

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANA SANAT DALI
DOKTORA TEZİ

**“AİLE İDEOLOJİSİ” BAĞLAMINDA 2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI’NDA
AİLE KURUMU**

Hazırlayan
Özlem Öztürk Bulut

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Zuhale ÇETİN ÖZKAN

İZMİR / 2022

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Aile İdeolojisi Bağlamında” 2000 Sonrası Türkiye Sineması’nda Aile Kurumu” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

...../..... / 2022

Özlem Öztürk Bulut

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre öğrencisi'nın konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Aile, çocuğun birey olarak sosyalleşme sürecinin başlangıç noktasıdır. Aile yapılarının zamanla çekirdek aileye dönüşmesi aile ideolojisi kavramını doğurmuştur. Alternatifi olmayan bir yaşam biçimi olarak sunulan çekirdek aile, var olan toplumsal yapının devamını sağlayacak koşulların yeniden üretilmesi için egemen bir sosyal politika aracına dönüşebilmekte ve cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin derinleşmesine neden olabilmektedir.

Kültürel kodların kuşaktan kuşağa aktarılması işlevi gören bu kurumun sinemada temsil edilmesi, izleyicinin dünyayı anne baba olarak belli bir şekilde algılamasında etkili olmaktadır. Cinsiyetlerin bu kurgusal temsilleri, aile temalı filmlerin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini zihinlerde yeniden üretmesini sağlar. Yeni nesillerin toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren belirli kimliklere uyacak şekilde yetiştirilmesine neden olabilir.

Türk Sinemasındaki aile temsilleri, ülkenin yıllar içindeki ekonomik, sosyal ve kültürel değişim ve dönüşümüne dair ipuçları içermektedir. Beyazperdeye yansıyan aile temsillerinin eleştirel olarak analiz edilmesi, ülkenin tarihsel dönüşümünün anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

ABSTRACT

Family is a starting point of the socialization process of a child as an individual. The transformation of family structures into nuclear families over time has given birth to the concept of family ideology. The nuclear family, which is presented as a way of life with no alternative, can turn into a dominant social policy tool and cause the inequality between the sexes to deepen in order to reproduce the conditions that will ensure the continuation of the existing social structure.

As having a function of transferring cultural codes from generation to generation, representing this institute in cinema has an effect on audience to perceive the World in a certain way as fathers, mothers. These fictional representations of genders enable family-themed films to reproduce the gender inequalities in minds. It can cause new generations to be educated to conform certain identities that reinforce gender inequality.

Family representations in Turkish Cinema contain clues about the economic, social and cultural change and transformation of the country over the years. Critical analyzes of family representations that are reflected on the silver screen, will shed light on the historical transformation of the country.

ÖNSÖZ

Sinema tutkusuyla başladığım akademik serüvenimin en önemli durağında, aile temalı bir tez seçmemin ardında yatan neden, beyaz perdeye yansıyan ve özel yaşamımda hiç tanık olmadığım haneler olabilir. Farklı yaşamların dört duvar arasında geçen öykülerini anlatan yönetmenlerin çocukluk döneminden izler barındıran aile temalı filmler, aslında dev bir bulmacanın minik parçaları gibi içinde yaşadığımız dünyayı anlamlandırma çabamızdır. Her insanın bir aileye doğduğu düşünülürse filmlerin içine gizlenmiş kodları çözmek aslında o sanat eserini yazan, yöneten veya canlandıranların kendi yaşam deneyimlerinin estetik yorumlarını anlamaktır.

İnsanı anlama çabama dair konu seçiminden son aşamaya kadar güler yüzüyle desteğini eksik etmeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Zuhâl ÇETİN ÖZKAN'a teşekkür ederim. Doktora programına katılma sürecimdeki sonsuz desteği için Prof. Dr. Ertan Yılmaz hocama, lisans eğitimimim ilk gününden itibaren özel ve okul yaşamıma kattığı her şey için Yard. Doç. Dr. Fetay Soykan'a, Dr. Öğr. Üyesi Emrah Suat Onat'a minnettarlığımı belirtmek isterim.

Son olarak 2013'te başlayan doktora sürecimde maddi ve manevi destekleri için annem, babam, ağabeyim ve Yeliz'e, toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız zihinlerden olduğu için kendimi şanslı hissettiren sevgili eşim Ercan'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

AİLE KAVRAMINA TARİHSEL BİR BAKIŞ

1.1. Toplumsal Birim Olarak Aile.....	8
1.2. Gizem veya Aydınlatma Aracı Olarak İdeoloji.....	10
1.3. İdeolojik Norm Olarak Sunulan: Çekirdek Aile.....	16
1.3.1. Kamusal-Özel Alan Eşiği Olarak Hane.....	20
1.3.2. Orta Sınıfın Kalesi Olarak Çekirdek Aile.....	23
1.3.3. Özel Alanda Yeniden Üretilen Toplumsal Cinsiyet Rollerini.....	25

2. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE AİLE KURUMU VE TÜRKİYE SİNEMASI’NA YANSIMALARI

2.1.	Başlangıçtan Günümüze Aile Politikaları.....	34
2.2.	2000 Sonrası Türkiye’de Aile Politikaları.....	42
2.3.	Başlangıcından 2000’li Yıllara Filmlerde Aile Teması.....	48
2.4.	2000 Sonrası Filmlerde Aile Teması.....	66

3. BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI’NDA AİLE TEMSİLLERİNE DAİR

ÇÖZÜMLEMELER

3.1.	Araştırma ve Yöntem.....	66
3.2.	Çözümlemenin Çerçevesi.....	68
3.3.	2000 Sonrası Filmlerde Aile Temsilleri	
3.3.1.	Görmemek, Duymamak ve Söylememek Üzerine Kurulu Hane: <i>Üç Maymun</i>	70
3.3.2.	Mutsuzluk Hanesi: <i>Vavien</i>	80
3.3.3.	Çoğunluğun Hanesi: <i>Çoğunluk</i>	94
3.3.4.	Babanın İktidar Alanı: <i>Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi</i>	109
3.3.5.	Sağlam Kökler: <i>Çınar Ağacı</i>	125
3.3.6.	Suç Alanına Dönüşen Hane: <i>Geriye Kalan</i>	135
3.3.7.	Baba Yoksunluğu: <i>Köksüz</i>	151

3.4. BULGULAR.....167**3.4.1. Ailenin Yaşadığı Yer.....167****3.4.2. Karakterlerin Meslek ve Eğitim Seviyesi.....169****3.4.3. Aile İçi Karar Alma Yetkisi.....171****3.5. SONUÇ.....174****KAYNAKÇA.....185****ÖZGEÇMİŞ**

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. <i>Üç Maymun</i> Film Afişi.....	70
Şekil 2. Hacer'in kırmızı renkle ilişkilendirilmesi.....	74
Şekil 3. Tehlikenin rengi olarak kırmızı kullanımı.....	75
Şekil 4. Mahremiyet ve röntgenci bakış.....	76
Şekil 5. Hacer'in röntgenci konumu.....	77
Şekil 6. Çekirdek ailenin üçlü kompozisyonu.....	78
Şekil 7. <i>Vavien</i> Film Afişi.....	80
Şekil 8. Piknikteki erkek ve kadınlar.....	85
Şekil 9. Filmin son karesi.....	86
Şekil 10. Ailenin ortak mekanları.....	92
Şekil 11. Payvon sahnesi ve eril bakış.....	93
Şekil 12. <i>Çoğunluk</i> Film Afişi.....	94
Şekil 13. Ormanda babasına yetişmeye çalışan Mertkan.....	95
Şekil 14. Erkeklerle özel mekanlar.....	106
Şekil 15. Ailenin dördüncü üyesi televizyon.....	106
Şekil 16. Kadın mekanı olarak mutfak.....	108
Şekil 17. <i>Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi</i> Film Afişi.....	109
Şekil 18. Cinayet sebebi olarak perspektif.....	111
Şekil 19. Yemek sofrası ritüeli.....	120
Şekil 20. Cinayet tanığı aile üyelerinin ters yüz olan hayatları.....	121
Şekil 21. Üçlü kompozisyonda Celal'in yargılanması.....	122
Şekil 22. Özel alanda karakterlerin konumunun filmsel temsili.....	122
Şekil 23. <i>Çınar Ağacı</i> Film Afişi.....	125

Şekil 24. Geleneksel aile temsili çınar ağacı.....	132
Şekil 25. Yemek masasında mutlu aile tablosu.....	133
Şekil 26. Doğanın döngüsüyle ilişkilendirilen aile birliği.....	134
Şekil 27. <i>Geriye Kalan</i> film afişi.....	135
Şekil 28. Üçlü aile kompozisyonu.....	141
Şekil 29. Sevda karakterinin ayna ile ilişkisi.....	143
Şekil 30. İki özel alanın karşılaştırılması.....	148
Şekil 31. Evlilik içi cinsellik temsilleri.....	149
Şekil 32. <i>Köksüz</i> film afişi.....	151
Şekil 33. Fotoğrafik nostalji.....	160
Şekil 34. Nurcan'ın mahremiyet alanları.....	164
Şekil 35. İkili çekimlerde aile üyelerinin ilişkisi.....	164
Şekil 36. Baba yoksunu karakterlerin tekli çekimleri.....	165
Şekil 37. Özel alanın güvenli ortamı.....	166

GİRİŞ

Sosyolojik olgu olarak aile, kan veya evlilik bağıyla kurulan insan gruplarının bütünüdür. Doğa karşısında ortak yaşam kuran insan grupları olarak aileler toplumsal yaşamın vazgeçilmez parçasıdır. Tarih boyunca farklı coğrafyalarda değişik tipte aile yapıları görmek mümkündür. Ataerkil, anaerkil, geniş, çekirdek gibi sınıflandırmalar altında incelenen aileler ortak yaşamın en temel biçimi olarak yıllar içinde dönüşüme uğramıştır.

Tek bir aile yoktur, aileler vardır. Bu kurumun dar bir kalıba sığdırılması mümkün değildir. Sebebi aile kavramının kendisinden ve aileyi tekil olarak algılayarak verili bir anda sadece bir aile tipi olduğunu söyleme ısrarıdır. (Gittins, 2012:18) Bu açıdan bakılacak olursa sosyolojinin konusu tek bir aileden ziyade ailelerdir. Bu çalışmanın konusu sosyolojik olgu olarak aileden ziyade ideolojik kuruma dönüşen çekirdek aile kavramının 2000 Sonrası Türkiye Sineması’nda temsilidir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde ele alınacak aile ideolojisi kavramı, Sanayi Devrimi sonrası sosyal politikanın konusu haline gelen çekirdek aile yapısıdır. Ailenin toplumsal birim olarak evrenselliği ile aile ideolojisi arasındaki farkı ortaya koymak adına, sosyolojik olgu olan ailenin ideolojik kuruma dönüşümünü ele almak gereklidir. Bu bağlamda iki kavram arasında farkı ortaya koymak için ideoloji kavramından yararlanmak gerekmektedir.

Fransız Devrimi’nin ardından doğru düşünme bilimi olarak ortaya atılan ideolojinin tarihi serüveni ilginçtir. Napolyon döneminde “fikirlerin bilimi” şeklinde kavramlaştırılan ideoloji, zamanla karşıt görüşlerin çatışmasının altında yatan fikir demetlerine dönüşmüştür. Bu haliyle herhangi bir toplumsal yapı içinde mevcut durumdan fayda sağlayan grupların, adaletsizlik ve eşitsizlikleri perdeleme aracı olarak işlev görebilmektedir. Hâkim güçlerin fikirlerini zorla veya rızaya dayalı benimsetme aracına olarak ideoloji çeşitli politikalarla zihinlere dayatılan fikir demetleri dönüşmektedir. “Doğru düşünce biçimi” olarak doğan kavram, günümüzde siyasi ideolojileri tanımlamak için kullanılmaktadır.

Günümüzde ideolojik görüş veya düşünce günümüzde nesnelliğini yitirmiş, değer yargısı taşıyan fikirler olarak anlaşılmaktadır. Bu bakımdan ideoloji kelimesi, dilbilimsel olarak önüne gelen olguyu nesnellikten çıkaran olumsuz bir sıfat olarak kullanılmaktadır. Aile ideolojisinde olduğu gibi herhangi bir kavramın ardına eklendiğinde norma dönüştürme gücüne sahip olabilmektedir. Egemen ideoloji, toplumsal cinsiyet ideolojisi, sağ ideoloji vb. Bu bağlamda aile ideolojisi mevcut toplumsal yapının devamına hizmet edecek şekilde düzenlenmiş aile yapısını alternatifsiz sunan fikirlerdir.

Mevcut toplumsal yapının içinde alternatif yaşam biçimleri tasarlamayı kolaylaştıracak bir dil görevi gören “izm” olarak ideoloji (Oskay,1980:212) zaman içinde eleştirel özelliğini yitirerek mevcut yapıyı var olduğu gibi kabullenmek için egemen güçlerin kullandığı rıza veya baskı aracına dönüşmüştür. Bu noktada Gramsci’nin hegemonya kavramı önem kazanır.

Gramsci'nin hegemonya kavramı “izm” olarak ideolojinin egemen sınıfın iktidarını sürdürmek için baskı ve rızaya dayalı araca dönüşmesini açıklar. İktidar ilişkilerini irdelerken, egemen sınıfın iktidarını yürütüşünde ve toplumsal denetimi sürdürmesinde, güç ve rızaya dayalı iki yol izlediğini belirtmektedir. Kültürel hegemonya sayesinde egemen blokun ideolojisi, şeyleri toplumsal yaşamdaki varoluş durumları ile betimlemekte ve böyle kabullenmesini sağlamaktadır. Böylece, egemen bloğun ideolojisi hegemonik bir ideolojiye dönüşmektedir (Oskay, 1980: 222-223)

İdeolojik bir kurum olarak çekirdek aile, günümüzde sosyal devlet kavramının temel bir politika aracına dönüşmüştür. İdeolojik ailenin, insanlık tarihiyle yaşıt erkeğe gücü ve sertliği uygun gören, kadın aleyhine geliştiren iş bölümünden doğan ataerkil fikirler ile Kıta Avrupa’sını sınıf toplumuna dönüştüren Sanayi Devrimi’nin orta sınıf insanlar için kutsal bir kavram olarak geliştirildiği söylenebilir. Bu bağlamda çekirdek aile normu ataerkil ve kapitalist uzantılar taşımaktadır. Üst ve alt sınıfların aşırılığı ve ahlak anlayışından arındırılarak toplumsal yaşamı ayakta tutan kurum olarak sunulmaktadır.

Erkeğin değil babanın iktidarı ile şekillenen ataerkil sistemin evrenselliği ile sanayileşen sonrası kapitalizmin çocuğu olarak doğan bu ideolojinin iki temele dayandığı

söylenebilir: İlki yapısı gereği yeni ekonomik ve sosyal düzeninin ihtiyaçlarına karşılık verecek şekilde küçülen aile modeli sunmasıdır. Sanayi Devrimi sonrası dönüşen toplumsal yapının sürmesi için piyasa koşullarına uygun emek gücünü yeniden üretecek ve endüstriyel ürünleri tüketecek birim olarak çekirdek tipi aile, bu ideolojinin temel konusunu oluşturmaktadır.

Sanayi öncesi toplumlarda da görülen çekirdek ailenin ideolojik kuruma dönüşmesinin en temel nedeni, sanayi üretiminin yoğun olduğu kentlere yerleşecek şekilde hareketli bir yapıda olmasıdır. Bu bağlamda geleneksel geniş aileden ayrılarak sanayinin yoğun olduğu bölgelere göç edebilmektedir. Neslin devamını sağlama işleviyle çocukların mevcut düzenin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde yetiştirilmesini sağlayacak ideolojik uzantıları içermektedir. Böylece aile üyelerinin emek gücü olarak kapitalist sisteme dâhil olması amaçlanmaktadır.

Aile ideolojisinin ikinci işlevi ise; evi, dış dünyadan ayırarak mahremiyet alanına dönüştürüp toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmektir. Sosyal politikanın konusu olan aileler, anne-baba ve çocuktan oluşan yalıtılmış ve heterojen yapılardır. 19. yüzyıl bilimselliğiyle çekirdek aile yapısını doğalmış gibi sunan çalışmalar, kadın ve erkeğin biyolojik özelliklerinden yola çıkarak toplumsal bir cinsiyet ideolojisi üretmektedir. İki cinsi karşıtlıklar üzerinden tanımlayarak erkeği dış dünya, kadını ise özel alanla ilişkilendirmiştir.

Yeniden üretilen cinsiyet rolleri uygun kadın ve erkek kimliklerine göre büyüyen çocuklar sistemin devamını sağlayacak bireylere dönüşecektir. Erkek “aile reisi” statüsüyle evini geçindirme, kadın ise “eş ve anne” olarak erkeğin ve çocukların bakımı sorumluluğunu üstlenecektir. Çocuklar cinsiyetlerine göre geleceğin “aile reisi” veya “annesi” olarak eğitilecektir. Yetişkin olarak haneden ayrıldıklarında aile ideolojisinin inşa ettiği toplumsal cinsiyet rollerine kendi çekirdek ailelerinde sürdüreceklerdir.

Çalışmanın ikinci bölümü Türkiye’de aile ideolojisi bağlamında sosyal politikalar uygulamalarının çekirdek aile kurumunun incelenmesidir. Batı Avrupa’nın sınıflı toplum yapısından farklı olarak Türkiye’ye özgü bir aile yapısı görülmektedir. Buna göre geniş aileyle yakın ilişkide olan ama tam anlamıyla yalıtılmamış çekirdek ailenin kökeni Cumhuriyet’in ilanından sonra kurulan yeni toplumsal düzende yatar. 19.

yüzyılın milliyetçilik rüzgârından sonra ulusal Cumhuriyet olarak kurulan Türkiye’de hâlihazırda var olan ve kökleri Eski Türk kavimlerine dayanan aile kavramı modern bir yapı üzerinden yeniden tasarlanmıştır. Osmanlı Dönemi’nde Tanzimat Hareketleriyle birlikte kadının ailedeki önemine dair fikirler ortaya atılmış olsa da sosyal yaşamda birey olarak yer alması Cumhuriyet’in kuruluşuyla başlar.

Türkiye’de iktidarlar demografik sürecin farklı aşamalarında doğurganlığa müdahalelerini bir aile tasavvuru içinde sunmuştur. İdeal aile.; modern, milli, mutlu veya günümüzde olduğu gibi kutsal olarak tanımlanmıştır. Aile tasavvurları toplumsal düzenin değiştirilmek istendiğine ve değişimin ne yönde olması gerektiğine ilişkin ipuçları verir (Özbay, 2014:109)

Yeni devletin temel kurumu olarak düşünülen aile, çağdaş kadın ve anne profili üzerinden tasarlanmıştır. Cumhuriyetle birlikte sosyal ve siyasal haklar elde eden kadınlar yavaş yavaş meslek sahibi olmaya başlamıştır. Kadın üzerine inşa edilen modern çekirdek ailede “eş ve anne” rolü üzerinden çifte yük getiren bu anlayış, kadının özel alan sorumluluklarını ihmal etmeden meslek sahibi olabileceği vurgusunu barındırmaktadır. Bu bağlamda Cumhuriyet sonrası kurulan aileler, meslek sahibi olmasının yanında özel alan sorumluluklarını yerinde getiren bir kadın yaratmıştır.

Öte yandan Türkiye’de aile yapısını, Avrupa’ya özgü orta sınıf ailesinden ayrıldığı noktaları gözden kaçırmamak yerinde olacaktır. Türkiye’deki çekirdek aileler, Avrupa tarzı yalıtılmış birimlerden farklıdır. Geleneksel yapıya ait geniş ailelerden mekânsal olarak ayrı yaşasalar da ilişkiler bakımından soyutlanmış değillerdir. Geniş ailelerden ayrılarak çekirdeğe dönüşen yeni birimler geleneksel Türk aile yapısıyla yakın ilişki içinde olmaya devam etmektedir.

Kökleri vatanın büyük bir aile olduğunu fikrine dayanan aile, günümüzde toplumu ayakta tutan en önemli birim olarak görülmektedir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren yönetime gelen tüm iktidarlar sağ ve sol ideolojiden bağımsız olarak ailenin korunması ve birliğini sürdürmesi için sosyal politikalar üretmiş ve üretmeye devam etmektedir. Cumhuriyet tarihinde nüfus politikaları, sosyal yardımlar, yaşlı bakımı gibi konularda yapılan düzenlemelerin temel amacı “kutsal aile yapısını korumak ve devamını sağlamak” üzerinedir.

2000’li yıllara gelindiğinde sosyal politikalarda evlilik bağıyla aile kurmanın teşvik edildiği görülmektedir. Mevcut aile yapısının her koşulda korunmasını amaçlayan düzenlemelerde erkeğin aile reisi olma rolü ve kadının özel alandaki sorumluluklarını pekiştirecek vurguların yer aldığı görülmektedir. Küreselleşme sonrası dünya ekonomisine yön veren neoliberal ekonomi politikaların yarattığı krizlere karşı sığınılacak bir liman veya korunaklı bir kale olarak kutsanan ailenin, hane içindeki bireyler üzerinde yarattığı baskıların göz ardı edildiği görülmektedir. 2000 sonrası aile politikalarında bireylerin evlenmesi desteklenmekte ve aile tek bir yaşam biçimi olarak sunulmaktadır. Bu yolla kurulacak ailelerin ekonomik, siyasi ve sosyal krizler karşısında tampon bir özel alan görevi görmesi amaçlanmaktadır. Ailenin yekpare bir yapıdan ibaret olduğunu düşünmek, hane halkının bireysel çıkar, amaç ve isteklerini hiçe sayma noktasına varabilmektedir. Bu durum aileyi oluşturan kadın, erkek ve çocuklar üzerinde baskı yaratarak özel alanda gerilimlere neden olabilmektedir. Her şeye rağmen “kutsal, mutlu, güçlü” gibi sıfatlarla yüceltilen ailenin iç gerilimleri dışardan sağlam görünen boş bir kabuğa dönüşmesine neden olabilecektir.

Üçüncü bölüm 2000 Sonrası Türkiye’deki aile kurumunun sorunsal sinemada nasıl temsil edildiğine ayrılmıştır. Filmler, toplumların kültürel kodlarını taşıyan insan hikâyelerinin aktarıldığı sanat yapıtlarıdır. Perdedeki temsiller gerçek hayatın estetik izdüşümleri olarak seyirciye sunulur. Bu bağlamda gerçek ile kurgu arasında kurulan film evrenleri ve karakter temsilleri toplumsal yaşamda aile, evlilik, aşk gibi birçok olguya dair kodlar ve zihniyet parçaları taşır. Filmler kültür ile toplum arasında köprü inşa eder. Bu, iki taraflı bir geçiştir. Toplumsal zihniyet olarak bilinen düşünce tarzı, inanç ve ideoloji gibi olgular filmlere, sinemasal temsiller ise seyircinin duygusal veya düşünsel dünyasına norm ve rol modeller olarak yansır.

Günümüzde toplumsal yaşamın temel birimi olarak sosyal politikaların konusu haline gelen ailenin sinemasal temsili, seyircinin zihninde gerçek yaşam ile kurgusal hikâyeler arasında benzerlik veya karşıtlık taşıyan fikir parçaları oluşturacaktır. Mahrem alanların perdeye yansıyan parçaları aynı zamanda Türkiye’deki aile yapısına ilişkin tarihsel dönüşümün izlerini taşımaktadır. Kurgu ile gerçeğin bulanıklaşmaya başladığı 2000’ler dünyasında filmler, seyirci için ideal normlar veya karakter düzeyinde rol

modeller sunabilmektedir. Bu durum seyircinin filmlerle kurduğu ilişkiyi önemli bir toplumsal veriye dönüştürebilmektedir.

Seyirci ile film arasındaki ilişki duygusal veya düşünsel düzeyde gerçekleşebilir. Duygusal olarak kurulduğunda filmler gerçek yaşamın sorunlarından kaçış ve duygusal boşalım yani katarsis şeklinde rahatlama sağlarken, düşünsel düzeyde eleştirel olarak aydınlatıcı veya örtük perdeleyici etkiye sahip olabilir. Bu amaçla belli bir fikri savunan veya eleştiren değil, toplumsal düzenin aksayan yanlarını görmezden gelerek yeniden üreten filmler de örtük ideolojiler taşıyabilmektedir. Aile temalı filmlerde bu kurumun tümünden reddi veya kutsanması olarak tezahür edebilir.

Bireyin sosyalleşme sürecinin başladığı aile ortamı, çocuğun kültürel normları ve topluma özgü düşünce yapısını öğrendiği alandır. Toplumsal ve kültürel temsiller içeren yapılar olarak aileler kültürün normatif kodlarını taşır ve ideolojiyle paralellik gösterir. Birey, çocukluk sürecinde zihnine yerleştirilen normlara uyduğunda onaylanarak toplumsal yapıya uyum sağlayacaktır. Aksi takdirde çevresi tarafından dışlanma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir.

Bu bağlamda kişinin yetiştiği aile yapısı, topluma uyum süreci için büyük önem taşımaktadır. Öte yandan birey olma sürecinde çocuğun sosyalleşmeye başladığı özel alanlar aynı zamanda erkek, kadın, baba, anne, eş, oğul ve kız gibi toplumsal rollerin öğrenildiği ve öğretildiği mekânlardır. Filmlere konu olan özel alan kimlikleri üzerinden onaylanan veya eleştirilen toplumsal cinsiyet rolleri de çocuk ve gençlerin fikir dünyasında olumlu veya olumsuz örnekler olarak önyargılara dönüşebilmektedir. Bu nedenle filmler boş zaman etkinliğinden çıkarak ideolojik birer medyuma dönüşebilir.

Bu çalışmada 2000 sonrası Türkiye Sineması'nda aile temasını incelemek, aileyi tümünden reddetmek veya alternatıfsız yaşam biçimi olarak görme yanlışlığına düşmeden, aile ideolojisinin bireyler üzerindeki yaratabileceği baskının söz konusu kurumu savunmasız bıraktığına dair ipuçları bulmak amaçlanmaktadır. Çalışmanın ön kabulü olarak, 2000 öncesi ve sonrası zihinlerde ve devlet politikalarında kutsanan aile mitinin aslında bizzat toplumsal krizler tarafından savunmasız bıraktığı tezi üzerinden aileyi merkeze alan sorunsal filmlerde Türkiye'deki aile yapısının nasıl temsil edildiği araştırılacaktır.

Aile kurumunun sinema perdesine yansıyan temsillerde toplumdaki tüm hastalık ve adaletsizliklerine karşı bir sığınak olarak kutsayan aile ideoloji kavramının yeniden üretilip üretilmediği araştırılacaktır. Türkiye Sineması'nda her dönem sıklıkla işlenen aile temasının günümüze kadar yaşadığı dönüşüm incelenecektir. Yıllar içinde olay örgüsü veya karakterlerde gözlenen değişime rağmen özel alanın kutsandığı ve her koşulda korunması gerektiğini savunan filmlerin sayısı çoğunluktadır.

Çalışmanın kapsamı 2000 sonrası aile merkezli filmlerdir. Amaçsal yöntemle seçilen filmlerde çekirdek aile yapısı içinde ideolojik uzantılar olup olmadığı araştırılacaktır. Çalışmanın ön koşulu olarak devlet politikalarıyla yaratılmak istenen “Kutsal bir Aile Miti”nin filmlerde olup olmadığı, eğer varsa anlatılarda ne şekilde yer aldığı araştırılacaktır. Ailenin her koşulda korunması gerektiği vurgusuyla sinemasal öykülerde ideolojik uzantılar aracılığıyla yaratılmak istenen korunaklı liman görevi gören hanelerde erkek ve kadın karakterler aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilip üretilmediği sorgulanacaktır.

Toplumsal cinsiyetten ziyade kadın-erkek ayrımına gitmeden bütün olarak aile yapısı ele alınacaktır. Karakterlerin kamusal ve özel alanda taşıdıkları cinsiyet rolleri incelenerek kutsanan aile ideolojisinin bireyler üzerinde yarattığı çatışma ve hane içi gerilimler araştırılacaktır. Politik alandan soyutlanarak kale gibi inşa edilen mahrem alanların iç veya dış etkilere ne ölçüde açık olup olmadığı sorusu sorulacaktır. Filmlerin sonunda aile birliğinin yeniden kurulup kurulamadığı üzerinden aile ideolojisinin alternatifi olmayan ideal bir aile normu üretilip üretilmediği sorgulanacaktır.

1. AİLE KAVRAMINA TARİHSEL BİR BAKIŞ

1.1. Toplumsal Birim Olarak Aile

Ailenin tarihsel ve sosyolojik olgu özelliği, tek ve geçerli bir tanımının yapılmasını zorlaştırmaktadır. Her toplumun kendine özgülüğü, ailenin tek bir tanım altında toplanmasına engel olabilir. Tarihsel süreçte farklı coğrafyalarda farklı aile yapıları görülmüştür. Bu nedenle aile kurumunu işlevleri üzerinden tanımlamak nispeten daha kolay olacaktır.

İnsan ırkının çoğalması, kültürün aktarılacak nüfusun yenilenmesi işlevleriyle aile, toplumsal hayatın en önemli birimidir. Tek bir aile yoktur, aileler vardır. Bu kurumun dar bir kalıba sığdırılması mümkün değildir. Sebebi aile kavramının kendisinden ve aileyi tekil olarak algılayarak verili bir anda sadece bir aile tipi olduğunu söyleme ısrarıdır. (Gittins, 2012:18)

Modern toplumlarda, en erken toplumsallaşma, küçük ölçekli aile bağlamında gerçekleşir (Giddens, 2012: 205). Aile kuşaklar arası değerleri aktararak toplumsal düzeni güvence altına alır. Kültürün ve yaşam pratiklerinin yeni nesle aktarıldığı alandır (Poster: 1989:113). Toplumsal olarak nüfusun yenilenmesini ve milli kültürün aktarılmasını sağlarken, bireysel anlamda kişinin ekonomik, biyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarını gidermektedir.

Biyolojik olarak insan türünün devamını sağlayan toplumsallaşma sürecini ilk ortaya çıktığı, karşılıklı ilişkilerin belli kurallara bağlandığı, o güne dek toplumda oluşturulmuş maddi ve manevi zenginlikleri kuşaktan kuşağa aktaran, biyolojik, psikolojik, ekonomik, toplumsal, hukuksal vb. yönleri bulunan toplumsal bir birimdir (Aydın, 1997:36).

Sosyolojik bir olgu olarak aileyi toplumdan soyutlamak mümkün değildir. En basit tanımıyla “anne baba ve evlenmemiş çocuklardan oluşan birim” olarak tanımlanan aileye geniş bir perspektiften yaklaşmak gerekir. Zira toplumun en dinamik birimi olarak sürekli bir farklılaşma ve dönüşüm içindedir (Duman: 2002:34).

Toplumsal yapıyla bağı nedeniyle aile, toplumun en karmaşık ürünlerindendir. Basit bir yapıdan uzak, jeolojik katmanlara benzer. Üst üste yığılmış çok katmanlı bir ilişkiler sahnesidir. Başka hiçbir kurumda ilişkiler, zaman içinde böylesine yaygın; temas esnasında böylesine yoğun, ekonomik, duygu, iktidar ve direniş örgütleri açısından böylesine sıkı değildir (Cornell, 1998:167).

Aile aynı zamanda akraba bağlantılarıyla doğrudan doğruya bağlanan, yetişkin üyelerin çocuklara bakma sorumluluğunu üstlendiği insanlar topluluğudur (Giddens, 2012:246). Aynı zamanda evlilik yoluyla sınırları çizilen mahremiyet alanıdır. Toplumsal değerlerin, normların ve statülerin aktarıldığı, üyelerinin sosyal ve psikolojik doyumlarının giderildiği, kültürün, özellikle dilin öğrenildiği, bireyin sosyalleştiği, toplumsal ilişkilerin öğrenilerek nesilden nesle aktarıldığı, üretim ve tüketimin paylaşıldığı bir birim olması açısından da tüm dünyada benzerlik göstermektedir. Mahremiyetin sınırlandığı özel alanların yapısı topluma ve zamana göre değişiklik göstermektedir.

Bütün bu tanımlar göz önünde bulundurulduğunda günümüzde zihinlerde canlanan aile imgesi, aslında dünya tarihi açısından oldukça yenidir. Bu durum tarih içinde bu tip aile yapısının olmadığı yanılgısına götürmemelidir. Tarihsel araştırmalar, geçmişteki aile yaşamına dair bazı yanılgıları ortadan kaldırmıştır. Çekirdek aile bu yanılgılardan biridir. Bu bağlamda çekirdek ailenin sanayileşmeye yanıt olarak, önceden var olan geniş aile sisteminin yerini almak üzere doğduğunu varsaymak yanlıştır. Kapitalizm öncesi dönemde çekirdek aile yapısına rastlamak mümkündür.

Tarihin içinde halihazırda var olan bu tip aile yapısının norm olarak idealize edilmesi Kıta Avrupa'sının tarihsel dönüşümüyle bağlantılıdır. Batı Avrupa'nın büyük bir kısmında, çekirdek aile tipinin başlangıcının kapitalizmin ilk olduğu döneme dayandığını görülmektedir. Eski çağlarda sıkı ve istikrarlı bir aile birimi görüldüğünü varsayan romantik hayal temelsiz çıkmış, modern aile yaşamında mahremiyete yapılan vurgunun görece yeni bir şey olduğunu görülmüştür (Marshall, 1999:8).

Basit olarak ailenin kan veya biyolojik bağlarla oluşan, anne baba ve çocuk üçgeni olarak tanımlanması Avrupa Kıtası'nın ekonomik dönüşümüne paralel olarak geliştiği için toplumsal sınıflarla ilintilidir. Aristokrasi ve proletarya arasında kalan orta

sınıfa özgü aile yapısı, günümüzün çekirdek ailesine temel oluşturmuştur. Burjuva sınıfı üzerinden tanımlanan bu yapı, sosyal devlet kavramının gelişmesiyle sosyal politikaların en önemli konusu haline gelmiştir.

Sanayi Devrimi'nde önce aile, geniş akrabalık ilişkileri içine derinden gömülüyken ekonomik üretimin merkezidir. Sanayi toplumuna geçişle birlikte geniş aile ortadan kalkarak akrabalık ilişkileri “çekirdek aile”ye indirgenmiştir (Giddens, 2013:111). Aile üzerine yapılan sosyolojik incelemelerin ortak noktası, ilkel toplumlarda sınırsız cinsellik ve sürekli parçalanarak küçülen aile modelidir. Bu gelişim şeması içinde Batılı çekirdek aile, son aşamadır (Canatan, 2011:17).

Sonuç olarak bir insan grubunun aile olması için illa kan veya biyolojik bağlar içermesi, heteroseksüel anne, baba ve çocuklardan oluşması, dünya üzerinde var olan diğer aile yapılarını görmezden gelmektir. Bu çalışmanın odak noktası çekirdek ailenin vazgeçilmez ve ideal bir yapı olarak görülmesinin toplum üzerinde yarattığı baskıyı incelemektir. Bu nedenle bu araştırmada aile denilince akıllara ideolojik kurum olarak çekirdek aile gelmesi uygun olacaktır. Burada bahsedilen aile ideolojisi, çekirdek aile kurumudur. İdeolojik kurum olarak aileyi tanımlamak için ideoloji kavramı üzerinde durmak gerekmektedir.

1.2. Gizem veya Aydınlanma Aracı Olarak İdeoloji

İdeolojinin serüveni Fransız Devrimi'ne dayanmaktadır. Doğru düşünme yöntemi olarak ortaya atılan bu kavram, zaman içinde karşıt düşüncelerin çatıştığı bir alana dönüşmüştür. Günümüzde günlük yaşamda çeşitli olay ve durumlara ideolojik yaklaşmak genellikle olumsuz olarak değerlendirilir. Pek çok kişi için aynı görüşü paylaşmadığı kişinin fikri ideolojiktir. İdeoloji kelimesi sık sık dar anlamda egemen ideoloji kavramıyla eş değer anlaşılmakta ve toplumsal düzende mevcut sistemden memnun olan ve değişmesini istemeyen hâkim sınıfların alt sınıflara dayattığı fikirler demeti olarak tanımlanmaktadır.

Bu noktada “ideoloji” ve “ideolojiler” farkının ortaya konması gerekir. Saldırı aracı olarak kullanılan ideoloji, günlük hayatta olumsuz değer yargısı olarak karşıt fikirleri etiketlemek için kullanılmaktadır. Siyaset biliminden bağımsız incelenmesi

gereken “ideolojiler” ise düşünce kategorisi olarak iyi, kötü, özgürleştirici veya baskıcı olarak nitelendirilmesi gereken siyasi düşüncelerdir (Heywood, 2013:22).

İki görüşün ortak noktası, ideolojinin sıklıkla egemen sınıf veya sınıfların iktidarının devamını sağlamak için farkı araçların kullanılmasıdır. Burada “meşru” kelimesi önem kazanmaktadır. Egemen güçler kendisine yakın bulduğu fikirleri, inanç ve değerlerin tutunması için onları doğallaştırarak sisteme dâhil ederken, zıt fikirleri ötekileştirmektedir.

Bu noktada ideolojinin sert, katı bir yapı olduğu düşünülmemelidir. Kavramı ilk kez tanımlayan Antoine Destutt de Tracy göre ideoloji, yeni bir toplumsal yapı kurmaya yönelik siyasal hareketlerin görüşlerini dile getiren; yeni toplumun nasıl bir toplum olacağını anlatan bir "izm"dır. İdeal toplumu yaratmak için fikirler üreten bilimsel bir araç olarak düşünülmüştür. İdeoloji bu manada bir Aydınlanma dönemi kavramı olarak kabul edilebilir.

İdeoloji basitçe ideaların logos’u yani fikirlerin mantığı veya akıl yoluyla ulaşılacak ideal fikirler olarak tanımlanabilir. Grekçe “eidos” (idealar) ve “logos” (mantık) kelimelerinin yan yana gelmesiyle oluşur. Logos usla, pathos ise duygularla kavramaktır. Öte yandan logos’un kökeni Yunancada “leg” yani “söylemek” eylemidir. Bu nedenle Hristiyan ve İslam alimleri logosu tanrısal söz anlamında kullanmışlardır. Kavram karmaşası tam bu noktada başlar. “Bir kelime hem usla kavranıp hem de tanrısal olabilir mi?” sorusuna yanıt aramak tanım üzerindeki görüş ayrılıklarını güçlendirmektedir.

Kavramın tarihsel gelişmesi incelendiğinde iyi niyetlerle yola çıkıldığı görülmektedir. “İdeoloji” sözcüğü, bugün, beraberinde “nesnel olmayan bir fikir ürünü” çağrışımını getiriyorsa da kavram, Batı Avrupa’nın fikir tarihinde bunun tam tersi bir anlamla ortaya çıkmıştır. Yani başlangıçta, “ideoloji” “doğru düşünme” bilimine verilen addır (Mardin, 1992:20).

İdeoloji modern düşüncenin dinin kutsallığından sıyrıldığı Aydınlanma Çağı insanı için yeni bir toplumsal yapı inşa etme aracıdır. Dogmatik düşüncenin reddedilerek rasyonel akılla gerçek bilginin kaynağına ulaşma yoludur. Kentsoylu sınıfın yükselişiyle

beraber bilimsel ve akılcı yöntemlerin karşısına insan kalbini ve tarihin öğreticiliğini koymuştur. Bu andan itibaren ideoloji birbiriyle çelişen birden fazla tanıma sahip bir kavram olarak her zaman insanlığın kafasını karıştırmaya devam edecektir (Gülenç, 2009:20).

Tarihsel süreçte ideoloji, değişik düşünce sistemleri tarafından tanımlanmıştır. Toplumu sınıflı yapı üzerinden çözümleyen Karl Marx ve ideoloji kelimesi bir arada kullanıldığında ilk akla gelen şey “yanlış bilinç”tir. Engels ile kaleme aldığı Alman İdeolojisi kitabında bilinç ve ideolojiye dair şunları yazmıştır:

Bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir. Eğer bütün ideolojilerde insanlar ve onların ilişkileri bir camera obscuradaki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da tıpkı nesnelerin gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir... İnsanların kafalarında oluşturdukları en olmadık hayaller bile, ister istemez, ampirik olarak kanıtlanabilir olan ve maddi temellere dayanan kendi maddi yaşam süreçlerinin yüceltilmiş yansımalarıdır. O halde ahlak, din, metafizik ve ideolojinin diğer bütün çeşitleri ile bunlara karşılık gelen bilinç biçimleri, artık bağımsız görünümelerini yitirir... Yaşamı belirleyen bilinç değildir, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır. Birinci yaklaşımın çıkış noktası, yaşayan birey olarak görülen bilinçtir. Gerçek yaşamla uyumlu olan ikinci yaklaşımın çıkış noktası ise, yaşayan gerçek bireylerin kendisidir; bilinç yalnızca onların bilinci olarak görülür (2013:34).

Marx ideolojiyi temel olarak iki ayrı anlamda ele almıştır. İlki sınıf çatışmasının yarattığı eşitsizliği gizleyen gizemleştirmeyi ortadan kaldıracak araç olmasıdır. Doğru ideoloji sayesinde işçi sınıfının gözlerindeki perde kaldırılabilir. Bunu yapacak olan şey ise proleter sınıf bilinci oluşturacak ideolojidir. Bu bağlamda ideoloji hem gözleri perdeleyen hem de aydınlanmayı sağlayan bir ışık olarak farklı düşünme biçimlerini tanımlayabilmektedir.

İkinci anlamı ise yanlış bilinç kavramına denk düşer. Toplumun sosyal ve ekonomik dönüşümlerini ele alırken doğa bilimleriyle aynı kesinlikte saptaması mümkün

olan, ekonomik üretim koşullarının maddi dönüşümüyle, siyasi, hukuki, dini, estetik ve felsefe biçimleri kısacası insanların bu çatışmanın bilincine vardığı ve onun mücadelesini verdiği ideolojik biçimleri ayırt etmek gerekir (Gülenç, 2009:23).

Bir fikri ideolojik yapan şeyi saptamak için toplumsal çelişkilerle bilinç arasındaki ilişki gözden geçirilmelidir. Düşünceleri ideolojiye dönüştüren şey düşüncelerle emek sürecini karakterize eden toplumsal ve ekonomik ilişkilerin çelişkili doğası arasındaki bağıdır. Toplumların asimetrik dağılımlarını meşrulaştırır. (Marx, Engels, 2009:23).

İdeolojinin görevi çıkar çatışmaları olan toplumlarda ortaya çıkan eşitsizlikleri ve çatışmaları yokmuş gibi göstermektir. Marx'ın "Her dönemde hâkim fikirler, hâkim sınıfın fikirleridir." sözünü böyle değerlendirmek mümkündür. Zira ekonomik üretim ve dağıtımını kontrol edenler, fikirlerin üretim ve dağıtımını da düzenleyebilmektedir (McLellan, 2005:15).

Büyük toplumsal olaylar sonucu ideal toplum düzeni için bir araya getirilen fikirler zaman içinde değişimden memnun olanların ideolojisine dönüşmektedir. Feodal yapıya karşı çıkanlar akıl yoluyla elde edilen bilginin insanı mutluluğa kavuşturacağı vaadinde bulunmuştur. Burjuva devriminden sonra ise egemen sınıflar çıkarlarının devamı için ideolojiyi eşitsizlikleri saklamak için bir maske olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu kendini sürekli tekrarlayan bir süreçtir.

Marx'ın ideoloji kavramına yönelik eleştirilerde ortak nokta, toplumsal yapıyı sadece alt yapı kurumlarına dayandırmasıdır. İdeolojiye hegemonya kavramını kazandıran Gramsci ise üst ve alt yapı kurumlarını birleştiren hegemononyaya kavramını ortaya koymuştur. İdeoloji, fikirlerin çözümlenerek kökenlerine ulaşılmasını sağlayacak bir yöntem olarak ortaya atılmıştır ancak zamanla tanımlanması zor ve birden fazla anlamı içermeye başlayan ve sıklıkla olumsuzlukla eş tutulan bir kavrama dönüşmüştür. Bunun nedenini Gramsci şöyle açıklamaktadır:

“İdeolojilerin değeri konusunda bir yanlış ögesi de hem belirli bir yapının üst yapısına hem de belirli bireylerin keyfe bağlı zirvalarına ideoloji adı verilmesi

olgusuymuş gibi geliyor bana. Kavramın elverişsiz anlamı çoğalmış ve kolay kurulabilir bir yanlış süreci haline gelmiştir (Gramsci, 1986:253).

Bu noktada Gramsci'nin organik ve gelişigüzel ideolojiler kavramını açıklamak gerekebilir. Organik ideoloji, belirli bir tarihsel yapı için gerekli olandır. Bu ideolojiler kitleleri örgütler; insanların üzerinde hareket ettiği ve kendi konumlarının bilincine vardığı ve mücadele ettiği zemini yaratır. İdeolojinin bu geniş anlamına ilişkin kullandığı paradigma dindir.

Din de ideoloji gibi, belirli bir dünya görüşüyle, ona tekabül eden bir davranış normu arasında inanç birliği yaratmaktadır. Organik yani tarihsel bakımdan zorunlu ideolojiler insanları örgütlerken, keyfe bağlı olanlar bireysel devinim ve polemik yaratmaktan başka bir işe yaramamaktadır (Gramsci,1986:254).

Hegeomonya kavramı bağlamında bir ideolojinin, hegemonyaya dönüşmesi için belli şartlar gerekmektedir. Öncelikle şeyleri oldukları gibi tanımlayarak toplumun geniş kesimleri tarafından benimsenmesini sağlamalıdır. Kişileri mevcut toplumsal yapının yaşam biçimine uymaya yöneltmelidir. Böylece kişiler adaletli bir toplumda doğal, güzel, onurlu bir yaşam biçimine sahip olduklarını düşüneceklerdir.

İkinci olarak insanların gündelik yaşamdaki bilinçlerine, işleri görececek bir ideoloji olarak aktararak toplum yapısının iç dengesi için önemli bir güç haline gelmektir. Böylece zor kullanarak değil dolaylı yoldan rızaya dayalı bir hükmetme aracına dönüştür (Oskay, 1980:223). İnsanların sadece baskıyla başat ideolojiye uygun davranması sağlanamaz. Artık iktidarı elinde tutanların en büyük silahı; polis, kanun vb. baskı araçları değil; sistemin devamını sağlamak için rıza gösteren kitlelerdir.

Hegemonik ideolojinin, insanların rızasını alma başarısının sırrı, var olan yaşamdaki durumları olduğu gibi kabullendirebilme ve benimsetme mekanizmasına sahip olmasıdır. Bunu üç şekilde başarmaktadır:

“İlk olarak hegemonik ideoloji toplumsal yaşama dair en geniş kitleler tarafından kabul edilmiş inançlar ve tutumlar içermektedir. İkinci olarak, hegemonik ideoloji devlet, ekonomik alanda serbest girişimcilik ve insan doğası gibi konularda gelişkin kuramlar kurabilen aydınların ürünüdür ve sofistikedir. Son olarak,

ırkçılık, faşizm, totalitaryanizm, şovenizm ve cinsiyetçilik gibi, yaşanan hayattaki birincil düzeyden algılamalara dayanan önyargılara, yanlılıklara, ya da yabancı bir egemenliğin kaba bir örtüsüne dönüşebilmesidir (Oskay,1980:222).

Hegemonik ideolojiyi keskin sınırları olan katı bir yapı olarak görmek yanıltıcı olacaktır. C. Wright Mills'e göre çağdaş kapitalist toplumlarda kapsamı geniş, birleştirici bir hegemonik ideoloji vardır ancak bu çelişkilerle dolu esnek bir yapıdır (Oskay, 1980:252). Hegemonik ideolojinin esnek yapısı, tarihsel süreçte her dönem ayakta kalmasının sağlayan bir özellik olarak düşünülebilir.

Rızaya dayalı esnek yapısı sayesinde zamana ve koşullara uyum konusunda kusursuz görünmektedir. Toplumsal değişimler ekonomik açıdan verimli ve insanların yaşam beklentilerine uygun ise esneyerek değişime ayak uydurmaktadır. Öte yandan toplumsal anlamda kriz, kesinti veya kırılma anlarında muhafazakâr bir tutumla baskıcı yöntemlere başvuracaktır.

Hegemonik ideolojinin modern toplumlarında esnek bir yapı içinde etkinliğini sürdürebilmesi mücadelenin homojen, katı ve yalnızca tek bir sınıfın ideolojisini oluşturmaktan ziyade çeşitli kesimlere seslenme yetisi olan geniş, esnek ve demokratik öğeleri zenginleştirilmiş bir yapı oluşturmayı hedef alması gerekmektedir (Oskay, 1980:252). Bu yapısal esnekliği sayesinde farklı olanın tamamen yok edilmesi yerine evcilleştirilerek sisteme dâhil edebilmektedir. Böylece organik bir karşıtlık özelliği kazanmaktadır.

Gramsci, ideoloji ve hegemonik ideoloji arasında gözle görülür bir fark olduğunu söyler ve şu şekilde açıklar:

“Bir egemen grup veya sınıf kendi iktidarı için gerekli rızayı ideolojik araçlarla sağlayabilir ama aynı ölçüde, vergi sistemini desteğine gereksinim duyduğu kesimin yararına olacak şekilde değiştirerek, ya da nispi olarak refaha ulaşmış ve dolayısıyla siyasi yönden uyuşuk bir işçi tabakası yaratarak da hedefine ulaşabilir. Hegemonya ekonomik olmaktan çok siyasi bir biçimdir. Batı demokrasilerinde parlamenter sistem, halkta kendi kendini yönettiği yanılsamasına yol açtığından, bu tür iktidarın son derece önemli bir biçimidir. Bu

toplumların siyasi biçimini diğerlerinden ayıran başlıca şey, halktan kendi kendilerini yönettiklerine inanmalarının beklenmesidir (Eagleton, 1996:19).

Böylece ideoloji eşitsizlikleri ve aksaklıkları gizleyen bir perde görevi görür. Yönetici sınıf tarafından yaratılan ve toplumun geri kalanı tarafından rıza gösterilen şeye dönüşmektedir. Her türlü karşıtlığı evcilleştirerek karşıtlık bağı kuran ve zamana mükemmel uyum sağlayan bir ideoloji yaşamın her alanına sızarak kitlelerin mevcut ekonomik ve sınıfsal konumlarını sorgulamalarına engel olacaktır. Ekonomik veya toplumsal yapıdan kaynaklanan sorunları bireysel dünyalara, özel ve mahrem alanlara taşıyarak din, aile vb. sığınaklar yaratacaktır. Bu noktada aile ideolojisi, sosyolojik birim olan aileyi doğal ve olması gereken bir kuruma dönüştürme becerisi kazanır.

1.3. İdeolojik Norm Olarak Sunulan Çekirdek Aile

İdeoloji terimi, önüne getirildiği kavrama siyasi görüş, değer yargısı kazandırmaktadır. Örneğin “ideolojik bir karar” kararın nesnel veya tarafsızlığını yitirdiği anlamına gelmektedir. Arkasına geldiği kelimeye ise norm özelliği yükler. Burjuva ideolojisi, sınıfsal bir grubun ortak değerlerini ortaya koyarak uyulması gereken ideal bir norma dönüştürür. Bu açıdan bakıldığında aile ideolojisi sisteme uyumlu bireyler yaratan kültürel kodlar alanına dönüşür.

Aile ideolojisi özünde tarihi bir olgudur. Avrupa’da burjuva sınıfının yükselişiyle ilintilidir. 18. yüzyılın sonuna kadar aile kavramı bugün zihinlerde beliren olgudan farklıdır. Kavramın ideolojik uzantılar içeren bir yapıya dönüşmesi kapitalizmin ilerleyen aşamalarında burjuvazinin yükselişiyle paralel olarak ilerlemiştir (Gittins, 2012:149).

Tarihsel olarak Batı Avrupa’da üç çeşit aile tipine rastlanır: İlki, orta çağdan 16. yüzyılın başlarına kadar süren; özel yaşamın olmadığı aile tipidir. Bu, akraba bağları, eşler veya ebeveyn ile çocuklar arasında yakın ilişkiler bulunmayan Açık Nesil Aile’dir. Evlilik içi cinsellik haz kaynağı değil, çocuklar üretmek için bir zorunluluktur (Giddens, 2012:249).

İkincisi 1530- 1640 tarihleri arasında yaygın olan; soya, akrabalığa ve topluluğa bağımlılığın azalıp devlete ve kiliseye bağımlılığın artması sonucu baba figürü olarak aile

reisliğine yükselen erkeğin iktidarına itaat edilen “Sınırlanmış Çekirdek Aile” tipidir. Toplumun üst kesimleriyle sınırlıdır. Ailenin evrenselliğinin temelini bu yapıdan çıkıp yayılmıştır (Giddens, 2012:249)

Son tip ise 1640'larda özel hayata, ebeveynler ve çocuklar arasında yakın duygusal bağlara ve bireyciliğe önem verilmesiyle sonuçlanan duygusal bireycilik akımıyla ortaya çıkan "Kapalı Geliştirilmiş Çekirdek Aile"dir. Aile ideolojisinin dayandığı aile tipi budur (Gittins, 2012:18).

Bu süreçte önce kilise, daha sonra ise sosyal devletin aile üzerindeki yaptırımları söz konusudur. Avrupa’da evlilik uzun süre kilise ve devlet tarafından teşvik edilmiştir. Bunun sebebi ahlaki görünse de asıl sebep ekonomiktir. Fakirlerden sorumlu başlıca kurum olan kilisenin yerini reform sonrası devletin almıştır. Kadınların annelik nedeniyle çalışma yaşamında dezavantajlı konumları gayrimeşru çocuk doğurmanın zaten zor olan geçimi imkansızlaştırması anlamına gelmektedir.

Gayri meşru çocuk sahibi kadınlar kilise ve devlet için yük demektir. İlgili kurumlar kadının erkek karşısındaki ekonomik güçsüzlüğünün nedenlerini bulmak yerine onu patriarkal anlamda bir erkeğe bağlı olmasını desteklemiştir. İngiltere’de Elizabeth Dönemi’nden bu yana sert gayri meşruluk politikaları yürütülmüştür (Gittins, 2012:83)

1832 tarihli Gayri Meşru Çocuk Kanunu aslında evliliklerle ilgili bir düzenlemedir. Böylece hem gayri meşru ilişkiler hem de yoksullara yapılan yardım harcamaları azalacaktır. Zamanla evlilik zenginler için mülk edinme, devlet için ise yoksul yardımlarından kurtulmanın yolu olmuştur. (Gittins, 2012:85). Bu düzenleme aslında sosyal politika anlamında devletin aile üzerinde güç kazanmasıdır.

Reform sonrası Avrupa’da kilisenin gücü azalmış, laik devlet anlayışı Eski Kıta’ya egemen olmuştur. Aile kurumu önemini yitirmez. Artık evliliğin kutsanması ve teşviki artık laik devlet organları tarafından yürütülmeye başlanmıştır. Bunun nedeni laikliğin doğuşu ve ölümden sonraki yaşama inanın azalmasıdır. İnsanlar dünyaya çocuk getirerek sonsuzluğu yakalamak ve ailesinin sürekliliğini sağlamak istemektedir (Gittins, 2012:95).

17. yüzyılın sonlarından itibaren bilimsel gelişmelerin etkisiyle eski dini yapı yerini laik düşünceye bırakmaya başlamıştır. Orta sınıfın güçlenmesiyle birlikte ailenin üretim gücü azalmıştır. Artık dini ataerkinin kilise ile sembolleşen kutsallığı yerini burjuva aile yapısına bırakmıştır. Çekirdek ailenin doğallığına vurgu yapan tezler bilimsel çalışmalarla desteklenmeye başlanmıştır. Babayı ailenin "doğal reisi" olarak gösteren bu araştırmalarda erkeklik, kadınlık ve çocukluklara dair norm tanımlar ortaya çıkmıştır. Aile üzerinde yoğunlaşan orta sınıf ideolojisinin amacı, bu sınıfı müsrif ve sefahat âlemi içinde yaşayan aristokrasiden ve işçi sınıfının gayriahlaki ve gayrimeşru yaşam tarzından ayırmaktır.

19. yüzyılla birlikte dünyaya egemen olan milliyetçilik akımıyla çekirdek aile vatanla özdeşleştirmiştir. Fransa'dan yayılan bu rüzgâr, ulusun büyük bir aile olduğu temeline dayandırılmaktadır. Fransız kanun koyucularının yürüttüğü aile politikalara ilişkin olarak şunları kaleme almıştır:

1795 senesi Fransa kanun koyucuları, çok iyi anlamışlardır ki, aile ile hükümet ve aile erdemleri ile şehir erdemleri arasında gerçek bir dayanışma vardır. Nitekim bunların ortaya koydukları kanuna göre, iyi evlat, iyi kardeş, iyi dost, iyi eş olmayan bir kimse, iyi bir vatanperver olamaz (Bertrand, 2001:143).

Milliyetçilik akımı aynı zamanda kadınlık vurgusunu beraberinde getirmiştir. Ulus ile aile arasında benzerlik kurulmuş ve kadınlıkla özdeşleşen namus kavramını ulusun namusu olarak görülmeye başlanmıştır. Bu bağlamda kadının asli görevi vatansever evlatlar yetiştirmek ve ulus savunmasında görev almaktır (Altınay, 2013:84).

Aile ve dolayısıyla kadın, siteyi veya ulusu cesaretle savunacak erkekler yetiştirmenin ötesinde toplumun tümünü kapsayan metaforik bir kavrama dönüşmüştür. Ulus savunması için güçlü, ahlaklı ve ulus bilinci olan nesiller yetiştirmek aile kurumunun en önemli görevi olarak tanımlanmıştır.

18. yüzyılın sonunda nüfus ve doğum kontrolü, devlet politikalarına girmeye başlar. Devletin cinsel politika üzerinde rolü giderek artmaya başlamış ve üreme önemli bir siyaset malzemesi haline gelmiştir. Sınıf ilişkileri ve patriarkal otorite ile ilgili kaygılar bu konuların etrafında gelişmektedir (Gittins, 2012:101). Evlilik akdi ile kurulan

ailelerin temel görevi mevcut toplumsal yaşamın sınıf ve ataerkil ilişkiler üzerinden devamını sağlamaktır. Bu noktada soyun saf kalması için meşru çocukları doğuracak kadın bedeni üzerinde devletin gücü önem kazanır.

Kadın bedeni üzerindeki devlet kontrolü, sert kürtaj politikaları uygulanmasını sağlar. Artık kadınlar üzerindeki patriarkal güç, ulus devletlerin ana konusudur. 1803'e kadar kürtaj, geleneklere karşı çıkmak olarak algılanırken bu tarihten itibaren suça dönüşmüştür. Eskiden kürtaj yapanlar toplum tarafından cezalandırılırken, artık kadınlar devlet eliyle mahkûm edilmeye başlanmıştır (Gittins, 2012:102).

19. yüzyılın başından itibaren kapitalist piyasanın gelişimi ile erkek işgücünün emek gücüne dönüşümü ve tarımsal üretimin temel birimi olan hanenin işlevlerini yitirmesi ile ortaya çıkmıştır. Üretim ve kamu alanının dışına itilen aile için yeni ve modern aile modelleri geliştirilmiştir. (Sancar, 2008:122).

Aile artık doğrudan mal üretmeyen geniş kapsamlı bir "hizmet sektörü"dür. Bireyler endüstriyel süreçlere aile içinde hazırlanmaktadır. Kapitalizm öncesinden farklı olarak artık piyasa koşullarının ihtiyaçlarına uygun emek gücü üretmektedir (Aydın, 1997:39). Kapitalizmin isteklerini uygun düşecek yeni modelde aile geniş akrabalık ilişkileri dışlanarak anne-baba ve çocuktan oluşan bir yapıya indirgenmiştir. Endüstri bölgelerinde artan işgücü talebini karşılayacak şekilde rahatça hareket edebilecek haneler kurulmaya başlanmıştır. Çekirdek aileden ayrılan çocuklar ise kendi ailelerini kurmak için toplumsal dayanışmanın dışına itilmektedir.

Zaman içinde tüketim birimine dönüşen ailenin bazı işlevleri sosyal devlet tarafından üstlenmeye başlanır. Eğitim, sağlık ve yaşlı bakımı gibi ihtiyaçlar devlet politikası haline gelir. Üretim birimi olan ailede hane üyelerinin sorumluluğu sadece aile reisine aitken, sanayileşme sonrası sosyal devletin konusu olur. Bu durum bazı kuramcıların öngördüğü gibi ailenin tamamen yok olmasına değil, biçim değiştirmesine yol açmıştır. İşçi sınıfı mücadelesi sonucu aileler ve dolayısıyla bireyler parasız eğitim, işsizlik yardımı, yaşlı ve hasta bakımı gibi ayrıcalıklar elde etmiştir.

20. yüzyılda evlilikler eşlerin birbirlerine duygusal destek sağladığı, zevk ve uğraşların paylaşıldığı ve çocuk sahibi olduğu bir kooperatif olarak görülmektedir.

Çağdaş toplumda güçlenen ve her yere yayılan romans ve romantik aşk idealleri, insanların evlilik ilacının şekerinin altındaki acı tadın farkına varmasını önlemektedir (Gittins, 2012:88). Bu durum ailenin özel bir mahremiyet ve duygusal yakınlık alanına dönüşmesidir. Devlet eliyle “babanın iktidarı”nda kurulan bu özel iktidar ve güç alanı toplumsal sorunlardan kaçınmak için sıcak yuvalara dönüştürülmeye çalışılmaktadır.

Sonuç olarak 21. yüzyıla gelindiğinde aile ideolojisi ürünü olan çekirdek aile, küreselleşen dünyada uygulanan neoklasik ekonomi politikalarının yol açtığı siyasi, ekonomik ve toplumsal krizler karşısında sığınak olarak tanımlanmaktadır. Bu ideolojinin altında yatan söylem, evlilik akdiyle kurulan ailelerin toplumsal “hastalıklara” karşı bir mutluluk reçetesi sunmasıdır. Bu fikrin dayandığı temel ise kamusal-özel alan ayrımında kurulan mahrem hanelerdir.

