadır (Şah, 2020). Teun A. van Dijk'in *Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım* yazısındaki söylem kategorileri bazı araştırmacılar tarafından sinemadaki söylemi analiz etmek için kullanılmıştır. Bu kategorilerin ideolojinin söylem düzeyinin nasıl ifade edildiğini çözümlemeye yarayacağını belirtmektedir (van Dijk, 2003b, s. 58).

Söylem düzeyleri "anlam", "argüman", "retorik", "biçimsel yapı", "önerme yapıları", "tümce yapısı" ve "söylem biçimleri" olarak sınıflandırılmıştır (Abdulmecid, 2023). Bilis (2014), çalışmasında bu kategorileri anlam, argüman, retorik ve biçimsel yapı olarak dört ana kategoriye indirmiş ve diğer kategorileri, ana kategorileri destekleyecek şekilde tasnif etmiştir. Bu yöntem Sim ve Göncü'nün (2019) "Milliyetçilik Bağlamında *Bahoz/Fırtına* Filminin Söylem Analizi" adlı makalesinde de aynı şekilde uygulanmıştır. Başka bir çalışmada da *Mulan* filmindeki Çin milliyetçiliğini çözümlemek için benzer bir yol izlemiştir (Abdulmecid, 2023).

Selam filminde İslami söylem, *Bahoz (Fırtına)* filminde ise Kürt milliyetçiliği incelenmiştir. Bilis'in kategorilerini uyarlayan diğer çalışmalarda olduğu gibi bu çalışmada da araştırmanın problemine uygun görülen kategoriler tercih edilmiştir.

¹ <https://eksisozluk.com/bir-zamanlar-anadoludadaki-muhtar-sahnesi--5603898>

² <https://www.youtube.com/watch?v=ox93sf0-tPQ>

Çalışmada, eleştirel söylem analizi erkeklik görünümünü ortaya koymak amacıyla tercih edilmiştir. Eleştirel söylem analizinin film analizi olarak kullanıldığı çalışmalarda filmlerin ideolojik yoğunluğu göze çarpmaktadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, bir erkeklik ideolojisini yayan propaganda filmi olarak ele alınmamış; erkeklik ideolojisi yönetmenin, senaristlerin ve kahramanların erkekliğin temsiline yönelik eğilimleri bakımından değerlendirilmiştir. Bu anlamda, muhtar sahnesindeki erkeklik söyleminin tüm bu aktörler arasında ilişkisel ve organik bir yapıya sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Filmdeki erkeklik teması, yönetmen Nuri Bilge Ceylan ve senaristlerin tercihleri doğrultusunda, toplumsal hayatın bir kesitini yansıtmak amacıyla kurgulanmıştır. Filmde erkeklik, karakterlerin günlük yaşam mücadeleleri, içsel çatışmaları ve birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden ele alınmaktadır. Bu, erkeklik hallerinin sorgulayıcı bir şekilde yansıtılmasını sağlamaktadır. Nuri Bilge Ceylan, taşradaki erkeklerin iktidar, güç ve otoriteyle olan ilişkisini işlerken, karakterlerin insani yönlerine ve zayıflıklarına odaklanmaktadır. Bu bakımdan film, belirli bir mesaj ya da ideoloji taşımaktan ziyade, izleyiciyi gözlemci pozisyonuna yerleştirmekte ve taşra hayatının kendiliğindenliğini yansıtmaktadır.

Filmde muhtar karakterini canlandıran ve filmin senaristlerinden Ercan Kesal da toplumsal bir varlık olarak insanın gizli yüzlerini ve güç mücadelesini göstermeyi hedeflediğini belirtmiştir. Ona göre, iktidar ve ihanet dinamikleri yaşam boyu devam eden olgulardır. Bu film de cinayete rağmen hiçbir şey olmamış gibi süren gündelik hayat ilişkilerini ve içimizdeki o tuhaf karanlığı anlatmaktadır (Kesal, 2014, s. 10).

Çalışmada ayrıca tartışmayı güçlendirmek için literatürdeki kaynaklardan da yararlanılmıştır. Bu bağlamda, konuya ilişkin teorik çerçevenin ve önceki araştırmaların, bulguların daha derinlemesine anlaşılmasını ve yorumlanmasını sağlaması hedeflenmiştir.

3. Bulgular

3.1. Başlıklar ve Konular

Söylem sözcüklerle ve tümcelerle sınırlandırılmaz. Bir konu ve temaya dayanmaktadır (Abdulmecid, 2023). Konular söyleme ait hatırlanan bilgidir. Bir grubun kötü şeylerini diğer grubun iyi şeylerini vurgulamak, yahut belirli bir kesimi ötekileştirmek için konulara yaslanılabilmektedir (van Dijk, 2003b).

Film işlenen bir cinayet üzerine maktulün gömüldüğü yerin tespiti amacıyla doktor, savcı, komiser, polis memuru, jandarma astsubayı ve cinayet şüpheliyle birlikte onlara eşlik eden farklı görevlerdeki kişilerin uzun yolculuğunu konu edinmektedir. Filmin temelinde yer alan

bu hikâye yalnızca cesedin bulunmasından ibaret kalmamış, her bir karakterin kaybettiği ya da noksanlığını duyduğu şeyleri de 'eşeledikleri' bir varoluşsal yolculuğa dönüşmüştür. Her ne kadar filmin felsefi tarafı ön planda olsa da karakterlerin 'bürokratik' niteliği filme güçlü bir sosyolojik temel kazandırmaktadır.

Cesedin yerinin bulunmaması karakterlerin birbirleriyle yakınlık kurmasına ve kendilerini açığa vurmalarına neden olmuştur. Cesedin arandığı süreçte geçilen mekânlar, yalnızca fiziksel duraklar değil; aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarını, sosyal konumlarını ve eril kimliklerini yansıtan sembolik alanlar olarak işlev görmüştür. Doktor, kentli bitkinliğini taşra sıkıntısıyla süsleyerek rutin bir hayat tasvirinde bulunmuştur. Arap ise yaşadığı sosyal çevre içerisinde erkeklerin gözünü budaktan sakınmaması gerektiğini dile getirmiştir. Komiser Naci ile Savcı arasında 'otorite' krizleri baş göstermiştir.

Filmin karakterleri biriken rekabeti sürtüşmeye dönüştürmektedir (Özgül ve Tahan, 2014). Katilin güven vermeyen ifadelerinden yola çıkan grubun tamamının erkeklerden oluşması, grupta farklı kültür ve kimlikten görevlilerin olması doğu-batı, modern-geleneksel, gelişmiş-az gelişmiş, taşralı-kentli karşıtlıklarını da ortaya çıkartmaktadır. Filmde doğaçlamadan ziyade hazır senaryonun kullanılması da diyalogları daha toplumsal hale getirmiştir. Kültürel kodlar ve gündelik hayatın mikro iktidar biçimlerine dair söylemler tüm filme yayılmıştır (Aksakal, 2021).

Kenan, cesedi çeşmenin yanına gömdüğünü ve etrafta top gibi bir ağaç olduğunu söyler, ancak tam yerini hatırlayamaz. Cinayet kesinleşmiş, maktul bulunmuş ve cinayet nedeni açıklanmış olmasına rağmen, filmde suçtan çok suçluluk duygusu ön plandadır. Başkarakterler, tam olarak itiraf edemedikleri ve dolaylı olarak dile getirdikleri bir pişmanlık ve suçluluk hali yaşamaktadır. Kötülük, ahlak, bürokrasi, yasa gibi temalar bu suçluluk duygusu etrafında şekillenmektedir (Kaba, 2019).

Kenan'ın yarı şuursuz hali nedeniyle konvoy bir türlü hedefine ulaşamaz. Gece ilerledikçe ekip hem yorulmuş hem de acıkmıştır. Mola vermek için hangi köye gidileceğine ilişkin Arap ile Tevfik arasında bir ihtilaf başlar. Arap, hanımının köyüne gitmek istememektedir. Sonunda Ceceli'de karar kılınır. Muhtar, yemek ve çay ikram ederken bu fırsatı, mezarlık ihalesinin açılması için savcıdan yardım istemek amacıyla değerlendirir. Muhtarın filmde ilk görülmesinden son sahnesine kadar filmde kopuş anları meydana gelir. Muhtarın kızı Cemile'nin gaz lambasının yaydığı ışık ile belirmesi karanlıkları aydınlatır ve erkeklerin derinde kalan duygularını açığa çıkartır. Hiyerarşik ilişki ve erkekler arasındaki politikalar bu

kısımda çok daha belirgin hale gelmiştir. Muhtar, protokol üyelerinin dara düşüp kendisinden yardım istemesinden memnun gözükmektedir. Büyük adamları evinde ağırlamaktadır. Gasilhaneli morg sonunda nihayete erebilecektir. Böylece muhtar köylüler karşısındaki nüfuzunu artırabilecektir. Köy için muhtarlık, belli ki yüksek statülü bir görevdir. Muhtarın başköşede konuşmasını yaptığı sırada savcı ilgisiz durmaktadır. Komiser Naci, daha çok alaycı davranır. Çeşitli sahnelerde etkin bir şekilde karşımıza çıkan jandarma astsubayının bu sahnede varlığı hemen hemen yok olmuştur. İki ayrı sofrada iki ayrı ‘önem’ gruplaşması meydana gelmiştir. Muhtara yaklaşıldıkça rütbe artmaktadır. Katil zanlısını önemli kılan ise görevin tamamlanması için vazgeçilmezliğidir. Elektrik kesintisi sonrasında ortaya çıkan Cemile ilahi bir aydınlanmaya neden olur. Savcı ve doktor arasındaki konuşmalar karakterlerin kadınlara yönelik yaklaşımlarını da görünür kılmaya başlamıştır.

3.2. Aktör Tanımlama

Söylem, biz ve onlar ayırımına dayalı olduğundan aktörlerin çözümlenmesi ayrı bir önem barındırmaktadır. Meslekler, bu mesleklerin görevleri, isimler, gruplar, resmi ya da resmi olmayan roller birçok görünüm barındırmaktadır (Sallan Gül ve Kahya Nizam). Dış gruba ait olanlar özel tanımlarla ayrımcılığa uğrayabilmektedir. İdeolojiyi temel alan aktör tanımlamaları kişiler arasında toplumsal mesafeyi koymayı anlamlar dünyası ile yansıtmaktadır (van Dijk, 2003b, s. 65).

