

Konferans Bildirisi

Dijital Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkeklik*

Züleyha Özbaş Anbarlı (Arş. Gör. Dr.)
Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi
zozbas@anadolu.edu.tr
Orcid: 0000-0003-3014-6361



Başvuru Tarihi: 19.11.2018
Yayına Kabul Tarihi: 27.12.2018
Yayınlanma Tarihi: 11.02.2019
DOI: 10.17680/erciyesiletisim.485373

Özbaş Anbarlı, Z. (2019). Dijital Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkeklik. *Erciyes İletişim Dergisi Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu Özel Sayısı*, (1), 81-104. DOI: 10.17680/erciyesiletisim.485373

Öz

Hızlı teknolojik gelişmeler sonucunda oluşan dijital televizyonların içeriğini, hem halihazırda var olan yapımlar hem de kendi platformlarına özel çekilmiş belgeseller, filmler ve diziler oluşturmaktadır. Dijital televizyon dizileri de tıpkı televizyon dizileri gibi bir kurmaca, bir hikâye anlatımı olmanın ötesinde, hâkim ideolojik ve gündelik yaşam biçimlerini yansıtan yapımlardır. Dönemin gerçekliğinin kodları dijital televizyon dizi söylemleri içerisinde kendisine yer bulur. Ataerkil toplumsal düzenin işleyiş biçiminin olmazsa olmaz parçalarından olan erkeklik biçimleri ve onlar arasındaki etkileşim (Connell, 2016) de bu yapımların izlerkitlesine sunduğu yaşam biçimlerinin içerisinde yer alır. Hegemonik erkeklik, bir iktidar konumudur. Egemen erkeklik, kendisinden başkasının ne olması, nasıl olması gerektiği hakkında kanı belirtme hakkını elinde tutan ve kendi konumunu diğerlerine galebe çalma amacıyla kullanan bir güç formudur. Bu gücü kültürel pratikler belirlemekte ve sürdürmektedir. Kültürel pratiklerin önemli bir ayağı olan televizyon dizileri ve bu dizilerde sunulan toplumsal cinsiyet kalıpları da bu üretim sürecinde önemli bir rol oynar. Dijital televizyon dizileri izleyenlerine idealize edilmiş hegemonik erkeklik biçimleri sunar. Bu çalışmada Türkiye'nin önde gelen dijital televizyon platformları olan BluTV ve PuhuTV'de yayınlanan 5 dizi analiz edilmiştir. BluTV'nin "Masum", "Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da" ve PuhuTV'nin "Şahsiyet", "Fi-Çi" ve "Dip" dizileri, hangi erkeklik biçimlerinin idealize edildiğini keşfetmek ve hâkim hegemonik erkeklik söylemlerini açığa çıkarmak amacıyla eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Erkeklik, Hegemonik Erkeklik, Dijital Televizyon, Televizyon Dizileri.

* Bu çalışma, 18-19 Ekim 2018 tarihleri arasında Mersin'de düzenlenen Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu'nda sunulan bildirinin genişletilmiş ve revize edilmiş halidir.

Conference Paper

Hegemonic Masculinity in Digital Television Serials*

Züleyha Özbaş Anbarlı (Ph.D)
Anadolu University Faculty of Communication Sciences
zozbas@anadolu.edu.tr
Orcid: 0000-0003-3014-6361



Date Received: 19.11.2018

Date Accepted: 27.12.2018

Date Published: 11.02.2019

DOI: 10.17680/erciyesiletisim.485373

Abstract

The content of digital television, which is a result of rapid technological developments, is made from documentaries, films and series, created for these platforms, as well as existing productions. The series of digital television are the productions that reflect the ideologies like the series of broadcast television. The signs of everyday life are constructed in discourses of television serials. The forms of masculinity and the interactions between them in patriarchal societies (Connell, 2016) are offered to audiences in these products. Hegemonic masculinity is a position of power. Hegemonic masculinity is a form of power that holds the right to express what someone else is, how someone else should be and uses its own position to conquer others. This power is defined and sustained by cultural practices. And television serials are the significant part of these cultural practices and the gender patterns presented in these TV serials also carry out a minor role in this production process. Digital television serials offer idealized hegemonic masculinities to their audiences. In this study five serials that broadcasted in BluTV and PuhuTV, the prominent digital television of Turkey, have been analyzed. "Masum", "Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da" in BluTV and "Şahsiyet", "Fi-Çi" and "Dip" in PuhuTV are analyzed with critical discourse analysis to find out which hegemonic masculinities are idealized and search out dominant hegemonic masculinity discourses.

Keywords: Masculinity, Hegemonic Masculinity, Digital Television, Television Serials.

* This study is an extended and revised version of the paper which presented in the International Symposium on Communication in the Digital Age, held in Mersin on 18-19 October 2018.

Giriş

Hegemonik erkeklik kavramı, tarihçesi çok eskiye dayanmamasına rağmen sosyal bilimler literatüründe kendisine önemli bir yer edinmiştir. Kadın ve erkeğin farklılıklarını biyolojik yapılarında arayan düşünce sistemi, yerini toplumsal sistemin ve yapıların sorgulandığı düşünce sistemine bırakmış, kadınlık ve erkeklik durumunun doğuştan gelen biyolojik bir yapılanma durumu değil, toplumsallaşma sürecinde öğrenilen rolleri performe etme durumu olduğu açığa çıkmıştır. Eril ya da dişil olarak dünyaya gelen insan yavrusu, toplumsallaşma süreci içerisinde kadın ya da erkek olmaktadır. Bu iki cinsiyetin hâkim kodları bulunmakta, toplumun normları bireyi bu normlara uygun davranmaya sevk etmekte, buna uygun davranmayan birey ya da başka cinsel yönelimler gruptan dışlanma yaşamaktadırlar.

Bu hâkim normları üreten en önemli kurumlardan birisi kitle iletişim araçlarıdır. Toplumsal cinsiyet bir temsil sistemidir ve toplumun kurumları tarafından, aile, din, okul, medya gibi kurumlar tarafından üretilir. Erkeklik ve kadınlık durumları haberlerde, dizilerde, filmlerde, reklamlarda izlerkitleye sunulur. Kadınlar ev içi etkinliklerde bulunan, hoşgörülü, sevecen, hırssız, irrasyonel, duygularıyla hareket eden, erkeklerse ev dışı alana ait, rasyonel, güçlü, duygularını belli etmeyen, akıyla hareket eden olarak temsil edilir. Toplumun kabulü kitle iletişim araçlarına, kitle iletişim araçlarının söylemi topluma yansır. Erkek ve kadın olmak toplumsal söylemin sürekli ürettiği, müzakere ettiği ve inşa ettiği bir şeydir, sinema perdesi, televizyon ekranı ya da günümüzde bilgisayar bu inşa sürecinin seyir edildiği yer halindedir. Kapitalizmin oluşturduğu bu cinsiyet/toplumsal cinsiyet biçimleri, ekonomik yapılanmanın değişmesi, esnekleşmesi, neoliberal ekonomik ve toplumsal düzenin kişilerin hayatına sirayet etmesiyle birlikte bir dönüşüme uğramış, farklı kimlikler de temsil edilmiş ama yine de hâkim ve hegemonik biçimler değişime uğrasa da hâkim olan/hakimiyet kurulan ayrımı devam etmiştir. Bu çalışmada, sürecin değişkenleri ve değişmeyenleri birlikte ele alınarak dijital televizyon platformlarının kendi yapımları olan dizilerde erkeklik biçimlerinin nasıl yer aldığı tartışılacaktır.

Toplumsal Cinsiyet

Günümüzün düşünce dünyasında, feminist hareketin ve feminist yazının da önemli katkılarıyla artık bildiğimiz gibi cinsiyetler, verili ve özcü değildir. İnsanlar doğuştan kadın ya da erkek olarak dünyaya gelmemektedirler. Eril ya da dişil uzuvlara sahip olarak doğan insan bedeni, toplumsallaşma süreci içerisinde kadın ya da erkek ya da herhangi başka bir cinsiyet taşıyıcısı haline gelmektedir. Bu noktada devreye toplumsal cinsiyet kavramı girer. Toplumsal cinsiyet; yani “belirli bir zamanda belirli bir toplumda cinsler için uygun olduğu varsayılan davranışların kültürel tanımı” (Berktaş, 2015, 29), bize cinsiyetler arasında eşitsiz ilişki olduğunu ve bu eşitsizliğin aslında olumsal olmadığını, verili, tarihin ilk anından beri olagelen ve kodlarımızda yazılı olan, özcü bir durum olmadığını ortaya koymuştur.

Bununla birlikte tarihte ilk önce cinsel organların oluşturduğu farklı cinsel bedenler ve bunun üzerine yazılan farklı kültürel biçimlendirmeler olduğu fikri de aslında tartışılması gerekli konulardandır. Bu anlamda Butler’ın yazıları yol göstericidir. Butler’a göre (2012, 52,77) toplumsal cinsiyet, verili bir cinsiyetin üzerine kültürün anlam işlemesi olarak anlaşılmalıdır. Toplumsal cinsiyetin, cinsiyetli doğanın ya da doğal bir cinsiyetin üretilmesinde ve bunu kültür öncesiymiş gibi, siyasi olarak tarafsızken kültürün onun üzerine etki ettiği bir şeymiş gibi tesis edilmesinde

kullanılan söylemsel/kültürel araç olmasını eleştirir. Cinsiyetin ikiliğini söylem öncesi bir alana atfetmenin sıkıntısından bahseder. Bu süreci, “biyoloji kaderdir”den “kültür kaderdir”e dönüşmek olarak görür. Toplumsal cinsiyet ifadelerinin arkasında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmamaktadır, o kimlik asıl kendisinin birer sonucu olduğu söylenen performanslar tarafından performatif olarak kurulur. Burada tekrarlar önemlidir. Özne, belli kurallara bağlı söylemlerin bir sonucudur; onu yaratan kurallar tarafından belirlenmez, önemli olan düzenlenmiş tekrarlama sürecidir. Bu kurulum süreci de olumsaldır.

Bu veriliymiş gibi görünen cinsiyet/toplumsal cinsiyet inşası süreci, Atay'ın (2004) belirttiği gibi insanlık tarihindeki ilk eşitsizlik olan insanın doğaya tahakkümünün ertesinde, bu koşulları baz alarak oluşmaya başlamıştır. Tarım devrimiyle birlikte insan doğaya tahakküm etmiş, doğaya tahakkümün nedeni olan tarımsal etkinliğin yoğunlaştığı saban tarımından itibaren açığa çıkan bu eşitsizlik kadını erkeğe bağımlı, tabi ve mahkûm kılmıştır. Çapa tarımında kadının konumu çoğu zaman erkekle eşit düzeydeyken sabanla birlikte eşitsizlik de yapısallaşmaya başlamıştır. Tarlayı da kadını da “süren” erkek-insan artık her ikisinin de sahibi haline gelmiştir. Bu tarihsel seyir içerisinde kadınlık; fethedilmesi, keşfedilmesi hatta çoğu zaman yağmalanması gereken kayıp ve karanlık kıtalarla eş tutulmuş (Loomba, 1998), sömürgecinin zihnindeki yabancı ve gizemli topraklarla kadın cinsel organının tekinsizliği aynı görülmüştür (Berktay, 2015, s.139). Tarihin seyri içerisinde kadın ve erkek arasındaki uçurum derinleşmiş, modern kapitalizmle birlikte de bu derinleşme iyice belirgin hale gelmiştir. Günümüzün de belirleyici yapılarından olan modern cinsiyet düzeninin oluşumu “küresel bir imparatorluk olarak kapitalizmin ve Kuzey ekonomilerinin sömürgeci düzenleriyle birlikte oluşmuştur” (Sancar, 2009, 48). Tarımın başlangıcında doğurgan, üretken, hayat sunan kadın; bir zamanların saygın 30.000 yıllık Willendorf Venüs'ü, 2017 yılında Facebook'un sansürlediği çıplak kadın figürüne dönüşmüştür¹.