1.3.1. Kamusal-Özel Alan Eşiği Olarak Hane

Kamusal alan kavramı ilk kez Alman düşünür Jürgen Habermas tarafından ortaya atılmıştır. Herkes toplumsal yaşamının bir parçasını tanımladığı kamuoyuna benzer bir alan yaratabilir. Kamusal alanın en önemli özelliği ise her vatandaşın erişebilmesidir (Habermas, 2005:95) “Kamuoyu” ifadesi, yurttaşların oluşturduğu kamusal gövdenin, devlet biçiminde örgütlenmiş egemen yapıya karşı eleştiri yapma ve denetlemesini ifade etmektedir. Monarşilerin gizli saklı politikalarına karşı uğruna mücadele verilerek kazanılan bu hak devlet etkinliklerinin demokratik kontrolünü mümkün kılmıştır (Habermas, 2005:96).

Yüksek Orta Çağ Avrupa’sında feodal lordun temsil ettiği kamusal alanla bugünkü anlamıyla özel alan ayrımı yapılamaz. İktidarı elinde tutan kişi zaten kamusal olanı temsil etmektedir. Orta çağlardaki temsili kamusal alan, yöneticinin somut varlığına bağlıdır. (Habermas, 2005:97). Bu bağlamda kamusal ve özel alan ayrımı söz konusu değildir.

Orta çağ sonrası Reform hareketinin sonucu olarak kilisenin gücünün kaybetmesi dini otoriteyi zayıflamıştır. Din artık kişilerin vicdanıyla ilgili bir kavram haline gelmiş ve laiklik kavramı doğmuştur. Prens otoritesindeki özel ve kamusal kutuplaşması ilkin kamusal bütçenin ve yönetici olarak prensin özel hane masraflarından

ayrılmasıyla açığa çıkmıştır. Böylece kamusal otoritenin parçası olan kısmen hukuki kısmen de bürokratik kurumlar prensin özelleşmiş saray alanından bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir (Habermas, 2005:97-98) Feodal sınıfı oluşturan soylular, parlamento ve hukuk gibi otorite organları oluşturmışlardır. Ekonomik yaşamda ise ticari şirketler ve bölgesel örgütler ticaret ve meslek icra eden kesimlerin kamusal alanını temsil etmeye başlamıştır. Bütün bunları sonucu olarak Avrupa’da burjuva sınıfı oluşmuştur.

Birinci söz edilen aile ideolojisinin aslında bir burjuva ideali olduğu görüşünden yola çıkıldığında, kamusal-özel ayrımında ailenin ayrı bir yaşam alanı olarak kurgulanmasının temelinde, sanayileşmeye bağlı gelişen kapitalist toplum yapısı yer almaktadır. Burjuva sınıfının oluşmasıyla birlikte aile tüketim birimi ve emek gücü kaynağına dönüşmüştür. Özel alan olarak ailenin temeli kamusaldan soyutlanan bir mahremiyet bölgesi yaratılmasıdır. Böylece kamusal alandan ayrılan ve mahremiyet olgusu yüklenen aile yapısı devletin her dönem müdahale ettiği bir iktidar alanı yaratmaktadır. Kapitalizm ve ataerkinin uyumlu birleşimi sonucu bu alan kadın ve erkeğin değil, “babanın iktidar” alanıdır.

Babaya iktidar alanı açan ideolojik uzantı, devlet politikaları aracılığıyla özel alanda düzenleme yetkisi elde eder. Bu düzenlemelerde aile; cinsiyet kimlikleri, çocuk yetiştirme politikaları ve nihayetinde cinselliği denetleme pratiklerinin kurucu öznesi olarak önemli işlev görmektedir (Sancar, 2004:4).

Bu bağlamda aile reisliği bir iktidar pratiğidir (Focault, 2007:232). Yunan felsefesindeki kamusal-özel ayrımı, siyasetin kamusal dünyası ile aile ve ekonomik ilişkilerin özel dünyasına dayanmaktadır. Modern sosyolojide bu ayrım, ev ile işin ayrılmasına, toplumsal cinsiyetlere göre belirlenmiş geleneksel iş bölümünün temeli olarak görülen yan yana bulunma durumuna gönderme yapılarak kullanılmaktadır (Marshall, 1999:380).

Bu noktada özel alan ev içi mahremiyet retoriği, kimi meseleleri ve çıkarları kişiselleştirmek ve/veya ailevileştirmek yoluyla kamusal tartışmadan dışlamayı hedeflemektedir. Sorunların mekânsal olarak ayrımı ev içi sorunlarının dışlanarak ev içi mahremiyetin konusu olmasını sağlamaktadır (Frazer, 2004:126).

19. yüzyıl devlete ait siyasal alanla, bireye ait özel alanı belirleyen devlet-toplum karşıtlığının en üst düzeye çıktığı dönemdir. Eskiden hane içinde oluşan piyasanın yerini kapitalist işletmeler, hane halkının sosyal işlevlerini ise devlet üstlenmiştir (Falay, 2014:53). Ev içi üretim ve mal değiş tokuşunun yeri artık hane değil serbest piyasadır. Mahremiyet olgusuyla sınırları çizilmiş özerk bir alana dönüşmüştür.

Günümüzde özel alan; ailenin, ekonomik mübadelenin, şahsi arzu, güdü ilişkisi ve yaşam alanını ifade etmektedir. İktidar özel alanı kamusal alan politik düşüncenin dışına taşımaktadır. Aile her iktidar tarafından özel yasalarla düzenlenip korunması ve mahremiyetinin sağlanması gereken bir kurum olarak görülmektedir. Yıllar içinde ailenin özel alanı giderek daralmaya başlamış ve kamusal alandan dışlanarak bir mahremiyet çemberinin içine hapsedilmiştir.

Ailenin kutsallığı bu noktada başlar. Aile ideolojisinin kamusal alanı ayırmak için çarpıcı ve sert karşıtlıklara ihtiyacı vardır. Böylece iş ve özel hayat kavramları ortaya çıkmıştır. İş hayatı rekabete dayalı acımasız bir dünya ise, özel hayat bağlılık, sevgi ve şefkatin olduğu duygusal alanı ifade eder.

Batı moderniziminden doğan bu anlayış bölücü ve dışlayıcıdır. Aileyi duygusallık, biyolojik ve manevî gereksinmelerin; toplumu ise bireysel çıkarlar, rekabet, çatışma, şiddet ve güç gibi maddî süreçlerin alanı olarak tanımlamıştır. İki alan karşıtlık temeline dayalı olarak cinsiyetlendirilmiştir. Evin dişiliği, toplumsal alanın erilliği ile farklılığa dayalı bir bütünlük oluşturur. Modernin zihniyet, aileyi toplumun temsil ettiği ekonomik çıkardan ve siyaseti kurma erkinden dışlamıştır. Özel alanın doğallığına karşın kamusal alan sonradan oluşturulan yapay bir alandır (Demir, 1998: 235).

İş" ve "aile" kavramlarının birbirinden tamamen ayrı kategoriler olarak ele alınması için hiçbir dayanak yoktur (Gittins, 2012:157). Bu ayrım tamamen ideolojiktir. Erkeğin "aile reisi" kimliğiyle toplumsal, ekonomik ve politik alanda ataerkil yapıya dayalı güçlendirilmesini sağlar.

Soyutlanmış özel yaşam ile dış dünyayı ayırmanın altında yatan ideolojik neden toplumsal kriz anlarında aileyi sığınak olarak kutsamaktır. Bu doğası gereği kısır bir döngü yaratır. Aile ile toplumun iç içe geçmiş ve katmanlı ilişkisi buna engel olacaktır.

Her dönem ileri sürülen “Aile yıkılıyor mu? Krizde mi?” şeklinde görüşler, toplumun bir parçası olan bu birimin sosyal hayattaki krizler karşısında savunmasızlığını işaret eder. Asıl krizde olan aile değil, toplumdur.

1.3.2. Orta Sınıfın Kalesi Olarak Çekirdek Aile

Tarihte mülkiyet kavramı aile içinde doğmuştur. Familya, Romalılarda, ilkin karı-koca ve çocukları ile değil, tersine, yalnız kölelerle ilgilidir. Bu kavram babalık erkiyle öldürme ve yaşatma hakkını elinde tuttuğu yeni bir toplumsal yapı için üretilmiş bir kavramdır (Engels, 2003:56). Cinsler arası eşitsiz iş bölümü tarihin ilk sınıf çatışmadır. Sınıfsal eşitsizlikleri görünmez kılan ideoloji perdesi, toplumsal cinsiyet ayrımı için aile ideolojisini yaratmıştır. Burjuva ideali olan çekirdek aile, kapitalizm ve patriarkal ideolojinin el ele vererek güçlendirdiği bir mutluluk alanı vaat etmektedir (Marks, Engels, 2013:39).

Mülkiyet kavramı yasal bir varisi zorunlu kıldığı için mülkün olmadığı bir toplumda evliliğe ve dolayısıyla aileye ihtiyaç kalmayacaktır. Öte yandan Althausser aileyi, devletin ideolojik bir aygıtı olduğunu belirtir. Sınıfsal adaletsizlik ve eşitsizliğin hüküm sürdüğü bir toplumsal yapının sürmesi için ekonomik üretim araç ve ilişkilerinin yeniden üretilmesi gerekmektedir (1994:33). Althausser devletin; hükümet, yönetim, ordu, polis, mahkeme ve hapisane gibi baskı araçlarının dışında din, okul, aile gibi kültürel ideolojik aygıtlarından söz etmektedir. Bunların en önemlisi çocuğun sosyalleştiği ilk alan olan ailedir. Çocuğun en savunmasız olduğu dönemde aile ve okul gibi aygıtlar onları mevcut sosyal ve ekonomik yapıya uyumlu bireylere dönüştürmektedir.

Aile ideolojisi veya kapitalist sınıflı toplumun aile ideali olan çekirdek aile uyum sağlama konusunda yeni teknikler kullanarak toplumsal seçenekleri sorgulamadan paranın olduğu yere gidebilecek kalıba girebilen egolar yaratmaktadır (Poster, 1989:158). Böylece ekonomik düşünen ve davranan aile üyeleri sistemin istediği kimliklere bürünerek mevcut toplumsal yapıya uyum sağlarlar.

Marks ve Engels’in eleştirileri üzerine Reich, kapitalizmin cinsel bastırma ile ilişkisini açıklayan daha derin bir Marksist aile kuramı geliştirerek burjuva sınıfı ile aile

arasındaki bağlantılara dikkat çekmiştir. Horkheimer'in "Burjuva ailesi sürdürdüğü cinsel baskıyla kapitalizmin en önemli ideolojik atölyesidir." sözünden yola çıkan tek eşlilik ve ataerkillik konusunda Engels'den farklı düşünmektedir (Poster, 1989:75). Engels tek eşlilikten kurtulmanın yolunun sosyalizm olduğunu ve ailenin ortadan kaldırılmasını savunurken, Reich tek eşliliği cinsel bastırmanın kaynağı olarak gösterir. Aslında tek eşlilik temelde ekonomik üstünlüğün güvence altına alınmasıdır. Freudcu Marksizm'e göre kadın ve çocukların cinsel özgürlüğünün önündeki engel ailedir. Reich bunu şöyle açıklamaktadır:

"Cinsel bastırmadan çıkar sağlayan, yalnızca özel girişime dayanan toplum biçimidir ve bunu iki temel kurumun sürekliliği için gerekli görür: Ebedi tekeşli evlilik ve ataerkil aile..." (Poster, 1989:82).

Bu noktada Reich faşizm ile otoriter aile yapısı arasında bağlantı kurar. Çocuğun sosyalleşme alanı olan aile, cinselliğinin anne-baba tarafından bastırıldığı bir politik alana dönüşmektedir. Babaerkil otorite altında ezilen çocuk ileride otoriter politik çağrılara yanıt verecek karakter geliştirecektir (Poster, 1989: 83). Bu noktada özel alan olan aile babanın baskı ve güç kullanarak hükmettiği bir güç alanına dönüşmektedir.

Engels'e getirilen eleştirilerden biri ailenin sadece ekonomik ilişkiler üzerinden açıklanamayacağıdır. Bu noktada üst ve alt yapı kurumlarını ilişkilendirerek kültür kuramını ortaya koyan Frankfurt Okulu'nun görüşleri önem kazanır. Kültür kuramı aile kavramını anlamak için insan davranışlarının incelenmesi gerektiğini savunmaktadır. Aile toplumun kültürel değerlerinin hem taşıyıcısı hem de gelecek nesillere aktarıcısıdır.

Horkheimer aileyi, bireyle toplumu birbirine bağlayan en önemli araç olarak tanımlar. Aile toplumsal yaşantının gerektirdiği türdeki insan karakterinin ortaya çıkması için elinden geleni yapar (Poster, 1989:87). Aile toplumsal yapının devamı için uygun kimlikler üretir. Bu şekilde çocukların mevcut düzene uyacak şekilde yetiştirilmesini sağlar. Cinsiyetlerine göre çocuklar aile içinde toplumsal cinsiyet rollerini öğrenir. İleride kurulacak ailelerle kadın ve erkek kimliklerinin yeniden üretilmesi sağlanır.

Sonuç olarak kamusal alan ve özel olan ayrımında aile, kadın erkek eşitsizliğini pekiştiren kutsal bir kurtuluş alanı olarak tanımlanmaktadır. Aile ideolojisi, ataerkil ve

kapitalist ideolojinin yayılmasına ve pekiştirilmesine öncülük eder. Kapitalizm sermayenin eşitsiz olarak bölündüğü vahşi bir orman ise, aile ideolojisi sınıfsal yapı içinde yer alan orta sınıf için korunaklı bir kale inşa eder. Bunu inşa etmenin yolu kadın ve erkeğe biçilen toplumsal cinsiyet rollerinin tekrar tekrar üretilmesidir.

1.3.3. Özel Alanda Yeniden Üretilen Toplumsal Cinsiyet

Oedipus, burjuva ailesinin önemli koşullarını yeniden üretmektedir. Oedipus cinsel bir yön değişimini, bedeni haz pahasına yalnızca kapital birikimi ekonomisinde doyum bulabilen bir libido ekonomisini yavaş yavaş aşılır. Her şeyin ötesinde homo economicus doğal insandan çok daha nadir ve garip olan bir türdür (Poster, 1998:57).

Aile ideolojisi ataerki ve kapitalizmin mutlu evliliğini mümkün kıldığı için sürekli etkileşim halinde ekonomi ile aile içinde var olan erkek egemen düzen arasında suni bir ayırım yaratmaktadır. Bu yanıltıcıdır çünkü aileler, akrabalar, cinsler ve yaş grupları arasındaki ilişkiler ekonomik, politik ve siyasi ilişkilerle iç içe geçmiştir (Gittins, 2012:43).

Ataerki yapının tek bir temeli olduğu görüşü yanıltıcıdır. Bu nedenle toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kurumlaştırılması gerekmektedir. Ev içi üretim, istihdam, devlet, şiddet, cinsiyet ve kültür yapıları değişik yollarla birbirlerine eklemlenir ve ataerkinin farklı biçimlerini yaratırlar (Altınay, 2013:49).

Kapitalizm öncesi aile yapılarından çekirdek aile tipi zamanla aile ideolojisine dönüştürülmüştür:

“Patriarkanın özellikleri tarih öncesi dönemde öldürüldüğü varsayılan babanın kuralları erkek ve kadının insanlık tarihindeki yerini tanımlar. Bu baba ve onun temsilcileri -tüm babalar- patriarkal toplumun en önemli unsurlarıdır. Karar verme gücüne sahip olanlar erkekler değil babalardır. Patriarka evrensel bir kültürdür. Ancak her ekonomik üretim modu bunu değişik bir ideoloji ile açıklar.” (Gittins, 2012:43).

Bu bağlamda ideal aile tartışması asla masum bir mesele değildir. Aile ideolojisi sadece mahrem ilişkilerin düzenlenmesiyle değil, güç ilişkilerinin yeniden

şekillenmesiyle ilişkilidir. Mahremiyet kamusal alandan dışlanan özel alanda oluşurken, güç ilişkileri toplumsal yapıyı belirleyen ataerkil zihin yapısının uzantılarıdır (Petö, 2013:26).

Toplumsal erk, aileyi kamudan dışlayarak özel bir mahremiyet alanı oluştururken korunması gereken bir yapı olduğunu söyleyerek özel yasalarla ideal aileyi tanımlamaktadır. İdeal aile yapısına göre kamu alanı erkeğin, özel alan ise kadınlarındır. Mahrem alan olarak tanımlanan aile, aslında egemen sisteme hizmet edecek toplumsal rollerin benimsendiği yerdir.

Engels ataerkil ailenin bu yanına eğilerek tek eşli ailenin yalnızca lafta kaldığını, ataerkil ailedeki cinsler arası toplumsal ve hukuksal eşitsizliklerin her yönüyle sürüp gitmekte olduğunu ortaya koymaktadır (Lewis, 1998:131). Özel mülkiyet ile ortaya çıkan kadın-erkek eşitsizliği ortadan kalkmaz. Aile ideolojisi tarafından aile içinde tanımlanan toplumsal cinsiyetler eşitsizliği artırır. Ataerkinin önemi kadın, erkek ve çocuk arasındaki güç ilişkilerini tanımlanmış ve kullanış biçimlerinde kendini göstermektedir (Gittins, 2012:43).

Öncelikle erkek, aile reisi rolü üstlenerek ekonomik kazanç sağlamak adına sisteme dâhil olurken, kadının birincil görevi çocuk yetiştirmektir. Böylece kapitalizm kendisini tarihsel kökeni çok eskilere dayanan ataerkil sisteme entegre etmiş olur. Bu noktada kadın ile erkek arasında karşıtlığa dayalı bir iş bölümü yaratılır. Bunun ilk adımı erkeği ve kadını farklı özellikler üzerinden tanımlamaktır. Ataerkil iktidarın sürekliliğinin korunması sertlik ve hükmetmeye ilişkin aşırı erkeksi bir idealin kurulmasına bağlıdır. Bu anlayış kadın ve erkek olmayı iki farklı kutup olarak göstermektedir.

Erkeklere gücü sunarken, kadınlara bağlılığı ve edilgenliği dayatmaktadır (Cornell, 1998:118). Güç fiziksel olarak tanımlandığı sürece kadın doğal olarak ikincil olacaktır. Biyolojik olanla toplumsal olan arasındaki fark ortaya konulmadığı takdirde, kadın-erkek arasındaki ilişki hep fizyolojik güç üzerinden yorumlanmaya devam edecektir (Köysüren, 2013:13).

17. yüzyıl itibariyle dünya dünyanın yorumlanmasında bilim ve bilimsel örneklerden yararlanılmaya başlanması otorite ve toplumsal cinsiyet ile ilgili temel

inançlar ebedileştirilmiştir. Artık tek fark bu kavramların artık Tanrısallık değil, doğallık çerçevesinde ele alınması olmuştur. Toplumsal cinsiyet ideolojisinin bilimsel yöntemlerle desteklenerek yeniden üretilmesi kadın-erkek arasındaki zıtlıkların pekiştirilmesiyle sağlanır. Buna göre yeni yüzyılın kadınlık ve erkeklik tanımları ortaya çıkmıştır.

19. yüzyıla gelindiğinde bilim çekirdek ailenin doğal ve evrensel olduğu söylemlerine temel oluşturmaya başlar. Burjuva aile yapısının ideal ahlaka ve din anlayışına norm oluşturacak şekilde bilimsel statü kazanması sağlanır. Burjuva aile ideolojisi evlilik, cinsellik, kadın ve çocuk işgücü ile ilgili yasalara yansımakla kalmayıp, tıp ideoloji ve pratiğinin parçası haline gelmiştir (Gittins, 2012:60).

Günümüzde Batı toplumu ideolojik açıdan uzun dönemli kadın erkek ilişkilerine ve ebeveynler ile çocuklar arasındaki ilişkilere en yüksek statüyü vermektedir. İdeolojik açıdan bu ilişkilerin sevgi ve ilgiye dayandığı düşünülür ve doğal olduğu iddia edilir. Bu idealler tüm diğer uzun süreli veya yakın ilişki biçimlerini dışlayarak aile kavramında somutlaştırılmış ve kutsallaştırılmıştır (Gittins, 2012:74).

Kilisenin mutlak güç olduğu orta çağda, dini saflık vurgusuyla bekâr kalmak kutsallaştırılırken artık bekarlar düzene karşı gelen asiler olarak görülmektedir. Romantik aşk mitiyle yüceltilen aile kavramı, sağlıklı nesillerin yetişeceği tek alan olarak toplumsal cinsiyet rollerinin üretildiği bir sahaya dönüşmüştür. Avrupa’da burjuvazinin yükselmesiyle eskiden kilise ile sembolize edilen patriarkal ideoloji, yerini laik bilimsel ideolojiye bırakmıştır. Bu yeni ideolojinin kalesi ise yakın duygusal bağlar ve romantik aşkla yüceltilmiş kutsal ailedir.

Yeni ideolojinin yeni toplumsal rollere ihtiyacı vardır. Kadın ile erkeğin eşitsizliği tarihseldir. Orta sınıf ideolojisi dini ve bilimsel patriarkal düşüncelerin etkisi altındadır. Kapitalizmin öncesi otorite, bağımlılık ve hizmet gibi patriarkal kavramlar içermiş olsa da artık bütün bunlar tek bir kavramda buluşmuştur. İnsanın ulaşmak için çaba sarf etmesi gereken o nihai son aile idealidir. Bu ideali benimsemeyenler toplumun gözünde sapkın ve tuhaf olarak yaftalanmaktadır.

Aile içinde sağlanan iş bölümü kadın ile erkek arasındaki dengesizliğin kökenidir. Farklı üretim alanlarında yaratılan artı değer mülkiyet kavramını ortaya

çıkışıyla ailenin eline geçmiştir. Bu durum ise toplumsal sınıf yapısı anlamında kadın-erkek eşitliğini bozmuştur. Erkekleri dış dünyanın, kadınları ise evin efendisi olarak ilan etmiştir (Vatandaş, 2011:35).

19. yüzyılın sonlarında hane ile işyeri ayrımı, kadının hane ile bütünleşmesine yardımcı olmuştur. “Kadının hane içindeki yeri” fikri toplumda değişik düzeylerdeki kadınlar için farklı sonuçlar doğurmuştur. Varlıklılar hizmetçi ve dadılar tutarken, orta tabakadakiler artık iş olarak görülmeyen ev ve çocuk bakımını üstlenmiştir (Giddens, 2013:116)

Yeniden tanımlanan aile yapısında temel idealler değişmemiştir. Çekirdek aile yapısının dönemin şartlarına uygun gelecek şekilde erkeklik ve kadınlıklar içermesi gerekmektedir. Buna göre ailenin geçim kaynağı ve reisi babadır. Anne ancak ve ancak babanın geliri yetmediğinde çalışabilir. Erkekten az kazanmalıdır. Kadın ev işleri, çocuk bakımı gibi özel alan sorumluluklarını aksatmadan meslek sahibi olabilir. Kadın ve erkeğin ev içindeki rollerinden oluşan iş bölümü aslında toplumsal cinsiyet ideolojisidir. Orta sınıf değerlerine göre cinsler arasındaki ilişkileri yeniden düzenleyip bilimsel araştırmalarla bu yeni ayrımı doğal, biyolojik ve daimî olarak tanımlar.

Erkeğin aile içindeki baba kimliği, etkin ve baskın bir güç barındırdığı için sorunun temelini oluşturur. Babalık tam olarak hükümlanmıştır. Toplumun efendisi senato babası gibi baba da ailenin tartışmasız efendisidir. Kadın annelik statüsü sayesinde saygı görür. Dolayısıyla baba da kadına çocuğun anası gözüyle bakar (Köysüren, 2013:28).

Erkekler doğaları gereği otoriter, güçlü, akıllı kadınlar ise itaatkâr, zayıf, pasif ve sezgisel görülmektedir. Bu yüzden erkekler, aile ve devlet yönetimine uygundur. Laik devlet düzeniyle birlikte patriarkal varsayımlar bilimin ve hükümet politikalarının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Gittins, 2012:149).

Dünya erkeğin evi, ev kadının dünyasıdır. Kadının gelişmesi tek yönü ve hedefe yöneliktir. Erkeği koruması ve sorumluluğu altında aile içinde ve aile için faaliyettir. Kadına aile içindeki yükümlülükleri verilmiş ama haklarından mahrum bırakılmıştır. Erkek, kadının emek gücünü ömür boyu sömüren bir işveren gibidir (Zetkin, 1996:11). Ailenin üretim birimi olduğu dönemlerde kadına gösterilen saygı, kadınlığından değil ev

içi işlerinin başarıyla yerine getiren anne rolünden kaynaklanmaktadır. Bu durum aynı zamanda evlenmemiş veya çocuk sahibi olmamış kadınların sistem dışına itilmesi demektir.

Freud'a göre erkeksilik ve kadınsılık arasındaki farklardan birisi nesne seçimiyle özdeşleşmeye eğilimli olmalarından kaynaklanmaktadır. Kadınlar kocalarıyla ve onun kariyeriyle özdeşleşir. Kendilerine ait bütün bir benliğin olmadığını hissederler. Ancak bu açıkça burjuva toplumda yerleşik pratikten kaynaklanır. Her şey kadınların kocaları ve çocukları aracılığıyla yaşamalarına göre tasarlanmıştır (Poster, 1989:52).

Bu aslında yeni bir gelişme değildir. Kadınların özel alan rolü tarihin farklı dönemlerinde erkeğe göre tasarlanarak tanımlanmıştır. Sorunun temeli erkeğin aile içinde tanımlanan aile reisliği rolünden kaynaklanmaktadır. Kadın ise erkeğe bağımlı bir konumdadır. Bu anlayıştan sapmak günah olarak değil, doğaya aykırı ve patolojik vakalar olarak etiketlenmeye başlamıştır.

Bu noktada Parsons'un işlevsel aile kuramı tutucu bir aile çerçevesi çizmektedir. Çekirdek ailenin gerekliliğine vurgu yapar. Aile ve cinsiyet rollerini bütün olarak ele alınmasıyla birlikte, sürdürülen araştırmaların çoğunun asıl odağı, eş ve anne olarak kadınlar olmuştur. Böylece aileye yönelik sosyal politikalar bu yönde tasarlanmaya başlanmıştır (Cornell, 1998:54-58).

Kadının tarihsel süreçte kocasının iktidarı alanında yaşaması devam etmektedir. Örneğin Klasik Atina'da evlilik içi cinsellik şartı vardır. Bu durum sağlıklı çocuklar bilhassa da erkek çocukların doğması ve zürriyetin saf kalması amacı taşımaktadır. Evli kadın olma statüsünü kaybetme korkusuyla ataerkil düzene rıza göstermek zorunluluğu kadınlar arasında rekabet yaratmaktadır (Focault, 2007:323).

Bu nedenle kadın özel alana sahip olmak için göre ataerkillikle pazarlığa oturur. Erkekler ailenin geçiminden; kadınlar ise evin, erkeklerin ve çocukların bakımından sorumludur. Kadınların üzerine düşen görevler güvenlik ve geçim elde etmek uğruna erkeğe itaat ve cinsel namustur (Kandiyoti, 1988:282). Roma Hukuku'ndaki gibi kadın evlilik içi cinsellik alanında kaldığı sürece toplumdan dışlanma korkusu yaşamaz.

Evlilik yalnızca cinsel çekicilik, aşk ve romans düşüncelerinin etkisi altındaki ekonomik bir ilişki ya da iş sözleşmesi değildir. Aynı zamanda her iki cins için önemli statü değişikliğidir. İnsana yetişkin statüsü kazandırır. Erkek için bağımsızlık ve başkalarının sorumluluğunu kazanma anlamlarını taşıırken, kadın için yeni bir bağımlılık biçimi ve hane halkının sorumluluğunu üstlenme anlamına gelir. Kadın için birisinin çocuğu olmaktan birisinin karısı olmak yarı bağımlı konumuna geçişi temsil eder (Gittins, 2012:87).

Erkeğin kamusal, kadının ise özel alanla özdeşleştirildiği ataerkil sistemde, kadınlara özel mekânlar yaratılmıştır. Erkek mekânı olarak bilinen kahvehane, meyhane vb. mekânların karşılığı, kadın hamamı gibi yapılanmalardır. Kadının aşk mitiyle bir erkeğe bağlanması kamusal alandan dışlanmasını ayakta tutan bir sistemdir (Cornell, 1998:286).

Çocukların aile içinde eğitimi de toplumsal cinsiyet ideolojisine göre sürdürülür. Çocuğun cinsiyete göre erkeklik ve kadınlık ideali sunulması neredeyse doğumla başlar. O ideallere uyan davranışlar ödüllendirilir, aksi olanlar cezalandırılır (Köysüren, 2013:20). Çocuğun kimlik kazanma sürecinde toplumsal olarak onaylanan kimliğe uygun şekilde yetiştirilmesi ailede başlamaktadır.

Kadınları kamusaldan dışlayıp özel alana hapseden cinsiyet ideolojisi, kız ve erkek çocuklarının yetiştirilme sorumluluğunu annelere bırakmıştır. Doğumdan itibaren çocuklar cinsiyetlerine uygun eğitim alırlar. Erkek çocuk aile reisi olana kadar babasının rolüne hazırlanır. Kız çocuğu temizlik, çocuk bakımı gibi ev içi işlerden sorumludur.

Pre-oedipal dönemin kız çocuğunun birincil ebeveynle yani anneye özdeşleşme süreci bitmez. Bu durum çocuğun farklılaşma ve ayrılma süreçlerini yaşamasını ve ego sınırlarının kesinlikle belirlenmesini zorlaştırır. Erkek çocuğu ise ego inşa sürecinde annesinden uzaklaşır. Kadına özel kabul edilen bağımlı ve duygusal olma gibi karakter özelliklerini reddetmeye başlar. Kendini annesinden farklı olarak “erkek” olarak tanımlar (Erdoğan, 2008:78). Benliğini erkeksi olarak kabul edilen bağımsızlık ve duygusallıktan kaçınma üzerine inşa eder.

Kız çocuğu, kendini başkalarıyla olan ilişkileri açısından tanımlamaya çalışacaktır. Kadınların benliği, diğer bireylerle ilişkisel deneyimlerine bağlı olup, ötekilerin benlikleriyle birleşmesi ve ayrılması ile ilgilidir. Erkeklerin ise, katı sınırları ile ötekilerin benliğinden uzaktır ve başkalarının benliğinin yadsınmasına dayanmaktadır. Kadınlık doğal ve verili iken, erkeklik kültürel ve kazanılan bir roldür (Erdoğan, 2008:78).

Kadınlara yönelik eğitimin amacı; düzenlilik, tutumluluk, temizlik, sorumluluk duygusu, okuma-yazma, hesap-kitap ve sağlıkla ilgili pratik beceriler, dış dünyanın yeni fiziksel ve ekonomik koşullarına uygun biçimde evi idare etme becerisi kazandırmaktır. Hepsi bir araya geldiğinde burjuva erdemlerini oluşturur (Altınay, 2013:118). Bu erdemleri kazanması için dış dünyaya dair fikir sahibi olmaları gerekir. Ev içi işlerini aksatmadığı ve kadınlığını dolayısıyla anneliğini tehdit etmediği sürece dış dünyaya adım atmasında sakınca yoktur.

Eşitsizliği gizleyen perde olarak ideoloji kavramına geri dönüldüğünde aile ideolojisinin kendini eşitlikçi sunmasında sakınca yoktur. (Gittins, 2012:150). Kutsal ve özel alan olarak ailenin korumayı amaçlayan aile ideolojisi kendi içinde tutarsızdır. Aileler en önemli ve temel sosyal kurum olarak görülürken, toplumdaki tüm hastalık ve adaletsizliklerine karşı bir sığınak olarak kutsanmaktadır. Toplumun temel taşı olan bir kurumun aynı zamanda ona karşı bir sığınak olmayacağı açıktır (Gittins, 2012:158).

Sonuç olarak kadın-erkek arasındaki tarihsel eşitsizlik modern dönemde de sürmektedir. Aile ideolojisi tarafından özel alanda yaratılan bu durum kamusal alanda her iki cins için geçerlidir. Bunun sebebi ise hegemonya ve hegemonik erkeklik kavramıdır. Dış dünyada erkekler arası dengesizlik, sanayileşme sonrası kurulan ekonomik sistemin gereği olan rekabet olgusudur. İş dünyasının acımasız rekabet koşulları erkeğin sırtına sürekli ispatlamak zorunda olduğu güçlü bir erkek kimliği yüklemektedir.

Dış dünyada erkekler arası kurulan eşitsiz hegemonik düzen ile özel alandaki “aile reisi” rolünün çatışması her iki cins üzerinde baskı yaratır. Erkeğin güçlü erkek kimliği iş hayatında sürekli sınanmaktadır. Bu durum aile reisliği konumuyla çatıştığı anda aile düzeninin tehdit eden bireysel gerilimler ortaya çıkabilmektedir. Aile ideolojisinin korumak ve devamını sağlamak üzere sunduğu “Kutsal Aile Miti” erkeğin

baba olarak iktidarını sarstığında hane için düzenin bozulması söz konusudur. Günümüzde sık sık ortaya çıkan toplumsal ve ekonomik krizler karşısında aileyi savunmasız bırakan şey soyutlanarak korunmaya çalışılan korunaklı aile duvarlarıdır.

Bütün bunların ışığında kutsanan ailenin bizzat toplumsal yapıdaki adaletsizlik ve eşitsizlik yaratan krizler karşısında kalması, birey olarak kadın ve erkeklerin alternatifi olmayan bir yaşam biçimine hapsedilmesidir. Günümüzün sosyal devlet anlayışının en temel kurum olarak onayladığı ve korumaya çalıştığı aile aslında toplumsal sorunların odağında kalan bir mutsuzluk alanı yaratabilmektedir. Batı Avrupa'nın sınıfsal yapısının olmadığı görülen Türkiye'de ise aile kurumu farklı ideoloji ve zihniyetler üzerinden kutsanmaktadır.



2. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE AİLE KURUMU VE TÜRKİYE SİNEMASINA YANSIMALARI

Toplumsal yaşam, düzenlenmiş alanlardan oluşur. Bu alanları düzenleme stratejileri kapitalistleşmenin zihinsel uzantısı olan modernleşme süreçlerinin vazgeçilmezidir. Ekonomik gücü elinde tutan piyasa ile erkin kaynağı devlet tarafından cinselliğin düzenlenmesinde aile önemli bir işlev görür. Küçülen aile modelinde ekonomik çarkların dönmesi için cinsiyete dayalı kimlikler ve çocuk eğitimi kurucu iktidarın vazgeçilmez uygulamalarıdır.

Batı'nın modernlik anlayışından türeyen ve insan yaşamını, aile ve toplum yaşamı olarak ayırmıştır. Aileyi duygusallığın, biyolojik ve manevî gereksinmelerin, toplumu da çıkarın, çatışmanın, şiddetin ve gücün, yani maddî süreçlerin alanı olarak tanımlamıştır. İki zıt kutuptan özel alanı oluşturan aile dışılığın, kamusal alan ise erilliğin hâkim olduğu yerdir (Sancar Üşür, 2004:4).

Modern toplumumda aile, cinsel ilişkilerin düzenlenip kontrol edildiği, kadın ve erkek davranışlarının denetlendiği, iktidarın özneleri üzerinde yaratılan baskının ve normalleştirmenin gözlemlendiği bir sahaya dönüşmüştür. Devletin temelini oluşturan unsur olarak aile, politik alanın dışında bırakılan bir mekân olarak tanımlanır (Göksel, 2012:349).

Yeni üretim ilişkileri kadını bağımsızlaştırırken aileyi derinden sarsmaya başlamıştır. Sanayileşmeyle birlikte kadının evdeki yükümlülükleri nispeten azalmıştır. Kadın toplumsal yaşama dâhil olmuştur. Ailenin geliri, boş zaman süresi gibi her türlü ekonomik koşul kapitalist düzene göre ve üretim ile pazarın gereksinimlerine göre belirlenmektedir. Ancak bu yeni durum kadının tam olarak özgürleştiği anlamına gelmemektedir.

Üretim ilişkilerinden yaşanan değişme kadına ekonomik özgürlük kazandırmış olsa da siyasi ve toplumsal açıdan hala erkek hâkimiyeti altında kalmaktadır. Kadın artık aile içi değil, endüstri için de sömürülen emek haline gelmiştir. Aynı şey erkekler için de geçerlidir ancak erkeğin toplumsal cinsiyet olarak kadından yüksek konumu bizzat politika belirleyici olmasını sağlamaktadır.

Ekonomik anlamda işgücünün yeniden üretilmesi için aile gibi cinselliği sınırlandıran bir yapıya ihtiyaç vardır. Althusser'in ideolojik devlet aygıtı aile, toplumsal yapının sürdürülmesi için gereklidir. Foucault ise cinselliği biyolojik bir güç olarak çocukluğun, ailenin örgütlenmesinin modernlik tarafından bir iktidar pratiği olarak yeniden kurulduğu ve var edildiğini açıklamaktadır. Buna göre modern Türkiye ailesi yaratma fikri de yeni bir kurucu güç olarak Modern Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ürünüdür. Türkiye ailesinin kuruluş süreci ise çağdaş Türk kadını imgesine dayanır (Sancar Üşür, 2004:4)

2.1. Başlangıçtan Günümüze Aile Politikaları

Klasik aile sosyolojisi “çekirdek aile” veya “tipik aile” olduğu varsayılan bir “ideal tip” modeli benimsemiştir. Bu modelin varsayımlarına göre “normal aile” baba, anne ve iki çocukludur. Baba evin geçindiricisi, kadın ise evin hanımıdır (Ecevit, 1993:18). Bu aile modeli toplum için arzu edilen bir norm olarak sunulmuş ve sosyal politikalar çekirdek aile üzerinden geliştirilmiştir.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte aile, ulus-devlet inşası sürecinde devlet politikalarının en önemli konusu olmuştur. 19. yüzyıl milliyetçilik akımıyla birlikte vatan, ulus gibi kavramlar aile ile ilişkilendirilmiştir. Erkekler kamusal alanda ulusun, özel alanda ise ailenin koruyucusu ilan edilirken, kadınların en önemli görevi vatana faydalı evlatlar yetiştirmektir. Ev-ulus kültürünün manevi niteliğini yansıtan temel mekân haline gelmiştir (Altınay, 2013: 115).

Aile biçimlerine ilişkin analizlerde klasik yaklaşım, üçlü aile tipolojisi olan çekirdek, geniş ve dağılmış aile sınıflamasını kullanmaktır. Ancak, Türkiye gibi hızlı sosyoekonomik ve demografik dönüşüm içinde bulunan bir ülkede aile yapısının değişimini bu klasik aile tipolojisi ile çözümlemek mümkün değildir (Türkiye Aile Yapısı Araştırması, 2013: 27).

Öte yandan Türkiye’de çekirdek ve geniş ailelere bakıldığında, klasik ve çekirdek aile tanımlarına sığmadığı görülmektedir. Bu noktada “değişikliğe uğramış geniş aile” kavramı Türkiye’de çekirdek ailelerin yapısını anlamak bakımından büyük önem taşımaktadır. Türkiye tipi çekirdek aile yapısı, Batılı anlamda yalıtılmış (izole)

aileden farklıdır. Türkiye’de aile yapısının genişletilmiş çekirdek aile tipine daha uygun olduğu anlaşılmıştır. Hane halkı anne-baba ve çocuklardan oluşsa da sıkı akrabalık ilişkileri devam etmektedir. Kırsal kesimde görülen geniş aile tipi, şehre göçün etkisiyle giderek küçülmüş ancak Batılı anlamda tam anlamıyla dışa kapalı hale gelmemiştir.

Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmecileri için aile, merkezi bir öneme sahiptir. Cumhuriyet reformları kentli orta sınıflar için Türk modernleşmesinin en önemli öğeleri olarak kabul edilmiştir. Bu reformlar eğitim, iş ve siyasete katılımı, kadınlara eşit yasal haklar tanıırken çocuk doğurma ve aile hayatı gibi özel alana ait meseleler tıp tarihinin alanına sokulmuş veya tarihsel demograflara bırakılmıştır (Özbay, 2015: 111).

Aile ve kadın üzerine düşünsel çalışmalar 1908 Devrimi’nden itibaren dile getirilmeye başlanmıştır. “Toplumsal reformlara radikal bir yönde girişmek için, her şeyden önce aile hayatını yeni bir eksen etrafında yeniden kurmak zorundayız”, “Toplum hayatında kadınıla erkek eşitliğinin sağlanması gerekir.” gibi görüşlere bu dönem yayınlarında sık rastlanmaktadır (Berkes, 2012: 444).

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte yeni bir aile yapısına ihtiyaç duyulmuştur ve kadının modernleşmesi çağdaşlığın anahtarı olarak görülmüştür. Yeni toplumsal düzenin temel kurumu çağdaş Türk ailesidir. Bu kentli ve çekirdek aile yapısının merkezini ise kadının özgürleştirilmesi oluşturmaktadır. Cumhuriyet’in ilanından sonra kadın, özel alan sınırlarının ötesine geçerek ekonomik ve siyasal alanda pek çok hak kazanmıştır. Hukuk önünde eşitlik, evlilikle ilgili Medeni Kanun düzenlemeleri kadını kamusal alanda erkekle eşit konuma getirmeyi amaçlamıştır.

Cumhuriyet’in resmî ideolojisi kadının kamusal alana çıkmasından ve meslek sahibi olmasından yanadır. Ancak, dönemin kadın kimliğine daha yakından bakıldığında, geleneksel ve modern kalıplar arasında, toplumsal cinsiyet rolleri açısından temel bir farklılık olmadığı görülmektedir. Benimsenen Batı tipi kadın modeli, tarihi ataerkil eşitsizliği devam ettirecek dönemin ruhu olan ulusalcılık anlayışına uygun şekilde “anne ve eş” rolü üzerinden tasarlanmıştır.

Batıcı model, kadına özel alandaki doğal görev ve sorumluluklarının yanı sıra, toplumsal alanda da fedakârlık ve sorumluluk yüklemektedir. Bu durum, kadınları “çifte

yük”le karşı karşıya bırakmış, rol çatışmalarına neden olmuştur (Günindi, 2015:92). Geleneksel-modern arasında biçilen kadınlık rolü ataerkilliğin uzantılarından tam anlamıyla kurtulamamıştır. Ev içi sorumluluklarını aksatmadan çalışmasına izin verilen kadınların omuzlarına yüklenen yük miktarı artmıştır.

Düzenlenen yeni aile hukukunun kadınlar için en büyük getirisi resmi nikâhtır. Cumhuriyetin ilk yıllarında başta yöneticiler olmak üzere pek çok kişi eşlerine resmi nikâh kıyarak topluma örnek olmayı hedeflemiştir. Miras hukukundaki düzenlemeler kadının kanun önünde erkekle eşit haklara sahip olması sağlanmıştır. Eğitim kurumlarıyla kadınların meslek sahibi olma şansı artmıştır. Öte yandan kadının “anne” rolü yeni sistemle birlikte başka bir anlam kazanmıştır. Bu da “kadın eşittir aile” formülüyle özetlenebilir.

Türkiye’de modernleşme, kadınların kamusal alana çıkmasını desteklerken onların denetimden çıkarak toplumsal bozulma yaratması gibi güçlü korkuları kışkırtmıştır. Modernleşen orta sınıf kadınlar, kamusal alana çıkma serbestisinin bedelini, özel alanda klasik ataerkil ilişkilere boyun eğmeyi kabul ederek ödemişlerdir (Kandiyoti, 1996:159).

Bu noktada Türkiye’deki ataerkilliği sadece dinle açıklamak eksik bir çözümleme olacaktır. Osmanlı Devleti’nde hikmet-i hükümet anlayışı vardır. Yani devlet için iyi olan, birey için de iyidir. Hak ve özgürlükler, aile düzenlemeleri, sansür uygulamalarının hepsi bu hikmet-i hükümet anlayışına dayanmaktadır (Soydan, 2007:7). Bu aslında Türk toplum yapısının ocak birliği kültüründen gelen düşünce biçimidir. Buna göre toplum büyük bir aileden oluşmaktadır. Devlet ise bu ailenin reisi yani babasıdır. Osmanlı Dönemi ve sonrasında Türkiye’de vatandaş, babası tarafından büyüdüğü asla kabul edilmeyen yetişkin görünümündeki çocuklar gibidir. Vatandaşlar ise baba onayı almak için çabalayan çocuklara benzemektedir.

Kamusal ile özel alan bağlamında bakılacak olursa, devlet politikası olarak aile ideoloji modern anlamda bireyselleşmenin önüne geçmiştir. Türk toplumunda bireyin yerini aile, mahalle, eş-dost, akrabalık ilişkileri almıştır. Kişinin kendi hayatına yönelik kararları her zaman başkaları tarafından onaylanır, yadırganır veya ayıplanır hale gelmiştir. Oysa aile, farklı çıkarları olan bireylerden oluşmaktadır. Bu durum aile ile

bireyi karşı karşıya getirebilmektedir. “Yek için iyi olan her şey, tek için iyi midir?” sorusu Türkiye’de kamusal ve özel alan sınırlarının bulanıklaşmasına neden olabilmektedir.

Türkiye’de bugüne dek yürütülen sosyal politikaların temelinde hep aile ve kadın vardır. Cumhuriyetin tanımladığı yeni ailede kadın modernidir. Kamusal alanda erkek ile eşit haklara sahiptir. Öte yandan ataerkil yapıların zihniyeti oluşturan uzantıları yaşam pratiklerinde kadının, erkek karşısında eşitsizliğini sürdürmektedir. Cumhuriyet kadının kafes arkasından çıkarmış ancak erkek ile aynı konuma getirme konusunda yeterince başarılı olamamıştır.

Ailenin önemli bir üyesi olarak kadının rolü anne ve eş olmaktır. Toplumsal statüde eş olma bir konum olarak kabul edilmiştir. Bu eşin varlık sebebi ise erkektir. Türkiye açısından düşünersek, at ve avradın bir mülkiyet veya güç olarak kabul edilmesi, kültürel kodların mahiyeti hakkında ipucu verir. Avrat/eşe sahip olmak bir prestijken, “adamlı” olmak ayrıcalıklı olmayı ve toplum tarafından kabul edilmeyi göstermektedir (Köysüren, 2013:146).

Annelik ve eşlik üzerinden tanımlanan kadınlık rolü kadın bedenini önemli bir politika aracına dönüştürür. Bu durum mülkiyet ve erk ilişkisi üzerinden politik kimlikler yaratarak bunları uyulması zorunlu performanslar yaratmaktadır. Öte yandan ahlaki “ben” bilincinin önünde, maskeyi ve maskeli olmayı çağrıştıran politika bir tür engel teşkil eder. Bu nedenle kadının doğurması bu performans yükünden kurtulmadır. Tersine ise töhmet altında olmaktır. Erkek kadına çocuk vererek onu yükten kurtarır (Köysüren, 2013: 139).

Türkiye’deki aile yapısına dönülecek olursa, tarihsel olarak Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde Ziya Gökalp eski topluma ait konak tipinin terkedildiği ve “yuva tipi” denilen yeni bir modelin benimsendiğini belirtmektedir. Bu, anne baba ve evlenmemiş çocuklardan oluşan çekirdek ailedir. Artık ailede konak tipindeki otoriter yaşlılar veya akrabalık bağı olmayan kişiler yer almaz. Bu durum genç erkekleri babalarının egemenliğinden kurtararak bağımsız aile reisleri konumuna yükseltmiş, ama öte yandan doğrudan iktidarın denetimine sokmuştur (Özbay, 2013:109).

Türkiye’de toplumsal cinsiyet ideolojisi de çekirdek aile fikri üzerinden geliştirilmiştir. Ev içi roller kadın ve erkeğin sahip olduğu varsayılan “doğal” özelliklerine göre belirlenir. Bu noktada dışarıya erkeğin, ev ise kadının alanıdır. Her iki cinsin kendi alanlarının efendisi olduğunu, kadının yumuşak, erkeğin sert egemenlik alanlarının efendisi olarak belirlendiklerini ifade etmektedir (Zeybekoğlu, 2013:41).

Türkiye aile yapısının toplumdan soyutlanmadan sıkı akrabalık bağları içermesi, cinsler üzerindeki baskının artmasına neden olmaktadır. Buna göre kadın ve erkek rollerine uygun sorumluluklarını yerine getirdiklerinde toplum tarafından onaylanacak, aksi takdirde eleştirilecektir.

Buna göre erkeğin birincil görevi evinin geçimini sağlamaktır. Muhafaza görevinin hamalı olan erkek, bu yükleri layıkıyla taşıdığı sürece onaylanacaktır. Bu tablo içinde arzusunun geri dönmesi, kişinin kendini yargılaması, bir tür iç hesaplaşma rafa kalkmış olacaktır. Kadın-erkek ilişkisi bir sorun olmanın ötesinde, neslin devamı için verilen rollerin yerine getirilmesinden ibaret olacaktır (Köysüren, 2013: 141).

Kadınlar ise hayatlarına geleneksel taze gelinler olarak olumsuz güç ilişkileri altında başlamaktadır. Erkek çocuk doğurmak ve hanede kıdem kazanmak güç dengesini kadının lehine çevirse de gücünün doruğuna kaynana olduğunda ulaşır. Ataerkil yapı sayesinde gücüne ulaşarak oğlunu gözetecek ve gençliğindeki sıkıntıları gelinine yaşatacaktır (Kandiyoti,1996: 87).

Türkiye’deki aile ideolojisini belirleyen en önemli unsurlardan biri dindir. Müslüman kadının ataerkil düzende nispeten durumunu iyileştiren şey evlilik değil, çocuk hatta erkek çocuk sahibi olmaktır. Toplumsal prestijini veya bilgeliğini cinsellikten uzaklaştıkça kazanır. Yaşlı kadınlar erkeklerle münasebetlerinde daha rahat bir konumdadır, hatta erkek evlat sahibi kadınlar gençliğinde kayınvalidesinin baskıcı ve buyurgan tutumlarını, gelini üzerinde uygulama hakkı elde etmektedir.

Kadın evlenmek ve çocuk sahibi olmak suretiyle erkek kadar olmasa da belli bir miktar güç ve statü elde etmektedir. Hatta kadınlar için evlenmemiş olmak pek çok toplumda istenmeyen, arzu edilmeyen bir durumdur. Evlilik erkek ve kadın için de arzu

edilen bir durumdur. Belli bir yaştan sonra evlenmeyen insanların cinsiyet ayrımı olmaksızın bir kusuru olduğu düşünülmektedir.

Çocukların eğitilmesi de ataerkil aile ilişkileri üzerine bina edilmiştir. Anne-babaların yerine geçerek onları temsil eder, öğretmen etkinliklerinin yapılandırılması yoluyla uygun anne-baba davranış ve rollerini kopyalamaya girişir. İlkokulların çoğunda öğretmenlerin çoğunluğunun kadın olmasına karşılık müdürlerin erkek olması rastlantı değildir. Müdür yardımcıları arasında sık olmasa da kadınlara rastlanılması bu modeli dönüştürmeye değil sağlamlaştırmaya yarar (TÜSİAD, 2000:78).

Örneğin Cumhuriyetin ilk yıllarında ders kitaplarında aile ve toplumda dayanışmayı güçlendirmek için kadın ve erkek yardımlaşma içinde sunulmuştur. 1945'ten sonra kadının asli görevinin evi ve ailesi olduğunu pekiştiren örnekler verilmeye başlanmış, 1950'den sonra kadın sadece evde resmedilmiştir (Zeybekoğlu, 2013: 48). İlkokul ders kitaplarında kadına biçilen en ideal meslek ise öğretmenlik olarak resmedilmektedir.

Bu bilgiler ışığında Türkiye'de günümüze kadar uygulanan aile politikalarında iki temel konu vardır. İlki kadının aile içinde konumu, ikincisi ise nüfus yoğunluğudur. Kadının toplumsal yaşamda elde ettiği hakların yanı sıra, özel alandaki anne rolü Batılı bir görünüme bürünmüştür. Modern Türkiye'nin modern ailesinde anne olarak kadın önemli bir politika aracı olmuştur. "Kadın Batılı görünmeli ancak ailesine, iffetine bağlı olmalıdır." şeklinde konumlandırılarak cinselliği evliliğe hapsedilmiştir (Altınay, 2013:47).

Türkiye'de başa geçen iktidarlar demografik sürecin farklı aşamalarında doğurganlığa müdahalelerini bir aile tasavvuru içinde sunmuştur. Sosyal politikalarda her zaman ideal bir aile tanımı vardır. "Modern", "milli", "mutlu" veya 2000 sonrası olduğu gibi "kutsal" kavramlarla yüceltilmiştir. Siyasi ideolojilere uygun olarak oluşturulan ideal aile modelleri, nüfus politikalarının genel politikalarla bütünleştirilmesi açısından çok önemlidir. Aile tasavvurları toplumsal düzenin değiştirilmek istendiğine ve değişimin ne yönde olması gerektiğine ilişkin ipuçları verir (Özbay, 2014:109).

Cumhuriyet tarihinde üç kez doğurganlık düzeyini değiştirecek politikalar benimsenmiştir. İlki Cumhuriyetin kuruluş yıllarına denk düşmektedir. Savaşların azalttığı nüfusun ekonomik işgücüne dönüşünü sağlamak için sert önlemler alınmıştır. Kürtaj yasaklanmış, erken evlilikler teşvik edilmiş, altı çocuklu kadınlara madalyalar takılmıştır. Böylece doğurganlık artıp nüfus hızla yükselmiştir (Özbay, 2013:108).

Daha sonra doğurganlığı arttırıcı politikalardan vazgeçen iktidarlar azaltıcı önlemlere yönelmiştir. 1965'te Nüfus Planlaması Yasası'nı yürürlüğe girmiştir. Erken cumhuriyet iktidarının mottosu “tok, şen ve kalabalık Türkiye” olmuştur. 1960'lara gelindiğinde aç, mutsuz ve kalabalık bir ülke haline gelmiştir. 1965'te bu kez doğurganlık oranının düşürülmesiyle ekonomik kalkınmanın sağlanacağı görüşü benimsenmiştir (Özbay, 2013:109). Bu amaçla Türkiye'nin en ücra köylerinden büyük kentlerine kadar sistemli bir aile planlaması uygulanmaya başlanmıştır. Sağlık kurumlarının duvarları nüfus planlamasını hedefleyen afişlerle dolup taşmıştır.

Ailenin mutluluk kavramıyla ilişkilendirilmesi II. Dünya Savaşı'nın ülkede yarattığı sıkıntıları gidermek amaçlıdır. Buna göre, mutlu aile Batılı görünümlü çekirdek ailedir. Öte yandan çok çocuk yerine az çocukludur. Aile planlaması ve ana çocuk sağlığı kliniklerinde sergilenen büyük boy afişlerde dönemin ideal ailesi, mutlulukla gülümseyen anne baba ve iki çocuk olarak resmedilmiştir. Mutluluk, yaşam kalitesi demektir. Az çocuk ailenin mutluluğu, devletin refahı için gereklidir (Özbay, 2013:110).

1950-1980 arası tarımda modernleşme adı altında uygulanan politikalar sonucu köyden kente göç dalgası başlamıştır. 1983'te iktisat politikası yeniden önemli bir değişikliğe uğramış ve ihracata dayalı dışa açık ekonomi modeli benimsenmiştir. Ayrıca askeri darbe ile toplumda yeni zorunlu göçler için zemin oluşmuştur (Özbay, 2015:68). Bu durum kent ve köy nüfusu arasındaki uçurumun derinleşmesine neden olmuştur. Büyük umutlarla kente göçen kırsal ailelerin yaşadığı kültürel şok, onları geleneksel ile modern arasında bir yere sıkışmasına neden olmuştur. Büyük kentlerin kenar mahallerinde yaşayan bu aileler köyden kopmayı ne de kentli olmayı başarabilmiştir.

1980'ler sosyal bilimcilerin küstürüldüğü ve cezalandırıldığı yıllardır. Hane halkının yapısını incelemek üzere çeşitli araştırmalar yapmak üzere kolları sıvayan bilim insanlarının önüne pek çok engel çıkarılmıştır (Özbay, 2015: 15). Bütün bunlara rağmen

1980'lerde liberal ekonominin yaygınlaşması sonucu aile yapısında ciddi dönüşümler yaşanmıştır. 1960'larda başlayan köyden kente göç hareketi artık büyük şehirlerin büyümesiyle devam etmiştir. Gecekondu olgusu ve kenar mahalle kültürü, kentlerde eklektik bir yapıya dönüşmüştür. 1980'lerde geleneksel ataerkil yapının neredeyse çekirdek aileye dönüştüğü gözlemlenmektedir.

İstanbul 1990'lara doğru iç göçle büyüyen dev bir metropol haline gelmiştir. Son otuz yılda sosyal politikalar büyük kentlerin lehine uygulanmaya devam etmektedir. (Özbay, 2015:85). Yaşanan yoğun göç sonucu 2000'li yıllarda şehirlerin çevresinde sosyal ve kültürel anlamda kent yaşamından uzak kenar mahalle kültürü ortaya çıkmıştır. Kentsel aile kavramı kökten değişime uğramıştır. Kentte yaşayan ama kent kültürüne uzak bir aile tipi ortaya çıkmıştır.

1990'lı yılların başına kadar kadının çalışmasının kocasının iznine bağlı olduğu ve "aile reisliğinin" yasalarla düzenlendiği görülmektedir. 1998 yılına kadar aile içindeki şiddet, devlet tarafından görmezden gelinerek buna ilişkin herhangi bir düzenleme yapılmamıştır. Kadına yönelik birçok düzenleme ise ya Avrupa Birliğine uyum süreci ya da kadın örgütlerinin yoğun baskıları sonucunda zorlukla hayata geçirilebilmiştir (Günindi, 2015:96)

1980 sonrasında doğurganlığı azaltıcı politikaların dozu artırılmıştır. 1983'te kürtaji kolaylaştıran yasa yürürlüğe girmiştir. Aile planlaması eğitimi ilk kez bu dönemde kışlalarda, sendikalarda, okullarda genç erkeklere verilmeye başlanmıştır. Sonuç hemen alınmış ve doğurganlık artışını önüne geçilmiştir (Özbay, 2015:285).

2000'lere kadar uygulanan aile politikaları Türkiye'de ailenin korunması ve sürdürülmesi gereken temel kurum olarak kutsandığı vurgusunu taşımaktadır. Kadın ve erkeğin rolleri toplumsal cinsiyet ideolojisi üzerinden belirlenerek ailenin korunmasında kadına önemli roller düştüğü görülmektedir. 2000 sonrası bu politikaların ufak tefek ayrıntılar dışında sürdürüldüğü hatta muhafazakâr vurgunun giderek arttığı söylenebilir. Muhafazakâr söylemin küresel dünyanın neoklasik politikaları sonucu ortaya çıkan toplumsal sorunlar karşısında aileyi daha da kutsallaştırdığı görülmektedir.

2.2. 2000 Sonrası Aile Politikaları

Muhafazakâr ideoloji, aileyi toplumun temeli olarak yüceltir. Ailenin yeterince korunamaması toplumda çürüme yaratacaktır. Krizlere yönelik yaygın tepki, kişinin sahip olduklarını kaybedeceği korkusudur. Sağ kanadın cinsel politikası, kadınların çıkarlarını bu şekilde eklemlmeye çalışır (Cornell, 1998:345). Toplumun refahı için temel kurum olarak görülen aile Türkiye’de 2000 sonrası sosyal devlet politikalarının en önemli konusu olmaya devam etmiştir.

1980'lerin baskıcı rejimi sona erdikten sonra Türkiye, genellikle muhafazakâr partilerin iktidarını yaşamıştır. Dini vurguyu ön planda tutan iktidarlar, 21. Yüzyılda doğum kontrolü ve kürtaja karşı söylemler benimsememişlerdir (Özbay, 2015: 285). Kentleşmeyle birlikte dindarlık anlatısında ve özellikle değerlerin korunması bağlamında aile önemlidir. Ailenin en önemli yapılandırıcı figürü olarak kadın, kentleşme, eğitim ve dindarlık durumlarında belirlenen ve belirleyici olacaktır (Köysüren, 2013: 60). 2000 öncesi görülen nüfus politikaları artık kürtaj baskısı ve “En az üç çocuk” söylemleriyle devam etmektedir.

Türkiye’de aile yapısının dönüşümüne bakılacak olursa, 2011 Türkiye Aile Yapısı Araştırması’na göre çekirdek aileler metropollerdeki sayılı örneklerin dışında, “yalıtılmış” aile tipine uymamaktadır. Aynı evi ve coğrafi mekânı paylaşmasalar da ekonomik anlamda bağımsız olsalar aileler, nihai değer olarak sıkı akrabalık bağları içermektedir.

Ökten’e göre bu tip aileler mekânsal olarak bölünmüş, demografik olarak çekirdek görünmelerine rağmen bünyesel olarak pek de bölünmüş sayılamaz. Coğrafi bakımdan birbirinden ayrılan, “kazancı ayrı” olan çekirdek ailelerin ekonomik açıdan “kazancı ortak” olduğu görülmektedir (Soydan, 2007; 30).

Kentsel çekirdek ailelerde kazanç ortaklığından çok hizmet alışverişi söz konusudur. Çekirdek aileler konfederasyonu birbirine kısmen bağımlı çekirdek ailelerden meydana gelir. Kısmen bağımlılığın anlamı, ailelerin birbirine ekonomik ya da coğrafi olarak bağımlı olmadan hizmet alışverişleri yapmalarıdır. Böylelikle bu tip aile coğrafi

ve ekonomik bağımsızlık ile geleneksel geniş aileden, önemli hizmet alışverişleri ile de çekirdek aileden ayrılmaktadır (Kongar, 1996: 35).