Film polisiye bir anlatıdan çıkarak gecenin karanlığında her bir karakterin kendilerini keşiflerini barındırmaktadır. Suçun kendisi çıkış noktasıdır, ama odaklanılan şeylerin sayısı çeşitlidir. Erkeklerin dünyası bu konulara da zemin oluşturmaktadır (Elmacı, 2017). Muhtar sahnesinde iki mekânsal dizilim göze çarpmaktadır. Muhtarın önünde bir grup bağdaş kurmuşken, kalanlar sahnenin arka kısmına konumlandırılmıştır. Muhtar başköşede yer almaktadır. Dara düşen özel misafirlerinin karnını doyurmaktan memnundur. Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine göre baba, ailenin maddi ihtiyaçlarını karşılama ve eve ekmek getirme görevini üstlenmelidir (Öztürk, 2020).

Muhtar, rutin hayatındaki pozisyonunu misafirleri karşısında da korumaktadır. Ancak karşısında ‘maruzat’ sunulacak kimseler bulunmaktadır. Karar verme yetkisine sahip olan memurlara ‘dalkavukluk’ yaparak muhtarlık görevini uzatmak istediği anlaşılmaktadır. İsteğinin yerine getirilmesi için ikram konusunda eli sıkı davranmaz. Bir kavanoz bal da hediye eder. Elektrikler kesilince mahcubiyetini abartılı bir biçimde gösterir. Muhtarın, yetkili kimseleri doyurması ve onlara hediye vermesi antropolojik olarak ‘potlaç’ tanımına uygunluk

göstermektedir; bu durum iktidarın dağıtımı ve karşılıklı alışverişine yönelik bir gönderme taşımaktadır. Filmde ikram olgusu daha önce jandarma astsubayının savcıya ve doktora bisküvi ikramıyla karşımıza çıkmıştır.

İkram; jandarma komutanının, savcıya yaklaşabilmesi ve meramını anlatabilmesi için bir araç olmuştur. Ancak komutanın mücavir alan takıntısı savcının işini kolaylaştırmaya hizmet etmediği için savcı tarafından hoşnutsuzlukla karşılanmıştır (Tunalı, 2014, s. 45-46).

Devletin gücünün timsali olan Savcı Nusret'in herkes üzerinde tahakküm kurduğu açıktır (Parsa ve Akmeşe, 2012). Savcının bürokratik tekdüzeliğe uygun personası ve tepeden bakan tavrı muhtar sahnesinde de sürmektedir. Muhtarın söylediklerine genel olarak dikkat kesilmez, söylenenlere pek kulak asmaz ve mekanik yanıtlar vermeyi tercih eder. Savcının konuşmasından ve tavırlarından taşralı olmadığı bellidir. Fakat taşra ile çıkarına uygun ilişki kurmaktan kaçınmaz. Muhtar sahnesinde, tamamlanması gereken işin gerilimine ve yorgunluğuna rağmen, yine bürokratik bir üslupla baldan bir kavanoz almaktan çekinmez (Kale, 2018).

Savcı tüm bu bağlamlar açısında hegemonik erkeklik ile örtüşmektedir. Connell, şiddetin fiziksel olmayan, ama ondan da bağımsız kalmayan pratiğe dayalı erkeklik analizinde, hegemonik erkekliği mücadeleler alanının bir parçası olarak kurmaktadır. Hegemonik erkeklik ideal bir anlatıdır, ancak pratikte bazı grupları ikincil hale getirip tabi kılınan erkeklikleri ve kadınları oluşturmaktadır. Bu temsile en uygun isimler gücü elinde bulunduran erkeklerle örtüşmeyebilir, ama temsil iktidarın canlılığını temin etmektedir (Connell, 1998). Bu durum savcı tarafından da teyit edilir. Cesedin başında eşkâl tarifinde bulunurken “Clark Gable görünüşlü...” ifadesini kullanır. Gülüşmelerin ardından Kâtip Abidin “Savcım, Clark Gable'a benziyorsunuz biraz, biliyorsunuz değil mi?” der. Başta yüz vermeyen Nusret daha sonra “Üniversitedeyken Clark Nusret derlerdi bana” diye onaylar. Connell hegemonik erkeklik temsilinde kitle iletişim araçlarının önemini vurgulamıştır. Hollywood yıldızları hegemonyanın sürdürülebilirliği açısından özel bir konuma sahiptir. Hegemonik erkeklik için Humphrey Bogart, John Wayne ve Sylvester Stallone gibi isimleri saymıştır (Connell, 1998, s. 247). Clark Gable'i ise cinsel ideolojilerin kurulmasındaki fanteziler açısından söz ederken anmıştır (Connell, 1998, s. 334). Ayrıca Türkçe argoda, gösterişli ve havalı davranmak anlamında olan, Clark Gable'ın rollerinden türetilmiş “klark çekmek” ifadesi bulunmaktadır (Nişanyan Sözlük, 2017).

Sofrada yer alan kuzu eti, savcının önündedir. Etin erkeklik ve iktidar ile ilişkisini açıklamak mümkündür. Beslenmenin cinsiyetlendirilmiş bir yanı bulunmaktadır. Bu sembolizm içerisinde et yemek erkeksi, bitkisel beslenme ise “dişil” atıflara sahiptir (Aksakal, 2021). Öte yandan, Savcı Nusret’in eşiyle ilgili olarak doktorla gerçekleştirdiği diyalog, ‘kırılğan erkeklik’ kavramı bağlamında değerlendirilmesi gereken önemli ipuçları barındırmaktadır. Kırılğan erkeklik kuramına göre, erkekliğin statüsü her an sarsılmaya yatkındır. Bu statünün toplumsal olarak kazanılması zordur, ancak kaybedilmesi kolaydır. Risklidir ve saldırılar karşısında korunmasız kalabilmektedir. Bu durum da erkeklerde stres ve kaygı düzeyini her zaman yüksek tutmaktadır. Bu nedenle, erkekler statülerini koruma adına saldırgan davranabilmektedir. Fakat zihnini buna odaklaması yıpranmasına da neden olabilmektedir. Bu minvalde, erkeklik bir kısır döngü içinde debelenmektedir (Sakallı ve Türkoğlu, 2019). Polis ve komutanla mesafesini koruyan ve her fırsatta otoritesini sergileyen savcı, uzak ve mesafeli duran doktora karşı daha şeffaf davranır. Belki de doktoru kendi hiyerarşik uzamının dışında, daha sivil bir dünyanın parçası görmekte, mesleği nedeniyle de saygı duymaktadır. Muhtarın evinin dışındaki bir köşede sohbet ederken savcı “müthiş güzel bayan” hakkında konuşur. Ses tonuyla ve kendinden emin ifadelerle doktor karşısında da üstünlük sağlamaya çalışır, ancak doktor “bilimsel” analizleriyle savcının örtbas etmeye çalıştığı şüpheleri etrafa saçar (Parsa ve Akmeşe, 2012).

Muhtar sahnesi, Komiser Naci için hem iktidar mücadelesine mola vermek hem de savcı karşısındaki pozisyonunu tersine çevirmek adına uygun adımları atacağı bir eşiktir. Filmin muhtar sahnesinden önceki kısmında Komiser Naci savcının otoritesi karşısında ezilmekteydi. Parsa ve Akmeşe (2012)’ye göre, komiserin mesleğini sürdürmesindeki tek motivasyon, özürülü çocuğun ve mutsuz eşin yarattığı gergin atmosferden kaçmaktır.

Muhtarın evine doğru yürürken, köpeğin hareketleri karşısında huzursuz olan Naci, “Köpekler bağlı mı, Muhtar?” diye sorar. Cesedin gömülü olduğu yerin bulunmasına yaklaşırken öz güveni artar ve cesedin başındaki köpeği taş atarak kovar. Hegemonik erkekliğin inşasında belirleyici olan güç, akıl ve cesaret gibi eril nitelikler, doğa, hayvanlar ile kadınlar üzerindeki tahakkümü pekiştirme amacıyla kullanılabilir (Ergin Zengin, 2021, s. 221-222).

Muhtarın önündeki sofrada bağdaş kuran komiser, misafirliğin verdiği bir mahcubiyet duymaz; savcının aldırış etmez, kendini yemeğe kaptırmış halinin verdiği boşluk nedeniyle komiserin şakacı ve iğneleyici tavrı daha geniş bir seyirci kümesi önünde açığa çıkmış olur. Arap’ı sağ kolu gibi benimsediği, bu seyirci kümesi içinde ona takılmasından anlaşılmaktadır. Muhtarın taleplerine alaycı yaklaşır, ama önüne konulan eti överek teşekkür eder.

Doktor Cemal, taşra sıkıntısı ile kente özgü varoluş sıkıntısının bulunduğu bir yerdedir. Hastanedeki odasında yer alan fotoğraflar geride bir evlilik bıraktığına delalettir. Dramatik olaylar yığınının geride bırakmak için kendisini taşraya atmış gibi gözükmektedir. Cemile'nin "hüzme"sinden etkilendiği sahne hariç tutulursa, doktor, muhtar sahnesinde iki kısımda ön plana çıkmıştır. Muhtar konuşmasına doğrudan savcıyı muhatap alarak "Ya, demek biri ölmeden bizim köye geleceğiniz yoktu, ha Savcı Bey?" diyerek başlar. Ardından, "Gerçi doktor bey geldi geçen, sağ olsun. Bebelerin aşısını yaptı." diyerek doktora doğru bakar. Doktorun herhangi bir duygudan uzak olsa da taşradaki görevini kimi zaman idealist bir biçimde yerine getirdiği anlaşılmaktadır. Taşra bir sığınak ve düşüncelerden kaçış olmuştur. Diğer kısmı da savcı ile olan diyalogu oluşturmaktadır. Söze Doktor, "Yani böyle bir muhtardan, böyle melek gibi güzel bir kız!" diyerek başlar. Savcı ise "Allah'ın unuttuğu bu ücra köyde yok olup gidecek işte." ifadesiyle devam eder ve "Güzellerin kaderi de kötü oluyor be, Doktor." sözleriyle, kadının toplumsal konumuna dair saklı kalan bir sorunu söylem ile meşrulaştırmaya yönelik bir yaklaşım sergiler. Böylece filmde kadın ilk kez doğrudan telaffuz edilir.

3.3. Kutuplaşma ve Karşıtlıklar

Söylem sahası içerisinde kutuplaşan görüşler, biz ve onlar hakkında olumlu ve olumsuz tutum ve düşünceleri ortaya çıkartmak önemlidir. "Biz" hakkında olumlu yönler ortaya sunulur ama olumsuz yönler dışarıda tutulur. "Onlar" ise hep olumsuz kipler ile anılırlar (Abdulgadir, 2023). İdeolojilerde iki veya daha fazla grubun çıkar çatışması rol oynamaktadır. Rekabet, ihtilaflar ve toplumsal mücadele kutuplaşmaları doğurmaktadır (Sallan Gül ve Kahya Nizam, 2021). Biz çok çalışırız, onlar ise tembeldir; biz iş bulamayız, ama onlara kolaylıkla iş verilmektedir (van Dijk, 2003b).