Kadın ve erkek arasındaki bu yapısalı gibi görünen ama aslında bir tarih inşası sonucunda oluşan sürecin açığa çıkarılmasında feminist düşüncenin önemli etkisi olmuştur. Öncelikle kadına yoğunlaşan bu alan daha sonra erkeklik incelemelerine yoğunlaşarak toplumsal cinsiyet konusunda önemli adımlar atmıştır.

Erkeklik/Hegemonik Erkeklik

Erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen roller ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamıdır (Atay, 2004, 14). Burada önemli olan erkeklik ve erkek kavramlarının birbirinden farklı olmasının göz ardı edilmemesidir. Erkeklik, bir cinsiyete ait olmanın ötesinde bir iktidar biçimidir. Bütün erkeklerin aynı oranda erkeklikler sergilediğinden ve kadınların bundan muaf olduğundan söz edilemez. Sadece eril bedenlerde bulunmaz, erkeklik nasıl ki eril olmayla ilgili değilse ve toplumsal ve kültürel çerçeve içerisinde şekillenip sürekli yorumlanan bir performans ise kadınların ya da başka cinsel kimliklerin de erkeklik yapabileceklerini, bedenleri ve toplumsal konumları üzerinde bir erkeklik türü sergileyebileceklerini belirtmek gerekir (Özbaş, 2013).

Hegemonik erkeklik ise sosyal ilişkilerde anlamı belirleyen, sözü sabitleyen, baskınlığını her türlü tavır ve davranışıyla teyit ettiren bir özne olma halidir (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004, 51). İlk defa, toplumsal cinsiyet konusuna yapısalcı

bir perspektiften yaklaşan Connell tarafından kullanılan ve tanımlanan kavram, erkeklik temelinde, cinsiyetler dünyasındaki iktidar ilişkilerine vurgu yapar. Connell'e göre (2016, 245-266), tüm dünyada kadınlarla erkekleri birbirinden ayıran bazı temel farklılıklar olduğu konusunda bir uzlaşım vardır. Kadınların erkeklerden daha az başarı yönelimli olmaları, erkeklerin daha saldırgan ya da hırslı olmaları gibi. Kadınlık ve erkeklik birer "öz" olarak ele alınır ama aslında bunları toplumsal cinsiyet düzenine yerleştiren yapılar bulunmaktadır. Özellikle iş, profesyonellik gibi konularda, endüstriyel kuruluşlarda bu açıkça görülür. Üretimin toplumsal cinsiyet yapılanması bulunmaktadır. Büyük yapılar, kadınlık ve erkekliğin, belirli toplumsal ortamlar içerisindeki biçimlenişini etkiler.

Bu eşitsiz yapılanmada iktidarı kimin elinde bulundurduğu sorunsalında cevabı Connell "hegemonik erkeklik"te bulur. Hegemonik erkeklik sadece kadınlarla ilgiliymiş ve kadının tahakküm altında tutulmasını belirtiyormuş gibi görünse de aslında ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle de yakından ilişkilidir. Hegemonik erkeklik, bir "erkek cinsiyet rolü"nü ötesindedir. Erkeklerle birebir örtüşmesi gerekmez; daha ziyade ideal olanı, erişilmez olanı, hayal ürünü kişilikler olan erkeklik modellerini içerir. Hegemonik erkeklikte önemli olan, hegemonya kavramında olduğu gibi "rıza"dır. Çok az erkek "ideal" durumdadır ancak büyük çoğunluk bu mükemmelliğe sahip olmamasına rağmen bu imajların ayakta tutulması için iş birliği yapar (Connell, 2016, 267-271). Hegemonik erkeklik, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün sürmesini sağlayan eylem örüntüsüdür (Connell ve Messerschmidt, 2005, 832). Bu eylem örüntüsü; hegemonik erkeklik durumu da tarihte ezel ve ebed biçimde var değildir, bu bağlamda özcü bir kavram değildir. Modern zamanda, kapitalizmin ihtiyacı olan işgücü ve yine ihtiyacı olan tüketici temelli olarak yoğun bir inşa sürecine girse de kökenleri antik dönemlerden kalmadır. Helenistik dönemde, Yunan toplumunda ideal erkek olmak için Atina vatandaşı olunmalı, bir *oikos* oluşturarak devlete karşı olan doğrudan ve dolaylı görevlerini yerine getirmeli, aile babası yaşında olmalı, bir karısı ve çocukları olmalı ve öz denetime sahip olmalı; cinsellik, öfke, konuşkanlık gibi bütün koşullarda öz denetim sahibi olmalıdır (Berg, 2011, 110-111). Segal ise (1992), 19. ve 20. yüzyıldaki Avrupa'daki erkeklikleri incelediği çalışmasında ekonomik yapılanmayla birlikte değişen erkeklik biçimlerini göz önüne serer. Yüzyılın sonlarında sporun ve fiziksel uğraşların önem kazanmasıyla birlikte atletik ve konformist bir kas erkekliğinin öne çıktığını belirtir. İngiltere'de 19. yy. boyunca İngiliz orta sınıfı için gerekli olan ahlaki gücü sağlayan yuva önem kazanmış, ev içi ve ev dışı alan arasındaki uçurum genişlemeye başlamış, sömürgecilikle ideal erkeklikte de atletik ve güçlü bir beden talep edilmesine neden olmuştur.

Diğer cinsiyetleri ve ikincil erkeklikleri ezmeye muktedir bu erkeklik biçiminin en önemli ayırt edici özelliği heteroseksüelliktir (Connell, 2016, 272). Zamana ve tarihe bağlı olarak hegemonik erkekliğin özellikleri değişir ancak heteroseksüel olmak ortak bir özellik olarak yerini korumaktadır. Ancak günümüzün neoliberal koşulları, neoliberal yapılanma ve bu yapı içerisinde özne inşası sürecindeki esneklik sayesinde, bazen bu heteroseksizmin de esnetilebildiği görülmektedir. Örneğin Özbay (2011, 194), 2004-2006 yılları arasında yaptığı Rent Boy'larla ilgili çalışmasında heteronormativitenin de neoliberalleşme sürecinde sarsıldığını ve en azından eski mutlaklığından ve itibarından feragat ettiğini belirtir.

Connell (2005, 2016), hegemonya kavramını Gramsci'den ödünç alır ve "rıza" kavramını vurgular. Hegemonya; dini pratiklere, kitle iletişiminin içeriğine, emeğe karşılık verilen ücretlere, özel alana, ev düzenine, politikalara kök salan üstünlüktür. Fiziksel güce dayalı değildir ancak azade de değildir, birbirlerine yakındır, şiddetle desteklenebilir. Ayrıca hegemonya diğer seçenekleri ortadan kaldırmaz. Bir oyun esnasında kazanılan üstünlüktür. Diğer gruplar ikincil plana itilir ancak ortadan kaldırılmaz (Connell ve Messerschmidt, 2005, 832; Connell, 2016, 269). Şartlar değiştiğinde, yeni bir erkeklik, yüceltilen imgeler ve kurumsal müdahalelerle hegemonikleşir (Özbaş, 2004, 94). Bu rızaya dayalı süreç sadece hegemonik erkeklik biçimine yakın olanlar tarafından değil diğer gruplar tarafından da rızayla karşılanır. Bu anlamda değişmezmiş, özcüymüş ve hep verilmiş gibi görünür, fark edilmesi ve ikincil erkekliklere dahil olanlar tarafından ayırt edilmesi zorlaşır.

Hegemonik erkeklik, egemen değerlerini yaydığı için çok fazla erkeğin sahip olduğu örüntüymüş gibi görünür ama aslında bir azınlık grubuna aittir (Connell ve Messerschmidt, 2005, 832). Elde edilir gibi görünse de sürekli bir sınav hali mevcuttur. Bir kere elde edilip sonuna kadar sahip olunmaz, sürekli tekrar tekrar inşa edilmek zorundadır (Atay, 2004). Bu inşa sürecine herkes katılır, herkesin inşaya ortak olduğu toplumsal ve kolektif bir süreçtir (Sancar, 2009). Bu normatif süreç, ideolojik olarak kadının erkeğe tabi olmasını sürekli meşrulaştırır (Connell ve Messerschmidt, 2005, 832). Kadın olmak demek zaten erkeklerin mülkiyetinde olan özel bir alana doğmak demektir (Berger, 2008). Bu toplumsal cinsiyet düzeninde hegemonik erkekliği üreten kurumlar, düzenin olmazsa olmazlarıdır; devlet, yasalar, şirketler, sendikalar, aile, ordu gibi kurumlar sayesinde eylemlerden hegemonik erkeklik değerleri beklenir; meşru ve arzu edilir kılınır (Sancar, 2009, 32). Bu inşa kurumlarından birisi de kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları bu hegemonik erkekliği hem üretmekte hem de tek, verili ve özcü bir şekilde göstermektedir. Diğer toplumsal cinsiyet temsilleri gibi hegemonik erkeklik de kitle iletişim araçlarında yeniden üretilmektedir.

Hegemonik Erkeklik ve Perde/Ekran

Bir temsil sistemi olan toplumsal cinsiyet, kitle iletişim araçlarında sıklıkla kendisine yer bulmaktadır. Bu çalışma özelinde erkeklik ve hegemonik erkeklik temsillerinin diğer kitle iletişim araçlarının ötesinde sinemada, perdede ve televizyonda, ekranda nasıl kendisine yer bulduğu temel alınmıştır. Bu anlamda sinema ve televizyon ekranları hegemonik erkeklikleri üreten, sunan ve inşa sürecini gerçekleştiren mecralardır.

Ekranda kadınlık ve erkeklik temsillerini açıklayan ilk çalışmalardan biri Mulvey'in 1975'te Screen'de yayınlanan "Görsel haz ve anlatı sineması" isimli çalışmasıdır. Mulvey'e göre (1997), filmler izleyene bazı hazlar sunar. Bunlardan biri skopofili; bakma hazzıdır. Salonun karanlık, perdenin aydınlık olması dikizciliği yükseltir. Erkek star, erkek izleyene egosu için ayna işlevi görür. Erkek dikizleyerek haz için teşhir edilen dişiye bakar ve erkek imgesiyle büyülenip özdeşleşir. Bu bakışlarla filmdeki kadına sahip olur. Ama burada dişi figür hadım edilme kompleksini çağırıştır ve penis yoksunluğu hissedilir. Kadın bu endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir. Bu durumda erkeğin bilinçdışı, bu hadım edilme tehdidinden iki yolla kaçır: Ya suçlu nesnenin; kadının değersizleştirilmesi, cezalandırılması, yok edilmesi, kurtarılmasıyla ya da endişenin yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da kadın figürünün kendisini fetişe dönüştürerek, yıldız kültürü yaratarak hadım edilmeyi yok saymayla.

İlk yol sadizm içerir; hadımı çağrıştıran kadını, cezalandırarak denetim ve boyun eğme sağlar. İkinci yol ise fetişistik skopofili içerir. Gözetlemecilik, nesnenin fiziki güzelliğini yüceltir, onu kendi başına tatmin edici hale dönüştürür (Mulvey, 1997).

Mulvey'in bu çığır açıcı analizi, daha sonraki birçok araştırmacıya ön ayak olmuştur. Sinemada kadınlık ve erkeklikle ilgili birçok analiz yapılmıştır. Bu analizlerde Eleftheriotis (1995) kültüre ve zamana mutlaka vurgu yapılması gerektiğini belirtir. Erkeklik hem erkeklik biçimleri olarak hem de ekrandaki/perdedeki temsilleri olarak kültürden kültüre ya da zamandan zamana büyük oranda farklılık içermektedir. Örneğin Eleftheriotis'e göre (1995) Yunan sinemasındaki erkeklik ile Anglo Amerikan Film çalışmalarında tanımlanan erkeklik birbirinden oldukça farklıdır; bu yüzden, tarihsel ve sosyolojik bağlam, aynı zamanda bu seyir nesnelere yapım süreci koşulları mutlaka gözetilmelidir.

