

Hegemonik Erkek (Lik): Erkekliği İnşa Eden Mi Yoksa Tüketen Mi? ‘Kader’ Filminde Hegemonik Erkekliğin İzdüşümleri

*The Hegemonic Man-or Manhood: Constructing Or Consuming Manhood? Representations Of
Hegemonic Masculinity in the Movie ‘Destiny’*

Ash KÖSEOĞLU

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi

 <https://orcid.org/0000-0003-0180-7730> E-posta: aslikoseoglu@atauni.edu.tr

Öz

Hegemonik erkeklik, toplumsal cinsiyet ve ataerkil düzen içerisinde üretilen; kadınlar ve diğer erkekler üzerinde üstünlük, otorite ve tahakküm kurmayı meşrulaştıran kültürel bir erkeklik biçimidir. Bu çalışmada, Zeki Demirkubuz’un 2006 yapımı *Kader* filmi, Connell’in hegemonik erkeklik kuramı temel alınarak eleştirel söylem analiziyle incelenmiştir. Araştırmayla filmdeki Cevat, Zagor ve Bekir karakterleri üzerinden hegemonik erkeklik söyleminin toplumsal cinsiyet örüntüleri içerisinde nasıl kurulduğu ve yeniden üretildiğinin açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Araştırma bulguları, Cevat ve Zagor karakterlerinin güç, şiddet, suç, otorite ve kadın üzerinde tahakküm kurma pratikleri aracılığıyla hegemonik erkekliği temsil ettiğini ortaya koymuştur. Buna karşılık Bekir, hegemonik erkeklik idealine ulaşmaya çalışan; ancak ekonomik bağımlılığı, kırılganlığı, duygusal takıntıları ve başarısızlıkları nedeniyle bu idealin dışında kalan bir erkeklik biçimini görünür kılmıştır. Bekir’in Uğur’a yönelik saplantılı aşkı, sahiplenici tavrı ve zamanla şiddete yönelen davranışları; hegemonik erkekliğin yalnızca güçlü erkekler tarafından değil, bu ideale ulaşmaya çalışan erkekler tarafından da yeniden üretildiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda *Kader* filmi, bireysel bir aşk hikâyesinin ötesinde erkeklik pratiklerinin, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ve erkekler arasındaki hiyerarşik güç mücadelelerinin sinemasal temsilini eleştirel yaklaşımla açığa çıkarmıştır. Filmde aşkın, sahiplenmenin, kıskançlığın ve erkeklik krizinin birbirini beslediği; hegemonik erkeklik normlarının bireyleri yıpratarak kadın-erkek ilişkilerinde tahakküm, bağımlılık ve çatışma ürettiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: hegemonik erkeklik, toplumsal cinsiyet, hegemonya, film.

Abstract

Hegemonic masculinity is a form of cultural masculinity that is produced within gender and patriarchal order; legitimizing the establishment of superiority, authority and domination over women and other men. In this study, Zeki Demirkubuz’s 2006 film *Destiny* was examined with the critical discourse analysis method based on Connell’s hegemonic theory of masculinity. The study aims to reveal how the discourse of hegemonic masculinity is constructed and reproduced within patterns of gender relations through the characters of Cevat, Zagor, and Bekir in the film. The research findings revealed that the characters of Cevat and Zagor represent hegemonic masculinity through practices of power, violence, crime, authority, and domination of women. In contrast, Bekir represents a form of masculinity that aspires to the ideal of hegemonic masculinity; however, his economic dependence, vulnerability, emotional obsessions, and repeated failures position him outside this ideal. Bekir’s obsessive love for Uğur, his possessive attitude, and his increasingly violent behavior illustrate that hegemonic masculinity is reproduced not only by men who embody this ideal but also by those who strive to achieve it. In this context, *Destiny* goes beyond portraying an individual love story to critically reveal the cinematic representation of masculine practices, gender relations, and hierarchical power struggles among men. The findings indicate that, in the film, love, possessiveness, jealousy, and the crisis of masculinity mutually reinforce one another, while the norms of hegemonic masculinity wear down individuals and generate domination, dependency, and conflict in gender relations.

Keywords: hegemonic masculinity, gender, hegemony, masculinity.

* Bu makale, 16. Uluslararası Yeni Dünyada İletişim Kongresi’nde sunulan aynı başlıklı özet bildirinin geliştirilmiş hâlidir.

Atıf / Cite as: Köseoğlu, A. (2026). *Hegemonik Erkek (Lik): Erkekliği İnşa Eden Mi Yoksa Tüketen Mi? ‘Kader’ Filminde Hegemonik Erkekliğin İzdüşümleri*, KİLAD, (28), 177-197.

Geliş Tarihi / Received: 18.05.2026 **Kabul Tarihi / Accepted:** 02.07.2026

Giriş

Kadın ve erkek olmaya yüklenen anlamlar, içerisinde yaşanan topluma, kültüre ve çağa göre değişim ve gelişim göstermekte; fakat belli başlı tutum ve beklentiler, uzun yıllardır insan yaşamını sarmalamaktadır. Her ne kadar kadın ve erkeğin biyolojik olarak birbirinden farklı olduğu birçok mecrada sık sık vurgulansa da, söz konusu toplumsal cinsiyet olduğunda iki cinsiyet arasındaki farklar, birbirinden keskin sınırlarla ayrılmakta; bu süreçte bir dizi sosyokültürel mana da işin içine girmektedir. Connell, toplumsal cinsiyet kavramının farklı toplumsal beklentilere yanıt verdiğini vurgulayarak kadın ve erkeğin davranış farklılıklarının bulunduğu dikkat çekmekte ve bu sayede biyolojik varsayımları ortadan kaldırmaktadır (Connell, 1998, s. 78).

Toplumsal cinsiyet kalıplarının özellikle kadın yaşamını sınırlandırdığı pek çok alanda kabul görmekte; bu kalıplar kadına olduğu kadar erkeğe de roller biçmekte ve onu da belirli sınırlarda yaşamaya mahkûm etmektedir. Toplumsal cinsiyetin yanı sıra hegemonik erkeklik kavramı da erkek yaşamını dizayn eden ve erkekleri kategorilere sokan yönüyle dikkat çekmektedir. Erkekliğin ne olduğuna odaklanan bu kavram, belirli bir kültür içerisinde kabul gören davranışları tespit etmekte ve tüm erkekleri benzer yargılar çerçevesinde davranmaya yönlendirmektedir. Duman, hegemonik erkekliğin ideal erkeklik olarak ifade edildiğine odaklanarak bu tanımın erkekleri sınırlayan, sınıflandıran ve kontrol altına alan bir üst model olduğunu belirtmektedir. Ona göre, hegemonik erkeklik kavramı, bağlı bulunduğu cinsiyete de bir iltimas geçmeksizin hem kadına hem erkeğe davranış kalıpları dizayn etmekte ve içerisinde yaşanan çağa, kültüre ve mekâna göre şekillenirken adaptasyon süreci, hegemonik erkekliği sürekli hale getirmektedir (Duman, 2022, s. 10). Hegemonik kültür kimi bedenleri ötekileştirirken öteki olarak işaretlenenler de buna, karşıt-muhalef hegemonik kültürle karşılık vermektedir. Bu yönüyle kültür, bir karşılaşma alanı olarak işlev görmekte ve mücadele alanı olarak işaretlenmektedir (Altun, 2019, s. 69). Bu nedenle hegemonik erkeklik de kültürel bağlama göre farklı biçimlerde görünür olmakta ve her dönemde yeni temsil biçimleri üretmektedir. Hegemonik erkeklik temsillerine medyada da sıkça yer verilerek “ideal erkek” edim ve pratikleri ekranlara taşınmakta; bu temsiller, topluma yön verebilen mesajlar içerdiğinden incelenmeye değer bulunmaktadır.

Bu çalışmada Zeki Demirkubuz'un *Kader* filmi, Connell'ın hegemonik erkeklik kuramı temel alınarak eleştirel söylem analiziyle incelenmiştir. Araştırmanın temel amacı, filmde hegemonik erkeklik söyleminin hangi anlatısal unsurlar ve karakter temsilleri aracılığıyla kurulduğunu, erkeklik hiyerarşisinin nasıl üretildiğini ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bu süreçte nasıl yeniden inşa edildiğini ortaya koymaktır. Bu kapsamda filmde yer alan erkek karakterler, hegemonik erkeklik kuramı çerçevesinde değerlendirilmiş; güç, şiddet, otorite, sahiplenme, cinsel tahakküm, ekonomik bağımsızlık, kırılabilirlik ve erkekler arası hiyerarşik ilişkiler ekseninde ele alınmıştır. Öncelikle filmdeki erkek karakterlerden Cevat ve Zagor, hegemonik erkekliğin temsilcileri olarak incelenmiş; karakterlerin hangi yönlerinin hegemonik erkeklikle ilişkilendirildiği değerlendirilmiştir. Cevat, mahallede kurduğu otorite, fiziksel şiddet kullanımı ve kadınlar üzerindeki cinsel hâkimiyetiyle filmde hegemonik erkekliğin en görünür temsilcisi olmuştur. Zagor'un hegemonik erkekliği suç, sahiplenme, şiddet ve korku üzerinden kurulmuş; Uğur'un Zagor'a duyduğu aşk ise hegemonik erkekliğin kadınlar tarafından da kabul gördüğünü ve yüceltildiğini göstermiştir. Çalışmada, Cevat ve Zagor'dan sonra filmin ana karakteri Bekir, hegemonik erkeklik üzerinden incelenmiştir. Filmin başlarında uyumlu, sakin ve efendi bir karakter olan Bekir, Uğur'a duyduğu saplantılı aşk nedeniyle kavgacı, öfke kontrolü sorunu yaşayan, silahlarla dolaşan, gazinolarda çalışan bir adama dönüşmüştür. Ancak bu dönüşüm sürecinde değişmeyen tek şey Bekir'in hegemonik erkekliğe uyumlanma sürecindeki kırılabilirliğidir. Çünkü Bekir karakteri, hegemonik erkekliğin merkezine hiçbir zaman yerleşemeyen; bu ideale ulaşma çabası başarısızlıkla sonuçlandıkça

kırılganlığı derinleşen trajik bir erkeklik temsilidir. Dolayısıyla filmde Bekir'in sahiplenme, kontrol etme ve duygusal bağımlılık içeren davranışları, hegemonik erkekliğin hem güç hem de kırılganlık içeren yönlerini görünür kılmıştır. Ayrıca filmde erkek karakterlerin kadın karakterler üzerinde hâkimiyet kurma çabası, toplumsal cinsiyet normlarının erkeklere attığı üstünlük ve sahiplik anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilmiş; erkek karakterlerin yaşadıkları çaresizlik, krizler ve takıntılar ise hegemonik erkeklik kavramını sorgulamaya açmıştır.

Bu çalışmada *Kader* filmi yalnızca erkeklik temsilleri üzerinden değerlendirilmemiş; aynı zamanda hegemonik erkekliğin farklı erkeklik biçimleri arasındaki hiyerarşik ilişkiyi nasıl kurduğu ve bu yapının hem kadınlar hem de erkekler üzerindeki etkileri ile birlikte ele alınmış ve dolayısıyla bu nokta, çalışmayı özgün kılmıştır. Bu yönüyle araştırmanın, gelecekte Türk sinemasındaki hegemonik erkeklik çalışmalarına katkı sağlayacağı ve toplumsal cinsiyet odaklı araştırmalar için kuramsal bir tartışma zemini oluşturacağı düşünülmüştür.

1. Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin toplumsal rol ve sorumluluklar açısından yaşamda nasıl algılandığını, bu cinsiyetlerden neler beklendiğini açıklamaktadır. Birey henüz anne karnındayken ona gelenekler, görenekler, toplumsal yaşam kuralları, kodlar ve özünde de cinsiyetinin kendisine dayattığı roller aktarılmakta; yaşama uyum sürecinde ise ondan öğretileri içselleştirmesi ve rolüne uygun davranması beklenmektedir.

Toplumsallaşma sürecinde edinilen algılar, neredeyse tüm yaşam boyunca sürdürülmekte ve zaman içinde pekiştirilerek yeniden şekillenmektedir. Toplumsal cinsiyete ilişkin bu algılar, topluma, kültüre ve zamana göre çeşitlilik göstermekte; bu kavram, özellikle kadın yaşamını olumsuz etkileyerek kadını ikincil bir konuma indirgemektedir. Bu süreçte kadın da kendi aleyhine üretim ve pekiştirmede aktif rol almakta ve ataerkil toplum yapısı böylece sürdürülmektedir (Zeybekoğlu, 2013, s. 2). Kadını kısıkaca alan bu kavram, dişil olanı eril karşısında eşit görmeyi reddederek kadını pek çok alanda sınırlandırmaktadır.

Deaux ve Kite'ye göre, erkek ve kadınların kişisel özelliklere dair edindiği tutumlara toplumsal cinsiyet denmekte; kavram, kadın ve erkeğin kadın ve erkek olma sürecinde toplumsal olarak algılanış biçimine gönderme yapmaktadır (Deaux ve Kite, 1993, s. 107). Toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyet ayrımcı ataerkil sistemin anlaşılmasını sağlamakta; cinsellikle doğurganlığın birbirinden ayrılmasını, doğum kontrolünü, kadına yönelik taciz ve şiddeti, kadının kamusal alanda görünür olma arzusunu ve toplumsal cinsiyete ilişkin içselleştirilmiş kalıpları kırmaya yönelik çabaları ele almaktadır (Değirmenci, 2017, s. 20). Butler'e göre toplumsal cinsiyet, kültürel olarak zamansal bir süreç olmakla birlikte kişinin kendisinin dışında konumlandığı şeyi üretmekte ve tek seferlik bir edim olmaktan ziyade bir ritüele dönüşerek toplumun farklı dönem ve kesimlerinde kendini üreterek tekrerrür etmektedir (Butler, 2008, s. 20). Toplumsal cinsiyet normları, özellikle kadınları sınırlandırmaya hizmet eden yönüyle dikkat çekmekte ve ağırlıklı olarak ev içi rollerde belirgin olmaktadır. Kadın, toplumsal cinsiyet kurallarına göre yemek pişirme, çocuk bakımını üstlenme, evin temizlik işlerini yapma gibi görevlerle yükümlü kılınırken, bu süreçte erkeğe düşen ise evin geçimini sağlamak ve hane içerisindeki kadınların namusunu korumaktır. Köseoğlu'na göre, geleneksel kadınlık rollerinin sürdürüldüğü ataerkil toplumlarda kadın ve erkekler arasındaki roller, belirgin biçimde ayrılmakta ve kadınlar, toplumsal cinsiyet örüntüleri girdabında haklarından ziyade görevlerinin bilincinde bir yaşam sürmeye ikna edilmektedir (Köseoğlu, 2023, s. 61).

Erkek egemen yapıda (özel alan başta olmak üzere) çeşitli mecralarda dile getirilen söylem ve sergilenen tutumlar, kadınların yaşamını doğrudan etkilemekte; baskı ve denetim mekanizmasının en somut olduğu yerlerin başında da kadın bedeni gelmektedir. Beden din,

yasalar ve ahlak kurallarıyla denetim altına alınarak; kadınlığa yüklenen güçsüz, pasif ve kontrol edilmesi gereken nesne konumu meşru hale getirilmektedir. Toplumsal normlar düzeni, sağlıklı olmayı ve güzel olmayı hedeflerken, ilişkiler heteroseksüel olarak işaretlenmekte ve yasal çerçeve içinde yaşanması uygun görülmektedir. Kadınlar ev içine ait olanlar olurken erkekler kamusal alanlarda görünür kabul edilmekte; “ıffet” ve “namus” gibi kavramlar ise kadınlıkla ilişkilendirilmektedir (Saygılıgil, 2016, s. 11). Dolayısıyla toplumsal cinsiyete göre kadın namusun taşıyıcısı, erkek ise namusun koruyucusudur. Köseoğlu ve Arslan’a göre, erkek, kadın bedeninin denetleyicisi olarak konumlanmakta ve bu durum kadınların sosyal yaşamda kısıtlanmasına neden olmaktadır (Köseoğlu ve Arslan, 2023, s.199).

Connell’a göre, toplumsal cinsiyet ilişkileri doğal olarak yorumlanmakta ve toplumsal pratiğin cinsiyet ve cinsellik etrafında yapılanmasını kapsamaktadır. Örneğin, özellikle cinsiyete dayalı iş bölümlerinde doğallığın ön plana çıkarılmasıyla kadınlar, matbaa makinesi çalıştırabilecek donanımlara sahip olmalarına rağmen bu konuda yetersiz gösterilebilmektedir. Ya da söz konusu çocuk bakımı olduğunda, kadınların anneliğe ve çocuklara yönelik doğal arzusu ön plana çıkarılmaktadır. Toplumsal ilişkilerin doğal ve olağan olarak kabul edilmesi ise bu ilişkilerin tarihselliğini gölgelemekte ve insanlığın bu pratikleri yeniden dizayn etmesinin önüne geçmektedir. Doğallaştırma süreci burada güdülenmiş ideolojik bir pratiğe gönderme yapmaktadır (Connell, 1998, ss. 321-322). Roller de bu doğallaştırma kavramı odağında tekrar edilmekte ve böylece toplumsal cinsiyete ilişkin kalıplar pekiştirilmektedir. Çünkü toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek olmaya atfedilen rollerle yaşamda karşılık bulmaktadır. Hewitt ve Shulman’a göre roller, insana iki önemli kapasite sağlamaktadır. Bunlardan ilki, etkileşimde bulunulan diğerlerinin eylemlerini öngörebilme ve tahmin edebilme donanımıdır. Diğerisi ise rollerin öngörülemez bir zamanda insanlara diğerlerinin davranışlarına anlam verebilme becerisi kazandırmasıdır (Hewitt ve Shulman, 2019, ss. 98-99). Bu cümleden yola çıkılarak toplumsal cinsiyet rollerine göre erkeğe düşen görevin evin ekmek parasını kazanmak ve ailenin ihtiyaç duyduğu maddi kaynakları temin etmek olduğu ifade edilebilmektedir. Kadın ise hane içinde duygusal yükten ve hane yükünden sorumlu olan kişi olarak işaretlenmektedir. Örneğin “Evin direği” ifadesi erkek için kullanılmakta; bu söz, hane içerisinde kocaya ait yönüyle konumlandırılmakta ve evde son söz erkeğe düşmektedir (Fine, 2018, ss. 102-103). Toplumsal cinsiyet kalıplarından “Erkekler ağlamaz” anlayışı ile “Sen ne biçim erkeksin?” küçümsemesi ise küçük yaşlardan itibaren erkek çocuklarının duygularını yaşamalarına, onları ifade etmelerine izin vermeyen ve erkeklerin kendilerini bastırmalarına neden olan kültürel engeller olarak dikkat çekmektedir (Navaro, 1999, ss. 124). Buna karşın toplumsal cinsiyet normlarında erkek davranışları ve duyguları, dile getirmekle değil; cesaretle, saldırganlıkla, bağımsızlıkla, egemenlikle, özgürlükle ilişkilendirilmekte; kadına ise bu süreçte uyum ve itaat yüklenmektedir. Bu düzende erkek, karar verici olmakla beraber, bazen de şiddete başvurusu kabul gören tarafta yer almaktadır.

2. Hegemonik Erkeklik

Akademik literatürde farklı kadınlık tanımlamalarına sık rastlanmazken, erkeklik tanımlarının ve kategorilerinin çeşitliliği dikkat çekici bulunmaktadır. Bazı erkeklerin daha nazik oluşu, bazı erkeklerin şiddete daha sık başvuran tavırlar sergilemeleri, bazılarının ise daha eril olarak tanımlanması ya da maskülen olarak işaretlenmesi söz konusu olabilmektedir. Hegemonik erkeklik kavramı, özellikle erkeğe dair önceden belirlenmiş cinsiyet rollerine eleştirel yaklaşmayı hedeflemektedir. Bu sistemde erkek davranışları cesur olma, saldırgan olma, teknoloji kullanım becerisi, egemenlik ve bedensel dayanıklılık gibi değerler üzerine kuruluyken bu davranış kalıplarının tek bir erkeklik kavramını dayattığı görülmektedir. Hegemonik erkeklik bu yönüyle erkeklik ve hegemonya arasında bir bağlantı kurma çabası olarak da okunmaktadır (Baştürk Akça ve Tönel, 2011, s. 27).

Hanke'ye göre; "Tahakküm, madunlaştırma ve baskı pratikleri toplumsal alanda varlığını sürdürürken, hegemonik erkeklik, Gramsci'ci orijinine sadık bir şekilde yalnızca zor ya da şiddet üzerinden işlememektedir. Kavramın asıl değeri, erkeklerin kadınlara ve birbirlerine karşı kurdukları tahakküm ilişkilerinin inşasında kültür ve kurumlar üzerinden işleyen ikna ve rıza pratiklerine göndermede bulunmasında yatmaktadır. Hegemonik erkeklik, toplumsal süreçler içinde idealize edilmiş bir erkeklik formunun devlet, kilise, medya gibi kurumlar aracılığıyla nasıl tüm topluma yayıldığına işaret eden bir kavramdır. Hegemonik erkeklik, "Erkek olmanın anlamı nedir?" ve "Bir erkek nasıl olmalıdır?" sorularına verilen yanıtlar üzerinden yürütülen bir mücadelenin sonucunda kazanılan konuma işaret etmektedir. Dolayısıyla hegemonik erkekliği düşünmek, çok genel anlamıyla eril tahakkümü düşünmek, aslında muhalif bakış açılarının ve ideolojilerin nasıl bastırıldığını, içerildiğini ve eklemlendiğini de düşünmeyi gerektirir" (aktaran Türk, 2011, ss. 166-167). Sancar, bu noktada önce erkeğin ve erkekliğin ne olduğunun tanımlanması gerektiğine dikkat çekmektedir. Erkeklik kavramının dünya çapında genel ve evrensel bir erkek tanımıyla ilişkilendirilmesinin zorlu olduğunun altını çizen yazar; güçlü olmanın, duygulardan ziyade akıl ile davranmanın, başarmanın, sorunları şiddete başvurarak çözmeye çalışmanın, rekabet ve hiyerarşiye dayalı ilişkileri ön plana çıkarmanın, bağımsız davranarak başkalarını yönetmeyi bilmenin, aktif olmanın, risk almanın, çatışmadan kaçmamanın, macera peşinde koşmanın, arzu ve kahramanlık istencine sahip olmanın erkeksi bulunduğuna vurgu yapmakta fakat tüm bunların erkek olmanın doğal bir sonucu olup olmadığını sorgulamaya açmaktadır. Buna karşın yazar, duygusal olma, pasif kalma ve barışçıl olma isteği gibi durumların ise kadınlık emareleri olduğunu ifade etmektedir (Sancar, 2016, ss. 28-29). Erkek kavramı ise en basit haliyle kadın olmayan ve eril cinsel organa sahip olarak sperm üreten canlıyı tanımlamak için kullanılmaktadır. Ataman'a göre, kadınlık ve erkeklik birlikte tanımlanırken ikisinin birbirinden farklı yönleri cinsiyetlerarası üstünlük ya da egemenlik çerçevesinde ifade edilmekte; erkeğin toplumsal yapıdaki üstün konumu, çeşitli baskı, istek ve beklentilerle öğretilerek pekiştirilmektedir. Geleneksel değerler ve kurumlar ise erkeğin (hangi alanda olursa olsun!) kadından daha güçlü ve donanımlı olduğunu meşru kılmaya yönelik olarak işlemektedir (Ataman, 2011, s. 246).