Muhtar sahnesindeki en belirgin karşıtlık sofradaki dağılımda ve oturma düzeninde görülmektedir. Savcı, doktor, komiser, polis memuru ve onun gözetimindeki katil zanlısı Kenan, muhtarın önündeki sofrada; adliyede çalışanlar, jandarma astsubayı, askerler, Arap ve katil zanlısının kardeşi arkadaki sofrada bağdaş kurmuştur. Muhtarın önündeki sofrada önem derecesi yüksek kimseler oturmaktadır. Statü ve yetki bakımından yüksek olanlar bir yana, görevi tamamlamak için muhtaç olunan Kenan ve ona nezaret eden polis de bu sofrada yer bulmuştur. Diğer sofradakiler daha çok "telafisi mümkün" kimselerdir. Muhtar, doğal olarak en önde yer alır; çünkü tüm dikkati Nusret'in üzerindedir ve sahneyi "Biri ölmeden bizim köye geleceğiniz yoktu değil mi, Savcı Bey?" diyerek açar. Muhtar, ölüm nedeniyle köye gelen Savcı Bey'den, köyün en önemli ihtiyacı olarak gördüğü morgu talep etmektedir. Kaplan'a göre

(2016), ölümün onları bir araya getirmesi ve yine aynı konu (ölüm) üzerinden bir talepte bulunması, ironik bir anlam taşımaktadır.

Muhtar üçüncü dönem muhtarlığına hazırlanmaktadır. Seçimler öncesi seçmenlerin tercihlerini yönlendirmek istemektedir. Gasilhaneli morg projesinin göç veren köyün bir derdine derman olacağını söylemektedir. Anne ve babası defnedilmeden önce vedalaşmak isteyen, ama hızlıca köye yetişemeyen evlatların talepleriyle ilgili olduğunu belirtmektedir. Bu proje, köydeki rakipleri tarafından “dedikodularla” karşılanmıştır. Bu morgun köy sandığının paralarını yiyerek yapılacağı ileri sürülmüştür. Ancak tüm bu çekişmelere karşın köylünün iyiliği için muhtarlığa devam edeceğini söylemektedir (Kaplan, 2016).

Muhtar köydeki en yetkili idari amir olsa da savcının yetkisinin genişliği karşısında dar bir alanda kalmıştır. Birtakım kazanımlar elde edebilmek için kimi zaman iltifat eder, hürmet gösterir; okutup meslek sahibi yaptığı oğullarıyla, astsubaya verdiği kızından duyduğu gururu dile getirir. Muhtar, köye bir eser kazandırma arzusunu dile getirirken, muhtarlık görevine gönüllü olmadığını, ancak komşularının ısrarı üzerine bu görevi üstlendiğini belirtir. Konuşmasında, başarısını kıskananların varlığından söz ederken, morg projesi için savcının sahip olduğu geniş yetki alanından faydalanma çabası içerisinde olduğu görülmektedir. Bu durum, Michel de Certeau ve James C. Scott’ın alt grupların iktidar karşısında geliştirdiği gündelik direniş pratikleri ve alt politikalar kavramlarıyla ilişkilendirilebilir.

Sistemin koşullarını benimseyerek, onunla idare ederek birtakım kazanımlar elde etme yolları arayan bireyler göze çarpmaktadır (Certeau, 2009, s. 103). Certeau bu bakımdan strateji ile taktik arasında ayrımlar yapmaktadır. Stratejinin gerçekleştiği mekân tam olarak çizilebilir ve işletme, bilimsel kurum, kent, ordu gibi erk öznelerinin denetimi altındadır. Strateji mülkiyete dayanmaktadır, çünkü mekân böylece zaman üzerindeki zaferini ilan etmektedir. Aidiyet yoluyla kazançlar sermayeye dönüşebilir, geleceğe yatırım yapılır ve herhangi bir krizde politika geliştirmeyi mümkün kılmaktadır.

Stratejinin karşısı olarak değerlendirilen taktik, mülkiyetin bulunmadığı bir zeminde varlık bulan eylem biçimidir. Taktik, iktidarı elinde bulunduranın mekânı içerisinde, o mekânın kurallarına tâbi olarak işler. Başkasının belirlediği yasal düzen içinde kendi oyununu kurmaya çalışır ve bu nedenle düşman tarafından denetlenen bir uzamda hayata geçmektedir. Bu bağlamda, stratejide mevcut olan avantajların tümünden yoksundur; örneğin, rakibini belirli bir alanda toplama ya da uzun vadeli planlama yapma imkânı bulunmamaktadır. Taktik, ardışık hamlelerle, fırsatları kaçırmamaya özen göstererek küçük ölçekli kazançlar sağlamaya çalışır.

Mekânsal aidiyetten yoksun olması, ona aynı zamanda hareket esnekliği kazandırır. Bu çerçevede, taktiksel aktörün, mevcut çatlaklardan hassasiyetle yararlanarak kurnazlıklarını sergilemesi ve dikkatli bir biçimde eylem üretmesi gerekmektedir (Certeau, 2009, s. 113-114).

Muhtar, sahnede evinin başköşesinde konumlanarak misafirlerini ağırlayan, onların ihtiyaçlarını karşılayan bir figür olarak yer almaktadır. Ancak bu misafirperverliğin ardında, köye kazandırmak istediği morg projesine dair politik bir beklenti yatmaktadır. Söz konusu proje, yaklaşan yerel seçimlerle birlikte bir 'seçim yatırımı' niteliği taşıdığı için savcının yetki alanına temas etmektedir. Bu durumu avantaja çevirmek isteyen muhtar, hitabet becerilerini kullanarak birtakım taktiksel hamleler gerçekleştirmektedir. Muhtar, savcığı etkilemek ve projesine destek sağlamak amacıyla, kendi yerel otoritesini ve sosyal becerilerini stratejik bir şekilde devreye sokmakta, böylece iktidar ilişkileri bağlamında alt grupların uyguladığı "taktikler" üzerinden bir etki alanı oluşturmaya çalışmaktadır.

Scott'un gizli senaryo üzerine tasvirinin kırsal kültüre dayanması bu bakımdan manidardır. Kamusal senaryo iktidar elitlerinin kendilerini gösterdikleri yansımalarıdır. Son derece taraflı ve tek yönlü bir hikâyedir. Bu senaryo, hâkim olanların hâkimiyetlerini olumlamak ve doğallaştırmak; ayrıca karanlık işleri örtmek ve gizlemek için bir bulanıklaştırma metodudur (Scott, 1995, s. 43). Gizli senaryo madun grupların bir niteliğidir. Bu senaryo, kamu içerisinde gerçekleşen pratikler dizisidir. Birçok köylü için yasak avlanma, el altından vergi kaçırma ve işi savsaklama gizli senaryoda yer almaktadır. Hâkim elitler de bu gizli senaryodan yararlanabilir; rüşvet ve arsa tapularının tahrifatında kullanabilir. Fakat gizli senaryolar kamusal senaryoyu ihlal ettiğinde mümkün mertebe sahne gerisinde ve sessizlik içinde tutulmaktadır. Kamusal ve gizli senaryo hâkim olanlar ile tabiiyet altında olanların mücadele alanlarıdır. Aralarındaki sınır sınıf mücadelelerinin de sahasını oluşturmaktadır (Scott, 1995, s. 39).

Hürmet etmek de bu karışık ilişkilerin bir parçasıdır. Tabakalaşma sisteminin sonuçlarından biri olarak görülebilir. Üsttekiler tarafından belirlenen standartlara uyma izlenimi verebilmektedir. Getireceği avantajlar hesaplanmıştır. Herhangi bir yerleşik tahakküm yapısında, tabi grupların, kendilerini zarardan koruyacak hürmet ritüelleri konusunda ebeveynleri tarafından toplumsallaştırıldıkları da görülebilmektedir (Scott, 1995, s. 50-51). Necmi Erdoğan (2000) da bu tür tahlillerden yola çıkarak popüler metis terimini kullanmaktadır. Popüler metis terimi de madun kesimlerin tekil pratiklerine eğilmektedir. M. de Certeau, Detienne ve Vernant gibi yazarlardan esinlenen bu terim savuşturma, kurnazlık,

hile, düzenbazlık, numara yapma, kaytarma gibi durumlara denk düşmektedir. İktidar aygıtının etrafından dolanma, onunla baş edebilme, onu idare etme yöntemleridir. Asgari güçten azami sayıda etki sağlama ekonomisine dayanmaktadır.

Hürmeti kimi zaman abartılı biçimde sunan Muhtar, Nusret'in ilgisizliği, yok sayması ve nihayetinde terslercesine davranması karşısında başarısızlığa uğrayacaktır. Nusret'in gözüne girmek için büyük çaba harcayan Muhtar, bu konuda hayal kırıklığına uğrar. Erkek çocuklarının hangi şehirde ne iş yaptığını anlatan Muhtar, Nusret'in "Senin oğlan var mı?" sorusuyla şaşkınlığa düşer. Nusret'in gözünde bir takdir nesnesi olma çabasına rağmen başarısız olan Muhtar, buna rağmen çabasını sürdürür. Naci'nin "Kuzu eti mi bu?" sorusuyla, kırılan gururunu yeniden kazanmaya çalışır; çünkü ona göre en iyi et "kuzu eti"dir ve misafirlerine başka bir şey yedirmeyecek kadar "asil" ve "cömert" bir ev sahibi olarak konumlandırmak ister. Ancak bu sırada yaşanan ani elektrik kesintisi, misafirperverlik gösterisinin yarıda kalmasına neden olur. Naci'nin "Önce elektriğini düzelt." şeklindeki sözleri ise hem Muhtar'ı küçük düşürür hem de morg projesinin gereksizliğine yönelik örtük bir eleştiri taşır. Bu eleştirinin ardından Muhtar, dini söylemler aracılığıyla durumu meşrulaştırmaya ve kendisini savunmaya çalışır: Kendi kendine mırıldanırcasına "Allah can sağlığı versin; elektrik de gelir, su da." der (Kaplan, 2016).