Türkiye'de ise ekran/perde ve erkeklik konusunda yazılan ilk metinlerden biri; Fatih Özgüven'in 1985'teki Videosinema dergisinde yayınlanan "Yeşilçam'da erkekler ve dişiler" yazısıdır. Ona göre gerçek yıldızlık kılıktan kılığa girmeyi değil, kişinin kendisinde gizli olan bir özün dışarıya vurulmasını gerektirir. Yıldız, bu öz hepimize paylaştıran, ama bunu yaparken hep kendisi kalan kişidir. Bu anlamda ilk jönümüzün Ayhan Işık olduğunu söyler ve öncekileri "mış" gibi yapıyor olduğunu belirtir. Halbuki sinema da zaten eylediğimiz performansın yansıtılmış halleridir. Uluyağcı da (2001, s.36) Ayhan Işık'ın, sert erkek, namuslu, duygularını zor belli eden, evin geçimini sağlayan, çocuklarına ve karısına karşı belli etmediği şefkati olan ve evini dışarıdan gelecek tehlikelere karşı koruyan erkeklik tipi ürettiğini belirtir. Türk sinemasında Mulvey'in bakışıyla, yıldız kültü yaratan ya da cezalandırılarak ego inşa eden kadınlık modelleri yetmişli ve seksenli yıllarda oldukça yaygın haldedir. 1980'li yıllara kadar geleneksel diye nitelenebilecek erkek tipleri varken daha sonra yeni bir erkek tipi ortaya çıkar. Bu yeni erkeklik biçimi geleneksellikten sıyrılmış gibi görünmesine rağmen alt metninde geleneksellik sızdırır. (Uluyağcı, 2001). Erkek normu ve bakışıyla ana akım sinema, sıklıkla kadın ve dişi görselleri ele alırken seyrek olarak aynı yolla erkekleri ve erkek imajları da incelemiştir: kadınlar bir problemdir, kaygı ve saplantı kaynağıdır; erkeklerse değildir (Neale, 1983). 1980'lerde az sayıda erkek formu mevcuttur ancak daha sonra artmıştır. Türkiye'de bu artış özellikle 90'lara denk gelmektedir. 1990'lı yıllardan itibaren sinemada moda ilgil duyan, duygularını dile getirebilen, kadınların gereksinimlerine dikkat ediyor görünen erkek tipleri görülmeye başlanmıştır. Bu erkekler yakışıklı ve duygusaldırlar ancak bu imgenin altında toplumda var olan geleneksel erkek imgesinin nüveleri bulunmaktadır (Uluyağcı, 2001).

1990 sonrası Türk filmlerinde sıklıkla erkek bedenleri boy göstermekte ve sadece kadın bedeni değil, erkek bedeni de bir metaya dönüştürülmektedir. Bununla birlikte perdede kadınlara yönelik eril şiddete artık hegemonik erkeklik modeline uymayan bu yeni erkek tipleri de maruz kalmaktadır (Oktan, 2008, 159). Bu dönemden sonra artık farklı erkeklik tiplerinin temsillerini içeren filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu durum değişen toplumsal yapılanma ve ekonomik düzenle yakından ilgilidir. Kapitalizmden neoliberalizme geçiş, bu neoliberalizm sürecinde öznelerin önemsenmesi ve inşası, bedeni fark etme, farklı kimliklerin parlama olanağı kazanması ve düzenin hepsini metaya çevirebilme yetisinin bulunması farklı erkeklikler hatta farklı hegemonik erkeklikler inşa etmeye başlamıştır. Bunun nüveleri ekranda/perdede yerini almıştır. Örneğin 2006 yapımı Korkuyorum Anne,

geleneksel ataerkil cinsiyet rollerini ve burjuva ataerkilliğinin temsil ettiği ideal erkek kimliğini reddeden; beden sağlığına, kültürel ritüellere, modern dünyanın çalışma ideolojisine dayanarak kurulan ve yüceltilen erkekliklerin yerine hem anatomik hem de kültürel olarak bu normların dışında kalmış erkek öznelere odaklanmaktadır (Erbabalan Gürbüz, 2016, 140). Ama bunlarla birlikte, 1990 sonrası Türk sinemasında erkek kahramanlar anti kahramana dönüşmeleri ve alışlageldik erkeklik tiplerini yapıbozuma uğratmalarına rağmen, hegemonik erkeklik çerçevesinden çıkamamaktadırlar (Erkılıç, 2011, 231).

Televizyon ekranında da durum farklı değildir. Zimdars (2018, 280), televizyon yayıncılığının ister kablo ister broadcast olsun çok sayıda çelişkili ve karmaşık erkeklik performansları sergilediğini belirtir. Lotz (2014, 35)'a göre, televizyon bize; ağır başlı ve itidalli haber spikerlerini, testosteron salgılayan güreşçileri ya da her şeyin en iyisini bilen babaları aynı anda sunar. Özellikle kahramanları erkek olan diziler hegemonik erkeklikleri sıklıkla inşa ederler. Amerikan televizyonu birçok farklı tipte erkek sunmaktadır ancak ister western kahramanı ister bir komedide aile reisi rolü olsun hepsinde erkekliğin ataerkil yapıları hakimdir. Patriyarkal erkeklikten sapan erkekler o bölümde kötü adam ya da anti kahraman olurlar ama televizyonun erkek kahramanları tutarlı bir biçimde hata yapmazlar, iyi niyetlidirler ve otoriteleri çok sık sorgulanmaz.

Türkiye'de de özellikle televizyon dizilerinde erkeklik temsilleri sıklıkla yer almaktadır. Onurlu, kahraman, namuslu, vatansever ve ahlaklı, milliyetçi, adaletli, kabadayı (Gültekin, 2006), sessiz ve savaşçı (Türk, 2011), delikanlı, çarpık kurumlarla ilişkili sorunlu, güven bunalımlı (Oktan, 2008), toplumsal adaleti arayan, kutsal, kötü karakterlerle savaşan (Yücel, 2014) karakterler, ama aynı zamanda kaybetmiş, anlaşılamayan, "ne baba ne koca" olabilmiş, argo konuşan erkeklikler; anti kahramanlar seyre çıkmaktadır (Özsoy, 2011; Gedik, 2016). Anti kahramanlar da, erkeklik temsilleriyle yeni hegemonik erkeklik biçimleri inşa ederler. Uçan Çubukçu (2016, 121) da Türkiye'deki dizilerde temsil edilen toplumsal cinsiyet biçimlerinin iş bölümüne ve sınıfa göre belirlendiğini; kamusal alanın içindeki erkek, kamusal alanın dışındaki kadın rolünün inşa edildiğini; dışarıda bırakılan öteki kadınlar, militarist roller, abartılı homoseksüellerin mevcut olduğunu ancak farklı cinsel kimliklerin görülmediğini belirtir.

Televizyon ve Yeni Olanaklar

Günümüzde televizyon en sık takip edilen kitle iletişim araçlarından biridir. 2014-2015 yılı TÜİK Zaman Kullanım Araştırması'na göre, 10 ve daha üstü yaşlardaki fertlerin en fazla yaptığı sosyal faaliyet %94,6 ile televizyon izlemektir. Erkeklerin %44,8'i, kadınların da %46,7'si zamanlarını televizyona ayırmaktadır (TÜİK, 2015). İzleyici olarak geniş bir yaş skalası bulunmaktadır. Televizyon sadece yetişkinlerden değil, ergenlerden de talep görmektedir. RTÜK'ün 2016 yılındaki Medya Okuryazarlığı Araştırması'na göre 8. sınıf öğrencilerinin %98,3'ü televizyon izlemekte, hafta içi ortalama TV izleme süresi 3 saat 34 dakika, hafta sonu ise 3 saat 59 dakika olmaktadır (RTÜK, 2016). Dijital olanaklarla; tablet, telefon, diz üstü bilgisayar ve masaüstü bilgisayar ile birlikte, ekran başında geçen sürenin daha da artacağı öngörülmektedir. Dijital çağda artık televizyon sadece televizyon değildir. İzleyici ekran karşısında, kendisine sunulan vakitte kendisine sunulan içeriği izlemeyle sınırlı değildir, seçenekleri çoğalmıştır. Teknolojik gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda, karasal yayıncılık kanalları yerine, yüzlerce kanal sunabilen çok kanallı paketler

getirilmesi, geniş bant teknolojisi, izleyicilerin istedikleri zaman izlemeleri için ayrı programlar sipariş etmelerine izin verebilmesi değişim sürecinin göstergeleri olmuştur. 1980'ler, kablo ve uydu sistemlerinin gelişmesine, video kaydedicilerinin yaygınlaşmasına şahit olmuştur. Ancak içeriğin kontrol oranının asıl artışı 2000'lerde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çoklu kanal televizyon paketleri ve mobil telefonlar hızla benimsenmiştir (Gunter, 2010). Günümüzün izleyicisi için artık seçenek sadece karasal yayıncılık değildir. Kablo ve uydu televizyon sistemlerinin yanı sıra internet televizyonu da izleyicinin hizmetindedir. İnternet televizyonu; televizyon, telekomünikasyon, internet, bilgisayar uygulamaları, oyunlar gibi birçok türün birleşiminden oluşan, dijital yakınsama aracıdır. İnternet televizyonu, birbirlerinden farklılıkları bulursa da sıklıkla, web TV, IPTV, gelişmiş TV, kişisel TV, etkileşimli TV gibi kavramlarla birlikte anılmaktadır (Gerbarg ve Noam, 2004, xxi). İnternetin gelişimiyle birlikte video akışı geliştikçe televizyonun mantığı da değişmiştir. Televizyon artık doğrusal yayının ötesinde bir veritabanı biçimi edinmiştir (Lobato, 2018, 241). SVOD platformları (Subscription video-on-demand) televizyonu dijitalle birleştiren ortamlardan biridir. Bunun en popüler örneği Netflix'tir. Özellikle Kanada, İngiltere, Avustralya, Batı Avrupa'daki pazarlarda, yayınlarla ve kablo yayınları ile rekabet eden ana medya hizmeti durumundadır (Lobato, 2018). 1997'de kurulan, 2007'de üyelerin kendi kişisel bilgisayarlarından televizyon akışını anında izleme olanağı sunan Netflix'te², kültürel tercihlerin farklılığı, bölgesel lisanslamalar ve coğrafi engellemeler nedeniyle tüketiciler her ülkede farklı içerikleri alımlamaktadırlar (Aguiar ve Waldfoel, 2018, 420). Bu bağlamda daha yerel içerik üretimi de önem kazanmıştır. İnternet ve televizyon etkileşiminde, Türkiye'de iki girişim önemlidir. Bunlardan biri 2016 yılında açılan Doğan Holding'e ait BluTV, diğeri ise yine 2016 yılında açılan Doğu Holding'e ait PuhuTV'dir. BluTV ücretliken, PuhuTV ücretsizdir ancak reklam engelleyicilerin aktif olduğu tarayıcılarda açılmamakta ya da uygulama açıkken reklamı atlama olanağı bulunmamaktadır. PuhuTV kendisini "yeni nesil online televizyon", BluTV ise "dijital televizyon" olarak tanımlamaktadır ve ikisinin de akıllı televizyon uygulamaları mevcuttur^{3 4}.

Yöntem

Çalışmada Türkiye'deki dijital televizyon platformlarından yayınlanan 5 dizideki hegemonik erkeklik temsilleri, eleştirel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Eleştirel söylem analizi, iktidar, tarih ve ideoloji kavramlarını içeren (Wodak, 2001), multidisipliner temelde, diğerleriyle diyalektik olarak bağlantılanmış bir toplumsal süreç ögesi olan dili bir söylem olarak çözümleyen (Fairclough, 2003), ideoloji, güç ve söylem ilişkisini tanımlayan bir yöntemdir. Eleştirel söylem analizi temelde, dille ortaya konmuş olan iktidarın, ayrımcılığın, güç ve kontrolün, opak ve şeffaf yapısal ilişkilerinin analizine ilgi duyulması; dil kullanımı ve söylem tarafından belirtilmiş, işaret edilmiş, oluşturulmuş, kurulmuş, meşrulaştırılmış toplumsal eşitsizliği eleştirel bir şekilde incelemektir (Wodak, 2001:2).