Örneğin "Erkek gibi kadın" söylemindeki "Erkek gibi olmak" ifadesi, biyolojik ve fizyolojik özelliklerden dolayı erkek gibi olmak anlamına gelmemekte; toplumun kurguladığı erkeklik biçimini referans almaktadır. Yine "Delikanlı adam" ya da "Delikanlı kadın" ifadeleri de yüceltilmiş bir erkekliği işaret ederek hegemonik erkekliğe gönderme yapmaktadır (Duman, 2022, s. 63). Kısacası, kültürel olarak toplumda yüceltilen bir erkek olma biçimine denk düşen hegemonik erkeklik kavramı; erkeğin, hem kadın hem de diğer erkekler üzerindeki iktidarını sürdürmesine aracılık eden toplumsal bir kurgudur. Bu kurguda erkek, erkek gibi olmakla yükümlü olup statü kazanmakta ve bu süreç sadece zor kullanma ya da şiddet üzerinden gerçekleşmemektedir.

Lindsey'e göre statüler, kişilerin diğerleriyle nasıl iletişim kuracaklarına ilişkin fikir vermekte; kadınlık ve erkekliğe ilişkin rol beklentileri de statüleri tanımlamaktadır. Sosyal yapının anahtar parçaları olan statü olguları, yaşamı kabul edilebilir biçimde organize etmeyi amaçlamakta ve normlar aracılığıyla da davranışların toplum tarafından belirlenen kurallar aracılığıyla paylaşılmasını sağlayarak bir arada kalabilmeye hizmet etmektedir (aktaran Ataman, 2011, s. 245). Hegemonik erkeklik de bu bağlamda toplumsal bir statü olarak kabul görmekte; kavramın kültürel yönü, bu erkeklik biçimini çeşitli rollerle donatmaktadır. Hegemonik erkeklik, ideolojik olarak inşa edilmiş bir kavram olduğundan her bir erkek, temsil ettiği cinsiyet grubunu tam olarak tarif edememektedir. Bunun nedeni, toplumda tek bir erkeklik biçiminden ziyade farklı erkeklik türlerinin olduğu düşüncesidir. Dolayısıyla bir erkek, özne olarak hegemonik erkekliğin kurucusu olarak kabul görebilmekte, fakat hegemonik

erkekliğin ırk, sınıf ve cinsel yönelim gibi kurucu unsurlarının olması, her bir erkeğin özne olarak hegemonik erkekliğe içkin olmadığını ortaya koymaktadır (Duman, 2022, s. 67).

Connell'a göre hegemonik erkeklik, hegemonya kavramından güç olarak toplumsal bir üstünlük olarak ön plana çıkmakta; bu üstünlük erkekler arasındaki ilişkileri açıklarken, ikincil konumdaki kadınların yanı sıra ikincil konumda kalan erkeklik biçimlerinin varlığını da açıklamaktadır. Buradaki hegemonya salt fiziksel güce dayandırılmamakla birlikte, kavramın fiziksel güçle ilişkisi de dikkat çekmektedir. Dolayısıyla hegemonik erkekliğin her zaman kadın üzerinde tehditkâr olduğunu söylemek doğru olmasa da kadınların hegemonik olmayan erkekler karşısında da ezilebildiği akılda tutulmalıdır. Bu noktada kadın zihninde hegemonik örüntü, daha tanıdık ve katlanabilir olarak işaretlenebilmektedir. Çünkü genelde hegemonik erkeklikle ön plana çıkarılan kadın arasında uyum gözlemlenmekte ve bu uyum, erkeğin kadın üzerindeki egemenliğini kurumsallaştıran pratiklerin sürdürülmesine hizmet etmektedir. Kamusal ve kültürel yönüyle anlaşılandırılan hegemonik erkeklik, iktidarın erkekte bulunmasına gönderme yaparak kadının sınırlandırılmasını desteklemekte; iktidarı, otoriteyi, gücü, teknolojiyi ve saldırganlığı erkeklerin alanı olarak tanımlamaktadır (Connell, 1998, ss. 245-250). Bu otorite bazen sembollerle bile açığa çıkabilmektedir. “Amerikan kamuoyu, erkeklerin hangi sembolik aksesuarları kullanırlarsa kullansınlar, telafi edici tüketim yoluyla, erkekliklerini kanıtlamaya çalışmalarını doğal karşılamaktadır. Harleycilerin, vahşi oyunlar peşinde olanların, vücut geliştirenlerin, kendilerini daha fazla erkek hissettiklerine şüphe yoktur. Erkeklerin tüketim yoluyla, “erkeklik” kimliklerini nasıl kurguladıkları, entelektüel ve cinsiyet teorisyenleri tarafından çözümlenmeye çalışıldığında, popüler anlamlarla paralel olan açıklamalar ortaya çıkacaktır” (Holt ve Thompson, 2011, ss. 429-430). Dolayısıyla bazı kültürlerde popüler olan tespih kullanımı, silah taşıma, büyük kol saati kullanma, kavgaya meyilli olma, marka giyinme ve lüks otomobil tutkunluğu gibi davranışlar, hegemonik erkeklikle ilişkilendirilebilmektedir.

3. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmanın amacı, *Kader* filmindeki hegemonik erkeklik ve toplumsal cinsiyet örüntülerini ortaya koymaktır. Bu çalışmada *Kader* filmi yalnızca erkeklik temsilleri üzerinden değerlendirilmemiş, aynı zamanda hegemonik erkekliğin farklı erkeklik biçimleri arasındaki hiyerarşik ilişkiyi nasıl kurduğunu ve bu yapının hem kadınlar hem de erkekler üzerindeki etkilerini birlikte ele almış; dolayısıyla bu yaklaşım çalışmayı özgün kılmıştır. Ayrıca *Kader* filmine yönelik olarak, daha önce böyle bir çalışma yapılmamış olması da çalışmayı özgün ve önemli kılan bir diğer noktadır. Çalışmanın evreni, hegemonik erkeklik kavramının görünür olduğu Türk filmleridir. Fakat hegemonik erkeklik bağlamında kurgulanan tüm filmlerin zamansal açıdan incelenmesi mümkün olmadığından, araştırmanın örneklemini 2006 yılında çekilen *Kader* filmi olarak belirlenmiştir. Karakterler üzerinden daha kapsamlı ve yoğun bir araştırma yürütebilmek adına ise filmdeki tüm erkek karakterler araştırmaya dahil edilmemiş; öncelikle hegemonik erkeklik kavramını baskın biçimde görünür kıldığı tespit edilen “Cevat”, “Zagor” karakterleri ardından da hegemonik erkekliği içselleştirmeye çalışan ve bu süreçte de başarısız olan “Bekir” karakteri eleştirel söylem analiziyle incelenmiştir.

Eleştirel söylem analizi; dilin toplumsal yapı ve güç ilişkileri üzerindeki etkilerini incelemeyi hedefleyen metinler aracılığıyla ideoloji, iktidar ve kimlik kavramlarının nasıl şekillendiğini ve toplumsal olarak nasıl yeniden üretildiğini açıklamayı hedeflemektedir. Buna paralel olarak, adaletsizlikleri, eşitsizlikleri de ortaya koyarak toplumsal değişimi merkeze almaktadır. Bu yöntem, toplumsal bilinci artırmayı hedefleyerek güç eşitsizliklerine meydan okumaktadır (Topuz ve Aslan, 2024, s. 314). Eleştirel söylem çözümlemesinde ön plana çıkan ifadeler genellikle güç, egemenlik, hegemonya, ideoloji, ayrımcılık, çıkarlar, yeniden üretim, kurumlar, sosyal yapı ve sosyal düzen şeklindedir (Özer, 2015, s. 201). Bu yöntem, gücün kötüye kullanılması ve adaletsizlik ile eşitsizliğin söylem boyutuyla ilgili olmakla birlikte açık

bir sosyopolitik duruştur. Eleştirel hedeflerde ise sosyal adaletsizliğe ve eşitsizliğe göz yuman, onu meşru kılan ve destekleyen güç sahipleri yer almaktadır (van Dijk'ten aktaran Özer, 2015, s. 204).

Çalışma kapsamında bu araştırmanın temel sorusu şu olmuştur: Hegemonik erkeklik *Kader* filminde nasıl temsil edilmiştir? Bu soruyu destekleyecek diğer sorular ise şunlardır: Filmdeki hegemonik erkeklik emareleri nelerdir? Karakterlerin beden dili ve giyim tarzı hegemonik erkekliğe ilişkin ipuçları sunmuş mudur? Hegemonik erkekliğin özellikleri nelerdir? Bu özellikleri taşımayan erkek karakterler filmde nasıl temsil edilmişlerdir? Hegemonik erkekliğe geçiş aşamasında karakterde nasıl bir değişim gerçekleşmiştir? Hegemonik erkeklik sadece şiddet ve güç üzerinden mi kurulmuştur? Hegemonik erkeklik kategorisinde yer alan erkekler diğerleri üzerinde nasıl bir tahakküm kurmuştur?

Çalışmada öncelikle *Kader* filminin konusuna kısaca yer verilmiş, ardından toplumsal cinsiyet girdabında şekillenen hegemonik erkekliğe ilişkin bulgular bahsi geçen üç ayrı karakter üzerinden analiz edilmiştir. Karakterlerin hegemonik erkekliğe ilişkin yönleri, filmde geçen sahneler üzerinden okunmuş ve değerlendirilmiştir. İlk olarak Cevat karakteri mahalledeki sahiplenme, otorite, fiziksel şiddet ve kadınlar üzerindeki cinsel hâkimiyeti merkeze alınarak incelenmiştir. Daha sonra Zagor karakterinin suç ve fiziksel şiddet odaklı hegemonik erkekliği değerlendirilerek, bu erkeklik türünün filmde temsil edilme biçimi irdelenmiştir. Son olarak ise hegemonik erkeklik idealinin kıyısında dolaşan Bekir karakterinin yaşadığı kırılmalı ve çöküş üzerinden hegemonik erkekliğin yalnızca güç ve otoriteyle özdeşleşen yönleri değil aynı zamanda birey üzerinde yarattığı kriz, bağımlılık ve yıkım tartışmaya açılmıştır.