Arap Ali ve Tefvik arasındaki didişmenin muhtarın sofrasında da devam ettiği görülmektedir. Arap, muhtarın köyünde mola vermeye isteksiz davranmış ve başka köy önermiştir. Komiser Naci, Arap'ın köye gelmek istemediğini muhtara iletince Arap köyü dedikoducu olmakla suçlamıştır. "Eşekçi"lik üzerinden artan hararetin ardından Arap'ın karısının muhtarın köyünden olduğu anlaşılır. Daha sonra, Arap ile adliye şoförü Tefvik arasında bir atışma gerçekleşir. Arap daha önce doktor ile konuşurken de "buralarda" tetikte olmadan yaşamının imkânsız olduğunu vurgulamıştır: "Silahsız olmaz. İyisi var, kötüsü var. Bilemezsin. Gerekğinde sen de acımayacaksın. Çakacaksın alınının ortasına. Bizim buralarda böyle, Doktor... Adamın gözünden sürmeyi çekerler, üstüne üstlük bir de seni borçlu çıkartırlar. Dairede duracaksın, merkezi kollayacaksın."

Arap, taşradaki erkekliğin muhteviyatı hakkında ipucu vermektedir. Nitekim taşra, herkesin tanınırlık içine olduğu, birincil ilişkilere dayanan, genellikle muhafazakârlığın yaygın olduğu bir yaşam biçimiyle tanımlanmaktadır (Bayraktar ve Kaynar, 2023). Taşrada hayat tek düzedir, mekân genişlemez, kendi kurallarını dayatır (Bora, 2005). Taşra, zaman zaman "doğa kanunlarının" geçerli olduğu, daha ilkel ve sert bir yaşam biçiminin hüküm sürdüğü bir alan olarak kendini göstermektedir. Hayatın bu denli geleneksel ve standart kalıplar içinde sürdüğü

bir yerde, toplumsal roller de belirgin biçimde kalıplaşmıştır. Erkekliğe ilişkin tüm toplumsal cinsiyet stereotipleri bu bağlamda görünür hâle gelmektedir. Arap karakterinin taşrada silahsız dolaşmanın mümkün olmadığını vurgulaması, erkekliğin sürekli bir tehdit algısı ve buna karşı hazırlıklı olma zorunluluğu üzerinden tanımlandığını ortaya koymaktadır.

Haşın, saldırgan, güçlü, baskın, mesafeli, samimiyetten kaçınan, duygusallıktan yoksun, rekabetçi, cinsiyetçi kalıplar bir erkeğin nasıl olması gerektiğini belirleyen evrenselleşmiş kurallardır (MacInnes, 1998, s. 14). Erkekler, diğer erkeklerin sürekli olarak dikkatli incelemeleri altındadır. Diğer erkekler bizi izler, derecelendirir, erkeklik alanına kabulümüzün jüri üyeliğini yapar. Erkeklik, diğer erkeklerin onayıyla kanıtlanmıştır. Performansı değerlendiren diğer erkeklerdir. Erkeklik ideolojileri esas olarak erkek akranların bakışları ve erkek otoritesiyle ilişkili olarak işlemektedir. Erkeklerin diğer erkeklerin gözünde erkekliklerini kanıtlamaları hem cinsiyetçiliğin bir sonucu hem de onun temel desteklerinden biridir (Kimmel, 2005, s. 33-34).

Geleneksel taşra bağlamı, erkeklik krizlerinin ve güç ilişkilerinin hem sahnesi hem de üreticisi konumundadır. Bu bağlamda erkeklik, çevrenin ataerkil, hiyerarşik ve normatif yapısıyla şekillenerek, sürekli teyakkuz hâlinde olmayı ve potansiyel tehditlere karşı hazırlıklı bulunmayı zorunlu kılar. Hırçınlık, gözü karalık ve fiziksel kudret, erkeklik performansının meşru unsurları olarak görülürken; bireylerden bu nitelikleri her an sergileyebilecek bir kapasiteye sahip olmaları beklenmektedir. Bu durum, erkek kimliğinin hem toplumsal statülerin korunması hem de erkekler arası onay mekanizmasında yer edinme bağlamında, rekabetçi ve risk temelli davranış kalıplarıyla pekiştirilmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla taşrada erkeklik, yalnızca bireysel bir kimlik biçimi değil, aynı zamanda sosyal sermaye elde etmenin ve onu sürdürmenin bir aracıdır.

3.4. Yadsıma İfadeleri

Teun A. van Dijk açısından yadsıma, söylemin önyargılı kısmına denk gelmektedir. Sözde empati, özür dileme, olumlama gibi birçok yadsıma biçimi bulunmaktadır (Bilis, 2014). “Şuna karşı değilim ama, sorunları olabilir ama, benim onlarla sorunum yok ama” gibi kendini haklı çıkartma formüllerini içermektedir (van Dijk, 2003b, s. 63). Yadsıma ifadeleri, konuşmacının belirli bir görüşü veya grubu açıkça reddetmek yerine, öncesinde nötr veya olumlu bir ifade kullanarak kendini daha tarafsız göstermesi, ardından ise örtük bir şekilde olumsuz bir yargıyı dile getirmesi anlamına gelir. Örneğin, “Ben ırkçı değilim ama...” ya da “Onlara karşı değilim ama...” gibi ifadeler, ilk bölümde tarafsız veya olumlu bir duruş sergilese de, “ama” bağlacından

sonra gelen kısım genellikle olumsuz bir yargıyı veya ayrımcı bir söylemi içermektedir. Dolayısıyla, burada vurgulanmak istenen yalnızca “ama” sözcüğünün varlığı değil, bu tür ifadelerin çelişkili ve örtük bir şekilde olumsuz yargılar üretme işlevine sahip olmasıdır.

Muhtar sahnesinde doğrudan bir yadsıma ifadesine rastlanmasa da sahnenin bütünsel yapısının yadsıma dayalı bir düzlem üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Tüm ekip, ıssız bir alana gömülmüş bir cesedi bulmak üzere bir araya gelmiştir; muhtarın evine ise yalnızca karın doyurmak ve kısa bir istirahatin ardından göreve daha dinç bir zihinle devam edebilmek amacıyla uğranmıştır. Ancak ölüm teması, bu bağlamda yalnızca muhtarın savcıya yönelik dolaylı sitemini iletmek için işlevselleştirilmiştir. Ölüm, burada bir varoluşsal gerçeklikten ziyade, muhtarın savcının dikkatini çekmek ve ona ulaşmak için başvurduğu bir araç, bir söylemsel motif haline getirilmiştir. Bu sahnede ölüm, muhtarın aktaracağı ‘maruzatın’ öncülü olarak araçsallaştırılmakta, böylece yadsınarak asli bağlamından koparılmaktadır.

Bir Zamanlar Anadolu’da filminde kimse kendilerine biçilmiş görevin dışına taşmamaktadır. Cinayeti çözülmesi gereken bir vaka olarak gören ve ölüme sıradan bir olgu gibi yaklaşan karakterler kişisel çıkarlarının, kendi ihtiyaçlarının peşindedir. Muhtar için morg seçim yatırımıdır; bir ölü nedeniyle evlerine misafir olunmasından kazanç elde etmek ister. Savcı ise işlerini bir an evvel bitirip Ankara’ya gitme telaşındadır. Komiser de cesedi parmağıyla gösterip savcıdan rövanş almak istemektedir (Özgül ve Tahan, 2014).

Taşrada yaşama dair umut kaybedilmiş gibidir. Her şey ölüme endeksli hale gelmiştir; bundan dolayı ölüm de sıradanlık içinde erimiştir sanki. Elektriğin rüzgârdan hemen kesildiği köyde muhtarın projesi morgdur. Nitekim köy yaşlıdır; onlar da er ya da geç ölecektir ve göç ederek ayrılmış akrabaları defni geciktirecektir. Yaşama dair proje üretilecek bir bölgede yaşanmamaktadır (Parsa ve Akmeşe, 2012). Bu bakımdan yaşam da yadsınmaktadır.

Filme ölümün taşra hayatının rutini olduğu ve taşra sakinlerinin bu durumu yadırgamayıp içselleştirildiği görülmektedir. Cesedin izini süren ekibin de ölümü yaşamın sıra dışı bir parçası olarak görmedikleri söylenebilir. Muhtar da misafirperverliğini soğukkanlı bir biçimde yürütmekte, cinayet ve ceset ile ilgili bir soru sormamaktadır. Ayrıca köylülerin ve evin diğer sakinlerinin de burunlarını sokmadıkları görülmektedir. Muhtarın kızı Cemile de hiç çekinmeden çay dağıtmış, katil zanlısının engelli kardeşine kola getirmiştir. Nuri Bilge Ceylan, film üzerine yaptığı bir söyleşide, modern kent yaşamında ölümün inkâr edilen, gizemli ve korkutucu bir olgu hâline getirildiğini ifade ederken; taşrada ölümün daha doğal karşılandığını ve bu durumun, ölüme yönelik daha sağlıklı bir tutumu yansıttığını belirtmiştir (Kale, 2018).

Fakat ölüme yönelik bu tavra ekleme yapmak gerekmektedir. Max Weber'e göre bürokrasi kişisellik dışı, uzmanlaşmış, disipline edilmiş, tüm süreci önceden planlanmış, yazılı kurallara ve emir komuta zincirine dayanan bir yapıdır (Slattery, 2008, s. 42-43). Bu bakımdan, cinayeti soruşturan ekip yalnızca görevini yapmaktadır. Ölümün felsefi mahiyeti, cinayet işlemenin nedenleri, katilin psikolojisi gibi olgular görevlilerin sorumluluk alanının dışında kalmaktadır. Muhtar için de ölüm saf haldeyken verimli bir konu değildir. Bir hizmetin, köye kazandırılacak bir eserin peşindedir.

3.5. Geleneksel Temalar

Standartlaşmış, toplumsal alana mal edilmiş, basmakalıp yargılar barındıran yaklaşımlardır (Sallan Gül ve Kahya Nizam, 2021). Halkın ilgisine uygun hale getirilmiştir. Ayrımcılık biçimleri geleneksel temalar ile doludur. Medya söylemi, politik söylem, eğitim materyalleri ve gündelik dilde kullanılan kalıp ifadeler, bu basmakalıp yargıları yaygınlaştıran başlıca araçlar arasındadır. Örneğin, göçmenlerin “ekonomik yük” veya belirli etnik grupların ‘tehdit’ olduğu yönündeki genel geçer ifadeler, halkın ilgisine uygun hale getirilmiş geleneksel temalara örnek olarak gösterilebilir. Ayrımcılık biçimleri, sıklıkla bu tür geleneksel temalar üzerinden şekillenmektedir (van Dijk, 2003b, s. 67).