Aynı yerleşim merkezinde yaşamıyor olsalar bile hizmet alışverişinde bulunan ve yakın ilişkileri sürdüren çekirdek aileler, adeta görünmeyen bir çatı altında yaşamaktadır. Alışlagelmiş çekirdek aile tanımındaki gibi ne tam bağımsız ne de klasik/geleneksel geniş ailede olduğu gibi tam bağımlı bir durum söz konusudur (Soydan, 2007: 31).

Litwak'ın tanımladığı “değişikliğe uğramış geniş aile” terimi kırsal yörede geleneksel geniş ailenin dönüşümünün izlenmesinde, “çekirdek aileler konfederasyonu” terimi ise kent ve kasaba çekirdek ailelerinin yapısının analizinde kullanılabilir. Türkiye’de aile yapısını anlamak için 2000 sonrası ülkenin ekonomik ve sosyal yapısını gözden geçirmek gerekmektedir.

Ataerkillik kapitalizmden önce vardır. Kapitalizm tarihsel olarak ataerkilliğin sunduğu olanaklar üzerinden gelişmiştir. Bu noktada yaşam alanlarının kamu ve özel olarak ayrımı şarttır. Hartmann'ın “Ataerkil Kapitalizm”i ataerkilliğin, kapitalizme olan içkinliğidir. İçi içe geçerek birbirini sürekli etkileyen, bazen çıkarları konusunda gerilimler yaşayan, bazen ittifak halinde olan iki bağımsız sistem olarak tanımlamaktadır (Ulusoy, 2014:112).

2000 sonrası küreselleşmeyle birlikte yeniden tanımlanarak “yeni” kelimesi içeren liberal politikalar, aslında kapitalimin devamıdır. SSCB'nin yıkılmasıyla birlikte sonu gelen iki bloklu dünyanın yeni bir düzene ihtiyacı vardır. “Muhalefetsiz bir sistem yıkılmaya mahkûmdur” görüşünden yola çıkılarak, kapitalizmin kendi krizlerini yaratarak gücünü güçlenerek çıkmaya çalışmaktadır. Kapitalizmin kendi muhalefetini yaratmak için bir karşıtlığa ihtiyacı vardır. Bu karşıtlık ise yaşam alanlarını bölünmesini gerektirir.

Refah devletinin korumacı ve muhafazakâr aile politikalarının yerini, neoliberal devlet kuramında kendi kendine yetebilen ve kendinden sorumlu olan bireylerden oluşan bir aile modeli alır (Göksel, 2012:364). Bu uygulamalar ataerkillik ve kapitalizm arasındaki gerilimli noktaları yeni muhafazakâr uygulamalarla aşmak istenmektedir.

Nihayetinde, kadının emeği üzerindeki erkek denetimi, kadınların bedenleri üzerindeki zora ve iknaya dayalı erkek denetimiyle iç içe girmiştir. Bu denetimi ve karşılıksız emeği sürekli kılmanın tek yolu ise evlilik bağıyla kutsanmış, heteroseksüel ailedir (Ulusoy, 2013:114).

Bu noktada ataerkil kapitalizm dediğimiz bütünün kilit noktası kadının ücretli/ücretsiz emek kısı kacıdır. Kadın eşinin yemeğini pişirip çamaşırını yıkayarak, çocuk bakarak, kocası için cinsel tatmin aracı olarak ve soyunun devamını güvence altına alarak, işgücünün yeniden üretimine katılmakla kalmayıp, dolaylı olarak erkek işçinin verimliliğini artırır. Bu durumdan hem sermaye hem de bireysel olarak tüm erkekler fayda sağlar (Ulusoy, 2013:113).

Kapitalizmin aile tanımıyla 2000 Sonrası Türkiye’de uygulanan muhafazakâr politikalar paralellik göstermektedir. Bu dönemin aile politikaları kapitalizmin norm olarak sunduğu “Kutsal Aile”yi korumak ve sürdürmek amaçlı tasarlanmaktadır. Bu açıdan bakılacak olursa, kutsal aile, sosyolojik bir tanım değildir. Önemli olan küçüklerin büyüklere saygılı duymasıdır. Kadınları eğitilmiş ama erkeğine itaatkâr, evinde fedakâr ve mutlaka anne olmalıdır (Özby, 2014:110).

Aileye yönelik göze çarpan ilk uygulama, 2003 yılında kurulan aile mahkemeleridir. Bu mahkemelerin amacı ailenin bütünlüğü ve devamlılığının sağlanmasıdır. Anlaşmazlık durumu söz konusu olduğunda karşılıklı saygı sevgi ve hoşgörü çerçevesinde sulh yoluyla çözümü yoluna gidilmektedir (Turğut, 2016:420)

2007 yılında Aile Danışma Merkezleri kurulmuştur. Ailenin korunması amacıyla önceden koruyucu müdahaleler yapılması amacıyla uzmanlardan oluşan bu merkezlerde aile danışmanı, psikolog, çocuk gelişimcisi çalışmaktadır (Turğut, 2016: 421).

2015 tarihinde yürürlüğe giren Aile ve Dini Rehberlik Büroları Çalışma Yönetmeliği’ne göre bu büroların amaçlarından biri “Aile Yapısının Korunmasına Katkıda Bulunmak”tır. Bürolarda çalışacak personele dair “Aile ve Dinî Rehberlik Bürolarında istihdam edilmek üzere alınan vaizler bürolarda görevlendirilir. Görevlendirilecek yeterli sayıda vaiz bulunmadığı durumlarda din hizmetleri uzmanı ve

dört yıllık dinî yüksekokul mezunu Kur'an kursu öğreticisi, imam-hatip ve müezzin-kayyım unvanlarındaki personel de görevlendirilir.” ibaresi yer almaktadır.¹

Bu bürolarda çok sayıda din görevlisi çalışmaktadır. Evlilikleri kurtarmak amacıyla kadınlara nasihat etmektedirler. Bu büroların yetmediği yerlerde, boşanacak çiftlere “aile ombudsmanlığı” terapisi önererek, boşanmaların önüne geçmeye çalışılmaktadır (Kerestecioğlu, 2013:20). Bütün bu düzenleme ve kurumlar ailenin korunması amaçlı ve genellikle kadınlara yönelik hizmet vermektedir. Bu bağlamda kuruluşundan bu yana ülkenin aile politikalarında “kadın eşittir aile” formülünden vazgeçilmediği söylenebilir.

Ailenin kadınlara özdeşleştirilmesi sonucu “eş ve anne” rolüyle kadını sosyal politikalarında önemli bir araç haline getirmektedir. Mevcut politikalar olan "Güçlü Aile" hayalinden yola çıkarak ürettiği kadın beden politikalarında görülmektedir. Ailenin toplumun temeli olduğunu vurgulanması, kadının başlıca görevinin çocuk doğurmak ve bununla mukabil sağlıklı ve güçlü bireyler yetiştirmek olduğunun altını çizmektir (Göksel, 2012:364).

Aileye dair önemli düzenlemelerden biri diğeri ise yaşlı bakımındır. Birkaç neslin birlikte yaşadığı geniş aileden çekirdek aileye dönüşte sosyal devletin yükünü azaltmak adına yaşlı bakımının aile içinde çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Öte yandan bu durum aile içi sürtüşmelere yol açabilir. Bu nedenle “Aynı hanede değil yakın hanelerde oturmaları daha iyidir.” gibi söylemler geliştirilmektedir. “Kutsal” aile eski geleneksel yapıya dönüş olarak değerlendirilmemelidir.

Yeni muhafazakârlık ve kapitalizmin dönemsel ihtiyaçları, aileyi güçlendirmeyi gerektirmektedir. Sosyal hakların piyasalaştığı bir ortamda yoksulluğa karşı tampon olarak görülmektedir. Neo-liberal ekonomi politikaların yarattığı yoksulluğun sürdürülebilirliği geniş aile ağlarıyla sağlanmaya çalışılmaktadır. Kutsal aile mitiyle yoksulluğa isyanın en az bedelle bastırılması temel amaçtır. (Kerestecioğlu, 2013: 20).

¹Diyanet İşleri Bakanlığı Aile ve Dini Rehberlik Çalışma Bürolar Yönergesi için bakınız: <https://hukukmusavirligi.diyanet.gov.tr/Documents/Diyanet%20%C4%B0%C5%9Fleri%20Ba%C5%9Fkanl%C4%B1%C4%9F%C4%B1%20Aile%20ve%20Dini%20Rehberlik%20B%C3%BCr%C3%BCr%C3%87al%C4%B1%C5%9Fma%20Y%C3%B6nergesi.pdf>

Bu noktada kapitalizm öncesi yaşama göndermeler, öykünmeler yapılır. Geleneksel geniş aile normlarından, İslami anlayıştan esinlenmeler çoktur; ama “kutsal” aile küreselleşmenin ürünüdür. Kültürel olarak muhafazakâr, ekonomik olarak neo-liberal bir ideolojinin tahayyülüdür (Özbay, 2014:110). Aile düzenlemeleri geleneksel vurgularla kutsanarak günümüzün ekonomik yapısına karşılık verecek biçimde tasarlanmaya çalışılmaktadır.

Kadınların evlenerek statü elde etmesi ataerkil bir uzantı olarak tarihsel bir olgudur. Evliliğin kadınlar için bir yaşam sigortası olarak görmesi yeni bir olgu değildir. Yürütülen telkin politikalarıyla pekiştirilen ataerkil pazarlık kadının fedakârlık ve sabır göstermesi şeklinde vuku bulmaktadır. Her şeye rağmen evlilik bağının sürmesi hem erkek hem de kadın için mutsuzluk sebebi olarak ortaya çıkabilmektedir. Güçlü, kutsal gibi kavramlarla yaratılan aile miti aslında dışarıdan bakıldığında ideal ama içinde mutsuz bireylerin amaçsızca salındığı bir alana dönüşmektedir.

2000 sonrası aile politikalarında kadının birey değil, toplumsal cinsiyet rolüne göre yer aldığı düzenlemeler görülmektedir. 2011’de Kadın ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanlığı’nın adındaki “kadın” kelimesi tamamen çıkarılarak Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı’na dönüştürülmüştür. Önceki dönemlerde feminist akımın sözcüleri kadının aile içine hapsedilmesini eleştirirken, 2010’dan sonra “Kadının Adı Bile Yok” edilmiştir.

2000 sonrası kadınların giyimi ne olursa olsun kamusal alanda yer alması gerektiği söylemleriyle yola çıkan muhafazakâr görüş, başörtülü kadınların üniversiteye girmesi konusunda başarılı bir politika yürütmüştür. Ancak aynı iktidar krizlerin yarattığı işsizlik karşısında kadınların evde oturmasını ve çalışma hayatından uzak durmasını telkin eden açıklamalar yapılmaktadır. Ülkedeki yüksek işsizliğin nedeninin kadınların iş araması olduğuna yönelik resmî açıklamalar yapılmıştır. Kadınların yüksek tahsil yapması ve çalışması üzerinden politikası düşünüldüğünde, şu an yürütülen “Kadın evde otursun, iş aramasın.” anlayışı taban tabana zıt görünmektedir.

Öte yandan mikro kredilerle kadınlara kendi işlerini kurma şansı tanıyan politikalar mevcuttur ancak bu işler katma değeri düşük ve aile bütçesine yardım edecek iş dalları desteklenmektedir. Emeğine karşılık herhangi bir ücret almayan ev hanımlarına yönelik bu sistem yoksul ve geçim darlığı çeken hanelere yardım amaçlı yürütülen bir

projedir. Bu krediler ev hanımlarının yarattığı ve sistem tarafından sömürülen artı değerin cüzi bir miktarına denk düşmektedir.

1980'lerde OECD ülkelerinin çoğunda daha sonraki yıllarda kadınların işgücü katılım oranları yükselirken, Türkiye'de bunun tam aksi gerçekleşmiştir. 2006'da Türkiye, Avrupa (OECD) ve Orta Asya Bölgesi (ECA) ülkeleri arasında en düşük kadın işgücü oranlarına sahiptir. (Özbay: 2015:320) Türkiye bu ülkeler arasında %27,8 ile son sıradadır (Ulusoy, 2013:114). 2013 Türkiye İstatistik Kurumu verilerine göre ülkede değişen bir şey yoktur. TÜİK Temmuz 2013 verilerine göre ülkedeki her 100 kadından 31'i işgücüne katılmaktadır. Böylece Türkiye, 1990'da %34,1 olan kadın istihdamı oranını bile hâlâ yakalayabilmiş değildir (Bakırcı, 2013:61).

Eğitim alanında 2012 yılında Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı'nın uygulamaya koyduğu Aile Eğitim Programları hazırlanmıştır. Buna göre kadının aile içerisindeki anne ve eş konumunu güçlendiren, ev içi iş yükünü artıran, bunlara ek olarak mikro krediler gibi finansal kanallar yoluyla piyasa ilişkileri içine çekilmelerini gündeme getiren öneriler yer almaktadır. Kadın, eşinin işsiz kalması veya çalışamayacak hale gelmesi halinde ev ekonomisine katkı sağlamak için düşük ücretli bir işte çalışabilir.

Tarihsel olarak sanayileşme dönemi kadın işçi vurgusu gözlerden kaçmamaktadır. Bu tanıma göre kadın hanenin asli geçim sağlayıcısı olamaz. Öte yandan günümüz piyasa koşullarında düşük ücrete çalıştığı için kadınlar emek gücü yüksek işlerde daha çok tercih edilmektedir. Öte yandan kadının çocuk doğurması işverenler için istenilen bir durum olmayabilir. Doğum izni, süt izni ve çocuk yardımı gibi işgücü maliyetini arttırıcı giderler kadını tercih edilmeyen emek gücüne dönüştürmektedir.

Enerji tasarrufu için ev içinde temizlik ve çocuk bakımı gibi işlerde daha fazla emek ve zaman kullanması gibi durumlar kadının ev içi emeğinin artması ve yoğunlaşması anlamına gelmektedir. Böylelikle kadından hem ev ve bakım işlerini hem de gelir getirme işlevini sağlaması beklenmekte, yoksulluğu sürdürülebilir bir düzeyde tutma görevi yüklenmektedir (Ulusoy, 2013: 116).

Önceki dönemlere paralel olarak doğurganlığı arttırıcı düzenlemenin üçüncü dalgası 2000 yılından sonra gerçekleşmiştir. Çocuk sayısına ve bu çocukların nasıl

eğitileceğine dair politik söylemler aile politikalarının kadın bedeni üzerinden uygulanmaya çalışılmaktadır. Ayrıca erken yaşta evlilikler teşvik edilmektedir. Özellikle üniversite gençlerine yönelik erken evliliklerde öğrenci burs borçlarının silinmesi gibi teşvikler verilmektedir.

2000 sonrası aile düzenlemelerinde aile yapısının her koşulda sürdürülmesi gereken bir kurum olduğu vurgusunun devam ettiği söylenebilir. Küresel krizlerin sık sık görüldüğü tüketim ekonomisinin yaygınlaştığı dünyada aile bireyler için vahşi piyasa koşullarına karşı kutsanması sürdürülmektedir. Gelir dağılımındaki makasın hızla açıldığı Türkiye’de aile, yoksulluğa karşı bireyleri denetim altında tutmak için bir tampon görevi görmektedir. Bu durum hanelerin bireysel gerilimlerin ortaya çıktığı şiddet ve mutsuzluk alanına dönüştürme riskine rağmen “mutlu, kutsal, güçlü” gibi sıfatlarla idealize edilmeye devam etmektedir. Yaratılmak istenen güçlü aile imajıyla yakın akrabalık ilişkiler sonucu oluşacak toplumsal yapı, ekonomik sorunların hane içinde çözülmesi amaçlanmaktadır.

2.3. Başlangıcından 2000’li Yıllara Filmlerde Aile Teması

Mekânsal olarak sinema salonu genellikle özel alan hikâyelerinin anlatıldığı kamusal alanlardır. Mahremiyet alanı olan aile ortamı, sinemada her dönem ana bir tema olmuştur. Türkiye’de 1950’lerin başında sayısal olarak artan sinema seyircisine yönelik filmlerin çoğu “Aile Filmleri” olarak nitelendirilmiştir. Bu bir tür olarak algılanmamalıdır. Aslında hedef kitle göz önüne alınarak yapılmış bir tanımdır.

Hollywood Sineması’nın aile melodramlarından farklı olarak Abisel’in aile filmleri, 1970’li yılların seks filmlerinin istilasıyla birlikte, aileler ve kadın seyirciye yönelik olan filmlere “aile filmi” denilmeye başlanmasıyla ortaya çıkan bir kavramdır. Bu nedenle iki sinemanın “aileye” ilişkin kodları birbirinden ayrılır (Tunalı, 2006: 211)

Aile filmlerini sınıflandırmak için belirli bir ölçü yoktur. Öte yandan bu filmlerin en önemli özelliği seyirci olarak aile bireylerinin tümünün ilgisini çekebilecek, onları kuşatan filmleri gündeme getirmektir. Konu olarak aile odaklı filmlerdir. Çok farklı konularda filmler bu sınıflandırmaya girebilir. Belli başlılarını; aile dramları, anne-baba sevgisi, çocuk sevgisi, yoksulluk, kimsesizlik, üvey ana, yetim çocuk, kavuşamamış sevgililer ve ayrılık gibi temalarla adlandırılabilir (Tosun, 1991: 904).

Popüler anlatılarda öykü; daha çok "ev içi" atmosferde yer alır. Aile; mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan elverişli bir ortamdır. Bu “doğal” kurum popüler anlatıların vazgeçilmez ögesidir ve o denli doğallaştırılmıştır ki toplumsal bağlamından sıyrılmış olarak algılanır (Abisel, 2005: 206).

Türkiye’de sinemanın başlangıcından itibaren ailenin kurulması, birliğinin sağlanması veya dağılması başat tema olmayı sürdürmektedir. Sinema tek eğlence olduğu dönemlerde aile filmleri olarak adlandırılan bir tür bile söz konusudur. Başlangıçta geniş halk kitlelerinin oluşturduğu seyirci profili oldukça homojendir. Bu homojenliğin filmsel içerik olarak sinemada karşılığı ise melodram sinemasıdır.

Sinemada gösterime giren ilk uzun metrajlı film kabul edilen *Pençe (1917)* evliliğin beyaz perdedeki ilk tasvirlerindendir. Film, iki yakın arkadaşın evliliğe dair farklı düşüncelerini paylaşmasıyla başlar. Evlilik kurumunun gerekliliğine inanan Ferit, evlilik dışı aşkı, bir pençe gibi aile olgusuna ihanet olarak tanımlar. Pertev’e göre ise evlilik insanı sınırlandıran, körelten ve sindiren bir pençedir. Film bu iki fikir üzerine temellendirilir (Tosun, 1991:903).

Pençe aslında bir Fransız oyunu uyarlamasıdır. Türkiye’de sinema tiyatro uyarlamaları, yabancı içeriklerin adaptasyonu ve Kurtuluş Savaşı’nı konu alan filmlerle başlar. Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan ve Muhsin Ertuğrul’un tek adam olduğu yıllarda sinema seyircinin beğenisi kazanmış tiyatro oyunlarının kamera aygıtıyla kaydedilmesinden oluşmaktadır.

İlk yıllardan itibaren geleneksel aile yapısına yönelik tehditlerle dağılan aile birliği teması, Yeşilçam Sineması’nın sık sık ele aldığı bir konudur. *Pençe* ile evlilik arasında kurulan benzerlik üzerinden ev içi huzurun yasak aşk, hafif meşrep kadınlar gibi trüklerle bozulduğunu ima eden temsillerde kadınlara yönelik cinsiyetçi söylemler başı çekmektedir. Türkiye Sineması literatürünü oluşturan ana kaynaklarda aile birliğini tehdit eden kadınların tuzağına düşerek evliliklerini tehlikeye atan erkeklere dair dikkat çekici tanımlar yapılmaktadır:

Agâh Özgüç’ün Türk Sinema Sözlüğü’nde 1917 tarihli Pençe filmine dair:
“Şehvet düşkünü, isterik bir kadınla ilişki kuran Pertev ve evli bir kadın uğruna

yuvasını unutan arkadaşı Vasfi'nin öyküsü", 1919 tarihli Mürebbiye'ye dair ise "Bir Türk ailesinin yanına mürebbiye olarak girip, köşkteki erkekleri baştan çıkaran Fransız yosması Anjel'in öyküsü" saptaması yapılır (Öztürk, 2011:686)

Mürebbiye ve *Pençe*'nin ortak noktası olarak aileyi dışarıdan tehdit eden kötü kadınlar uzun dönem Yeşilçam filmlerinin tipik özelliği olmuştur. Kötü kadın ve erkeklerle yaşanan yasak aşk gibi melodramatik uyaşımlara zaman içinde Türkiye'nin yaşadığı ekonomik ve sosyal dönüşüme paralel olarak göç ve modern kent yaşamının baştan çıkarıcılığının altında yatan modernleşme gibi olgular eklenmiştir.

Tek adam olarak döneme damgası vuran Muhsin Ertuğrul'un tiyatro sezonu bittiğinde Darülbeydi oyuncularıyla çektiği ağıdalı ve teatral filmlerde, Batılı kaynaklardan uyarlanan aile teması yerleştirilerek beyaz perdeye aktarılır. Toplumun kültürel ve geleneksel yapısına uygun olarak dönüşüme uğrayan konuların ortak özelliği evlilik dışı ilişkiler kuran bireylerin aile birliğini bozmasını konu almasıdır. Evli erkekleri baştan çıkaran kötü kadınlar sık sık perdeye yansıtılır.

Ertuğrul, Batılı kaynaklardan uyarladığı pek çok filmde aile olgusunu ele almıştır. Aile olgusuna kafa yoran bir yönetmen olduğu söylenebilir. Öte yandan aileyi eksen olarak aldığı filmler Batı kaynaklı olduğu için Türkiye'deki geleneksel aile yapısına çok uzak örneklerdir. Kendi sezgi, bilgi ve tecrübesiyle yerleştirmeye çalışmıştır. Bu filmlerde bozulan, yıkılan aile düzeninin aile bireyleri üzerindeki yıkıcı etkisini konu almaktadır (Tosun, 1991:904).

İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922) ve *İstanbul Sokaklarında* (1931) filmlerinde kötü kadınlarla ilişki kuran erkekler yüzünden yıkılan tertemiz aile yuvalarını konu etmektedir. *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Cici Berber* (1933), *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1935) ve *Kıskanç* (1942) gibi filmlerde de gayri meşru ilişkileri konu edinmiş ve kocasını yakışıklı erkeklerle, karısını ise şehvetli kadınlarla aldatan karakterleri kullanmıştır (Tosun, 1991:904).

1932 yılında aşığı tarafından öldürülen saygın bir fahişenin öyküsüne dayalı *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* ile son filmlerinden olan *Şehvet Kurbanı* (1940) arasında 17 yıl olmasına karşın konu, karakter ve en önemlisi içerik anlamında sinemasal bir

ilerlemeye rastlanmaz. 1950 ve 1960'ların birçok filminde melodramatik yapının aynı olduğu görülmektedir (Tunalı, 2006:190).

1940'lı yıllarda II. Dünya Savaşı'na girmemesine rağmen etkilerinden kurtulamayan bir Türkiye manzarası hâkimdir. Ekonomik koşullar film üretmeyi imkânsız kıldığından sinemalar Hint ve Mısır yapımlarıyla dolup taşar. Kültürel ve dini yakınlıktan dolayı seyirci özellikle Mısır yapımlarına yoğun ilgi göstermiştir. Bir süre sonra hükümetin Mısır filmlerini yasaklamasıyla ortaya çıkan boşluğu doldurmak için yerli sinemacılar kolları sıvar ve bu filmlere benzeyen yerli yapımlar çekmeye başlarlar.

Faruk Kenç'in 1940 yapımı *Taş Parçası* iyi işlemeyen karı-koca ilişkisinin çocuklar üzerindeki kötü etkilerini konu almıştır (Tosun, 1991:905). Reşat Nuri Güntekin'in oyunundan uyarlanan film, Tiyatrocular Dönemi'nden, Sinemacılar Dönemine geçiş filmidir. Öte yandan teatral yapı ve dil hala sürekledir. Film için ilk defa üç boyutlu dekor kullanılmıştır. Üvey annesinin yasak ilişkisini babasına anlatan bir gencin öyküsüdür. Sonu elbette ölüm ve yıkımla bitmektedir.

1950'lere gelindiğinde Türkiye'de liberalleşmenin ilk adımları atılmaya başlanır. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ve savaşın sona ermesiyle ülke ekonomisi canlanmaya başlar. ABD'nin Marshall Yardımı'yla mevcut yönetimin ekonomik hamleleri Anadolu'da pek çok sinemanın açılmasıyla sonuçlanmıştır. Yeni salonlarla birlikte film üretiminde gözle görülür bir artış yaşanır. Örneğin 1917-1947 arası film sayısı 59 iken, 1947-1957 arası 354'e ulaşmıştır. 1950'lere kadar büyük şehirlere sıkışıp kalmış sinemaların Anadolu'da yaygınlaşması film üretiminin artmasını sağlamıştır. Demokrat Parti'nin sağladığı liberal ortam sinemanın bir halk eğlencesi olarak hitap ettiği alanı da genişletmiştir (Tosun, 1991: 905).

Faruk Kenç'le başlayan Sinemacılar Dönemi, aile faciaları ve dağılması konusunda gazetelere haber olmuş iki filmle devam etmiştir. (Makal: 1987: 12) Her ikisinin yönetmeni Ömer Lütfü Akad'dır. *İpsala Cinayeti veya Altı Ölü Var* (1953) gayri meşru ilişkilerin haneyi suç alanına dönüştürmesini konu alır.

Ali Rıza ve eşi Manola, Adana'ya giden trende orman memuru Muhittin'le tanışır. Yolculuk sonrası Ali Rıza bu yabancı adamı evine davet eder. Eşi Manola ile

Muhittin arasında yasak bir aşk başlar. Bu arada komşu kızı Fatma da Muhittin'e âşık olur. Manola'nın Muhittin'den hamile kalması dedikodusu mahalleye yayılır. Her şeyden habersiz olan Ali Rıza, Malatya'ya tayinini ister. Manola, Muhittin'den olma ikinci çocuğunu doğurur. Bu arada Muhittin ve Fatma aynı evde yaşamaya başlar. Bir süre sonra Ali Rıza ve Fatma bir barda karşılaşır. Fatma'nın her şeyi anlatması üzerine cinnet geçiren adam eşini ve çocuklarını öldürür.

Filmin ana teması mahremiyet alanına davet edilen yabancının kutsal aile birliğini bozmasıdır. Aile reisi olarak yabancı erkeği evine davet eden Ali Rıza suçunun bedelini katil olarak öder. Toplumsal cinsiyet ideolojisine göre Manola eşini aldatarak kutsal evlilik bağına ihanet etmiştir. İffetsizliğinin bedelini canıyla ödemek zorundadır. Öte yandan çocuklarının kendisinden olmadığı öğrenen Ali Rıza, "iffetsiz" karısını ve başka bir adamın çocuklarını öldürerek "namusunu" temizlemiş olur.

Bu dönemde Batılı kaynakları yerleştirme modası devam etmektedir. Beğenilen, tutulan Batılı filmlerin plan plan uyarlanmış, sadece karakter isimleri değiştirilerek arka plana fon olarak Anadolu köy yaşamı yerleştirilmiştir. Batılı davranış kalıplarının Doğulu yaşama uymaması nedeniyle biçim-içerik açısından tutarsız filmler seyirciyi yakalayamamıştır. Bu tür uyarlamalarda ne köy ailesi ne de kent ailesinin gerçekçi biçimde beyaz perdeye aktarılamadığı görülmektedir (Tosun, 1991: 906).

1950'lerin ekonomik koşulları köyden kente göçü arttırmıştır. 1960'lara gelindiğinde büyük kentler köyden göçen genellikle vasıfsız işçilerin oluşturduğu insan gruplarıyla dolup taşar. Bu dönem filmlerde kentte geleneksel değerlerini korumaya çalışan ancak artan işsizlik nedeniyle ekonomik zorluklarla karşılaşan insan temsilleri geleneksel-modern aile çatışması içerisinde ele alınmaktadır.

1950'lerde başlayan halk-sinema aşkının 1960'larda da sürdüğü gözlenmektedir. Halkın sevdiği konular sevdiği yıldız oyuncularla alıştığı kalıplarla çekilmekte, bu filmler genci, yaşlısı, çocuğuyla, erkeği, kadını, ailesiyle bütün halk tarafından coşkuyla izlenmektedir (Esen, 2010:71). 1950'lerde artan film üretim sayısı 1960'larda en yüksek sayılara ulaşmıştır.

ABD'nin ülke siyaseti ve ekonomisi üzerindeki etkisi 1950'lerin sonunda Hollywood Sineması'na benzer bir Yıldız Sineması doğurmuştur. Halkın beğenisine uygun melodramatik filmler üreten Yeşilçam Sineması'nın gelişi müjdelenmiştir. 1948 yılındaki vergi indirimi sayesinde çok sayıda film şirketinin kurulması, film sayısını, dolayısıyla yeni yönetmen, yeni oyuncu ve yeni teknik adam sayısını arttırmıştır. Çok sayıda ve kolay anlaşılır filmler doğal olarak izleyici sayısını da arttırmıştır. Halkın hoşuna gidecek duygusal aile filmleri, aşk filmleri, gözyaşlarına yönelik melodramlar son hızla üretilip, son hızla tüketilmektedir (Esen, 2010: 61).

Türkiye Sineması'nda Yeşilçam Sineması aslında Menderes Hükümeti'nin Amerika'ya dönük yüzüdür. İsmi Hollywood'un Türkiye'deki muadili olacak şekilde konulmuştur. Nicelik olarak üretilen film sayısı rekor rakamlara ulaşmıştır. 1950'lerin magazinsel yıllarında ünlenmiş yıldız isimlerin rol aldığı beğenilen formüllerin yenilendiği filmler üretilmiştir. Sinema artık tam anlamıyla aile eğlencesi haline gelmiştir. 1960'lar sineması aslında bir halk sinemasıdır ancak bunun nedeni sadece halkın sorunlarını konu almasından değil, sipariş sistemi ile film üretilmesinden kaynaklanmaktadır. Sistem şöyle işler:

1950'li yıllarda henüz Anadolu'yu kapsayan bir dağıtım ağı yoktur. 50'lerin sonu, 60'ların başında sinema sayısı artıp Anadolu'da sinema salonları yaygınlaşmaya başlayınca 'Bölge İşletmeciliği' denilen sistem oluşur. Başka bir deyişle, önce pürsantaj yöntemiyle filmlerin dağıtımının yapılması, bir süre sonra bölge işletmeciliğinin gelişmesine yol açacaktır (Esen, 2010:76).

Bölge işletmeleri Anadolu'da tutan filmlerin formüllerine göre film üretmektedir. Örneğin Adana bölgesi Yılmaz Güneyli avantür filmler severken, Karadeniz Bölgesi dini öğelerin ön plana çıkarıldığı filmlere meraklıdır. Dağıtımıcılar ve işletmecilerin halkın beğenilerine uygun olarak yapımcılara avans vererek çektiirdiği bir üretim söz konusudur.

Film içeriklerine bakıldığında 1950'lerde başlayan iç göç olgusunun filmlere yansıdığı görölmektedir. Köyden kente yerleşen ailelerin bozulan birliği önemli bir temadır. Geleneksel ailenin modern kente göçmesiyle birlikte 1980'lere dek Türkiye Sineması'nda geleneksel-modern ve kırsal-kentsel karşıtlığı filmlerde melodramatik

uylaşımlarla temsil edilmeye başlanmıştır. Ailelerin birliği evlilik dışı ilişki ve kötü kadınların yanı sıra modern kentin yozlaşmışlığıyla tehdit edilmektedir. Bu dönemde Halit Refiğ, Metin Erksan ve Lütfi Akad göçle birlikte dağılma sürecine giren aileleri anlatan filmler çekmiştir.

Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) yedi kişilik bir ailenin kent yaşamı karşısında çözülüp dağılmalarını anlatır. Maraşlı ailenin parçalanış öyküsü olan film, yer yer Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri*'yle (1960) benzerlikler taşısa da temel kaynak Turgut Özakman'ın *Ocak* oyunudur (Özgüç, 1993:106). Aile fertlerinin her biri kentin dayattığı yeni yaşam biçimleri içerisinde kaybolup giderler (Tosun: 1991: 906).

Film, Maraş'tan büyük umutlarla İstanbul'a göç eden altı kişilik bir aileyi anlatır. Zamanla şehir yaşamının göz kamaştırıcı ama aldaticı doğası karşısında, ailenin iki oğlu suç dünyasına karışırken, evin kızı namusunu yitirir. Büyük şehrin temsil ettiği modern yaşamın saf Anadolu insanının yıkıma götürdüğünü anlatır. İstanbul'a ayak attıkları Haydarpaşa Garı, bu filmde sonra Yeşilçam filmleri için mekânsal bir sembole dönüşür. Aile, filmin başınsa İstanbul'u yeniden fethedecekleri bir toprak parçası olarak görür. Hayallerini gerçekleştirmenin tek bir yolu vardır. Omuz omuza verip çalışmak... Memleketteki topraklarının parasıyla bir tamirhane aldıklarını düşünürken aslında dolandırılırlar. Bu ailenin İstanbul'dan yediği ilk darbe olur. Filmin sonunda kente gelişlerinin bedelini evin kızı Fatma canıyla öder. Küçük oğul Selim doktor olur. Aileden geriye kalanlar ise Maraş'a geri döner.

Cinsiyet ideolojisi bağlamında filmde göz kamaştırıcı güzelliğiyle baştan çıkarıcı kadına benzetilen İstanbul'un, aile üyelerinin saflığının bozması kadın bedeni üzerinden anlatılmaktadır. Selim, rakip tamircinin eşi Despina tarafından baştan çıkarılır. Kadına olan ilgisi tamirhanenin satılmasına neden olur. Evin diğer oğlu Murat, pavyonda dansözlük yapan Seval'i kurtarmak ister. Her ikisi de "iffetsiz" kadınlar yüzünden cezalandırılır.

Öte yandan evin Fatma'nın hayat kadını olmasının nedeni ise tek başına terzilik yaparak yaşayan ve süse, lüks yaşama düşkün komşu Mualla'dır. Filmin cinsiyet rolleri açısından olumlanan tek kadın karakteri, Kemal'in tıp fakültesinden sınıf arkadaşı Ayla'dır. Filmin başındaki sözleriyle göç edenleri küçümseyen Ayla, Fatma'nın

ölümünden sonra babasından yardım isteyerek ailenin geri dönmesini sağlar. “Taş yerinde ağırdır.” mesajı Ayla karakteri üzerinden verilir. Bu bağlamda film geleneksel-modern karşıtlığını sık sık konu edinen Yeşilçam filmlerinin arketipini oluşturmaktadır.

Erksan’ın *Acı Hayat*’ı (1963) ise aile kurma aşamasında ayrılan iki sevgiliyi anlatmaktadır. Kentte hayat kurmanın zorlukları tarafından sınanan âşıkların sonu melodramatik kalıplara uygun olarak faciayla sonuçlanır. Kız zengin bir adamın metresi olur. Sevgilisi ise aşk acısının hırsıyla intikam peşine düşer. *Acı Hayat*’ın ortaya koyduğu sorunun, evsizlik ve kiralara yüksekliği konusu olduğunu açıklayan Erksan’a göre:

Zaten filmde bir alegori de vardı. Evlenmek: ev bulmak. Yani, bir evin içine girmek demektir. Bir ev bulup içine giremedikleri için o kızla, o erkek ayrılıyorlar ve film oradan itibaren başlıyordu” demektedir (Esen, 2010: 119).

Lütfü Akad’ın başladığı Memduh Ün’ün tamamladığı *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) göçten bağımsız olarak köy yaşamındaki aile kavramının önemini ele almıştır. Orhan Kemal’in eserinden Vedat Türkali’nin kaleme aldığı film önceki örneklerden farklı olarak nispeten gerçekçi bir köy yaşamı sunmaktadır. Cinayet işlediği için polisten kaçan adamın, kocasından haber alamayan bir kadınla çocuğunun yanına sığınmasını anlatır. Film metaforik düzeyde çekirdek aileyi üç tekerlekli bisiklete benzetmektedir. Anne, baba ve çocuk bisikleti dengede tutan tekerleklerdir. Birinin eksikliği ailenin ve dolayısıyla toplumun düzenini tehdit etmektedir.

Akad filme dair şunları söylemektedir:

Üç Tekerlekli Bisiklet simgesel bir isimdir. Film Haşan, Hacer ve Ali’nin, yani üç kişilik bir ailenin hikâyesidir. Hasan baba, Hacer ana, Ali çocuktur. Filmde, Ali’nin üç tekerlekli bisiklet ile üç kişilik aile arasında simgesel bir bağ var. Nasıl bir bisiklet, bir tekerleği eksilince yürüyemezse, bu aile de içinden bir kişi eksilince yürüyemiyor (Esen, 2010: 88).

Yeşilçam’a melodramatik uyuşumlu filmler egemenken, toplumun gerçek sorunlarını ele alan örnekler de verilmeye başlanmıştır. 1961 Anayasası askeri bir yönetimden sonra kabul edilmiş olsa da Türkiye’de bireysel özgürlük alanlarının genişlemesine yol açmıştır. Bu dönem sinemasının en önemli özelliği eleştirel sinema

yazınının artmasıdır. Sinematekler kurulmuş, dergiler yayınlanmaya başlanmıştır. Sinema sadece bir eğlence olmaktan çıkarak toplumsal eleştiri aracı haline getirilmeye çalışılarak filmler üretilmiştir.

Toplumsal gerçekçi olarak adlandırılabilen bu filmler, nicelik bakımından akım oluşturacak kadar çok olmasa da ve Yeşilçam'ın anlatım dilinden farklı, ayrışık bir derinlik yakalayamasa da sinemanın eğlence dışında, gerçek sorunlar üzerine düşünce paylaşımını gerçekleştirebilen bir araç olduğunu göstermesi bakımından önemlidir (Esen, 2010: 73).

1970'lerde sinemanın yeni bir rakibi ortaya çıkar. 1968'de ilk deneme yayını yapan televizyon artık insanların evlerine girmeye başlamıştır. Ancak sinemaya asıl darbeyi her köşe başında yaşanan ideolojik çatışmalar vurur. Televizyon işte tam bu dönemde evin güvenli ortamında insanlara yeni bir eğlence sunar. Petrol ve hammadde krizlerinin neden olduğu ekonomik darboğazlar, avans sistemi ile çalışan film sektörünün çökmesiyle sonuçlanır.

1970'li yılların istikrarsız ve çatışmalı siyasi ortamında televizyonun gelişile Türkiye'de sinema sektörü ekonomik anlamda ciddi bir krize girmiştir. Sokak, sinema gibi kamusal alanlarda yaşanan gerilimler, bol filmler ve bol seyircili 1960'lar sinemasını ayakta tutan ailelerin evlerine çekilmesine neden olur. Petrol kriziyle başlayan ve dünyayı saran ekonomik darboğaz sonucu sinemada yerli film üretimi ciddi bir düşüş yaşar. Bütün bu karmaşasının kültürel yansıması sinemada, bir yanda erotik, diğer yanda ise din vurgulu veya güldürü filmlerinden oluşan bir zıtlıklar sineması yaratmıştır.

Evlerin içine giren küçük ekranla birlikte ailelerden oluşan seyirci sinemalardan hızla uzaklaşırken salonları seks filmleri doldurmaya başlamıştır. Altı yıl süren bu furya ülke çapında lümpen bir erkek seyirci profili yaratmıştır. Kadın ve cinsel sömürüye dayalı filmlerin yanı sıra aile teması bu kez güldürü ve din vurgulu filmlere konu olmaya başlar. Milli Sinema akımıyla çekilen filmlerde aile, Müslüman kimliklerin perdeye yansıtıldığı temsillerdir. Temelde modernleşme veya Batılaşmaya karşı duyulan yozlaşma korkusunun tezahürüdür.

Yücel Çakmaklı Milli Sinemacılar akımının temsilcisi olarak Türk toplumunun dini inanışlarına uygun filmler üretmek gerektiğini söyler. Bu tezini Müslüman kimlikleri ön plana çıkaracak geleneksel yaşam tarzını anlatan filmler çekerek ispatlama yoluna gitmiştir. Türk toplumunun batıdan ithal beğeni ve ilkelerin, özden kopuşun aileyi, toplumu kişisizleştireceğini, kimiksizleştireceğini savunmuştur (Tosun, 1991: 908).

Kızım Ayşe (1973) geleneksel bir annenin iki kızını kentin kötülüklerinden korumaya çalışmasını anlatır. Huriye Ana sonunda kentle baş edemez ve köyüne geri döner. 1974 yapımı *Diriliş*'te ise kumar alışkanlığının bir aileyi nasıl yok ettiğini ele alınır. *Oğlum Osman (1973)* ve *Zehra (1972)* filmlerinin ortak noktası ise Batı kültürünün Türk gençlerini yozlaştırmasıdır. Osman yurtdışında okuyup ülkesine dönünce ailesine ve yaşadığı topluma yabancılaşmıştır. Zehra ise Amerikan Koleji'nde okumuş ancak köy yaşamından çok etkilenip özüne geri dönmüştür.

Kızım Ayşe (1973), *Oğlum Osman (1973)* gibi filmlerin isimleri bile bireylerin aile içinde elde ettiği kimliklerin yansımasıdır. Modernleşmenin gençleri yozlaştırdığına dikkat çeken bu akım geleneksel ailelerin çocuklarını Batı'nın "ahlaksızlığı"ndan kurtarma çabalarını anlatmaktadır (Soykan, 1993:90-91).

Lütfü Akad'ın meşhur üçlemesi *Gelin (1973)*, *Düğün (1973)* ve *Diyet (1974)* İstanbul'a göç eden Anadolu insanının dramını konu almaktadır. *Gelin* "İstanbul'un taşı toprağı altındır" düşleriyle büyük kente gelen Yozgatlı aileyi tüm bireyleriyle perdeye aktarır (Özgüç, 1993: 104). İki oğlu, gelinleri ve torunlarıyla kentin kenar mahallesinde komün bir hayat süren ailenin, market zincirine doğru uzanan başarı hikâyesi, para kazanma hırsıyla ihmal edilen hasta torunun kurban verilmesiyle sona erer. Ölen oğlunun ardından Meryem feodal ailesini terk ederek fabrikaya işçi olarak girer. Namusunu temizlemesi için ailesi tarafından kışkırtılan kocası Veli silahıyla Meryem'i öldürmek için fabrika çıkışı önüne geldiğinde karı-koca kentli bir çekirdek aile olmanın ilk adımını atarlar. Film Akad'ın üçlemeleri içinde en umut verici olanıdır.

Düğün ise altı kardeşin İstanbul'a gelişiyle başlar. Erkekler işportacılık yaparlar. Ailenin refahı için gerekli parayı ise kız kardeşlerini istemedikleri erkeklerle evlendirerek bulurlar. Kardeşlerin en büyüğü olan Zelha ise bu duruma karşı duracak ve kalan kardeşlerini alarak köyüne dönecektir. Anne-babadan yoksun kardeşlerin hikâyesi aslında

göç ile başlık parası gibi feodal uygulamaları anlatır. Burada suçlanan şey kent değil, geleneksel zihniyetin ürünü olan kurban etme duygusudur.

Üçlemenin son filmi olan *Diyet* ise aileden ziyade işçi sorunlarını ele alan bir filmidir. Acımasız ekonomik koşulların bireyler ve dolaylı yoldan aileler üzerindeki yıkıcı etkileri konu alır. Fabrikadaki makinelerin tehlikesine dikkat çekmek isteyen sendikanın tarafına geçen Hacer ile buna karşı çıkan kocasının hikâyesini konu almıştır. Filmin sonunda Hacer kocasının kopan kolunu diyet olarak patronun önüne atar (Esen, 2010:99).

Toplumsal gerçekçi sinemanın aile temalı filmleri arasında Akad'ın göç üçlemesi önemli bir yere sahiptir. Üç filmde büyük umutlarla modern kente yerleşen geleneksel ailelerin, şehir yaşamı karşısında bozulan aile birliği anlatılmaktadır. Bu filmlerin Yeşilçam melodramlarından farkı, aile birliğini tehdit eden şeyin kötü kadın veya erkekler değil, Gelin ve Düğün'de erkeklerin para kazanma hırısı, *Diyet*'de ise acımasız iş yaşamı olmasıdır. Önceki dönem filmlerinden farklı olarak nispeten gerçekçi karakterlerin büyük şehirde tutunma çabalarını ele alan temsillerdir.

Öte yandan Ertem Eğilmez'in çektiği sıcak aile güldürüleri "Mutlu aile" olgusunu sinema perdesine yeniden taşır. *Sev Kardeşim* (1972), *Yalancı Yârim* (1973), *Mavi Boncuk* (1974) gibi filmlerde Yeşilçam'ın sık sık başvurduğu zengin-fakir karşıtlığı bu kez mutlu sonla biten aşk öykülerine dönüşmüştür. Aileyi yücelten bu temsiller sınıf farkının aşkın önünde engel olamayacağını savunmaktadır.

Erken yaşta başladığı sinema serüveninde pek çok işte çalışan Eğilmez, yıllar içinde ustalaşarak Eğilmez Ekolü'nü kuracaktır. 1970'lerden sonra çektiği sıcak aile güldürüleri bugün hala televizyonlarda yayınlanmaktadır. Kurduğu dünyalarda insanlığı, dostluğu, sevgiyi ve dayanışmayı anlatır. Filmlerindeki ailelerin kan bağı olması gerekmez. Rıfat Ilgaz'ın Türk Eğitim sistemini özel bir okul üzerinden eleştirdiği romanından uyarladığı *Hababam Sınıfı* filmleri seyircide karşılığını bulmuştur. Bu filmlerde ailelerinin ilgisiz davrandığı zengin gençler baba şefkatini ve ev sıcaklığını okullarında bulurlar.

1970'lerin ikinci yarısı Türkiye Sineması'nda erotik film dönemi olarak adlandırılmaktadır. Sinema yapım maliyetleri ve televizyonun gelişile içine girdiği

darboğazdan kurtulmak için kısa sürede para kazanacak filmler çekilir. Sinema salonlarından ve çatışmalı kamusal alanlardan kaçarak güvenli özel alanlarına çekilen aileler artık televizyon başındadır. Öte yandan sinema salonları artık erotik komedi veya avantür filmlere meraklı lümpen erkek seyircilerle dolmaya başlamıştır.

1974 yılından başlayarak altı yıl süren "seks filmleri furyası" ülke çapında bir seyirci patlaması yaratır. Bu izleyici topluluğu erkeklerden oluşur. Sokaktaki seyircidir. Sinema salonları sahipleri ve işletmecileri "altın çağ" yaşarken, yıllar öncesinin has seyircileri olan "aile" sinemadan kaçıracaktır (Özgüç, 1993:51).

Muhafazakâr ekonomik ve politik yapının içine düştüğü krizler, güvensizliğe ve daha iyi bir topluma yönelik arzulara yol açmaktadır. Metaforik çözümlerin giderek sıradanlığa yaklaşması-rahip, itfaiyeci vb.- yetmişli yılların en önemli krizinin yaşandığı günlerde, sıcak bir aşinalığın ve geleneksel orta sınıf alt temsili ve kurumsal figürlerin ne derece önem kazanmakta olduğunu gösterir. Bu figürlerin içinde en bilindik olanı da tabii ki, ailedir (Ryan, Kellner, 1997: 99).

Bu bağlamda 1970'leri tabiri caizse "vurdulu kırdılı" ve erotik filmlerini o dönemin konjonktürü ile değerlendirmek mümkündür. Bu yıllar sadece Türkiye değil dünya için krizler dönemidir. Bir yandan yaşanan hammadde ve özellikle petrol sıkıntısı, öte yandan başta ABD ortaya çıkan kadın ve siyah hareketi çatışmalı alanlar yaratmıştır. 1970'lerin Hollywood Sineması'nda *Kanunun Kuvveti (French Connection-1971)* ve *Kirli Harry (Dirty Harry-1971)*, *Köpekler (Straw Dogs)* gibi güçlü erkek mitini öven filmlerin öne çıkması kadın, beyaz olmayan ve 68 Kuşağı'nın temsil ettiği alternatif yaşam fikrine karşı muhafazakâr bir duruştur.

Türkiye Sineması'nda 1970'lerin sonu da aileyi dışlayan tema olarak şiddet ve cinselliğin pornografik temsillerin beyaz perdeyi ele geçirmesi olarak vuku bulmuştur. Bu dönem erotizm, şiddet, güldürü ve muhafazakâr aile temsilleriyle tam bir Karşıtlıklar Sineması'dır. Öte yandan Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin gerçekçilik arayışında olduğu sert siyasal eleştiriler içeren filmler vardır. Bunlar yapımcıların müdahalesine maruz kalmamak için yönetmenlerin kendi imkânlarıyla çektikleri "söyleyecek sözü olan" filmlerdir. Diğer yanda ise Yeşilçam seyircisi olan aile uzaklaştığı için, yalnızca ticari kar güdülen seks filmleri vardır (Esen, 2010: 133).

12 Eylül 1980 sabahı radyodan duyulan ses, Türkiye'nin bambaşka bir döneme uyanmasıdır. Askeri Darbe sonucu iktidara gelen askeri yönetim bütün bireysel hak ve özgürlükleri askıya almıştır. Üç yıl sonra kurulan ANAP Hükümeti'yle liberal politikalar hızla uygulanmaya başlar. Bu aslında sağ-sol olarak ikiye bölünmüş gençlerin depolitizasyon döneminin başlangıcıdır. 1980'lerin aşırı depolitizasyon ortamı, bireyselliği, çıkarıcılığı, köşe dönücülüğü körüklemiştir. Kurlsız bir liberasyon, ekonomik ve siyasal alanda, güçlüye, kurnaz olana, 'işini bilene' haksız servet kazanma olanağı vermiştir (Esen, 2010: 178).

1980 sonrası sineması, doğal olarak 12 Eylül'ün izlerini taşımaktadır. Bu yıllarda, üzerinde iz bırakan, hatta iz bırakmakla kalmayıp onu belirleyen başka bir darbe daha vardır ki, yaşamsal anlamda etkilemiştir sinemayı: Hollywood darbesi (Esen, 2010: 179). "Hollywood Darbesi"nin temelleri 1987'de Turgut Özal'ın, George Bush hükümeti ile yaptığı anlaşmayla atılmıştır. Türkiye'nin her alanda dışa açılmasını sağlayan yabancı sermayenin ülkeye koşulsuz girişi Hollywood filmlerinin salonları doldurmasıyla başlamıştır. Başta Fransa olmak üzere pek çok Avrupa ülkesi yerli sinemalarını korumak ve Amerikan kültür emperyalizminden etkilenmemek için yabancı filmlere kota uygulamıştır. Türkiye ise filmlerin dağıtım hakları Hollywood şirketlerine verildiği için tam bir teslimiyet söz konusudur.

Askeri yönetimle birlikte Türkiye'deki kamusal yaşamın neredeyse yok edildiği bir süreç başlamıştır. Tiyatro, sinema gibi kültürel etkinlik mekânları kapatılmış ve kamusal alan yasaklarla sınırlandırılmıştır. Bu dönem aynı zamanda Yeşilçam Sineması'nın biçim ve içerik olarak tamamen bitişine tanıklık eder. 1980 sonrası dönemde iki film türü ön plana çıkar. İlki köklerini Yeşilçam'dan almaya devam eden bol şarkılı ve türkölü Arabesk yapımlar, ikincisi ise 12 Eylül filmleridir. Seyirci sinemadan iyice uzaklaşmıştır. Bu dönemin aile temsilleri geleneksel aile kalıplarını hepten yok sayan marjinal bir eğilim içerisine girer (Tosun, 1991: 908).

Bu dönemin bir özelliği de video film sektörünün insanları sinema salonlarından uzaklaştırması olmuştur. Her köşe başına açılan video market ve video kulüpler, ağırlıklı olarak yabancı filmlerin ve video kayıt tekniği kullanılarak ucuza ve özenilmeden çekilmiş Türk arabesk ve güldürü filmlerinin videokasetlerle evlere girmesi, salonların boşluğunun sürmesini sağlamıştır (Esen,2010: 186).

Aile teması bu kez kadın kimliğinin ön plana çıkarıldığı filmlerle devam eder. Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982) ve *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmlerinde kadınlar evlenerek elde ettikleri eş ve anne statüsü içinde ele alınmıştır. Aşk için evlenen fedakâr genç kızlar ve evlatları için her şeyi yapan anneler, yerlerini evlilik dışı cinselliklerini yaşayan kadınlara bırakmıştır. Kadının cinselliği beyaz perdeye kötü kadınlar yerine ana karakterler üzerinden taşınmıştır.

1970'lerin kadın hareketi Türkiye'de karşılığını 1980'lerde bulmuş, sinemada anne, masum genç kız gibi roller yerini cinselliğiyle ön plana çıkaran kadın karakterlere bırakmıştır. Sinemada bu eğilimi 1970'lerde başrol olan Hale Soygazi şöyle ifade eder:

Eski aile filmlerinden kadın öpüşmez ve doğru dürüst sevişmezdi ama şimdi kadın cinselliğini özgürce yaşamak istiyor. Bir Yudum Sevgi (1984) cesur bir filmi. (Tosun, 1991:908).

1980'lerin kadın temalı filmleriyle anılan eski kuşak yönetmen Atıf Yılmaz'a ait *Bir Yudum Sevgi* aynı fabrikada çalışan ve evliliklerinde mutsuz iki insanın hikâyesine odaklanmaktadır. Cemal'in eşi, erkeğini evde tutmak için büyüler yaparken, Feride pısrık kocasından bıkmıştır. Fabrikada başlayan yasak aşk yer yer komik sahnelerle anlatılmaktadır.

Atıf Yılmaz'ın ikinci filmi *Mine*'de ise Yeşilçam'ın Sultanı lakabıyla bilinen Türkan Şoray kendi kurallarını yıkarak öpüşme ve yatak sahnelerinde yer alır. Bu aslında bir devrin sonudur. Melodramların buğulu, yanak yanağa aşk planlarının yerini cinselliğini göstermekten çekinmeyen kadın karakterlerin soyunup yatağa girdiği sahneler alır.

Her iki filmde de 1980'lere kadar "iffetsiz" olarak damgalanan kadınların, yasak ilişkilerini meşrulaştıran şey aslında hegemonik erkek krizidir. *Bir Yudum Sevgi*'de Feride'nin kocası silik, alkolik ve işinde dikiş tutturamayan biridir. İlişki kurduğu Cemal ise yakışıklı, tuttuğunu koparan hegemonik erkek temsilidir. Mine ise kendinden yaşlı, kadın ruhundan anlamayan basit bir istasyon şefiyle evlidir. Öte yandan sevgilisi İlhan; kültürlü, ince ruhlu ve yakışıklı bir adamdır. İki filmde de yasak aşk teması, dengesiz

çiftlerin sorunlu evlilikleri tarafından meşrulaştırılır. Sonunda aile dışı kurulan cinsellik yine evlilik ve aile birliğiyle sonuçlanır.

Atıf Yılmaz'ın *Ah Belinda* (1986) filmi ise kadın cinselliğinin aile teması içinde sunumuna bir örnek oluşturmaktadır. Bir yandan reklam yıldızı Serap, öte yanda ise çalışan ama geleneksel ev hanımlığı rollerini yerine getiren Naciye'nin aynı vücutta buluşan hikâyesini anlatır. Film iki farklı ortam arasına sıkışan kadın kimliğini, komik unsurlarla dengeler. Şampuan reklamı çekerken kendini bir anda tekdüze bir ev hanımı olarak bulan Naciye, eski gösterişli dünyasına geleneksel kadın rollerini kabullendikten sonra dönebilmiştir.

1990'lar Türkiye Sineması için kriz yılları olarak başlar. Beyaz perdeyi Hollywood yapımları doldurmaktadır. Seyirci profili artık ailelerden değil, çoğunluğu üniversiteli gençlerden oluşmaktadır. Hollywood tipi anlatım tarzına aşına olan bu gençlerin yerli yapımlara ilgisi pek yoktur. Bu gidişatı 1996 yılında Ertem Eğilmez'in öğrencisi Yavuz Turgul'un çektiği *Eşkıya* durduracaktır. Gişede rekorlar kıran film aslında eski ile yeninin savaşını anlatır. Sevdası yüzünden eşkıya olan Baran'ın İstanbul'un yeni tip eşkıyalarıyla savaşını anlatır. Melodramatik kalıpları Hollywoodvari çekim teknikleriyle birleştiren film, seyirci sayısından dolayı Türkiye Sineması'nın yeniden doğuşunu müjdelemektedir.

Türkiye'nin Avrupa Birliğine uyum sürecinde 1990 yılında üye olduğu Euroimages bir kültür fonudur. Avrupa sinemalarını desteklemek amacıyla kurulan bu fon 1990'lı yıllarda seyirci tarafından beğenilen ve gişede başarı yakalayan pek çok filme fon aktarmıştır. Bunların arasında yukarıda adı geçen *Eşkıya* olmak üzere, Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996) ve *Ağır Roman* (1996) ve Ferzan Özpetek'in *Harem Suare* (1999) bulunmaktadır.

1990'lı yıllar Türkiye'de Özel TV ve radyo kanallarının, gazetelerin yayın ve yayım hayatına başlamasıyla çok sesli bir ortamdır. Televizyon sektörünün gelişmesiyle birlikte ekranlar, özel yaşamın ifşa edildiği ve sorgulandığı gerçek ve kurgusal öykülerle dolup taşmaya başlar. TRT tekeline kurtulan televizyon seyircisi, haber bültenleri ve realite şov programlarındaki şiddet dolu öykülere maruz kalmaya başlar.

Bu yıllarda sinema da çok seslilikten payını alarak farklı türlerin denendiği, yeni ve genç yönetmenlerin ortaya çıktığı yıllar olmuştur. Eski anlatı kalıplarından çıkmaya çalışan yönetmenler tür denemelerine girişmiştir. Eski Yeşilçam seyircisi yerini Hollywood ve Avrupa kültür ürünlerini tanıyan ve beğenen gençlere bırakmıştır. Kültür Bakanlığı destekli filmler yurt içi ve dışı film festivallerinde gösterilmeye başlanmıştır.

Bu dönemde aile teması da farklılaşmıştır. Artık filmlerde “kutsal” aile birliği dışarıdan gelen kötülükle değil, hane üyelerinin çatışmalarıyla sarsılmaya başlar. Bireysel çıkarların çarpıştığı haneler özel alan gerilimlerinin yaşandığı yerlere dönüşmüştür. Aile, iç dinamiklerindeki sorunlu yapısı sonucu mahremiyetini yitirmeye başlar. Bu dönemi temsil eden en önemli yapım Yavuz Özkan’ın *Yengeç Sepeti* (1995) filmidir.

Dışarıdan bakıldığında sorunsuz, mutlu, sevgi dolu bir birlik olarak görünen aile, aslında birbirlerini yemek için fırsat kollayan bir yengeç sepetidir. Film, haber spikeri olan ailenin kızı Ayfer’in sunduğu program görüntüleriyle başlar. Özel kanalların açılmasıyla devlet televizyonu sansüründen kurtulan ama şiddetin pornografisine dönüşen bu görüntüler filmin tonunu belirlemektedir. Bu aslında kutsanan aile mitinin geçmişiyse hesaplaşmadır. Aile birliğinin korunması için bireysel çatışmaların bastırılması daha büyük patlamalara neden olacaktır.

2.4. 2000 Sonrası Filmlerde Aile Teması

2000’lerden sonra Türkiye’de uygulanan neoliberal politikalar sonucu sinema sektörü geniş hasılatı ve seyirci sayısı açısından büyümeye devam etmiştir. 1990’ların ortasında kazandığı ivmeyle büyüyen yerli film sektörü, 2000’lerde gişede Hollywood’la yarışacak filmler çekmeye başlamıştır. 2001 yapımı *Vizontele* sinemalarda 3,5 milyon seyirci tarafından izlenerek rekor kırmıştır. 2004 yapımı uzay parodisi *G.O.R.A.* ise dört milyonun üzerine çıkarak, Türkiye’de tüm zamanların en çok izlenen filmi unvanını kazanmayı başarmıştır (Suner, 2006:35). Ayrıca özel efektli film o zamana kadar çekilen en pahalı film olma özelliğine sahiptir.

Bol hasılatlı filmlerle büyüyen sektör 1990’larda sektöre giren genç yönetmenlerin farklı türde film çekmelerine imkân sağlamıştır. Euroimages gibi dış, Kültür Bakanlığı gibi iç finansal fonlar sayesinde ana akım dışında farklı üsluba sahip

yönetmenler desteklenmiştir. Bu filmler hasılat değil, festival odaklı sorunsal yapımlardır. Sorunsal sinemada 1990’larda filizlenen Yönetmen Sineması’nın belli bir olgunluğa eriştiği gözlemlenmektedir. Ulusal ve uluslararası festivallerinde ilgi gören filmler artık kolektif ürünler olmaktan ziyade yönetmenlerinin isimleriyle anılmaya başlanır. Mesleğe 1990’larda başlayan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi isimler kendi üsluplarını pekiştiren yapımlarla seyirci karşısına çıkmıştır.

Bu dönemde aile temsilleri giderek zayıflayan, içerisinde problemli ilişkiler ve çelişkili yaşam yönelimleri barındıran, bireysel yaşamlara referans olma niteliğindeki diğer toplumsal kurumlarla birlikte, etkinliğini kaybeden bir aile tasarımı işaret etmektedir. Bireylerin özgürlüklerini kısıtlayan kuşatıcı ve kontrolcü bir yapı olarak resmedilmektedir (Oktan, 2013: 195).