4. 'Kader' Filminin Konusu

Başrollerini Vildan Atasever (Uğur) ve Ufuk Bayraktar (Bekir)'in oynadığı *Kader* filminin (2006) yapımcıları Lilette Botassi ve Zeki Demirkubuz'dur. Filmin yönetmeni Demirkubuz'dur (https://www.youtube.com/watch?v=iPUVqllz_k4). Bekir ve Uğur arasındaki imkânsız ve saplantılı aşkı konu edinen filmde, aşk yıkıcı ve yıpratıcı bir hâle gelmiştir. Bekir'in Uğur'a duyduğu karşılıksız aşk ve yoğun ilgi, bir süre sonra onda takıntı haline gelmiş; filmde tek taraflı aşkın yarattığı çaresizlik, aşk ekseninde kurgulanmıştır.

Aşkın peşinden sürüklenen Bekir, bu süreçte kim olduğunu ve ne istediğini ikinci planda bırakarak, Uğur'un peşinden oradan oraya savrulmuştur. Filmde aşkın kader olup olmadığı sorgulanırken, saplantılı aşk ekseninde Uğur'un katil Zagor'a duyduğu aşk ve Bekir'in Uğur'a olan saplantısı etrafında gelişen cinayet, kayboluş ve kovalamaca dolu hikâyede, farklı erkeklik türleri dikkat çekmiştir. Bekir'in hegemonik erkek olma yolundaki çabası ise kimi zaman onu güçlü bir konuma getirse de uzun vadede onun tükenmesine neden olmuştur. Tüm yaşananlara rağmen aşkın odağındaki karakterler masumiyetlerini korumaya çalışmışlar; değişen koşul ve zorluklara rağmen aşklarının peşinden gitmekten vazgeçmemişlerdir.

5. Bulgular

Çalışmanın bu kısmında *Kader* filminde öne çıkan üç erkek karakter, hegemonik erkeklik ve toplumsal cinsiyet kaskacında incelenmiştir. Bu erkekler sırasıyla Cevat, Zagor ve Bekir'dir. Araştırmada erkek karakterlerin sıralamasının bu şekilde belirlenmesinin nedeni, filmdeki hegemonik erkekliğin Cevat ve Zagor üzerinden kurgulanması; Bekir üzerinden ise kavramın çöküşe geçmesidir.

Çalışmada Cevat ve Zagor karakterleri, anlatıdaki işlevlerinin sınırlı kalması nedeniyle daha dar kapsamda değerlendirilmiştir. Buna karşın filmin ana karakteri olan Bekir, hegemonik erkekliğin dönüşümünü ve yıkımını belirgin biçimde yansıtmaları nedeniyle ayrıntılı olarak incelenmiştir.

5.1. Cevat Karakteri ve Güç-Sahiplenme Temelli Hegemonik Erkeklik

Cevat; uzun boylu, esmer, klasik giyimi benimsemiş, diğer erkekler üzerinde otorite kuran, korkulan, şiddete meyilli ve sözü dinlenen bir erkektir. Cevat korumacı, merhametli, sahiplenici ve sert karakteriyle dizide hegemonik erkekliğin temsili olarak görülen ilk karakterdir. Bu karakter, Uğur'un annesinin sevgilisidir. Filmde Uğur'un babası da hayattadır; fakat adam, hasta ve yatalaktır.

Cevat film boyunca Uğur'un babasına sürekli olarak sigara getirir ve ona: “Abi” diye hitap eder. Cevat'ın evin tüm ihtiyaçlarını karşılaması ve Uğur'un annesiyle yakın bir ilişki içinde olması, onun aile üzerindeki etkisini gösterir. Bununla birlikte, filmde Cevat'ın Uğur'a karşı çekim hissettiğine dair de göndermeler bulunur. Fakat Cevat bu çekim ve ilgiyi Uğur'a hissettirmez, duygularını içinde bastırır. Filmde Uğur'un annesi, Cevat'ın kendisinden başka kadınlarla da ilişkisi olduğundan şüphelenir ve bu yüzden zaman zaman kıskançlık krizleri yaşar.

Cevat'ın filmde ilk kez görüldüğü sahne, kahvehaneye kendinden emin ve heybetli bir tavırla girerek diğer erkeklerin önüne geçtiği andır. Bu sahne, karakterin mahallede otorite sahibi biri olarak konumlandırıldığını ve erkeklik hiyerarşisinde üst sıralarda yer aldığını gösterir. Toplumsal cinsiyet normlarının erkekliği güç, otorite ve hâkimiyet ile ilişkilendirmesi dikkate alındığında, Cevat'ın ilk görünümü hegemonik erkeklik özelliklerini yansıtan sembolik bir giriş niteliği taşır. Böylece karakter, filmin daha ilk sahnelerinde hegemonik erkekliğin temsilcisi olarak izleyiciye sunulur.

Şekil 1

Cevat karakteri



Cevat kahvehaneye gelmeden hemen önce, Uğur'un erkek kardeşi Kudret'in Kâmil adlı bir erkek tarafından sözlü ve fiziksel tacize uğradığını öğrenir. Bunun üzerine Cevat öfkeyle kahvehaneye girer. Cevat gelmeden önce, kahvehanedeki erkekler Kudret'e ne olduğunu sorduklarında, Kudret öfkeli bir şekilde onlara küfür ederek: “Sanane” şeklinde karşılık verir. Bu tepki, çocuğun kahvehanedeki diğer erkekleri kendisi üzerinde otorite sahibi kişiler olarak

görmediğine ve onlardan çekinmediğine işaret eder. Böylece sahne, erkeklik hiyerarşisinde diğer erkek karakterlerin, Cevat’a kıyasla daha alt bir konumda yer aldığını ima eder.

Buna karşılık Cevat aynı soruyu yönelttiğinde Kudret’in bir anda duygusal olarak çözülmesi, ağlamaya başlaması ve yaşadıklarını ayrıntılarıyla anlatması dikkat çekicidir. Kudret’in bu tutumu, Cevat’ın filmde hegemonik erkekliğin temsilcisi olarak inşa edilmesiyle ilişkilendirilir. Sahne, Cevat’ın yalnızca fiziksel gücüyle değil, aynı zamanda güven duyulan, koruyucu rolü üstlenmesi beklenen ve mahalledeki erkeklik hiyerarşisinin en üst basamaklarında konumlanan otoriter bir figür olarak kodlandığını gösterir. Böylece film, hegemonik erkekliğin yalnızca şiddet uygulama kapasitesiyle değil, aynı zamanda meşru otorite ve koruyuculuk söylemi üzerinden de yeniden üretildiğini ortaya koyar.

Cevat, bir hışımla Kâmil’in yanına gider ve şöyle der: “Lan Kâmil, bir daha bu çocuğa bulaşmayacaksın, demedik mi sana?”. Kâmil şaka yaptığını söylediği an, Cevat Kâmil’e sert bir tokat atar ve çocukla neden uğraştığını sorarak Kâmil’e küfür eder. Bu sahneyle, erkekler arası ilişkilerde hiyerarşinin şiddetle meşrulaştırıldığı ve şiddetin bir hizaya getirme aracı olarak kullanıldığı gösterilir. Yine bu sahneyle mahalledeki güç ve otoritenin Cevat’ta olduğu algısı desteklenir; böylece hegemonik erkekliğin izdüşümleri, Cevat’ı diğer erkekler arasında üstün göstermeye yeniden hizmet eder. Ayrıca masadaki hiç kimse Cevat’a karşılık vermeye cüret edemez; aksine, diğer erkekler ondan çekindikleri ve korktukları için oturdukları yerden kalkamadan Cevat’a açıklama yaparlar. Cevat’ı sakinleştirmeye çalışarak büyütülecek bir şey olmadığını söylerler. Çünkü Cevat, onlar ve mahalledeki diğer erkekler üzerinde hegemonik hâkimiyet kurmuş bir erildir; dolayısıyla Cevat’ın öfkesinden hepsi korkar ve Cevat, bu yönüyle mahallede gücün mutlak simgesidir.

Daha sonra Cevat Kâmil’i: “Kâmil, bak, kötü olur, bu son olsun...” diyerek tehdit eder. Tehdit burada hegemonyanın bir başka erkek üzerindeki baskısını gözler önüne serer. Çünkü hegemonya salt şiddetten beslenmez; tehdit de bu anlamda bir otorite kurma aracı olarak kabul edilir. Bu esnada masadakilerden biri: “Sana ne kardeşim? Babası mısın?” der. Cevat da: “Babasıyım lan, var mı diyeceğin?... Sıkıysa bir daha duyayım bakalım, haydi bakalım!” diyerek Kâmil’i ve masadaki diğer erkekleri yeniden tehdit eder. Burada, biyolojik olarak Cevat çocuğun babası olmasa da hegemonik erkekliğin vaatlerinden biri olan sahiplenme ve arka çıkma iddiası dolaşıma sokulur. Bu sahneyle erkekliğin bireysel bir kimlik olmanın ötesinde, erkekler arasında kurulan hiyerarşik bir güç unsuru olduğu gösterilir; bu durum, hegemonik erkekliğin toplumsal süreçte yeniden üretilmesine gönderme yapar. Tüm bu çatışmalar yaşanırken, Bekir de kahvehanededir; karakter sessiz, sakin ve çekingen bir biçimde olanları izlemekle yetinir. Bu sahneyle Bekir’in erkeklik hiyerarşisinde edilgen bir konumda yer aldığı ve hegemonik erkeklik modelini tam anlamıyla gerçekleştiremediği gösterilir. Bekir ve diğerlerinin yaşananları sessizce izlemesi, hegemonik erkekliğin yalnızca fiziksel şiddet kullanan erkek tarafından üretilmediğini; sessiz kalan erkekler aracılığıyla da onaylandığını gösterir.

Filmin bir başka sahnesinde Cevat, elinde poşetlerle Uğur ve ailesinin yaşadığı eve gelir. Cevat, evin yatalak babasına merhametli bir bakış atarak ona sigara verir: “Bak, sigara getirdim sana. Var mı bir isteğin? Olursa Kudret söylesin bana,” der. Bu sahne, Cevat’ın hegemonik erkekliğinin yalnızca kamusal alanda değil, özel alanda da ön plana çıktığını gösterir. Cevat burada, ailenin bakımını üstlenen ve aileyi koruyan otoriter bir baba figürü biçiminde konumlandırılır. Cevat’ın Uğur’un babasına olan merhametli tavrı ise yatalak adamın karısıyla kurduğu çarpık ilişkiyi telafi etme aracıdır. Daha sonra Cevat, oturma odasına geçerek Kudret’in artık kahvede çalışmayacağını otoriter bir dille ev halkına söyler. Merhametli tavır yerini sert bir otoriteye bırakır. Cevat, Kudret’i iş yerinden çağırımları durumunda kendisiyle konuşmaları gerektiğini söyleyerek yatalak babanın işlevsizliğine gönderme yapar ve aile

içinde kendisinin güç, otorite ve denetim merkezi olduğunu dolaşıma sokar. Bu durum, Cevat karakterinin hegemonik erkekliğin tüm metaforlarının simgesi haline dönüştüğünün kanıtıdır.