Bir Zamanlar Anadolu'da, erkeklerden müteşekkil ve kadınların edilgen durumda kaldığı bir filmidir. Bu durum, filmi erkek egemen söylemin içerisinde tutmakta ve bunu da hem kentli erkekler hem de geleneksel erkeklik üzerinden gerçekleştirmektedir (Yetimova ve Aslan, 2018, s. 77). Kadın toplum içinde yer almamaktadır; erkek egemen bir dünyada dışarıda olandır, ötekidir, taşradır. Kadın erkekler dünyasının içinde yer almaz; onun yaşam alanı ev ile sınırlandırılmıştır (Özgül ve Tahan, 2014). Yine de filmin temel örgüsünde kadın karşımıza çıkmaktadır. Filmin merkezinde yer alan karakterlerin kadınlarla yaşadıkları sorunlar filmin akışını sağlamaktadır. Ayrıca filmin bir eşikten atlayıp farklı bir rotaya geçmesini sağlayan da ‘ilahe’ gibi beliren muhtarın kızı Cemile'dir (Parsa ve Akmeşe, 2012). Aşırı bürokratik ve hiyerarşik bir dünyada kadınlar pek konuşmazlar. Bir kadının en görünür olduğu sahne karanlıktan gaz lambası ile ortaya çıktığı bölümdür. Erkeklerin ruhsuz, hesapçı, sert, acımasız, yapay dünyasının karşısında masumiyeti ve güzelliği ile belirlemektedir (Peksel, 2012).

Erkek egemen bir yapının arka planında kadın bulunmaktadır. Komiserin tabiriyle, “her karışıklıkta bir kadın meselesi aranmalı”dır. Varlığı ortadan kalksa bile gücünü hala sürdürmekte ve erkekleri depresif hale getirmektedir (Tunalı, 2014, s. 46). Muhtarın kızı, güzelliği vurgulanan, yüzünden nur saçarak erkeklerin hem arzu nesnesi hem de büyülenme

nedeni olan kadını; öldürülen adamın karısı ise erkeklerin felaketine neden olan kadını simgelemektedir. Savcının karısı da savcının ihanetine uğramıştır. Bu açıdan, ataerkil toplumda kadın ya erkeğin bakışının nesnesi, ya onu suça ve ölüme sürükleyen bir unsur, ya da erkeğin kurbanıdır. Komiser Naci “ortada bir sorun varsa önce kadına bakacaksın” demiştir. Bu söz, sorgulanmaz nesnel bir gerçeklik olarak vurgulanmıştır. Savcı, karısının intiharını bilinçaltına itmiş; karısının ölümünün gerçekliği dönüştürülmüş ve “ortada doğru dürüst bir suç bile yok”a dönüştürülmüştür (Özgül ve Tahan, 2014).

3.6. Dolaylı Konuşma ve Anlaşılmazlık

Konuşmayı muğlak hale getirmek, belirsizleştirmek, bulanık hale getirmek söylemin bir niteliğidir (Sallan Gül ve Kahya Nizam, 2021). Kitle iletişim araçlarında ve politika içerisinde asıl niyeti saklayan belirsiz ifadeler kullanılması sıkça karşımıza çıkmaktadır. Belirsizlik esas hedefin ciddiyetini yumuşatır, örter ve sonuçta yadsır gibi gözükür (van Dijk, 2003b, s. 66-67).

Muhtarın konuşması savcının dikkatini çekmek içindir; ancak savcı pek oralı değildir. Dikkatini vermez, eksik anlar, hiç anlamaz veya dikkatini vermediğine dair bir tavır sergiler. Scott’ın kamusal senaryo ve gizli senaryo üzerine yorumları gündelik hayatın kuruluşuna yönelik de bir bakış içermektedir. Susan Gal’e göre (1995, s. 407) Scott, konuşmanın politik önemini ortaya çıkartmaktadır. Politikanın dilsel ifadesinin yerleşik doğasını, günlük güç ilişkilerinde konuşma, inanç ve ideoloji arasındaki ilişkiyi ve konuşmanın politik etkinliğini analiz etmektedir. Scott’a göre (1995, s. 43), kamusal senaryo, iktidarın gündelik hayat performansıdır.

Hâkim olanlar bu performansın meşruluğunu çeşitli kaynaklardan beslenerek geliştirirler. Örneğin, bilgi tekeli ellerinde tutarlar. Bilginin öncülü olarak “araştırma laboratuvarlarının ya da üniversitelerin” kaynaklarını kullanır. Bu da kendisine erk ve meşruluk sağlar (Certeau, 2009). Savcı, devletin ona verdiği yetkiyle bir meşruiyet kazanmaktadır. Bu meşruluk ona muhtarın istekleri karşısında soğuk ve ilgisiz davranma hakkını vermektedir. M. de Certeau’ya göre mekâna sahip olmak, her şeye kuşbakışı bakabilmeyi de doğurmaktadır. Gücü elinde bulunduranlar, diğerlerini gözlemler, denetler ve ölçebilir; kendi görüş alanına çekebilir (Certeau, 2009). M. de Certeau’nun mekân anlayışının yalnızca mülkiyetten ibaret olmadığı açıktır. Eğer mekân, yalnızca mülkiyetle tanımlansaydı, kurduğu sofranın başköşesinde oturan muhtar, savcı karşısında güçlü bir avantaja sahip olacaktı. Fakat savcı makamında ve muhtarı huzuruna kabul etmiş gibidir. Muhtarın projesini “Siz de gömün, niye bekletiyorsunuz?” diyerek kestirip atabilmektedir. Oğullarından gururla bahseden muhtarı dinlemediğini

kanıtlayan sorular sormaktadır. Savcının kimi zaman küstahça görünen tutumunu sağlayan mesleğidir. Savcı, bürokratik statüsüne dayanarak erk figürünün doğrudan kendisini temsil etmektedir. Nereye, ne zaman ilerleneceğine, hangi yöne döneleceğine, ne kadar bekleneceğine ve nerede durulacağına hep o karar vermektedir. Süreç hususundaki hoşnutsuzluğunu daha alt statüde olan komişere sürekli olarak hissettirir. Şikâyetlerini kızgın bir şekilde dile getirir. Kendi statüsüne en yakın kişi doktor olduğu ve belki de onun gibi kenti temsil ettiği için yalnızca doktorla açıkça konuşmaktadır (İpek, 2023).

Bir Zamanlar Anadolu'da, konuşmanın eğilip büküldüğü, hedefine ulaşmadan önce farklı duvarlara çarptığı, çoğu zaman da sözün öznesiz kaldığı bir filmidir. Şükrü Argın'ın "asimetrik şikâyet toplumu" olarak tanımladığı (Argın, 2011) bu bünyede, başkasına yönelik doğrudan hüküm içeren sözler gıyaben sarf edilirken, kalanlar boşlukta dolanan "mavra"lardan ibarettir. Herkes şikâyetlerini başkalarına veya başkaları aracılığıyla iletir. Savcı kamusal meseleleri anlatan muhtarı duymaz, etrafına tamamen sağır kalır. Muhtar ile Arap arasındaki diyalog da kinayeli ve tam yüzleşmeden gerçekleşir. Arap muhtarın köyünü sırtı dönük yerer; lafının muhatabı da muğlak kalır. Savcı "müthiş güzel bir bayan" ile ilgili olayı belirsiz kimseler, geçmiş bir zaman, şüpheli yargılar üzerinden anlatır. Konuşmalar karşılıklı monolog biçimindedir. Arap ile Tevfik yüz yüzedirler, sürtüşme de yaşarlar ama tam karşı karşıya gelmezler. Gerçek diyaloglar sürekli çatışma halinde olan erkekler arasında kısa devreye yol açacak gibi görünmektedir. Diğerleri aradan çekilse patlamalar yaşanacaktır. Onlar da bundan dolayı laflarını başkalarından aşırarak söylerler. Bu bakımdan, "dalaşmak" ve kinayeli konuşmak erkeklerin mutlak bir savaş ilan etmelerinin ve kendileriyle hesaplaşmalarının önüne geçen bir sigorta görevi görmektedir. Nitekim filmin odağındaki cinayet de alkolün etkisiyle ağızdan kaçırılmış bir hakikat nedeniyle işlenmiştir. Lafın dolandırılmadan, tam isabet iletilmesinin erkeklerin başına dert açtığı anlaşılmaktadır.

3.7. Karşılaştırmalar ve Açıklama

İki farklı grup, olay veya durum arasında kıyaslama yaparak, belirli bir söylemi meşrulaştırmaya veya karşıt görüşü geçersiz kılmaya yönelik bir söylem aracıdır. Genellikle üstünlük kurmak, bir grubu daha olumlu veya meşru göstermek, diğerini ise olumsuz veya tehditkâr olarak konumlandırmak amacıyla kullanılır. Söylemi hâkim kılabilmek için bu söylemi oluşturanı haklı çıkarmaya çalışan söz oyunudur (Abdulmecid, 2023). Öteki grup hakkında olumsuz yorum yapılmak istendiğinde kendi tarafına yönelik olumlu stereotipiler kullanılabilmektedir. Tam tersi durumda, örneğin ırkçılık karşıtı söylemde de kendi ülkesinde

olan ama diğer ülkelerde bulunmayan, örneğin ilticalara yönelik konukseverlik gibi bir iddia oluşturulabilir (van Dijk, 2003b).

Söylem içerisinde “bizden” olarak konumlandırılan bireyler söz konusu olduğunda, olumsuz bir durum karşısında dahi sorumluluk üstlenilmemekte; bunun yerine çeşitli mazeretler üretilmektedir. Buna karşılık, “öteki” olarak tanımlanan bireylerin eylemleri ise, genellikle onların doğasına atfedilen özgül niteliklerle açıklanır. Bu bağlamda, “bizim” olumlu eylemlerimiz yüceltilip anlamlandırılırken, “onların” olumsuz davranışları belirli anlatı kalıpları içerisinde kurgulanmakta, hatta hikâyeleştirilmektedir. Ötekiler, kuralları ihlal eden, sapkın eğilimler sergileyen ve suça meyilli bireyler olarak resmedilirler. Bu tür söylemsel yapı, özdeşlik kurulan grubu masumlaştırırken, karşı grubu sistematik olarak suçlu ve tehditkâr bir pozisyona yerleştirir (van Dijk, 2003b, s. 89).