1990’larda Yengeç Sepeti ve C Blok gibi filmlerde sorgulanmaya başlanan ailenin, 2000’den sonra yapısal olarak çözüldüğünü gösteren çeşitli temalar ortaya çıkmıştır. Bu filmlerde sıklıkla aile içi fiziksel veya duygusal şiddet söz konusudur. Ev ortamı mahremiyet alanı olmaktan çıkarak tekinsiz bir suç ve çatışma alanına dönüşmüştür. Baba otoritesinin yokluğu veya varlığı üzerine temellenen öyküler, çocukların birey olmasına engel olacak şekilde bir iktidar alanı yaratmaktadır. Koruyucu ve kollayıcı babanın çizdiği sınırların içinde kalan aile üyelerine vaat edilen korunaklı liman, aile reisinin yokluğunda bir çatışma alanına dönüşmektedir.

2000 sonrası popüler ve sorunsal sinemadaki aile temsillerinde 1980’lere göre gözle görülür farklar vardır. 1990’larda başlayan ailenin sorgulanması, gerginliklerin su yüzüne çıkmasına ve mahremiyetin yönetmenler tarafından röntgenci bakış ile aktarılmasına dönüşür. Filmlerde yer alan kadın ve erkek karakterlerin de zaman için farklılaştığı ve Yeşilçam’ın stereotipleşmiş yapılarından uzaklaşarak karakter olmaya yaklaştığı söylenebilir.

Türkiye Sinemasında 2000’li yıllardan bugüne dek yer alan erkek karakterler, hiçbir yere ait olmayan, problemli ve hastalıklı erkeklere işaret etmektedir. Değişik türlerdeki erkek stereotipleri hem geçmişin izini sürmekte hem de günümüzün yapısına uygun biçimleri yansıtmaktadır. İyi ve kötü karakter arasındaki ilişki, olabildiğince bulanıklaşmıştır (Kabadayı, 2016: 183).

Bu noktada bireysel özgürlük savaşı önceki çalışmalarda belirtildiği gibi baba-oğul üzerinden temsil edilir. 2000’li yıllara gelindiğinde, sinema da toplum gibi artık büyüdüğünü, erginleştiğini, otoriteye karşı koyabildiğini ürettiği çeşitli filmler üzerinden aktarmaya çalışmaktadır. Taşrada ataerkil yapılar daha belirginken, kente eski gücünü kaybetmektedir (Ormanlı, 2009:189)

“Babam ve Oğlum” (2005), Babam (2017), Bizi Hatırla (2018) gibi filmlerde birey olma çabasından ekonomik veya politik seçimleri nedeniyle geleneksel ailelerinden ayrılıp şehir hayatını seçen oğulların geri dönüş öyküleri anlatılmaktadır. Baba-oğul çatışması üzerinden nostaljik Yeşilçam trükleriyle geleneksel aile yapısına dönük özlem barındırır. Vefa, özlem ve pişmanlık dolu erkeklerin öyküleri seyircide gülme ve ağlama arasında gidip gelen hisler uyandıracak şekilde tasarlanmıştır.

2000 sonrası kadınlar ise çoğunlukla romantik ilişki, ev işleri, çocuk bakımı gibi konular ile ilişkilendirilerek aile ve hiyerarşi sunumları bakımından mevcut toplumsal düzene uygundur. Kadın temsillerine dair eğitim seviyesi bilgisi belirsiz bırakılmakta ya da toplumsal gerçekliğe uygun olmayan bir biçimde şekillendirilmektedir. Çoğu toplumsal cinsiyet yapısına uygun olarak “ideal kadın” işlerinde erkeklerden daha düşük statüdeki işlerde yer almaktadırlar (Yalamaç, 2011:227)

Türkiye Sineması üzerine önceki dönemlerde yapılmış araştırmaların ışığında bu çalışma, 2000’li yılların ikinci on yılında yoğunlaşan çekirdek aile temasının “Kutsal Aile Miti”ni yeniden üretip üretmediğine odaklanmaktadır. Seçilen filmler üzerinden elde edilen bulgular, Türkiye Sineması’nın son yirmi yılında aileyi temsil etme biçimine dair net bir resim elde edilmesini sağlayabilir. Buna göre filmlerde aileyi yekpare bir yapıymış gibi sunan aile ideolojisinin, özel alana sızarak aile içi gerilimlerin asıl kaynağı olup olmadığı sorusunun yanıtı aranacaktır.

3. BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRKİYE SINEMASI'NDA AİLE TEMSİLLERİNE DAİR ÇÖZÜMLEMELER

3.1. Araştırma ve Yöntem

Sinema, üretildiği toplumun kültürel kodlarını içeren ve yapı bozumuna uğratılan veya yeniden üretildiği alandır. Kurmaca olarak adlandırılan öyküler her hâlükârda gerçek hayattan ipuçları taşır. Bir sinema yapıtını yazan, yöneten ve içindeki karakterlere hayat veren kişiler toplumdan ayrı düşünülemez. Filmlerin kolektif üretimine katkıda bulunanların çocukluktan yetişkinliğe içinde büyüdüğü aile ortamının düşünsel yapısını sanatsal üretim sürecinde ne şekilde ve miktarda yansıttığını saptamak önemlidir. Toplumsal yaşamın temel kurumu olan ailede öğrendiği kültürel kodlar erkek veya kadın yönetmenlerin filmlere bilinçli veya bilinç dışı yansıyacaktır.

Araştırmanın bu bölümünde sosyolojik ve ideolojik kurum olarak tartışılan aile kavramına dair oluşturulan kuramsal çerçeve kapsamında, 2000 yılından sonra ana teması çekirdek aile olan filmler değerlendirilecektir. Popüler sinemanın ekonomik bir faaliyet olarak kapitalizmle sıkı ilişkisinden yola çıkılarak mevcut düzenin sürmesi için bireyleri sisteme uyumlu hale getirmesi son derece anlaşılır bir durumdur. Devlet politikalarıyla kutsanan aile kavramını herhangi bir eleştiri getirmek yerine yeniden üretmesi ekonomik bir ilişkinin sonucudur. Bu nedenle bu çalışmada ana akım popüler örnekler seçilmemiştir.

Araştırmanın ön kabulü olarak Kutsal Aile Miti'nin sinemasal temsillerde yeniden üretildiği fikrinden yol çıkılacaktır. Kentsel veya taşra ayrımına gitmeden anne-baba ve çocuktan oluşan çekirdek veya genişletilmiş çekirdek aileleri anlatan ve mahremiyete odaklanan filmlerin öyküleri karakterlerin özel alanda edindiği roller üzerinde incelenecektir.

Film seçiminde sorunsal sinema örnekleri temel alınmıştır. Bu filmler genellikle festivallere yönelik ve en önemlisi de yönetmen sineması olarak adlandırılan yapımlardır. Sektörel bazda yüksek teknoloji ve finansal kaynak gerektiren popüler olarak adlandırılan

gişeye yönelik filmlerin toplumsal yapıyı eleştirmesi beklenemez. Bu nedenle popüler filmler araştırma içine alınmamıştır.

Ayrıca kişisel üslubun öne çıktığı tür olarak sorunsal filmler, kadın veya erkek yönetmenlerin yaşam öyküleri, deneyimleri ve kültürel birikimlerinden izler taşımaktadır. İnsan, yapısı ne olursa bir aile veya toplumsal sınıf içine doğar. Dolayısıyla sorunsal sinemada kişisel olarak yönetmelerin aile kavramını yönelik fikirleri temsillere yansımaktadır. Bu nedenle kişisel üslup aynı zamanda aile olgusuna bakış içerir. Toplumun bir parçası olan yönetmenlerin aileye dair fikirleri, kurgusal temsiller aracılığıyla 2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda aile kurumuna dair ipuçları barındırır.

Filmlerin seçiminde amaçsal yöntem kullanılmıştır. Sinemanın insanı anlatması, filmlerin genellikle içinde en az bir aile yapısı görülmesi demektir. Hangi türde olursa olsun, içindeki karakterin perdeye yansıyan veya yansımayan bir ailesi veya ailesine ait travmatik veya güzel anıları film evreninde yer alır. Bu nedenle bu çalışmada olay örgüsü bir veya birkaç çekirdek ailenin etrafında oluşturulan filmler seçilmiştir. Seçilen filmlerin isimleri ve afişleri incelendiğinde aile temasına ait göndermeler görülebilir. Film isimlerinde çekirdek aileyi çağrıştıran çeşitli kelimeler kullandığı görülmektedir. Örneğin *Üç Maymun*, anne-baba ve çocuk üçgenini, *Çınar Ağacı*, ailenin doğal ve köklü bir kurum olmasını, *Köksüz*, babasızlığın köksüzlükle eş tutulmasını vurgular. *Çoğunluk*, Türkiye'de çoğunluğun aile yapısını temsil ederken, *Vavien*'de eşler iki anahtarlı elektrik aksamına benzetilir. *Geriye Kalan* ise evlilik ve aileyi sonsuza dek yaşatmak için her şeyi göze alanların neler yapabileceğini anlatmaktadır. Dolayısıyla film isimleri yönetmenlerin aileyi nasıl gördüğünü veya nasıl görmek istediğini özetleyen izlerdir.

2008 yapımı *Üç Maymun*'un Cannes film festivalinde ödül kazanmasını takip eden yıllarda ardı ardına aile temalı filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmlerin ortak teması bireysel haz ve mutluluk ideallerine ket vuran aile olgusudur. Geleneksel aile yapısında “yek olma“ veya “kol kırılır yen içinde kalır” anlayışı nedeniyle ev içi gerilimler pahasına evliliğin ve ailenin sürdürülmesi anlayışı sonucu haneler filmlerde mutsuzluk, suç, ihanet ve şiddet alanlarına dönüşmektedir. Baba otoritesi, kadına şiddet gibi unsurlarla desteklenen temsillerin sonunda ise aile yapısının korunduğu görülür.

Bu nedenle çalışmanın amacı göz önüne alınarak, olay örgüsü çekirdek aile olan filmler seçilmiştir. *Üç Maymun*'la başlayan ve olay örgüsü anne-baba ve çocuk etrafında dönen filmlerde bazı ortak temalar belirlenmiştir. Baba iktidarı, itaatkâr oğul, aile reisliği, ikincil ebeveyn olarak annenin konumu, babasızlık, suç, ihanet gibi kavramlar aracılığıyla elde edilecek bulgularla, 2000 sonrası filmlerde Kutsal Aile Miti'nin varlığını ve toplumsal cinsiyet rollerinin aile içinde yeniden üretildiğini kanıtlama amacı güdülmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada filmlerdeki 2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda aile kurumunun dönüşümüne dair net bir resim elde etmek amaçlanmaktadır.

3.2. Çözümlemenin Çerçevesi

Toplumsal cinsiyeti de kapsayan aile ideolojisini temel alan bu çalışma için seçilecek filmlerde kadın-erkek ayrımına gitmeden bütün olarak aile yapısı ele alınacaktır. Bu amaçla karakterlerin ev içi ve dışı kimlikleri arasındaki uyum veya çatışma durumu aile ortamına etkisi incelenecektir. İş ve özel hayat ayrımında aile kurumunun toplumsal yaşamdan ne ölçüde soyutlanabileceği fikri üzerinden ailenin dış etkilere karşı ne derece savunmasız olduğu sorusu cevaplanacaktır. . Buna göre filmler kısa bir özetini takiben üç başlık altında incelenecektir:

“Toplumsal ve Aile İçi Kimlikler Çatışması”nda başlığı altında olay örgüsünü başlatan ana kriz belirlenip sahneler göre karakterlerin yaşadığı kimlik çatışmalar ele alınacaktır. Olaylar karşısında karakterlerin filmin başında var olan düzene dönüp dönmeme isteği sorgulanacaktır. Aileyi kişisel yaşamlarda nihai ve ideal son olarak gören aile ideolojisine uygun davranışlar gösterip göstermedikleri araştırılacaktır.

İkinci başlıkta erkek ve kadın rolleridir. Buna göre erkek, aile içinde kazandığı statüler olan baba ve oğul; kadın ise eş ve anne gibi toplumsal cinsiyet rollerine göre değerlendirilecektir. İlk başlıktan farklı olarak baba-oğul, anne kız gibi cinsler arası ilişkiler üzerinden ideolojik aile yapısının zihinsel uzantılarının karakterler üzerinde etkileri incelenecektir. Karakterlerin sözleri ve davranışlarından aile ideolojisine hizmet edip etmedikleri, hangi soyut kavramları temsil ettikleri gibi sorulara cevap aranacaktır.

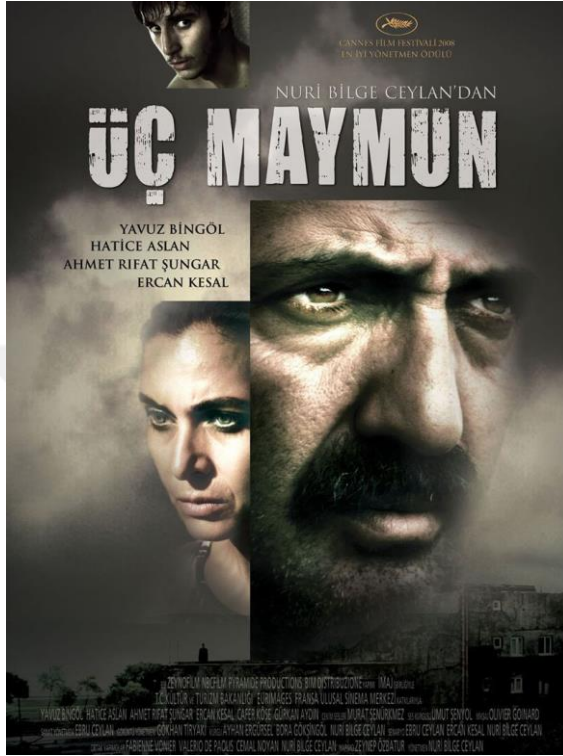
Üçüncü başlık ise ailenin yaşadığı mahrem alanlarının nasıl düzenlendiğini incelemektedir. Buna göre filmsel mekânların görsel düzenlemesi ve kayda alınmasında

biçim-içerik uyumu olup olmadığı araştırılacaktır. İzole edilmiş olarak düzenlenen ev içi mahremiyetine sahip hanenin dış dünyayla olan ilişkisi sorgulanacaktır. Ev içinde hangi odaların film evrenine dahil edildiği, karakterlerin odalarda geçirdikleri süre üzerinden özel alanın toplumsal cinsiyete göre bölünmüşlüğü sorgulanacaktır. Dış dünyada ide erkek ve kadın mekanları olarak ayrılan yerler olup olmadığı üzerinden, cinsiyetlerine göre karakterlerin dış dünyayla olan bağı üzerinden ideolojik tespitler yapılmaya çalışılacaktır

Bu soruların yanıtları üzerinden, dış dünyadan soyutlandığı iddia edilen çekirdek ailelerin anne-baba ve çocuk üçgeninde toplumsal sorunlara karşı bireysel haz, mutluluk ve yakın bağlar içeren güvenli bir alan olup olmadığı araştırılacaktır. “Aile, neoliberal dünyanın krizleri karşısında kutsal bir sığınak olabilir mi? Erkeğin ve kadının dış dünyada maruz kaldığı toplumsal cinsiyet ayrımcılığı, özel alanda her iki cins için yine ve yeniden üretiliyor mu?” sorularının cevaplanması amaçlanmaktadır. Dolayısıyla “Kutsal Aile Mitinin”, 2000 sonrası filmlerde yeniden üretildiği hipotezi üzerinden Türkiye Sineması’nın toplumsal yaşamla olan bağına dair ipuçları elde etme çabası güdülmektedir.

3.3. 2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda Aile Temsilleri

3.3.1. Görmemek, Duymamak ve Söylememek Üzerine Kurulu Hane: *Üç Maymun*



Şekil 1. *Üç Maymun* Film Afışı

Filmin Konusu:

2008 yapımı *Üç Maymun*, İstanbul'un banliyölerinde yaşayan anne, baba ve oğuldan oluşan çekirdek bir ailenin dramına odaklanmaktadır.

2007 Genel Seçim'inde milletvekili adayı olan Servet, araba kazası sonucu birinin ölümüne sebep olur. Suçu üstlenmesi için şoförü Eyüp'e para teklif eder. Patronunun suçunu üstlenen Eyüp hapse girer. Onun yokluğunda eşi Hacer, oğlu İsmail'in ısrarlarına dayanamaz ve Servet'ten para istemeye gider. Bu arada Servet seçimleri kaybetmiştir. Hacer arasında yasak bir

ilişki başlar. Eyüp hapisten çıkar. Annesinin ilişkisini öğrenen İsmail, Servet'i öldürür. Oğlunun hapse girmemesi için Eyüp, kahvede yatıp kalkan Bayram'a suçu üstlenmesi için para teklif eder.

3.3.1.1. Toplumsal ve Aile İçi Kimlikler Çatışması

Üç Maymun'da Eyüp evin temel geçindiricisi konumundadır. Milletvekili Servet'e şoförlük yaparak evinin geçimini sağlamaktadır. 7/24 Servet'in emrinde çalışması, gece yarısı patronundan gelen telefona cevap vermesi iki erkeğin eşitsiz konumunu göstermektedir. Evin temel geçindiricisi olarak Eyüp, dış dünyada Servet'in ekonomik gücüne bağlı bir yaşam sürmektedir. Karakteri filmde ilk kez gece yarısı çalan telefona cevap verirken görmemiz, Eyüp'ün kamusal konumunu betimlemektedir.

Evin hanımı Hacer yemek fabrikasında çalışmaktadır. Evde eşinin ve oğlunun yemek, temizlik gibi işlerini de üstlenmektedir. Özel alanda ücret almadan üstlendiği kadın ve annelik görevini kamusal alanda aile bütçesine katkıda bulunmak için ifa eder. Hacer'in mutfakla ilişkili olması kadının ataerkil düzene göre düşük ücretli ve nitelikli gerektirmeyen bir işgücü kaynağı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Hacer evde eşi ve oğlu, dışarıda ise kapitalizm tarafından sömürülmektedir.

Üç Maymun'da olay örgüsü veya aile içi gerilimi başlatan olay, Servet'in kaza yaparak birinin ölümüne sebep olmasıdır. Bu bağlamda aileye dışardan gelen tehdit aslında Servet'in özel, Eyüp'ün ise kamusal krizidir. Bu durum dış tehdit tarafından ev içi mahremiyetin bozulmasına sebep olur. Krizini, Eyüp'ün mahremine taşıyan Servet artık aile düzeni için tehdit oluşturmaktadır. Kutsal aileye dışardan sızan tehlike, babanın iktidarını kaybetmesine yol açmıştır. Babanın hapse girmesiyle aile ve Hacer "sahipsiz" kalır.

Özel alanda bireylere giydirilen anne, baba ve çocuk kimlikleri, bireysel çıkarlarla çatıştığı anda gerilim ortaya çıkar. Aile kavramı farklı çıkarları olan insanların bütüncül bir yapı olarak kabul edilmesidir. Kamusal ve özel alan ayrımında erkek-baba, kadın-eş-anne, erkek-oğul gibi kimliklerin çatışma alanına ev sahipliği yapar. Buna göre Eyüp'ün ailesinin geleceği için aldığı kararlar başlayan öykü, aslında çok sağlam temele oturmamış görünen özel alanın giderek parçalanmasına neden olur.

Bu arada filmde seyirciye gösterilmeyen bir trajedi ailenin belleğini meşgul etmektedir. Çocuklarından biri muhtemelen suda boğularak hayatını kaybetmiştir. Psikolojik kriz anlarında ortaya çıkan hayaleti Eyüp'ün babalık, İsmail'in ise ağabeylik rolüne biçilen koruma ve kollama sınavında başarısız olmalarını temsil eder. Çiftin çocuklarını kaybetmiş olmanın verdiği suçluluk duygusuyla bütün ilgilerini İsmail'e yönetmeleri kabul edilir bir şeydir. Anne ve baba olarak temel görevlerini yerine getirememiş olmak Eyüp ve Hacer'in çift olarak duygusal anlamda soğuk ilişkilerini yalnızca İsmail üzerinden yürütmeye başlamıştır.

Aile ideolojisinin anne ve babaya yüklediği en önemli sorumluluk toplumla uyumlu bireyler yetiştirmektir. Oğullarının erkek olarak hegemonik düzende güçlü bir kimlik taşıması sahip olacağı ekonomik güçle ilişkilidir. Eyüp'ün İsmail'e üniversiteyi

kazanması konusundaki ısrarı gelecek kaygısındanadır. Oğlunun okuyup kendinden daha iyi bir işi olmasını arzu eder. Hacer ise annelik kimliğine uygun olarak İsmail'in iş sahibi olması için çeşitli görüşmeler yapar. Okumak yerine arabasıyla okul servisi işi yapmak isteyen İsmail'in başıboş dolaşması ve dayak yemiş halde eve gelmesiyle Hacer, para istemek için Servet'e gider.

3.3.1.1.2. Erkek, Baba, Oğul

Filmde erkek karakterlerin baba-oğul ilişkisi ataerkil kültürün temsili üzerinden okunabilir. Ataerkillik evrensel bir kültürdür. Bu düzende karar verme gücüne sahip olanlar erkekler değil babalardır (Gittins, 2012:43). Hanede karar alma çekirdek aile veya toplumsal alanda eşlerin rolleriyle ilintilidir. Bir toplumda cinsiyet rolleri ne kadar belirgin ve keskin ise karar alma mekanizması o kadar otokratiktir (Kenkel,1959:334).

Ev içi karar alma mekanizmasının başı ailenin reisi Eyüp'tür. Servet'in teklifini eşine ve çocuğuna sormadan kabul ederken aslında ailesinin geleceği için doğru bir karar aldığı düşünülmektedir. Toplu para almanın cazibesi ile işini kaybetme korkusu arasında kalan Eyüp'ün sıkıntısı yüzüne yansır. Özel alanını altüst edecek bu kararın, tek taraflı olarak alınması iktidarın özel alandaki uzantısı olan babalık rolü gereğidir. Aldığı bu karar baba otoritesini kaybetmesiyle sonuçlanır. İsmail'in iş kurma isteği üzerine Hacer'in Servet'ten para istemesi Eyüp'ün aile reisi olarak karar alma yetkisini yitirmesidir.

Filmin başında Hacer'in oğluna "Babandan habersiz iş yapmam. Sonra benim başıma ekşiyor." demesi, ailede boşalan iktidar gücünü üstlenmek istemesinden değil, kadın olduğu için eşinin yerini doldurma gücü olmadığından kaynaklanmaktadır. Ekonomik gücü olmasına rağmen asıl geçimini kocası sağlamaktadır. Kazancı evin mutfak giderleri karşılamak gibi aile bütçesine yardımcı olacak kadardır. Geçim sıkıntısı çektiklerine dair bir ibare yoktur ama İsmail'in iş kurma hevesi katalizör görevi görür.

Eyüp'ün şoför kimliği ile hane içindeki baba ve koca rolünün çatışması olay örgüsünü başlatır. Ailesinin geleceği için kabul ettiği para karşılığı hapse girme teklifi, özel alanda erkekliğini ve baba konumunun yitirmesine neden olur. Öte yandan İsmail'in Servet ile annesinin ilişkisini bilmesine rağmen eylemsizliği seçmesi babasının yokluğunda evin erkeği rolünü üstlenerek ailesinin namusunu kurtarmak ile bireysel

çıkarı arasında kalmasıdır. İsmail, hayalini kurduğu işe sahip olmak için Servet'in verdiği parayı kabul eder. Servet'le yüzleşmek yerine onu gözetlemeye başlar.

Bu arada eylemsizliğinin sebep olduğu öfkeyi Servet yerine annesine yöneltmeyi tercih eder. Zira Servet'e güç savaşına girecek kadar güçlü değildir. Hacer'e attığı tokat aslında onu Servet'e gönderenin kendisi olduğu gerçeğini yadsımaktır. Boğulan kardeşinin hayalini görmesi ise hem babasına karşı suçluluk duygusunun hem de yitirdiği erkeklik iktidarının sembolüdür.

Eyüp'ün hapisten çıkmasıyla ataerkil düzen yeniden kurulur. Yeni arabasıyla babasını almaya giden İsmail'in amacı iktidarın yani babasının onayını alarak takdirini kazanmaktır. Babası tarafından azarlanan İsmail için yitirdiği erkekliği ele geçirmenin tek yolu ailesinin namusunu kirleten adamı yok etmektir. İsmail, Servet'i öldürerek babasının yokluğunda üzerine düşen erkeklik görevini sonunda yerine getirir.

Bu sırada Eyüp, arabanın alınış biçimini sorgularken şüphelenmeye başlar. Eve döndüğünde eşinin telefonunda Servet'in sesini duyunca iyi şüphelenir. Eşini yatakta bekleyen Hacer'e öfkesini geceliğini yırtarak ve şiddet uygulayarak gösterir. Bu aslında yitirilen erkekliğin kendinden güçsüz olana şiddet uygulamanın tezahürüdür. İsmail ve Eyüp, filmin hegemonik erkek rolündeki Servet'le yüzleşmek yerine öfkelerini kendilerinden zayıf olana yani Hacer'e yöneltirler.

3.3.1.1.3. Kadın, Eş, Anne

Filmin başında Hacer'in dünyası çalıştığı yemek fabrikası ve evi arasında geçmektedir. Hacer'in ilk kez oğluna kahvaltı hazırlarken görünür. Erkekler suç işlemiş, suç üstlenmiş, hapisanede görüşmüş yani bütün kararlar verilmiştir. Hacer'in edilgen konumu Eyüp'ün hapse girmesiyle karar alıcılığa yükselir. Bu nedenle karakterin ilk görüldüğü an önemlidir.

İsmail annesine üniversiteye gitmek istemediğini bir araba alıp servisçilik yapacağını söyler. Servet'ten para almasını ister. Hacer, Servet'le görüşmeyi önce reddeder. “Babandan habersiz iş yapmam.” diyerek itaat etme ve namuslu olma görevlerini yerine getirir. Evli bir kadın ve anne rolüne uygun olarak kocasının iznini almadan yabancı bir adamla görüşmek namusuna helal getirmektir.

İsmail'in eve dayak yemiş halde gelmesiyle Hacer'in annelik ve namuslu kadın rolleri arasında çatışma başlar. Annelik içgüdüşü gereği oğlunu tehlikelerden koruma adına Servet'ten para ister. Adamın ilgisi karşısında ise kadın olduğunu hatırlar. İlişki kurma kararı kadınlık tercihidir. Eşinden başka birinin ilgisi ona kadın olduğunu hatırlatır.

Hacer'in Servet ile ilişkisi evlilik dışı cinselliktir. Davranış ve giysilerindeki gözle görülen değişim ve renk kullanımı cinselliği uyanmış kadını simgeler. Kırmızı tutkunun ve şehvetin rengidir. Hacer kutsal aile birliğini bozarak "kirlenmiştir". Hem Eyüp'ün erkekleğini hiçe saymış hem de oğlunun katil olmasında neden olmuştur. Eyüp'ün yatak odasındaki sinirli hali karşısında gülmesi kocasının yitirdiği erkekleğini alaya almasıdır.

Filmde Hacer'in kadınlığı kırmızı renkle simgelenir. Servet'in ofisinden çıkan kadın artık arzu nesnesine dönuşmüştür. Servet pencereden onu izler. Durakta bekleyen Hacer'i kırmızı arabasıyla evine götürür. İlk görüşmelerinden sonra yemek fabrikasındaki çekimde önlüğü kırmızıdır. İsmail'le birlikte katıldığı düğünde elbisesi, şalı, ojeleri, ruju hatta eşini yatakta beklerken giydiği gecelik kırmızıdır. Karısındaki değişikliği fark eden Eyüp telefonda Servet'in sesini duyunca iyice şüphelenir. Karısına açık açık sormadan geceliği parçalaması bu yüzdendir. Bu sahne Hacer'in, erkekleğini sembolik olarak yitiren Eyüp'e meydan okumadır. Hacer kırmızı ojelerini silmesi Servet'in ilişkiyi artık bitirmek istemesinden sonra gerçekteşir.



şekil 2. Hacer'in kırmızı renkle ilişkilendirilmesi

Kırmızı filmin içinde tehlikenin rengidir. Açılişta Servet'in arabasının fren farlarında görölür. Öyküyü başlatan olay bu kazadır. Servet milletvekili adayı olduğu için böyle bir kaza kamusal alanda elde etmek istediği politik gücüne mal olacaktır. şoförü

ile kurduğu eşitsiz sınıfsal konumu sayesinde suçu başkasına yükleyecek ekonomik gücü vardır. Eyüp’le suçu üstlenmesi için konuştuğu çekimde deniz fenerinde yanan kırmızı ışık, dış tehdidin aile düzenini bozduğu andır.



Şekil 3. Tehlikenin rengi olarak kırmızı kullanımı

3.3.1.2. Mahrem Alanın Düzenlenmesi

Biçim-içerik bağlamında özel alan temsili olan filmde yoğun iç mekân kullanımı doğaldır. Başta ev olmak üzere Servet’in ofisi, hapishane, tren garı, düğün salonu gibi bütün mekanlarda yönetmen yakın planlarla sıkışmışlık hissi yaratır. Yaz mevsiminin bunaltıcı havasıyla birleşen bu çerçeveleme, karakterlerin psikolojik durumunu yansıtır. Özel alan olarak ailenin yaşadığı mekân, kapı ve kapı deliklerinden gözetlenen küçük ve sıkışık alanlara bölünmüştür. Mahrem alanların parçalanmışlığına uygun düşecek sabit kamera açıları kullanılmıştır. Filmde kamera kullanımı ailenin dördüncü bir kişi tarafından izleniyor duygusu yaratmaktadır.

Yönetmenin önceki filmlerinde tercih ettiği uzak planların aksine *Üç Maymun*’da yakın çekimler çoğunluktadır. Sahne başlarında mekânın tanımlandığı genel planların yerini alan yüz çekimleri, çevresinden soyutlanmış karakterler yaratmaktadır. Servet’in telefonla konuştuğu planda konuşma bitene kadar yalnız olduğu hissi yaratılmak istenmiştir. Seçim için bastırdığı broşürü yırttığı anda karşısında oturan Hacer görüntülenir. Bu aslında adamın kamusal alanda bozguna uğramış biri olarak sinirli ruh haliyle, Hacer’in karşısında büründüğü duygusal erkek rolünün zıtlığına dikkat çekmek için tercih edilmiştir. Bu Servet’in kurduğu şu cümlelerden anlaşılabilir:

“Yene, yenile öğreneceğiz işte. Şu kadarcık takıyorsam namerdim. Vallahi bak!” dedikten sonra küfreder ve sinirle adaylık için bastırdığı broşürü yırtar. Hacer’e karşı ilk

sözü “Eyüp’ün haberi var mı?” sorusudur. Aldığı “Hayır.” cevabıyla kocasından habersiz gelen kadın Servet’e göre artık sahipsizdir.

Kadın için “adamlı” olmak ayrıcalıklı olmayı ve toplum tarafından kabul edilmeyi göstermektedir (Köysüren, 2013:146). Bu durum kadının diğer erkekler için yasak olmasıdır. Eyüp’ün hapse girmesi Hacer’in “adamsız” kalmasıdır. Üstelik kocasından “izinsiz” kararlar almaktadır. Servet’in kadına yönelttiği bakışlarında değişiklik sezilir. Hacer’e arabada sarf ettiği “Ya, aslında çok duygusal bir adamımdır ben... Hemen ağlarım mesela bir şey olduğu zaman. Birisi şiir, miir okuduğu zaman. Vallahi billahi.” sözleri “sahipsiz” Hacer’i etkilemek içindir. Kendisini duygusal ve kadın ruhundan anlayan biri gibi göstermeye çalışır.

Filmin görsel düzenlenmesinde yakın planlara ek olarak mahremi gözetleyecek röntgenci bakış açıları sıklıkla kullanılmıştır. Seyirci mahreme ortak edilecek biçimde gözetleyici konumdadır. Filmde kadın ve erkek karakterlerin röntgenci bakışı farklılık barındırır. Kadın, Mulvey’in sözüne ettiği “arzu nesnesi” olarak görüntülenmektedir. Arzu nesnesi Hacer, ataerkil bakışla yönetmen, seyirci ve filmin erkek karakterlerinin gözünden aktarılır. Servet’le yaptığı konuşmanın ardından sokakta yürüyen Hacer’i kamera pencereden gözetler. İsmail, annesi ve Servet’i yatak odasının kapı deliğinden gözetler. Daha sonra uzaktan Servet’i izler.



Şekil 4. Mahremiyet ve röntgenci bakış

Eşinin ihanetinden şüphelenen Eyüp, Hacer’i önce yatak odasında daha sonra balkonda uzaktan izler. İzlerken Hacer’in terastan atladığını hayal eder. Bu aslında Eyüp için görmek, duymak ve konuşmak istemediği sorunların çözümü olacaktır. İffetini

yitirmiş eş ve anne olarak Hacer intihar ederse, Eyüp hiçbir şey yapmadan namusunu temizlemiş olacaktır.

Karakterlerin hepsi film içinde zaman zaman uzaktan gözetleyen konumundadır. Bu aynı zamanda seyircinin mahremi gözetleyen konuma yerleştirilmesidir. Röntgenci bakış, yasak ilişkinin bittiği ana da tanıklık eder. Servet ile Hacer'in deniz kenarındaki son konuşmasında kamera dalların arasına gizlenmiştir. Dalların kıpırdamasından uzaktan birinin izlediği hissi yaratılır. Bu kişi İsmail veya Eyüp olabilir.

Erkek karakterlerin gizli bakışlarına karşılık Hacer'in röntgenci konumu farklıdır. Hacer gözetleme eylemini açık seçik yapar. Duygularını saklamayan tek karakterdir. Eşi ve çocuğuyla arabaya binen Servet'i izler. Servet fark ettiğinde seyirci ilk kez Servet'in özel alanını görmüş olur. Yasak ilişkisi artık Servet'in aile birliğini tehdit etmektedir.



Şekil 5.Hacer'in röntgenci konumu

Bu sahnenin ardından Servet ilişkisini bitirmek ister. Onu ölüme götüren bu hata trajediyle biten arabesk bir aşkın sonucudur. Hacer'in bitmek bilmeyen telefonları, evinin önünde belirmesi ve son buluşmalarında “Seni özledim.” diyerek ayaklarına kapanması, tanıştıkları anda telefon melodisi olarak duyulan “Sen de mutlu olma emi.” dizelerindeki arabeskin tezahürüdür. Hacer, Servet'e yalvarınca “Ailecek manyak mısınız?” diye bağırır. Bu söz ailenin kutsallığını bozan Servet'in sonu olur.

İsmail'in, Servet'i öldürmesiyle kutsal aile düzenini bozan tehdit ortadan kalmıştır. Oğul “erkek” statüsüne yükselerek babasının onayını almıştır. Cinayet, üçünün de görmek duymak ve konuşmak istemediği şeylerin çözülmesi gereken bir soruna

dönüşmesini sağlar. Aile film içinde ilk kez bir arada üçlü kompozisyonda görüntülenir. Bu çekirdek ailenin beraber görüntülediği tek karedir.



Şekil 6. Çekirdek ailenin üçlü kompozisyonu

Fransız meclislerinde kralın sağında oturanlar gericilik veya kraliyet yanlısı, solunda oturanlar ise devrimci veya eşitlikçi olarak konumlanmıştır (Heywood, 2013:33). Üçlü kompozisyonda önemli figür babadır yani kraldır. İktidar gücü olarak baskın konumdadır. Hacer sola, İsmail ise babanın sağa yerleştirilmiştir. İsmail, ataerkil düzenin devamını sağlayacak baba adayı, Hacer ise düzeni tehdit eden öteki konumundadır.

Eyüp önce, duvarda asılı iki oğluyla çektiirdiği fotoğrafa bakar. Yeniden evlat acısı yaşamak istemez. Ailesini bir arada tutacak kararı, filmin başında olduğu gibi yine kendisi verir. Kahvehanede yatıp kalkan gence suçu üstlenmesi için para teklif eder. Son sahnenin erkeklerin sosyalleşme alanı olarak bilinen kahvehanede bitmesi anlamlıdır. Zira kahvehane toplumsal yaşamın, sosyalleşmenin ve erkek dayanışmasının merkezinde bir sahne gibidir (Arık, 2006:169)

Klasik anlatı filmlerinin başında bir denge bulunur. Serim bölümünün sonunu belirleyen tetikleyici olayla bozular. Sonunda arzu edilebilir bir düzeyde tekrar kurulur. Geleneksel aile anlatıları açısından formül şu şekilde gerçekleşecektir. Ailenin kurulu bir düzeni vardır. Dışarıdan gelen tehditle bu düzen bozular. Aile üyeleri el ele vererek tehlike savuşturulur. Bozulan aile birliği yeniden sağlanır.

Üç Maymun klasik öykü anlatımı açısından aşağı yukarı aynı şekilde gelişir. Öykü anlatımındaki fark dışarıdan gelen tehlikeden önce aile dirliğinin sağlam temelli olmamasıdır. Seyirciye doğrudan anlatılmasa da küçük çocuğun ölümüyle ailenin düzeni zaten bozulmuştur. Aile üyeleri fiziksel olarak bir arada yaşar ama aralarında duygusal yakınlık kurulamaz. Konuşmalar birkaç cümleyi geçmeyecek şekilde tasarlanmıştır. Bir araya geldikleri tek an İsmail'i cinayetten kurtaracak yol aradıkları zamandır.

Filmin başında Servet'in Eyüp'e sarf ettiği cümleler tekrarlanır. Güçlü konumdaki Servet ile Eyüp arasındaki hegemonik ilişki, filmin sonunda Eyüp ile Bayram arasında kurulur. Böylece film hem öyküsel hem de teknik anlamda sarmalı tamamlar. Aile düzeni yeniden sağlanmış olur. *Üç Maymun*'un döngüsel yapısı melodramatik imgelem üretmektedir. Bu aynı zamanda politik bir söyleme dönüşür. Güçlü olan, suçunu güçsüzlere yıkar; tahakküme ya da rızaya dayanan sınıf ilişkileri iş başındadır (Akbulut, 2012:19). Filmin melodramatik yapısı muhafazakâr bir görüşle şekillenen ideolojik aile üzerinden toplumsal yapının devamını sağlamak için yeniden üretilmesini sağlar. Bu bağlamda film kendi kuyruğunu yiyen yılan gibi sarmal bir yapıya sahiptir.

Git gide daralan özel alan çemberinden oluşan film evreni, yaz mevsiminin sıcaklığı, uyku hali, arada esen rüzgâr ile ev, tren garı ve hapishane arasında geçen gidiş gelişler, öyküde karşılığını patronunun suçunu üstlenen şoförün, oğlunun cinayetini üstlenmesi için başka bir gence gitmesiyle görüntüye aktarılmıştır. Film yağmur ve gök gürültüsüyle başlar ve yine aynı ses ve görüntülerle biter. Bu aslında dışarıdan gelen tehditle düzeni bozulan ailenin dirliğinin yeniden sağlanmasının sinematografik anlatımıdır. İdeolojik aile düzenini tehdit eden unsur, cinayet gibi bir şiddet eylemiyle bertaraf edilmiştir. Filmin sonunda çekirdek aile artık bir suç ortaklığına dönüşür.

3.3.2. Mutsuzluk Hanesi: Vavien



Şekil 7. Vavien Film Afişi

Filmin Konusu:

Tokat'ın Erbaa ilçesinde elektrikçilik yapan Celal mutsuz bir adamdır. Arada bir ortağıyla Samsun'a pavyona gitmesi tek eğlencesidir. Pavyonda çalışan konsomatris Sibel'e âşıktır. Eşi Sevilay'ın babası Almanya'dan her ay para göndermektedir. Biriken parayı Sevilay evin bodrumunda saklar. Celal eşinden gizli aldığı paraları pavyonda harcamaktadır. Sibel'in borç para istemesi üzerine Celal eşini öldürerek tüm paraya el koymaya karar verir. Arabasına otomatik bir kapı taktırır. Eşini pikniğe gitmeleri için ikna eder. Dönüş yolunda

otomatik kapıyı açar ve Sevilay'ın uçurumdan düşmesini sağlar. Bu arada Celal para vermesine rağmen Sibel'den yüz bulamaz. Bir süre sonra Sevilay geri döner. Paraları yerinde bulamayınca eşine sorar. Celal sinirlenir ve evi terk edeceğini söyler. Sevilay gitmemesi için yalvarır. Sevilay ev işlerini yaptığı milletvekilinden inşa edilen huzur evinin işlerini Celal'e verilmesini ister. Sevilay Celal'in gitmesini engellemek için babasından gelen tüm parayı ona verir. Böylece Celal, Sevilay ve Mesut mutlu mesut yaşamaya devam ederler.

3.3.2.1. Toplumsal ve Aile İçi Kimlikler Çatışması

Tarihsel süreç içinde üretim işlevi giderek azalan aile, günümüzde yakın duygusal bağlar içeren mahrem bir alana dönüşmüştür. Artık evliliğin temelini aşk, cinsel cazibe, mutluluk gibi kavramlar oluşturmaktadır (Giddens, 2012: 245). Burjuva ideali olarak çekirdek aile normu kapitalizm ve patriyarkal ideolojinin el ele vererek güçlendirdiği bir mutluluk alanı vaat etmektedir (Marks, Engels: 2013:39).

Yağmur ve Durul Taylan'ın yönettiği 2009 yapımı *Vavien*, taşrada yaşayan çekirdek bir aileyi ele alır. Celal, eşi Sevilay ve ergenlik çağındaki oğlu Mesut'la birlikte yaşamaktadır. Ortağı Cemal'le elektrikçi dükkânı işletmektedir. Dışarıdan bakıldığında taşrada yaşayan sıradan ve mutlu bir aile gibi görünmektedirler.

Celal hem iş hem de ev hayatında mutsuzdur. Mutsuzluğunun sebebinin ailesi olduğuna inanmaktadır. Sürekli işlerinin kötü gitmesinden ve parasızlıktan şikayetçidir. Ortağı Cemal ile Samsun'da yapılacak olan bir okulun ihalesini alma bahanesiyle pavyona giderler. Cemal'in aslında olmayan bir ihale alacaklarını Sevilay'a söylemesi, kötü giden ekonomik durumu bahane edip pavyona gitmek içindir. Böylece Celal'in mutluluk alanı olarak bildiği pavyon aynı zamanda dış dünyada işlerinin kötü gitmesinin örten bir perde görevi görür. Cemal'in ortağı adına yalan söylemesi ikisi arasındaki yakın bağı göstermektedir.

Çekirdek ailenin yaşadığı ev sırlarla doludur. Sevilay her ay babasının gönderdiği paraları bankadan çekip evin bodrumunda saklar. Celal'in eşinin parasından haberi vardır. Sevilay'dan habersiz kutudan para alıp harcamaktadır. Celal'in de kendine ait sırları vardır. İş yemeği bahanesiyle sık sık pavyona gider. Arkadaşı Sabri'den aldığı cinsel içerikli CD'leri soba borusu için açılan delikte saklar. Mesut ise babasından gizli CD'leri izleyerek kendini tatmin eder. Komşunun kızıyla gizli gizli buluşur. Sırlarla dolu evde üç yabancı gibi yaşayan aile fertleri, kahvaltılı masasında bile bir araya gelmekte zorlanırlar. Her konuşmaları Celal'in sinirlenmesiyle biter. Aile ortamı güvensiz ve yalanlarla dolu parçalanmış kişisel mahremiyet alanlarına dönüşmüştür.

Taşrada elektrikçi dükkânı işleten Celal için ailesi bir masraf kapısıdır. İdeolojik aile yapısının erkeğe yüklediği evi geçindirme rolü Celal'e ağır gelmektedir. Ailesi aynı zamanda Sibel'in bedeniyle somutlaşan mutluluğuna engeldir. "Parasızlıktan kıt kıt ötüyoruz." diyerek eşini suçlar. Filmin başında Celal'in otomatik kapı yaptırdığını öğrenen Sevilay aynı cümleyi bu kez Celal için söyleyecektir. Celal'in parasızlık karşısında duyduğu öfke, hayal kırıklığı ve mutsuzluk asıl nedeni eşitsiz servet dağılımıdır. Güç sembolü olarak sunulan erkek kimliği ekonomik güçten yoksunsa baba ve aile reisinin özel alandaki iktidar alanı parçalanmaktadır. Mutluluk alanı olarak sunulan aile, filmde Celal için bireysel mutsuzluğun kaynağıdır.

Mutluluk veya tatmin aracı olarak sunulan evlilik kurumu, erkek ve kadını birey değil, toplumsal birer kimlik olarak kabul eder. Buna göre erkek ile kadının evlilikten beklentisi farklılaştıkça eşler arasında sorunlar çıkabilecektir. Filmde Celal ile Sevilay'ın evlilik beklentisi farklıdır. Celal'in ekonomik güç ve cinsel ilişki üzerinden tanımladığı mutluluğun kaynağı erotik CD'ler ve Sibel'dir. Bu nedenle Sevilay'ı engel, sakladığı paraları ise amacına ulaşmak için araç olarak görmektedir. Eşini öldürerek hem evlilik içine hapsolmuş koca rolünden kurtulacak hem de eşinin paralarını alarak hayalini kurduğu hayatı yaşayacaktır.

Kadın olarak Sevilay ise cinsiyet ideolojisinin uygun olarak benliğini eşi üzerinden tanımlar. Evlilik onun için yaşamakla eşittir. Eşiyle sonsuz bir bağımlılık ilişkisi içindedir. Evlenerek babasının iktidar alanından, kocasının iktidar alanına geçmiştir. Otoriter babasından göremediği ilgi ve sevgiyi eşinden beklemektedir. Sevilay yaşama sebebinin Celal olduğuna inanmaktadır: “Her şeyim sensin. Senden başka hiçbir şeyim yok. Sen olmazsan ben yaşayamam.” diyerek evliliğinin bitmesini ölümle eş tutar.

Sibel'in görüştüğü diğer adam olan Galerici Süleyman, Celal'e göre hegemonik erkeklik dünyasında daha güçlüdür. Pavyonun kapısındaki sahne aslında iki erkeğin güç mücadelesidir. Her ikisi de arabasına yaslanarak Sibel'in aramasını bekler. Paralel kurguyla Sibel'in cep telefonundaki mesajı okuduğu görülür. Celal'in “Seni Seviyorum” mesajını üstünkörü okuyup burun büker. Cevap yazdığı kişi Süleyman'dır. Adam Sibel'den gelen mesajı okurken gülümser. Celal ve Süleyman birbirine kaçamak bakışlar atarlar. Celal mutsuz, Süleyman ise kendinden emin bir şekilde pavyona girer. Sibel seçimini Süleyman'dan yana yapmış güç savaşını Süleyman kazanmıştır.

Sahnede Sibel'i izlemek için en ön masaya oturan Celal, kadına doğru kadehini kaldırır. Bu aslında pavyondaki diğer erkeklerden farklı olduğunu gösterme çabasıdır. Sibel'le ilişkisinin özel olduğunu göstermek ister. Ortamdaki erkeklere “Sibel benim.” mesajı göndermektedir. Kadına telefonunu göstererek bir şeyler söylemeye çalışır. Arka masadan sahneyi izleyen Süleyman, Celal'in hareketlerine sinirlenir. Yanındakilerden biri sürekli aynı cümleyi tekrarlar:

“Ya Süleyman, bu adam senin dengin mi? Bir kere o senin dengin değil.”

Süleyman'ın ekonomik gücü Cemal'in erkekliğine üstün gelir. Celal'in Sibel üzerinden kurduğu mutluluk beklentisini erkeklik dünyasında sekteye uğratan kişi Süleyman'dır. Buna rağmen o ailesini suçlar. Bu aslında bir çeşit yansıtmadır. Hegemonik erkeklik dünyasında Süleyman'a yenik düşen Celal “güçlü erkek” olma sınavındaki başarısızlığının yarattığı hayal kırıklığı ve yenilmişlik hissini evli olmasına bağlar.

İki erkeğin eşit olmayan konumu Sibel'in Süleyman'ı seçmesine neden olur. Mücadeleyi ekonomik gücü yüksek olan kazanır. Buna rağmen Celal vazgeçmez ve gece yarısı Sibel'in evine gider. Filmin başında verdiği 1000 TL aslında borç veya iyilik değil, kadınla geçirmeyi umduğu gecelerin bedelidir. Parayı verirken Sibel'e ihaleden bahsetmesinin sebebi de budur. Celal, Sibel'e aslında “Büyük bir iş aldım. Daha çok para kazanacağım. Seni sık sık görmeye geleceğim.” demek ister.

Sibel'in kapısını Süleyman açar ve Celal'i döver. Ekonomik güç hiyerarşisinde alt ettiği Celal'e bu kez fiziksel olarak üstün gelmiştir. Bu andan Celal için karar anıdır. Filmin başından beri tasarladığı cinayeti işlemeye karar verir. Eşinin sakladığı paralarla Süleyman'la güç yarıştırmak Sibel'i elde edeceğini düşünür. Aynada şişen kafasına bakarken “Pikniğe gidelim mi?” sorusunun provasını yapar.

Ertesi gün kahvaltı masasında aile ilk kez bir araya gelir. Filmin başından beri kopuk dünyalarında yaşayan ve konuşmaları üç-beş cümleyi geçmeyen üyeler sofrada tartışır. Celal, Mesut'un motordan düştüğünü öğrenince çok kızar. Celal kafasında meşrulaştırdığı mutsuzluğunun kaynağını ilk kez dile getirir:

“Kafama sıkacağım sonunda. Bir mutluluk vermediniz bana. İşiniz gücünüz masraf çıkarmak.”

Aslında Celal intihara meyilli bir karakter değildir. Bu sözleri eşini “kocasız”, oğlunu “babasız” bırakma tehdididir. Sevilay ve Mesut her anlamda “aile reisinin” iktidar alanı içinde edilebilir. Aile içi rollerini Celal üzerinden tanımladıkları için sürekli aşağılanmaya maruz kalırlar. Buna rağmen “babanın erk alanının” dışına çıkma düşüncesine sahip olamayacak kadar pasiftirler. Sevilay'ın pidedide arkadaşına söylediği

“Kafama sıkacağım.” diyor.” sözü Celal’in boş tehdidinin işe yaradığını gösterir. Sevilay, eşini kaybetme korkusuna kapılmıştır.

Milletvekilinin evine vavien bağlantı istemesi üzerine Celal’in “Ben vavien bağlamasını bilmiyorum.” demesi Sevilay’ı sinirlendirir. Arabadaki kavga Sevilay’ın kocasına karşı geldiği tek andır. Ev dışında kendini değerli hissettiği tek yer partinin kadın kollarıdır. Huzurevi toplantısında yemekleri nedeniyle övülmesi kadının özel alan dışında kimlik kazanmasıdır. Milletvekiliyle ilişkisi Sevilay’ı ev dışında da değerli hissettirir. Bunu kaybetme korkusuyla eşine meydan okur.

Öte yandan Sevilay’ın verdiği tepki Celal için bardağı taşıran son damladır. Eşini arabadan kovar. Filmin başında parasızlıktan şikâyet etmesine rağmen otomatik kapı yaptırması artık anlam kazanmıştır. Arabadaki tartışma cinayeti Celal’in kafasında meşrulaştıran katalizör görevi görür. Sevilay’ı öldürerek para ve Sibel üzerinden kurduğu mutluluğu elde edeceğini düşünür.

Celal arabasıyla uçurumun kenarında durur. Taş yüklü çuval bağladığı ipli mekanizmayı arabasına yerleştirir. Hızla virajı alırken otomatik kapıyı açar. Çuval uçurumdan aşağı yuvarlanır. Birkaç sahne önce gülümseyen yüzüyle aynada provasını yaptığı “Pikniğe gidelim mi?” sorusunu sorar. Eşini ikna etmek için yanağına öpücük kondurur. Hz. İsa’nın kendisine ihanet eden Yahuda’yı veya *Baba II*’de Micheal’ın kardeşi Fredo’yu öldürmeden önce öpmesi gibidir. Bu öpücüğü Sevilay eşinin sevgi gösterisi olarak algılar. Film boyunca çiftin fiziksel ve duygusal olarak yakınlaştığı ilk andır. Evliliğinin yoluna girdiğini düşünerek mutlu olur.

Piknik gibi boş zaman eğlencesi etkinliği kadının ücretsiz ve değersiz ev içi işleri olarak görülür. Bütün hazırlıklarını Sevilay ve arkadaşı Hasibe üstlenir. Erkekler arabanın yanında beklerken kadınlar eşyalarını arabaya yükler. Piknik boyunca kadınlar yemek hazırlamak, sofrayı kurmak ve toplamak gibi özel alan görevlerini yerine getirirken erkekler gazete okur, oturur. Yağmur başlayınca kadınlar alelacele toplanırken, erkekler arabanın içinde oturmuş bekler. Bu bağlamda pikniğin evde canı sıkılan kadınların, eşleri tarafından ödüllendirildiği bir etkinlik olduğu düşünülse bile kadınlar için özel alan sorumluluklarından kurtulamadıkları bir işe dönüşür.



Şekil 8. Piknikteki erkek ve kadınlar

Piknik dönüşü Celal’in planı işe yarar. Sevilay’ın yokluğunda yatağa uzanır ve rahat bir uyku çeker. Mutluluğunun önünde engel kalmamıştır. Yalandan üzölmüş gibi yaparak dikkat çekmemeye çalışır ancak rakip dükkânın sahibi Sabri’nin sorularına sinirlenir. Sevilay’ın geri dönmesi Celal için korku dolu anların başlamasıdır. Eşinin her şeyi biliyor olması düşüncesiyle sırlarla dolu ev artık korku mekânına dönüşür.

Parayı bulamayan Sevilay’ın Celal’e sorması çift arasındaki gerilim yaratır. tırmanır. Celal suçluluk psikolojisini bastırmak için eşini kendisinden sır sakladığını söyleyerek üste çıkmaya çalışır. Sevilay “eş” olma görevini sorgulamaya başlar. Hasibe’nin sözlerinden evliliğin kadın ve erkek için farklı anlamlar taşıdığı anlaşılır.

“Hiç kocadan bir şey saklanır mı? Saklarsan o zaman kocan olmaz. O da seni boşar.”

Celal’den boşanma fikri Sevilay için ölmek demektir. Bir erkeğin eşi olmak kadının sadece özel alanda var olmasıdır. Bu nedenle Sevilay’ın en büyük korkusu “kocasız” kalmaktır. Evlilik yoluyla elde ettiği “eş ve anne” statüsü Celal’in evliliği sürdürme isteğine bağlıdır. Önce babasının kızı sonra da kocasının karısı olmak Sevilay için her şey demektir.

Bu arada Celal, baba figürü olarak gördüğü Cemal’e her şeyi anlatır. Cemal onu döverken ağzından şu cümle çıkar:

“Sen kimin evladısın?”

Bu soru aslında Cemal’in kendisine yönelik hayal kırıklığıdır. İkisi arasında kan bağına dayanmayan ve sembolik düzeyde kurulan baba-oğul ilişkisinin sorgulanmasıdır.

Oğlu gibi sevdiği adamın eşini öldürmeye çalıştığını duyunca babalık görevini yapamadığını düşünür. Siniri geçtikten sonra sorunu çözmek için yeniden şefkatli baba rolüne bürünür. Celal'den Sevilay'ın parasını geri vermesini ister.

Cemal'in tavsiyesi üzerine Celal yine yalana başvurur. Aslında var olmayan ihaleden avans aldıklarını söyleyip paranın yarısını verir. Sevilay'ın “Ben para mara istemiyorum. Seni istiyorum.” demesi aslında Celal'e olan bağımlılığının ve “kocasız” kalma korkusunun birleşmesidir. Filmin sonunda milletvekilinin evinde Cemal ile Celal vavien bağlantısını yaparken, Sevilay da huzurevinin elektrik ihalesinin eşine verilmesini ister. Bu sayede hem parasızlık sorununu çözecek hem de kocasına layık bir eş olduğunu gösterecektir. Milletvekiliyle yakın ilişkisini kullanarak aile birliğini koruma görevini yerine getirmiştir.

Filmin son sahnesi huzurevinin temel atma törenidir. Devlet üzerine düşen görevi yapmış ve çocukları tarafından bakılmayan yaşlılara bir sığınak inşa etmiştir. Film bu sonla her koşulda ailenin korunması için birey ve devletin üzerine düşen sorumlulukları yerine getirdiğini işaret eder. İhaleyi almanın mutluluğuyla Celal arabaya biner. Yanında Sevilay vardır. Arka koltuktaki Mesut'u ortalarına alarak yola çıkarlar. Üçünün de yüzü gülmektedir. Ailenin birliği ve kutsallığı korunmuş olur.



Şekil 9. Filmin son karesi

3.3.2.2. Kamusal Özele Toplumsal Cinsiyet Roller

3.3.2.2.1. Erkek, Baba, Oğul

Filmdeki erkek karakterlerin üç nesil olarak kurduğu baba-oğul ilişkisi önemlidir. Cemal, Celal ve Mesut için şefkatli ve korumacı baba modelidir. Celal ise Mesut’la ilişkisini Cemal üzerinden değil, filmde görülmeyen sevgisiz babası üzerinden kurar. Oğluyla kurduğu iletişim hayal kırıklığı ve kızgınlık duygusuyla kurulan monologlar üzerinden söze dökülür. Celal itaatkâr oğul olarak babasından göremediği saygıyı Mesut’tan bekler. Sevgisini göstermekte zorlanır. Mesut’u hep işe yaramaz olmakla suçlar. Kendisine ait porno CD’leriyle tatmin ettiğine tanık olduğunda Mesut’un ellerinin pisliğinden iğrenir. Sürekli “Ellerini yıkadın mı sen?” diye sorar. Konuşmalarında sürekli oğlunu aşağılar ve hakaret eder:

“Keşke okumaya niyetin olsa da ben de ceketimi satıp seni Ankaralarda, İstanbullarda okutsam. Ama bakıyon karşında tam bir andavallı. Tam bir mal.”

Burada kullanılan “Ceketini satmak” deyiminin günümüz ekonomik koşullarında karşılığı yoktur. Bu aslında basmakalıp bir Yeşilçam repliği olarak yoksul veya dar geçimli aile reisinin yaşadığı zorlukları gösterir. Oğlunun daha iyi yaşaması için okutma arzusudur. Celal’in yaşı düşünüldüğünde kullandığı bu anlamsız deyim kendi babasından veya izlediği filmlerden duyduğu nostaljik bir duygu barındırır.

Cinsel yetişkinlik açısından bakıldığında Celal ile Mesut arasında fark yoktur. İkisi de fiziksel tatmini sanal fanteziler üzerinden sağlar. Baba yetişkin olmasına rağmen ergence bir davranışla pornografik CD’ler biriktirir. Katalogdan seçer gibi pavyona yeni gelen kadınların fotoğraflarına bakar. Filmin başında para almak için bodruma indiği sahnede, oğlunun eve geldiğini duyar. CD’lerinden birini aldığını anlar. Yukarı çıkıp oğluyla yüzleşmek yerine saklanmayı tercih eder. Zira o anda kendisi de eşinden gizli bir eylem içerisinde. Tanık olduğu olaydan sonra CD’leri sakladığı yerden alır ve dükkâna götürür.

Ekmeklere dokunan oğluna “Oğlum sen niye başkalarının eşyalarına el sürüyorsun lan!” diye bağırır. Burada aslında sözünü ettiği başkası değil kendisidir.

Özenle sakladığı koleksiyonunu tatmin aracı olarak kullanan ve sırrını bilen oğlunu azarlayarak haz hakkını elinden almaya çalışır.

Mesut’a kızgınlığının temelinde yatan sebep ona bakarken kendisini görmesidir. Alfabetik sıraya göre derlediği koleksiyonuyla evlilik içi cinselliğine alternatif bir fantezi dünyası kurmuştur. Pavyona gitme alışkanlığı ise hayalindeki kurduğu fantezi pratiğidir. Sibel görünüşü itibariyle CD’lerdeki kadınlara benzemektedir. Pavyondaki erkekler tıpkı televizyon ekranından porno izler gibi sahnede açık saçık elbiseleriyle dans eden kadınları izlerler. Tek fark para karşılığı kadınlarla kurabilecekleri gerçek fiziksel temastır.

Celal toplumsal cinsiyet ideolojisinin biçtiği babalık ve kocalık rolünü benimsemek istemez. Sürekli şikâyet eder. İş dünyasındaki kötü gidişin sebebi masraf çıkaran ailesi ve rakip dükkânın sahibi Sabri’dir. Oysa kendisi vavien bağlamayı bile bilmediğini söyler. Tamir yaparken sigortaları attırır. Bütün bunlara rağmen baba ve eş olma sorumluluklarını yerine getirdiğine inanmaktadır. Mutsuz hayatı için suçlayacak birilerini arar. “Kafama sıkacağım o olacak. Bıktım sizden, mutluluk vermediniz bana. İşiniz gücünüz zarar” demesi bu yüzdendir. Bireysel mutsuzluğunun kaynağı olarak suçladığı eşini ve oğlunu, babasız ve kocasız bırakmakla tehdit eder. Gece geç saatlere kadar eve gelmez. Yatakta hep sırtı Sevilay’a dönüktür.

Filmde Celal’in iş ortağı Cemal şefkatli baba figürüdür. Samsun’daki okul ihalesi söyleyen odur. Sevilay’a pavyona değil, iş toplantısına gittiklerini konusunda yalan söyler. Ekmeği elleriyle parçaladığı için Mesut’a kızan Celal’e karşı çıkar. Sevilay uçurumdan düştüğünde Celal’i teselli eder. İyi ve kötü insanlara dair konuşmasında “Bizler iyi insanlarız.” diyerek kendisini ve Celal’i tanımlar. Milletvekilinin Celal’den yapmasını istediği vavien bağlantısını öğrenmek için çaba sarf eder. Filmin sonunda Celal’a baba edasıyla nasıl yapacağını gösterir.

Evin tek çocuğu Mesut sessizdir. İsmine tezat olarak doğumuyla babasına mutluluk yaşatamamıştır. Babası tarafından sürekli azarlanır ve aşağılanır. Arabada babasına “Deniyorum.” diyerek kendini savunur. Motordan düştüğünde korkuyla önce motora bir şey olmadığını söyler. Babasının kendi sağlığından ziyade motora, dolayısıyla paraya değer verdiğini bilir.