Çalışmada analiz edilecek diziler BluTV'nin "Masum", "Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da"; PuhuTV'nin "Şahsiyet", "Fi-Çi" ve "Dip" dizileridir. Bu çalışmanın amacı hegemonik olan ve olmayan erkeklikler söylemlerini açığa çıkarmak, hangi tarihsel ve toplumsal koşullarda hangi erkeklik(ler) biçim(ler)inin ideal olarak algılandığını dijital televizyon platformları üzerinden analiz etmektir. Her kültür, her toplumsal koşul, kendi isteğine göre olan, kendi ihtiyaç duyduğu erkeklikleri üretmektedir ve bu temsiller genelde kitle iletişim araçlarınınca araştırma özelinde ise dijital televizyon

platformu dizilerinde izleyiciye sunulmaktadır. Dijital televizyon platformlarında yer alan dizilerde kahramanın erkek(ler) olduğu ve onların dünyasının anlatıldığı dizilerin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Çalışmada da yeni bir mecra olan bu platformlarda yer alan dizilerden erkek kahramanların belirleyici olduğu diziler seçilmiştir. Dahası, çalışmanın yapıldığı tarihe kadar yayınlanmış dijital televizyon platformlarına özel dizilerde kadın kahramanların ağırlıklı olduğu hatta kadının “kahraman” olduğu diziler mevcut değildir. Ya başrolleri paylaşırlar ya da destekleyici hikayelerin öznesidirler. Bu anlamda dijital televizyon platformlarındaki dizilerde erkekliklerin başat olduğu diziler ele alınmış ve nasıl temsil edildikleri incelenmiştir. Çalışmada sınıf, beden, mekân gibi farklı belirleyiciler ele alınarak hegemonik erkeklik biçimlerini, ideoloji, güç ve söylem arka planında analiz edilmiştir. Çalışmada temel olarak; “dijital televizyon platformlarındaki dizilerde hegemonik olan ve olmayan erkeklikler nasıl konumlandırılmaktadır?” sorusu sorulmuştur. Bunun yanı sıra çalışmada sınıf, beden, mekân gibi farklı belirleyiciler ele alınarak hegemonik erkeklik biçimlerini, ideoloji, güç ve söylem arka planında analiz edilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın ana sorusu ve alt soruları şunlardır:

- Dijital televizyon platformlarındaki dizilerde hegemonik olan ve olmayan erkeklikler nasıl konumlandırılmaktadır?
- Dijital televizyon platformlarındaki dizilerde sınıf ve hegemonik erkeklik arasında nasıl bir ilişki vardır?
- Dijital televizyon platformlarındaki dizilerde mekân ve hegemonik erkeklik arasında nasıl bir ilişki vardır?
- Dijital televizyon platformlarındaki dizilerde beden ve hegemonik erkeklik arasında nasıl bir ilişki vardır?

Bulgular

Dijital televizyon dizilerindeki seyirlik erkeklikler de diğer seyir nesnelere gibi kahramanlık üzerine kurulmaktadır (Yücel, 2014). Kahraman, erkeklik özelliklerinin abartılmış halidir ve insanın ölüm korkusunun üstesinden gelmesi için yardımcı işlev görür. Bireye ya da gruba yöneltilen tehdit ne kadar büyükse kahramanlara duyulan ihtiyaç da o kadar büyük olur (Boon, 2005). Boon (2005, 301) Batı literatüründeki kahraman figürünün Gilgamiş’tan Fight Club karakteri olan Tyler Durden’a kadar gittiğini belirtir. Kahraman, “hayatta kalma dürtüsü” en güçlü olan kişidir (Yücel, 2014, 49). Tarihin ilk kahramanlık savaşını veren Gilgamiş da sürekli yaşıyor olmak ister, ölmek ister. Doğanın yasalarının yerini fallusun yasalarının almasının mitosunu olarak görülen Gilgamiş mitosunda Gilgamiş ölümsüzlüğü arar (Gezgin, 2012, 145). Bu hayatta kalma dürtüsünün çeşitli biçimleri vardır ve hikayeler bunun üzerine kurulur. Hayatta kalmayı herkes farklı biçimde algılar. Bazen en temelde yaşayabiliyor olma; kalbin atması yeterliyken bazen hegemonik olamamak da ölmek demektir. Hayatta kalma dürtüsüne sahip kahramanlar genellikle erkeklerdir. Kadınlar bir bakılan/seyredilen rolü üstlenirler. Mulvey’in deyişiyle bakacak olursak erkeklerin gözetlediği dünyada kadınlar ya yıldız kültürler ya da hadım edilme korkusunun üstesinden gelmek için cezalandırılmaya çalışılırlar. (Mulvey, 1997). Dizilerde de bu kahramanların temsil ettiği farklı erkeklik(ler) bulunmaktadır.

Connell (2005), hegemonik erkekliklerle birlikte başka erkekliklerle ilişkili de saptamalar yapar. Hegemonik erkeklik harici diğer erkeklik biçimleri, üç ilişki formunda ortaya çıkar: Bunlar; tabi kılınan (*subordinated masculinity*),

işbirlikçi (*complicit masculinity*) ve marjinalleştirilen (*marginalized masculinity*) erkekliklerdir. Tabi kılınan erkeklikler; heteroseksüel erkeklere tabi kılınan farklı cinsel yönelimi olan kişilerdir. Eşcinsel erkeklikler en göze çarpandır ancak tabi kılınan erkeklikler bununla sınırlı değildir; bazı heteroseksüel erkekler de bu gruba dahildir. Meşrulukları reddedilir. Korkak, muhallebi çocuğu, dört göz, “karı gibi” sıfatları bu hegemonik erkeklığe dahil olmayan erkekler için kullanılmaktadır. İşbirlikçi erkeklikler, hegemonik değildir ancak bu hegemonik erkeklik biçimlerinden yarar sağlarlar; ataerkil düzenle ilgili bir sorunları yoktur, kadınların tabi kılınması avantajını kullanırlar. Sessizdirler ve hegemonik erkeklik çıkarını kullanırlar. Hegemonik modellere uymasa da onlara karşı da çıkmaz. Marjinalleştirilen erkeklikler ise cinsiyet kesişimselliğinin oluşturduğu iktidar ilişkileri karmaşıklığını yansıtır. Marjinalleştirme, dominant grubun hegemonik erkeklığın yetkisiyle ilgilidir. Örneğin siyah erkekler Amerika’da marjinalleştirilirler ancak ünlü ve başarılı siyah atletler buna dahil değildirler çünkü hegemonik erkeklik özellikleri sergilerler. Bu hegemonik erkeklik harici erkeklik biçimleri sabit karakter türleri değil, bağlama göre değişen uygulama biçimleridir. Bununla birlikte, çalışmayan, “lumpen”, alt sınıf erkeklikleri marjinalleştirilir, tehlikeli görülür (Connell, 2005).

Farklı tarihsel ve toplumsal koşullarda farklı erkeklik biçimleri ideal olarak görüldüğü gibi dijital televizyon platformlarındaki dizilerde hegemonik olan ve olmayan erkeklikler temsil edilmektedir. Bu bağlamda ele alınan dizilerde de hegemonik olan ve olmayan erkeklik biçimlerinden söz edilebilir.

Şahsiyet’teki (2018) Agah Beyoğlu aslında bir marjinal erkektir. Kadın için cinayetler silsilesi işler, kadına şiddete karşı çıkar, eşine şiddet uygulayan ve öldüren bir kişiyi aynı şekilde öldürür. Eşlerini kaybetmiş kahramanlar ev içi etkinliklerini kendi hayatlarını basit düzeyde idame ettirecekleri şekilde yaşarlarken Agah Beyoğlu için ev içi etkinlik önemlidir. Öyle ki kadın işi görülen dikmiş dikmeyi, örgü örmeyi tercih eder. Literatüre göre geleneksel aile reisi ya da işte başarılı yönetici modelindeki erkekler, özellikle emeklilik dönemine geçişte bir çökkünlük yaşamaktadırlar. Yaşam boyu ev dışı etkinliklerle nitelendirilmiş erkek, emeklilik döneminde ev içi etkinliklerle karşı karşıya kalır ev dışına çıkacak türlü mecralar arar (Onur ve Koyuncu, 2004, 45). Agah da her şeyden elini eteğini çekince kendisine meşgaleler bulur. Dikmiş dikme ve örgü örmenin yanı sıra cinayet işlemeyi meşgale edinir. Lotz’un (2014, 93) “kötü öğretmenler” diye adlandırdığı bir erkeklik tipi, başlangıçta herhangi bir karakter olan, sıradan bir hayat yaşayan ama daha sonra hayatları sıradanlıktan hızla uzaklaşan erkekliklerdir, hayatlarında anlam aramaktadırlar. Lotz’un *Breaking Bad*’i örnek gösterdiği bu erkeklik Şahsiyet dizisinde Agah Beyoğlu ile beden bulur. Bu erkeklerin kendi özgürlüklerini neden riske ettikleri sorusunu Lotz, (2014, 104) umutsuzluklarıyla açıklar. Karakterlerin umutsuzluklarının bir sonucu olarak yolculuklarına başladıkları açıktır. Şahsiyet’te Agah Beyoğlu, hukuk sisteminden, eril tahakkümden, erkekliklerin suç işlemeye hakkı olduğuna dair inancından dolayı umutsuzdur. Bu yüzden riske girer. Bununla birlikte bir derdi de Alzheimer olduğu için unutmama ihtimali ve şahsiyetinin kaybolma ihtimalidir. Şahsiyet dizisindeki kadın polis karakter Nevra unutmamak, Agah ise unutmamak istemektedir. Agah Beyoğlu’nun düşmanı Cemil ise hegemonik erkeklik özellikleri sergiler. Zengin, güçlü, genç bir kadının ilgisini çekecek kadar cazibeye sahip, başka cinsiyetlere ve türlere eziyet edebilen, taciz ve tecavüz hakkını kendinde gören, sert, uzlaşmaz bir erkektir.

Öldürme hakkı aslında hegemonik erkeğe aittir. Ama izleyicinin Şahsiyet'te ilgisini çeken hegemonik erkek olmayanın, Agah Beyoğlu'nun işlediği cinayetlerdir.

*Fi-Çi'de*⁵ (2017-2018) hegemonik ve işbirlikçi erkeğin birlikteliğini görürüz. Can Manay zengin, yakışıklı hem rızaya hem kaba güce dayanan bir otorite sahibi, duygusal olarak da karşısındaki ikna etme yeteneğine sahip bir kahramandır. Deniz ise bütün bunları reddeder görünen, hegemonik modele riayet etmeyen ama ona karşı da çıkmayan bir erkeklik biçimine sahiptir. Karşymış gibi görünmesine rağmen performe ettiği cinsiyetle cinsiyet düzenini destekler, hegemonik formun güvence altına aldığı patriyarkal çıkarları elde eder. Melodramik, sakin, akil, duyarlı bir karakteri vardır ancak düzenle ilgili herhangi bir sıkıntısı olmadığı için bir iştirakçi görünümü sergilemektedir. Dizinin üçüncü erkek karakteri Sadık Murat Kolhan da her ne kadar hegemonik erkeklik özelliklerine sahip olsa da olmak istediği erkeklik açısından marjinal erkeğe dahil edilebilir. Güçlüdür, zengindir ve fallustan kaynaklanan iktidarın farkındadır. Ama bir yandan da biseksüel Özge'ye ilgi duyar; eşinin, kendisi için yatakta iyi olmadığını söylemesini beklediği gibi öfkeyle karşılaşmaz, cinsel performans konusundaki sınavlara beklenen tepkilerle cevap vermez. Bir erkek etkinliği olan avcılık hobisini bir süre sonra bırakır. Üstelik parçası olduğu çok büyük bir suçtan dolayı büyük vicdan azabı çekmektedir. Dizi, Can Manay'la Deniz'in kutuplaşması ve aradaki Duru'nun hangi karakteri seçeceği üzerine kurulurken Sadık Murat Kolhan'ın bu eğilimleri dizide farklı bir erkeklik biçimi tasvir eder.