Muhtar sahnesinde muhtar, kendisi ve “dedikoducular” arasında bir karşılaştırma yapmaktadır. Köye önemli bir eser kazandırmak istemektedir; fakat köydeki bazıları hemen söylenti yayıp, iftira atıp, muhtarı köy sandığının paralarını çalmakla suçlayarak karalamaktadır. Bunun peşinden yetiştirip, büyütüp, gönderdiği oğullarından bahsederek namusuyla yaşadığını dile getirmiştir. Genel bir perspektifle, muhtarın kara çalanlar karşısında onurla savaştığını ve halkın yararına çalıştığını ima ettiğini söylemek mümkündür. Muhtarın kurdurttuğu iki sofraya önem derecesine göre bölünmüştür. Başçavuş, hem savcıyla hem de komiserle çeşitli uyumsuzluklar yaşamıştır. Dolayısıyla, onlarla daha fazla sorun yaşamamak adına arka sofrada bulunmayı tercih etmiş olabileceği düşünülebilir. Bu sahnede Tevfik ile Arap Ali arasındaki sürtüşme de devam etmektedir. “Eşekçi” muhabbetine dâhil olan Tevfik’e Arap Ali “yağcı” diyerek onu küçümser. Ona göre Tevfik zaten yol, iz bilmeyip adliyeye şoför olan; ölü, diri parası dinlemeden evine ikinci katı çıkan biridir. Schnapper’a göre düşmanlık toplumsal yaşamın gündelik ve olağan mekanizmalarının genel işleyiş kurallarının dışında yer almamaktadır. Yakınlık her zaman değerlerle yüklüdür. Başkalarıyla yakınlık kurmak belirli bir uyum çabasını zorunlu kılmaktadır ve bu çabadan kaçınmak için çok fazla nedenimiz olabilmektedir (Schnapper, 2005, s. 150). Simmel için toplum kaçınılmaz olarak yardımlaşma ve rekabet, uyum ve uyumsuzluk, elverişli ve elverişsiz ortam karşıtlıklarını içinde barındırmaktadır (Simmel, 2008, s. 89). Çatışma, toplumsallaşmanın ve etkileşimin ayrılmaz bir parçasıdır (Goodwin ve Scimecca, 2015, s. 193). Filmde yaşanan çatışmalar bireysel düzeyde bir uyumsuzluk gibi görünse de toplumsal yapıyı şekillendiren bir unsurdur. Akrabalıklar, yoğun iç içelik ve sık karşılaşmalar taşranın yerlileri arasında süregelen bir çatışmaya neden olmaktadır.

Düşman tanımlaması kalıp yargılar ve özcü yaklaşımlar içermektedir. Ötekiliğin olağanlaştırılması ve zihinlere bu şekilde ekilmesi bu biçimde gerçekleştirilir. Kalıplar, toplumdaki kaynaklara kimin erişeceğine dair bir “söylem” oluşturmaktadır (Eriksen, 2002, s. 24-25). Muhtarın ulaşmak istediği temel hedef, muhtarlık görevini bir sonraki dönemde de sürdürebilmektir. Bu doğrultuda, bir seçim konuşmasını andırır şekilde, köyde dedikodu üreten bireyleri açıkça işaret ederek “çalışkan” ile “çalışana engel olan”lar arasında net bir ayrım kurmaktadır. Bu söylem, hem kendisini meşru ve yapıcı bir aktör olarak konumlandırmakta hem de karşıtlarını kamu yararına aykırı davranan kişiler olarak dışlamaktadır.

Arap karakteri ise, neredeyse birebir benzeri olan Tevfik ile sürekli bir rekabet hâlinindedir. Aralarındaki çatışma, yalnızca toplumsal rollerine değil, aynı zamanda kişisel benliklerine de yansımaktadır. Arap, her bakımdan kendisinin bir yansıması olan Tevfik ile tartışmakta, ötekilik ise dışsal bir unsurdan çok, içsel bir çatışma olarak tezahür etmektedir. Bu durumda, “öteki”, fiziksel veya sosyal bir uzaklıkta değil, doğrudan kişinin kendi benliğinde konumlanmaktadır.

Muhtar oğullarından birisinin polis olduğunu söylediğinde Komiser Naci İzzet’e bakarak “senin meslektaş” der. Naci rütbelidir, ama nihayetinde polistir. Yine de farkını ortaya koymaya çalışır. Daha önce de Naci’yle yoğurt tartışması yaşamış ve “bazıları ağzının tadını bilmiyor” diyerek İzzet’e çıkmıştır. Filmdeki bu türden karşılaştırmalar ve sürtüşmeler, karakterlerin erkeklik sınavlarıyla doğrudan ilişkilidir. Kaynakların sınırlı, egemenlik alanlarının kısıtlı olduğu bu evrende, erkek karakterler sürekli bir çatışma hâlinindedir. Erkekliğin sınıandığı her karşılaşma, sahnedeki gerilimi artırmakta; bireyler, zorunlu durumlarda hemcinsleriyle geçici bir dayanışma yaşasa da, rekabet ortamında üstünlük kurma çabası öne çıkmaktadır.

Selek’in belirttiği gibi (2018), toplumsal yaşamın erkeklik tipolojisine uygun olarak kendilerini biteviye kanıtlamaya çalışmaktadırlar. Bu bağlamda, herhangi bir güçsüzlük belirtisi göstermek, diğer erkekler karşısında savunmasız kalmak anlamına gelir. Dolayısıyla, alınganlık, gurur ve saldırganlık gibi duygular, derinlerde sürekli olarak beslenir ve bu duyguların ifadesi erkekliğin yeniden üretildiği birer zemine dönüşür.

3.8. Otorite ve Alıntı

Belirli bir iddiayı güçlendirmek amacıyla, söylemde sıklıkla otorite figürlerine, alanında uzman kişilere, itibarı zedelenmemiş bireylere, kanaat önderlerine ve konuya ilişkin görüş bildirmiş duayen isimlere referans verilmektedir. Bu noktada, Birleşmiş Milletler gibi uluslararası kuruluşlar, yargı mercileri ve bilim insanları, söz konusu işlev için en uygun aktörler olarak öne

çıkılmaktadır. Bu tür başvurular, söylemin meşruiyetini pekiştirme işlevi görür (van Dijk, 2003b, s. 80).

Muhtar ödenek çıkartamadığı mezarlığın duvarı için savcının kaymakam ile konuşmasını istemektedir. Muhtarın projesi sadece mezarlık duvarından ibaret kalmayarak köydeki ölümler için daha geniş bir plan oluşturmuştur. Bunun gerçekleşmesi için de savcının nüfuzundan yararlanmak istemektedir. Bunu da kurduğu sofranın önünde dile getirmiştir. Bu bağlamda, hediyeleşme ve bağış kültürü, toplumsal ilişkilerin güçlendirilmesi ve sürekliliğinin sağlanması açısından önemli bir işlev görmektedir. Marcel Mauss'un da belirttiği üzere, değiş-tokuş, anlaşma ve karşılıklı yükümlülük, topluluk ruhunun temel yapı taşlarındandır. Sosyal bağları güçlendiren yalnızca nesneler değil, ayrıca iletişim biçimleri, nezaket ve jesttir. Armağanı reddetmek norm dışı kabul edilip uğursuzluğa sevk edileceği düşünülebilmektedir. Armağanın karşılığını vermek de toplumsal yükümlülük olarak görülmektedir. Verilen şeyin geri dönüşü zincirleme ilişkiler sistemini kurmaktadır. Armağan vermek her ne kadar gönüllük esasına dayanmış olsa da kurumsallaşmıştır. Toplumun kaynaklarının çoğaltması için paylaşmak zorunlu hale gelmiştir (Demez, 2011).

Muhtar ön sofradaki gruba hitaben “Sizin gibi dostlarımız da geldikçe de gururlanıyoruz, seviniyoruz.” demiştir. Ancak muhtarın bu yeme içme töreninden masum bir değiş tokuş istemediği de açıktır. Muhtarın amacı, savcının sahip olduğu kamusal erkten faydalanmaktır. Bu bağlamda, savcıdan beklenen destek, “kronizm” olarak adlandırılabilir bir ilişkiler ağına işaret etmektedir. Kronizm, güçlü pozisyonlarda bulunan bireylerin yakın çevresine – liyakate dayanmaksızın – ayrıcalıklar sağlamasıdır. Muhtar, evine konuk olan otorite figürlerinden, dolaylı yollardan fayda sağlamayı amaçlamakta; “araya adam koyma” biçiminde nitelendirilebilecek bu stratejiyle, seçim sürecinde elini güçlendirmeye çalışmaktadır. Diğer yandan, kırsal ve küçük yerleşim birimlerinde bu türden gayriresmî ilişkiler, yalnızca somut faydalar değil, aynı zamanda sosyal itibar da kazandırmaktadır. Bu durum, otoriteyle kurulan yakın temasların yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde de anlam kazandığını göstermektedir.

Doktorun otoritesi ise bilimdir. Söz oyunları; dolambaçlı bir biçimde anlattığı hikâyede beden dilini ve konuşma becerilerini kullanarak baskın olmaya çalışan savcı, doktorun bilimsel şüpheleriyle karşılaşır. Savcının ortada mistik bir durum olduğu, kadının “küt diye” öldüğüne yönelik ikna çabaları doktorun birkaç kelimesiyle tarumar olur. Pozitivistler insanlığın gelişiminin nihai aşamasının bilim olduğunu, tüm sorulara cevabın bilim aracılığıyla

verilebileceğini, bilimin tarafsız ve kesin bilgiye dayandığını ve bilimin her alanda egemen olması gerektiğini savunmuşlardır (Yıldırım, 1997, s. 295).

Doktor, tıpta kimsenin durup dururken ölmeyeceğini, bazı ilaçların yüksek dozda alındığında kalp krizine neden olduğunu söyler. Savcı başta dirense de ilaçların türünü sorar. Öğrenince de kayınpederinin kullandığını söyleyerek yine gerçekliği başka kişilere nakleder. Doktora “pireli” ve “antika” dese de sonunda savcının gardı düşer. Doktor bilimin otoritesiyle bu meydan okumadan galip ayrılmıştır. Fakat doktor otopsi sahnesinde bilimsel tarafsızlığı askıya alarak kendi zaaflarına yenik düşecektir.

3.9. Metafor, İroni ve Benzetmeler

Söylemler görsel ve simgesel olarak ifade edilebilmektedir. Bu görseller ve simgeler üzerinden birtakım mesajlar verilebilmektedir (Abdumecid, 2023). Benzetmeler olumsuz çağrışımlarla doludur. Örneğin, Nazi Almanyasında Yahudiler için yapılan benzetmeler dildeki en kötü çağrışımları içermektedir. En yaygın benzetme de “parazit”ti (van Dijk, 2003b, s. 98-99). Suçlamalar açıkça yapılmadığında küçümseyici ve aşağılayıcı ifadeler ile ironi yapılabilmektedir (van Dijk, 2003b, s. 96).