Hakaret, azar ve aşağılamaya dayalı baba-oğul ilişkisinin bozulduğu an Mesut'un komşu kızıyla ilişkisinin açığa çıkmasıdır. Filmin başında Mesut kapının önünde gördüğü komşu kızından sonra cinsel tatminini CD'lerle giderir. Geceleri ise duvardan komşu evin bahçesine atlayarak kızla buluşur. İki genç gizli gizli öpüşürler. Annesi ölümünden hemen sonra teselliye sevgilisinde arar. Kızın omzuna yaslanarak ağlamaya başlar. Bir süre sonra yakınlığından faydalanarak kızı öper. Genç kızın tepkisi son derece anlamlıdır:

“Mesut ne yapıyorsun? Annen öldü.”

Mesut annesinin ölümünü veya kaybolmasını cinsel tatmin için bahane olarak kullanmaktadır. Babasıyla iletişimi ne kadar kötüyse annesiyle ilişkisi de o kadar mesafeli ve belirsizdir. Kızın annesine yakalandıktan sonra Sevilay olayı eşine anlatır. Celal'in tepkisi son derece ataerkildir. Başından beri aşağıladığı oğluyla gurur duyar:

“Vay anasına ya! Gördün mü Mesut'un yaptığını?” diyerek güler. Bu bir övünç anıdır. Mesut'un yanına gider ve kafasını okşar. Baba-oğul sert hareketlerle şakayla karışık güreşirler. Film boyunca baba-oğul arasındaki en sevgi dolu andır. Annesi öldüğünde ağlayarak kendisine sarılan Mesut'un elleri yüzüne değdiğinde iğrenen Celal artık oğlunun ellerini tutmaktan çekinmez.

Celal'in oğlunu onaylaması sadece bir kızla yakınlaşması değildir. Mesut, Celal'in sevmediği komşusu ve rakibi Sabri'nin kızıyla ilişki yaşamaktadır. Celal, oğlu aracılığıyla Sabri'ye üstünlük sağladığını düşünür. Erkeklik dünyasında rekabet ettiği adamı, kadın bedeni üzerinden ispatlanan erkeklikle yenmiştir.

3.3.2.2.2. Kadın, Eş, Anne

Filmde kadın karakteri Sevilay, kendini sadece ev içindeki anne ve eş rolü üzerinden tanımlar. Almanya'da yaşayan ailesi, özellikle de babasının telefon konuşmalarından sevgisiz bir ailede büyüdüğü anlaşılır. Babası her şeyi parayla ölçen bir adamdır. Telefon konuşmalarında tek konu kızına yolladığı paradır. Kızını, Celal'e karşı dikkatli olması konusunda sürekli uyarır. “O seni paran için seviyor. Sarı Çıyan.” gibi sözlerle kötülerken, Sevilay babasını Celal'in iyi bir insan olduğu konusunda ikna etmeye

çalışır. Sevilay hatırını sormaya çalıştığında ise “Telefon para yazıyor.” diye konuşmayı kısa keser.

Sevilay’ın kişiliğinin oluşması veya oluşamamasının temelinde sevgisizlik yatmaktadır. Babasından göremediği sevgiyi Celal’den bekler. Eşine ördüğü hırka için özenle düğme arar. Giymesi için ısrar eder. Celal sarı renginden dolayı “Kadın şeysi bu.” diye istemez. Sarı rengin dişilikle ilişkilendirilmesi bilinçaltında ikinci dalga feministlerin toplumsal cinsiyetin aile içinde yeniden üretildiği argümanı ile bağlantılıdır. Yeni doğan çocukların giysi renklerinden bile kadın-erkek olarak kodlandırılması ilişkilidir. Örneğin; pembe, satı gibi canlı renkler kadınlar için, siyah, lacivert, gri gibi koyu renkler erkekler içindir.

Filmde kadının erkeğe bağımlı durumu Sevilay’ın babasıyla yaptığı telefon görüşmelerinden anlaşılabilir. Uzaktaki ses son derece soğuk, mesafeli ve emredicidir. Eşinin ekonomik durumu kötü olmasına rağmen paraları saklaması Sevilay’ın kararı değildir. Babası istediği için yapar. Celal paraları geri getirdiğinde onları istemediğini söyler. Tek isteği Celal’in gitmemesidir.

Sevilay ev işlerinde hamarat, güzel yemekler yapan bir kadındır. Bunlar kadın olarak zaten görevidir. Öte yandan enfes dolmaları sayesinde milletvekili tarafından övülür. Uçurumdan düştükten sonra bile milletvekilinin ağzından çıkan “Harika dolma yapardı.” cümlesi Sevilay’ın yemek becerisi üzerinden anne ve eş olarak tanımlanması demektir. Özel alanda sorumluluğu olan şeyleri kamusal alanda yapıyor olmakla hissettiği işe yarama duygusu Sevilay’ın mutluluk anlarıdır.

Celal için dış dünyadaki mutluluk alanı pavyon, Sevilay için kadın kolları toplantılarıdır. Huzurevi inşasına dair toplantıda kadınların yanında yemekleri nedeniyle övgü almak hoşuna gider. Film boyunca Celal’e kafa tuttuğu tek an arabada vavien yüzünden kavga etmeleridir. Ev dışında bireysel anlamda saygı ve övgü gördüğü partinin milletvekilinin isteğini yerine getirmede için eşine kızar. Bu onun için dışarıda var olma savaşıdır. Milletvekili ile olan ilişkisinin bozulmasını istemez.

3.3.2.3. Mahrem Alanın Düzenlenmesi

Vavien'de ailenin yaşadığı ev sırlarla doludur. Bodrumdaki gizli bölmeler, soba borusu gibi delikler hane halkının sırları saklamaktadır. Aile içi iletişimsizliği ve sevgisizliği simgeleyen bu boşluklar aynı zamanda baba, anne ve çocuğun bölünmüş özel alanlarını oluşturmaktadır. Mekânsal olarak ev, aile bireyleri için parçalanmış alanlardır. Bu durum mahremiyet içinde mahremiyet duygusu yaratmaktadır. Üç karakter arasındaki soğuk ve mesafeli ilişkileri temsil eder.

Sevilay babasının gönderdiği paraları turşu bidonlarının arkasındaki bir olukta saklar. Celal, eşinin sırrını bilir ama söylemek yerine para aşırmayı tercih eder. O da soba borusu deliğinin içine CD'lerini saklar. Mesut da babasının bu sırrını cinsel tatmin aracı olarak kullanır. İki erkeğin eve her geldiklerinde Sevilay'a seslenmesinin nedeni budur. Anne evin temel taşıdır. O evdeyken sırlarının açığa çıkmasından korkan Celal ve Mesut evin boş olduğundan emin olmak ister.

Celal'in filmin başından beri eşini öldürmek istemesi ve bunun için uygun anı beklemesi nedeniyle ev aynı zamanda bir suç alanına dönüşür. Sevilay katiliyle bir arada yaşamakta ve aynı yatağa girmektedir. Celal aynı zamanda hırsız, manipülatör ve yalancıdır. Hem Sevilay'ın paralarını çalar hem de suçunu gizlemek için eşine vicdan azabı çektirecek şeyler söyler. Kendini öldürmekle tehdit eder. Kadın paraları sorduğunda eşini sır saklamakla suçlar. Paraları aldığını söylemek yerine sanki Sevilay'a iyilik yapıyormuş gibi ihaleden para aldığı yalanını uydurur. Amacı Sevilay'ın sevgisini sömürerek kendi ahlaki iki yüzlüğünü saklamaktır.

Sevilay'ın eve dönüşüyle mekân bir korku alanına dönüşür. Celal, Cemal'in sözünü ettiği gibi "Elini sıkarken kafasında plan yapan" kötü insanlardan biridir aslında. Sevilay'ın dönmesiyle her şeyin ortaya çıkmasından korkan Celal iyice paranoyaklaşır. Sabah kapının sesine uyanıp karşısında beyazlar içinde Sevilay'ın görünce hayalet görmüş gibi olur. Eşinin yaralı yüzünü aynada görmesi korku türünün basmakalıp uyaşımlarındandır. Koltukta uyuyakaldığında üstünün aniden örtülmesiyle sıçrar. Cemal ve Sevilay'ın sürekli ve aniden arkasında belirmesinden korkan Celal aslında vicdanı bir hesaplaşma içindedir. Öte yandan her ikisi de yine Cemal'in deyiimiyle "iyi" insandır.

Baba ve eş olarak sevdikleri Celal'in saf kötülüğü temsil ettiğini akıllarına bile getirmezler. Bu bağlamda mekân aynı zamanda Celal'in manipülasyon alanıdır.

Filmde kullanılan yakın planlar ve alt açılar, sırlarla dolu bir mekân yaratmak için tercih edilmiştir. Doğa manzaralarının yarattığı huzur hissiyle, evin güvensiz ortamı zıtlık içindedir. Mutluluk hissi vermesi gereken sığınak kişilerin birbirlerine olan güvensizliğiyle inşa edilmiştir. Ailenin bir arada bulunduğu mekânlar cinayet mekânı olan araba içi ve kahvaltı masasıdır.



Şekil 10. Ailenin ortak mekânları

İlk planda çekirdek aileyle aynı hanede yaşamayan kişiler de bulunmaktadır. Celal cinayeti işlemek için piknik bahanesiyle herkesi davet eder. Böylece Sevilay düştüğünde kendisini destekleyecek tanıkları olacaktır. Hem gidişte hem dönüşte Sevilay'ı kapının dibine oturtmak için insanları özenle arabaya yerleştirir.

İkinci planda ise çekirdek ailenin birlikte görüntülenir. Kahvaltı masasında Sevilay arkası dönük olarak yerleştirilmiş ve baba-oğul arasında huzursuzlukları yatıştıracak bir araç görevi görmektedir. Üçü de bakışlarını yere indirerek iletişim kurmamayı tercih eder. İletişim kurulacak yemek masasındaki tartışma ailenin bölünmüşlüğüyle ilişkilendirir.

Bir arada oldukları bir diğer an ise filmin sonunda arabada yan yana oturdukları mutlu aile tablosudur. Mesut komşu kızıyla olan ilişkisi sayesinde babasından onay almıştır. Sevilay, Celal'in işine yardımcı olmuş ve böylece “kocasız” kalmaktan kurtulmuştur. Eşinden kurtulma planları yapan Celal ise hem işlediği suçun yükünden kurtulmuş hem de paralarını kendi açtığı banka hesabına yatırarak başından beri istediği ekonomik güce ulaşmıştır.

Dış dünyada Celal sık sık pavyonda, Sevilay ise parti binasında görüntülenir. Celal'in iş bahanesiyle gittiği "Fallow (Follow değil) Me" adlı pavyon, adından da anlaşılacağı üzere günaha davet mekânıdır. Yüksek sesleri ve renkli ışıklarıyla erkek mekânı olarak pavyon aslında seyirlik bir alandır. Masaların konumu hegemonik erkeklik hiyerarşine uygun şekilde düzenlenmiştir. Bol ışıklı ön masalar ufak ve birkaç sandalyelidir. Karanlıkta kalan arka masalar müdavimlerin yeridir. Masalardan bazılarında erkeklerin yanında konsomatrislik yapan kadınlar oturmaktadır.



Şekil 11.Pavyon sahnesi eril bakış

Sahnede dans eden kadınlar televizyon veya bilgisayar ekranında sanal seks vadeden CD'lerin yerini almıştır. Erkeklerin çoğu sadece kadınları seyrederek cinsel tatmin peşindedir. Ekonomik gücü yüksek erkekler, seçtikleri kadınlarla uzun süreli ilişki kurma özgürlüğüne sahiptir. Celal'in Sibel'in evine gittiği anda kapıyı açan Süleyman'ın eve girme hakkı hegemonik erkek kimliğinden kaynaklanmaktadır. Fonda çalan Sezen Aksu şarkısı erotik çağrışımlarıyla bu "günah yuvasının" 2000'lerin sözde cinsel özgürlük adı altında yaygınlaşan popüler kültürünün yansımasıdır. Evin tekinsiz ortamı ile pavyonun vadettiği cinsel tatmin alanı mutluluk yanılsamasıdır.

Vavien herhangi bir ışığı, iki ayrı yerden açıp kapatmaya yarayan bir tür elektrik düzeneğidir. Bu sistemde tek anahtarın üç kontağı vardır. Sistemin çalışması için iki anahtarın üzerine düşen görevi yapması gerekir. Anne, baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile vavien bağlantı gibidir. Celal'in karanlık zihnini aydınlatan Sevilay, film sonunda özlemini çektiği mutluluk alanını yaratmayı başarmıştır. Celal'in saf kötülüğü karşısında Sevilay'ın saf iyiliği vavien aile düzeneğinin her şeye rağmen çalışmasını sağlar.

3.3.3. Çoğunluğun Hanesi: *Çoğunluk*



Şekil 12. *Çoğunluk* Film Afişi

Filmin Konusu:

Mertkan, müteahhit babasının sağladığı lüks yaşamında günlerini arkadaşlarıyla gezerek geçiren bir gençtir. Restoranda garsonluk yapan Gül’le tanışır. Babasının itirazlarına rağmen genç kızla ilişkisini sürdüren Mertkan büyüdüğü ortamın dışına çıkmaya başlar. İki dünya arasında sıkışan genç, çevresinin istediği biri gibi olabilmek için Gül’den ayrılır. Ayrılık sonrası alkol aldığı bir gece arabasıyla ticari bir araca çarpar. Bu arada Gül’ün ağabeyleri kızı bulup memleketine geri götürmüştür. Ev arkadaşından

Gül’ün gittiğini öğrenen Mertkan babasının Gebze’deki şantiyesine gitmeye karar verir. Döndüğünde ise çevresinin ondan beklediği gibi birine dönüşür.

3.3.3.1. Toplumsal ve Aile İçi Kimlikler Çatışması

Açılıştaki orman sahnesi, doğal olarak sunulan ama kültürel olarak üretilen erkekliğin, baba-oğul üzerinden temsilidir. Kemal ve Mertkan ormanda yürüyüş yaparken, oğul babasına yetişmekte güçlük çeker. Vahşi yaşamda sürünün başını takip eden yavru gibi babasının izinden gider. Filmin sonlarına doğru bu orman, bizzat baba tarafından inşaat sahasına dönüştürülmek üzere yok edilecektir. Toplumsal cinsiyet ideolojisinin ürettiği erkekliğin doğal olarak sunulması, kent yaşamına kurban edilen orman gibi doğallığını yitirmekte ve neoliberal konjonktürün gereği olarak kentsel yaşamın yağmacı kültürüne kurban edilmektedir.



Şekil 13. Ormanda babasına yetişmeye çalışan Mertkan

Mertkan'ın babasına yetişememesi filmdeki ilk başarısızlığıdır. Yaşına göre kilolu çocuktur. Eve döndüğünde temizlikçi kadına tekme atmasıyla, başarısızlığının yarattığı kızgınlık kendinden daha güçsüz birine yönelik şiddete dönüşür. Kadının “Mertçiğim” diyerek sevimli bir çocuk olarak tanımladığı oğlan, babasının gözünde ismi gibi güçlü bir yapıya sahip olmak zorundadır. Büyüdüğünde vatanına, ailesine ve babasına yakışır “aslan gibi adam”a dönüşecektir. Filmin açılış sekansı Mertkan'ın erkekliğini ispatlama yolunda arada kalmışlığını göstermektedir.

Babasının Mertkan'ı bahaneyle şantiyeye göndermesi, akşam yemeğine zamanında gelmeme cezasıdır. Kemal akşam yemekleri konusunda oldukça serttir. Ailenin masada bir araya gelmesi, evin kuralıdır. Öte yandan yemek esnasında birbirleriyle konuşmak yerine televizyon izlemeleri, burjuvaziden miras yemek masasını işlevsiz kılmaktadır. Kemal ne eşi ne de oğluyla iletişim kurmadan sadece fiziksel olarak masada bulunmalarını ister. Dolayısıyla yemek masası filmde içi boş ve şekilci bir küçük burjuva geleneğine dönüşmüştür.

Gebze'ye gitmek için erken kalkan Mertkan mutfığa girer. Masada annesi ve temizlikçi kadın Şükriye oturmaktadır. Kadının cana yakınlığına tezat soğuk bir tavır takınan Mertkan, kadınla çocuğunun gitmesi için kahvaltı hazırlamaya başlar. Kadının arkasından “Hâlâ kokuyor.” demesi sınıfsal aşağılama olarak annesi tarafından “Köylü kadını, parfüm sürmesini bekleyemezsin.” basmakalıplığındadır.

Filimde Gül ile Mertkan'ın tanışma anı yoktur. Kızın çalıştığı kafede yemek yerken konuşurlar. Daha sonra Gül'ü arkadaşlarının yanında görür. Onların yanında kıza olan ilgisini gizlemeye çalışır. Gençler arabayla gezerken yolun kenarında kızları tekrar görürler. Kuştepe'de oturduklarını öğrendiklerinde arkadaşının “Ulan çingenelere yazıyorduk az daha.” sözü sınıfsal ve etnik anlamda bir sınır çizmedir. O andan itibaren Mertkan'ın kıza ilgisi artar ve telefonlaşmaya başlarlar. Öteki olarak Gül, Mertkan'ın ilgisini çekmiştir.

Gül'le arkadaşlığı sayesinde babasının sağladığı güvenli ve rahat ortamın dışına çıkmak, karşı cinsle fiziksel ilişki kurma isteğidir. Kızın evine gittikten sonra yabancı bir dünyaya adım atmanın verdiği heyecan korkuya dönüşür. Arabasının camının kırılması ve Gül'ü soran adamın tehditkâr tavrı yüzünden babasının güven veren iktidar alanına geri döner. Korkmasına rağmen kızın vadettiği cinsellik, Mertkan'ı ötekilerin dünyasına geri döndürür. İlk cinsel birleşmelerinden sonra aynadaki gururlu duruşu erkeklığe atılan adımın verdiği mutluluktur.

Mertkan'ın yetiştiği toplumsal yapının dışına çıkması Gül'le kurduğu arkadaşlık yoluyla gerçekleşir. Her büyük şehirde olduğu gibi İstanbul'un kozmopolit yapısı içinde semtlerin isimleri, bireylerde sınıfsal ve etnik bir anlam taşımaktadır. Kemal'e göre oğlunun “ait” olduğu alanın dışına çıkması ve ötekiyle kurduğu ilişki ailesini ve ülkesini tehdit etmektedir.

Gül'ü evlerine davet etmesi, bir yabancı için korku dolu semtlerden uzaklaşarak ilişkisini sürdürüme çabasıdır. Kızı kendi güvenli ortamına çekmeye çalıştığı anda ise baba engeliyle karşılaşır. Kemal'in kızın memleketini sorması aslında etnik bir araştırmadır. Oğluna bu soruyu birkaç kez sorar. Babasının vereceği tepkiyi bilen Mertkan cevabı bilmesine rağmen “Sormadım.” diyerek geçirir. Gül, çekirdek ailenin özel alanına girdiği anda Kemal soruyu bu kez kıza yöneltir. Şantiyedeki konuşmada ise Mertkan'dan Vanlı olduğunu öğrendiği kızı “sepetlemesini” ister. İdeolojik düzeyde Kemal için Gül ötekidir ve ailesinin düzenini bozmaktadır.

Babasının isteği üzerine Mertkan, Gül'den uzaklaştığında eski alışkanlıklarına geri döner. “Aile reisi”nin uygun gördüğü toplumsal rol gereği, kız hem vatan hem de ailesi için tehlikelidir. Şantiyedeki konuşmadan sonra Mertkan kaza yapar. O ana kadar

Kemal oğlunun Gül’le ilişkisini genç bir erkeğin cinselliğini tatması olarak algılarken artık müdahale dozunu arttırması gerektiğini düşünür. Oğluna sarf ettiği sözler Türkiye’deki çoğunluğuna ait bir kimlik tarifine dönüşür:

“Yarın bir gün askere gideceksin, evleneceksin, işin başına geçeceksin. O yüzden takıldığın adamları çok dikkatli seçmen lazım. Sen kendin gibilerle beraber olmaya bak. Hepimiz elhamdülillah Müslümanız, Türk’üz... Kiminle yatıp kalktığına dikkat edeceksin ki birbirimizi üzmeylem. Bu gibi tipler vatani bölme derdindedir. Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir.”

Kemal’in Mertkan’a çizdiği toplumsal kimlik, etnik bir milliyetçilik üzerine yükselen bir aile ideolojisi söylemidir. Dolayısıyla üstü kapalı olarak filmde Kürt kimliğiyle Gül vatan ve aile için tehlikeli “öteki” olarak tanımlanır. Aileler üzerinden soyun ve dolayısıyla ülkenin saf kalması için bireyler aynı ırktan ve sosyal sınıftan kişilerle arkadaşlık etmeli ve evlenmelidir. Kemal’in ve temsil ettiği çoğunluğun sözleri etnik ve ideolojik bir muhafazakâr söylemdir. Aile ideolojisi bu söylem üzerinden aksettirilir.

Toplumsal cinsiyet rolleriyle otokrazi arasındaki ilişki, çift yönlü okunabilir. (Kenkel,1959:334). Ailede baba ne kadar otoriterse, cinsiyet rolleri o kadar keskindir. Buna göre Mertkan’ın babasının tanımladığı erkekliğe bürünmesi için, annesinin temsil ettiği sevgi, şefkat gibi “kadınsı” özellikleri reddetmesi gerekir. Annenin şu sözlerinden filmdeki özel alanın cinsiyetlendirilmiş sertliği anlaşılabilir:

“Sana kızmıyorum, kendime kıızıyorum. Sizi nasıl böyle duygusuz yetiştirdim ona kıızıyorum. Nasıl böyle duygusuz adamların arasına düştüm.”

Şükriye’nin öldüğünü öğrenen Mertkan “Allah rahmet etsin.” demekle yetinir ancak gece gözünün önüne pencere silen kadın gelir. Çocukken tekmelediği, koktuğunu söyleyerek aşağıladığı kadına tavrının kökeni, katı bir erkeklik gösterisi iken, zihninin köşesinde kalan görüntü kadınsı bir acıma duygusunun kalıntısıdır.

Mertkan’ın arkadaşına söylediği “Senin o çingene dediğin karı vardı ya? Ben ona çaktım biliyor musun?” sözü hissettiği kadınsı duyguları yok etmek içindir. Diskotekte Gül’e dair kullandığı aşağılayıcı kelimeler çocukluktan kalma kadınsılığı yok

etme çabasıdır. Babasına layık bir oğul olarak sözleri katı bir erkeklik söylemidir. İlişkisini cinselliğe dair amiyane kelimelerle basite indirgemesi yeniden çocukluğuna dönüp anneyle özdeşleşme korkusudur. Toplumsal olarak inşa edilen erkeklik ne kadar katıysa, kadınsı duyguların reddi o derece büyük olur. Karşı cinsi tanımlarken seçilen kelimeler de aynı ölçüde kaba ve cinsiyetçi şekilde kadın bedeni üzerinden olacaktır.

Kemal'in "Takıldığın adamları dikkatli seç." sözünden hareketle Gül'le ilişkisini cinsellik üzerinden yetişkinliğe geçiş evresi olarak tanımladıktan sonra, kızın evine gitmesi bir belirsizlik durumu yaratır. Babasının ve arkadaş çevresinin onayını almak için takındığı "erkeklik", karşı cinsle kurduğu duygusal ve fiziksel yakınlık arzusuyla çatışmaktadır. Kendisine biçilen kimlik ile bireysel arzuları arasında kalır.

Gül'ün ağabeyleri tarafından memlekete götürüldüğünü öğrenen Mertkan, uzun süredir direndiği askerlik, evlilik ve iş planlarına boyun eğer. Gebze'deki şantiyeye gitmeden önce ağabeyi ve ailesi eve yemeğe gelir. Ağabeyi, babasının istediği gibi askerliğini yaptıktan sonra "doğru" kadınla evlenmiştir. Babasının şirketinde çalışmaktadır. Dolayısıyla ağabey karakteri filmde "onaylanmış evlat" temsilidir. Yemek sofrasında açılan askerlik sohbeti, Kemal'in erkek torununun eline oyuncak silah almasıyla pekiştirilir. "Ben de askere gideceğim." diyen çocuğu dede kucağına alır ve sevgi gösterir. Bu aslında çoğunluğa ait erkek kimliğinin çocuk yaşta öğretilmesini gösterir.

Gebze'de Mertkan'ın "erkeklik" macerasının tamamlayan bir olay yaşanır. Babasının isteğiyle şantiyede oyalansın diye gönderilen genç adam zamanla patronvari davranışlar sergilemeye başlar. Filmin başlarında "İrfan Ağabey" dediği şantiye şefine artık ismiyle seslenir. İlgi duymadığı inşaat işinden hiç anlamamasına rağmen işçilerin ördüğü duvarı beğenmez. Bu olay sonrası İrfan'la arasında şu diyalog geçer:

İrfan: "Mertkan, ben burada yapılan her işi denetliyorum zaten. Sen yanlış bir şey gördüğünde gel bana söyle. Amele adamlar ne muhatap oluyorsun be!"

Mertkan: “Ameleyse ameleliğini bilsin öyleyse. Ben kimseye saygısızlık etmiyorum, kimse de bana saygısızlık etmeyecek. Sen de savunma şu adamları ya!”

“Şu adamlar” olarak tanımladığı kişiler, şantiyeye geldiği gün göz ucuyla baktığı işçilerdir. Sınıfsal ve etnik olarak ötekiyi temsil edenler işçiler Gül’ü zorla götüren ağabeyleri gibidir. Kızın gitmesine engel olamamanın kızgınlığını, inşaattaki işçilere yansıtır. Gül’ün ev arkadaşının “İki aydır neredeydin? Sahip çıksaydın kıza!” sözünün üzerine çaresizliğinin acısını işçilerden çıkartmaya çalışır.

Filmin başından itibaren babası ve arkadaşları tarafından ötekileştirilen, çevresi ve ülkesi için tehlike olarak görülen “şu adamlar”, Gül’ü götüren, Kuştepe’de arabasının camını kıranlardır. Aynı günün akşamı duvar için azarladığı işçiye restoran camından görür. Korkuyla telefonla babasından silah ister. Filmin sonunda silahlanması çoğunluğun temsil ettiği erkek kimliğinin Mertkan tarafından benimsenmesidir. Artık babası, ağabeyi ve etrafındaki erkekler gibi o da etnik ve sınıfsal köken üzerine inşa edilen toplumsal ideolojiye uygun birine dönüşür.

3.3.3.2. Kamusalda Özele Toplumsal Cinsiyet Roller

3.3.3.2.1. Erkek, Baba, Oğul

Türkiye’de modernleşmecî resmi söylem “geleneksel erkeklik” ve “kadının ezilmesini” geri kalmışlık olarak ifade ederken popüler söylem “geleneksel erkeklik” değerlerini idealize eder. Bu çifte söylem erkekleri ideal erkek tanımının dışına ittiğini ve modern ile geleneksellik arasında belirsiz, dışı Batılı, içi Doğulu, dışı modern içi geleneksel melez erkek idealinin hâlâ hüküm sürdüğünü iddia eder (Özkan, 2016:123).

Çoğunluk’un babası Kemal, 2000 sonrası neoliberal politikalarla desteklenen tüketim ekonomisine paralel olarak genişleyen inşaat sektöründe müteahhitlik yapmaktadır. Etiler gibi yüksek gelirli insanların tercih ettiği nezih bir semtte eşi ve 20 yaşındaki oğlu Mertkan’la yaşamaktadır. Kemal özel alanda otoriter kimliğini etnik kökeni ve vatan sevgisi üzerinden tanımlamaktadır. Eşine ve oğluna karşı sert ve duygusuz bir baba temsilidir. Büyük oğlu arzu ettiği gibi askerlik sonrası hayırlı bir evlilik

yapmıştır. Babasının işini devralmak üzere şirketinde çalışan “onaylanmış oğul” olarak takdir görmekte ve Mertkan’a örnek olarak gösterilmektedir.

Günümüzde aile ideolojisinin duygusal yakınlık alanı olarak tanımladığı evlilik bağı filmde Kemal ile eşi arasında yoktur. Çiftin ilişkisi sadece toplumsal cinsiyet ideolojisine uygun kadın-erkek rolleri üzerinden kurulur. İletişimleri Kemal eve geldiğinde kapı eşiğinde “Ne haber? İyi” minvalinde kuru birkaç sözden ibarettir. Kemal üstüne düşen eş ve baba rolünü yerine getirdiğini düşünür:

“Bak, ben her gün sizin için, vatan için en iyi şeyler için hep daha fazla çalışıyorum. Sen de bir gün karın için çocuğun için çalışacaksın.”

Kemal’in hegemonik erkeklik dünyasındaki gücü ekonomik olarak sağlanmaktadır. İnşaat sektöründe başarılı bir şirketi, nezih bir semtte evi vardır. Oğlunun ve eşinin maddi ihtiyaçlarını fazlasıyla karşılayacak güçtedir. Özel alanda sahip olduğu babaerki, dış dünyadaki konumuyla paralellik gösterir. Her konuda her şeyin doğrusunu bilen bir iktidar temsilidir. Filmin iki sahnesi Kemal’in iş ve özel hayatındaki güçlü konumunu vurgular. İlki Mertkan’ın Gebze’ye mal götürdüğü sahnede şantiye şeyi İrfan’la arasında geçen diyalogla verilir:

Mertkan: “Tahta getirmişt看 de.”

İrfan: “Tahta mı getirdin? Ee, biz de çok var bunlardan ya! Niye getirdin ki?”

Mertkan: “Ne bileyim? Babam yolladı işte.”

İrfan: “Allah niye gönderdi acaba?”

Mertkan: “Babamı arayalım o zaman.”

İrfan: “Yok, yok arama şimdi. Bir bildiği vardır Kemal Ağabeyin.”

İkincisi ise Mertkan’la annesinin mutfaktaki konuşmasıdır. Gül’e dair annesinin “Baban istemiyorsa vardır bir bildiği.” demesi Kemal’i hem dış dünyada hem de özel alanda her şeye bilen muktedir güç olarak gösterir. Otopark girişine park edilen aracın

önce sileceklerini kaldırıp, sonrasında aynasını koparması sert mizacının güçle desteklenmesidir.

Mertkan'ın alkollü şekilde arkadan vurduğu taksinin şoförüyle kurduğu ilişki de bu şekilde okunabilir. Kemal'in taksiciyi tanıdık tamirciye göndermek ister. İşyerine gelen ve memnuniyetsizliğini ifade eden şoföre para vermek ister. Almayınca paraları adamın yüzüne fırlatır. Şoförün tavrı üzerine adamı yaka paça dışarı attırır. Çevresi de kendisi gibi muktedir erkeklerle doludur. Necmi gibi polis raporunu değiştirecek arkadaşları vardır. Sauna hegemonik erkekliklerin toplandığı bir yakınlaşma alanıdır. Kendisine uygun görülen geleceği inşa ettiğinde Mertkan'da "güçlük erkek kimliklerinin" arasında yerini alacaktır.

Mertkan'ın çocukluğundan beri babasıyla kurduğu ilişki itaatkâr-itaat eden şeklinde sürmektedir. İlk sahnede babasının peşinden giden çocuk "aile reisi"nin güç alanında rahat bir yaşam sürmektedir. Yaşama dair plansızlığı aslında babasının kendisine çizdiği keskin sınırların belirlediği gelecektir. Babasına göre askerlik yaşı çoktan gelmiştir. "Televizyondan okumak mı olur?" dediği açık öğretim, Kemal'e göre askere gitmeme bahanesidir. Mertkan da ağabeyi gibi askerlik, evlilik evrelerinden sonra şirkette çalışmaya başlayarak kendi güç alanını inşa edecektir. Kemal'e göre yaşı gereği gezmesi tozması doğaldır ama bunu yaparken aynı etnik kimlik ve sınıftan insanlarla görüşerek çoğunluğa katılmalıdır.

Mertkan anneden kopuşu kabullenme sürecinde zorlanır. Tişörtleri yetişkin olmamış çocukların giyeceği türden renkli ve yazılıdır. Film boyunca hiç çıkarmadığı bol pantolonu ve saçlarıyla 14-15 yaşlarında kişiliğini bulmaya çalışıp popüler trendlere göre değişim gösteren ergenlere benzer. Mertkan, babasının sertliği ile annesinin yumuşaklığı arasında sıkışıp kalan oğlan çocuğu gibi karşı cinsle kurduğu ilişki önemlidir.

Gençlerin buzda kayanları izledikleri sahnede pistteki çifte bakışı kendi çevresindeki kadınlarla ilişki kurma güçlüğüne simgeler. Gül'e karşı kayıtsız tavırları kızın yoğun ilgisinden kaynaklanmaktadır. Diskotekte sosyal çevresindekilerle konuşma zorluğu çeken karakterin Gül'e yaklaşması kolaydır. Filmde iki gencin iletişime geçtikleri ilk mekân olan restoran psikolojik düzeyde önemli ipuçları barındırır.

Freud’a göre çocuk gelişimin 0-1 yaş aralığı olan oral dönemde bebek, tüm ihtiyaçlarını ağız yoluyla gidermektedir. Bu evrede cinsellik besinlerin sindirilmesinden ayrılmamıştır. Oral evrede aşırı veya yeterli doyuma ulaşamayan bireyler oral evrede saplanıp kalır. (Freud, 1993: 73) Mertkan filmde boğazına düşkün biri olarak sunulur. Annesinin yaptığı yemeklerle donattığı sofrayı “Annem döktürmüş.” diyerek olumlar. Tombul bir çocukluk geçiren gencin oral saplantısı film boyunca sık sık yemek yeme, içki ve sigara gibi ağız yoluyla tatmin edilen alışkanlıklarla devam eder.

Anneden kopuşu tam kabullenememesinin altında yatan sebep, rol model olarak sunulan babasının sertliğidir. Anne-babasının soğuk ve mesafeli ilişkisine tanık olurken Gül’le ilişkisi oral saplanma evresinde gerçekleşir. Annesinin özenle hazırladığı yemeklere düşkünlüğü ile kızla ilk konuştukları sahnenin bir restoranda geçmesi bu bağlamda tesadüf değildir.

Film boyunca sık sık kullandığı “Ne alakası var?” sözü Mertkan’ın bireysel arzu ve istek yoksunu olduğunu gösterir. Babasının güçlü erilliği altında ezildiği için yetişkinlik evresine ulaşmakta güçlük çeken birinin hayata dair ilgisizliğidir. Öte yandan Gül’ün amacı bellidir. İlk cinsel deneyiminden sonra gençlerin arasında geçen şu konuşma örnek verilebilir:

Gül: “Söyle bakalım en büyük hayalin ne?”

Mertkan: “Sen söyle.”

Gül: “Yakışıklı bir erkek bulup evlenmek.”

Mertkan: “Ne evlenmesi ya?”

Bu diyalog gençlerin ilk cinsel deneyime yaklaşımını gösterir. Gül, Van’dan İstanbul’a okumak için gelmiştir. Marmara Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde öğrenci olan kız geçimini sağlamak için çalışmak zorundadır. İşi nedeniyle eğitimine devam etmekte zorlanır. Zorlu yaşamından kurtulmanın yolunu evlenmek olarak görür. Ekonomik olarak kendisine güvenli ve rahat bir özel alan yaratacak erkeğin hayalini kurmaktadır. Mertkan ise cinsel ilişkilerini oğlan çocukluğundan erkekliğe geçiş olarak değerlendirir. Erkek kimliği edinme sürecinden ilk gerçek başarısını ayna karşısında

gururla karşılar. Gül karakteri üzerinden kadınlar filmde erkek egemen dille zengin bir koca bulma hayali kuran edilgen kimlikler olarak temsil edilmektedir. Mertkan'ın annesi, Gül'ün hayalini kurduğu yaşama elde etmiş ama mutluluğu bulamamış bir kadın temsilidir. Yine de eşinin özel alanındaki yaşamı olduğu gibi kabul etmektedir.

Kadının başarısı “özgür” erkeği evlenmeye ikna etmek, onu ehliileştirmektir (Aslan, 2005:108). Gül, Mertkan'ı olası bir eş adayı olarak görmektedir. Elmas ile ilk tanıştırdığında “Yakışıklıymış değil mi?” der. Mertkan'ın odasında kitaplarıyla ilgilenir. İleride babası gibi inşaat sektöründe çalışacağı için hiç mimari kitabı olmadığını fark eder. “Ne biçim müteahhidsin sen? Burada hiç mimariyle ilgili bir kitap yok.” diyerek “Modern Türk Mimarisi” kitabını hediye eder.

Mertkan ise kitabın sayfalarını üstünkörü karıştırıp hayatında hiç kitap okumadığını söyler. Mevcut durumundan annesi gibi o da memnundur. Babasının izinden gideceğinin rahatlığıyla hiçbir şeye karşı ilgisi yoktur. Annesinin sözleri Mertkan'ın yaşama dair tutkusuz, isteksiz karakterini açıklar niteliktedir:

Mertkan: “Babam Gül’le olmamı istemiyor.

Anne: “Peki, sen istiyor musun?

Mertkan: “Bilmem, istiyorum galiba.”

Anne: “Daha sen ne istediğini bilmiyorsun ki. Ben senin bugüne kadar herhangi bir şeyi gerçekten istediğini görmedim ki hiç.”

Filmin sonunda kendisi için planlanan geleceği kabullenışı, Gebze’ye gitmesiyle olur. Okulu bahane ederek ertelediği askerliğini de yapacaktır. Ormanda geçen baba-oğul konuşmasından sonra saçlarını babasının istediği gibi kestirip şantiyeye gider. Taksi şoförünün omzunda ağlaması Mertkan'ın kadınsı duyguları son kez göstermesidir. Gencin anneden kopuşu bu sahnede olur. Duygusuz erkekler kervanına katılmadan önce günah çıkarırcasına zarara uğrattığı adamın boynuna sarılır. Bu andan itibaren Mertkan çoğunluğu oluşturan sınıfsal ve etnik gruba dâhil olmaya başlar. Babasının ve çevresinin onayladığı “erkeğe” dönüşümü tamamlanmıştır. Filmin başında babasına yetişmeye çalışan tumbul çocuk artık sert ve duygusuz bir erillğe teslim olur.

3.3.3.2.2. Kadın, Eş, Anne

Kadınlar kocalarıyla ve onların kariyeriyle özdeşleşirler. Kendilerine ait bütün bir benliğin olmadığını hissederler. Bu açıkça burjuva toplumda yerleşik pratikten kaynaklanır. Her şey kadınların kocaları ve çocukları aracılığıyla yaşamalarına göre tasarlanmıştır (Poster, 1989:52) Kadının özel alanla sınırlı yaşamı bu noktada başlar.

Annenin filmde özel alanla sınırlı bir yaşam döngüsü vardır. Yaşamı; temizlik, yemek ve alışveriş üçgeninde geçmektedir. Duygusuzlukla suçladığı erkekler aracılığıyla zamanla evin soğuk ve mesafeli ortamına uyum sağlamıştır. Yemeğe geç kaldığı ve alışverişe yardım etmediği için oğlunu azarlar.

Günlük rutinini mekanik bir hissizlikle gerçekleştiren annenin duygusal tepki verdiği tek an, Şükriye'nin ölüm haberini almasıdır. Mutfakta sigara içerken oğlula karşıdan karşıya geçerken araba çarpan “bahtsız köylü kadını” için gözyaşı döker. Zaman içinde eşinin ve çocuklarının arasında kala kala hisleri körelen kadın kuru bir “Allah rahmet eylesin.” demekle yetinir.

Anne ve eş olarak Kemal'in iktidarı sorgulamadan onaylar. Gül konusunda oğluna “Baban istemiyorsa vardır bir bildiği. Babanla münakaşa ettirme beni.” sözleri özel alanda “aile reisi” gücünün kabulüdür. Eşiyle kuramadığı yakınlık zamanla oğluna karşı boş vermişliğe dönüşmüştür. Oğlunun ev içinde her türlü ihtiyacını karşılayan, sarhoş olduğunda arkasını temizleyen fedakâr anne olmasına rağmen, Mertkan'ın yaşam arzusuna dair isteksizliği karşısında kayıtsız kalır.

Çoğunluk'taki özel alanın erkeksiliği o kadar yoğun ve serttir ki, filmde annenin ismi bile geçmez. Kadın olarak kimliği yadsınmaktadır. Kadın temsili Kemal için eş, çocukları için anneden fazlası değildir. Çevresindeki erkeklerin üzerinden tanımlanır. Annenin “duygusuz erkekler arasında kaldım.” serzenişi bu bağlamda hanenin soğuk ve sert iklimini yansıtır.

Kadın: “Eve geldiğinde bir hal-hatır sor. Gülüyüz göster.”

Kemal: “Ne diyorsun ya?!”

Kadın: “Biraz ilgi göster diyorum. Bu kadar mı bıktın bizden!”

Kemal: “Tamam, uzatma!”

Kadın: “İşine gelmeyince “Uzatma!””

Kemal ile eşinin evlilikten beklentisi farklıdır. Kadın yakınlık görmek isterken, Kemal eve huzur bulmak için gelir. Özel alanda kadın, temiz ve düzenli bir ortam sağlayarak erkeğe huzur vermelidir. Yakınlık mekânı olması gereken ev ortamı sorumluluklar alanına dönüşmüştür. Mertkan’ın hayata dair boş vermişliği ve karşı cinsle sağlıklı ilişki kuramaması, büyüdüğü evin duygusal yakınlıktan uzak iklimiyle ilişkilidir. Çocukluktan beri deneyimlediği kadın-erkek ilişkisi, anne-babasının görev ve sorumluluklardan ibaret soğuk ve mesafeli evliliğinden ibarettir.

Annenin ev içinde yerine getirdiği sorumluluklardan bahsettiği sahne, özel alanın erillik vurgusudur. “Nasıl olsa evde uşak var. Alışveriş de yapar, yemeği de pişirir. Çekip gitmek var ama anne yüreği işte.” Bu cümleler aynı zamanda yemek yapmanın kadınlık, alışverişin ise erkeğe ait olduğu anlamına gelmektedir. Bu şekilde okunduğunda sözleri zihnindeki ataerkil düşünce yapısını onaylar biçimde okunur. “Anne yüreği” vurgusuyla vazifesini yapan kadının özlemi, eşinden ve oğlundan beklediği sıcaklık ve ilgidir. Bu durum ise modern evliliklerde kadının hane içi görevlerini yerine getirdiğinde “romantik aşk ve duygusal yakınlık” beklentisi içine girdiğini göstermektedir. Eşinden tatlı sözler, oğlundan ise sevgi görmek isteyen anne, filmde özel alana hâkim sert erillığe yenik düşerek duygusuzlaşmıştır.

3.3.3.3. Mahrem Alanın Düzenlenmesi

Erkeğin kamusal alanla, kadının ise özel alan yani haneyle özdeşleştirildiği ataerkil sistemde, kadınlara özel mekânlar yaratılmıştır. Erkek mekânı olarak bilinen kahvehane, meyhane vb. mekânların karşılığı, kadın hamamı gibi yapılanmalardır. Kadınların kamusal alana girmeleri tamamen yasaklanmamışsa da mahalle içi gibi daha sınırlı mekânlarla kısıtlanmıştır (Cornell, 1998:167) Filme egemen olan katı erkeklik teması sinemasal evrenini kadın ve erkeklere has mekânlara bölünmüştür. Annenin özel alana sıkışmışlığına tezat, erkeklerin şantiye, büro, sauna, halı dükkânı gibi dış dünyada özgürce dolaşması çoğunluğun sahip olduğu etnik sınıfsal yapı ve militarizmle beslenen sert erilliğin eleştirisidir.



Şekil 14. Erkeklerle özel mekânlar

Dış mekân olarak bakıldığında film, İstanbul'un nezih semtinde oturan ailenin yaşam alanı ile ötekilerin yaşadığı kenar mahalle arasında karşıtlık kurmaktadır. Ailenin oturduğu semtten, filmde 2000 sonrası Türkiye'sine has geleneksel bir orta sınıf aile tasviri yapılmaktadır. İç mekân olarak özel alan, salon, mutfak, banyo ve Mertkan'ın odasından oluşmaktadır. Aile reisi Kemal'in sorgulanamaz iktidarı evin her köşesine yayılmıştır. Kemal ile eşinin soğuk ve mesafeli ilişkisini gösteren ebeveyn yatak odası film evreninde yer almaz.

Anne her akşam önce eşini, ardından oğlunu kapıda karşılar. Özel alana giriş eşiği olarak kapı, filmde erkek-kadın dünyasını ayıran geçittir. Çiftin kapıda rutin ve mesafeli diyalogu film boyunca tekrarlanır. Kadının eşine sorduğu "Nasılsın?" sorusuna cevaben aldığı "İyi." filmde temsil edilen çoğunluğun duygudan uzak bir yaşamı kabullenişidir. Aile ideolojisinin duygusal yakınlık ve mahremiyet alanı olarak sunduğu hane, filmde samimiyetten ve yakın bağlardan yoksun bir mutsuzluk alanına hatta soğuk bir iş ortamına dönüşmüştür.



Şekil 15. Ailenin dördüncü üyesi televizyon

Kemal'in akşam yemekleri konusundaki dakiklik ısrarı, burjuva ritüeli olan yemek masası uylaşımıdır. Masaya geç oturduğu için Mertkan azar ıştır. Burjuva idealinde mutlu aile tablosu olarak sunulan yemek masası filmde sadece karın doyurmaya hizmet eder. İletişim veya yakın bağ kurmak için kullanılmaz. Kemal'in masadaki konumu televizyona dönüktür. Ailecek yemek yeme konusunda sert tutumuyla, yemek boyunca konuşmadan televizyon izlemesi çelişmektedir. Televizyon ailenin dördüncü üyesi gibidir.

Cinsiyetlendirilmiş odalardan oluşan iç mekanlarda salon ve televizyon Kemal'in rahatlama alanıyken, annenin mekânı mutfaktır. Kadınlık görevini yerine getirdiğı ve başkalarıyla ilişki kurduğu yerdir. Evlerine gelen Şükriye'yi ağırladığı, ölüm haberini alıp gözyaşı döktüğü, oğluyla Gül'ü konuştuğı yerdir.

Dolayısıyla aile üyelerinin yoğun zaman geçirdiğı mekânlar bile filmdeki aile yapısına hâkim eril sertliğı temsil eder. Kemal mutfakta, anne ise salonda (yemek masasında servis yapmak ve yeme eylemi dışında) görülmez. Mertkan ise zamanının çoğunu kendi odasında geçirir. Erkekliğe geçiş sürecine tanığı olan oda, anne ve babanın birlikte değil ayrı ayrı uğradığı bir geçiş mekânıdır.

Çoğunluk'taki mekânlar, ataerkil yapıların uzantısı olan aile ideolojisinin yeniden üretildiğı "erillik" alanı olarak düzenlenmiştir. Filmin evrenini oluşturan dış dünya ve ev içi, katı bir erkeklik idealini döngüsel olarak yinelenmektedir. Mertkan'ın içinde büyüdüğü ve erkekliğini ispatlayarak çoğunluğa katıldığı baba evi, ileride kendi gücünün hâkimiyetinde kuracağı hanenin ön örneğini oluşturur. Toplumsal zihniyet yapılarına direnen ama sonunda kaderini kabullenen Mertkan aynı ırk ve sınıfa dahil biriyle yuva kuracaktır. Babasının onaylayacağı bir kızla evlenerek babası ve ağabeyi gibi vatani ve ailesi için çalışacak ve zamanla güçlü ve sert bir erkeğe dönüşecektir.



Şekil 16. Kadın mekânı olarak mutfak



3.3.4. Babanın İktidar Alanı: *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*



Şekil 17. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi* Film Afışı

Filmin Konusu:

Celal üniversitede saygın bir anayasa profesörüdür. Annesi Kamuran, kızı Jülide, torunu Ege ve oğlu Kamuran ile yaşamaktadır. Kıskançlık nedeniyle genç eşi Özge'yi öldürür. Sürpriz doğum günü kutlaması nedeniyle evde toplanmış aile üyelerinden habersizdir. Celal ölmek üzere olan arkadaşı Turan'dan suçu üstlenmesini ister. Polis soruşturması devam ederken Özge'nin ağabeyi Ergün kardeşinin katilini bulmaya çalışır. Bu arada Jülide opera şarkıcısı Okan'dan hamiledir. Oğul Kamuran'dan Okan'ın Özge'nin sevgilisi olduğunu öğrenir. Olayı soruşturan eski

sevgilisi Hakkı'yla birlikte Okan'ı öldürürler. Oğul Kamuran, Özge'nin asıl sevgilisinin rektörün yeğeni Okan olduğunu anlar. Babasının bağlantılarını kullanarak üniversiteye masaj koltuğu satmaya çalışan Kamuran hiçbir şey olmamış gibi davranır. Jülide'yle yeniden ilişki kuran polis Hakkı'nın sayesinde Özge'nin cinayeti, ailenin oturduğu apartmanın kapıcısı İbrahim'in, Okan'ınki ise Ergün'ün üstüne yıkılır.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi 'nde yuva ile konak tipi arasında bir aile düzeni görülmektedir. Babaanne Kamuran evin saygı duyulan atasıdır. Celal ve Özge'yle birlikte Jülide, Kamuran ve Ege olmak üzere dört nesil bir arada yaşamaktadır. Celal'in eşi Özge'nin ağabeyinin de sık sık eve geldiği görülmektedir. Ergün'ün eve gelmesi akrabalık bağlarının kopmadığını göstermektedir.

3.3.4.1. Toplumsal ve Aile İçi Kimlikler Çatışması

Öyküyü başlatan olay Celal'in kıskançlık nedeniyle eşini öldürmesidir. Bu aslında bir özel alan gerilimidir. Öte yandan Celal'in kızından yaşça küçük bir kadınla

evliliği aile üyelerini rahatsız etmektedir. Sürpriz doğum günü hazırlıkları sırasındaki konuşmalar Özge'nin sebep olduğu gerilimi göstermektedir:

Kamuran: “Babamın bana laf söylemeye hakkı yok. Biz onun yüzünden az laf işitmedik abla.”

Oğul Kamuran'ın ablasına “Şuna bak, babası yaşındaki adama Celal diyor.” demesi üzerine Jülide “Ne desin? Kocasına Celal Amca mı desin? Alış artık şuna, kocası.” cevabı, babalarının eşini onaylamadıklarını göstermektedir. Özge'nin öldürülmesinden sonra Jülide, babaannesine “Babamı Özge'ye karşı doldururken iyiydi değil mi babaanne?” sözleri, malum evliliğin hanede yarattığı huzursuzluğun işaretidir.

Cinayetten sonra Celal evden çıkar. Bu arada cinayete tanıklık eden aile üyeleri arabanın içinde ağlama krizlerine girmiştir. Dini ve ahlaki düzlemde en büyük günah ve suç olarak görülen öldürme eylemi karşısında şoka girmeleri doğaldır ancak Jülide'nin oğlu Ege'ye söyledikleri ağlamalarının asıl sebebinin babasız kalmak korkusu olduğunu gösterir:

“Susuyoruz ve konuşmuyoruz. Dedeyi üzmeylem. Dede üzölsün ister misin? İstemezsin değil mi? Babaya ne olmuştu hatırla... Dede öyle olsun ister misin?”

İlerleyen dakikalarda Jülide'nin eşinin intihar ettiğı bilgisi verilir. Ege “babasız”, Jülide “kocasız” kalmıştır. İkisi de Celal'in evine sığınmış ve aile reisinin kanatlarına altına sığınmıştır. Celal'in işlediğı cinayet aile üyelerinin dünyalarını alt üst edecektir. Tepetaklak olmuş arabanın içinde sıkışmış ve hıçkırıklara boğulan karakterlerin korkusu babaerkinin inşa ettiğı korunaklı alanın yerle bir olmasıdır.

Bu esnada Celal, Turan'ın yanına gidip suçu üstlenmesini ister. *Üç Maymun*'dan farklı olarak karakterin isteğı ricadan öte gitmez. Zira Turan ile Celal hegemonik erkeklik bağlamında denktir. İkisi de profesördür. Eşitliğı Celal'in düşüncesine göre sadece Turan'ın ölmek üzere olduğı bozacaktır:

“Nasıl olsa öleceksin? Gencecik kadınla evlenmesine dayanamadım, çekemedim. Gittim, öldürdüm.” dersin.”

Öte yandan Turan’ın suçu üstlenmek için sebebi yoktur. Ölmek üzere olan adam için dostluk, para gibi şeyler amacını yitirtmiştir. Bunlar Turan için artık fani dünya nimetleridir. O artık “Öte Taraf”ta ne yapacağını düşünmektedir. Ahiret meleklerinin sorularına cevap verebilmek için arkadaşından yardım ister. Celal ile Turan’ın eşit konumları karakterler arasında pazarlık süreci gerektirir.

Celal’in eşine karşı duyduğu güvensizlik aslında genç kadına biyolojik ve psikolojik açıdan yetememe korkusudur. Turan’ın “En son ne zaman yaptınız?” sorusuna, “Bir ay falan olmuştur.” demesi bu şekilde okunabilir. Turan’a cinsel performansının iyi olduğunu söylemesine rağmen zihninin bir köşesinde Özge’nin fiziksel ihtiyaçlarına yetemediği düşüncesi vardır.

“Uzun saçlı zibidi” olarak betimlediği ve Özge’yi öpüşürken gördüğünü sandığı kişi, aslında kızı Jülide’nin sevgilisi Okan’dır. Üniversitenin bahçesinde Özge’den ilham alınarak yapılan heykel ile Okan’ın opera afişi Celal’in bulunduğu konumdan öpüşür gibi aynı hizaya gelmiştir. Cinsel yetersizlik korkusuyla birleşen yanlış anlama Celal’in cinayet sebebidir.



Şekil 18. Cinayet sebebi olarak perspektif

Celal “Göreceğimi gördüm, hemen kaçtım oradan.” diyerek eşiyle yüzleşmek ve kendini savunmasına izin vermek yerine yargısız infaz yapmıştır. Dış dünyadaki statüsü gereği adalet dağıtacak avukatlar yetiştiren Celal’in bu eylemi “kocalık” rolüyle çatışma yaratmaktadır. Öte yandan Özge’nin rektörün yeğeni Okan ile gerçekten ilişkisi olup olmadığı sorusu filmde cevapsız bırakılır.

Celal eve döndüğünde aile üyeleri hiçbir şey olmamış gibi davranır. Bu, karakterler tarafından arabada alınmış kararın uygulanışdır. Kurulu düzenlerinin

bozulmaması için cinayeti başkası işlemiş gibi davranırlar. Bu sırada eve Özge'nin ağabeyi gelir. Ergün görme engellidir. Akademisyen olan karakterin tez konusu "Bakmadan görmek"tir. Sık sık geldiği için aşına olduğu evde önce şakayla karışık aile üyelerini eleştirir:

"Sizi gidi küçük burjuvalar sizi! Sürpriz üzerine sürpriz ha? Benim için en büyük sürpriz yemek masasının boş olması."

Ergün'ün önce duvar kâğıtlarının rengine ardından yemek masasına yaptığı vurgu filmde temsil edilen ailenin ait olduğu küçük burjuva sınıfına atıftır. Bu sınıf için mülkiyet çok önemlidir. Sahip oldukları evleri mabet gibi sığındıkları güvenli bir alan oluşturur. Bu bağlamda ev dekorasyonu küçük burjuvazinin en önemli lüksü ve gösteriş aracıdır. Son derece özenle döşenmiş evler, sık sık değiştirilen mobilyalar, misafirlerin ağırlandığı şık porselenlerle bezenmiş masalar ve rahatlamak için oturan bir masaj koltuğu bu duruma örnek teşkil eder.

Oğul Kamuran evde Özge'ye yazılmış aşk mektupları bulur. Kızın hayaliyle konuşmaya başlar. Özge suçsuz olduğunu ve Okan'ı tanımadığını söyler. Yaşıtı Özge'nin babasıyla evliliği Kamuran için "doğal" değildir. Yaşıtı olan kıza ilgisini inkâr etmek için onu yalancılıkla suçlar. Bu sahnede aslında Kamuran kendisiyle konuşmaktadır ve bulduğu mektup üzerinden çıkarımlar yapmaya çalışır. Özge'ye hissettikleri nedeniyle bir yandan onu yalancılıkla suçlarken aslında masum olduğunu inanmak ister ama başaramaz.

Ailedeki herkes özel alanlarını parçalamak üzere olan cinayeti başkasının üstüne atma çabasına girişir. Özge aslında varlığı ve yokluğuyla; Celal, Kamuran, Jülide ve babaanne Kamuran için "mutlu" aile ortamlarını tehdit eden "kötü kadın"dır. Celal için güvensizlik ve şüphe kaynağı, Jülide ve Kamuran için annelerinin yerine alan "öteki kadın"dır. Güzelliğiyle babalarını baştan çıkarmıştır. Babaanne Kamuran için ise eşi tarafından terk edilme sebebi olan ikinci kadını simgeler.

Özge'nin ölümüyle Celal'i yitirme korkusuyla yüzleşirler. "Tanrıvari babalarını kaybetmemek için farklı yollar seçerler. Babalarının sağladığı rahat ve güvenli özel

alandan kalmak kimi kaçmanın kimi de suçlayacak birinin bulmanın yollarını aramaya başlar.

Celal, trafik lambasının önerisi üzerine zamanında işe yerleştirdiği kapıcı İbrahim'i şahit göstermek ister. İbrahim sayesinde suçu arkadaşı Turan'ın üstüne atacaktır. Bunu yapmak için de çok iyi bildiği ceza kanunlarını kullanır. Babaanne Kamuran ise yıllarca özlemini kurduğu aşkı yaşamak için Nida Bey'le kaçmayı düşünür. Oğul Kamuran, Okan'ı araştırmak için üniversiteye gider. Jülide ise kardeşinin verdiği yanlış bilgiyle sevgilisi Okan'la yüzleşmeye gittiğinde onu bıçaklar.

Filmde sadece Ege ve Ergün doğrunun peşine düşer. Ergün sonunda bütün noktaları birleştirerek her şeyi açıklığa kavuşturacak bir konuşma yapar. Celal bütün suçlamaları reddederken aile üyeleri de susarak ona destek olurlar. Ergün, devlet gücünün temsilcisi polis ve toplumun temel taşı olan aile karşısındaki güçsüzlüğünü şu şekilde ifade eder:

“Gerçek yüzünüz ortaya çıkacak diye ödünüz kopuyor. Bu iğrenç ailede dönen dolaplarını herkes öğrenecek diye ödünüz kopuyor. Hiçbir işe yaramayan bu b...aileniz dağılacak da yalnız kalacağım diye ödünüz kopuyor.”

Filmin sonunda aile birliğini sağlanması için Jülide'nin eski sevgilisi Hakkı sayesinde işlenen cinayetler masum insanların üstüne yıkılır. Her şeyi çözen Ergün, Operacı Okan'ı, kapıcı İbrahim ise Özge'yi öldürme suçundan tutuklanır. Böylece Celal Tan ve ailesi eski düzenlerine geri döner. Cami avlusunda Özge'yi sembolik olarak tekrar öldüren Celal vicdanını rahatlatırken, Kamuran, Özge'nin gerçek sevgilisinin kim olduğunu öğrenince kişisel çıkarları için her şeyi görmezden gelir. Okan sayesinde rektörle kurduğu ilişki sayesinde masaj koltuğu satma hayalini gerçekleştirir. Jülide eski sevgilisi Hakkı'yla birleşir. Aile içinde yeni bir aile kurar.

3.3.4.2.Kamusaldan Özele Toplumsal Cinsiyet Roller

3.3.4.2.1. Erkek, Baba, Oğul

Filmde Celal, Kamuran ve Ege olmak üç nesli temsil eden karakterler bulunmaktadır. Aileyle kan bağı bulunmayan Ergün ve polis Hakkı diğer önemli

karakterlerdir. Karakterler üzerinde bakıldığında filmin erkek temsilleri Türkiye'nin ekonomik ve sosyal dönüşümünü dair ipuçları barındırmaktadır.

Ailenin mutlak reisi Celal filmde, Cumhuriyet devrimlerinin yarattığı çağdaş kentsel aile babasını temsil etmektedir. Kamuran, Türkiye'de 1980 sonrası iktidara gelen Özal Dönemi'nin tüketim ekonomisine dayalı neoliberal politikalarının ürünüdür. Erkekliğini ispatlamak adına devletle ticaret yapmak için özel ilişkilerini kullanan girişimcidir. Ege, dünyanın güzel ve adaletli olduğuna dair inancı temsil ederken, Hakkı devletin gücünü kendi çıkarları için kullanmaktan çekinmeyen kolluk gücüdür. Ergün adaleti, ahlak ve hakikat gibi soyut kavramları temsil eden ve bütün bu sınıflandırmalarının dışında kalan özel bir karakterdir.

Celal, ailenin reisi olarak güçlü baba kimliğiyle ev içindeki iktidar uzantısıdır. Hanenin temel geçindiricisi olmakla birlikte Tanrısal güçle yaşatacak ve kollayacak babalık erkine sahiptir. Celal'in babası, annesini yıllar önce terk etmiştir. Babaanne Kamuran'ın gözünde oğlu, evin yegâne erkeği konumundadır. Kızı Jülide babası sayesinde üniversitenin eğitim kanalında Coğrafya dersi vermektedir.

Öte yandan Celal'in Tanrısal gücü, en net biçimde Özge'yle evliliğinde göz önüne serilir. Kamuran'ın biriktirdiği gazete kupürlerinden Celal'in genç bir kızı intihardan son anda kurtardığını öğreniriz. Daha sonra seyirciye "Sürpriz Evlilik" başlığıyla bir haber gösterilir. Celal, Özge'yle evlenerek hem gerçek hem de sembolik anlamda genç kızın hayatını kurtarmıştır. Sonra da kıskançlık yüzünden Tanrısal güçle verdiği canı geri alır.