Dip'te (2018) ise aslında hegemonik erkekliğin gücüne sahip olmayan ama Türkiye'de gitgide daha hegemonik bir yapı haline gelen bir erkeklik biçimiyle karşılaşılır. Sahir, anlaşılmaz, kaybolmuş ne kadınların ne başka erkeklerin ne iktidar kurumlarının anladığı, içinde fırtınalar kopan ama kimsenin duymadığı yalnız ve suskun bir erkektir. Erkek sosyalizasyonunda suskunluğun ve yalnızlığın önemi büyüktür. Kendisi ve duyguları hakkında konuşmayan suskun halleri ve bu suskunluğa bağlı olarak edinilen yalnızlık erkeklikte önemlidir. Yalnızlık kadınsılığın zıttı olarak konumlandırılır (Heiliger ve Engelfried'den akt. Onur ve Koyuncu, 2004). Sahir de yalnız ve suskun bir kahramandır. İçinde yaşadığımız sosyo kültürel ortam ve kaybetmeye elverişli esnek zemin artık Sahir gibi karakterleri, anti kahramanları hegemonik şekle getirmektedir. Dizinin diğer erkek kahramanı Ali Kemal ise devlet aklına sahiptir ve devletin aslında ne kadar eril bir dile sahip olduğu dizi boyunca bize sunulur. Sahir, Ali Kemal, devlet, derin devlet ve iktidara ortak olmak isteyen diğer erkek karakterlerin, eş deyişle eril iktidarların çatışması dizi boyunca izleyiciye sunulur. Sahir burada aslında Kozanoğlu'nun, günümüzün siyasi figürlerinin de şekillendirdiği, yeni bir erkeklik biçimi olarak sunduğu bıçkın ve ağlak karakteri yansıtmaktadır (Kozanoğlu, 2018).

Masum (2017) dizisi baba oğul/lar ilişkisi üzerinde temellenmektedir. Babalık kavramı, baba figürü hegemonik erkeklik için önemli bir kavramdır. Babanın varlığı/yokluğu, yakınlaşmaya çalışma/uzak durma, reddetme/ona benzeme gibi ikiliklerle erkeklikler hem babaları tarafından sürekli sınava tabi tutulmakta hem de babalar tarafından inşa edilmektedir. Flood (2003) biyolojik babalık ile toplumsal babalık arasında bir ayırım yapar ve toplumsal babalığın erkeklerin, çocuk ister biyolojik olarak onların olsun ister annesiyle yakın ilişkisi olduğu için ya da çocuğa ebeveynlik edecek birincil sorumluluk sahibi kişi olduğu için toplumsal olarak onların olsun, çocuklarıyla ilgili yakın ilişkilerini, katılımlarını ve faaliyetlerini kapsadığını belirtir

(Flood, 2003, 3). Kolun kırılıp yen içinde kalması gerektiği fikrinin baskın olduğu ve iki erkek çocuğa sahip bir çekirdek aile dizinin ana karakterlerini oluşturmaktadır. Ancak iki biyolojik oğulun yanında bir de toplumsal babalık diyebileceğimiz, kendisinin yetiştirdiği bir karakter daha bulunmakta ve onunla ilgili de babalık/oğulluk ilişkisi içerisinden olay örgüsü kurulmaktadır. Sert bir baba, yetişkin olmalarına rağmen oğullarının arkasını toparlamakta, onlara kızgın olmasına rağmen durumu dışarıya belli etmemektedir. Küçük çocuk olan Tarık, psikiyatrik tedavi görmesi gerekirken aile bunu bir erkeklik krizi olarak görür ve bocalar. Bu durum yeni krizlerin ortaya çıkmasına neden olur.

Son olarak *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da* (2016-2018) ise diğerlerinden farklı olarak devlet aklının yalnız bıraktığı, tehlikeli görünen ve diğerlerinden farklı olarak yoksulluğu yaşayan bir erkeklikler dizisidir. Adana'nın kenar semtlerinden birinde geçen dizide mahallenin gençlerinin mahallelerinin yapısını bozacağını düşündükleri uyuşturucuya karşı verdikleri savaş anlatılmaktadır. Varoştaki erkeklerin ve erkekliklerin hikayesi erkekliğin tek bir sınıfsal temsilinin olmadığını, farklı sosyoekonomik seviyelerden hegemonik erkeklik temsillerinin bulunduğu da bir göstergesidir. Hegemonik erkeklik; 1980 sonrasında yoğunlaşan hegemonik erkeklik çalışmalarıyla "genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarının en azından birisini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansla sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik" (Sancar, 2009, 30) çerçevesinde tanımlanmıştır. Ancak hegemonik erkeklik farklı sınıfsal yapılanmalarda, farklı aile biçimlerinde (Sancar, 2009, 33) farklı toplumsallaşma biçimlerinde ayrı ayrı işlemektedir. Sınıf da bu farklılaşmalardan birisidir.

Sınıf ve Hegemonik Erkeklik

Egemen hegemonik erkeklik biçimi genç, kentli ve tam zamanlı bir iş sahibi erkeklik iken, kentli olan ama kentin periferisinde, saçaklarında var olan, güç ilişkilerinin içerisinde yer alamayan, düzenli bir geliri olmayan hatta bazen geliri olmayan hegemonik erkeklik biçimleri de diğer erkeklik türleri üzerine galebe çalmaktadır. *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da* da bu çerçevede hegemonik erkekliklerden oluşmaktadır. Yoksul bir mahalle, suça meyilli insanlar, karakterlerin varsıl olanlarının bile güç savaşları içerisinde birden yoksullaşabilmeleri dizinin çerçevesini çizmektedir. Varoştta yaşamaktadırlar; raconları, erkeklik değerleri bulunmaktadır.

Erkekliğin şekillenmesinde etkisi olan diğer faktörleri bir an için yok kabul edip, yalnızca sınıfa odaklanmaya çalışırsak, Türkiye'de bir orta sınıf erkekliğin idealleştirildiği ve normatifleştiği söylenebilir. Belirli bir seviyenin üzerinde düzenli aylık gelire sahip, modern tüketim araçlarını edinebilen, çekirdek aile kurabilmiş ya da kurmaya meyilli kenti bir erkek türü hegemonik kılınmaktadır (Özbaş, 2013). Ancak bunun tam tersi de mevcuttur. Erkeklik söylemi ezilen alt sınıflara kaba bir erkeklik, delikanlılık, harbilik anlatısı sunar. Her toplumsal kesimin ayrı bir erkeklik tahayyülü ve pratiği vardır. Elinde tesbih sallayan ceketini omuzlarına atmış, topuklarına basarak yürüyen erkek ile takım elbisesiyle bir barda oturan, son model cep telefonu ve araba anahtarı masadayken purosunu tütüren erkek, erkekliğin farklı görünümünü ve farklı habitus özelliklerini gösterir (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004). *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da* ve *Fi-Çi'*deki erkeklikler hegemonya kurmak için sürekli yeniden inşa olurlar, karşılaştıklarında birbirlerine zıt özellikleriyle çatışsalar da çıkarları ortak olduğunda birlikte hareket ederler.

Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da ki karakterler, devletin onayladığı bir işe sahip değillerdir. Zengin değillerdir. Onurları vardır ve onurları üzerine vurgu yaparlar. Racon keserler, başka erkekler için özellikle erkek çocuklar için olmak istenen örnekler oluştururlar. Güçlü olmak, sert olmak onlar için çok önemlidir. Atay'ın (2004) belirttiği gibi; Türkiye'de de hâkim erkeklik klişesi; sertlik, saldırganlık, şiddet, öfke ve uzlaşmazlıktır. Hem güçlü hem otoriter ama hem de duygusaldırlar çünkü raconları, değerleri vardır. Gerektiğinde sert, gerektiğinde duygusaldırlar. Hatta ağlamak da bu racondandır ama mutlaka doğru zamanda ve doğru yerde yapılmalıdır. Mahalleleri onlar için çok önemlidir. Alt sınıftaki erkeklik fiziksel güç, dayanıklılık, kardeşlik, erkekler arası dayanışma ile özdeşleştirilir. *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana*'daki arkadaş grubu da böyledir. Homosoyallik içerisinde birbirlerine dayanışma gösterirler, psikolojik ve fiziksel anlamda dayanıklıdırlar çünkü içinde doğup toplumsallaştıkları şartlar onlara böyle öğretmiştir. Suça meyillidirler, var olmak için suçun içerisinde olmaları gereklidir. Giyimine kuşamına dikkat eden kişiler onlar için üst sınıftır, onun ötesinde "yavşaktır". Dizideki Cabbar karakteri, kadınlara senet imzalatıp onlara fuhuş yaptıran kişiyi dövdükten sonra senetleri almak için adamın arabasına bindiğinde, torpido gözünde senetlerin yanında güneş gözlüğü görür ve "*Bak hele lan yavşağa orijinal Ray-Ban takıyor.*" der.

Fi-Çi'de ise özellikle erkek karakterler üst sınıfa dahildir. Giyim kuşamları, yaşadıkları mekânlar kullandıkları arabalar, kurdukları ilişkiler, alt sınıflardan çok uzaktır. Sancar'ın (2009, 46) belirttiği gibi, üst sınıf hegemonik erkeklik değerleri akılcılık, sorumluluk üstlenme becerisi, yönetme yeteneğidir. Sermayeyi yönetirler. Bu özellikler sınıfın özellikleridir ama aynı zamanda erkeklerin de özellikleridir. Yönetici sınıftan olanlar erkeklerdir. Sınıfsal konumu yitirmek bu sınıf için çok büyük sıkıntı yaratmaktadır, çünkü 'erkeklik kaybı' yaşarlar. Can Manay'ın geçmişini saklaması ve güçsüz bir kişi olabileceğinin, akıl hastanesinde yattığının kamuoyu tarafından duyulması korkusu bu durumu göstermektedir. Bir tek Eti karakteri son sözü söyleyebilen bir eril konumundadır, bu da erkekliğin aslında sadece erkek olmayla ilişkili olmadığını, kadın olanın da hegemonik erkeklik özellikleri sergileyebileceğini göstermektedir.

Şahsiyet, *Dip* ve *Masum* ise orta ya da orta-üst sınıfları simgelemektedir. Agah Beyoğlu'nun Beyoğlu'nda kendine ait apartmanı, kendini geçindirecek ve sofistike zevklerini giderecek kadar geliri vardır. *Dip*'te gelirlerin kaynağı belirsizdir, ancak derin devlet ile bir ilişki vardır. Sahir devlete bağlı olarak çalışmaktadır. İntihara niyeti olan kişileri bu isteklerinden vazgeçirme görevi olan bir psikologdur. Ali Kemal'in ise gelir kaynağı, ilk bölümden itibaren izleyici için belirsizliğini koruyan bir kaynaktan, derin devletten, savunama sanayiini üretecek kaynaklardan gelmektedir. *Masum* ise yine bir orta sınıf klasiğidir. Anne baba ve çocuklardan oluşan çekirdek aile mevcuttur. Baba emekli komiserdir, çocuklar ise ortak özel iş yapmaktadırlar. Bütün bu farklı sınıfsal yapılanmaların olduğu dizilerde geleneklerle ilgili en çok söz *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana*'da da söylenmektedir. Mahallenin namusu, mahallede fuhuşa itilen kadınlar, sevdikleri erkeklere kaçan kızların geri getirilip düğünlerinin yapılması gibi geleneksel söylemler bu dizide sıklıkla yer almaktadırlar. Dizinin kahramanı Savaş, sevdiği kızı kaçıran ama kızın annesiyle barışmaya yanaşmayan bir erkeği ikna etmek için, tehdit de içeren bir ses tonuyla "*Kardeş, her genç kızın hayalinde vardır telli duvaklı baba evinden çıkmak. Sana da bu yakışır*" diye konuşur. Bu söylemin dizideki yoğunluğu diğer incelenen dizilerin geleneksel söylemleri kırdığı anlamına gelmemektedir. *Masum*'da ailenin

gelinlerden beledikleri de geleneksel söylem içerisinde. Sınıf ile birlikte mekân ve erkeklik ilişkisi de dizilerde ön plana çıkmaktadır.