Muhtarın evinde elektriklerin kesilmesiyle birlikte, kızı Cemile, gaz lambasını taşıyarak çay tepsisiyle odaya girer. Karanlık ortamda, yalnızca gaz lambasının ışığıyla aydınlanan Cemile'nin yüzü, odadaki erkeklerin dikkatini çeker; bu ışık-gölge oyunu, kadın figürünün estetik ve duygusal etkisini katmanlı bir şekilde ortaya koyar. Erkek karakterler, bu anlık görsel kompozisyon karşısında adeta büyülenmiş bir hâle gelirken, yalnızca maktul Yaşar, Cemile'ye ilgisiz kalır. Yaşar'ın bu tepkisizliği, sahnedeki diğer erkek bakışlarının aksine, hem karakterinin duygusal mesafesini hem de olaylar örgüsü içindeki ayrık konumunu ima etmektedir (Elmacı, 2017). Cemile, böylece filmin en sembolik figürü olarak sahneye girmiştir. Cemile fiziki açıdan görünen ilk kadın olarak filmin anlatısına dâhil olmaktadır. Jandarma eri dışarı bakarken Tevfik ile jandarma komutanının gülüşmelerini ve karşıdan yaklaşan Cemile'yi görür. Gerçek ve hayal birbirine karışmaya başlar. Cemile'nin tepsiyi uzattığı her kahraman efsunlanarak Cemile'yi inceler. Cemile katil zanlısının kardeşine kola verdiğinde gerçeklik algısı ters yüz edilir. Oysa “kola var mı?” diye sorduğunda muhtar olmadığını söylemişti. Gerçek ile hayalin çarpıtılması ise çay sırasının Kenan'a gelmesiyle netleşmiştir. Cemile'nin uzattığı tepsiyi sadece teşekkür eden bir baş hareketiyle alan Yaşar sanki Cemile'nin de hayaller, hatta ölümler âleminde geldiğini göstermektedir. Kenan bitkin ve şuursuz bir haldeyken biriken her şey Cemile ile beraber gün yüzüne çıkar. Erkekler arasında süzülen ve

sonra kaybolan bu “tekne kazıntısı” genç kadın, tüm kahramanların sırlarıyla yüzleşmelerine neden olur (Perkün, 2019).

Kenan’ın cesedin yerini itiraf etmeye iten şey, muhtarın kızı Cemile’nin masumane güzelliğidir. Kenan’ı uykusundan uyandırmıştır; vicdanı ve zihni berraklaşmıştır (Kaba, 2019). Onun varlığı, geçmiş bastırmaya çalışan erkek karakterlerin iç dünyasında sarsıcı bir etki yaratır. Cemile, taşranın ücra bir köşesinde, görünürde sıradan bir yaşamın içinde, saflığın ve masumiyetin beklenmedik şekilde ortaya çıkabileceğini simgeler. Bu bağlamda, “böyle bir muhtardan” beklenmeyen ölçüde temiz ve etkileyici bir karakterin ortaya çıkması, bozkırın katı gerçekliğine karşı bir umut ve arınma imgesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca erkeklerin içini de sıızlatır, çünkü “Allah’ın bile unuttuğu bu köyde” yok olup gidecektir; masumiyeti ve güzelliği heba olacaktır. Bu da büyük bir haksızlık duygusunu ve içlerindeki şefkati açığa çıkartmıştır. Metafizik bir yerden, neredeyse gaipten bir umut tanrıçası ile karşılaşmıştır. Cemile’nin hem şifalı hem de yaralayıcı güzelliği, erkeklerin eksikliklerini ve içlerindeki maneviyatı harekete geçirmiştir (Diken vd., 2018, s. 153-154).

Filmde Cemile ve maktulün karısı Gülnaz, iki ayrı kadın kategorisindedir. Erkeğin bilinçaltı da kadınları bu tasnif üzerinden görmeye eğilimlidir. Gülnaz ayartıcı ve felaket getiren şeytani kadın, Cemile ise bekâret ile özdeşleşen iffet ve masumiyet timsali melek kadındır (Tunalı, 2014, s. 47). Bu açıdan Cemile “ikonik” bir metafordur. Bilhassa Meryem Ana’nın mitleştirilmesini anımsatmaktadır. Meryem de saflık, günahsızlık ve bakireliğin sembolüdür. Özellikle orta çağdan sonra iyiden iyiye kutsallaştırılan Meryem, kozmik yaratıcı güç haline gelmiştir (Akalın, 2016).

Cemile’nin sahnesi Meryem’in belirmesi diye adlandırılan fenomene (örn. Portekiz’in Fatima şehrindeki gibi) benzemektedir. Ayrıca Anadolu tanrılar diyarıdır; sayısız tanrının ve tanrıçanın doğduğu veya yayıldığı yerdir. Doktor da şimşek çakınca bir yüz kabartması görmüş ve merakla Arap’a sormuştur; Arap da buralarda çok olduğunu söylemiştir. Cemile de Anadolu’nun kaybolmuş tanrıçalarından biridir sanki. Erkekler de Cemile’nin belirmesiyle “yeniden doğum” sancısı yaşamışlardır. Cemile’nin varlığının ve sessiz güzelliğinin, sahnedeki erkek karakterler üzerinde bir tür içsel dönüşüm yaratmıştır. O ana kadar sert, yorgun ve kayıtsız bir ruh hali sergileyen karakterler, Cemile’nin sahneye girişiyle birlikte bir duraksama, mahcubiyet ya da farkındalık anı yaşarlar. Bu durum, erkeklerin kendilerini, hayatlarını ve içinde bulundukları ahlaki konumlarını gözden geçirmelerine neden olur.

Sonuç

Bir Zamanlar Anadolu'da filmindeki muhtar sahnesi, yalnızca bürokratik bir sürecin geçici bir mola durağı olmakla kalmayıp, aynı zamanda erkeklik performanslarının iniş çıkışlarını da yansıtan çok katmanlı bir anlatı zemini sunmaktadır. Eleştirel söylem analizi kapsamında kullanılan kategoriler, tamamen erkek bireylerden oluşan ekibin çeşitli yönelimlerini ve ilişkisel dinamiklerini değerlendirme açısından işlevsellik kazanmaktadır. Söz konusu bölüm, muhtarın evin başköşesinde yer aldığı, sofrayı kurup savcıya hitaben taleplerini ilettiği, savcının bu taleplere yönelik kayıtsız kaldığı, erkek karakterler arasında hiyerarşi ve rekabetin gözlemlendiği; ayrıca muhtarın kızı Cemile'nin sahneye girişiyle birlikte evdeki erkeklerde bir hayranlık ve sarsılma etkisi yarattığı, nihayetinde ise savcı ile doktor arasında kadınlara dair algıyı yansıtan söylemlerin geçtiği sahneleri kapsamaktadır.

Muhtar sahnesi, hegemonik erkeklikten kırılan erkeklik biçimlerine, otorite ilişkilerinden gündelik hayat pratiklerine, alt politikalar aracılığıyla ifade bulan stratejik eylemlerden kadına yönelik bakış açılarına kadar çok katmanlı toplumsal cinsiyet dinamiklerini içermektedir. Muhtar, evine misafir ettiği bürokratik figürler aracılığıyla seçim yatırımı niteliği taşıyan morg projesini hayata geçirmeyi amaçlamakta; bu bağlamda, alt düzey bir aktör olarak otoriteyle ilişki kurma biçiminde Michel de Certeau'nun "taktik" kavramıyla örtüşen stratejiler geliştirmektedir. Öte yandan, savcı karakteri hegemonik erkeklik modelini temsil eder biçimde olaylara mesafeli ve kayıtsız bir tutum sergilerken, geçmişine dair bastırılmış bir travmanın yüzeye çıkmasıyla kırılanlık sergilemeye başlamaktadır. Doktor Cemal ise kent yaşamında yaşadığı hayal kırıklıklarını taşrada telafi etme çabasıdadır; ancak savcı ile arasında geçen diyalog, onun geleneksel erkeklik normlarından bütünüyle uzaklaşmadığını göstermektedir.

Muhtar sahnesi karşıtlıklar üzerine konumlanmıştır. Kahramanların önem derecelerine ve ast-üst ilişkisine göre sofralara dağıldıkları görülmektedir. Muhtar köydeki çalışmalarında dedikoduyla karşılık veren komşular olduğunu söylemektedir. Muhtar kişisel fayda sağlayabilmek adına ön sofrada bağdaş kurmuş misafirlere yönelik birtakım taktikler ve gizli senaryolar üretmektedir. Muhtar, sonraki seçimi de kazanmak için ben ve ötekiler biçiminde bir söylem oluşturmaktadır. Kendisini hizmet getiren olarak tarif etmekte, diğerleri ise dedikodu yaparak çalışmaları sabote etmektedir. Arap Ali, kendisi gibi şoför Tefik ile çatışma halindedir. Ekibin diğer üyelerine saygılı ve mesafeli davranmalarına karşın aralarında birbirlerine benzemekten kaynaklı bir husumet bulunmaktadır. Komiser Naci de ast üst ilişkisini polis memuru İzzet üzerinden kurmaktadır. Emri altındaki İzzet'i meslektaşısı olarak

görmemektedir. Erkekler diğer erkeklerin gözetimi altındadır ve bürokrasi içerisinde ya da dışında bu gözetleyenler karşısında sürekli tetikte durmaktadır. Performansını zedelemeyecek manevralarda bulunmaktadır. Söz konusu manevraların, toplumsal konum, sınıf ya da mesleki statü açısından birbirine yakın erkek figürleri arasında daha yoğun ve çatışmalı bir biçimde gerçekleştiği gözlemlenmektedir.

Muhtarın kızı Cemile, erkeğin değer dünyasında kadına atfedilen saflık, temizlik ve masumiyet imgelerinin somut bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Cemile'nin sahneye giriş anı, erkek karakterlerin hesapçı ve iktidar odaklı gündelik dünyasında adeta uhrevi bir figür gibi belirerek, onların bastırılmış duygularıyla yüzleşmelerini tetikleyen bir kırılma anı yaratır. Bu bağlamda, kadınların görünmezliği ile erkek fantezisinde idealize edilmiş biçimlerde temsil edilmeleri arasındaki geleneksel anlatı yapısının sürdürüldüğü söylenebilir. Filmdeki kadın temsili, yalnızca fiziksel olarak değil, anlatı içinde de çoğunlukla dolaylı biçimlerde sunulmaktadır. Nitekim savcının eşinin hikâyeye yalnızca ima yoluyla dâhil edilmesi, kadınların anlatıdaki ikincil ve edilgen konumunu pekiştiren bir diğer unsurdur.