Kamusal alanda saygı duyulan ve ödüle layık görülen Celal eşini öldürmenin suçunu üstlenecek ahlaki pusuladan yoksundur. Kendini kurtarmak için kapıcı İbrahim'in yalancı şahitliğiyle ölmek üzere olan arkadaşı Turan'a iftira atmaktan çekinmez. Üstelik bunu yaparken ceza kanunlarına atıf yapar.

Dernek çalışmalarından ve saygın kişiliğinden dolayı ödül almak için sahneye çıktığında son derece kibar bir konuşma yaparken, Turan'ı görmesiyle ağza alınmayacak küfürler savurarak meslektaşının boğazına sarılır. Turan'ın boğazı ellerindeyken ölmesi

Celal'in tanrısal gücünün yetmediği andır. Hegemonik erkeklik düzeninde kendisine denk birinin canını almaya gücü yetmez. Turan eceliyle ölür.

Filmdeki baba-oğul ilişkisi bağlamında Celal otoriter ve kollayıcı baba, Kamuran ise itaat edendir. Kamuran yaşına rağmen işsiz ve bekâr biri olarak babasının evinde yaşamaktadır. Hegemonik erkeklikler dünyasında oğul olmaktan çıkıp “erkek” olamamıştır. Adı bile kendisine ait değildir. Celal oğluna annesinin adını vermiştir. Kamuran, aile bireylerinin gözünde de erkekliğini ispatlayamamıştır. Babaannesinin şu sözleri erkekliği işe yaramakla eş tutan bir teşbih içerir:

Kamuran Hanım: “Keşke senin de bir ihtisasın olsaydı da övünürdük torunumuzla bir baltaya sap oldu diye.”

“Bir baltaya sap olmak” deyiimi “boş gezmeyi bırakıp belirli bir iş yapar duruma gelmek” şeklinde açıklanırken Türk Dil Kurumu’nun “Oğlan sonunda bir baltaya sap oldu desenize” şeklindeki örnek cümlesi Türkiye’deki ataerkil düşünce yapısının gücünü ortaya koymaktadır.

Kamuran babasının sorgulanamaz gücü altında konformist (onaylayıcı) bir karakter olarak yaşar. Baba onayını alarak erkekleşmesi ekonomik güç sahibi olmasına bağlıdır. İş sahibi olmak için babasının üniversitedeki profesör kimliği sayesinde edindiği iş ilişkilerini kullanmak ister. Üniversite yönetimine satmak istediği masaj koltukları için babasının rektörden aldığı randevuya gidecektir. Kamuran babasına iktidarına meydan okuyacak ve kendi iktidar alanına kuracak güçte değildir. Bu gücü ancak babasının ona bahşedeceği yardımla elde edecektir.

Kamuran için üvey annesi Özge “yasak elma”dır. Freud’e göre babası Özge’yle evlenerek toplumsal sözleşmeyi bozmuştur. Özge’yle evliliği “doğal” düzene karşı gelmektir. Bu nedenle başta Kamuran olmak üzere ailenin diğer üyeleri bu evliliğini kabullenmekte zorlanır. Özge’nin yaşıtı olarak eş olma hakkının kendisinde olduğunu düşünür. Babasının eşi olan genç kız kendisinde yasak duygular uyandıran bir tabu figürdür.

Kamuran: “Bütün kadınlar aynısınız!

Özge: “Bütün kadınlar annen ve ablandan ibaret değil Kamuran.”

Kamuran: “Annemi karıştırma lan!

Bu diyalogda Özge, Kamuran’ın tanıdığı kadınların aile içi rollerine vurgu yapmaktadır. Kamuran için babaannesi, annesi ve ablası kadın değil saygı duyulacak cinsiyetsiz figürlerdir. “Ana ve bacı” olarak görmediği kızı cinsel hazzın ulaşılamaz hayali olarak görmektedir.

Öte yandan tutkusuna rağmen kızın katilini biliyor olması ve susması Kamuran için bir çıkar çatışmasıdır. Babasının kendine sağlayacağı imkânları yitirme korkusudur. Celal’in cinayet nedeniyle intihar etmesi veya hapse girmesi Kamuran’ın masaj koltuğu satamaması demektir. Dolayısıyla cinayeti meşrulaştırmak için önce Özge’yi suçlar. Ardından suçu Okan’ın üstüne atar. Cinayeti işleyen asıl kişi olan babasıyla yüzleşmeye cesareti ve niyeti yoktur.

Kamuran Okan’ın kim olduğunu öğrenince genci sahneden yaka paça indirip ona hesap sorar. Bu esnada rektör gelir ve üniversiteye 400 tane masaj koltuğu alacaklarını söyler. Az önce üvey annesiyle yattığı için Okan’a küfürler savuran Kamuran birden gülümsemeye başlar. İki genç hiçbir şey olmamış gibi birbirine sarılır. Kamusal alanda başarılı bir iş adamı, özel alanda ise babasının onayını alan oğul olmak için Özge’nin ölümüne neden olan ve “namusunu” kirleten adamdan hesap sormaktan vazgeçer. Kamuran için her şey yoluna girer.

Cinayeti soruşturan polis Hakkı, aslında Jülide’nin eski sevgilisidir. Celal’in Kamuran’a “Ablan başka şeyler olmadığını da söylüyordu.” demesi Jülide’nin eşini Hakkı’yla aldatmış olduğunu akıllara getirir. Hakkı, Ege’nin babası bile olabilir. Jülide’nin eski eşinin intiharında parmağı olduğu ihtimali yüksektir. Jülide, Hakkı’yı baştan çıkarır. Birlikte Operacı Okan’ı öldürürler. Cinsel ve duygusal olarak Jülide’ye beslediği hisler, kamusal alanda görevini kötüye kullanmasına neden olur. Ergün’ün ilk karşılaşmalarında giysilerinin rengini sorduktan sonra yaptığı tespit bu açıdan bakıldığında anlamlı hale gelir:

Ergün: “Lacivert iktidarsızlığı temsil eder, yeşilse kendine güveni. Yani polis, kifayetsiz bir muhteris. Sen kifayetsiz muhteris ne demek bilir misin?”

Ege: “Babam gibi mi? Babam kendini öldürdü.”

Ege’nin bu sözleri intiharı seçen babasının toplumsal erkeklik rolleri bağlamında zayıflık ve yetersizlik göstermesidir. Çocuk, aile içi konuşmalardan babasının güçlü bir erkek olmadığını düşünmektedir. Zira erkeklik dünyasında intihar güçsüzlerin tercihidir. Öte yandan Hakkı, iktidarın kolluk kuvveti olarak devletin baskı aygıtıdır. Özel alanda güçsüzlüğünü devletin gücünü kötüye kullanarak gidermeye çalışır.

Ergün’ün doktora tezinin adı “Bakmadan Görmek”tir. Körlüğüne rağmen herkesten iyi bir gözlemcidir. Renklerden çeşitli çıkarımlar yapar. Hakikatin eninde sonunda ortaya çıkacağını savunur. Kardeşinin mavi renkli elbisesinden âşık olduğunu anlar. Polis Hakkı’nın lacivert pantolonundan kifayetsiz bir muktedir olduğunu düşünür. Ona göre Celal Tan ve ailesi dışarıdan sağlam görünen ama boş bir kabuktan ibarettir.

Jülide’nin Okan’la ilişkisine, Kamuran Hanım’ın Nida Bey’le kaçma planlarına, Kamuran’ın Özge’nin hayaliyle konuşmasına şahit olur. Aile bireylerinin sırlarını bilen Ergün “Siz bir aradasınız da ne oluyor? Birbirinize ne faydanız var!” diyerek aile birliğinin içerden çürümüşlüğüne vurgu yapar. Ona göre ailenin; güvensizlik, ihanet, yalan gibi bozuk temellerin üzerine inşa edilmiş yapısını görmek için gören gözlere ihtiyaç yoktur.

3.3.4.2.2. Kadın, Eş, Anne

Celal çocuklarının annesini bir kazada kaybetmiştir. Özge’yle tanışması ve evlenmesi filmde peri masalı gibi aksettirilir. Bunalım nedeniyle genç yaşında intihara kalkışan Özge, son anda Celal tarafından kurtarılmıştır. Celal’den önce Özge’nin ailesi ağabeyi Ergün’dür. Jülide’ye göre kör ağabeyinden başka kimsesi olmayan zavallı bir kızdır. Bu anlamda Celal, Özge için eksikliğini hissettiği baba figürüdür. Canını bağışlayan bu adam, kız için hayata tutunacak bir dal olmuştur.

Açılış sekansında mavi elbisesiyle süzülen Özge; Celal ve Kamuran için arzu nesnesiyken, Jülide ve Kamuran Hanım için baştan çıkarıcı kötü kadındır. Celal'in evliliği yüzünden ailesi dedikodu malzemesi olmuştur. Özge'nin varlığı gibi yokluğu da aile birliğine tehdit oluşturmaktadır. Genç ve güzel karısını öldürmeden önce sarf ettiği sözler şöyledir:

Celal: “Bu yaştan sonra beni aileme rezil mi edeceksin? Celal Tan'ım ben! Celal Tan!”

Babaanne Kamuran'ın ev içi konumu yaşlı ve bilge ata kültü temsilidir. Bütün gün tekerlekli sandalyede televizyon izleyerek zaman geçirir. Eski aşkı koro şefi Nida Bey'i nostaljik duygularla hayran hayran izlerken, geçmişte yaşayamadığı aşkın özlemini çeker. Öte yandan eşinin kendisini yıllar önce terk etmesiyle tutunduğu tek dal olan Celal'i kaybetme korkusuyla arabanın içinde çocuk gibi ağlar. Cinayet soruşturması sürerken Nida Bey'le kaçma planı yapmaya başlar.

“Artık beklemekten usandım Celal. Önce babanı bekledim yıllarca, gelmedi. Sonra seni bekledim, hayırlı bir evlilik yap diye. Yapamadın. Jülide'yi bekledim İzmir'den dönsün diye. Keşke gelmeseydi.”

Nida Bey'in ani ölümüyle tutunacağı son dalı da yitiren Kamuran kendini balkondan atar. Filmin başında yürüyebilmesine rağmen tekerlekli sandalyeden inmeyen Kamuran Hanım artık gerçekten sakat kalmıştır. Kamuran Hanım'ın evin erkeği rolüne layık gördüğü oğlunu “hayırsız bir evlilik” nedeniyle kaybetme ihtimali karşısında, başka bir erkeğe tutunması eril iktidar alanında çıkma korkusundan kaynaklanmaktadır.

“Biz ne şahane bir aileyiz farkında mısın? Hepimiz her şeyi elimize yüzümüze bulaştırıyoruz. Neden biliyor musunuz? Çünkü istiyoruz ki her şey aynı anda olsun... Öyle de olsun ama öbür türlü de olsun.”

Film çağdaş-geleneksel veya seküler-dini yaşam tercihleri açısından dünya ve ahiret arasında sıkışan insana vurgu yapmaktadır. Bu sözler özel alana ait toplumsal roller bağlamında okunduğunda, aile ideolojisinin Kamuran Hanım'a uygun gördüğü; aileyi bir arada tutan bilge babaanne, cefakâr annedir. Bu rolünden saptığı anda sevdiği adamı kaybeder ve ölmek ister. Ataerkil düzenden koptuğu andan hem ruhsal hem de bedensel

olarak sakatlanır. Bakıma muhtaç bir yaşlı olarak Celal'in özel alanında kalması sağlanır. Celal'in ise "hayırlı evlat" olarak görevi yaşlı ve bakıma muhtaç annesinin ihtiyaçlarının ev içinde karşılanmasını sağlamaktır.

Jülide eşini kaybettikten sonra İzmir'den baba evine dönmüştür. Çocuğuyla "bir başına" kalan babasının profesörlük yaptığı üniversitede iş bulur. Kanatlarının altına sığındığı babasının ölmesi veya hapse girmesi diğerleri gibi onun da en büyük korkusudur. Bu nedenle susmayı tercih eder. Hiçbir şey olmamış gibi bir katille aynı evde yaşamaya tercih eder.

Jülide'de özgüven eksikliği görülmektedir. Televizyona çıktığı anları izleyerek sürekli kendisini eleştirir. "Keşke mavi fularımı taksaydım." demesi kendini sürekli Özge'yle karşılaştırması ve onun kadar güzel olmadığını düşünmesidir. Mavi renk Ergün'e göre aşkın rengidir. Jülide filmin başında mavi elbisesiyle kuğu gibi süzülen Özge'yi erkeklerin arzu nesnesi olmasından dolayı kıskanır. Babasının eşi kendisinden hem genç hem daha güzeldir. Mavi fularıyla onun gibi güzel görünmek ister.

Operacı Okan'dan hamile kalan Jülide, Hakkı ile evlenerek oğluna bir baba figürü bulacaktır. Gayri meşru çocuğunu ise evlilik içi cinselliğin koruma kalkını altına girerek doğuracaktır. Okan'ın üvey annesi Özge'yle ilişkisi olduğunu düşündüğü için onu bıçaklar. Cinayet aletinin tiyatro aksesuarı olduğunu bilmediği için katil olduğunu düşünür. Eski sevgilisi Hakkı'ya giderek cinayeti itiraf eder. Kendini kurtarması için kadınlığını kullanarak adamı baştan çıkarır. Birlikte Okan'ı öldürürler. Böylece Okan, sözde ihanetinin bedelini canıyla öder. Filmin sonunda Jülide, Hakkı ile evlenerek dul kadın kimliğinden kurtulmuştur. Doğmamış çocuğuna baba bularak toplumun gözünde yeniden saygınlık kazanır. Babasının kanatları altından çıkıp Hakkı'nın iktidar alanına giren Jülide "ahlaklı" evli kadın statüsünü yeniden elde eder.

3.3.4.3. Mahrem Alanın Düzenlenmesi

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi'ndeki mekânlar ideolojik devlet aygıtları kuramı üzerinden değerlendirilebilir. Althausser'e göre devlet olarak adlandırılan yapının yeniden üretim koşullarını sağlayan iki tür aracı vardır:

Hapishaneler, hükümet, polis gibi baskı araçlarını aile, din, okul gibi ideolojik aygıtlardan ayıran şey ilkinin zora, ikincisinin rızaya dayalı olmasıdır (Althausser, 1994:33).

Anlatı; ev, üniversite (yani okul), dernek (sendika kurumu) ve cami (dini kurum) arasında gidip gelen kapalı bir sinemasal evreniyle sınırlandırılmıştır. Althausser’e göre çocuğun en savunmasız dönemi ile aile okul arasında sıkıştırılmış geçmektedir. Egemen ideoloji çocuğa gerekli teknik veya felsefi bilgiyi vermektedir. Ona bir yandan mütevazı, sinik olmayı ve boyun eğmeyi, öte yandan kibirli, özgüvenli ve bencil olmayı hatta tatlı diliyle karşısındakini yola getirmeyi öğretir (Althausser, 1994:44). Bu bağlamda karakterlerinin hepsinin ev veya üniversiteyle bağlantısı vardır.

Ailenin yaşadığı evde çekimler üst konuma yerleştirilmiş sabit kamerayla Tanrısal bakışa uygun olarak yapılmıştır. Hikâye gereği sürpriz doğum gününe yaraşır mükellef bir yemek masasıyla açılır. Filmin başında işlenen cinayet nedeniyle mutlu aile sofrasının yemekleri Bunuel’in “Burjuvazinin Dayanılmaz Çekiciliği” filmindeki gibi asla tüketilmez.

Hanedeki kadınlar sofrayı yardımlaşarak kurarken, Celal’den sonra “aile reisi” rolünü üstlenerek kendi özel alanını kuracak Kamuran masaj koltuğuna, torun Ege’nin yanına yerleştirilmiştir. Alt açıdan yükselen kamera hareketiyle masaj koltuğu kral tahtına benzetilmektedir. Kamuran’ın satarak amaçladığı bu gündelik eşya, erkeğin özel iktidar alanını yaratmasını sağlayacak sembolik bir güç simgesidir.



Şekil 19. Yemek sofrası ritüeli

Aldatıldığını düşünen Celal, Özge’yi öldürürken sürpriz için karanlık odada bekleyen aile üyeleriyle birlikte seyirci de kapalı ve buzlu camın ardındaki cinayete tanık olur. Arabanın tepetaklak görüntüsü aslında aile düzeninin alt üst olmasının görsel temsilidir.



Şekil 20. Cinayet tanığı aile üyelerinin ters yüz olan hayatları

Film boyunca ev sadece giriş, salon ve Kamuran’ın Özge’nin hayaletiyle konuştuğu çalışma odasından ibaretmiş gibi gösterilmektedir. Evin girişi Özge’nin öldürüldüğü yerdir. Kamusal ve özel alan arasındaki eşik olarak dış kapının hemen arkasında işlenen cinayet, aile birliğinin bozulduğu yerdir. Salondaki önemli mobilyalar; yemek masası, masaj koltuğu ve televizyondur. Cinayet tanıklarının toplandığı yemek masası aynı zamanda soruşturmanın başladığı ve filmin sonunda Ergün tarafından işlenen suçun en ince ayrıntılarıyla anlatıldığı yerdir.

Ergün film boyunca akademisyen kimliğinin gereklerini yerine getirir. Filmin başında “Bakmadan Görmek” tezini ortaya sürmüş ve aileyi küçük burjuva olarak adlandırmıştır. Bilimsel yöntemlere uygun olarak gözlem ve araştırma yapmış. Şüphelileri sorgulamış ve delil toplamıştır. Filmde Hakkı’nın meslek icabı yapması gereken her şeyi Ergün yapar. Filmin sonunda topladığı tüm verileri kullanarak sonuca ulaşp tezini ispatlar.

Alttaki karede Ergün aslında polisin yapması gereken şeyi yaparak Celal’i sorguya çekerken görülmektedir. Bulundukları yer olay mahalli yani Özge’nin öldürüldüğü kapı eşiğidir. Üçlü kompozisyonda ön planda torun Ege vardır. O da Ergün gibi dünyanın hala adaletli bir yer olduğuna inanır. Ergün’e cinayetin aydınlanması için yardım etmektedir. Soruşturmada şüphelilerin fiziksel görünümüne dair ilgili bilgiler vererek Ergün’ün gözleri olur.

Arka planda Celal sanık sandalyesinde. Ergün elinde bastonu ile kompozisyonun ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Bu aşamada katilin cinayet işleme amacına dair akıl yürütme yapmaktadır. Kompozisyonun düzeni ve tercih edilen kamera açısı, polis merkezilerindeki sorgu odasına benzetilmiştir. Ergün sorgulamayı yapan dedektif, Ege ise onun çaylak yardımcısı konumundadır. Elinde somut delili bulunmayan Ergün'ün soruları karşısında Celal serbest kalacaktır.



Şekil 21. Üçlü kompozisyonda Celal'in yargılanması

Bir diğer karede ise film boyunca araştırma yapan Ergün cinayete dair bulgularını açıklamaktadır. Oturma düzeninde karakterlerin statüsü ve aralarındaki güç dengesi yoruma açıktır.



Şekil 22. Özel alanda karakterlerin konumunun filmsel temsili

Devletin kolluk gücü Hakkı ile özel alanın hâkimi Celal masanın iki başında oturmaktadır. Erkekliğini henüz ispat edememiş Kamuran, babasının sağına yerleştirilmiştir. “Bir baltaya sap olduğunda” onun gibi masanın başına geçmeyi bekler vaziyettedir. Jülide oğluyla uzak köşededir. Her şeyi bilen ve gören göz olarak Ergün ayaktaadır. Arkasında kapının kenarında duran Hakkı’nın yardımcısı mizansenî tamamlamak için yerleştirilmiş en önemsiz figürdür. Zaten film boyunca konuşmayan karakterin adı bile geçmez. Ön planda Babaanne Kamuran televizyon izlemektedir. Kendi dünyasında Nida Bey’le yaşayacağı güzel günlerin hayalini kurar. Eşinden sonra güvendiği oğlunun yerini artık başka bir erkek alacaktır. Artık Celal’e ihtiyacı kalmamıştır. Dolayısıyla arkada konuşulanlarla ilgilenmez bir şekilde arkası masaya dönük oturmaktadır.

Üniversite, filmdeki neredeyse bütün karakterlerinin birbiriyle ilişkilendirildiği mekândır. Celal’in saygın bir anayasa profesörü olması, aile üyelerinin okulla kurduğu bağların ana kaynağıdır. Öykünün temelini oluşturan yanlış anlamalar, aynı isme sahip karakterler gibi tesadüfler aslında film evreninin dışa kapalı olma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda filmde kamusal ve özel alan iç içe geçmiştir. Her karakterin mahrem alanı aslında diğerinin kamusal alanını işgal etmektedir.

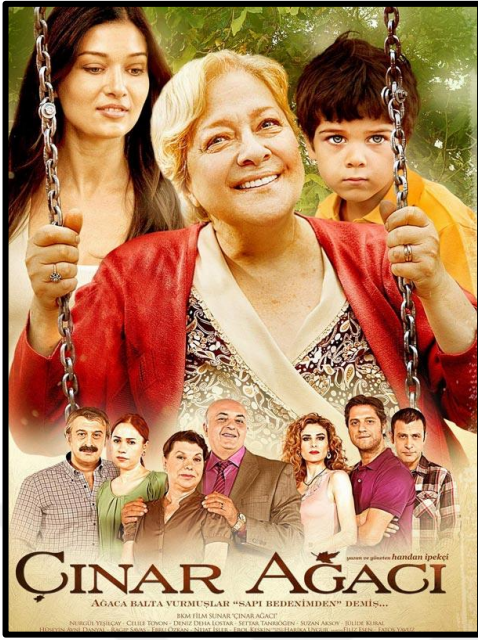
Celal cinayet sonucu yarattığı mahremiyet krizi, kamusal alandaki saygın konumunu tehdit etmektedir. İşlediği suç nedeniyle ailenin tüm düzeni bozulmaya başlar. Annesi, oğlu ve kızının Celal’in toplumsal statüsü üzerinden inşa ettiği ekonomik ve sosyal güvenlik alanı yıkılmak üzeredir. Bu amaçla ailenin bütün üyeleri babanın cinayetini örtbas etmeye çalışır. Bu süreçte hepsinin özel hayatlarına dair kirli sırlar ortaya çıkmaya başlar.

Filmde cami, mekân olarak iki kez kullanılmıştır. İlki Celal’in arkadaşı Turan’ı ikna etmek için dini kitap satın aldığı andır. Seküler bir yaşam süren Celal’in, Turan’a öğretmenlik yapması için önce kendisinin öğrenmesi gerekmektedir. Cami avlusundaki kitapçının önünde “Namaz” kitabını karıştırır. Daha sonra Turan’a yarım yamalak edindiği bilgilerle İmanın Şartlarını anlatmaya çalışır. Turan’ın cinayeti üstlenmesi için yeterli olacağını düşünür.

Filmin sonunda Celal, cami avlusunda Özge'nin hayaletiyle konuşur. Otopsi sonucu katile dair herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Aile üyeleri adli tıpta Özge'nin hamile olduğunu öğrenir. Celal çocuğun kendisinden olduğuna inanmaz. Jülide ise Okan'dan şüphelenmektedir. Cami avlusunda Özge, Celal'e karnında çocuğunu taşıdığını söyler. “Yalan söylüyorsun.” diyerek kızın boğazına sarılır. Celal aynı cinayet yöntemiyle bu kez kızın hayalini boğarak vicdanını rahatlatır. Dini ve seküler yasalara göre günah ve suç olan bu eylem sayesinde Celal hem “iffetsiz” karısından hem de “piç” bir çocuktan kurtulmuş olur. Filmin sonunda adam evine döner. Salondaki masaj koltuğuna kral misali uzanır. Son kare Celal'in ev içindeki iktidarının sağlamlaştırdığının görüntüsüdür.



3.3.5. Sağlam Kökler: *Çınar Ağacı*



Şekil 23. *Çınar Ağacı* Film Afişi

Filmin Konusu:

Advie Hanım 75 yaşında emekli bir öğretmendir. İki kız ve iki erkek olmak üzere dört çocuğunu büyütmüştür. Pazar günleri çocukları ve torunlarıyla buluşup köklü bir çınar ağacının piknik yaparlar. Eşini kaybettikten sonra yalnız kalan Advie Hanım yemek yaparken yangın çıkardığı için her ay sırayla çocuklarının evine misafir olur. Hepsinin iş ve evliliklerinde sorunları vardır. En küçük torunu ile vakit geçirmeyi seven Advie Hanım'ı, kızı Sonay huzurevine göndermek ister. Başlarda abla ve ağabeyleri karşı çıksa da Advie torununa yemek yaparken tavayı

yakınca hepsi ikna olur. Huzur evine yerleştiği ilk gece rahatsızlanır. Kalp krizi geçirdiği için bir süre hastanede kalır. Taburcu olunca Sonay'ın evine dönen Advie Hanım torunuyla evde yalnız kaldığı gün hayatını kaybeder.

3.3.5.1. Toplumsal ve Aile İçi Kimlikler Çatışması

Filmde çınar ağacıyla özdeşleştirilen ailenin annesi Advie Hanım, Cumhuriyet'in ilk yıllarında tarif edilen çağdaş kadın imgesi uygun biçimde tasarlanmıştır. Evden başka bir eve giderken yanında götürdüğü Mustafa Kemal Atatürk'ün fotoğrafı, Cumhuriyet devrimleriyle meslek sahibi olmasına atıftır. Öğretmenliğin yanı sıra Türkiye'de modern çekirdek aile yapısının temeli olarak annelik görevini de dört evlat yetiştirerek yapmıştır.

Filmin ağaçla başlayıp bitmesi ailenin, doğal ve sağlam bir kurum olarak her zaman yaşatılması gerektiğini vurgular. Bu noktada tabiat ana ve Advie Hanım arasında bir benzerlik kurulmaktadır. Çiçek suladığı için iki kızı tarafından eleştirilen kadın, toplumsal yaşamda kadın bedeninin doğurganlığıyla yaratma ve yaşatma kaynağı olarak tasvir edilir.

Film aslında dört çekirdek ailenin yakın akrabalık bağlarıyla sağlanan geleneksel aile birliğini konu alır. Feriha, Uğur, Murat ve Sonay'ın kurduğu evlilikler üzerinden Türk aile yapısının temsili yapılır. Advie Hanım, dört çocuğunun özel alanlarına periyodik sürelerle tanıklık eden bilge ve yaşlı kadın olarak ana kültürü temsil eder.

Hikâye çok sayıda karakterler üzerinden anlatılsa da film, Advie Hanım ile küçük kızı Sonay'ın ilişkisine odaklanmaktadır. Başlangıçta karakterlerin özel dünyalarında gezinen hikâye, Sonay'ın annesi için huzurevi fikrini ağabeyi Uğur'a söylemesiyle başlar. Büyük oğul Uğur bu fikre karşı çıkar.

Ferihan'ın evindeyken yeme-içmesine karışmadığı için gelini Beril'in evine gitmek istediğini söyleyen Advie Hanım'ın bir sonraki durağı yasaklarla dolu Sonay'ın evidir. Sonay eşinden ayrılmış oğlu Barış'la tek başına yaşamaktadır. Özel alanında sorun yaratacağını düşündüğü annesini huzurevine yatırma fikri bu anda ortaya çıkar.

Sonay'ın evinde torunuyla çocuklaşan Advie Hanım'la kızı arasındaki ilişki tersine döner. Yasakçı anne-isyankâr kız rolleri değişir. Yasak olmasına rağmen Barış'la parka giden Advie Hanım'ın kızının kazaklarını sökmesi, ergenlik çağında bir gencin davranışını andırır. Anne-kız çekişmesi Advie Hanım'ın yemek yaparken uyuyakaldığı için tavayı yakmasıyla doruk noktasına ulaşır. Sonay için annesi artık oğlu ve kendisi için tehlike arz etmektedir. Huzurevi fikrini desteklemeleri için kardeşlerini ikna etmeye çalışır.

Advie Hanım ve Sonay arasında yaşanan gerilimin kaynağı annenin, özel alan güvenliğini ve düzenini tehdit etmesidir. Annesi gelmeden önceki piknikte ablası Feriha'ya huzurevi fikrini söyler. Birlikte Murat ve Uğur'la konuşma kararı alırlar. Ardından Murat'ın eşi Beril nedeniyle yaşlı bakımı görevi yüzünden aralarında tartışma çıkar. Advie Hanım'ın huzurevine gitmesine kadar Murat'ın veya Uğur'un evinde kalışının filme yansımaması da yaşlı bakımının kız çocuklarının omuzlarına yüklenen sorumluluklardan biri olduğu fikrini desteklemektedir.

Advie Hanım huzurevindeki ilk gecesinde kalp krizi geçirir. Özel alanı çocukları tarafından elinden alınan ve sonunda huzurevine gönderilen kadının yaşadığı kalp kırıklığı fiziksel bir krize dönüşür. Hastaneden çıkınca akranlarıyla zaman geçirme

fikrine ısınan Advie Hanım, çocuklarının ısrarlarına rağmen huzurevine döner. Ömrünün son günlerini yaşadığını düşünen kadın, vasiyetini hazırlaması için orada tanıştığı Rıfat Bey'den yardım ister.

Öte yandan Barış anneannesinin huzurevine dönmesiyle yemek yemeyi ve konuşmayı bırakır. Çalışan bir annenin tek çocuğu olduğu için onunla vakit geçiren tek kişiyi kaybetmesi oyun arkadaşının gidişidir. Sonay çocuğunun güvenliği için aldığı kararın bedelini oğlu için endişelenerek ödemeye başlar. Annesini dönmesi için ikna etmeye gider ama başarılı olamaz. Sonay'ın hayırlı evlat olarak annesini eve götürmesini tetikleyen olay iş yerinde terfi almasıdır. Yatılı okula gönderdiği için sevilmediğini düşünen Sonay, eğitim yaşamında öğrendiği ikinci yabancı dil sayesinde annesinin değerini anlar. Filmin başında çiçek suladığı için annesine kızan Sonay, aldığı saksı bitkisiyle huzurevine gider. Ağlayarak annesine yalvarır. “Gelmeni Barış için değil, kendim için istiyorum.” derken anne şefkatine hasret küçük bir çocuğa dönüşür. Sonay'ın evine döndükten kısa süre sonra Advie Hanım ölür. Filmin sonunda çocukları, damatları, gelinleri ve torunları ilk defa onsuz ağacın altında toplanırlar. Film anne-kız ilişkisi üzerine kurulan hikâyenin, tabiat anaya benzetilen doğal aile kurumunun çınar ağacıyla özdeşleştirilmesiyle biter. Advie Hanım'ın yaşlı ve bilge bir çınar ağacı gibi öldükten sonra bile ailesini bir arada tutan tabiat anayla bütünleşir.

3.3.5.2. Kamusalda Özele Toplumsal Cinsiyet Roller

3.3.5.2.1. Erkek, Baba, Oğul

Advie Hanım eşini uzun süre önce kaybetmiştir. Sandığında sakladığı mektuplardan eşinin eğitimli ve ince ruhlu bir adam olduğu anlaşılır. Huzurevindeki ilk akşamında dans ettiği emekli yargıç Rıfat Bey de Advie Hanım'ın tabiriyle “Haza bir beyefendi” yani Türk Dil Kurumu'na göre “eksiksiz, kusursuz, noksansız” bir erkektir. Rıfat Bey'le dansı nostaljik düzeyde yıllarca Yeşilçam seyircisine sunulan salon erkeği tipolojisini andırır.

Yeşilçam Sineması'nın salon erkekleri, kadınlı-erkekli ortamlarda dans etmeyi bilen, romantik ve kibar erkeklik temsilidir. Bu bağlamda Advie Hanım'a göre bir erkek ailesinin geçimini sağlayan, eşine karşı saygılı ama sözünü geçiren, iyi bir baba modeli

olmalıdır. Advie Hanım filmde evliliği romantik aşk üzerine kurulan yakınlık alanı olarak görmektedir. Evliliğin sürmesi için çiftler arasında mutlaka sevgi olmalıdır. Dört çocuğunun aile birliğine dair fikir ve tavsiyeleri sevgi kavramı üzerinedir.

Büyük oğlu Uğur eski bir solcudur. Gelini Nihal filmin başında boşanma kararı alır. Piknikte herkesin içinde “hapishane, hastane her şeye katlandım ama bunu affedemem.” dediği şey eşinin ihanetidir. Film boyunca Advie Hanım, Uğur’dan evliliğini kurtarmasını ister. Son konuşmasında “Sana çok haksızlık yapmışım Uğur. Sen hep iyi şeyler için mücadele ediyordun. Şimdi anlıyorum.” politik duruşunu onaylar. Uğur’un politize olmanın bedelini hapishane ve hastanede geçen yıllarıyla ödemesi, kamusal alanda hak ve adalet arayışındaki insanların travmatik geçmişinin aile yaşamını tehdit etmesi olarak değerlendirilebilir. Alt metin olarak filmde, politik görüşlerin özel yaşamı parçalayacağına dair bir mesajı barındırmaktadır.

Uğur’un dükkânına haciz gelmesi iş hayatındaki başarısızlığını gösterir. Piknikte İhsan “Dükkâna haciz gelmiş. Gel benim yanımda çalış diyorum, beğenmiyorsun. Devrimi beceremediniz, bari beyaz eşya satmayı becerin.” diyerek erkekliğine meydan okur. Uğur sertçe onu susturur ancak “Bir annenize bakamadınız.” sözü üzerine İhsan’ı yumruklar. Uğur’un kamusal alandaki başarısızlığı yerine hayırlı evlatlığının sorgulanması üzerine şiddete başvurması önemlidir. Dükkânını batıran, eşini aldatan Uğur’un sinirlendiği aslında geleneksel aile yapısının zihinsel uzantısı olan evlat kimliğinin sorgulanmasıdır.

Nihal aldatıldığı için evi terk etmesine rağmen kayınvalidesine karşı saygısını ve sevgisini eksik etmez. Advie Hanım’ın onayladığı Nihal’in ihanete uğraması annesinin gözünde Uğur’a yakışmayan bir davranıştır. Huzur evi gecesinde ihanetinin sebebini öğrenmek için “Diğer kadını sevdin mi?” diye sorar. Uğur’un “bir anlık heyecan” cevabı karşısında evliliğini sürdürmesi elinden geleni yapmasını söyler. Annenin hastaneye kaldırıldığı gece Nihal ile Uğur arasındaki bir yakınlaşma olur. Böylece Uğur annesinin isteğini yerine getirip evliliğini kurtarmış olur.

Öte yandan Ferihan’ı aldatan İhsan’a dair aynı soruyu kızına sormaması damadını karakter olarak onaylamamasıdır. Filmin sonunda pikniğe sonradan dahil olan İhsan’ın evliliği muallakta bırakılmıştır. İhsan ile Ferihan’ın torunlarını kucaklarına

almalarını evliliklerinin sürme ihtimalini gösterir. İhanet karşısında oğluna ve kızına verdiği tavsiyeler Advie Hanım'ın kendine has erkeklik tanımından kaynaklanmaktadır. Paradan başka derdi olmayan İhsan onun için ideal erkek tanımına uymaz. Ferihan'ın evliliğini sürdürme kararını Advie Hanım kızına bırakır.

Murat'ın eşi Beril özel alanda kayınvalidesine imrenen ama yemek konusunda başarısızlıkları nedeniyle alay konusu olan bir kadındır. Advie'nin börek tarifini bilerek yanlış vermesi üzerine telefonda eşini azarlayan Beril evliliğinde baskındır. Murat güçlü erkek kimliğine uymadığı için annesi ve kardeşleri tarafından alay konusu olur. Huzurevi gecesinde Murat'a "Karını sevmen hoşuma gidiyor Murat. Kendini biraz fazla ezdirmiyor musun?" demesi eşine sözünü geçirmesi gereken güçlü erkek tanımıdır. Oğlunu ezen gelinine "Elizabeth" ismini takan Advie Hanım'ın bu sözleri evlilikte sevgi ve saygının karşılıklı ve dengeli olması gerektiğine dair görüşünü vurgular.

Eşine söz geçiremediği için "Sümsük" dediği oğlu Murat, annesinin kalp krizi geçirmesi üzerine ondan beklenen aile reisi rolünü yerine getirir. Annesini huzurevine yatırdığı için ağlayan Murat'ın üzüntüsü kısa sürede kızgınlığa dönüşür. Eşinin hükmedici tavırlarından bıkan adamın sabrı taşar. Annesi ziyaret etmek istemeyen eşine ve kızlarına bağırır. Hastane odasında Murat'ın eşi ve kızlarına yönelik sertliği Advie Hanım'ın hoşuna gider. Artık Murat annesinin gözünde erkekliğini ispatlamıştır.

3.3.5.2.2. Kadın, Eş, Anne

Advie Hanım'ın kızlarıyla kurduğu ilişki, toplumsal cinsiyet rollerinin sinemasal temsiline dair ipuçları barındırır. En büyük çocuğu Ferihan'a "Kadın dediğin evinin işini kendi yapar. Siz de iş-güç de yok maşallah. Biz hem çalışır hem de evimizin işini yapardık." diyerek kadının özel alan sorumluluklarını aksatmadan sosyal yaşamda meslek sahibi olabileceği fikrini yeniden üretir. Ferihan'ın pişirdiği yemekleri beğenmediğini söyler. Gelinine ise börek tarifini bilerek yanlış verir. Yaşlandığı için çocuklarının evleri arasında gidip gelen Advie Hanım ne kızlarının ne de gelininin modern Türk kadını imgesine uymadığını düşünmektedir.

Filmde evliliklerinde sorun yaşayan kadın karakterlerin, özel alanın rahat ve güvenli ortamından vazgeçmek istememesi ekonomik güç yoksunluğu değil, aynı

zamanda çocuklarının çekirdek aile içinde büyütmek istemesidir. Filmde Sonay, Nihal ve Feriha'nın eşleriyle yaşadığı ikili sorunlar bu bağlamda değerlendirilebilir. Örneğin Ferihan'ın eşi İhsan ihale peşinde koşan bir iş adamıdır. Advie Hanım, sürekli para, ihale ve lüks yaşamdan bahseden damadını sevmediğini her yerde belli eder. “Teknelerde yaşatacağım seni” dediği kayınvalidesi için İhsan, “Sonradan görme bir hıyar”dır çünkü İhsan yemek masasında, piknikte ve her alanda maddiyata dayalı üstünlüğünü göstermeye çabasıdadır.

Bu bağlamda İhsan günümüzün “başarılı iş adamı” olarak ekonomik gücü olan ama orta sınıfın kültür yaşamına ayak uyduramamış bireylerini temsil eder. Feriha aldatıldığını öğrendikten sonra “Rahata alıştım düzenimi bozmak istemiyorum ama çok ağrıma gidiyor.” dediği ruh hali, eşinin sağladığı rahat özel alandan vazgeçtiği anda karşılaşacağı zorluklardan korkmasıdır.

Sonay eşinden ayrılmış Barış'ı tek başına büyütmeye çalışan bir beyaz yakalıdır. Yatılı okulda okuduğu için annesi tarafından sevilmediğini düşünür. Annesiyle sürekli çekişme içindedir. Ayrılmalarına rağmen eski eşi Yağız, Sonay'ı uzaktan izler. Birlikte olduğu insanlara şiddet uygular. Oğluya geçirdiği zamanlarda sorularıyla Sonay'ın başka erkeklerle görüşüp görüşmediğini öğrenmeye çalışır. Bu bağlamda yalnız bir kadının özel hayatı annesi, eski eşi ve çocuğu tarafından kısıtlanmaktadır. Sonay'ın kariyerinde yükselmesini annesine borçlu olduğunu düşünmesi, anne ve kız ilişkisinin onarılmasıyla sonuçlanır. Yıllarca annesiyle savaşıyor Sonay, onun değerini terfi ettiği zaman anlar.

Huzur evine gittiği gece masada çocuklarıyla konuştuğu sahne, Advie Hanım'ın aile kurumuna verdiği değere dair ipuçları barındırır. Onun için aile her koşulda korunması gereken bir birliktir. Çocuklarına eşleriyle sorunlarına dair verdiği tavsiyelerde evliliği romantik aşk üzerinden inşa eder. Eşi tarafından aldatılan büyük kızı Feriha'ya “En doğru kararı sen verirsin.” demesi başından beri onaylamadığı damadı İhsan'a dair şahsi fikirleri yüzündendir. Feriha'ya “Seviyor musun?” sorusunu sormaz çünkü kızının maddiyata dayalı bir evliliği olduğunu düşünür. Feriha'nın rahat yaşam ile kadınlık gururu arasında sıkışmışlık hissi karşısında evliliği sürdürme kararını kızına bırakır.

Sonay ile Yağız arasındaki ayrılığın sebebi eşler arasında şiddettir. Buna rağmen Advie Hanım “Siz birbirinizi seviyorsunuz.” diyerek evliliklerinin romantik aşkın

hürmetine ve küçük yaştaki torununun hatırına devam etmesi gerektiğini vurgular. Yağız'ı kızına rağmen pikniğe çağırması, anne olarak kızının özel yaşamına müdahaledir. Bu bağlamda Adviye Hanım'ın aile kurumuna olan bağlılığı ağır basmaktadır. Öte yandan Barış'ın psikolojik durumu karşısında Yağız'dan yardım isteyen Sonay da sonunda kariyeri gibi özel yaşamında da annesine hak verecek ve evliliğini sürdürme kararı alacaktır.

3.3.5.3. Mahrem Alanın Düzenlenmesi

Filmde öykü, dört farklı özel alan arasında gidip gelen Adviye Hanım üzerinden anlatılmaktadır. Kadının özel alanı yemek pişirirken yangın çıkarması nedeniyle çocukları tarafından yok edilmiştir. Belli sürelerle çocuklarında kalan annenin birkaç parça eşyasıyla sürekli yer değiştirmesi, dört hanenin mahremiyetine tanık olunmasını sağlar. Kızı Sonay, eşinden ayrılıp tek başına yaşayan bir ebeveyn olarak hayatını sürdürürken, Murat ve Feriha'nın dışarıdan bakıldığında mutlu birer yuvası olduğu görülmektedir. Uğur'un eşi filmin ilk anlarında evi terk eder.

Çınar Ağacı dev gövdesi ve toprağı sıkıca kavrayan kökleriyle uzun yıllar canlı kalan bir ağaç türüdür. Kısa sürede uzayan ve içi boşaldığı halde yaşamaya devam eden bu türün “Doğu Çınarı” olarak adlandırılan cinsi, Türkiye coğrafyasında doğal olarak yetişmektedir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1nar>). Dolayısıyla filmin adının Türkiye'deki aile geleneğine vurgu yapması önemlidir. Aile, köklü çınarlar gibi içleri kuruyup boşalsa da sonsuza kadar yaşatılması gereken bir kurumdur.

Çınar ağacının gölgesinde her pazar tüm ailenin toplanıp piknik yaptıkları yer filmde mekânsal olarak önemlidir. Dev gövdesiyle geleneksel aile kurumunu temsil etmektedir. Barış'ın anneannesini beklerken altına uzandığı ağaç, aynı zamanda ailevi sorunların konuşulup çözüldüğü bir meclis görevi görmektedir. Her Pazar ailenin büyüğü olarak Adviye Hanım upuzun masanın başına oturur. Piknik sahneleri kent ve doğa arasında mekânsal bir zıtlık kurmaktadır. İstanbul'un hızlı yaşamında mutlaka bir araya gelen aile üyeleri, kentten uzak ve sakin doğada hasret giderir. Çınar ağacının gölgesi geleneksel bağlarını koparmamış geniş ailenin birleştiği yerdir.



Şekil 24. Geleneksel aile temsili çınar ağacı

Dört çekirdek ailenin yoğun kent yaşamından kaçıp bir araya gelmesi bir ritüele dönüşmüştür. Bu piknikler Adviye Hanım'ın önderliğinde sürdürülen bir gelenektir. Çınar ağacının altına kurulan piknik masasındaki gramofon, dallara kurulmuş salıncak ve doğa manzarasıyla mekân bir zamanlar İstanbul'da geniş ailelerin yaşadığı bir konağı andırmaktadır. Türk Sanat müziği melodileri ile piknik, kentsel yaşamın ailevi bağlarını koparamadığı üç neslin birleştiren nostaljik bir aine dönüşür.

Ailelerin yaşadıkları evler, orta sınıf yaşam tarzını yansıtır. Karakterler güvenli siteler içinde, çelik kapılar tarafından korunan özel alanlarda yaşamaktadır. Feriha'nın özel alanı eşinin yüksek geliri sayesinde rahat bir ortamdır. Eşinin ihanetine rağmen evlenerek elde ettiği statüden ve lüks yaşamdan vazgeçmek istemediğini söyler. Meslek sahibi olup olmadığı bilinmeyen Ferihan'ın, aile bütçesine katkı yapmasına gerek yoktur. Çalışmadığı için bol bol boş zamanı vardır. Annelik ve eşlik rollerinin yanı sıra bir vakfa üyedir. Boş zamanlarını öğrencilere burs verme gibi gönüllü işlerle geçirir. Sabahları eşinin kravatlarını seçen, her akşam mükellef sofralar kuran Ferihan'ın üç çocuğu, annesi ve eşiyle oturduğu yemek masası mutlu bir aile tablosudur. Öte yandan maddiyat üzerine kurulu yaşamlarında İhsan sürekli ihalelerden bahsederken oğlunun Amerika'ya gitme hayali vardır.



Şekil 25. Yemek masasında mutlu aile tablosu

Ferihan, İhsan'ın sağladığı lüks yaşamı bırakıp yeniden ayaklarının üzerinde durma mücadelesi verme konusunda gönülsüzlüğü “Öteki kadın kim?” sorusuna aldığı “Ne güzel yaşıyıp gidiyoruz şurada?” yanıtıyla perçinlenir. Ekonomik bağımsızlığı olmadığı için ihaneti görmezden geleceği sezdirilir. Filmin sonunda çiftin durumu muğlak bırakılmıştır.

Sonay'ın özel alanı ile iş dünyası iç içe geçmiştir. Patronu gece yarısı arayıp bazı raporlar hazırlamasını ister. Oğluyla ilgilenmek yerine işine odaklanan Sonay, ofisteyken Barış tek başınadır. Okuldan sonra komşu kadın tarafından karnı doyurulan Barış, kariyer peşinde koşan annesinin yasaklarla sınırlandırdığı evde hapis hayatı yaşar. Annesi kapıyı kimseye açamamasını söyler.

Barış'ın gündelik yaşamında tek eğlencesi, anneannesiyle yaptığı uzun telefon görüşmeleridir. Telefon faturasından şikâyet eden Sonay'ın uyarılarına rağmen anneannesinden masal anlatmasını isteyen çocuk, Adviye Hanım'ın geldiği zamanlar park kaçamağı yaparak dış dünyaya adım atar. Sonay'ın büyük kent yaşamının tehlikelerine karşı geliştirdiği aşırı korumacı tavır, kariyer sahibi kadınların annelik rolünü ihmal etme olasılığını vurgular.

Öte yandan Sonay'ın özel alanı annesi, eski eşi Yağız ve oğlu tarafından denetlenmektedir. İşyerindeki arkadaşını eve getiremez, onunla dışarıda buluşamaz. Yağız'ın akşam çıkışı Sonay'ı izlemesi ataerkil düzeyde “kocasız” kadına yönelik kuşkuyu pekiştirir. Kerem'le buluşmak üzere sözleştiği gün annesi yüzünden evden

çıkamayan Sonay'ın dış dünyada kadın olarak sosyalleşmesi eski eşi oğlu ve annesi tarafından engellenir. Kerem'i takip eden Yağız "O kadından uzak dur." diyerek çocuğunun annesinin özel hayatına müdahale etmektedir. Yağız, Adviye Hanım ve Barış'ın davranışları aile birliği korunması fikrinin yeniden üretilmesidir.

Kırkyama tekniği Anadolu geleneğinde yırtıkları gidermek için uygulanan eski bir tekniktir. Böylece giysilerin uzun ömürlü olması sağlanarak aile ekonomisine katkı sağlanmaktadır. Zamanla sanata dönüşen bu teknik, filmde farklı hanelerde yaşasalar bile aynı kökten dallanıp budaklanarak çekirdek aileye dönüşen ailelerin her koşulda kopmayan bağlarını simgelemektedir.

Adviye Hanım kızları tarafından yemek, temizlik, çiçek sulama gibi eylemlerden menedilmektedir. Kızlarının yaşlı annelerine uygun gördükleri rol, bir köşede oturup battaniye örmesidir. Filmin başından beri ördüğü battaniye sıcak bir yuva vurgusudur. Farklı renklerde yünler kullanılan battaniye, farklı yaşam ve karakter özelliklerine rağmen bir araya gelmeyi başaran aile üyelerini bir potada eritmektedir.

Filmin ilk ve son karesi yaşlı annenin ölümünden sonra kutsal aile birliğinin piknik gibi ritüellerle devam edeceğini gösterir. Adviye Hanım boş koltuğu ve yanında duran gramfonuyla fiziksel olarak hayatta olmasa bile sembolik düzeyde ailesini koruma ve sürdürme geleneğinin devam ettirmektedir.



Şekil 26. Doğanın döngüsüyle ilişkilendirilen aile birliği

3.3.6. Suç Alanına Dönüşen Hane: *Geriye Kalan*



Şekil 27. *Geriye Kalan* film afişi

Filmin Konusu:

Cezmi özel hastanede doktordur. Hastanenin muhasebe bölümünde çalışan Zuhal'le yakınlaşır. Sevda eşinin ilişkisini öğrenince Zuhal'i uzaktan izlemeye başlar. Cezmi'den gizlice aldığı anahtarların yedeğini yaptırarak kadının evine girip eşyalarını karıştırır. Bir süre sonra Zuhal, Cezmi'yle ilişkisini bitirmek ister. Bunu söylediğinde Cezmi çok sinirlenir ve Zuhal'e saldırır. İlişkilerinin bittiği gün Zuhal'i evinin karşısındaki kafeden evini gözetleyen Sevda kadını küvette boğarak öldürür. Cezmi ve Sevda evlilikleri kaldığı yerden devam eder.

3.3.6.1. Toplumsal ve Aile İçi Kimlikler Çatışması

Cezmi, Sevda ve kızları Selin üç kişilik çekirdek bir ailedir. Ekonomik olarak ortanın biraz üstünde bir yaşam standardına sahiptirler. Cezmi tek başına evini geçindirebilecek kadar para kazanmaktadır. Sevda ev hanımıdır. Yemek, çamaşır, temizlik gibi işler için evlerine düzenli gelen bir kadın vardır. Sevda boş zamanlarını kişisel bakımına özen göstererek ve alışveriş yaparak geçirmektedir. Eşinin hem ev içinde hem de kişisel alışveriş gibi ev dışındaki tüm ihtiyaçlarını görmektedir. Bu arada son derece lüks bir sitede beğendiği evi almak için görüşmeler yapmaktadır. Dışarıdan bakıldığında Cezmi ile Sevda'nın kusursuz bir ilişkisi vardır.

Filmin açılışında Cezmi ve Sevda'nın yatak halleri evlilik içi cinsellik temsilidir. Kadın şehvetten yoksun ve duygusuzca eşinin fiziksel ihtiyacını gidermektedir. Giddens'in belirttiği gibi kadının cinselliği mahrem alana hapsedilmiş ve erkeğin fiziksel ihtiyacına yönelik veya üreme amaçlıdır. Cinsellik Sevda için bir kadınlık görevidir. İçinde cinsel haz barındırmaz. Barındırması gerekmez.

Sevda özel alanda kusursuz bir eştir. Evinin düzeni, çocuğunun eğitimi, eşinin ihtiyaçlarını yerine getirmek birincil görevidir. Hizmetçi kadının ütülediği gömlekleri

beğenmez. “Cezmi hayatta giymez bunları.” diyerek tekrar ütületir. Gömleklere özen gösteren aslında Cezmi değil, Sevda’dır. Cezmi’ye yüklediği titizlik aslında kendisine ait bir karakter özelliğidir. Cezmi’nin Zuhal’dan etkilenmesinin nedeni danteli sökülmüş eteğinin ucunu zımbayla düzeltmesidir. Sevda’nın temizlik ve düzen takıntısının aksine Zuhal pratik çözüm üreten ve düzensiz bir kadındır. Cezmi’nin eşine zıt özelliklere sahip bir kadından etkilenmesi farklı bir heyecan arayışı olabilir.

Kahvaltı masasında Cezmi tabletiyle ilgilenirken eşiyile konuşmaz. Kahvaltı masası Sevda’nın eşine hizmet alanına dönüşür. Kadın yere düşen kavanoz kapağını yerden alır ve kapatır. Onun bu hareketi aslında ev içi kadınlık rollerini hastalık derecesinde benimsemesindendir. Derli toplu ve tertemiz bir ev ortamı için özen gösteren kadın kendi bedenine de özen göstermektedir. Her gün uyguladığı yüz bakımı ve sık kıyafetleriyle eşine güzel görünmesi gerektiğini düşünür. Onun için bu Cezmi’yi evlilik içinde tutmak için gereklidir. Sevda için kadın temiz, bakımlı ve güzel olmalıdır.

Zuhal, Sevda’nın aksine dışa dönük bir kadındır. Giyimi, duruşu, konuşması farklıdır. Arkadaşlarıyla yemek yerken komik fıkralar anlatır. Bu, Cezmi için yeni bir deneyimdir. Sohbet sırasında Zuhal, evdeki bilgisayara kamera bağlamak için birine ihtiyacı olduğunu söyler. “Ben uğraşamam öyle şeylerle. Bana gelip her şeyi halledecek biri lazım.” dediğinde Cezmi yardım etmek ister.

Öte yandan Sevda özel alanda Cezmi’ye sorumluluk yüklemekten imtina eder. Evliliklerinde aile reisi olarak sadece ailenin geçimini sağlamakla yükümlüdür. Sevda’nın eşini ev içi sorumluluklarda pasif bırakan tutumunun aksine Zuhal’in yardıma muhtaçlığı Cezmi için merak uyandırıcıdır. Böylece hem kadınla yaklaşma fırsatı elde edecek hem de erkek olarak teknolojik bir ürün konusunda işe yaradığını hissedecektir.

İlk buluşmalarında Zuhal’in oğlunun eve gelmesiyle çift arasındaki yaklaşma öpüşmekten ileri gitmez. Karısından başka biriyle öpüşmenin heyecanla yarım kalan cinsel hazzı eve döndüğünde eşiyile giderir. Sevda koltukta ayak parmaklarına kırmızı oje sürmektedir. Cezmi aniden eşinin ayağını eline alır ve kuruması için ojelere üflemeğe başlar. Bu, Sevda için yepyeni bir cinsel çağrıdır. Filmin başında yatakta gerçekleşen cinsel birleşmenin ilk kez evin salonunda koltuğun üzerinde olması kadını çok şaşırtır.

Sevişme esnasında Sevda yere düşen oje şişesini fark eder. Halıya dökülen kırmızı oje evin düzenini bozmuştur. İlişki sonrası duşa girer. Kendini temizledikten sonra beyaz halıyı temizlemeye başlar. Bembeyaz halıdaki kırmızı leke Sevda için rutinden sapmadır. Aynı zamanda ilişkilerindeki sorunun başlangıcı olacaktır. İlerleyen dakikalarda aldatıldığını öğrendiğinde lekesi çıkmayan halıyı toplayıp çöpe atar.

Zuhal ile Cezmi'nin ilişkisi, Giddens'in sözünü ettiği üreme ihtiyacından arınmış plastik bir cinselliktir. İlişki sonrası yatakta Zuhal'ın konuşması böyle okunabilir. Kadın okullarda hayata dair şeyler öğretmediklerinden bahseder. Erkeklerin cinsel birleşme sonrası uykuya dalmalarını bilimsel olarak açıklar. Bu bir nevi erkek ile empati kurma yoludur. Zuhal, Cezmi ile kurduğu fiziksel yakınlığı son derece bilinçli ve bağımsız bir düzeyde inşa eder. Sevda ile Cezmi'nin cinselliği ise şehvetten yoksun ve mekanik bir birleşmedir. İlişki sonrası Sevda'nın banyoda dakikalarca yıkanması cinselliği evliliğin devamı için gerekli ama aynı zamanda bir tür kirlenme olduğunu düşünmesidir.

Cezmi, eşinin hastalık derecesinde tertipli olduğunu bildiği için ihaneti anlaşılmasın diye cinsel ilişki esnasında düğmeleri kopan gömleğin aynısını satın alır. Filmin başında Sevda'nın jilet gibi ütölediği gömleği ise arabanın canımdan atar. Cezmi için Sevda'nın titizliğinin bir değeri yoktur. Yakalanmamak için yeni gömleği giyer. Kadın, eşinin kendisini aldattığını etiketin ucunda kalan plastik ip sayesinde anlar.

Sevda'nın eşi, çocuğu ve evi üzerinden inşa ettiği dünyasını sarsan ihanete tepkisi yansıtma psikolojisini doğrulamaktadır. Eşiyle iletişim kurmak yerine kahvaltı masasında kızına sinirlenir. Ardından annesine aldatıldığını söyler. Annesinin tepkisi toplumsal cinsiyet ideolojisinin kadınlık tanımıdır:

“Emin misin? Hemen ortalığı velveleye verme. Sabırlı olacaksın, aklını kullanacaksın, Selin'i düşüneceksin.”

Kadına atfedilen sabırlı ve anlayışlı olma faziletinin tezahürü, aldatılan kadının ruhunda açtığı yaraların inkâr edilmesiyle özel alanda biçilen annelik ve eşlik rolünü öne çıkarmaktadır. Ataerkil düzeyde kadınlık rolünün yeniden üretilmesidir. Sevda'nın ekonomik bağımsızlığı olmadığı için konforlu özel alanını kaybetmek istememektedir. Bütün yaşamını Cezmi ve ailesi üzerine kuran kadın zamanla düşünme yetisini

kaybetmeye başlar. Özel alanını parçalamak üzere olan kadının kimliğini araştırmaya başlar.

Hastane gecesinde öteki kadının kimliğini öğrenince Cezmi'ye olan ilgisini Zuhal'e yöneltir. Zihninde “erkeği”ni elinden alan kadını hedefe yerleştirerek kendisiyle kıyaslamaya başlar. Bu aslında erkeğin biyolojik olarak tek eşli olamayacağı tezine dayanan geleneksel kadınlık pratiğidir. Sevda'ya göre her şeyin sorumlusu evlilikleri son derece kusursuz bir şekilde giderken ortaya çıkan Zuhal'dir. Bu çarpık düşüncelerle önce kadının adresini öğrenir. Daha sonra takip etmeye başlar.

Sevda'nın Zuhal'in evini kafeden gözlemesi, Cezmi'nin ikinci kadında bulduğu cezbedici özellikleri keşfetmektir. Önce uzaktan daha sonra ise evin içinden sürdürdüğü bu arayış, evliliğini kurtarmak için ipuçları aramaktır. Özel eşyalarını karıştırarak Zuhal'in baştan çıkaran özellikleri bulmaya çalışan Sevda, ilkel topluluklardaki av ve avcı ilişkisini modern boyutta inşa eder. Avladığı hayvanı öldürüp yiyerek cesaretine ve ruhuna sahip olacağına inanan ilkel avcı gibi Zuhal'in rujunu kullanır, yatağında yatar, özel mektuplarını okur. Sutyenini kendi göğüslerine tutar. Sigara kullanmadığı halde, Zuhal'e özenip evinde sigara içer. Böylece kadının Cezmi üzerindeki etkisinin kökenini anlamaya çalışır.

Zuhal'le Cezmi'nin hafta sonu kaçamağında ikili arasında bazı sorunlar ortaya çıkar. Oğlunun hastalığı nedeniyle psikolojisi bozulan ve evinin gözetlendiğini düşünen kadın, yasak ilişkisinin yarattığı vicdani rahatsızlıkla kabuslar görmeye başlar. Rüyasında Cezmi ile yataktadır. Adamın deforme olmuş yüzünü görünce sıçrayarak uyanır. Zuhal için heyecanlı ve beklentisiz başlayan ilişki artık duygusal bir rahatsızlığa dönüşür. Kadın ilişkiyi bitirmek ister. Cezmi'nin telefonlarını açmaz. Hastane odasına gelip konuşmak istediğinde ise kovar.

Cezmi, konuşmak için bu kez Zuhal'in evine gider. Son derece saldırgan bir tavırla ilişkinin bitme nedenini sorar. Adama göre kadının onu bırakmasının tek nedeni başka bir erkek olabilir. Cezmi'nin gözünde Zuhal, sırf cinsel haz için önüne gelen erkekle yatan bir kadındır. Evli bir adamla ilişki kurması “namuslu-namussuz” skalasında hafif meşrep kadınlığa eşittir.

“Sen manyak mısın? Evli olduğumu bilmiyor muydun? Başka biri mi var?” diyerek Zuhal’in boğazına sarılır.

Zuhal’in Cezmi’nin “mutlu” görünen yaşamını alt üst ettiği fikri mitolojik bir düşünce yapısının ürünüdür. Helen’in eşini Paris’le aldatması Truva Savaşı’na neden olur. Uzun süren savaştan sonra evlerine ve eşlerine dönmek isteyen Ithaka Kralı Odisseus ve adamlarını büyülerıyla etkileyen Sirenler gemilerinin karaya oturmasına neden olur. Cinsel cazibeleriyle erkeklerin yuvasını yıkan bu kadınlar erdemsiz olarak adlandırılırken, erkekler onların tuzağına düşmüş kurbanlar olarak betimlenir.

Bu bağlamda Cezmi’nin evlilik dışı cinselliği hayatında değişikliğe yol açmaz. Erkek olarak aslında hem eşini hem de Zuhal’i aldatmaktadır. Yine evine döner, eşiyle sevişir, işine devam eder. Sadakatsizliğin Cezmi’nin iktidar alanını parçalamamasının nedeni, Sevda’nın ataerkil kadınlık rolünü özümsemesidir. İhanete uğramasına rağmen ailesini korumak için üstüne düşen sorumluluklarını yerine getirmeye devam eder.