Mekân ve Hegemonik Erkeklik

Bir toplumda hegemonik erkekliğe meyleden, ona öykünen erkek bu yapının getirdiği mekânsal kaidelere de uymalı, onlarla çelişkiye düşmemelidir. Örneğin aşçıysa ya da kuaförse sadece işyerinde çalışmalı, evde kadınların meşgul olduğu bu aslında kadınsı meselelerle ilgilenmemeli, erkeklikle kadınlığın sınırını evle dışarı arasında da muhafaza etmelidir (Özbaş, 2013). Cinsiyetler içinde buldukları mekanlara riayet etmelidirler. Bu yüzden Şahsiyet'te Nevra bir polis olduğu ve polislik erkek mesleği olarak görüldüğü için sürekli taciz edilir. Tuvalet girdiğinde havalandırma boşluğundan yandaki erkek tuvaletinde olan erkek polislerin kendisi hakkında ne söylediklerini duymak zorunda kalır: *"Karşımda eli silah tutan adama daha fazla güvenirim, en azından ne yapacağı bellidir."* Cinsiyetlerin farklılığı mekânsal olarak belirgin bir hal alır. Dizinin olay örgüsü boyunca da Nevra sürekli iş ortamından dışlanacak ve taciz edilecektir.

Mekân, işlerin paylaşımında da belirleyici olmaktadır. Genel olarak tarihsel seyre baktığımızda ev içi alanın kadına ev dışı alanınsa erkeğe ait olduğunu görürüz. Özbaş (2013) bu durumun Türkiye'nin ve dünyanın değişen toplumsal yapılanmasıyla birlikte değiştiğini, hegemonik erkekliğin mekânsal boyutuna meydan okuduğunu belirtir. Ancak bu geleneksel yapılanmalar birden kırılmamaktadır. Erkek ev içine girdiğinde kadın mutfaka erkek evin diğer kalanına ait olmaktadır. *Masum* dizisinde Yusuf hayalinde; eve geldiğinde, boşandığı eşinin ve kızının evde olduğunu ve kadının mutfakta yemek yaptığını üstelik salçalı mantı yaptığını görür ve mutlu olur. Yine Tarık'ın çiçek sulamak istemesi babasını sinirlendirmektedir. Babası Tarık'ın psikolojik rahatsızlığı olduğu için onu kendi evine götürmek istemektedir ancak Tarık evinde kalmak istemektedir. Çiçeklerle dolu evinde babası onu ikna etmeye çalışırken çiçeklerin solacağını, onları da götürmek istediğini söyler. Babasının cevabı ise; *"sokacam çiçeğine Tarık, abinde yok mu anahtar gelir sular bir ara hadi yavrum, hadi hazırla çantanı hadi."* olur. Babası oğlunun hegemonik erkeklikler dışındaki tüm belirleyici hareketlerine sinirlenmektedir. Çiçekler özelinde söylemek gerekirse; genç, orta sınıf ve kentli erkek evle ilgilenmeyi yadırgamamaktadır ancak ortanın üstü ve daha muhafazakâr kesimlerde bu durum erkekliği kıran bir unsur olarak görülmektedir. Özbaş ve Baliç'e göre (2004), Türkiye'de büyük kentlerdeki hegemonik erkeklik, evde kadınlarla birlikte iş yapmayı içermemektedir. Dolayısıyla evde olan erkeğin daima kadınsılaşması tehdidi bulunmaktadır. Bu yüzden cinsiyetlerini böyle performe ederler. Şahsiyet'te Agah Beyoğlu bunu kırar, kadınsı olana hâkim bir karakterdir. Örgü örer, dikiş diker, duyarlıdır. *Fi-Çi'*de Sadık Murat Kolhan bunu kırar, kendisine bir "yuva" yapmaya çalışır. İşlediği suçun vicdan azabından, doğaya, ağaca, toprağa döner.

Mekân kullanım da hegemonik erkeklik göstergelerindedir. *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da* yer alan mahallede alan açma çabası, ya da *Fi-Çi'*deki karakterlerin çerçevedeki mekânı kullanımlarındaki büyüklük de bunları gösterir. Kollarını iki yana açarak, yavaş yavaş, mekânı sömürerek ve mümkün olduğunca büyük yer kaplayarak yürüyen ve çevresine mekânın kendisine ait olduğu, buraların kendisinden sorulduğu sinyali gönderen erkeklik halleri mevcuttur (Cengiz, Tol ve Küçükural, 2004). *Fi-Çi'*de Can Manay "büyük" oturur, "büyük" yatar. Mekânı kaplar. Bunun ötesinde erkeklik sadece başkalarının karşısında ispatlanmaz, kendisiyle baş

başayken de üretilir, performe edilir. Kendisiyle baş başa olan erkek aslında mahrem ve başkalarının görmeyeceği bir alanda mekânı kocaman kullanarak erkekliğini inşa eder. Sadık Murat Kolhan yatağında her karesini kaplayarak yatar. Büyük ve şaşaalı koltuğunu mümkün olan en geniş şekilde kaplamaktadır. Erkek egemenliğinin erkeklerin bedenleriyle olan ilişkisi; bedenin jestleri, duruşları, mekânda yer kaplama tarzları, aktif hareket biçimleri, fiziksel ilişkilene tarzları ile bedenlerinin farkına varma pratiği dolayısıyla kurulur (Sancar, 2009, 249).

İç mekanla birlikte dış mekânın hâkimi olmak da hegemonik erkeklikte belirleyicidir. *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana*'da aslında mekân üzerinden kavgayı içerir. Çeteler mahalleyi ele geçirmeye çalışır ve bu çatışmalar sergilenir. Temel amaç mahallede iktidarı elinde tutmaktır. Mahalleyle birlikte hapisane de elde tutulması, hegemonya kurulması gereken yerlerden biridir. Özgür hapisaneye girdiğinde koğu arkadaşları yastığın altındaki delici aleti gösterir ve onun için hazırladığını söyler. Onun hapisanede bu şekilde karşılanması dışarıdaki grubu sevindirir, Savaş; *"Bu iyi bişey ha kardeş, cezaevinde de gücümüz var demektir"* der. Başka bir sahnede yine Savaş, sokakta oyun oynarken kavga eden çocukları; *"Ayıp değil mi size. Kardeşiniz oğlum kardeş. Bir daha görmeyeceğim tamam mı"* diyerek ayırır. Mahalledeki her türlü tutum, duygu, düşünce ve davranıştan kendilerini sorumlu hissederler ve mahallenin yaşamına yön vermeye çalışırlar. Diğer çatıştıkları gruplar da aynı hegemonyaya sahip olmayı talep etmekte bu yüzden çatışmaktadırlar.

Mahallede uyuşturucuyu, fuhuşu kontrol etmek, ihtiyacı olana yardım etmek, adil olmak, herkesin yardımına koşmak gibi sorumluluk belirlerler. Mahalleyi ele geçirdiklerinde Savaş elinde sopayla mahalle halkına şu konuşmayı yapar:

"Bu mahalle bizim! Bundan sonra kimse dostunu satmayacak! Kimse birbirine saygısızlık yapmayacak! Bunun aksini düşünen kim olursa olsun cezalandırılacak! Bu mahallede huzurlu bir şekilde hep birlikte yaşayacağız! Eroin, kadın, adam satanın cezasını çok ağır ödeteceğiz! Bunun aksini düşünen herkesi kim olduğuna bakmadan öldüreceğiz!"

Bu konuşma periferide yaşayanların, alt sosyo ekonomik yaşam standartlarının, ataerkilliğin belirleyici olduğu bir ortamda hegemonik erkekliklerini çevreye duyurma çabasıdır. Kendilerini erkeklik üzerinden, kardeşlik, birbirini satmama üzerinden tanımlayan, homososyalliğin kişiler arası ilişkileri belirlediği, namus kavramının belirleyici olduğu bir mekânda sürekli yeni erkeklik normlarını tekrar tekrar inşa ederler. Üst sınıf olmayan, işçi sınıfı olma şansı bulunmayan, neoliberal sistemin en başat olarak etkilediği, ki kahramanların standart bir işleri bulunmamaktadır, gelip geçici işler, güçlerine bağlı olarak ellerine geçmekte, esnek ekonomik yapılanmanın getirdiği yeni işleri eski usulle idare etmenin belirleyici olduğu işler yapmaktadırlar- bir mekânda kahraman kalarak son sözü söyleme gücünü ellerinde tutmaya çalışmaktadırlar.

Beden ve Hegemonik Erkeklik

Mekân ve sınıfla birlikte beden de hegemonik erkeklikte önemli belirleyicidir. Sağlıklı, sportif bir beden, kaslı ve seyri olan bir beden hegemonik erkekliklerde önemlidir. Beden en temelde cinsiyeti performe etmesi açısından belirleyicidir (Butler, 2012). Beden sadece biyolojik olarak bazı organların bir araya gelmesinden ibaret değildir, politiktir. Örneğin Antik Dönem Atinalılarına göre kişinin bedenini teşhir etmesi bir

yurttaş olarak sahip olduğu vakarın onaylanması demektir. Ama bu erkekler için geçerlidir, kadınlar şehirde çıplak boy göstermezler (Sennett, 2014, 26-34). Gerek antik dönemlerde gerek günümüzde olsun bireyin bedeni iktidar tarafından disiplin teknikleriyle denetlenmektedir (Foucault, 2015; Foucault, 2016). Hegemonik erkekliğin en belirgin özelliklerinden biri sağlıklı bir bedendir.

Türkiye’de, başka yerlerde de olduğu gibi, hegemonik erkeklik ne ergenlikte olan genç erkeklikler ne yaşlı erkeklikler ne de sakat ya da hasta erkeklikler üzerine kurulmaz; iktidara, güce, kuvvete muhtaçtır ve bu hem fiziksel kuvvetin, sağlığın, performansın hem de aklın zirvesinde olduğu orta yaşta mevcuttur denebilir (Özbaş, 2013). Sağlığın önemli koşullarından biri spordur. Spor yapmak ya da en azından spor yapabiliyor olmak, bedenin buna uygun olması beklenir. Sağlıklı ve sportmen olmak, yakışıklı görünmek, beden estetiğine sahip olmak, şişman olmamak ideal beden imgesi olarak sunulur ama önemli olan da iradeli olmaktır (Sancar, 2009). *Fi-Çi’de* bu özellikler öne çıkar. Karakterler yakışıklı, kaslı ve seyri olan bedenlere sahiptir. Sadece erkek karakterler değil kadın karakterler de günümüzün idealleşmiş bedenlerine sahip karakterlerdir. Ama burada önemli olan bedenin ideal olması, sağlıklı olmasıyla birlikte ‘irade’li olmasıdır. Kadın karakterlerde irade kısmı eksik kalmakla birlikte irade ve hırs arasındaki çizgide gidip gelen Duru karakteriyle iradeli bir kadın kabul edilemez görülür. Bedeni denetlemek için iradeli olmak önemlidir ama aynı zamanda bedene güven duymak da önemlidir. *Fi-Çi’de* Bilge “ideal” bedene sahip olmasına rağmen kendinin farkında olmadığı vurgulanır ve bu özgüvensizlik olarak belirtilir. Can Manay’ın sekreteri Zeynep’in istediği halde zayıflayamamasına, iradesizliğine vurgu yapılır. Dizinin erkek kahramanlarının böyle bir problemi yoktur çünkü “modern iş adamı, kariyer inşa etmesinin bir parçası olarak bedenini de yönetebilmelidir” (Connell ve Wood, 2005).