Uğur, kardeşinin kahvehanede maruz kaldığı tacize sinirlenir; yarın bunu yapanlardan hesap soracağını küfür ederek söylediğinde, Cevat: “Sen karışma bu işlere. Ben konuştum adamlarla” diyerek aile içi bir konuya doğrudan müdahale eder ve son sözü söyler. Burada kadın karakterin, erkekler arasındaki hiyerarşik güç savaşına bir meydan okuması söz konusu olsa da bu durum Cevat tarafından bastırılır. Çünkü toplumsal cinsiyet normlarına göre kadın itaat eden, sessiz kalan ve erkeğe meydan okumayan biridir. Bu esnada Uğur’un annesi de Cevat’a katılarak Uğur’u susturur. Bu sahne, toplumsal cinsiyet normlarının kadınlar tarafından da içselleştirildiğinin bir göstergesi olarak dikkat çeker. Ayrıca aynı sahne, kadınların karar alma süreçlerinden dışlanmasını ve farklı cinsler arasında da erkek otoritesinin yeniden kurulabilir ve sürdürülebilir yönünü gösterir.

Uğur bu çıkışa biraz direnir ve evde küçük bir tartışma çıkar. Cevat herkese: “Tamam, kesin artık” der ve ardından evin babası edasında Uğur ve diğerlerine aldıklarını uzatır. Böylece tartışmayı bitiren Cevat olur. Bu sahneyle de hegemonik erkeklik örüntülerinden olan son sözü söyleme gücü ve denetimi, erkekte kalır. Ayrıca sahneyle Cevat’ın aile içindeki konumunun diğer erkekler tarafından da (Kudret ve yatalak baba) onaylandığı gösterilir. Bu durum, erkekler arasında hiyerarşik bir erkeklik örüntüsünün bulunduğunu yansıtır. Daha sonra Uğur’un annesi (Cevat’ın sevgilisi) Cevat’a getirdikleri için minnetini dile getirir. Buradaki minnet, kadının sosyal korunma ve ekonomik desteklenme karşılığında erkeğe duyduğu bağlılığı ortaya koyar.

Gecenin ilerleyen saatlerinde Uğur’un annesi ve Cevat oldukça gürültülü bir biçimde cinsellik yaşarlar; Uğur tüm sesleri duyar. Bu birliktelik, Cevat’ın aile içindeki güç ve otoritesinin cinsel hâkimiyetle daha da pekiştiğini açığa çıkarır. Çünkü cinsel güç ve iktidar, hegemonik erkekliğin örüntülerindendir. Uğur’un bu sesleri duyması ise kadın bedeninin toplumsal cinsiyet normlarında haz nesnesi olarak konumlandırılması ve erkek bedeninin kadın üzerindeki hâkimiyetinin bir güce dönüştüğünü göstermesi olarak değerlendirilir. Filmde Cevat, mahalle içinde kurduğu otorite, fiziksel şiddet kullanımı ve kadınlar üzerindeki cinsel hakimiyetiyle hegemonik erkekliğin en görünür temsilcisi olarak işaretlenir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Cevat, Kâmil’in Kudret’e yeniden sataştığını düşünür ve Kâmil’e herkesin içinde, ilkinde göre çok daha ağır biçimde şiddet uygular. Aslında bu sahneyle Cevat’ın mahalledeki erkekler üzerinde kurduğu erkeklik otoritesi yeniden pekiştirilir. Çünkü sahneyle Cevat’ın sadece Kudret’i koruyan bir figür değil; aynı zamanda mahalledeki erkeklik ilişkilerini de düzenleyip denetleyen bir konumda olduğu gösterilir.

Şiddetin ikinci kez kalabalık bir erkek grubunun önünde gerçekleşmesi ve diğerlerinin olanlara sessiz kalması ise Cevat’ın mahalledeki hegemonik üstünlüğünün kabul edildiğini ve onaylandığını açığa çıkarır. Şiddet, bu sahnede bireysel bir patlamanın ötesine geçerek erkekler arası hiyerarşi kuran ve bunu sürdüren bir iktidar performansı aracına dönüşür. Bu sahnede Cevat’a meydan okuyan tek erkek Zagor’dur; ikili arasında yaşanan kavgada Zagor, Cevat’ı silahla öldürür.

5.2. Zagor Karakteri ve Şiddet-Suç Temelli Hegemonik Erkeklik

Filmde hegemonik erkeklik temsiliyle ön plana çıkan diğer isim Zagor’dur. Zagor, mahallede herkesin çekindiği; saç traşıyla, keskin bakışlarıyla ve klasik giyimiyle ön plana çıkan, eli silahlı güçlü bir karakterdir. Uğur’un saplantılı bir biçimde aşk duyduğu bu karakter, filmin sonlarına doğru adeta bir suç makinesine dönüşür. Cinayet işlemek ya da adam vurdurtmak onun için sıradanlaşır ve bu karakter, filmin başlarında hapse girdiğinden filmde kısa bir süre gösterilir.

Şekil 2

Zagor karakteri

Zagor karakterinin filmde görüldüğü ilk sahne, Uğur’la bir köprü altında buluşup sarıldıkları andır. İkilinin arasındaki tutkulu aşk, sarılma anıyla ekrana taşınır; Zagor’un kadına sarılma biçimi yalnızca duygusal bir yakınlık değil, aynı zamanda kadını sahiplenen bir tavır da ortaya koyar. Bu sahne, Zagor’un iç dünyasındaki erkeklik kalıplarına ilişkin bir ipucu niteliğindedir. Zagor’un Uğur’a yönelik sahiplenici tavrı, film boyunca görülen hegemonik erkeklik performansının ilk göstergelerinden biri olarak okunabilir. Zagor’un gösterildiği sonraki sahne, Cevat’ı kahvehanede öldürdüğü akşamdır. Bu sahne, karakterin erkekliğinin yalnızca romantik ilişki içindeki sahiplenme üzerinden değil, aynı zamanda şiddet ve suç üzerinden de kurulduğunu ortaya koyar. Böylece film, Zagor karakterini hem aşk ilişkisinde kontrol ve sahiplenme kuran hem de erkekler arası güç mücadelesinde şiddeti meşru bir araç olarak kullanan bir figür olarak sunar. Bu iki sahne birlikte düşünüldüğünde, Zagor’un karakterizasyonunun aşk, sahiplenme, güç ve şiddet ekseninde şekillenen hegemonik bir erkeklik temsiline dayandığı görülür.

Kahvehanede kavga çıkmadan önce Zagor, diğer erkeklerle bir masada otururken gösterilir. Burada mekân olarak kahvehanenin seçimi tesadüfi değildir. Çünkü kahvehaneler erkeklerin egemen olduğu kamusal ortamlar olarak dikkat çeken yerlerdir. Ayrıca filmde bu mekân, erkeklik performanslarının görünür olduğu ve güç ilişkilerinin sergilendiği bir yer olarak da işaretlenirken, erkekler arası hiyerarşik ilişkilerin sürdürüldüğü ve yeniden kurgulandığı bir alana da gönderme yapar. Kahvehanede, Zagor’un bakışları ve yüz hatları toplumsal cinsiyet normlarının erkeklere aşıldığı gibi oldukça serttir. Sırtını sandalyeye dik biçimde dayayan bu erkeğin hegemonik gücü, oturuş biçiminden ve diğer erkeklerin onun etrafında toplanmasından anlaşılır. Bu sahneyle Zagor’un diğer erkekler arasında merkezî bir güç olduğu algısı pekiştirilerek onun baskın bir erkek figürü olduğuna dikkat çekilir.

Biraz sonra Cevat’ın Kâmil’e saldırmasıyla birlikte Zagor önce ağzında sakızla yaşananları izler, ardından ayağa kalkarak: “Bırak lan çocuğu,” der. Cevat: “Zagor, sen bu işe karışma,” der; ardından Zagor: “Karışsam ne olur?” diye sorar. Burada Zagor’un sakız çiğnerken yakın çekimle gösterilmesi; onun kendinden emin, güçlü ve kontrol sahibi bir

erkeklik performansına sahip olduğunu ifade eder. Filmdeki bu sahne, hegemonik erkeklik ilişkilerinde güç ve beden dilinin otorite açısından nasıl sunulduğunu açığa çıkarır. Ayrıca Zagor'un olayları bir süre sessizce izledikten sonra müdahale etmesi, hegemonik erkekliğin yalnızca fiziksel güçle değil, aynı zamanda otorite kurma ve müdahale zamanını belirleme gücüyle de ilişkili olduğunu ortaya koyar. Zagor'un Cevat'a yaptığı müdahale, güç dengelerinin bir anda değişebileceğine dair bir örnektir. Cevat'ın: "Zagor, sen bu işe karışma" ifadesi, Zagor'un Cevat tarafından da bir otorite olarak kabul edildiğinin bir göstergesidir. Zagor'un: "Karışırsam ne olur?" sorusu ise Cevat'a adeta bir meydan okuma niteliğinde olup erkekler arasındaki güç ilişkilerinin kanıtlanma çabasının bir izdüşümüdür.

Yaşanan kavgada, Zagor'un araya girmesiyle Cevat'ın hegemonik erkeklik iktidarına adeta bir saldırı gerçekleşir. İkili arasındaki kavga, erkekler arasındaki güç ve iktidar mücadelesine gönderme yaparak itibarı koruma savaşına dönüşür. Cevat bir anda belindeki silahına elini atar ve silahı Zagor'a doğru çeker. Zagor: "Sık ulan, sıksana ulan!" diye bağırarak Cevat'ı tahrik eder. Bu sahneyle erkekler arasındaki meydan okuma ve güç gösterisi ekrana taşınarak hegemonik erkekliğin iktidar mücadelesi izleyiciye aktarılır. Bilindiği üzere, erkekler arasındaki bu tür meydan okumalar, güç ilişkilerinde erkeğin geri adım atması durumunda itibar kaybı yaşayacağı algısını ortaya çıkarır ve erkeklik gururuyla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla buradaki mücadele ve meydan okuma, erkeklik statüsünün kaybolmasına duyulan endişeden kaynaklanır ve dolayısıyla iki erkek de geri adım atmaz. Sahnede, erkekliğin metaforlarından biri olduğu düşünülen silah, bir anda Zagor'un eline geçer ve bu kavgada Cevat ölür. Böylece hegemonik erkekliğin bir anda değişen yönü, kavramın kırılganlığını ve geçiciliğini gözler önüne serer. Bu sahne, güç ve şiddet üzerinden kurulan erkekliğin, rekabete dayalı olduğunun açığa çıkarılmasına hizmet ederken erkekliğin yalnızca toplumsal cinsiyette kadınlığa yönelik bir üstünlük çabası olmadığının da altını çizer. Çünkü hegemonik erkeklikte, erkekler kendilerini başka erkeklerle güç mücadelesiyle kanıtlamak zorunda kaldıklarında, bu durum ölümle dahi sonuçlanabilmektedir. Sahne aslında bu tutumun dışavurumudur. Ayrıca bu sahneyle, erkekler arasındaki güç ve iktidar ilişkisi yeniden dolaşıma sokularak mahalledeki erkekler arasında Zagor'un Cevat'tan daha üst bir hiyerarşide olduğu açığa çıkarılır. Cevat'ın ölümü ve Zagor'un hapse girmesiyle, bir süre sonra mahalledeki hegemonik erkeklik otoritesi adeta bir boşluğa düşer.