Öte yandan Zuhal, “yuva yıkan kadın” olduğunu düşünerek ilişkiyi bitirmeyi seçer. Bu eylemini de başkaları tarafından kınandığı için değil, bireysel olarak hemcinsi Sevda ile empati kurduğu için gerçekleştirir. Cezmi’ye göre kurduğu ikili yaşamın bitmesi ancak ve ancak bir başka erkek yüzünden olabilir. Zuhal’in kendisine sunduğu plastik cinsellik ilişki sonunda “her önüne gelenle yatan” bir kadının erdemsizliğine dönüşür.

“Kiminle konuştuğunu sanıyorsun? Kimi buldun? Benden daha iyi mi s...? Allah belanı versin senin! Ben böyle değilim.” diyerek şiddete başvurur.

Bu noktada Cezmi şiddetinin kaynağını Zuhal’e yükler. Aslında böyle biri olmadığını söylerken, davranışının temelinde ilişki esnasında eşinden başka bir kadına dair hissettiği kıskançlık ve sahiplenme duygusu öne çıkar. Filmin başlarındaki hastane gecesi sahnesinde barda başka bir erkekle konuşan Zuhal’e “O adamdan uzak dur.” sözü bu durumun ilk dışavurumudur. Eşine göstermediği sadakati ondan beklemesi ve kadının ilişkiyi bitirmek istediğinde verdiği tepkinin temelinde Zuhal’in yalnız ve özgür bir kadın olarak plastik bir cinsellik yaşamasıdır.

Filmin sonunda Sevda’nın Zuhal’i öldürmesi özel alanını tehdit eden unsuru yok etmesidir. “Mutlu” aile ortamını bozan kadını yok ederek evliliğini kurtarır. Avını izleyen

avcı gibi önce kadının alışkanlıklarını öğrenir. Özel yaşamını araştırarak kendisinde olmayan ve Cezmi'ye çekici gelen yönlerini keşfeder. İlkel düzeyde kadını öldürmek suretiyle avının cesaretini, gücünü ve ruhunu elde edeceğini düşündüğü söylenebilir.

Sevda'yı öldürme eylemine geçiren olay, emlakçıyla yaptığı telefon konuşmasıdır. Cezmi duştayken telefonu çalar. Sevda telefonunu açar. Emlakçı Cezmi'nin istediği kiralık evi bulduğunu söyler. Ev Sevda'nın en özel hâkimiyet alanıdır. Başından beri Sevda yeni ve daha güzel bir ev alarak evliliğindeki sorunları çözeceğine inanmaktadır. Kiralık ev Cezmi'nin onu terk etme ihtimalidir. O ana kadar öteki kadının kocası için geçici bir heves olduğu düşüncesi yerini terk edilme korkusuna bırakır. Artık Sevda'nın yuvasını korumak için “öteki kadın” yok etmesi şarttır.

Zuhal'i öldürmek için planlar yaparken av eşyaları satan dükkânın vitrinine bakar. Silahlar, bıçaklar arasında seçim yapmaya çalışır. Bu noktada evliliğini kurtarmak için her şeyi göze almıştır. Anahtarıyla eve girer. Şaşkınlığından yararlanarak Zuhal'i etkisiz hale getirir. Film boyunca iki kadının etkileşime girdiği ilk andır. Zuhal'in yüzündeki şaşkınlığın sebebi budur.

Baygın kadının giysilerini çıkarır ve küvete yerleştirir. Sevda cinayet silahı olarak suyu seçmiştir. Su ve ateşle öldürmek arındırıcıdır. Sevda'nın temizlik ve düzen üstüne tasarlanmış karakteri film boyunca suyla olan ilişkisiyle verilir. Filmin sonunda aile birliğini korumak için Zuhal'i boğarak öldürmesi, öteki kadının sebep olduğu kaos ve kirliliğin temizlenmesidir.

3.3.6.2. Kamusalda Özel Alana Toplumsal Cinsiyet Roller

3.3.6.2.1. Erkek, Baba Oğul

Geriye Kalan bir erkek ve iki kadın arasında kurulan duygusal ilişkiyi konu almaktadır. Filmin tek erkek karakteri olan Cezmi, erkeklerin dünyasında başarılı bir doktordur. Mesleği sayesinde iyi bir kazancı ve saygınlığı vardır. Cezmi'nin ev içindeki sorumlulukları çok sınırlıdır. Bunun nedeni eşi Sevda'nın eşinin her türlü ihtiyacını giderme konusundaki takıntısıdır.

Kapitalist aile ideolojisinin erkeğe yüklediği sorumluluk evini geçindirmesidir. Cezmi işi sayesinde eşine ve kızına rahat bir yaşam sağlamaktadır. Görünürde iyi bir eş

ve baba rolünü yerine getirir. Ekonomik olarak aile reisliği görevini başarıyla yerine getirir.

Öte yandan Cezmi'nin hanedeki diğer üyelerle kurduğu iletişim son derece sınırlıdır. Aşk, romantizm, sevgi gibi bireysel yakınlık alanı olarak inşa edilen evde, eşi ve kızıyla geçirdiği süre sınırlıdır. Günlük konuşmalar dışında gerçek bir bağ kurdukları görülmez. Kızının tüm ihtiyaçları annesi tarafından karşılanır. Cezmi evdeyken Selin genellikle uyumaktadır. Bir akşam işten eve döndüğünde iletişim kurmak isteyen Selin'i başından savar.

Cezmi'yle Zuhal ilişkisi ise aksine son derece duygusal ve sıcaktır. Evli çiftin cinsel ilişkisi Cezmi'nin uyumasıyla biter. Zuhal'leyken ise hayata dair derin sohbetler yapar. Baba olarak Selin'e göstermediği ilgiyi Arda'ya gösterir. Ona hediyeler alır, hastalandığında başında bekler, tozsuz bir ortamda yaşaması için ev kiralar. Arda hastalandığında haber vermediği için Zuhal'e kızar. Profesyonel anlamda doktordan çok şefkatli bir baba edasıyla çocuğun sağlığıyla ilgilenir. Arda acile kaldırıldığında doktordan meslek icabı bilgi alır. Uzman doktorun yanına üçü bir aile olarak girerler.



Şekil 28. Üçlü aile kompozisyonu

Üçünün doktor karşısındaki konumunu aile içi roller bağlamında okumak mümkündür. Öyküden bağımsız incelendiğinde bu kare çocukları için endişelenen bir aile temsilidir. Kucağında Arda'yı tutan Zuhal endişelidir. Cezmi ise doktor olmanın verdiği

mesleki tecrübeyle kendinden emin bir şekilde bacak üstüne atmıştır. Gözleriyle doktoru izlerken, bedeni Zuhal'e ve Arda'ya dönüktür. Kendi evinde yerine getirmek zorunda kalmadığı sorumlulukları başka bir aile için üstlenmiştir. Arda'nın sağlık sorunu temiz ve tozdan arınmış bir ev ihtiyacı doğurunca Zuhal bile sormadan emlakçısıyla görüşüp kiralık bir ev aramaya başlar. Filmin başında web kamera takmak için Zuhal'in iznine ihtiyaç duyarken artık babalık rolünü otomatik olarak üstlenmiştir.

Cezmi için ev içi sorumluluklardan dışlanmak rahatlatıcıdır. Öte yandan muhtaç olana yardım etmenin verdiği duygusal tatminden yoksun kalmasına neden olmaktadır. Zuhal'in "kadın başına" üstesinden gelemediği sorunları çözme fikri, Cezmi'nin erkek kimliğinin ataerkil uzantısı olan zayıf kollama ve koruma rolünü üstlenmesidir. Sevda ve kızının ekonomik ihtiyaçlarını karşılayan Cezmi, duygusal bağ ve yakınlık alanı olarak Zuhal'in evini seçmiştir. Elllerinde alışveriş torbalarıyla Zuhal'in evine geldiği an "aile reisliği" rolünü benimsemiştir. Kendi evi iş yaşamı, iş yaşamı ise özel yaşamıyla yer değiştirmiştir.

Cezmi'nin evliliği, iş anlaşması gibi görmesi kapitalizm öncesi evlilik kurumuna benzetilebilir. Bu tip aile yapısında; miras, mal paylaşımı, servet gibi nedenlerden dolayı evlenip neslin sürmesi için çocuk yapılır. Erkek, kadın ve çocuklar arasında yakın duygusal bağ içermeyen ekonomik temelli bir ilişki kurulur. Bu aynı zamanda Cezmi'nin yasak ilişkisini meşrulaştırma yoludur:

"Sen karşıma çıkana kadar iş gibi yürütüyordum." diyerek Sevda ile olan evliliğini iş sözleşmesine benzetmektedir. Sözleşme gereği Cezmi kamusal alanda başarılı bir doktor olarak evinin geçimini sağlayacak, Sevda ise ev içindeki sorumluluklarını yerine getirerek düzeni sağlayacaktır. Mahrem alanını, mesafeli ve soğuk ofis ortamına benzetirken ofiste tanıdığı Zuhal'de romantik aşk, iletişim ve yakınlık bulması kamusal-özel alanların yer değiştirerek iç içe geçmesidir.

Zuhal'in vicdanen ilişkiyi sürdürmedeki isteksizliği karşısında Cezmi evliliğindeki sorunları bahane eder. Sevda için "Bensiz yaşamayı bilmez. Bir kere terk ettim, kendini öldürüyordu." diyerek evliliğinin merhamet duygusuna dayandığını söyler. İlişkinin başından beri dürüst olduğunu söyleyerek Zuhal'e olan duygularını meşrulaştırır. Cezmi için "Heyecanlı bir kaçamak" olarak başlayan fiziksel ilişkinin

duygusal yakınlığa döndüğü anda bitmesi, Zuhal'in baştan çıkaran özgür cinselliğinin başka bir erkeğe haz verme korkusuna dönüşür. Bu da aile ideolojisi tarafından “şeytani” olarak nitelendirilen kadın cinselliğinin yasaklanmasına yönelik şiddeti doğurmaktadır. Cezmi'nin Zuhal'e hakaretler ederek saldırması bu tür şiddetin dışavurumudur.

3.3.6.2.2. Kadın, Eş, Anne

Sevda öncelikle eş ve anne olarak benliğini, özel alanı üzerine kurmuştur. Ev kadınıdır. Eşinin ekonomik durumu nedeniyle çalışma ihtiyacı hissetmez. Onun için evi, eşi ve kızıyla ilgilenmek yeterlidir. Günlerini evlerine düzenli olarak gelen hizmetçiyi denetleyerek, çocuğuyla ilgilenerek ve alışveriş yaparak geçirmektedir. Güzel bir kadındır. Son derece şık giyinir. Her gün cilt bakımı, makyaj yapar. Cezmi'nin giysilerini bile o seçer. En büyük arzusu bahçeli bir ev almaktır. Cezmi ile konuşmalarının çoğu ev üzerinedir.

Sevda'nın kamusal alanda eş ve annelik dışında bir değeri yoktur. Sosyal hayatı Cezmi'nin iş dünyası ve Selin'in okulundaki velilerle sınırlıdır. Ara sıra görüşüp dışarı çıktığı arkadaşı yoktur. Filmde öğrenim durumu veya mesleki bilgisine dair bilgi verilmez. Hastane gecesinde masada başkalarıyla sohbet edecek entelektüel birikime ya sahip değildir ya da ailesi dışında biriyle konuşmak istemez.

Filmde sık sık ayna karşısına geçen Sevda, sevilme ihtiyacı hisseden bir kız çocuğu gibi Ayna evresini atlatamamıştır. Cilt bakımı ve makyajla güzel olması önemlidir ama aynada yansıyan suretinin başka bir özne tarafından sevilme ihtiyacı arkada yansıyan Cezmi'nin silueti ile sağlanır.



Şekil 29. Sevda karakterinin ayna ile ilişkisi

Hastane yemeğinde kocasının aşk yaşadığı kadını bulmak için sürekli etrafına bakar. Zuhâl'in kim olduğunu anladığında özel alanını korumak için harekete geçmenin zamanı gelmiştir. Önce kadının adresini öğrenir. Daha sonra gözlem amacıyla Zuhâl'in evini gören kafede saatlerce oturur. Kadının günlük rutinini defterine kaydeder. Bu arada yanında getirdiği kadın dergisinden yemek tarifini yazar. Kadınlık görevini aksatmamak adına bu ayrıntı önemlidir.

Sevda karakter olarak kadını, özel alana hapseden ataerkil düzenin kusursuz bir ürünüdür. Ev onun için saflık, düzen ve güzellik mekânıdır. Mermer bir heykel gibi inşa ettiği bedeni, ruhtan yoksundur. Film boyunca onu eyleme geçiren dürtü Cezmi'ye olan hastalıklı tutkusu ve yeni bir eve sahip olma isteğidir.

Sevda'nın, Zuhâl'in düzensiz ev ortamına tepkisi, eş ve anne olarak toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmaya yönelik bir kadınlık performansı karşılaştırmasıdır. Kapı girişindeki ayakkabılara, mutfaktaki bulaşıklara, dolu bırakılmış küllüklere bakarak Cezmi'nin neden Zuhâl'i seçtiğini anlamaya çalışır. Temizlik, hijyen ve düzen üzerinden kurguladığı “iyi eş, anne” olma parametrelerine göre Zuhâl evine yeterli özeni göstermeyen bir kadın, ilgisiz bir annedir.

Cezmi, Zuhâl'e evliliğindeki sorunları anlatırken seyirci Sevda'nın önceden intihara kalkıştığı öğrenir:

“Bir kere ayrılmaya kalktım, kendini öldürüyordu. Ne yapayım yani? Malımı mülkümü versem ne olacak. Bensiz yaşamayı bilmiyor ki!”

Sevda, daha önce terk edilme korkusu yaşamıştır. Böyle bir olasılık karşısında kendini yok etmeyi seçmesi, Cezmi üzerinde vicdani bir sorunluluk duygusu yaratmıştır. Önce annesinin tavsiyesi üzerine sabırlı olmayı dener. Ardından durumu kontrol altına almak zorunda kalır. İlk adım “öteki kadını” tanımaktır. Zuhâl'in hayatını en ince ayrıntılarına kadar not alır. Cezmi ile ilişkisinin boyutunu ve kimyasını çözmeye çalışır. Rujunu, parfümünü dener. Avının gizemlerini öğrenmeye, güçlü yönlerini bulmaya çalışır. Son aşamada öldürdükten sonra onun gücüne sahip olacağına inanır.

Kreş sahnesinde çocuklardan biri Selin'in elindeki oyuncak alır. Oyuncakla kızına vurulduğunu gören Sevda çok sinirlenir. Arabada kızına söyledikleri sahip olduklarını korumak için her şeyi göze aldığını göstermektedir:

“Bir daha sana vurmalarına izin vermeyeceksin, tamam mı? Bir daha sana vururlarsa, sen de vuracaksın, tamam mı? Kendini korumayı öğreneceksin Selin!”

Annesinin “Sabırlı olacaksın.” tavsiyesi ile kızına söyledikleri arasındaki fark iki nesil arasındaki kadınlık anlayışını öne çıkarır. Annesi kadınlığı sabırlı olma erdemiyle ilişkilendirirken aslında “Erkektir, yapar. Sen sabırlı olup sana dönmesini bekleyeceksin.” demektedir. Sevda ise kızına kendini ve sahip olduklarını koruması için her şeyi yapmasını öğütler. Sevda, annesine göre daha etken bir kadınlık rolü benimsemiştir. Bu aslında erkeğe bağımlı olmayı sürdüren bir etkenliktir.

Öte yandan Sevda, eşinin ilişkisini basit bir kaçamak olarak görmez. Zuhâl’i gözetlediğinde Cezmi’nin Arda üzerinden üstlendiği aile reisliği rolünü benimsediğine tanık olur. Evin anahtarını cebinde taşıması, ellerinde poşetlerle gelişi ve son aşamada kiralık ev tutması Sevda’nın terk edilme korkusunu kamçılayan etkenlerdir. Selin’in elinden alınan oyuncak aslında Sevda’dan koparılan Cezmi’dir. Eşinin gitmesiyle özel alanı üzerinden inşa ettiği benliği yok olacaktır. Var oluşunun devamı için Zuhâl’i ortadan kaldırması gerekir.

“Öteki kadın” Zuhâl ise hayata dair fikirleri olan, basmakalıp sözlerden hoşlanmayan, cinselliğini özgürce yaşayan dışa dönük bir kadın profili çizmektedir. Evinde kütüphanesi vardır. Yatağının başucu kitabı Dario Fo, France Rame, Jacopo Fo’nun “Seks? E Hayır Demem.”dir. Aslında bir tiyatro oyunu olan bu metin, kapalı toplumlarda cinsel bilgisizliğin insan gelişiminde ne gibi sorunlar yaratacağını tartışmaktadır.

Zuhâl’e göre okul eğitimi insanı hayata hazırlamakta yetersizdir. Cezmi ile ilk birlikteliklerinden sonra, erkeklerin ilişki sonrası uykuya dalma sebebini bilimsel olarak açıklar ama amacı erkeklerle empati kurarak Cezmi’yi etkilemek değildir. İlişkinin sınırlarını en başından çizmek ister. Sevda’nın mekanik, görev gereği icra ettiği evlilik içi cinselliğe tezat; toplum baskısından, hamile kalma korkusundan sıyrılmış bir plastik cinsellik ister.

Eski eşiyle sekiz yıl evli kalmıştır. Tecrübesine dayanarak erkeklerin eş ve babalık rollerinin gerektirdiği özel alan sorumluluklarından kaçtıklarını söyler.

Cezmi'nin evliliğine dair sorunlarıyla ilgilenmez. Basmakalıp sözlerden nefret eder. Cinselliği bilimsellikle açıklayacak kadar akılcı düşünen Zuhal, bir süre sonra evli bir erkekle ilişki kurmanın anlamsızlığı fark eder. Bu aşamada ilişkiyi bitirmek ister. Cezmi'nin ilişkiyi sürdürmekteki ısrarını anlamaz. Zira en başından “Evlilik bana göre değil.” cümlesiyle beklentisi olmadığını ifade etmiştir.

Zuhal'in rüyalarında terk edilmişlik duygusunun öne çıktığı görülür. Filmin iki anında gördüğü rüyaların ilkinde eski eşi vardır. Kadın “Geldin mi? Çok özledim seni.” diyerek özlemle sarılır. “Arda'yı alıp geleyim. Sonra beraber eve gideriz.” diyerek oğlunu aramaya başlar. Eski eşyalarla dolu depoda oğlunu ararken, korkunç bir ses duyar. Ayaklarının çamura battığını gördüğü anda sıçrayarak uyanır. Bu, Cezmi ile ilişkisini ilk sorguladığı andır. Aile olarak eve dönme özlemi, eşinin kendisini başka bir kadın için terk etme korkusu olabilir. Sevda'yla empati kurmaya başlamıştır.

İkinci rüya, eski eşinin oğlunu görmeye gelmesinden sonradır. Zuhal'e hediye almıştır ve yemeğe çıkmayı teklif eder. Kadın şehir dışında olacağını söyler. Cezmi ile otelde kaldığı gece rüyasında kendini yatakta görür. Yanında uzanan adam Cezmi'dir. Adamı kendine doğru çevirdiğinde Cezmi'nin şekilsiz yüzü görüp sıçrar. Bu rüya oğlunun hastalığının yarattığı endişe nedeniyle eski eşiyle barışma fikrinin dışavurumu olarak yorumlanabilir. Yanındaki yüzü olmayan adam başka bir çocuğun babasıdır. Hasta oğlunun babasıyla birlikte büyümesi ve daha iyi şartlarda yaşamasını seçmekle, başka bir aileyi dağıtma fikri arasında kalma korkusudur.

Bu rüyadan sonra hayatındaki her şeyin ters gittiğini söyler. Duygularını açtığı anda Cezmi garsonlara bağırarak “bal-kaymak” ister. İlişki boyunca dertlerine ortak olmaya çabalayan adamın böylesine sıradan bir sorun karşısında sinirlenmesi ve kiralık ev konusunda “Bu konu kapanmıştır.” demesi Zuhal için tehlike çanlarının çalmasıdır. Sahiplenen, kollayan, koruyan erkeğin kiralık ev tutması “öteki kadın” olmanın kabulüdür. Cezmi ne eşini bırakacak ne de Zuhal'den vazgeçecektir. Eşinin sağladığı konforlu ortamla öteki kadının sağladığı cinsel hazzın birleştiği ikili bir yaşam sürecektir.

Filmin kadın karakterleri arasında namuslu-namussuz gibi ataerkil bir ayırım yapmak zordur. Sevda, Zuhal'in evinde geçirdiği zamanlarda dedektif edasıyla eşinin neden onu tercih ettiğini anlamaya çalışır. Ona göre Zuhal evinin düzenine kendisi kadar özen göstermeyen biridir. Sevda psikolojik düzeyde evli bir kadına yüklenen toplumsal

cinsiyet görevlerini yerine getirdiğini düşünür. Tertemiz tuttuğu evinde ilgili bir anne ve ideal bir eştir.

Öte yandan Zuhal, çocuğun hastalığını fark edemeyecek kadar ilgisiz bir kadın olarak gösterilir. Kişisel bakım konusunda son derece özensizdir. Duş almak yerine ıslattığı havluyla koltuk altlarını siler. Sevda'nın ise film boyunca suyla ilişkisine vurgu yapılır. Her cinsel birleşmeden sonra dakikalarca duş alır. Filmin sonunda Zuhal'i küvette boğması aslında bir kadın ve anne olarak saf olmadığına inandığı kadını temizleyerek yok etme ayinidir.

Filmin öyküsü iki kadın arasında kalmış erkek temasından ziyade, toplumsal cinsiyet rolleriyle özel alanlarında var olma savaşı veren kadınlar üzerinedir. Her ikisi de ataerkil düzende evlilik sonucu elde ettikleri “eş ve anne” gibi kadınlık rollerini üstlendikleri mahrem alanlarını korumak için mücadele etmektedir.

3.3.6.3. Mahrem Alanın Düzenlenmesi

Geriye Kalan mekânsal olarak Sevda'nın, özel alanının koruma mücadelesi üzerinden okunabilir. Yalnızca özel alanda değerli olduğunu düşünen kadının, dış dünyada kimliksizdir. “Cezmi'nin karısı, başarılı doktorun eşi” olmaktan ibarettir. Sevda bu durumdan memnundur. Özel alanını korumak için kadın olarak sorumluluklarını yerine getirmek olduğuna inanmaktadır. Bu anlamda Sevda aile ideolojisinin mükemmel bir ürünü olarak tasarlanmıştır.

Zuhal ise üzerine yüklenen kadınlık rolünü sorgularken dünyada bir anlam bulmak ister. Evliliği bir kez denemiş ve başarısız olmuştur. Evlilik gibi, aile gibi toplumsal değerlerin ötesine geçmek için sorgular, okur ve yaşar. Evi sadece bir yaşam alanıdır. Derli toplu olması gerekmez. Önemli olan mekandaki yaşanmışlık duygusudur.

Oysa Sevda için hayat evden ibarettir. Mekâna temizlik ve düzenin sembolü olan beyaz renk hâkimdir. Özenle seçilmiş eşyalarla dolu olmasına rağmen yaşanmışlık hissi yaratmaz. Ev düzeni o kadar önemlidir ki, kocasıyla yakınlaşma anlarında bile gözü bir kenara atılmış kemer veya halıya dökülen ojeye takılır.

Film mekanlarının aile ideoloji bağlamında yorumlamak için iki kadının özel alandaki düzenlerini temsil eden iki kareden yararlanılabilir:



Şekil 30. İki özel alanın karşılaştırılması

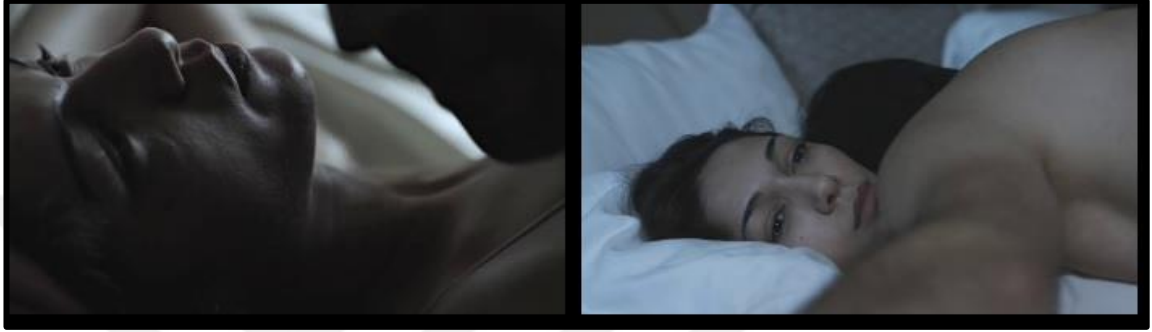
Filmden alınan bu karelerde Cezmi'nin ev içindeki beden dili, kadınlarla kurduğu ilişkiye dair ipuçları barındırır. İlk karede Zuhal'in evine web kamerası bağlamaya gelmiştir. Karede Arda ile tanışmaktadır. Üçlü kompozisyonda kadın hayatındaki iki erkeği birbirine bağlayan ortak noktadır. Cezmi'nin Arda'ya dönük yüzünde gülümseme vardır. Zuhal'in oğluna dönük yüzü ile Cezmi'ye doğru uzanan eli köprü görevi görmektedir.

İkinci karede ise Sevda, annesi ve Cezmi'nin kahvaltı masasında oturmaktadır. Birbirlerinin yüzüne bakmadan son derece sıradan bir kahvaltı rutini gerçekleştirirler. Duygusal olarak ilk karenin sıcaklığı canlı renklerle verilirken, ikinci karede grilik hâkimdir. Kahvaltı masasının zengin renk seçkisine tezat, kişilerin giysilerinde ve odanın düzenlenmesinde soğuk renkler tercih edilmiştir. Kareler arasındaki gözle görülen en temel fark, fiziksel olarak bir araya gelen kişilerin kurdukları veya kuramadıkları iletişimidir.

Zuhal'in evi sohbetle duygusal bağ kurulan sıcak bir yuva görünümü sunarken, Sevda'nın evi mesafenin, uzaklığın ve soğukluğun mekanıdır. Yemek, sevişmek gibi temel insan ihtiyaçları profesyonel görev tanımlarına benzer şekilde duygudan arınmış şekilde yerine getirilir. Gündelik yaşam rutinlerinin mekanik olarak gerçekleştirildiği bir yere dönüşmüştür.

Aslında iki kadın da mevcut alanlarını değiştirmek ister. Sevda bahçeli, havuzlu ferah bir evin özlemini çeker. Emlakçıyla görüşür. Eşine evi alması için ısrar eder. İlişkisindeki eksikliğin farkındadır ve çözümün yepyeni ve güzel bir eve taşınmak olduğunu düşünür. Filmin başındaki yatak sahnesi, sonunda tekrarlanır. Sevda evliliğini tehdit eden kadını yok etmiştir ancak hiçbir şey değişmez. Sevda mevcut düzenin aksayan

yanlarını görmez. Ataerkil düzenin inşa ettiği sıcak yuvasında, duygusal yakınlıktan uzak biçimde kadınlık rolünü sürdürmeye devam eder. Bu onun bildiği tek gerçekliktir. Sevda aile ideolojinin ataerkil yapısına hapsolmuştur. Kadın olarak Zuhal'in ona sunduğu alternatif yaşamı yok eder. Her iki karede boşluğa bakan gözleri ve soğuk yüzüyle hapsoldüğü alanda yaşamaya devam eder.



Şekil 31. Evlilik içi cinsellik temsilleri

Zuhal yaşam alanında ev düzenine fazla önem vermez. Çalışan kadın olmanın verdiği yoğunlukla özel yaşam alanının aksayan yönlerini umursamaz. Sorunlarına pratik çözümler üretir. Banyonun yanıp sönen ışığını tamir etmek yerine, kibritle aydınlatır. Doktor oğlunun toza ve sigara alerjisi olduğunu söylerken paralel kurguyla evin tozlu hali görülür. O ana kadar önemsemediği temiz olmayan alan artık anne olarak oğlunun sağlığını tehdit etmeye başlar. Bu bağlamda çalışması annelik görevini aksatmasına neden olur. Hastane gecesinden döndüğünde oğlunu hasta gördükten sonra anneliğini sorgulamaya başlar. Özel alanı temiz tutmak için çaba gösterir.

Zuhal, Sevda'nın evine gizlice girmeye başlamasından sonra gözetlendiği duygusuna kapılır. Ev artık bir korku alanına dönüşür. Eşyalarının karıştırıldığını anlar. Yataktaki çarşafın çizilmiş olduğunu görünce oğlunun yaptığını düşünür. Bir süre sonra Arda'nın bakıcısı Aysun'dan şüphelenir. Oğlunu hasta eden ev, artık kendisi için tekinsiz bir mekâna dönüşür.

“Ben bu evi sevmiyorum ya? O da beni sevmiyor. Sanki gitmemi istiyor.” derken yalnız bir kadın olarak erkekler tarafından izlendiğini düşünür. Finalde Sevda'yı karşısında görünce çok şaşırır. Korkularında haklı çıkmıştır ama özel alanını ihlal edenin hemcinsi olduğu aklına gelmemiştir. Zuhal, bozuk ışıklı banyosunun küvetinde boğularak

öldürülür. Cezmi'yle kurduğu ilişki sonucu özel alanını ihlal ettiği kadın, artık onun alanına sızarak canını alır.

Cinayetin işlendiği banyo bir insanın en özel alanıdır. Özel odalar bile hanedeki diğer bireylerin rahatlıkla girdiği yerler iken, insan banyoda kendisiyle yalnız kalma fırsatı yakalar. İster evde ister otelde olsun, bu mekân kendini güvende hissetme anlamı taşır. Sadece içerden kilitlenen kapısıyla tam bir mahremiyet mekânı olmasına rağmen savunmasızlığı da simgelemektedir. Duş almak için soyunmak gerekir. Savunmasızlık işte bu çıplaklıkla ilgilidir.

Popüler kültür ürünleri filmlerde, banyolar özellikle kadınların en savunmasız anlarda saldırıya uğradığı yerlerdir. Özellikle Hollywood korku ve gerilim türü için öldürülme alanı olarak kullanılır. 1960 yapımı *Sapık* ve 1987 yapımı *Öldüren Cazibe* filmleri örnek verilebilir. *Sapık*'ta patronunun parasını çalan sekreter Marion, kaldığı otel odasının banyosunda Norman Bates tarafından öldürülür. Hırsızlığının cezasını kadın olarak en savunmasız olduğu yerde öder. Vücuduna saplanan bıçağın fallusu sembolize etmesi erkeklerin kadına yönelik şiddetinin sinemasal temsilidir.

Öldüren Cazibe ise evli bir adamın ihaneti sonucu gelişen olayları anlatır. Öteki kadın aile düzenini tehdit etmeye başladığında, eş olan kadın tarafından küvette boğularak öldürülür. Bu sahne kadının “şeytani cinselliği” tarafından tehdit edilen kutsal aile birliğinin yeniden sağlanmasıdır. Şehvet duygusuyla ortaya çıkan evlilik dışı cinselliğin kirlettiği özel alanın suyla temizlenmesidir. *Geriye Kalan*'ın sonunda Sevda'nın Zuhal'i küvette suyla yok etmesinin altında özgür kadın cinselliğine karşı geliştirilen korku yatmaktadır.

3.3.7. Baba Yoksunluğu: *Köksüz*



Şekil 32. *Köksüz* Film Afışı

Filmin Konusu:

Nurcan, eşinin ölümüyle kızları Feride ve Özge ile oğlu İlker’le baş başa kalmıştır. Kadın bütün zamanını evde temizlik yaparak geçirir. Eşinin ölümünden sonra tek başına dışarı çıkamayan Nurcan, evin sorumluluğunu büyük kızı Feride’nin omuzlarına yükler. Feride bir yandan çalışırken, bir yandan annesi ve kardeşlerine bakmaktadır. Babasının ani ölümü üzerine annesinin arabayı satmasına kızan İlker, evi ter eder. Evinde kaldığı arkadaşının annesiyle ilişkiye girer. Evin bütün yükünü çekmekten ve annesinin ruhsal durumundan bunalan Feride işyerinden Gülağa’yla evlenme kararı alır. Nurcan, Gülağa’nın kızına uygun olmadığını düşünerek bu evliliğe karşı çıkar. Düğün akşamı Anne Nurcan evdeki bütün ilaçları içerek intihar eder.

3.3.7.1. Toplumsal ve Aile İçi Kimlikler Çatışması

Filmde babanın yokluğu aile içinde temsil ettiği ataerkil iktidarın parçalanmasıyla sonuçlanır. Bu noktada *Köksüz* babanın ani ölümüyle bozulmaya başlayan ev düzeninin yarattığı gerilime odaklanmaktadır. Aile üyeleri için babasızlık evi direğin yıkılmasıdır. Babaerkinin yarattığı güvenli alanın yok olmasıyla hane içi düzen yok olur ve ev kaotik bir ortama dönüşür.

Film, İlker ile Özge’nin balkonda oturmasıyla başlar. Kullanmayı bilmemesine rağmen annesi uyurken Özge’yi arabayla gezmeye götürür. Annesinin peşinden koştuğunu gören İlker arabadan iner ve kaçmaya başlar. Bir sonraki sahnede anne Nurcan “Ben baş edemiyorum artık. Kadın başıma bu kadar oluyor.” diyerek eşinin zamansız ölümüyle omuzlarına binen yükten şikâyet eder.

Feride’nin ofisten tanıdığı Gülağa’dan arabayı satmasını ister. İzmir’de yaşayan beş kişilik aile ihtiyaç olan araba, babanın ölümüyle evin önünde çürüyecek bir yüke ve

baba otoritesinden yoksun kalan İlker için potansiyel bir suç aracına dönüşecektir. İlker arabanın satılmasına çok kızar. “O arabada hepimizin hakkı var.” derken aslında babasının mirasından bahsetmektedir. İlker için erkeklik sembolü “araba” aynı zamanda baba yadigârıdır. Ehliyet alma yaşına ulaştığında kullanmaya başlayarak aile reisliği veya evin erkeği rolünü üstleneceği bir araçtır. Arabayı inceleyen Gülağa’ya saldırmasının sebebi başka bir erkeğin özel alanını işgal etmesidir.

Eşi öldükten sonra Nurcan’ın birey olarak dış dünyayla bağı kopmuştur. Kendini temizlik ve düzen gibi “kadınlık” rollerine adar. Dış dünyayla ilişkisi kızları Feride ve Özge’den ibarettir. Özge’yi mahalle içi günlük alışverişlere gönderir. Büyük kız ise babasının ölümünden sonra ekonomik anlamda evin geçindiricisi rolünü üstlenir. Kazandığı parayı annesine verir. Nurcan “erkek işleri” olarak sınıflandırdığı sorunları Feride aracılığıyla çözer. Araba satmak, musluk için usta çağırmak gibi sorumluluklar Feride’ye aittir. Evdeki her sorunda kızını arar.

Aile tanımı gereği çocukların toplumsallaşmaya adım attığı alandır. Bu aynı zamanda bireyin kimlik kazanma sürecinde toplumla bütünleşmesidir. Sağlıklı bir bütünleşme için kamusal alanda farklı sosyal topluluklarla etkileşime girmek gerekmektedir. Bu bağlamda Feride, İlker ve Özge’nin aile içinde üstlenmeye çalıştıkları sorumluluklar dış dünya ile yeterince bağ kurmalarına engel olur.

Örneğin Feride ofisteki iş arkadaşından hoşlanmaktadır. Genç adamın sinemaya gitme teklifini kabul eder. Evdeki musluk bozulunca Nurcan, Özge’den ablasını aramasını ister. “Akşama bir yere gitmesin!” diye tembihler. Feride’nin hoşlandığı erkekle kuramadığı ilişki ileride yanlış eş seçimine yol açacaktır. Araba konusunda kendisine yardım eden Gülağa, bu kez musluk tamiri için evlerine gelir.

Nurcan’ın doğum günü, bozuk aile düzenini gösteren önemli bir sahnedir. Özge annesine hediye alır. Duvar saatinin üzerine annesinin fotoğrafını bastırmıştır. Sigorta işlemleri için çekilen fotoğrafta Nurcan’ın yüzü solgundur. “Başka fotoğraf bulamadın mı?” diyerek hediyeyi beğenmez. Duvar saatini büfenin içine görünmeyecek şekilde yerleştirir. Bunun üzerine Özge; babası ve İlker’le çekilmiş eski bir fotoğraftan annesinin olduğu kısmı keser. Saati yeniden yaptırır. Annesi bu kez saati duvara astırır.

Özge'nin doğum günü hediyesi olarak saati seçmesi Nurcan'ın ev içine hapsolmuş yaşamıyla ilişkilidir. Saatinin ana görevi zamanı göstermektir ancak aynı zamanda duvara asılarak evi süsler. Üzerinde annesinin fotoğrafı olan hediye sayesinde Özge hem annesinin onayı alır hem de evini güzelleştirerek ileride iyi bir ev kadını olacağını gösterir.

Doğum gününe dair bir başka önemli ayrıntı, Feride'nin, annesi ve Özge'yi yemeğe götürmek için eve gelmesidir. İşten eve döndüğünde annesinin hazır olmadığını görür. Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Feride: “Doğum günü kutlamayacak mıyız? Özge, ne oldu birden? Anne! Bak, kız giyinmiş. Ben de hazırım. Hadi, üstüne bir şey geçir çıkalım.”

Nurcan: “Tek başımıza?”

Feride: “İşte sen, ben, Özge...”

Nurcan: “Yok! İti var, uğursuzu var. Gitmem.”

Bu diyalog Nurcan'ın filmin başında “kadın başıma baş edemiyorum.” cümlesiyle aynı ruh durumunu yansıtır. Eşinin ölümüyle güvenli ve korunaklı alanını kaybettiği için kendini savunmasız hisseder. Zihninde kötülüklerle dolu dünyada üç çocuğuyla tek başına kalmış “zavallı” bir kadındır. Dış dünyanın erkeksiliği gözünü korkutur. “İti, uğursuzu” dediği insanlar erkeksiz kalmış olmanın yarattığı sahipsizlik duygusunun tezahürüdür. Dışarı “erkeği” olmayan kadınlar için tehlikelerle doludur. Kızlarını ve kendini korumak için özel alanın sınırları içinde kalmayı tercih eder.

Öte yandan İlker, babasının ölümünden sonra özel alanın dışında kalmayı tercih eder. Gülten'le kurduğu fiziksel ilişki, başka bir erkeğin mahremiyetini ihlal etmesidir. Hem okul arkadaşı Halil'in hem de yurt dışında çalışan babasının erkekliğini, Gülten'in bedeni üzerinden yıkar. Gülten geçici süreyle de olsa “kocasız” kalmıştır. Eşinin uzun aralıklarla eve gelmemesi kadını ataerki sistemde “cinsel anlamda tatmin olmayan” kadın konumuna yerleştirir. Nurcan ile Gülten'in temizlik yaptıkları sahnelerin ardına gelmesi, her ikisinin de “erkeksizlik” duygusunu farklı eylemlerle tatmin etmesini çağırıştırır. Gülten reşit olmayan biriyle ilişki yaşarken, Nurcan temizlik takıntısı geliştirmiştir.

Nurcan'ın annesi, geleneksel aile birliğinin korunması için karakterlere toplumsal cinsiyet rollerini hatırlatan yaşlı bilge konumdadır. Filmin başında akıl sağlığından endişe ettiği kızına “Çocuklarla uğraşma, rahat bırak onları!” der. İlker'in anneannesinin evine gittiğinde Nurcan'ın temizlik takıntısına dair “ Ne oldu? Deli ananla mı takıştın yine?” diye sorar.

İlker'in ağlamaya başlamasıyla, evin erkeği olmasını öğütler:

“Sen delikanlısın, erkeksin. O evin erkeği sensin. Ayaklarının üstünde dur, delikanlı ol.”

Anneannenin ağzından dökülen bu sözler, 17 yaşında babasını kaybetmiş bir erkek çocuğa ağır gelen toplumsal cinsiyet yüküdür.

Feride ile annesi, Özge'nin folklor gösterisine gidecektir. Son anda işi uzaması nedeniyle Feride annesini arar ve yalnız gitmesini söyler. Doğum günü yemeğine “kadın başımıza” gidemeyiz diyen, Nurcan'ın tek başına İzmir gibi büyük bir şehirde sokağa çıkması imkânsızdır. “Kızım ben tek başıma nasıl gideyim?” diyerek ağlamaya başlar. Kızını suçlar. Feride ısrarla yolu tarif edeceğini söylemesine rağmen ikna olmaz. Bu sahnede Nurcan ile Feride rol değişimi yaşar. Çocuk gibi isyan ve şikâyet eden, ağlayan kadını yatıştırmaya çalışan Feride anne rolüne bürünür.

Böylece Özge'nin aylarca çalışıp emek verdiği gösteriye ailesinden gelen olmaz. Performans boyunca gözleriyle seyirciler arasında annesi ve ablasını arar. Gösteri bittiğinde kapıda İlker'i görür. Anneannesinin öğüdüne kulak veren İlker'in “evin erkeği” olarak ilk eylemi kardeşinin folklor gösterisine gitmektir. Bu aile reisliği rolünü benimsemesidir.

Feride, Gülağa'yla birlikte akıtan musluk için boru almaya gider. Kaldırımında bekleyen Feride, filmin başında hoşlandığı ama annesi yüzünden buluşamadığı genci başka bir kızla görür. Ailesi nedeniyle yapmak zorunda bırakıldığı seçimler, bireysel mutluluğunun önüne geçmiştir. Basit bir musluk sorunu nedeniyle gidemediği buluşma onu yanlış bir seçime götürecektir. Gülağa ile hortum seçerken aralarında geçen konuşma şöyledir:

Feride: “Ben hiç anlamam.”

Gülağa: “Gerek de yok. Anlayan birini bulursun. Hayat boyu gerekmez.”

Gülağa için Nurcan’ın daha önce “Erkek işleri” olarak sınıflandırdığı musluk tamiri, kadının evlenmesi için yeterli bir sebeptir. İlk bakışta iş bölümü gibi gösterilmeye çalışılan bu ayırım, özünde ideolojik cinsiyet rejiminin evlilik müessesesinin temelini oluşturmasıdır. Toplumsal zihniyet bağlamında kadının arabadan veya tamirat işlerden anlaması gerekmez, anlayan birini bulması yeter. Öte yandan erkeğin yemek, temizlik gibi domestik işlere yatkın olması şart değildir. Bu, Feride’nin baba evinde üstlendiği sorumluluk yükünden kaçması için bir sebep olarak gösterilir. Zira bir sonraki sahnede annesine evlilik teklifi aldığını ve kabul ettiğini söyleyecektir.

Öte yandan Nurcan için “Gülağa diye isim mi olumuş?” diyerek küçümsediği adam kızına uygun bir eş değildir. Lise mezunu bir erkeğin, üniversiteli kızıyla evlenmesine verdiği tepki, bilinçaltında Feride’nin evden gitme korkusunu gizlemek içindir. Feride olmadan dışarı bile çıkamayan Nurcan, evlilik sonrası evin ve iki çocuğun bakımını üstlenmek zorunda kalacaktır.

Bu arada İlker’in Gülten ile ilişkisi devam etmektedir. Halil “Annem seni çok sevmiş.” diyerek doğum günü partisi için eve davet eder. Gülten’e mutfakta yardım etmeye giden İlker’e “Neden gelmiyorsun?” diye sorar. Okula gitmediği halde dersleri bahane eden İlker, aslında arkadaşının annesiyle kurduğu ilişkinin heyecanını yatıştırmıştır. Artık bir iç hesaplaşma başlar. Sokakta ve okulun tuvaletinde Halil’den kaçmaya çalışır. Erkeklik dünyasında başka bir erkeğin mahremine göz koymak büyük bir suçtur. Kurduğu yasak ilişkiyi anneannesinin öğüdünden sonra sorgulamaya başlar.

İlker artık evin erkeği olmaya karar verir. Doğum gününden sonra manava uğrar ve ev için sebze meyve alır. Elinde torbalarla eve dönmesi, babasının ölümünden sonra kaçmaya çalıştığı erkeklik rolünün kabulüdür. Özge’nin sokakta bir çocuk tarafından rahatsız edildiğini görüp sahiplenme duygusu geliştirmesi de aynı şekilde okunabilir.

Ablasının evleneceğini duyan İlker’in sinirlenerek tekrar evden kaçması, aslında üstesinden geleceğini düşündüğü sorumluluğa hazır olmamasıdır. Babasının boşluğunu dolduran ablasının evden gitmesi, evin bütün yükünün omuzlarına binmesi demektir. Olgun bir kadınla ilişki kurarak sözde erkekliğini ispat eden İlker’in gerçek sorumluluklar

karşısında tepkisi kaçmak olur. Aile içinde geçen konuşmalar babasızlığın ev içinde yarattığı gerilimdir:

Feride: “Ablacığım! Bak, ben yokken annemler de ev de sana emanet.”

Nurcan: “Abuk sabuk konuşup çocuğun aklını karıştırma! Ben varım burada evelallah. Hepinize bakarım. Kimse sana emanet değil çocuğum. Bana emanetsiniz. Babanızın emanetisiniz!”

Annesinin ruhsal durumu Feride’nin halefi olarak İlker’i seçmesine neden olur. Öte yandan Nurcan kötü bir evlilik yapmak üzere olan kızına kızgınlıkla “Sensiz de yaparız” mesajı vermek istemiştir. Evin tüm yükünü kaldırmaya hazır olmayan İlker yeniden Gülten’e gider. Bu kez kapıyı Halil’in babası açacaktır. Böylece İlker evden kaçıp sığındığı yuvayı da kaybetmiş olur.

Aynı gece Gülağa Feride’yi arabada öper. Evlenmek için seçtiği adamın öpücüğünden sonra banyoda dişlerini fırçalarken ağlamaya başlar. Modern evliliğin romantik aşka dayalı çekirdek aile ideolojisi, bireylerin özgür hislerle karar almasını gerektirir. Feride’nin hayatını birleştirmek için hislerle değil, faydacı bir yaklaşımla seçim yapması ve bununla yaşamak zorunda kalması demektir.

Gülağa’yı seçmesinin nedeni kriz anlarında sırtını dayayacağı birine ihtiyaç duymasıdır. Evin ve ailesinin yükünü kaldıramadığı anda yaptığı seçim tabiri caizse iğrenti yaratan bir duyguya dönüşür. Romantik aşk bağlamında genç bir kadının ilk öpücüğü son derece önemlidir. Heyecan uyandırmak yerine, ağlayarak dişlerini temizlemesi kararının yanlışlığını doğrulamaktadır.

Nişan günü yaklaşırken Nurcan’ın temizlik yaparken belini incitmesi Feride’nin evlilik planlarını sekteye uğratar. Çocukça bir tavırla hastanede önce kızına, sonra Gülağa’ya söyledikleri bu evliliği engelleme çabasıdır.

“Ben üç ay nasıl yatacağım? Bir sürü iş var. Senin nişanın... Sen doğduğundan beri hep böyle talihsizdin işte. Hep bir uğursuzluk var senin başında. Rabbimin hikmeti... Gördün mü bak? Nişanın da kaldı.”

Nurcan’ın ameliyatlı olmasına rağmen temizlik takıntısı nedeniyle belini incitmesini talihsizliğe yorması aslında Feride’nin seçimine verdiği tepkidir. Nurcan’a

göre en büyük çocuğu olarak Feride'nin ailesini hep bireysel yaşamının önüne koyması gerekir. Evlenmeyi ailesine bakmak zorunda kalmanın verdiği yükten kurtulmak için ister. Feride seçimlerinde asla özgür olamamış hep önce başkalarını düşünmek zorunda kalmıştır. İlk defa kendi için yaptığı seçim yanlış adamla evlenmesine neden olacaktır.

Nurcan ise sakatlığının nişanın iptal olmasını sağlayacağını düşünür. Ancak Feride annesine inat evlenmeyi kafasına koymuştur. Nişan sonrası ikisi arasında üstü kapalı devam eden gerilim anne-kız çatışmasını açığa çıkarır. Nurcan'ın "Sen de koca diye ölüyor muşsun kızım." sözü üzerine tabakları yere atan Feride'nin bakışlarındaki hayal kırıklığı; ölen babası, annesi ve kardeşleri tarafından üstüne giydirilen ağır sorumluluk elbisesini taşımaktan yorulduğu andır. Oysa evleneceğini söylediğinde annesi "Sen daha kaç yaşındasın?" diye sormuştur. Şimdi ise üstü kapalı olarak kızına "evde kalmış, erkek delisi" yaftası yapıştırmaktadır.

İkinci yol olarak Nurcan, Gülağa'yı evlilikten vazgeçirmeye çalışır. Anne-babasının uzun yoldan geldiği bilgisine dayanarak, Gülağa'nın Doğulu geleneksel bir aileden geldiği anlaşılmaktadır. Nurcan'ın geleneksel-modern aile anlayışı üzerinden tezatlık kuran sözleri, cinsiyet rolleri üzerinden kadınca bir düşmanlık taşır:

"Bitmez onun toplantıları... Olan sana olacak oğlum. Evde kadını bulabilirsen aşk olsun... Anacığın da şaşırarak bu işe. Kadın 40 yılda bir size gelecek kalmaya. Gelini kodunsa bul. Sizinkiler öyle alışkın da değildir, çalışan kadına falan. Senin için dövünür durur, artık."

İlker'in eve temelli dönmesiyle Feride ot içtiğini öğrenir. Kavga sırasında öfkesi giderek yalvarışa dönüşür. Film boyunca ilk defa evin yükü altında ezildiğini söyler. İlker'den kendisini kurtarmasını ister:

"Senden de bıktım! Bu evden de bıktım! Bıktım! Ablam, yoruldum ben! Hangi birinizi düşünüyim. Ablam, beni kurtar ablam! Beni kurtar İlker!"

Feride'nin yardım çılgılığı aslında İlker'den ailesinin sorumluluğunu taşıma teklifidir. Kendisini hisleriyle değil, sorumluluklarından kaçmak için aldığı evlilik kararından kurtarmasını ister. Filmin sonunda üç kardeşin birlikte harmandalı oynaması, anne dışında her şeye rağmen ablasını onayladığını göstermektedir.

Nurcan'ın üç kardeşin dayanışması karşısında ilaç içerek intihar etmesinin nedeni, Feride'nin yıllarca taşıdığı yükü bırakarak evi terk etmesidir. Eğer hayatta kalırsa, Feride annesi ve kardeşlerinin sorumluluğunu kendi evinde taşımaya devam edecektir. Ölürse dünyanın bütün yüklerinden kurtulacaktır. Anne ile kızın gözleri yaşlı son bakışması, tek başına ayakta duramayan iki kadının hislerini anlatır. Eşinin ölümüyle erkeğin güven veren alanını kaybeden Nurcan ile babasından sonra başka bir erkeğin güvenli alanına sığınan Feride, kader dedikleri toplumsal cinsiyet ideolojisine yenik düşer.

3.3.7.2. Kamusal Öze Toplumsal Cinsiyet Roller:

3.3.7.2.1. Erkek, Baba, Oğul

Birincil bakıcının anne olduğu babaerkil toplumsallaşma, kadın veya erkek olma arasında radikal bir ayrım koyar. Erkek olmak güç, bağımsızlık ve şiddet ile kadın olmaksa itaatkârlık, bağımlılık ve şiddet-dışılıkla özdeşleştirilir. Babanın yokluğunda oğlan çocuğu bir kadına bağımlı olmanın ve kadının bağımsız cinselliğinin sebep olduğu eril kaygılar taşır (Aslan, 2005:61).

Babasız büyüyen erkeklerin hayatta başarılı olamayacakları, erkeklik rolünü hakkıyla öğrenemeyecekleri, suç işleyen ve toplum düşmanı erkekler haline geleceklerine inanılır. Tek veya çift ebeveynle büyüyen çocuklar üzerinde yapılan araştırmalar sosyal uyum sorunlarının babasızlıktan ziyade ebeveynlerin kalitesinden ortaya çıktığı saptanmıştır (Sancar, 2009:13).

İlker evin tek oğludur. Ortanca çocuk olsa da cinsiyet ideolojisi nedeniyle babasının yerini almaya en uygun aday olarak görülür. Anneannesinin “Erkek ol, delikanlı ol. Annene kardeşlerine sahip çık.” telkinleri altında ezilir. Babasının yokluğundan doğan otorite boşluğuna tepkisi evden uzaklaşmak olur. Filmin başında araba sürme çabası erkeklik için erken bir adımdan öteye gitmez. Arabanın satılmasıyla annesine isyan ederek arkadaşının evine sığınır. Bütün gününü uyuyarak, ot ve alkol kullanarak geçirir. Okula gitmediği zamanlarda sokaklarda, sahilde boş boş gezer. Arkadaşlarıyla sohbet ederken konu babalarına gelince içindeki boşluk yüzüne yansır.

İlker'in annesi ve kardeşleriyle ilişkisi hep çatışma ve kaçma üzerine kuruludur. Filmin boyunca olumlu ilişki kurduğu tek kişi Özge'dir. Kardeşini arabayla gezdirmek

istemesi, folklor gösterisine gitmesi, arkadaşının evinde kalmasına rağmen kardeşini eve bırakması ağabeylik rolünü benimsemesinden kaynaklanmaktadır. Bu onun hâlihazırda üstlendiği bir roldür.

Ablasının evleneceğini Özge'den öğrenince ablasının odasına girip hesap sorar. Ablasının evlenmesi, yeni bir otorite boşluğu yaratacaktır. Bu İlker'in yeniden kaçmasına neden olur. Kadın olması nedeniyle ablasını otorite figürü olarak görmekte zorlanmaktadır. Ataerkil zihniyetin meşruluğu tartışılrsa da otoritesi figürü olarak ablasının sorumluluklarından evlenerek kaçması karşısında korkuya kapılır.

İlker'in evden kaçması, Feride'nin üstlendiği rolü taşıyacak olgunluğa erişememiş olmasıdır. Ablasıyla birlikte ağladığı sahnede babalarının yokluğunu beraber dışa vurma anıdır. Feride'nin “Bana yardım et!” feryadıyla iki kardeş birbirlerine sarılır. Düğün akşamı Harmandalı onları bir araya getirir. Son kez aile birliğini sembolik olarak sağlarlar. Bu aynı zamanda Özge ve İlker'in ablasının evliliğine onay vermesi olarak düşünülebilir.

3.3.7.2.2. Kadın, Eş, Anne, Kız

Nurcan, evin annesi olarak babadan sonra birincil ebeveyn konumuna yükselmiştir. Evli bir kadın eşinin sağladığı rahat ve güvenli alan, ölümüyle birlikte parçalanır. “Erkenden gitti.” dediği kocası onu üç çocukla tek başına bırakmıştır. Evde temizlik, yemek gibi kadınlık görevlerini yerine getirirken kızları Özge ve Feride'yi farklı alanlarda kullanır. Özge yaşı gereği mahalle içinde market ve ekmek gibi günlük alışverişleri yapar. Feride ise dışardaki işlerden sorumludur. Her gün kızıyla telefonda konuşur ve evdeki sorunları çözmesini ister.

İlker ile ilişkisi çatışma üzerine kuruludur. Arabanın satılmasından sonra evi terk eden İlker, geri döndüğünde bu kez ablasının evleneceğini öğrenir. Bunun üzerine Nurcan oğluna “Kimse sana emanet değil çocuğum.” diyerek anne olarak sorumluluğu üstleneceğini söyler. Buna rağmen İlker evde kalmaz çünkü ruhsal durumu bozuk olan annesinin bu sorumluluğu alacağına dair inancı yoktur.

Nurcan'la İlker'le ilişkisi Özge'nin kestiği fotoğraftan ibarettir. Anne, baba ve çocuk kompozisyonundaki fotoğrafta, mutlu aile tablosu babanın yokluğuyla kaybolmuştur. Nurcan ve İlker arasındaki duygusal bağ babanın ölümüyle kopar.



Şekil 33. Fotoğrafik nostalji

Mekânsal olarak Nurcan, eşinin yokluğunda sınırlı bir alana sıkışıp kalır. Dışarısı tek başına bir kadın için çok tehlikelidir. Yalnızlık ve korku duygusu Nurcan'ın ruh sağlığını bozar. Böyle bir durumda eşinden boşalan birincil ebeveyn rolünü üstlenmesi mümkün görünmemektedir. Nurcan eşinin ölümüyle yatak odasını terk eder. Artık evin salonunda yatmaya başlar. Gündüz temizlikle uğraşan kadının akşamları tek eğlencesi televizyondur. Doğum gününde kızlarıyla dışarı çıkmak yerine “Kız niye kapattın, final şeysi var.” dediği yarışma programını seyretmek ister.

Yemekten sonra uyumak için odasına giden Feride'yi çay içmek için kaldırır. Birlikte kostüme bir dizi seyredip konuşurlar. Uykusu kaçan Feride, annesiyle sohbet etmeye çalışırken Nurcan çoktan uyumuştur. Yıllarca eşiyle birlikte yatan kadının yalnız uyumamak için televizyonu ses olsun diye açık bırakması, eşinin ölümünden sonra yalnız kalmak istememesidir. Nurcan'ın kendine dair hiçbir sosyal yaşamı, hobisi yoktur. Dışarı çıkma korkusunun temelinde dış dünya ile eşi üzerinden kurduğu bağın onun ölümüyle kopması yatar.

Özge'nin folklor gösterisine yalnız gidemeyen Nurcan, Feride'nin evlenme kararından sonra ayaklarının üstünde durabildiğini göstermek için kardeşine gitmek ister. Her an kaybolma veya biri tarafından rahatsız edilme korkusuyla kalabalık şehirde şaşkın şaşkın dolaşır. Bisiklet çarpması sonucu yere düştüğünde ise panik ataklı ruh haliyle Feride'yi arar. Nurcan bir kez daha dış dünya karşısında yenik düşmüştür. Filmin sonunda ölümü seçmesi, kızının gidişiyle ayakları üzerinde duramayacağını bilmesidir. Bu nedenle ölmeyi tercih eder.

Nişandan önce belini incitmesi, düğün esnasında intiharı seçmesi korkunç bir dünyada onu tek başına bırakan kızını cezalandırmak istemesidir. Feride’yi talihsizlikle suçlarken, sözlerinde bu evliliğin ona mutluluk getirmeyeceği mesajı gizlidir. Feride ise itaatkâr evlat olarak ne yaparsa yapsın onay alamayacağını düşündüğünden ilk kez meydan okumaya karar verir.

Tüm çabalarına rağmen nişana engel olamayan Nurcan bu kez Gülağa’yı evlilikten vazgeçirme yolunu seçer. Geleneksel aile yapısında yetişen Gülağa’ya çalışan kadınla evlenmenin yaratacağı olası sonuçları söyler. Geleneksel-modern aile yapısı üzerinden annesinin Feride’yi uygun bir gelin olarak görmeyeceğini ima eder. Bu girişimi de başarısızlıkla sonuçlanınca kızını en mutlu gecesinde hayatına son vererek cezalandırır. Böylece hem yalnız kalmayacak hem de kızına ömür boyu vicdan azabı çecktirecektir. Nurcan son derece bencil ama bir o kadar da çaresiz bir karakter olarak temsil edilir.

Feride, üniversite mezunudur. Babasının ölümünden önce dernek üyeliği ve folklor gibi sosyal bir yaşama sahipken babanın ölümünden sonra ev ile ofis arasında sıkışıp kalmıştır. Uzun süren mesailer özel yaşamını sekteye uğratmaktadır. Sinema, tiyatro, dernek gibi sosyal etkinliklere ayıracak zamanı yoktur. Ofiste kurduğu ilişkiler son derece sınırlıdır. Filmin başında ofisin çaycısının bile görmezden geldiği yan yana masalarda çalışan sıradan bir beyaz yakalıdır. Hoşlandığı genç ve Gülağa dışında etkileşime geçtiği görülmez. Son anda söylenen toplantılar, yoğun iş temposu ve annesinin ardı arkası kesilmeyen telefonları nedeniyle kendine ayıracak vakti yoktur.

Özge’ye gösterisi için yardım ederken kardeşinin “Abla sen neden oynamıyorsun artık? Derneği de boşladın.” demesinden önceden halk dansları grubunda olduğu anlaşılmaktadır. Kardeşinin sorusu annesinin “Feride!” diye bağırmasıyla sorunun cevaplanır. “Sanki vakit var da.” diyerek tüm vaktini annesinin isteklerini yerine getirmek için harcadığını ima eder.

Çalışan bir kadın olarak Feride, iş ve özel yaşamını ayırmakta zorluk çeker. Evin temel geçindiricisi olarak sorumlulukları vardır ancak filmin söyleminde kadınlığından dolayı, babanın erkek olarak sahip olduğu otoriteye uygun değildir. Bu noktada Feride’nin imdadına Gülağa yetişir.

Araba satışı ve musluk tamiri için birini bulması gerektiğinde Gülağa'yla yakınlaşır. Çay ocağında ara sıra gördüğü bu adam, “erkek işleri” olarak kabul edilen sorunlarda Feride'nin yardımına koşar. Omuzlarındaki yükü azaltan kişiyi bulması annesinin istekleri karşısında yorgun düşen Feride için kurtuluş olur. Duygusal olarak ilgi duymadığı bu adamla yapacağı evlilik faydalı olacaktır. Öte yandan arabada kendisini öpen adamla bir ömür boyu yatağa girme fikri karşısında dişlerini fırçalayarak temizlenme ihtiyacı hisseder.

Annesinin belini incittiği ana dek evlenip evlenmeme konusunda kararsızlık yaşayan Feride, Nurcan'ın acımasız sözleri karşısında emin olur. İlker'in annesine karşı isyankâr tavrına karşı itaatkâr evlat rolünden vazgeçerek yanlış da olsa ilk defa kendi için karar verir.

Feride anne-kız arasındaki inatlaşma üzerinden gerilen ilişki sonucu aldığı yanlış kararın bilincindedir. Son sahnede annesiyle göz göze gelmesi filmin açık bırakılmış sonunu anlamlı bir düzleme oturtur. Kadın olarak Feride'nin annesiyle ilişkisi, evliliği bir kaçış olarak görmesine neden olur. Bireysel mutluluğu için aldığı bu karar aslında görünmez sınırları olan başka bir özel alan yaratmaktadır. Böylece Feride aile ideolojisinin toplumsal cinsiyete uygun iş bölümüne rıza göstermiş olur.