Beden sağlığı ile birlikte ruh sağlığı da hegemonik erkeklikte beklenmektedir. *Masum’da* ailenin küçük oğlu Tarık’ın psikiyatrik tedavi görmesi gerekmektedir ancak bu durum bir erkeklik krizi yaratmakta ve ailesi bu durum karşısında bocalamaktadır. Erkekliğin aşamaları Tarık’ı örselemiştir. Cevdet bu süreçle ilgili olarak: “Evlilik, sorumluluk, muhtemelen bunlar bozdu Tarık’ın dengesini. Askerde de olduydu. Askerdeyken zaten hepten yandı zaten onun kafa” der. Bolak Boratav, Okman Fişek ve Eslen Ziya (2017), Türkiye’deki erkekliklerde ritüellerin öne çıktığını, bu ritüellerin başlıcalarının; sünnet olmak, cinsel ilişki deneyimi, askerlik, evlilik, erkek çocuk sahibi olmak, baba olmak olduğunu belirtir. Bu süreç, erkek için sürekli performansının denetlenmesine neden olan yıpratıcı bir süreçtir ve Tarık da bu sıkıntıyı yaşamaktadır. Baba Cevdet, oğlu Tarık’ın raporlarını askeriyenin kayıtlarından sildirmişti, çünkü hastalık üstelik akıl hastalığı erkekliğe yakışmayan bir şeydir. Akıldan uzak olan, rasyonel olmayan genellikle kadınmış gibi nitelenir. Cevdet oğlunun ilaçlarını kestirir ve Tarık’ın durumu daha da kötüleye giderek olay örgüsü ilerlemeye başlar. Tarık’ın eşi Emel, eşinin durumunu fark edip babasıyla annesine durumla ilgili konuşmaya gittiğinde anne oğlunun hasta olduğunu tamamen reddeder. Baba Cevdet ise onunla dayanışma gösterir ancak Emel bir psikoloğa gittiğini ve ona da anlattığını söylediğinde buna sinirlenir ve “*aile içinde çözülecek meseleler*” diye cevap verir.

Beden ve sağlıkla ilgili bir diğer önemli koşul beslenmedir. İyi yiyecekler yiyebilme, kaliteli beslenme ve bu beslenmeyi karşılayabilecek gelir düzeyine sahip olma hegemonik erkeklik için önemlidir. Sağlıklı bedenin en önemli koşullarından birisi

ise et yemektir. Vejetaryen erkekler de idealleştirilse de et yemek hala önemli bir belirleyicidir. Batı kültürlerinde et yeme ve erkeklik arasında yerleşik bir bağ bulunmaktadır. Et tüketimi, normatif erkekliklerin sergilenmesinde merkezi konumdadır, ayrıca et, sağlıklı erkek bedeni için zorunlu bir besin maddesi olarak görülür (Potts ve Parry 2010, 58). Her ne kadar birçok kadın et tüketiminin parçası da olsa eti tüketim malzemesi haline getirenler erkeklerdir ve araştırmalara göre et yemek stereotipik olarak erkeklikle eş tutulur (Korkmaz, 2014; Sumpter, 2015; Campos, Bernardes ve Godinho, 2018). Adams'a göre iktidar sahibi insanlar hep et yemişlerdir. İşçi sınıfı karbonhidratlardan oluşan bir karışımı tüketirken, Avrupa aristokrasisi her çeşit etle dolu büyük öğünler yemiştir (Adams 2013, 76). Et iki erkeğin anlaşmasında ve karşılıklı kurdukları dilde önemlidir. *Masum*'da devre arkadaşı olan ancak anlaşamayan iki hegemonik karakterin, Cevdet ve Selahattin'in karşılaşmasında et önerisi ve reddedişi aslında iki gücün karşı karşıya gelişinin habercisidir:

Cevdet: "Et yer misin aç mısın yapayım mı bir mangal?"

Selahattin: "Yok bir bardak suyunu içerim o kadar"

Cevdet: "Noluyo ya korkutuyosun beni."

Fi-Çi'de ise hegemonik karakterlerden biri olan Sadık Murat Kolhan av hobisine sahiptir. Ava çıkar, öldürdüğü hayvanları yer. Ekranda kalın ve kırmızı et yediği sahneler görülür. Bu sahnelerde yemek masası ve kendisi yine ekranı kaplamaktadır. Ancak yaşadığı vicdan azabıyla artık başka bir yaşam sürmek istemektedir ve izleyici olay örgüsünde bu sürece tanık olur. Vicdanlı bir insan olmak, Özge'ye layık olmak istemektedir. Geçmişte yaptığı şeyin; kayınpederinin tecavüz ederek öldürdüğü bir çocuğu gömmek zorunda kalmanın intikamını aldıktan ve sırrını Özge'ye anlattıktan sonra arınma süreci başlar. Artık et yememektedir. Özge'yle olan bir yemek sahnesinde Özge'nin et yediği ancak Sadık Murat Kolhan'ın sebzeyle beslendiği görülür. Et yememek burada iktidar düzeninden sıyrılmayı, normalleşmeyi, kendisiyle ve çevresiyle eşit olmayı kabulü içermektedir.

Et temelinde aslında kurban olma, kurban etme gibi motiflerin de hegemonik erkeklikle bağlantılı olduğu görülür. Örneğin *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana*'da dizisinde çocukları anlaşamayan ailelerin büyükler tarafından barıştırılması gibi bir gelenek vardır ve bu ritüelde kurban kesilir. Başka bir canlının üzerinde hegemonya kurma bu tahakküm biçimiyle ilgilidir. Et yeme, kurban kesme gibi metaforlar karakterin başka canlının yaşam hakkına olan mesafesiyle ilişkilidir. Bunu, *Dip* dizisindeki İmre Rodoplu karakteri çok güzel alıntılar: İmre, *Dip* dizisindeki erkek aklının içerisindeki tek kadın karakterdir ve devlet sırrı uğruna kızının öldürülmesini göze alan Orhan Erkan'a doğurma ve kurbanlık üzerinden seslenir:

"Orhan yeter. Burası neresi? Mina burası. Mina dağına oğlunu kurban etmeye neden İbrahim götürdü? Hacer neden götürmedi? Karısı çocuğu neden götürmedi? Hiçbir kadın doğurduğunu vermez. De ki Tanrı istedi yine de vermez. Siz doğurmadınız da ondan veriyorsunuz. Dünya tarihi rüyasında gördüğü hayaller uğruna doğurmadıklarını feda eden adamların tarihi. Tanrı koçu indirmeseydi babası İsmail'i kesecekti. Buraya koç falan ineceği yok. Akıl var, merhamet var. Doğurmadığını vermeye hakkın yok Orhan. Kendine gel."

Bunları söyleyen İmre, mekandaki diğer erkekler tarafından "şeytanın ta kendisi" diye imlenir. Nitekim cinsiyet düzeni kurulalı beri cadılık, şeytanlık, kadına yönelik

bir suçlamadır. Evin içinden çıkabilmiş, kamusal alandaki kadınlar hayatlarında sağlıklı ilişkiler kuramamış, kötü huylu, sorunlu, mutsuz kadınlar olarak görülür (Uçan Çubukçu, 2016, 121). Kadın erkeğin aklını çelen, erkeği tehlikeye sokandır. *Fi-Çi*'nin ilk sezonunun son bölümünde o güne kadar Can Manay'ın hükmettiği bir Duru karakteri resmedilmişken, aslında Duru'nun, Can Manay'ın dikkatini bile isteye çektiği flashback'lerle izleyiciye gösterilir. Can Manay'ın aklını çelen, kendisine aşık ederek onun duygudurumunu bozan Duru'dur.

Sonuç

Dijital televizyon platformlarındaki dizilerde hegemonik erkeklik biçimlerinin söylemsel olarak nasıl inşa edildiğini inceleyen bu çalışmada mekân, beden ve sınıf üzerinden hâkim erkeklik kodları analiz edilmeye çalışılmıştır.

Şahsiyet, marjinal erkeklik sergileyen Agah Beyoğlu'nun Alzheimer hastalığının getirdiği unutkanlığın karşısına seri cinayetlerle dikilmesini, unutmamanın yolu olarak geçmiş hatırlatanları, işlemeyen hukuk sistemini, eril tahakkümü cezalandırmasını içerir. Düşmanı Cemil'in sergilediği hegemonik erkekliğin, sert, uzlaşmaz, zengin, güçlü özelliklerin karşısına sofistike zevkleriyle, örgüsüyle, dikişleriyle ve unutmak için çabalayan Nevra için öldürmekle dikilir. *Fi-Çi* hegemonik, işbirlikçi ve marjinal erkeklikleri birlikte işler. Can Manay, güçlü, otoriter, yakışıklı ve çekicidir. Deniz bütün bu özellikleri reddeder görünen, bohem ancak yine de işbirlikçi olan erkektir. Sadık Murat Kolhan da hegemonik erkeklik özellikleri sergilese de olmak istediği karakter açısından marjinal erkeğe dahil edilebilir. *Dip*'te Sahir, bıçkın ve ağlak olarak nitelenebilecek yeni hegemonik erkeklik özellikleri sergilemektedir. Devlet aklına sahip Ali Kemal'i babası gibi gören, suskun, ketum ve yalnız bir kahramandır. Baba-oğul ilişkisinin başrolde olduğu *Masum*, çekirdek ailenin gizlerini, babalık, oğulluk ve erkeklik krizleri üzerinden anlatmaktadır. *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'da*, alt sosyo ekonomik düzeydeki bir mahallede homososyal ilişkideki erkek kahramanların gücü ellerinde tutma çabasını içerir.

Türkiye'de her ne kadar orta sınıf erkeklik hegemonikleşse de alt sınıfın erkekliği, raconu, değerleri, delikanlılık ve harbilik anlatıları da hegemonikleşmiş haldedir. Hem *Fi-Çi*'de hem *Sıfır Bir-Bir Zamanlar Adana'daki* erkeklik idealleri, tek bir hegemonik erkeklik biçiminin ideal olamayacağını, birden fazla erkeklik biçiminin var olduğunu ve farklı kesimlere hitap ettiğini göstermektedir.

Mekanlar, erileve dişile ait olmak üzere ayrılmıştır, kadıneviçinde konumlanmadığında ya da hegemonik erkeğe tabi olmadığında tehlikeli, sorunlu ve mutsuz olarak temsil edilmektedir. Mekanlar cinsiyetlere göre bölümlenmiş, bazı cinsiyetlerin bazı mekanlardaki işlere uygun oldukları belirlenmiştir. Bunu kıran Agah Beyoğlu ve Sadık Murat Kolhan gibi karakterlerdir ve farklı erkekliklerin de olma olasılığını izleyiciye gösterir. İç mekânı kaplamak, mekânı tamamen sömürmek ve hegemonik olmayandan daha çok yer kaplayarak orayı kendi bölgesi ilan etmek, dış mekâna hâkim olmak, denetim altında tutmak, mekânda son sözü söyleyebilen ve sözün dışına çıkıldığında cezalandırabilen olmak hegemonik erkeklik özelliklerindedir.

Bedenler hem iktidar hem kurumlar hem de kişinin kendisi tarafından denetlenebilen ve seyre sunulabilen haldedir. İrade, güçlülük, sağlıklı olmak, özgüven hem bedenin hem de aklın sağlıklı olması ve iyi beslenme hegemonik erkeklik için önemlidir. Et tüketimi, iyi yiyecekler yiyebilme, iyi beslenebilecek bir gelir düzeyine sahip olmak hegemonik özelliklerdir.