Filmin sonraki sahnelerinde Zagor fiziksel olarak kadrajda hiç gösterilmez; fakat onun gücü ve iktidarı, farklı yollarla film anlatısında yer alır. Zagor'un birilerini öldürdüğü televizyonda haber olur, onu tanıyanlar arasında Zagor'un cinayetleri ve bunun sonucunda müebbet hapis cezası alması sohbet konusu olur; bu durum onun diğer insanların yaşamı üzerinde etkisinin devam ettiğini gösterir. Zagor'un başka cezaevlerine sürgün edilmesiyle Uğur da onun peşinden oradan oraya savrulur. Bu durum Zagor'un sadece suç dünyasındaki ve erkekler hiyerarşisindeki güçlü konumunu ifade etmez. Zagor aynı zamanda başka insanların yaşamları üzerinde de söz hakkı olan belirleyici bir güçtür.

Filmin bir başka sahnesinde, Zagor'un cezaevinde olmasına rağmen otoritesini ve kontrolünü elinde tutması, Bekir'i vurdurduğu anlarla yansıtılır. Bu sahneyle Zagor'un, fiziksel olarak bir mekânda bulunmamasına rağmen güç ilişkilerini uzaktan bile yönetebildiği dolaşıma sokulur. Sahneyle, hegemonik erkekliğin yalnızca fiziksel güçle değil, aynı zamanda korku, itibar ve suç ağları aracılığıyla kurulan sembolik iktidarla da sürdürülebildiği gösterilir. Bekir vurulduktan sonra, bir süreliğine karısı ve ailesinin yanına döner fakat sonra yeniden Uğur'un yanına gider. Bekir'in bu tutumu döngüden çıkmadığının göstergesi olmakla birlikte Uğur'a: "Evlenelim" demesi ise döngüyü kırma çabasına örnektir.

Uğur teklifi kabul etmez ve şöyle der: "Haydi, her şeyi kenara bıraktık. Ya Zagor duyarsa? Bu sefer kafana sıktırır!". Bu sahne hegemonik erkekliğin görünmez ama etkili iktidarını göstermesi bakımından önemlidir. Çünkü Zagor artık fiziksel olarak yoktur fakat

onun gücü ve iktidarı hâlâ dolaşımdadır. Aynı zamanda sahne, Zagor'un yaşamları üzerinde hâlâ belirleyici bir tehdit olduğunu göstererek hegemonik erkekliğin bazen korku ve şiddet üzerinden hem kadında hem de erkekte bir denetim mekanizmasına dönüşebileceğini refere eder.

5.3. Bekir Karakteri ve Hegemonik Erkekliğin Çöküşü

Bekir, filmin ana karakteri olmakla birlikte film boyunca, hem fiziksel olarak hem de karakter özellikleri bakımından belirgin bir dönüşüm geçirir. Ancak bu dönüşüme rağmen, karakterin hegemonik erkekliğe uyum sağlama sürecindeki kırılganlığı değişmeden kalır. Bekir, filmin başlangıcında sessiz, sakin, temiz yüzlü, uyumlu, babasının isteklerine bağlı olarak yaşayan, onun yanında çalışan ve yaşamdan büyük beklentileri olmayan biridir.

Filmde, Bekir'in çalıştığı dükkânın babasına ait olduğu özellikle vurgulanarak Bekir'in hegemonik erkekliğin bağımsızlık ve ekonomik özerklik yanlarını taşımadığı ima edilir. Bu yönüyle Bekir, Zagor ve Cevat gibi kendi başına hareket eden ve bağımsız yaşayan erkek figürlerden ayrılarak baba otoritesinin denetiminde bir karakter olarak temsil edilir. Bunu destekleyen bir başka örüntü de Bekir'in evleneceği kişiyi anne ve babasının belirlemesidir. Aile kurumunun bu belirleyici rolü, Bekir'in kendi yaşamına dair kararlar alma konusunda sınırlı bir özerkliğe sahip olduğunu gösterir. Dolayısıyla filmin başlangıcında Bekir, hegemonik erkekliğin merkezinde olmak yerine daha çok onun dışında kalan ya da ona uyum sağlamakta zorlanan bir erkek figürü olarak konumlandırılır.

Şekil 3

Bekir karakteri



Bekir'in Uğur'la ilk karşılaştığı sahnede, karakter afallamış ve çekingen bir erkek profili çizer. Bu karşılaşma, Bekir'in iddiasız erkeklik performansını görünür kılar ve onun kırılgan bir erkek figürü olacağına ilişkin anlam üretmeye hizmet eder. Sahneyle Bekir, hegemonik erkeklik normlarının dışında konumlanan bir karakter olarak sunulur. Bu yönüyle karakter, toplumsal cinsiyet normlarının idealize ettiği erkeklik özelliklerinden belirgin biçimde ayrışır. Uğur'un onun bu haline çekim duymaması, ideal erkeklik kalıplarının kabul görme açısından toplum içerisindeki gücünü ortaya koyar. Oysa Bekir, Uğur'u daha o an beğenir. Sahne boyunca

Bekir'in Uğur'a duyduğu ilgi açıkça hissedilmesine rağmen, Uğur'un ona karşı herhangi bir ilgi göstermemesi dikkat çeker. Bu durum, hegemonik erkeklik kalıplarına daha yakın erkeklik performanslarının, kadınlar nezdinde daha fazla görünürlük ve kabul gördüğüne ilişkin anlatıyı destekler. Bekir'in sade kıyafetleri, gösterişten uzak görünümü ve çekingen tavırları, onun iddiasız bir erkeklik performansı sergilediğini ortaya koyar. Bu özellikler, filmde fiziksel gücü, karizması ve baskın tavırlarıyla öne çıkan Cevat ve Zagor karakterleriyle belirgin bir karşıtlık oluşturur. Dolayısıyla Bekir'in sıradan ve iddiasız görünümü, Uğur üzerinde herhangi bir etki yaratmaz. Çünkü hegemonik erkeklik kurgusunda kadın tarafından arzulanan erkek imgesi de hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesini besleyen unsurlardan biridir.

Bekir, bir süre sonra Uğur hakkında bilgi edinmeye çalışır; bu amaçla kadının evinin çevresinde dolaşarak onu uzaktan izler. Bir gün Uğur'u gizlice takip eder ve onun cezaevindeki sevgilisi Zagor'u ziyarete gittiğini görür. Bekir bu esnada kadını uzaktan izlemekle yetinir. İlerleyen sahnelerde de Uğur'u yeniden takip eden Bekir, bu kez kadının cezaevinden yeni çıkan sevgilisi Zagor ile buluşmasına tanık olur. Bu durum karşısında kıskançlık ve öfke hissetmesine rağmen duygularını dışa vurmaz; aksine onları bastırmayı tercih eder. Bu sahneler, Bekir'in Uğur'a duyduğu ilginin zamanla takıntılı bir niteliğe dönüştüğünü ortaya koyar. Aynı zamanda sahne, karakterin hegemonik erkeklikte sıklıkla görülen doğrudan müdahale eden, rekabetçi ve baskın erkeklik performansını sergileyemediğini de gösterir. Bekir, Zagor ile doğrudan bir çatışmaya girmek ya da Uğur üzerinde otorite kurmaya çalışmak yerine; uzaktan izleyen, duygularını bastıran ve edilgen bir tutum sergileyen bir karakter olarak konumlandırılır. Bu yönüyle film, Bekir'in hegemonik erkeklik idealine ulaşamayan ve bu nedenle erkeklik hiyerarşisinde ikincil bir konumda kalan bir erkeklik biçimini temsil ettiğini açığa çıkarır. Bekir akşam eve geldiğinde içine kapanır, annesine hasta olduğunu söyler ve babasının evde olup olmadığını çekingen bir tavırla sorar. Bekir'in bu davranışları, onun hâlâ baba otoritesi altında olduğunu somut bir göstergesi olup, bastırılmış iç dünyasını yansıtan bir aynadır. Aynı zamanda sahne, onun hegemonik erkeklikten uzak, güçsüz ve bağımlı bir erkek olduğunu dolaşıma sokar.

Filmin sonraki sahnelerinde Bekir, Uğur'a duyduğu aşkı çaresizce, çekinerek ve korkarak itiraf eder. Karakter, bu tavırlarıyla Zagor gibi güçlü ve kendinden emin bir erkeklik performansından uzak olduğunu ortaya koyar. Uğur yanından gittikten sonra Bekir'in ağlaması ise onun kırılğan iç dünyasının bir izdüşümüdür. Böylece film, Bekir karakteri üzerinden hegemonik erkeklik idealinin dışında kalan, duygularını kontrol etmekte zorlanan ve sevgi karşısında güçsüzleşen bir erkeklik tipini görünür kılar. Fakat bu, erkeklik temsili, toplumsal cinsiyet kalıplarının da dışına çıkar. Çünkü toplumsal cinsiyet normları: "Erkekler ağlamaz" söylemini gündelik yaşama entegre ederek erkekleri de bir kalıba sokar. Bekir'in ağladığını o sırada kimse görmese de aslında yaşanan ana ilişkin kendi şahitliği Bekir'e yeter.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Cevat'ın ölümüyle Uğur ve ailesinin yaşamı değişir. Cevat'ın onlara sağladığı imkânlardan mahrum kalan aile, apartman dairesinden eski bir gecekonduya taşınmak zorunda kalır. Yeni evin rutubet içinde olması, evde elektrik sobasının yanması ve mekânın soğuk ve karanlık bir atmosferle sunulması; Cevat öldükten sonra ailenin yaşadığı ekonomik düşüşü görsel olarak izleyiciye aktarır. Bu sahne, ailenin ekonomik yükünü taşıyan kişinin hegemonik erkekliğin temsili olan Cevat olduğunu yeniden ima eder ve aynı zamanda onun yokluğunda ailenin hızla yoksullaştığını ortaya koyar.

Bekir, Uğur'dan haber almak için gecekonduya gelir; eli kolu tıpkı Cevat'ınki gibi ihtiyaç malzemeleriyle doludur. Bu davranış, Bekir'in Cevat'ın üstlendiği koruyucu ve sağlayıcı erkek rolünü devralarak onun yerini doldurma çabasını simgesel olarak yansıtır. Hegemonik erkeklik kuramında erkeğin ekonomik destek sağlayan, koruyan ve aileyi ayakta tutan kişi olarak konumlandırılması dikkate alındığında, Bekir'in bu davranışı hegemonik

erkeklik normlarına yaklaşma girişimi olarak değerlendirilebilir. Ailenin ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bu çaba, karakterin hegemonik erkeklik idealine uyum sağlama isteğinin de en somut göstergelerinden biri olarak öne çıkar.