Bu çalışma, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde yer alan muhtar sahnesini söylem analizi yöntemiyle inceleyerek, taşra bağlamında inşa edilen erkeklik formlarını, bürokratik otoriteler arasındaki güç ilişkilerini ve bu ilişkilerin hegemonik erkeklik kalıplarıyla nasıl pekiştirildiğini ortaya koymuştur. Sahnedeki karakterlerin dilsel ve davranışsal düzeyde sergiledikleri erkeklik performansları; ataerkil yapının sürekliliğini sağlamakta, aynı zamanda iktidar ilişkilerini yeniden üretmektedir. Erkekler arasındaki gündelik etkileşimler, alt politikalar ve hiyerarşik konumlanmalar, erkekliğin sosyokültürel bir inşa süreci olduğunu göstermektedir. Kadının yalnızca kısa bir süreliğine ve sessiz bir figür olarak görünmesi ise, erkek egemen bakışın taşrada nasıl doğal ve meşru bir zemine oturduğunu vurgulamaktadır. Sonuç olarak, muhtar sahnesi, taşradaki erkekliğin görünürlük kazandığı bir mikrokozmos olarak değerlendirilmiş; film aracılığıyla hem bireysel hem de kurumsal düzeyde erkeklik söylemlerinin nasıl kurulduğu ve sürdürüldüğü ortaya konmuştur.

KAYNAKÇA

- Abdulmecid, M. (2023). 'Mulan' filminin Çin milliyetçiliği bağlamında söylem analizi. *Doğu Asya Araştırmaları Dergisi*, 6(12), 1-29.
- Akalın, K. H. (2016). Göğün kraliçesi İsis'in geri dönüşü: Hristiyanlıkta Meryem Ana tapınması. *İlahiyat Tetkikleri Dergisi*, (45), 81-107.
- Akca, E. B. ve Tönel, E. (2011). Erkek(lik) çalışmalarına teorik bir çerçeve: Feminist çalışmalardan hegemonik erkekliğe. İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* (s. 11-39) içinde. Kalkedon Yayınları.
- Aksakal, E. (2021). Bürokrasi ve erkeklik halleri üzerinden taşra kültürü: Bir Zamanlar Anadolu'da. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(1), 29-48.
- Argın, Ş. (2011). Bir Zamanlar Anadolu'da: Asimetrik şikâyet toplumu, *Birikim*, 272, 18-25.
- Aydın, D. ve Atalay, S. (2021). Hegemonik erkekliğin inşası: İzmir'de 'daha' erkeklik. *Moment Dergi*, 8(1), 47-65.
- Bayraktar, Ö. ve Kaynar, M. K. (2023). Taşrada öteki olmak, milliyetçi-muhafazakâr çerçevenin dışında kalanlar: Karaman örneği. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 25(44), 556- 583.
- Bilis, A. E. (2014). 'Selam' filmi örneğinde İslami düşüncenin sinemada temsili. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (21), 9-27.
- Bora, T. (2005). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. T. Bora (Ed.), *Taşraya bakmak* (s. 37-66) içinde. İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2014). *Eril tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Certeau, M. (2009). *Gündelik hayatın keşfi*. (L. Arslan Özcan, Çev.). Dost Kitapevi.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*. (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (2000). *The men and the boys*. Allen & Unwin.
- Chodorow, N. J. (2007). *Duyguların gücü: Psikanalizde, cinsiyette ve kültürde kişisel anlam*. (J. Özata Dirlikyapan, Çev.). Metis Yayınları.
- Demez, G. (2011). Armağanın değişen sosyo-kültürel anlamları: Tüketim toplumu bağlamında bir hediyeleşme örneği olarak çiçek gönderme. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, 1(2), 87-103.

- Demirel, G. (2016). Toplumsal cinsiyet mağduriyetinde erkek. H. Kahya (Ed.), *1st. International Scientific Researches Congress Humanity an Social Sciences* (s. 254–264) içinde. E-Kitap Projesi.
- Diken, B., Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan sineması*. (A. N. Bingöl, Çev.). Metis Yayınları.
- Elmacı, T. (2017). Kara film anlatısı olarak Bir Zamanlar Anadolu’da otopsis. *Turkish Studies*, 12(21), 265-286.
- Erdoğan, N. (2000). Devleti idare etmek. *Toplum ve Bilim*, 83, 8-32.
- Ergin Zengin, S. (2021). Av tutkusu: Avlanma, ekofeminizm ve erkeklikler. *Moment Dergi*, 8(1), 205-226.
- Eriksen, T. H. (2002). *Ethnicity and nationalism: Anthropological perspectives*. Pluto Press.
- Gal, S. (1995). Language and the ‘arts of resistance’. *Cultural Anthropology*, 10(3), 407-424.
- Goodwin, G. A. ve Scimecca, J. A. (2015). *Klasik sosyolojik teori: Sosyolojinin vaadinin yeniden keşfi*. (H. Güven, Çev.). Say Yayınları.
- Günay, İ. E. (2022). Van Dijk’in eleştirel söylem analizi bağlamında Azerbaycan ve Ermenistan arasındaki savaşa ilişkin Le Monde ve Le Figaro’da kullanılan haber başlık ve girişlerinin analizi. *Aksaray İletişim Dergisi*, 4(1), 46-65.
- İpek, Ö. (2023). Bir Zamanlar Anadolu’da filmini belirsizlik duygusu üzerinden okumak. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(3), 918-928.
- Kaba, S. (2019). Ölü bedenin politikası: ‘Bir Zamanlar Anadolu’da’da abject karşılaşmaları. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 6(17), 2-17.
- Kale, E. (2018). Yeni Türk sinemasında anlatı bağlamında sinemasal bir mekân olarak taşra: ‘Bir Zamanlar Anadolu’da’ örneği. *Turkish Studies Social Sciences*, 13(10), 857-874.
- Kaplan, T. (2016). Varoluşsal bir yolculuk: Bir Zamanlar Anadolu’da. *SineFilozofi Dergisi*, 1(2), 125-146.
- Kara, O. (2021). Hegemonik erkeklik iktidarının her yerdeliği: Kelebekler ve Bizi Hatırla. *Moment Dergi*, 8(1), 188-204.
- Kesal, E. (2014). *Evvel zaman*. İthaki Yayınları.

- Kimmel, M. S. (2005). *The gender of desire: Essays on male sexuality*. State University of New York Press.
- MacInnes, J. (1998). *The end of masculinity: The confusion of sexual genesis and sexual difference in modern society*. Open University Press.
- Messerschmidt, J. W. (2019). *Hegemonik erkeklik: Formülasyon, yeniden formülasyon ve genişleme*. (Kolektif, Çev.). Özyegin Üniversitesi Yayınları.
- Monaghan, L. ve Atkinson, M. (2014). *Challenging myths of masculinity: Understanding physical cultures*. Ashgate Publishing Limited.
- Mosse, G. L. (1996). *The Image of man: The Creation of modern masculinity*. Oxford University Press.
- Nişanyan Sözlük. (2017). *Klark*. Nişanyan Sözlük. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/klark> adresinden 21 Ekim 2024 tarihinde alındı.
- Özgül, G. E. ve Tahan, K. (2014). Bir ceset arayışı olarak hatırlamanın eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da zaman, mekân ve gerçeklik. *Global Media Journal: TR Edition*, 4(8), 241-259.
- Öztürk, A. B. (2020). *Bebekten katile erkeklik: Kadına şiddet uygulayan erkekler*. Nika Yayınevi.
- Parsa, A. F. ve Akmeşe, Z. (2012, 3-5 Mayıs). *Nuri Bilge Ceylan sinemasında anlatı kodları ve arketipler: 'Bir Zamanlar Anadolu'da'* [Sözlü sunum]. 13. Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı: Sinema ve Bellek, İstanbul, Türkiye.
- Peksel, Ö. (2012). *Women in new Turkish cinema: An analysis of 'Climates', 'Three Monkeys' and 'Once upon a time in Anatolia'*. (Yayın No. Diva2:534640) [Yüksek Lisans Tezi, Stockholm Üniversitesi]. DiVA.
- Perkün, D. G. (2019). *Hayalet kadınlar: Bir Zamanlar Anadolu'da ve Abluka filmleri üzerinden Türkiye'nin yeni yönetmen sinemasında kadın temsili*. (Tez No. 555541) [Yüksek Lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Sakallı, N. ve Türkoğlu, B. (2019). 'Erkek' olmak ya da olmamak: Sosyal psikolojik açıdan erkeksilik/erkeklik çalışmaları. *Türk Psikoloji Yazıları*, 22, 52-76.
- Sallan Gül, S. ve Kahya Nizam, Ö. (2021). Sosyal bilimlerde içerik ve söylem analizi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 42(1), 181-198.

- Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji düşüncesinin özünde öteki ile ilişki*. (A. Sönmezay, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Scott, J. C. (1995). *Tahakküm ve direniş sanatları: Gizli senaryolar*. (A. Türker, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Selek, P. (2018). *Sürüne sürüne erkek olmak*. İletişim Yayınları.
- Sim, Ş. ve Göncü, S. (2019). Milliyetçilik bağlamında Bahoz/Fırtına filminin söylem analizi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 327-352.
- Simmel, G. (2008). *Bireysellik ve kültür*. (T. Birkan, Çev.). Metis Kitap.
- Slattery, M. (2008). *Sosyolojide temel fikirler*. (Kolektif, Çev.). Sentez Yayıncılık.
- Şah, U. (2020). Eleştirel söylem analizi: Temel yaklaşımlar. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 7, 210-231.
- Tunalı, D. (2014). Hareketli durağanlık izlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da. *Yedi, Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 11, 39-51.
- Türköne, M. (1989). *Eski Türk toplumunun cinsiyet kültürü*. Ark Yayınevi.
- Ugur, Z. B. (2024). Türkiye'de kadınlar mı erkekler mi daha mutlu? Değerlerin ve sosyal baskı hissini rolü. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 29, 31-47.
- van Dijk, T. A. (2003a). Critical discourse analysis. D. Schiffrin, D. Tannen ve H. E. Hamilton (Ed.), *The handbook of discourse analysis* (s. 352-371) içinde. Blackwell Publishing.
- van Dijk, T. A. (2003b). Söylem ve ideoloji: Çokalanlı bir yaklaşım. B. Çoban ve Z. Özarslan (Ed.), *Söylem ve ideoloji* (s. 13-112) içinde. Su Yayınları.
- Yetimova, S. ve Aslan, M. (2018). Nuri Bilge sinemasının uluslararası basındaki eleştirileri üzerine bir söylem analizi: Bir Zamanlar Anadolu'da örneği. *Asya Studies*, 5, 73-86.
- Yıldırım, C. (1997). *Bilimsel düşünme yöntemi*. Bilgi Yayınevi.
- Zengin, A. (2011). *İktidarın mahremiyeti: İstanbul'da hayat kadınları, seks işçiliği ve şiddet*. Metis Yayınları.

Etik Kurul İzni

Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale Sosyoloji alanına aittir.

Çatışma Beyanı

Makalenin yazarları, bu çalışma ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması olmadığını ve yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.

Destek ve Teşekkür

Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.