Değişen ve dönüşen televizyon platformlarında geçmişin teknolojisinin yerini yenisi alırken söylemlerin çok da radikal bir şekilde değişmediği görülmektedir. Bu anlamda geleneksel ekran/perde erkeklikleriyle dijital televizyon platformlarındaki erkeklikler arasında erkekliklerin çeşitliliklerinin arttığı görülmekte ancak ikincil konuma düşürdükleri özneler ya da iktidar inşa edişleri açısından bir farklılık görülmemektedir. Ancak sosyolojik ve ekonomik yapılanmalardaki değişiklikler farklı hegemonik erkeklikler üretmektedir. Günümüzün hegemonik erkeklik/lerini analiz ederken göz önünde bulundurulması gereken ekonomik yapılanma, kapitalizm sonrası neoliberalizm süreci, bu sürecin bireylerin hayatına verdiği yöndür. Neoliberalizmin yarattığı öznenin kendisine dönmesi, kendini keşfetmesi yeni hegemonik erkeklik biçimlerini de üretmektedir. Dünyada 1980'ler bizde 24 Ocak kararlarıyla başlayan liberal ekonomiye eklemlenmeyle birlikte, kimliği keşfetme, dünyaya kimlik perspektifinden bakmayla, her kimliğin söz söyleme çabasıyla, her kimlik için farklı değerler farklı normlar ve farklı hegemonik erkeklikler türemiştir. Alternatif iktidar formları hegemonik erkeklikleri "ele geçirmeye" ve kendi hegemonik erkekliklerini yaratmaya çalışmıştır. Güçlü, meclisin son sözü yetkisine sahip, karar verici ve çevresine güven veren erkeklik biçimlerinin yanı sıra Can Kozanoğlu'nun deyişiyle *Dip*'te de olduğu gibi bıçkınlık ve ağlaklığın ön planda olduğu hegemonik erkeklik biçimleri ortaya çıkmıştır. Neoliberal politikalara uyumlu fırsatçı ve girişken karakterler, Şahsiyet'in Cemil'i namuslu ve dürüst devlet memuru Agah Beyoğlu'nu gücüyle alt etmeye, erkekliğini sarsmaya, üzerinde hakimiyet kurmaya çalışmaktadır. Neoliberal politikaların ezdiği mahalleler kendi hegemonik erkekliklerini yaratmaktadır. Erkeklikler farklı zamanlarda farklı mekanlarda farklı planlamalarla hayatımızın artık bu akışkan alanlarında kurgulanıp üretilmektedir. Televizyon dizilerinde olduğu gibi dijital platformların dizilerinde de kendisine yer bulmaktadır. Değişen toplumsal yapılanmalar, ekonomik koşullar, teknolojik gelişmeler ve siyasi yapılanmalar da farklı erkeklik biçimlerini hegemonikleştirmeye farklı erkeklik biçimlerini talileştirmeye devam edecektir.

Notlar

¹ <https://www.theartnewspaper.com/news/facebook-censors-famous-30-000-year-old-nude-statue-as-pornographic>

² <https://media.netflix.com/en/about-netflix>

³ <https://puhutv.com/yardim-merkezi>

⁴ <https://destek.blutv.com.tr/hc/tr/sections/115000514005-BluTV-Hakkında>

⁵ *Fi* dizinin ilk sezonuna, *Çi* ise ikinci sezonuna verilen isimdir. Sezonlar birlikte analize tabii tutulduğu için dizinin sezonuna bakılmaksızın bu çalışmada *Fi-Çi* olarak anılmaktadır. Bununla birlikte dizinin uyarlandığı *Fi-Çi-Pi* üçlemesinden oluşan kitap çalışmada analize tabii tutulmamakta, araştırma nesnesi olarak sadece dizi için yazılan senaryonun ekrana yansıtıkları ele alınmaktadır.

Kaynakça

- Aguiar, L., & Waldfogel, J. (2018). Netflix: global hegemon or facilitator of frictionless digital trade?. *Journal of Cultural Economics*, 42(3), 419-445.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik" en çok erkeği ezer. *Toplum ve Bilim*, 101, 11-30.
- Ay Yapım (Yapımcı), Günday, H. (Senarist) Saylak, O. (Yönetmen). (2018). *Şahsiyet* [TV-Mini-Dizi]. Türkiye: PuhuTV
- Ay Yapım (Yapımcı), Bıçakçı, N. (Senarist) Baykal, M. (Yönetmen). (2017-2018). *Fi-Çi* [TV- Mini-Dizi]. Türkiye: PuhuTV

- Berg, H. (2011). Masculinities in Early Hellenistic Athens. J. H. Arnold ve S. Brady (Ed.). *What is Masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*. (s. 97-113) Palgrave Macmillan.
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*. Çev. Y. Salman, İstanbul: Metis.
- Berktaş, F. (2015). *Tarihin Cinsiyeti*. (5. Basım). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Bolak-Boratav, H., Okman-Fişek, G., & Eslen-Ziya, H. (2017). *Erkekliğin Türkiye Halleri*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Boon, K. A. (2005). Heroes, metanarratives, and the paradox of masculinity in contemporary western culture. *The Journal of Men's Studies*, 13(3), 301-312.
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet Belası. Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (3. Basım). (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık
- Campos, L., Bernardes, S., & Godinho, C. (2018). Food as a way to convey masculinities: How conformity to hegemonic masculinity norms influences men's and women's food consumption. *Journal of Health Psychology*, 1359105318772643. s. 1-15
- Cengiz, K., Tol, U. U., ve Küçükural, Ö. (2004). Hegemonik erkekliğin peşinden. *Toplum ve Bilim*, 101, 50-70.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. (2nd Edition). University of California Press.
- Connell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Çev: C. Soydemir. (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859.
- Connell, R. W., & Wood, J. (2005). Globalization and business masculinities. *Men and Masculinities*, 7(4), 347-364.
- D Production (Yapımcı), Oya, B. (Senarist) Yüce, S. (Yönetmen). (2018). Masum [TV-Mini-Dizi]. Türkiye: BluTV
- Eleftheriotis, D. (1995). Questioning totalities: constructions of masculinity in the popular Greek cinema of the 1960s. *Screen*. 36(3). s. 233-242.
- Erkılıç, H. (2011). Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan Anti-Kahramana Erkeklik Temsil(ler)i. İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada Hegemonik Erkek(Lik) ve Temsil*. (s. 231-242) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Fairclough, N. (2003). Söylemin diyalektiği. B. Çoban ve Z. Özarslan (Der.). *Söylem ve ideoloji: Mitoloji, din, ideoloji*. (B. Çoban, Çev). (s.173- 184). İstanbul: Su Yayınevi.
- Flood, M. (2003). *Fatherhood and Fatherlessness* (Discussion paper No. 59). Canberra: The Australia Institute.
- Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu*. (A. Tayla, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Foucault, M. (2016). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gedik, E. (2016). Bir tüketim kültürü ürünü olarak anti-kahraman erkek imajları. *ViraVerita E-Dergi*, (4), 37-58.

- Gerbarg, D ve Noam E. (2004). Introduction. E. Noam, J. Groebel, D. Gerbarg (Ed.) *Internet Television*. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Gezgin, İ. (2012) *Fallusun Arkeolojisi*. İstanbul: Sel Yayınları
- Gunter, B. (2010). *Television versus the Internet: Will TV prosper or perish as the world moves online?*. Chandos Publishing.
- Gültekin, Z. (2006). Irak'tan önce: Kurtlar Vadisi dizisi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 22, 9-36.
- Gürbüz, Ö. N. E. (2016). Korkuyorum Anne'de hegemonik erkekliğin yapı sökümü. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi*, 3(2), 125-142.
- Korkmaz, U. F. (2014). Parisli Bir Kasabın erkeklik halleri. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi*, 1(1).
- Kozanoğlu, C. (2018). *Bıçkın ve Ağlak*. İstanbul: Can Yayınları.
- Lobato, R. (2018). Rethinking international TV flows research in the age of Netflix. *Television & New Media*, 19(3), 241-256.
- Loomba, A. (1998). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lotz, A. D. (2014). *Cable guys: Television and masculinities in the 21st century*. NYU Press.
- Mulvey, L. (1997). Görsel haz ve anlatı sineması. (N. Abisel, Çev.) 25. *Kare*, 21.
- Neale, S. (1983). Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema. *Screen*, 24(6) ss.2-16
- Oktan, A. (2008). Türk sinemasında hegemonik erkeklikten erkeklik krizine: Yazı-Tura ve erkeklik bunalımının sınırları. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 5(2), 152-166.
- Onur, H. ve Koyuncu, B. (2004). "Hegemonik" erkekliğin görünmeyen yüzü: Sosyalizasyon sürecinde erkeklik oluşumları ve krizleri üzerine düşünceler. *Toplum ve Bilim*, 101, 50-70.
- Özbay, C. (2011). Neoliberal Erkekliğin Sosyolojisine Doğru. Rent Boy'lar Örneği. C. Özbay, A. Terzioğlu ve Y. Yasin (Ed.). *Neoliberalizm ve Mahremiyet. Türkiye'de Beden, Sağlık ve Cinsellik içinde*. (s. 179-218). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Özbay, C. (2013). Türkiye'de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu Batı*, 63, 185-204.
- Özbay, C. ve Baliç, İ. (2004). Erkekliğin ev halleri! *Toplum ve Bilim*, 101, 50-70.
- Özguven, F. (1985). Yeşilçam'da erkekler ve dişiler. *Videosinema*. 7. ss.30-33
- Özsoy, A. (2011). Yerli Polisiye Televizyon Dizilerinde Hegemonik Erkek(lik): Bir Ankara Polisiyesi Behzat Ç Örneği. İ. Erdoğan, (Ed.), *Medyada Hegemonik Erkek(Lik) ve Temsil*. (s. 125-160) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- RTÜK, (2016), <https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/AltSiteler/medya-okuryazarligi-arastirmasi.pdf> Son Erişim tarihi: 19.10.2018
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar. Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Segal, L. (1992). Yarışan erkeklikler: Erkeklik-erkek ideali. (V. Ersoy, Çev.), *Birikim*, (35), 38-49.
- Sennett, R. (2014). *Ten ve taş. Batı uygarlığında beden ve şehir* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sıfır Bir Yapım (Yapımcı), Taşkın, K. B. (Yönetmen). (2016-2018). Sıfır Bir- Bir Zamanlar Adana'da [TV-Mini-Dizi]. Türkiye: BluTV
- Sumpter, K. C. (2015). Masculinity and meat consumption: An analysis through the theoretical lens of hegemonic masculinity and alternative masculinity theories. *Sociology Compass*, 9(2), 104-114.
- TMC (Yapımcı), Başaran, B., Özduur, E., (Senarist) Tosun, Ç., Kutlu, U. (Yönetmen). (2018). Dip [TV-Mini-Dizi]. Türkiye: PuhuTV.
- TÜİK, (2015), <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=18627> Son Erişim Tarihi: 19.10.2018
- Türk, B. (2011). Hegemonik Erkek(lik) ve Kültürel temsil: 'Çirkin Kral, Kurtlar Vadisi'nde Yürüyor.' İ. Erdoğan, (Ed.), *Medyada Hegemonik Erkek(Lik) ve Temsil*. (s. 163-212) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Uçan Çubukçu, S. (2016). Gender Discourse in Popular Culture: The Case of Television Series in Turkey. C. Herzog ve B. Pusch (Ed.) *Groups, Ideologies and Discourses: Glimpses of the Turkic Speaking World*, (s. 113-129). Orient-Institute Istanbul.
- Uluyağcı, C. (2001). Sinemada erkek imgesi: Farklı sinemalarda aynı bakış. *Kurgu Dergisi*, 18. s. 29-39.
- Wodak, R. (2001). What CDA is About-A Summary of its History, Important Concepts and its Developments. R. Wodak ve M. Meyer (Ed.) *Methods of critical discourse analysis*. (s. 1-13). London: Sage.
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Zimdars, M. (2018) Having it both ways: Two and a Half Men, entourage, and televising post-feminist masculinity, *Feminist Media Studies*, 18:2, 278-293, DOI: 10.1080/14680777.2017.1308411
- <https://destek.blutv.com.tr/hc/tr/sections/115000514005-BluTV-Hakkında> Son Erişim Tarihi: 19.10.2018
- <https://media.netflix.com/en/about-netflix> Son Erişim Tarihi: 19.10.2018
- <https://puhutv.com/yarim-merkezi> Son Erişim Tarihi: 19.10.2018
- <https://www.theartnewspaper.com/news/facebook-censors-famous-30-000-year-old-nude-statue-as-pornographic> Son Erişim Tarihi: 19.10.2018