Kapıyı Uğur'un üstü başı dökük halde olan annesi açar. Kadın, Cevat'ın ölümünden sonra maruz kaldığı güçlükleri Bekir ile paylaşırken Uğur'dan haberi olmadığını söyler. Bekir, bir ihtiyaçları olması durumunda kendisine ulaşabileceklerini dile getirir ve tıpkı Cevat gibi o da Uğur'un yatalak babasına sigara verir. Tüm bu konuşma ve davranışlar yine Cevat'tan geriye kalan boşluğu doldurma çabası olup Bekir'in hegemonik erkekliğe geçiş aşamasını gözler önüne serer. Bu esnada Uğur da Zagor'un peşine düşerek İstanbul'dan İzmir'e gider. Uğur'un bu tavrı, onun yaşamının aileden farklı bir yöne evrildiğini; şiddet, suç ve baskı merkezli erkek egemenliğine yöneldiğini ortaya koyar.

Filmin sonraki sahnelerinde Uğur, Bekir'e ulaşır ve Zagor için avukat tutmak üzere ondan para ister. Bekir, Uğur'a duyduğu saplantı yüzünden ona yardım etmeyi kabul eder. Bu sahne, Bekir'in hegemonik erkekliğin gerektirdiği rasyonel, bağımsız ve kontrol sahibi erkeklik standartlarını henüz taşımadığını gösterir. Çünkü Bekir'in kararları, kendi iradesinden çok Uğur'a duyduğu yoğun arzu ve bağılılık tarafından belirlenir. Bir süre sonra Uğur ve Bekir bazen birlikte bir gazonoda, bazen bir pansiyonda, bazen de bir arabanın içerisinde gösterilir. Bu sahneler, Bekir'in giderek Uğur'un hayatına daha fazla dahil olduğunu ve onunla birlikte dolaşan bir erkek figürüne dönüştüğünü gösterir. Aynı zamanda Bekir'in görünümü ve davranışlarında da değişimler görülür; karakter yavaş yavaş hegemonik erkeklik motiflerini taşımaya başlar.

Şekil 4

Değişen Bekir ve Uğur



Bekir'in giyim tarzı ve saç stili daha iddialı hale gelir ve Bekir fiziksel görünüm olarak Zagor ve Cevat karışımı bir erkeğe dönüşür. Uğur'a karşı sesini yükseltmesi ve daha sert bir tavır sergilemesi ise onun erkeklik performansında bir dönüşüm yaşadığını yeniden ima eder. Ancak bu dönüşüm onun kalıcı bir güç konumuna ulaşmasını sağlamaz. Bekir, bir süre sonra Zagor tarafından vurdurulur. Bu sahne, Zagor'un anlatı içindeki hegemonik konumunun hâlâ sürdüğünü ve Bekir'in bu hiyerarşide kırılan bir konumda yer aldığını gösterir. Bekir,

vurulmasının ardından karısı ve çocuğunun yanına döner; ancak burada da uzun süre kalamaz ve yeniden Uğur'a gider. Bu durum, Bekir'in hem aile yaşamına hem de Uğur'a duyduğu saplantılı bağa sıkışmış bir erkek figürü olduğunu ortaya koyar. Böylece film, Bekir karakteri üzerinden hegemonik erkekliğe ulaşma çabasının sürekli kesintiye uğradığını gösterirken kırılğan ve tamamlanamayan bir erkeklik anlatısı da kurar.

Daha sonra Bekir, Uğur'a ailesinin yanına dönmesini ve kendisiyle evlenmesini söyler; ailesine ve Zagor'a da kendisinin bakabileceğini ve hatta Uğur isterse Zagor'u cezaevinde ziyaret etmeye devam edebileceğini söyler. Bekir'in bu önerisi, onun Uğur'u hayatına dahil edebilmek için kendi sınırlarını oldukça genişlettiğini ve bu ilişki üzerinden erkeklik konumunu kurmaya çalıştığını gösterir. Ancak Uğur bu teklife küçümseyici bir tavırla karşılık verir ve: "Kendini Cevat sandın galiba" diyerek Bekir'i aşağılar. Bu ifade, filmde Cevat'ın temsil ettiği güçlü, koruyucu ve ekonomik destek sağlayan hegemonik erkeklik modeline gönderme yapar ve Bekir'in bu konuma ulaşamadığını ima eder.

Bekir, Uğur'suz bir yaşamı kabul edemeyeceğini vurgularcasına: "Tamam, o zaman ben burada kalırım." diyerek ısrarını sürdürür. Bunun üzerine Uğur: "İstemiyorum. İstemiyorum Bekir, hoşlanmıyorum senden... İstemiyorum, zorla mı? Bu böyle olmaz. Bu gidişle kötü olacak; gururunu kırdıracaksın." sözleriyle Bekir'i kendisinden uzaklaştırmaya çalışır. Bu diyalog, Bekir'in Uğur'a duyduğu duygunun karşılıksız bir aşktan ziyade takıntılı ve saplantılı bir bağılılığa dönüştüğünü ortaya koyar.

Uğur'un reddini kabullenemeyen Bekir: "Bana akıl verme lan!" diyerek kadına bağırır ve küfür eder. Bekir'in söyleminde ve beden dilinde belirginleşen bu sertleşme, karakterin kırılğan erkekliğini öfke ve şiddet aracılığıyla yeniden kurma çabasının bir göstergesi olarak değerlendirilir. Böylece Bekir, filmin önceki bölümlerinde sergilediği edilgen ve bastırılmış erkeklik performansından uzaklaşarak hegemonik erkekliğin önemli unsurlarından biri olan saldırganlık ve güç gösterisine yönelir. Tartışmanın büyümesiyle taraflar birbirlerini iterek fiziksel bir çatışmaya girer. Bu durum, Bekir'in reddedilme karşısında duygusal denetimini kaybettiğini ve kırılğan erkekliğini fiziksel güç kullanımıyla telafi etmeye çalıştığını gösterir.

Aradan zaman geçtikten sonra Bekir'in Uğur'a yönelik takıntısının ve bağılılığının sürdüğü görülür. Bekir, Uğur'un çalıştığı gazinoya giderek adeta mekânı basar ve elindeki bıçakla etrafa saldırırken: "Ömrümü yedin lan, mahvettin beni!" diye bağırır. Bu sahne, Bekir'in yaşadığı duygusal yıkımın ve kontrol kaybının açık bir göstergesidir. Bir süre sonra tartışma yerine gelen Uğur, diğer erkekleri sakinleştirmeye çalışır. Bu esnada Bekir, Uğur'un gözü önünde diğer erkeklere yalvarırken onlardan dayak yer. Bu durum, Bekir'in hegemonik erkeklik hiyerarşisi içinde ne kadar kırılğan ve savunmasız bir konumda bulunduğunu bir kez daha ortaya koyar. Film böylece Bekir karakteri üzerinden hegemonik erkekliğe ulaşma çabasının başarısızlığını ve bu çabanın erkek özne üzerinde yarattığı yıkıcı sonuçları gözler önüne serer.

Filmin bir başka sahnesinde Bekir, yasaklı madde kullanan arkadaşlarıyla bir araya gelir ve konuşma sırasında Uğur'un Isparta'da olduğu dile getirilir. Bekir ise Uğur'un artık Kars'ta yaşadığını söyleyerek onu takip etmeyi sürdürdüğüne ilişkin bir izlenim oluşturur. Arkadaşları, Bekir'in Uğur'un peşinden oradan oraya savrulduğunu romantik bir aşk anlatısı çerçevesinde yorumlarken Bekir, bunun doğru olmadığını, asıl Uğur'un kendisinin peşinden geldiğini iddia ederek durumu tersine çevirmeye çalışır. Bu söylem, Bekir'in erkeklik hiyerarşisindeki kırılğan ve edilgen konumunu akran grubu içerisinde görünmez kılma çabasının bir göstergesi olarak okunur. Nitekim arkadaşlarının Uğur'la nasıl tanıştıklarını sorması üzerine Bekir, kadının kendisini baştan çıkardığını öne süren ve Uğur'la yaşadığını öne sürdüğü cinsel birlikteliği aşağılayıcı ifadeler içeren bir anlatı kurar. Oysa film boyunca Bekir ile Uğur arasında cinsel bir ilişki yaşanmaz. Buna rağmen Bekir'in arkadaşlarına gerçeği çarpıtan bir hikâye anlatması,

erkeklik statüsünü akran grubu içinde yeniden inşa etme çabasıyla ilişkilendirilir. Bu durum, erkekler arasındaki etkileşimlerde cinsel deneyimin ve kadın üzerinde hâkimiyet kurma iddiasının erkekliğin önemli göstergelerinden biri olarak dolaşıma sokulduğunu ortaya koyar. Böylece Bekir, gerçekte sahip olmadığı hegemonik erkeklik özelliklerini söylemsel düzeyde üretmeye çalışarak kadın üzerindeki sözde cinsel başarısını ve kontrolünü, erkeklik performansının bir kanıtı olarak sunar.

Şekil 5

Bekir ve Uğur birlikte



Filmin sonlarına doğru Bekir, Uğur’un peşinden Kars’a gider. Bu sırada Uğur’un bir çocuğu olduğu görülür. Bekir, artık sorun çıkarmayacağına dair Uğur’a söz verir ve onun yanında kalabilmek için kadından izin ister. Ancak Uğur, Bekir’in iki çocuk babası olduğunu hatırlatarak bu isteği kabul etmez. Buna rağmen Bekir, hayatta kendisi için tek takıntının Uğur olduğunu ifade eder ve onun yanında kalabilmek adına ısrarını sürdürür. Bekir, geri dönebileceği bir hayatının da kalmadığını dile getirirken bunu “kader” olarak nitelendirir. İki karakterin bu konuşma sırasında gözyaşlarına hâkim olamaması; ilişkinin yalnızca karşılıksız bir aşk değil, aynı zamanda yıkıcı ve trajik bir bağımlılık ilişkisine dönüştüğünü de gösterir. Bekir’in yaşamını bütünüyle Uğur’a indirgemesi, kendi kimliğini ve varoluşunu bağımsız biçimde kuramayan bir erkeklik temsilini görünür kılar.

Filmin final sahnesinde Uğur, Bekir’e evde bir oda verir ve şöyle der: “Biraz soğuktur ama bu gecelik idare et, yarın bakarız bir çaresine”. Daha sonra Uğur, Bekir’in yanından odanın kapısını aralık bırakarak ayrılır. Bekir ise uyumak ya da dinlenmek yerine aralanan kapının ardından bebeğine ninni söyleyen Uğur’u sessizce izler. Bu sahne, Bekir’in film boyunca sürdürdüğü arzu, takıntı ve ulaşma isteğinin nihai sonucunu simgesel bir anlatımla ortaya koyar. Bekir, fiziksel olarak Uğur’a en yakın noktaya ulaşmış olsa da aralarındaki duygusal ve toplumsal mesafe varlığını korur. Aralanan kapı, bir yandan Bekir için tükenmeyen bir umut ihtimalini simgelerken diğer yandan Uğur’un yaşamına hiçbir zaman tam anlamıyla dâhil olamayacağını görsel olarak ifade eder. Böylece film, Bekir’in hegemonik erkekliğe ulaşma çabasının hiçbir zaman tamamlanamadığını; arzu, takıntı ve başarısızlık ekseninde şekillenen erkeklik performansının kaçınılmaz biçimde trajik bir çıkmaza dönüştüğünü gösterir. Sonuç

olarak, *Kader*, Bekir karakteri üzerinden hegemonik erkekliğin yalnızca güç ve tahakküm üretmediğini, aynı zamanda erkek özneyi tüketen, yalnızlaştıran ve kendi arzularının nesnesi karşısında çaresiz bırakan yıkıcı bir erkeklik deneyimine de dönüşebileceğini ortaya koyar.

Sonuç

Bu çalışma, *Kader* filminde hegemonik erkeklik söyleminin hangi anlatısal pratikler ve karakter temsilleri aracılığıyla kurulduğunu ve yeniden üretildiğini toplumsal cinsiyet teması üzerinden ortaya koymayı amaçlamıştır. Araştırma bulguları, filmde erkekliğin yalnızca biyolojik bir kimlik ya da bireysel bir özellik olarak değil; güç, otorite, şiddet, ekonomik yeterlilik, kadın üzerinde denetim kurma ve erkekler arası hiyerarşik ilişkiler üzerinden sürekli yeniden inşa edilen toplumsal bir performans olarak temsil edildiğini göstermiştir. Bu yönüyle çalışma, hegemonik erkekliğin sinemasal anlatı içerisindeki yeniden üretimini görünür kılarken aynı zamanda bu erkeklik biçiminin bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini de tartışmaya açmıştır.

Bilindiği üzere hegemonik erkekliğin yeniden üretildiği en önemli kültürel alanlardan biri medyadır. *Kader* filmi, Connell'in hegemonik erkeklik yaklaşımı doğrultusunda değerlendirildiğinde, Cevat ve Zagor karakterlerinin fiziksel güç, şiddet kullanımı, suçla kurdukları ilişki, otorite kurma biçimleri ve kadın bedeni üzerindeki denetim pratikleri ve cinsel hâkimiyetleri aracılığıyla hegemonik erkekliğin ideal tipini temsil ettikleri görülmüştür. Filmde her iki karakter de yalnızca kadınlar üzerinde tahakküm kuran erkekler olarak değil, aynı zamanda diğer erkeklerin davranışlarını belirleyen ve erkeklik hiyerarşisini şekillendiren figürler olarak konumlandırılmıştır. Bu durum, hegemonik erkekliğin hem kadınlar hem de erkekler arasında sürekli yeniden üretilen bir iktidar ilişkisi olduğunu açığa çıkarmıştır.

Araştırmanın en dikkat çekici bulgularından biri ise Bekir karakteri üzerinden görünür hâle gelmiştir. Bekir, Cevat ve Zagor'un aksine hegemonik erkeklik normlarını bütünüyle taşıyan bir karakter değildir. Ekonomik bağımsızlıktan yoksun oluşu, karar alma süreçlerindeki edilgenliği, duygularını yönetememesi ve yaşamını büyük ölçüde Uğur'a bağımlı hâle getirmesi, onu hegemonik erkeklik hiyerarşisinin dışında konumlandırmıştır. Bununla birlikte, Bekir, film boyunca bu hiyerarşiye dâhil olabilmek için sürekli bir çaba göstermiştir. Koruyucu erkek rolünü üstlenmeye çalışması, ekonomik destek sağlaması, Uğur'u sahiplenme isteği, akran grubu içerisinde gerçekleşmeyen cinsel deneyimini abartarak anlatması ve reddedildiği anlarda şiddete yönelmesi, hegemonik erkeklik kodlarını benimseme ve yeniden üretme girişimleri olarak değerlendirilmiştir. Ancak bu girişimlerinde başarılı olamaması, karakterin erkeklik krizini derinleştirmiş ve onu trajik bir erkeklik anlatısının merkezine yerleştirmiştir.

Bu bağlamda film, hegemonik erkekliğin yalnızca güçlü erkekler tarafından temsil edilen bir yapı olmadığını; bu erkeklik biçimine ulaşmaya çalışan erkeklerin de aynı ideolojiyi yeniden üretebildiğini ortaya koymuştur. Bekir'in yaşadığı kırılmalar, takıntılı bağlılığı ve giderek artan öfkesi; hegemonik erkeklik ideale ulaşamayan erkek öznenin yaşadığı kimlik krizini görünür kılmıştır. Böylece çalışma, erkekliği yalnızca güç ve otorite üzerinden değil, başarısızlık, yetersizlik, duygusal bağımlılık ve kırılabilirlik üzerinden de tartışmaya açmıştır. Çalışmayla hegemonik erkekliğin yalnızca kadınları baskılayan bir sistem olmadığı; aynı zamanda erkek özneyi de tüketen ve onu kendi arzularının nesnesi karşısında çaresiz bırakan bir iktidar mekanizması olduğu ortaya konulmuştur.

Filmde kadın karakterlerin konumu da toplumsal cinsiyet rejiminin yeniden üretimini desteklemiştir. Uğur karakteri, erkek karakterlerin arzularının, çatışmalarının ve iktidar mücadelelerinin merkezinde yer almış; buna karşın kendi öznel deneyimi büyük ölçüde

erkeklerin bakışı üzerinden anlamlandırılmıştır. Kadının sürekli yargılanması, sahiplenilmek istenmesi ve erkek karakterlerin iktidar mücadelesinin nesnesi hâline getirilmesi, ataerkil toplumsal yapının kadın bedeni ve kadın kimliği üzerindeki denetim mekanizmalarını görünür kılmıştır. Böylece çalışma, erkeklik krizini anlatırken aynı zamanda ataerkil toplumsal düzenin kadınlar üzerindeki baskısını da eleştirel bir biçimde ortaya koymuştur.

Sonuç olarak, *Kader* filmi, izleyiciye yalnızca karşılıksız bir aşk anlatısı ya da bireysel bir trajedi sunmamıştır. Film, erkeklik pratiklerinin toplumsal olarak nasıl üretildiğini, erkekler arasındaki hiyerarşik ilişkilerin nasıl kurulduğunu ve hegemonik erkeklik idealine ulaşma arzusunun birey üzerinde nasıl yıkıcı sonuçlar doğurabildiğini görünür kılan eleştirel bir sinema metni niteliğindedir. Özellikle filmde Bekir karakteri üzerinden hegemonik erkekliğin tamamlanamayan bir proje olarak temsil edilmesi; hegemonik erkeklik kavramının kırılabilirlik, başarısızlık ve kimlik krizi üzerinden de okunabileceğini göstermiştir. Çalışma tüm bu yönleriyle Türk sinemasında erkeklik temsillerine önemli bir katkı sunarken, gelecek dönemde hegemonik erkeklik söyleminin dönüşümüne odaklanacak araştırmalar için de yol gösterici bir çerçeve ortaya koymuştur.

Yazarların Katkı Oranı Beyanı: Tek Yazar (Aslı KÖSEOĞLU)

Etik Kurul Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek ve Teşekkür: Yazar, çalışmada finansal destek almadığını bildirmiştir.

Çıkar Çatışması: Yazar, herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını bildirmiştir.

Kaynaklar

- Altun, H. (2019). Cinsiyetin toplumsal inşası ve ötekilerin temsilinde karşı-hegemonik bir olanak olarak sinemanın protez belleği. Ş. Yavuz (Ed.), *Toplumsal cinsiyet ve medya temsilleri* içinde (dördüncü baskı, ss. 69-112). Heyemola Yayınları.
- Ataman, E. Ö. (2011). Ses ayrımında özne işlevi gören erkek (lik): radyoda hegemonik erkek sesi İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada hegemonik erkek (lik) ve temsil* içinde (birinci baskı, ss. 243- 271). Kalkedon.
- Baştürk Akça, E. ve Tönel, E. (2011). Erkek(lik) çalışmalarına teorik bir çerçeve: feminist çalışmalardan hegemonik erkekliğe. İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada hegemonik erkek (lik) ve temsil* içinde (birinci baskı, ss. 11-39). Kalkedon.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet belası feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (birinci baskı). Metis.
- Connel, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar* (birinci baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Deaux, K. ve Kite, M. E. (1993). Gender stereotypes F. Denmark ve M. Paludi (Ed.), *Handbook on the Psychology of Women* içinde (ss. 107-139). Greenwood Press.
- Değirmenci, B. (2017). Feminist hukukun ataerkil (eril) hukuka bakışı. D. Altun ve H. Toker (Ed.), *Toplumsal cinsiyet farklı disiplinlerden yaklaşımlar* içinde (birinci baskı, ss. 11-46). Nika Yayınevi.
- Duman, M. (2022). *Destan ve hegemonik erkeklik eril kültür* (birinci baskı). Kabalcı Yayıncılık.
- Fine, C. (2018). *Toplumsal cinsiyet yanılsaması* (ikinci baskı). Sel Yayıncılık.
- Holt, D. B. ve Thompson, C. J. (2011). Eylem adamı kahramanlar: günlük tüketimde kahraman erkek (lik) arayışı. İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil* içinde (birinci baskı, ss. 429-466). Kalkedon.
- Hewitt, J. P. ve Shulman, D. (2019). *Benlik ve toplum* (birinci baskı). Bilge Kültür Sanat.
- Kader. (2026, 6 Mart). Kader Filmi [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=iPUVqllz_k4
- Köseoğlu, A. (2023). Türk sinemasında namus olgusunun kadın üzerinden temsili: “yürek yarası” ve “kurbağalar” filmlerinin analizi. B. Ayhan ve E. Baloğlu (Ed.), *Medya ve kadın* içinde (birinci baskı, ss.53-93). Tablet Yayınları.
- Köseoğlu, A. ve Arslan, T. (2023). Toplumsal cinsiyet rollerinin televizyon dizilerine yansımaları: kızılık şerbeti dizisindeki kadın karakterlerin analizi. N. Coşkun Karadağ ve A. Balcıoğulları (Ed.), *Sosyal bilimlerde güncel araştırma ve incelemeler* içinde (birinci baskı, ss. 195-217). Akademisyen Yayınevi.
- Navaro, L. (1999). *Bir cadı masalı* (ikinci baskı). Remzi Kitabevi.
- Özer, Ö. (2015). Teun adrian van dijk örneğinde eleştirel söylem çözümlemesi. B. Yıldırım (Ed.), *İletişim araştırmalarında yöntemler uygulama ve örneklerle* içinde (birinci baskı ss.197- 286). Literatürk.
- Sancar, S. (2016). *Erkeklik: imkânsız iktidar ailede piyasada sokakta erkekler* (dördüncü baskı). Metis Yayınları.
- Saygılıgil, F. (2016). *Toplumsal cinsiyet tartışmaları* (birinci baskı). Dipnot Yayınları.
- Topuz, İ. ve Aslan, O. (2024). Nitel Bir Araştırma Yöntemi olarak eleştirel söylem analizi. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(17), 314-326.

- Türk, H. B. (2011). Hegemonik erkeklik ve kültürel temsil: ‘çirkin kral kurtlar vadisi’nde yürüyor’ İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada hegemonik erkek (lik) ve temsil içinde* (birinci baskı, ss.163-211). Kalkedon.
- Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik olgusu* (birinci baskı). Eğiten Kitap.