Özge, ailenin en küçük üyesi olarak hane içi geriliminin sessiz bir tanığı olarak tasarlanmıştır. İlker annesiyle kavga ederken odasına sığınır. Dergilerden kestiği resimlerden kolaj yaparken elini keser. Ortam yatıştığında salonun kapısında dikilirken elinden damlayan kanı terliğiyle siler. Zaten gerilimli olan ev ortamında sorun çıkarmamak için çabalar.

Annesiyle ilişkisi itaatkâr ve onay bekleyen kız profilidir. Okuldan gelir gelmez markete gönderilip evin ufak tefek ihtiyaçlarını görür. Bu, onun için son derece rutin bir görevdir. Feride'nin gündüzleri çalışması, Nurcan için Özge'yi ikincil konumuna yerleştirir. Ablasının olmadığı zamanlarda annesine yardımcı olacak şekilde kadınlık rollerine uygun şekilde eğitilir.

Nurcan'dan ilgi ve takdir görmek için çabalayan Özge, annesine hediye veren tek çocuktur. Herhangi bir dükkândan rastgele bir şey almak yerine arkadaşına bir duvar saati sipariş eder. İlk hediyesi tozlu vitrinin içine görünmeyecek yere konulduğunda saati

tekrar yaptırır. Babasının omzuna yaslanmış annesinin gülen yüzünün olduğu yeni saat annesi tarafından duvara asılmaya layık bulunduğu çok sevinir.

Annesinin isteği üzerine ablasını telefonla arayan, ağabeyine evde yaşananları anlatan Özge, evin tüm üyeleriyle iletişim kurabilmektedir. Folklor konusunda ablasından yardım aldıktan sonra seyircilerin arasında göremediği ailesine herhangi bir serzenişte bulunmaz. Sessizce takdir edileceği günleri bekler. Salondan çıktığında arkadaşlarının ailelerini görünce üzülmeye, İlker'in babalarından bahseden arkadaşları arasındaki sessizliğiyle aynı yoksunluğun sonucudur. Babalarının ölümüyle dağılan aile birliği karşısında İlker ne kadar isyankârsa Özge o kadar sessizdir.

Anneannesinin evindeki sahnede, genç bir kız olarak kadınlığın toplumsal gereklerini öğrenir:

Özge: “Ablam belki evlenmez vazgeçer.”

Anneanne: “Nişan olurken neredeydi aklı? Biz zorla vermedik. Madem nişan oldu, düğününü de yapacak evlenecek de. Kati surette geri dönüşü yoktur onun. Ben annenize de söyledim. “Giderken gelinlikle gidecek, dönüşte kefeninle gelecek.” dedim. Aynısını ablana da söylerim. Olmaz öyle şey.

Köksüz'de anneannenin temsil ettiği geleneksel rol, toplumsal cinsiyet ideolojisinin keskin sınırlarını çizmektedir. Evlilikte kadına biçilen rol yaşam-ölüm aşırılığı taşıyacak biçimde beyaz gelinlik-kefen arasına konumlanmaktadır. Aile kurmanın kadın için geri dönülmez bir yol olması, muhafazakâr aile ideolojisinin gereğidir. Özge, yaşı gereği bu fikirlerin aşılmasına uygun müstakbel bir gelindir. Evinde annesi ve ablasından görüp öğrendiği kadınlık görevlerini, anneannesinin çizdiği sınırlar içinde kalarak yerine getirmesi kadınlık rolünün yeniden üretilmesini sağlar.

3.3.7.3. Mahrem Alanın Düzenlenmesi

Aile, İzmir'in kenar mahallesinde üç katlı müstakil bir evde oturur. Nurcan eşini kaybettikten sonra alt kattaki ebeveyn odasından salona taşınmıştır. Eşiyle paylaştığı mekânı temizledikten sonra eşyaların üstünü örterek sessiz bir müzeye dönüştürmüştür. Salonda yatmak için örtü almaya indiğinde ilk gecesini hatırlatacak şekilde süslenmiş

yatağına bakar. Eşinin yokluğunda mezar sessizliğine bürünen odada yatmak yerine, ses olsun diye açık bıraktığı televizyonlu salonu tercih eder. Kızının nişanında beli nedeniyle yatmak zorunda kaldığında, kanaviçe işlemeli yatak örtüsünün altında onay vermediği evliliğin başlangıcına sessizce tanıklık edecektir.



Şekil 34. Nurcan'ın mahremiyet alanları

Aile üyelerinin ilişkilerini tanımlamak açısından filmde, ikili planlar yoğun kullanılmıştır. Karakterlerin iç dünyasını yansıtmak için yüz planlar tercih edilmemiştir. Bunun yerine film evrenindeki kişiler mekânla ilişkilendirilerek görüntülenir. Bu aynı zamanda seyircinin filme belli bir mesafeden bakmasını sağlamaktadır. Özne bakış açılarının kullanıldığı yakın planlar, yere damlayan kan izleri gibi küçük ayrıntılar için kullanılmıştır.



Şekil 35. İkili çekimlerde aile üyelerinin ilişkisi

İlk karede Nurcan ve Feride, arabayı satması için Gülağa'yı eve çağırır. İkili kompozisyonda kadınlar erkeğin gözünden yansıtılmaktadır. Öne yerleştirilen annenin, Feride'ye göre kare içinde kapladığı alan daha büyüktür. Evin birincil ebeveyni konumunu taşımakta zorlanan Nurcan, sağ yanındaki kızından destek almaktadır. Ellerini karnında birleştirmiş Feride ise annesine ağır gelen sorumlulukları paylaşır vaziyettedir.

İkinci karede İlker, annesiyle arabanın satışı için tartışır. Nurcan koltukta yarı uzanmış vaziyettedir. Eşini kaybettikten sonra evdeki yegâne mekânı olan salonda oğluna dönük vaziyette ama alt konumdadır. İlker sinirden bükülmüş vücuduyla karenin ağırlık noktasını oluşturur. Arkadaki nostaljik fotoğrafların aile içi gerilime tezatlığı göze çarpar.



Şekil 36. Baba yoksunu karakterlerin tekli çekimleri

Yukarıdaki iki kare ise İlker ve Feride'nin baba yoksunluğunun yarattığı ruh durumlarını yansıtmaktadır. İlk karede İlker arkadaşlarıyla ot içer. Babalarından bahseden arkadaşların yanında suskun vaziyette sırtını kapıya yaslamıştır. Mekânda diğerlerine göre uzak oturması, babasının ölümüyle oluşan psikolojik boşluğu simgeler.

İkinci karede Özge'nin gösterisine gidemeyen Feride'nin ağladığı görülmektedir. İşten erken çıkmak isterken son dakika toplantısı yüzünden telefonda annesini yalnız gitmesi için ikna etmeye çalışır. Başarılı olamayınca ağlamaya başlar. Alt konuma yerleştirilmiştir. Feride'nin merdiven kenarlığına sıkışmış konumu psikolojik sıkışmışlık durumunu yansıtır. Seyirci Feride'nin yaşadığı sıkıntının uzak ve sessiz tanığıdır.

Doğum günü akşamı Feride, Nurcan ve Özge'nin yemek yediği planda kullanılan üst açı, ilk bakışta mekânın darlığında tercih edilmiş görünse de görsel düzeyde tanrısal bir bakıştır. Erkeğin olmadığı hanede yaşayan üç kadının, kamusal alanın tehlikelerinden koruması için yüce bir güce sığınmasını çağırır.



Şekil 37. Özel alanın güvenli ortamı

3.4. BULGULAR

Elde edilen bulguların derlenmesi üç başlık altında yapılacaktır. Aile temsillerinin sosyal ve konumunu saptamak için ailenin yaşadığı yer, özel alanda cinsiyet ideolojisinin yeniden üretilme biçimini anlamak için ise meslek ve eğitim seviyesi ile aile içi karar alma yetkisi başlıkları altında özetlenecektir.

3.4.1. Ailenin Yaşadığı Yer

Ailenin yaşadığı kent, semt veya şehir aynı zamanda sosyolojik bir sınıf araştırmasıdır. Bu nedenle elde edilen bulgular ailenin ekonomik sistemde yerini belirleyecek ipuçları barındırmaktadır. Türkiye'nin genel aile yapısına dair fikir oluşturmak amacıyla yedi filmin seçiminde kent veya taşra ayrımı gözetilmemiştir.

Üç Maymun, *Çoğunluk*, *Çınar Ağacı*, *Geriye Kalan*, *Köksüz* ve *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* büyük şehirlerde oturan aileleri anlatmaktadır. İlk dört ailenin yaşadığı şehir İstanbul iken, *Köksüz* İzmir'de, *Celal Tan ve Ailesi'nin Aşırı Acıklı Hikayesi* Eskişehir'dir. Vavien filmler içinde taşrada geçen tek öyküdür. Öykünün mekânı Tokat'ın Erbaa ilçesidir.

İstanbul öykülerinin konumlarına bakılacak olursa, *Üç Maymun*'da aile İstanbul'un merkezine uzak bir banliyöde oturmaktadır. Bu durum ailenin trenle gelip gitmesiyle aktarılmıştır. Oturdıkları evin deforme ve tuhaf yapısı semtin düşük gelirliilerin ikamet ettiği bir yer olduğunu göstermektedir. Evin muhteşem bir deniz manzarası olması öykü ve karakterlerin kasvetli haliyle tezat oluşturmaktadır. Öyküden bağımsız yalıları veya rezidansları çağrıştıran ev, semtsel konumu nedeniyle küçük bir taşra kasabasının sıkıcı atmosferine sahiptir.

Çoğunluk, 'ta Mertkan'ın taksiciye yol tarifinden anlaşıldığı üzere aile İstanbul'un Etiler semtinde ikamet etmektedir. Semt orta üstü konumu Kemal'in başarılı iş adamı profiline uygundur. Filmde Mertkan ile Gül arasındaki sınıfsal konumu işaret edecek farklı ipuçları yer almaktadır. Gül'ün Kuştepe'de oturduğunu söylemesi üzerine, Mertkan'ın arkadaşının "Çingeneler" kelimesini kullanması hem etnik hem de sınıfsal kimlik üzerinden aşağılama içermektedir. Ailenin oturduğu evin güvenli ortamı ile Gül'ün mahallesinin tekinsiz konumu filmin önemli bir ögesini oluşturmaktadır. Aynı

şehir içinde yaşayan insanların birbirlerinden ne kadar uzak olduğunu göstermek için semtler arasındaki fark yeterince vurgulanmıştır.

Çınar Ağacı ise geleneksel-modern karşıtlığı içinde şehir hayatının aile yaşamını parçaladığı tezi üzerine oturmaktadır. Bu aslında kentte yaşamasına rağmen geleneklerine bağlı kalması gereken Türkiye'ye özel bir aile tipi tanımıdır. Advıye Hanım'ın dört çocuğu da büyük şehirde yaşamaktadır. Hepsinin evi orta üstü gelir seviyesine uygun düşecek şekilde düzenlenmiştir. Bahçeli müstakil evler veya sıkı güvenli sitelerde oturan çocukların ekonomik olarak sıkıntı çekmediği görülmektedir. Yoğun şehir yaşamının ayırdığı ailelerin kırsal bir alanda mütemadiyen toplanması filmin özünü oluşturmaktadır.

Geriye Kalan'da da orta sınıf üstü bir aile yapısı vurgulanmaktadır. Cezmi'nin özel hastanede doktor olması, ailenin ekonomik durumuna dair bilgi vermektedir. Ayrıca Sevda'nın bahçeli bir villa alma isteği filmde birkaç yerde geçer. Filmin sonunda farklı bir evde uyandığı görülen çiftin mekânsal açıdan daha yüksek bir seviyeye atladığı anlaşılmaktadır. Öte yandan Zuhal, Sevda'ya göre daha mütevazı bir eve sahiptir. Şehir içinde olduğu mahallenin insan ve araba trafiğinin yoğunluğundan anlaşılmaktadır. Filmde tam olarak belirtilmemiş olsa da genellikle bekar ve yeni nesil kentsoyluların tercih ettiği kültürel açıdan kafeler, tiyatrolar, sinemalara yakın olan şehir içi semtlerden biri olabilir.

Köksüz'de aile İzmir'in kenar semtlerinden birinde oturmaktadır. Üç katlı müstakil ev gecekondudan ziyade, aileden miras kalmış bir yapıya benzemektedir. Nurcan'ın karakterine uygun olarak evin dış dünyayla bağı neredeyse yoktur. Öte yandan Özge ve Feride'nin folklor grubuyla kurulan bağı, çocukların annelerine göre nispeten daha sosyal bir hayatı olduğunu vurgular. Evin dış dünyayla ilişkisi sadece arada bir uğrayan anneannedir. Mahalle kavramı üzerinden bakıldığında evin etrafındaki dünyadan kopmuş hali sadece filmin sonunda bozulmaktadır. Feride'nin sokakta yapılan düğünü konu-komşunun katılımıyla gerçekleşir. Nurcan ve çocuklarının içinde bulunduğu ekonomik durumun, Üç Maymun'da Eyüp'ün, Çoğunluk'ta ise Gül'ünki kadar düşük olmadığı söylenebilir.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi'nde aile Eskişehir'de bir apartman katında oturmaktadır. Evin şehir içindeki konumu ve iç tasarımı orta sınıf kentsel aile yapısına uygundur. Anayasa profesörü olan Celal evini geçindirme güçlüğü çekmemektedir. Hatta oğlu ve kızının üniversitede çalışma olanağı sağlayacak şekilde güçlü bir konumdadır. Üniversite şehri olarak bilinen Eskişehir'in kültürel ve ekonomik yapısına uygun bir aile yapısı göze çarpmaktadır.

Vavien ise diğer filmlerden farklı olarak taşra olarak nitelendirilen Tokat'ın Erbaa ilçesinde geçmektedir. Herkesin birbirini tanıdığı sıkı akrabalık ve komşuluk bağları olan taşranın monoton ve sıkıcı atmosferi içinde Celal tipik bir esnaftır. Evinin ihtiyaçlarını karşılamaktan ziyade bireysel zevkleri için parasızlık çekmektedir. Sevilay'ın paralarının ailenin gelir düzeyine katkısı sınırlıdır. Celal gizlice aldığı paraları pavyona gitmek için kullanırken, Sevilay parti çalışmalarında erzak alımı için kullanmaktadır. Aile temel ihtiyaçlarını rahatlıkla karşılarken, paranın değeri bireysel haz ve mutluluk bağlamında ihtiyaçtır.

Sonuç olarak ailenin yaşadığı yer üzerinden filmlerde, Avrupa'daki gibi sınıfsal ayrım yapılması mümkün değildir. 2000'li yıllarda filmlerde geleneksel-modern ayrımının kentsel-kırsaldan uzaklaşarak kaybolduğu görülmektedir. Dolayısıyla filmlerde keskin uçların olmadığı görülmektedir. Türkiye'nin herhangi bir yerinde yaşayan ailelerin, sınıfsal ve mekânsal bağlamdan kopuk olarak içine hapsediği bir kurumsal yapı betimlenmektedir.

3.4.2. Karakterlerin Meslek ve Eğitim Seviyesi

İncelenen yedi filmde erkeklerin evin temel geçimini sağlayan işler yaptığı görülmektedir. Aile reisi rolü üzerinden incelendiğinde yalnızca *Köksüz*'de evin babasının yokluğunda bu rolü kadın olarak Feride üstlenmektedir. Bu açıdan Köksüz hariç bütün filmlerde ekonomik gücü aracılığıyla iktidarı elinde tutan güç olarak tasarlandığı görülmektedir. Ayrık örnek olarak Feride ekonomik gücün özel alanda karşılık bulamadığı bir konumdadır. Sorumlulukları yetkiyle güçlendirilmemiştir.

Erkek karakterlerin işi, mesleği ve eğitim seviyeleri incelendiğinde, *Üç Maymun*'da Eyüp eğitimsiz bir şoför olarak özel hizmet sektöründe çalışmaktadır.

Servet’le arasında işçi-işverenin ötesine geçen, arabesk bir yorumla “kula kulluk ilişkisi kurulmuştur. Hacer ile Servet arasındaki yasak aşk ilişkisi Antik çağların efendi-köle ilişkisini çağrıştırmaktadır. Buna göre, efendi kölesinin eşinin de sahibidir. *Vavien*’de Celal Anadolu tarzı bir küçük esnaftır. Kendi yağıyla kavrulmakta zorlanan adamın pavyonla kurduğu ilişki taşrada sıklıkla görülen tipik bir esnaf özelliği olarak yansıtılmaktadır. İçinde yaşadığı dünyanın içine sıkışmıştır. 2000 sonrası özellikle taşrada alt-kültür eğlencesine dönüşen pavyon kavramı Celal’in mutluluk mekanıdır.

Çoğunluk’ta Kemal başarılı bir iş adamıdır. 2000’den sonra Türkiye’nin yaşadığı dönüşümü özetleyen inşaat sektöründe şirket sahibidir. Günümüzde İstanbul gibi büyük şehirler ciddi bir göç olgusuyla karşı karşıya kalmıştır. Bu, 1950’lerdeki göç olgusundan farklıdır. Kemal, yüksek gelir sahibi yabancıların yaşamak için tercih ettiği Türkiye’de hızla gelişen ve büyüyen inşaat sektöründe hizmet vermektedir. İş nedeniyle ailesine oldukça rahat bir yaşam alanı sunması, Kemal’in özel alanda sert baba ve aile reisi kimliğinin temelini oluşturur.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi ve *Geriye Kalan* meslek sahibi erkekler sunmaktadır. Celal profesör, Cezmi ise doktordur. Her ikisi de meslekleri sayesinde yüksek bir yaşam sürmektedir. Özel alan sorumlulukları ailelerinin geçimini sağlamakla sınırlıdır. Cezmi, eşi ve kızına lüks bir yaşam sunacak kadar başarılıdır. Celal ise mesleki konumunu kullanarak oğlu ve kızının üniversitede iş bulmasını sağlar. Devlet memuru olarak Celal bürokraside “kadrolaşma” anlayışının temsilcisidir.

Cınar Ağacı’nda Uğur esnaf, İhsan ise devlet ihaleleri alan bir iş adamıdır. Uğur’un “eski solculuğu” ile İhsan’ın “köşe dönücülüğü” tezat olarak eski ve Yeni Türkiye’yi temsil etmektedir. Uğur’un başarısızlığı ile İhsan’ın başarısı arasında ticari zekâ adı altında dürüstlük ve fırsatçılık kavramı karşılaştırılmaktadır. İkisi arasında Türkiye’nin ahlaki iki yüzlülüğü eleştirilmektedir. Aynı durum Celal Tan’ın anayasa profesörü olarak cinayetten kurtulma çabasında görülebilir.

İncelenen yedi filmde kadınların, erkeklere göre eğitim düzeyi düşüktür. Mesleklerinden bağımsız olarak anneler tamamı aynı zamanda ev hanımıdır. Sadece Advie Hanım’ın öğretmenlikten emekli, Jülide’nin ise bu mesleği sürdürdüğü görülür. Sonay, Feride ve Zuhale ise beyaz yakalı olarak resmedilmiştir.

Üç Maymun'da Hacer yemek fabrikasında işçidir. *Vavien*'deki Sevilay karakteri ise milletvekilinin evine temizlik ve yemek yapmaya gider. İlçenin parti kollarında ise gönüllü olarak çalışmaktadır. *Geriye Kalan*, Sevda ev hanımlığı dışında herhangi bir işte çalışmamaktadır. Boş zamanını eşinin her türlü ihtiyaçlarını gidermek için kullanır. *Köksüz*'ün annesi Nurcan da ev hanımıdır. Sevda ile arasında temizlik takıntısı ilişkisi kurulabilir. İki karakterin de eşleri üzerinden kurduğu edilgen konum zamanla hijyenik bir saplantıya dönüşmüştür. *Çoğunluk*'taki anne de Sevda ve Nurcan gibi bütün gününü evde geçirip “kadınlık rolü”nü sorgulamadan yerine getiren bir profil çizmektedir.

Sonuç olarak filmlerdeki kadın karakterlerin meslek ve eğitim düzeyi 2000 sonrası aile politikalarına paralel olarak resmedilmektedir. Buna göre 2013 TÜİK verilerine göre kadınların yalnızca yüzde 31'i işgücüne katılmaktadır. Çalışan kadınların genellikle erkeklere göre düşük ücret aldığı görülmektedir. Bu durum kadının ailesinin geçimine katkı sağlamak amaçlı ek gelire imkân sağlayan işlerde çalışmaya devam ettiğini göstermektedir. Özel alan sorumluluklarını ihmal etmeyecek şekilde kadına sunulan öğretmenlik, yemek sektöründe işçilik ve gündelikçilik gibi iş alanlarındaki işlerdir. Filmlerin hepsinde kadınların bu şekilde sunumu Türkiye'de değişen bir şey olmadığını göstermektedir. Ayrıca *Çınar Ağacı* ve *Geriye Kalan*'da Sonay ve Zuhâl'in işleri nedeniyle annelik rolünde başarısız olması, söz konusu filmlerin toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmesidir.

3.4.3. Aile İçi Karar Alma Yetkisi

Filmlerde ev içinde karar alma yetkisi incelendiğinde; *Üç Maymun*, *Vavien*, *Çoğunluk*, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde sorgulanamaz bir baba otoritesi mevcuttur. Dört filmde de evin babası olan karakterlerin aile içinde karar alma yetkisine sahiptir. Eyüp'ün hapse girme kararı bütün ailesini etkilemektedir. Bu kararıyla ev içi iktidarını kaybederken, filmin sonunda aldığı yeni kararlar ailesinin birliğini sağlayarak gücünü yeniden kazanır.

Çoğunluk'ta Kemal filmler içinde en güçlü aile reisidir. İktidarı sahip olduğu ekonomik gücünün üzerine oturmaktadır. Eşi, oğulları ve istihdam ettiği işçiler tarafından kararları asla sorgulanmaz. “Kemal Bey dediyse bir bildiği vardır.” sözüyle hem dışarıda hem içeride muktedir bir baba temsilidir. Kemal işini ve özel hayatını faşizme varacak

sertlikle yönetmektedir. Aile ideolojisinin “babanın kuralları”yla şekillenen özel alanın kusursuz bir sunumudur.

Öte yandan Celal Tan, Kemal’e göre nispeten yumuşak ama bir o kadar güçlü bir babadır. Gücünü mesleği gereği sahip olduğu toplumsal statüden alır. Üniversitedeki profesör kimliğiyle ailesi için koruyucu ve kollayıcı baba temsilidir. Celal’in varlığı ailesi için vazgeçilmez bir konfor ve güven alanı açmaktadır. Konformizm temalı film, baba olarak Celal’in ne olursa olsun onaylanmasını anlatmaktadır. Filmdeki ailenin sahip olduğu konformizm anlayışı gereği, bu dünyada suç, öteki dünyada günah olan öldürme eylemi bile onaylanmaktadır.

Karar alma yetkisi açısından *Çınar Ağacı* ve *Geriye Kalan* ayrıksı iki örnek teşkil etmektedir. *Çınar Ağacı*’nın ana karakteri Advie Hanım’dır. Tavsiyeleri ile çocuklarının evlilik yaşamını düzenleme görevi üstlenmektedir. Boşanma kararlarından vazgeçirmek için çocuklarını yönlendirir. İhsan yan karakter olarak yer alırken, Ferihan’ın evliliği sürdürme kararı muğlak bırakılmıştır. Sonay ise yine annesinin sözleri üzerine eşi Yağız’a ikinci bir şans verir. Öte yandan Murat filmde ailesine söz geçiremediği için alay konusu olmaktadır. Filmin sonunda güçlü baba rolünü üstlenip onaylanır.

Geriye Kalan’da Sevda filmde ataerkil düzenin devamı için çabalayan bir karakter olarak tasarlanmıştır. İhanetine rağmen Cezmi’yle yaşama isteği filmin sonunda cinayet işlemesine neden olur. Öte yandan bir diğer karar alıcı olan Zuhal, ayrılık kararı aldığı için Cezmi’nin fiziksel ve sözlü şiddetine maruz kalır. Yasak aşk kararı ise ölmesine neden olur. Film, Sevda’nın benimsediği kadınlık rolü üzerinden, erkekler kadar kadınların da ataerkil sistemin sürmesine katkısını tartışmaktadır.

Köksüz ise aile içi karar alma mekanizmasının bozuluşunu anlatmaktadır. Babanın yokluğunda aile kurumu işlevsiz hale gelmekte ve toplumsal roller birbiriyle çatışmaktadır. Feride, kadın olması nedeniyle aile içi karar almada yetersiz görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında film, aileyi sorguluyor görünmesine rağmen, babanın olmadığı bir özel alanda kadınların güçsüzlüğünü vurgulamaktadır.

Elde edilen bulgulara göre incelenen filmlerde erkekler evin temel geçindiricisi konumundadır. Kadınlar ise erkeklere göre daha düşük ücretli işlerde çalışmakta veya hiç çalışmamaktır. Kadına biçilen ideal rollerin başında öğretmenlik ve yemek, temizlik gibi “kadınlık” görevleriyle ilişkili işler vardır. Çalışma hayatının kadının özel alan görevlerini aksattığı örnekler bulunmaktadır. Mesleki olarak kadınlar, erkeklerden daha düşük eğitim seviyesiyle temsil edilmektedir.

Filmlerin genelinde aile reisliği vurgusu vardır. Karar alma süreci bütün örneklerde aile reisinin elindedir. Bu sürece eş veya çocukların dahil edilmediği görülür. Dolayısıyla karar yetkisi babada olduğu için özel alanda anne ve çocuklar edilgin konuma yerleştirilmektedir. Erkeğin dış dünyadaki gücünün büyüklüğü, özel alanda yarattığı iktidarın sorgulanma ihtimalini azaltmaktadır. Babanın olmadığı yerde ise, kararların mekanizması çalışmamakta ve aile düzeni bozulmaktadır. Aile reisi olarak baba dış dünyada ne kadar güçlüyse, özel alan iktidarı o kadar güçlüdür. Erkek dış dünyada güçsüz ise eşi ve çocuklarına yönelik fiziksel veya psikolojik şiddet dozunu arttırmaktadır.

3.5. SONUÇ

Her insan doğası gereği bir ailenin içine doğar. Çocukluktan yetişkinliğe uzanan süreçte, bu alanda sosyalleşir. Doğup büyüdüğü ortamda deneyimlediği bireysel ilişkiler üzerinden edindiği kültürel ve toplumsal kodlara göre iletişim kurar. Öte yandan kültür ve sanat eseri olarak filmler toplumsal yaşama dair ipuçları barındırmaktadır. Bu bağlamda aile toplumla birey; sinema ise toplumla kültür arasında köprü inşa eder. Sağlam temelleriyle sorunsuz bir ulaşım sağlayan köprüler doğru iletişim kurmanın yoludur.

Bu çalışmanın konusu olan aile olgusu, Türkiye Sineması'nda sıkça ele alınmış bir temadır. Kapitalizmin aile tanımı olan çekirdek ailenin, ideolojik sınıfsal toplumla olan bağları 19. yüzyılda başlar. Burjuva ideali olarak ilk kez İngiliz orta sınıfının kalesi olarak tanımlanan bu tip ailenin, kültür endüstrisinin geliştiği dönemde önce edebiyat ve tiyatro eserlerine teknolojinin gelişmesiyle birlikte kitlesel üretim ve tüketimi mümkün kılan sinema ve televizyon içeriklerine girmiştir. Orta sınıfın mutlu aile tablosu içinde resmedildiği filmler, sinemada aile dramları ve komedileri gibi türlerin doğmasını sağlamıştır.

Toplumsal krizlerin yoğunlaştığı dönemde film içeriklerinde ideal aile kurumuna her dönüş, kapitalizmin ataerkillikle aynı potada eridiği ideal çekirdek aile üzerinden temsil edilmektedir. Oysa ailenin sosyolojik olgu olarak toplumdan soyutlanamaz özelliği toplumsal krizlerin ailenin de içine sızacağı küçük delik ve çatlaklar yaratmaktadır. Muhafazakâr ideolojilerin başı her sıkıştıgınsa “Aile çöktüğü için toplum yozlaşıyor.” tezi bu bağlamda anlamsızdır. Ailenin bozulan düzeninin arkasında yatan asıl neden toplumsal dinamiklerde aranmalıdır. Ailenin ekonomik sistemlerle olan bağı, bu kurumu dış etkilere karşı savunmasız bıraktığı anlarda kültürel temsillerin de bu anlara tanıklık ederek dönüşümü estetik formlarla yansıttığı görülmektedir.

Kültürel bağlamda her dönem perdede yer bulan bu temsiller, bireyden topluma, toplumdan bireye estetik düzeyde seyircinin zihninde olgulara dair önyargılar, sorgulayıcı fikirler ve rol modeller sunabilmektedir. Filmlerde örtük veya açık biçimde seyirciye sunulan zihinsel ve kültürel kodlar filmleri toplumsal yaşama dair önemli veri kaynakları barındırmaktadır.

Sosyolojik olarak insan grubu olarak nitelendirilen ailenin farklı tanımlarından yola çıkılarak aile ideolojisine dönüşme serüveninde Sanayi Devrimi önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Endüstrileşme sonrası üretim biriminden tüketici ve emek gücü kaynağına dönüşen bu yapı sosyal devlet anlayışının yaygınlaşmasıyla devlet politikasının konusu haline gelmiştir. Bu aynı zamanda kamusal ve ticari alandan dışlanan bir mahremiyet alanı yaratmıştır.

Ailenin genel tanımından uzaklaşarak belli bir aile tipinin seçilmesi, kapitalizmin ataerkil sisteme kendini entegre etmesidir. 2000 sonrası neo liberal sistemin yarattı krizlere karşı, ev duygusal yakınlık, mutluluk ve huzur alanı olarak sunulur. Öte yandan ailenin toplumsal yaşamla bağı, kurum olarak dış dünyadan tamamen yalıtılmasını imkânsız kılmaktadır.

Toplumsal yaşamla kurduğu karmaşık ilişkiler nedeniyle çekirdek aile dinamikleri kriz anlarında savunmasız kalacaktır. Erkeğin iş piyasası koşullarında ekonomik gücünü yitirmesiyle ev içinde baba iktidarının sorgulanması aile içi gerilim kaynağı olmaktadır. Devlet erkinin uzantısı olan baba iktidarının sarsılması ailenin tam anlamıyla toplumsal yapıdan izole olamamasının bir sonucudur. Bireylerin dış dünyada kazandığı erkek-kadın rolleri, özel alanda evlenerek elde ettikleri baba, anne kimlikleriyle çatışabilmektedir.

Aile ideolojisi kavramı bu noktada önem kazanmaya başlar. Sosyal politika uygulamaları için ideal form olarak çekirdek aileye dönüşümü sınıfsal bir ideolojiyi beraberinde taşıyabilmektedir. Aile ideolojisinin özel alanı sınırları keskin olarak tanımlayarak bireylerin omuzlarına yüklediği sorumluluklar orta sınıfın kalesi olarak inşa edilmek istenen ailenin duvarlarının yıkılmasına neden olabilecektir.

Başlangıçtan 1980'lere kadar çekilen aile filmlerinde geleneksel-modern veya kentsel-kırsal karşıtlığı üzerine kurulan öyküler, zamanla dönüşüme uğramıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde olay örgüsünün gerçekçiliğinin arttığı görülmektedir. Karakterler ise iyi-kötü, namuslu-namussuz gibi keskin uçlu stereotiplerden karakterlere dönüşmeye başlar. Filmlerde iç ile dış dünya arasındaki etkileşimde keskin hatların bulanıklaştığı görülmektedir. 1960'ların aile filmlerinde özel alanın kutsallığını bozan modern kent, göç ve Batılılaşma gibi dış unsurlarmış gibi sunulurken, 2000'lerde ailenin halihazırda

sorunlu yapısına değinen temalar görülür. Mahremiyetin ifşası sonucu, filmler kutsanan ailenin o kadar da güçlü, mutlu ve kutsal olmadığını göstermektedir.

1990’larda başlayan bireyselleşme sonucu, Türkiye’de devlet gücünün sorgulanmaya başladığı bir dönemde, sinemadaki aile temsillerinde baba karakterlerinin zayıfladığı görülmektedir. 1980 öncesi güçlü erkek tipleri, yerini bunalımlı, takıntılı ve şiddet uygulayıcı karakterlere bırakmıştır. Ailenin kutsanmasıyla dışarıdan görünen sağlam yapısı, 2000 sonrası filmlerde eşler arasında uyum sorunları, iletişimsizlik hatta sevgisizlik göze çarpmaktadır. Evlilikler ekonomik güç yoksunluğu veya alternatifsizlik nedeniyle sürdürülmeye devam ettirilmektedir. Ailenin kutsallığı, dışarıdan sağlam görünen ama içi paramparça boş bir kabuğa dönmüştür. Romantik aşk, sevgi, bağlılık teması giderek kaybolmuş, evlilikler çiftler arasında çıkar çatışması veya çaresizlikle yürütülen bir kurum haline gelmiştir. Bu noktada erkeğin ve kadının toplumsal yaşamda elde ettiği cinsiyet rolleri önem kazanır.

İncelenen yedi filmin ortak teması ailedir. *Üç Maymun*, *Çoğunluk*, *Vavien*, *Geriye Kalan*’da anne-baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile yapısı mevcuttur. *Çınar Ağacı*’nda ise geniş çekirdek aile vardır. *Köksüz*, annenin birincil ebeveyn olduğu dört kişiden oluşurken, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*’nde aynı evde üç nesil birlikte yaşamaktadır. Bu bağlamda filmlerde Türkiye’de yaygın görülen çekirdek veya yalıtılmış geniş aile temsilleri görülmektedir.

Geleneksel Türk Sineması’ndaki kentsel-kırsal aile ayrımı 2000 sonrası filmlerde bulanıklaşmıştır. Aileler *Üç Maymun*, *Çoğunluk*, *Çınar Ağacı* ve *Geriye Kalan*’da İstanbul’da, *Vavien*’de Erbaa’da, *Köksüz*’de İzmir’de ve *Celal Tan ve Ailesi’nin Aşırı Acıklı Hikâyesi*’nde Eskişehir’de ikamet etmektedir. Bu bağlamda *Üç Maymun* ve *Köksüz*’de öykü kentlerin banliyölerinde, *Vavien*’de ise taşrada geçmektedir. *Çoğunluk* ve *Çınar Ağacı* ise kentsel ve modern aileleri temsil etmektedir.

Öyküsel olarak filmlerde aile düzenini bozan olay sonrası karakterlerin bireysel gerilimlerinin özel alanda yarattığı sorunlara değinilmiştir. Filmlerde, geleneksel Türk Sineması’nın melodram kalıplarına göre “aile birliği bozan dış dünya” söyleminden hareketle tehlikenin dış ve içten mi olduğunu saptamak zordur. Zira öyküyü başlatan olayın kaynağı ne olursa olsun, geleneksel anlamda sağlam bir aile yapısından söz etmek

mümkün değildir. Öyküyü başlatan olay hâlihazırda üstü kapalı olarak çatışmaları su yüzüne çıkarma görevi görmektedir. İyi bir yaşam veya mutluluk özlemi, otoriter “aile reisliği”, babasızlık ve ihanet gibi temalar karakterlerin eyleme iten başlıca sebeplerdir.

Filmlerde aile ideolojisinde erkeğin omuzlarına yüklenen ekonomik geçimi sağlama yükü, vahşileşen piyasa koşullarında ailesine dönük şiddet eğilimine dönüştüğü görülmektedir. *Üç Maymun*, *Vavien* gibi filmlerde erkekler, ailesini masraf kapısı olarak görmektedir. Eyüp’ün suçsuz yere hapse girmesinin sebebi eşi ve oğlunun geçimi sağlamak zorunda kalmasıdır. Bu nedenle evden ayrılması, özel alandaki erkek iktidarını yerle bir etmiştir. Bu Eyüp için bıçak sırtı bir durum yaratır. Aile ideolojisinin erkeğe yüklediği evini geçindirme sorumluluğu ile cinsiyet ideolojisinin “güçlü erkek” kimliği arasında sıkışıp kalmıştır. Her iki film ekonomik olarak güçlü olmayan erkeklerin, özel alanda muktedir olma savaşıdır.

Vavien’de Celal, dış dünyada ne kadar ezilirse, özel alanda o kadar agresifleşmekte ve bireysel mutsuzluğunun kaynağı olarak gördüğü ailesine karşı sert tutumunu arttırmaktadır. Ekonomik güç elde etmek için karısını öldürmek için plan yapar. Filmde mutsuzluk önemli bir yan temadır. Celal, ailesini bireysel hazzına ket vuran bir yapı olarak görmektedir. Eşini ortadan kaldırarak para ve cinsellikle özdeşleştirdiği mutluluk ve hazzı elde etme çabasıdır. Celal film boyunca yetişkin olamamış ergen genç tavırlarıyla, büyüyüp olgunlaşamamış bir erkek profili çizer. Yaşamında sorumluluk almaktan kaçınan, bütün sorunları için başkalarını suçlayan Celal büyümemiş bir oğul profilidir. Kesat giden işleri için rakibi Sabri’yi, mutsuzluğu için eşi Sevilay ve oğlu Mesut’u suçlamaktadır.

Bu noktada iki filmde ekonomik konjonktürün etkisiyle bozulan ülke ekonomisi veya gelir dağılımı uçuruma dair tespit bulunmaması filmleri toplumsal gerçekçi olmaktan uzaklaştıran bir unsurdur. *Üç Maymun*’da aile düzenini bozan Servet’in milletvekili adayı olarak tasarlanması ve arka fonda duyulan seçim sonuçları yalnızca öykünün ilerlemesini sağlamaktadır. Oysa Eyüp’ün, Servet karşısındaki güçsüzlüğü, işlemediği suç yüzünden hapse girmesi, eşinin ihanetine sessiz kalmasının altında yatan sebep, paranın sağladığı güç ile ahlaki pusula arasındaki savaştır.

Aynı durum Celal'in öldürmeye çalıştığı eşi sayesinde ihale kapmasında görülmektedir. Bu bağlamda Sevilay'ın, Celal karşısındaki ekonomik gücü kadın olarak yaşamını tehdit etmektedir. Erkek mutluluğun ve cinselliğin parayla elde edilebilir bir şey olduğunu düşünmektedir. Evlenerek içine hapsediği aile kurumu, Celal'in bireysel arzularına engel olan bir oldu olarak tanımlanmıştır. Bu noktada ahlaki pusuladan toksun karakterin yalan ve suça bulaşarak amacını elde etmesi anlatılmaktadır. Celal'in sorunu Sevilay'ın milletvekiliyle kişisel yakınlığını kullanarak kocasına iş alanı açmasıyla çözülür. Filmin sonunda Celal istediği güce kavuşmuştur. Sevilay ise katiliyle aynı yatağa girmeye devam eder.

Öte yandan *Celal Tan ve Ailesi'nin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde Celal son derece güçlü bir erkeklik sunmaktadır. Profesyonel yaşamı ve özel hayatında sorgulanamaz bir iktidara sahiptir. Kıskançlık nedeniyle eşini öldürünce saygın konumunu kaybetmemek için her şeyi yapar. Hukuk ve adaleti temsil eden Celal'in işlediği suçu üstlenmemesi ahlaki ve etik açıdan filmin asıl sorununu oluşturmaktadır. Dışarıdan saygın görünen bir anayasa profesörü yalan tanıklarla adalet sistemini aldatmaya varacak kadar ileri gider. Tanrıvari güce sahip Celal'in hapse girmesi ailesi için sahip oldukları her şeyin yok olmasıdır. Bu nedenle hep birlikte bu sorunu çözmek için harekete geçerler. Film yine masumların üzerine yıkılan suç temasıyla biter. Üç filmde de işlenen suçun ya cezasız kaldığı ya da başkalarının üzerine yıkıldığı görülür.

Çoğunluk'ta görülen aile reisliği, tam da aile ideolojisinin tanımladığı erkek kimliğidir. Kemal her şeye muktedir baba temsilidir. Otoritesi dış dünyada sahip olduğu ekonomik güce dayanmaktadır. Liberal politikalar uygun rekabet koşullarında başarılı bir inşaat şirketi olan Kemal'in gücü buradan gelmektedir. 2000 sonrası Türkiye ekonomisinin dönüşümünü iyi okuyan ve fırsatları değerlendiren muhafazakâr bir orta sınıf aile babasıdır.

Kemal'in dış dünyada elde ettiği kimliği sayesinde özel alanda sorgulanamaz bir iktidar kurmuştur. Eşi, oğulları, işçileri üzerindeki gücü toplumsal yaşamda devletin gücüne denktir. Bu noktada film devlet ile Kemal arasında paralellik kurar. 2000 öncesi statükocu devlet anlayışının temsili olarak etnik bir vatandaşlık tanımı üzerinden aileyi tanımlar. Aile, aynı etnik köken ve sınıftan insanların kurmak zorunda olduğu en temel kurumdur. Ötekinin düşman ilan edilerek dışlanması bu noktada aile ideolojisinin

bireysel özgürlüklere karşı duruşunu temsil etmektedir. Herkes öyle ya da böyle aile kurmak, nesli devam ettirmek üzere programlanmalıdır. Filmde Mertkan'ın geçirdiği süreç, aile ideolojisinin farklılıklarıyla mevcut düzeni tehdit edenleri dize getirme aşamalarıdır. Filmin sonunda Mertkan'ın babası gibi olması bu açıdan anlamlıdır. Mertkan üzerinden ataerkil sertlik vurgusuyla Türk ailesinin kutsallığı vurgulanır.

Celal Tan, filmde tanrıvari güçle can veren, can alan baba figürüdür. Genç eşinin ihaneti karşısında cinayet işleyen adam, kamusal ve özel alanda sahip olduğu gücü sayesinde cezasız kalır. Özge ise evli bir kadın olarak “namuslu” kalamadığı için ölümle cezalandırılır. Anayasa profesörü olarak aldatan eşini boşamak yerine canını alması, Celal'in evrensel toplumsal cinsiyet ideolojisinin Türkiye'deki erkeklik algısıyla birleşmesi sonucu zihinlerde oluşan “namusunu temizleyen adam” rolüne uygun davranmasıdır.

Çınar Ağacı çekirdek aileler büyük ve köklü geniş aile geleneğinin 21. yüzyıldaki yansımalarıdır. Aile kurumunu köklü bir çınar ağacı üzerinden betimlemeyerek vazgeçilmez bir kurum olarak sunmaktadır. Modern Cumhuriyet'in yaratmak istediği çağdaş ama gelenekselle bağı kopmamış aile yapısının koruyucusu Adviye Hanım'dır.

Kent yaşamının koşuşturması içinde ailesini korumaya çalışan yaşlı annenin bakımı filmin yan ögesidir. Sosyal devlet anlayışıyla birlikte yaşlı bakımının devlet veya özel kurumlara bırakılması eleştirilmektedir. Filmin “hayırlı evlat” üzerinden kurduğu anne ve çocuk ilişkisi, Türkiye'de aile kurumunun geldiği noktayı özetlemektedir. Yaşlı bakımının ailevi bir sorun olarak içselleştirilerek, sosyal devlet sisteminden dışlanması gerektiği vurgusu yapılmaktadır.

Çınar Ağacı, diğer filmlerden farklı olarak romantik aşk teması barındırır. Bu nedenle film sorunsal ile popüler sinema arasındaki çizgiye yerleştirilmiş bir aile dramıdır. Adviye Hanım üzerinden filmde romantik aşk üzerine kurulu ailelerin önemi vurgulanmaktadır. Bu açıdan film nostaljik Yeşilçam uyuşmaları taşımaktadır. Evlat sevgisi, hürmet, büyüklere saygı gibi kavramlarla seyircinin duygularına seslenmektedir. Filmde ailenin nostaljik duyguyla yuva olarak resmedilmesi, *Çınar Ağacı*'nı diğerlerinden ayıran bir özelliktir.

Geriye Kalan ve *Köksüz* yönetmenlerinin kadın olması nedeniyle kadınların yaşam öyküsüne odaklanmaktadır. İki filmde de ana hikâye, anne-kız veya iki kadın arasında kurulan ilişkiler üzerinden ilerler. Erkek karakterler yan öge olarak olay örgüsünü başlatan veya ilerleten kişiler olarak tasarlanmıştır. Bu nedenle son iki film aile ideolojisinin kadın gözüyle yorumlanması olarak değerlendirilebilir. Kadın yönetmenlerin ataerkil uzantıları filmlerine taşıyıp taşımadıklarını, taşıyorlar ise bunu ne şekilde yaptıklarını anlamak için seçilmiş örneklerdir.

Geriye Kalan, Sevdâ'nın özel alanını koruma çabasına odaklanmaktadır. İhanetle başlayan öyküde Sevdâ toplumsal cinsiyet ideolojisinin aile içine sızan uzantılarının vücut bulmuş halidir. İntihara meyletmiş ruh haliyle birleşen titizlik özelliği özel alanını tehdit eden kadına karşı takıntılı bir saplantıya dönüşür. Ataerkil zihniyetin atasözlerine sızan uzantılarından “Yuvayı dışı kuş yapar.” anlayışının filmdeki temsilidir.

Suç olgusu bu kez kadın eliyle işlenecek ve yine cezasız kalacaktır. Kadının kadına karşı şiddeti, bu filmde imrenme, özenme ve taklit etme aşamalarından geçer. Kadınlık görevlerinin Sevdâ tarafından içgüdüsel bir bağlılıkla benimsenmesi yönetmenin cinsiyet ideolojisini sorguladığı yerdir. Zuhal ile Sevdâ arasında yaratılan karşıtlık, erkeğe bağımlı olma ve bağımsız olma çabası şeklinde temsil edilir. Buna göre Sevdâ kadınlık görevini nedenini sorgulamadan ve büyük bir heves ve gayret için bir kabulleniş biçimi olarak algılar. Zuhal ise dünyasını sorgulamaya başlamıştır. Kadın özgürlüğünün sadece cinsellik üzerinden algılandığı Türkiye’de, yasak ilişkisinin bedelini erkeklerden fiziksel ve duygusal şiddet görerek ve hemcinsi tarafından öldürülerek öder.

Geleneksel Türk sinemasında “öteki kadın” teması yönetmen tarafından basmakalıp trüklerden uzaklaşarak ele alınmaktadır. Zuhal’in özgürce kurduğu cinsel ilişki sonucu öldürülmesi, Sevdâ'nın toplumsal cinsiyet ideolojisinin kusursuz bir temsilcisi olarak tasarlanmasının sonucudur. İffetsizliğin bedelinin kadın elinden ödetilmesi cinsiyet ideolojisinin erkekler kadar kadınların da zihinsel dünyasına ne kadar sızdığını göstermektedir. Ezilen kadın anlayışı üzerinden geliştirilen feminizm, bu filmde “mazlumun mazluma yaptığı zulüm” olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla kadınlık rollerinin bir kadın tarafından bu ölçüde içselleştirilmesi çok daha tehlikeli sonuçlar doğurmaktadır. Erkeklerin dünyasında var olma savaşı veren kadınların, hemcinsleri

tarafından ataerkil düzene uygun şekilde evcilleştirmesi savaşın baştan kaybedilmesi anlamına gelir. Günümüz Türkiye'sinde kadına şiddet haberleri karşısında kurbanı suçlayan anlayışla paralellik taşıyan bu durum, seyircinin gözünde şiddeti meşrulaştırabilir. *Geriye Kalan* bu bağlamda kadına uygulanan kadın şiddetinin, erkeklerinkinden daha tehlikeli olduğu mesajı vermektedir. Dolayısıyla Sevdâ, ataerkil düzenin sürmesine bilinçsizce destek verenlerin sinema perdesindeki temsilcisi, en önce bayrak tutanıdır.

Köksüz'ün ana teması baba yoksunluğudur. Babanın kurallarıyla şekillenen ataerkil düzende, yokluğu kaos ve karmaşa yaratır tezinden yola çıkılmaktadır. Kadınların erkeğin güç alanında ikincil konumda gösterilmesi aslında toplumsal yaşamda tek başına yaşam mücadelesi vermek zorunda kalan kadınların yaşadığı gündelik sorunlardır. Bozulan bir musluk, alışveriş gibi gündelik eylemlerle “erkeksiz” olmanın zorlaştığı filmde aile kurmak mecburiyetinde kalan Feride'nin önceki filmlerde anlatılmak istenen “aile hapishanesine” girmesidir. Yeni bir erkeğin iktidar alanına giremeyen kadın karakterlerin güçsüzlüğü karşısında anneanne cinsiyet rollerini onlara hatırlatan ataerkil düzenin geleneksel bilge kadın figürü olarak tasarlanmıştır. Filmin sonunun muğlaklığı ise babasız kalan evin direğinin yıkılması sonucu altında kalan bireylerin psikolojik boşluk sonucu aldığı yanlış kararların yarattığı sonuçsuzluktur. Feride bir başka erkeğin otoritesi altına girmeyi tercih ederken eşinin ölümüyle sembolik olarak dış dünyada varlığını yitiren Nurcan intihar eder.

Bu noktada filmlerdeki kadın karakterlerin “kabullenilmiş bir çaresizlik” içinde olduğu söylenebilir. Şimdiye kadar değerlendirmesi yapılan filmlerde, kadın karakterler evliliği zorunlu bir yaşam şekli olarak kabullenmektedir. Hacer, Özge ve Zuhal ev dışı cinsellik yaşadıkları için fiziksel ve ruhsal şiddete maruz kalırken, Sevilay “kocasız” kalma korkusuyla katiliyle aynı evde kalmanın yanlışlığı içindedir.

Çınar Ağacı'nda Ferihan, ekonomik sıkıntı yaşamamak adına ihaneti kabul ederken, Sonay boşanmasına rağmen eski kocasının gölgesinden kurtulamamaktadır. Her ikisi de evliliklerine ikinci bir şans vermek zorunda bırakılır. *Köksüz*'de ise anne Nurcan “kocasız” kalmayı ölmekle eş tuttuğu için intiharı seçer. Feride ise babasının ölümüyle omuzlarına binen yükü atmak için sevmediği bir adamın iktidar alanına sığınmak zorunda kalmıştır.

Fizyolojik ve psikolojik ihtiyaçları karşılaması beklenen aile, filmlerde bireysel olarak kendini gerçekleştirme, dış dünyada cinsel kimliğiyle var olma olgusuna engel teşkil edecek şekilde tasarlanmıştır. Karakterlerin dışarıda ve aile içinde edindiği kimlikler filmlerde, kişileri “aile hapishanesi”ndeki mahkumlara dönüştürmektedir. Erkek ve kadınlar arasındaki tek fark erkeklerin hareket alanının daha geniş tutulmasıdır. Dış dünyayla olan bağları nedeniyle özel alanda karar verme ve uygulama hakkı olan erkeklerin toplumsal yaşamın neden olduğu sorunlar nedeniyle suça, şiddete yöneldiği görülmektedir.

Mutluluk, yakınlık ve tatmin alanı olarak düşünülen aile aslında içi boş bir kabuk gibi tasarlanmıştır. Seçilen filmlerde geleneksel sinemada aksettirilen mutlu ve kutsal aile mitinin parçalandığı görülmektedir. Romantik aşk, sevgi, bağlılık ve dayanışma gibi olumlu değerleri temsil etmesi gereken aile; gerilimin, suçun, ihanetin kol gezdiği mekâna dönüşmüştür. Aile ideolojisinin temel varsayımı üzerinden dış dünyada ezilen bireyin sığınağı olacak haneler, toplumsal dönüşümlerin yarattığı sorunlar nedeniyle dağılmaya yüz tutan ama parçalanmayan yapılardır. Erkek ve kadınlar için vazgeçilmez bir kurum olarak temsil edilmektedir.

Filmlerde kurulan ikili ilişkiler baba-oğul, anne-kız üzerinden cinsiyet rollerinin yeniden üretildiğini söylenebilir. Güçlü baba ve itaatkâr oğul tipolojisi mevcuttur. İsmail, Mertkan, Kamuran ve Mesut babalarının gölgesine sığınmış evlatlar olarak baba iktidarını ya hiç sorgulamayan ya da sorgulayıp sonunda pes eden karakterlerdir. Dış dünyanın zorlukları karşısında kolay yolu seçerek kendilerine sunulan güvenli alanda kalmayı tercih ederler.

Geriye Kalan’da ise farklı bir baba-oğul ilişkisi kurulduğu görülmektedir. Cezmi’nin kızıyla kuramadığı ilişkiyi Zuhâl’in oğlu üzerinden gerçekleştirmeye çalışmaktadır. *Köksüz* de ise babasızlık karmaşa ile eş tutulmuştur. Babasını erken yaşta kaybeden İlker “erkeklik” sorumluluklarından kaçmaya çalışırken, babalık rolüne bürünme çabası içindedir. Ablasının gidişine onay vermesi, zaman içinde babalığı kabul edeceğine dair bir beklenti yaratmaktadır.

Anne-kız ilişkisine bakıldığında, filmlerde kadınlık rolünü yeniden üreten karakterler yer alır. Örneğin *Köksüz*’de anneanne, ataerkil düzenin Türkiye’deki

geleneksel temsilcisi olarak tasarlanmıştır. Evliliği kadın için, gelinlik ile kefen ilişkisi üzerinden kurarak ölümle yaşam arasına yerleştirir. *Vavien*'de Hasibe, Sevilay'ın "kocasız" kalmak korkusunu körükleyen karakterdir. Boşanmanın kadın için kabul edilemez bir durum olduğunu temsil etmektedir. *Çınar Ağacı*'nın Advaye Hanım'ı çocuklarını evliliklerini sürdürmelerini öğütler. Romantik aşkın her şeyin ilacı olduğunu savunan nostaljik bir karakterdir. *Geriye Kalan*'da Sevda'nın annesi, evliliği sürdürmenin kadının elinde olduğunu söyleyerek, kadınlığı sabır ve fedakârlık kavramları üzerinden tanımlar. *Çoğunluk*'ta annenin pasif umursamazlığı erkeğin güçlü iktidarını sağlamlaştıracak şekilde düzenlenmiştir. Oğlunun uyum sürecinde eşinin gücünü sorgulamaması kabullenilmiş çaresizliktir. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde Kamuran Hanım, torunu Jülide'nin "kocasız" kalmasına üzülmele kalmaz, hep bir evlilik beklentisi içinde olduğunu söyler.

Sonuç olarak evlilik akdiyle kurulan aile, incelenen filmlerde erkek toplumsal yaşamın vazgeçilmez kurumu olarak temsil edilmektedir. Film sonlarında hapisane yaşamına benzetilen hanelerin barındırdığı şiddet, ahlaki çürüme, cinayet, iletişimsizlik kötücül kavramlara rağmen evliliklerin sürmesi bu açıdan anlamlıdır. Yaşananlara rağmen bir arada kalmayı tercih eden aileler, son yirmi yılda yaşamın her alanında alternatifsizliğin bir yansımasıdır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bu evlerde, kurulacak yeni ailelerin de temeli atılmaktadır. Ataerkil düşünce sisteminin kadın ve erkek beyinlerinin her kıvrıma yayılması sonucu filmler, alternatif yaşam fikrine sahip karakterlerin sonunda cezalandırılması veya uyum sağlamasıyla bitmektedir. Türkiye'de kişisel üsluplarla aile kavramına alternatif getirebilecek bu filmlerin, sadece mevcut durumu tespitle yetinmesi veya örtük yollarla aileyi kutsaması sorunsal sinemayı, popüler filmlerden daha tehlikeli yapmaktadır. Eleştirel yaklaşım iddiasıyla ortaya çıkıp, durum tespitinde kalmak hastalığın yayılmasına dolaylı yoldan yardım etmektir.

Sadece Türkiye'de değil, dünyada da muhafazakâr politikalara yönelişle farklı yaşamların reddiyle tek bir kurumu yüceltmek ve kutsamak, bireyler üzerinden toplumsal sorunları görmezden gelmek demektir. Sorunsal sinemanın alternatif sunmak iddiasıyla örtük veya açık olarak tekrar tekrar ürettiği ataerkil uzantılar, erkeği hegemonik düzeyde

ezen, kadını ikinci sınıf gören, çocuğun bireyselleşmesine izin vermeyen toplumsal zihniyetin sürdürülmesidir.

Eğlence ve sanat arasında gelip giden sinemanın üstü kapalı veya bilinçsiz temsillerle bu zihniyetin sürdürülmesi gerçek yaşamda tehlikeli sonuçlar doğurabilir. Ailenin tümünden reddi veya tek bir yapıya indirgenmesi farklı yaşam biçimlerinin yadsınmasıyla sonuçlanır. Aile ideolojisi yerine, farklı yaşamlarının var olduğunu gösteren yapımlar, bireylerin daha iyi bir yaşam olduğuna dair umutlarını yeşertebilir.

Günümüz Türkiye'sinde gerçeklik ile kurgu arasındaki sınır iyice bulanıklaşmıştır. Film ve televizyon dizi karakterleri özellikle genç nesillerin özeneceği ve taklit edeceği kimlik tipleri olarak benimsenmektedir. Genç dimağların gerçeklikle kurguyu ayırmakta zorlanması, temsil edilen karakterlerin bireyler üzerindeki gücünü pekiştirmektedir. Film ve dizilerdeki karakterlerin gerçeklik adına birebir temsili şiddet ve suçu algılanmasını bozarak ahlaki pusulanın şaşmasıyla sonuçlanabilir.

Elbette sinema filmlerinin sanatsal doğası gereği didaktik ahlak dersleri vermesi beklenemez. Öte yandan insanoğluna başka yaşamların var olduğunu göstererek sunduğu temsillere daha iyi bir yaşamın olasılığını düşündürerek umut aşılayabilir. Günümüz dünyasında erkeğe, kadına, çocuğa hatta hayvanlara yönelik şiddet ve baskı eylemlerini tetikleyen önyargıların oluşmasına engel olabilir.

1990'lardan bu yana Türkiye'de sosyal medya, yazılı ve görsel basında sık sık gündeme gelen aile içi şiddet, kadın cinayetleri ve tecavüz haberleri, toplumsal cinsiyet üzerinden tek tip aile yapısını kutsayan aile ideolojisinin, 21. yüzyıl dünyasının özgür yaşam, söylem ve eylem çağrıları karşısında çağdışı kaldığı sonucunu akıllara getirmektedir. Sinema filmlerin aracılığıyla kendi deneyiminden farklı olsa bile yaşam tarzlarına karşı empati duyan, ötekileştirmeden kabul eden bireyler yaratabilir. Gerçek ile kurgu arasında kurulan sinema köprüsü, kültür sayesinde toplumsal yaşamın farklılıklarını sunarak hoşgörü kazanmış bireyler yaratabilir.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Aile İçi Şiddetin Sebep ve Sonuçları, (1995). T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara.

Aile Kurultayı Değişim Sürecinde Aile, Toplumsal Katılım ve Demokratik Değerler, (1994). T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, Ankara.

Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi. (1992). T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu: Ankara.

Sıcak Aile Ortamı: Demokratikleşme Sürecinde Kadınlar ve Erkekler, (2005). TESEV Yayınları: İstanbul.

Toplumsal Cinsiyet Eşitliği, (2008). T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Ankara.

Türk Aile Ansiklopedisi, (1991). T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu: Ankara.

Türkiye’de Aile Değerleri Araştırması, (2010). T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü: Ankara.

Türkiye Aile Yapısı Araştırması, (2011). T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Ankara.

Türkiye Aile Yapısı Araştırması, (2013). T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Ankara.

Türkiye Aile Yapısı Araştırması, (2016). T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Ankara.

Bölgesel Göstergeler, Konya Karaman 2010. Türkiye İstatistik Kurumu, Ankara.

Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, (2007). Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği Yayınları: İstanbul.

TÜSİAD Kadın ve Erkek Eşitliğine Doğru Yürüyüş, (2000). TÜSİAD Yayınları: İstanbul.

Kitaplar

ABİSEL, Nilgün. (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Yayınevi: Ankara.

ABİSEL, Nilgün. (2006). Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Yayınevi: Ankara.

ADLER, Alfred. (1999). Cinsiyetler Arası İş birliği, Payel Yayınları: İstanbul.

AKAL, Cemal Bali. (1998). İktidarın Üç Yüzü, Dost Kitabevi: Ankara.

ALTHAUSSER, Louis. (1994). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, İletişim Yayıncılık: İstanbul.

ALTINAY, A. G. (2013). Vatan, Millet, Kadınlar, İletişim Yayıncılık: İstanbul.

AKBULUT, Hasan. (2008). Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sineması'nda Kadın İmgeleri, Bağlam Yayınları: İstanbul.

AKBULUT, Hasan. (2012). Yeşilçam'dan Yeni Türk Sineması'na Melodramatik İmgelem, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

AKBULUT, Hasan. (2005). Nuri Bilge Ceylan Sineması'nın Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân, Bağlam Yayınları: İstanbul.

ANTMEN, Ahu. (2014). Sanat ve Cinsiyet, İletişim Yayıncılık: İstanbul.

ARSLAN, Umut Tümay. (2012). Bir Kapıdan Gireceksin, Metis Kitabevi: İstanbul.

ARSLAN, Umut Tümay. (2005). Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk, Metis Kitabevi: İstanbul.

AYDIN, Mustafa. (1997). Kurumlar Sosyolojisi, Vadi Yayınları: Ankara.

AYDIN, Mustafa. (2016). Sistemik Aile Sosyolojisi, Çizgi Yayınları: Konya.

BADINTER, Elisabeth. (1992). Biri Ötekidir: Afa Yayınları: İstanbul.

- BADINTER, Elisabeth. (2011). Kadınlık mı, Annelik mi? İletişim Yayınları: İstanbul.
- BERKES, Niyazi. (2012). Türkiye’de Çağdaşlaşma, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BERKTAY, Fatmagül. (2010). Tarihin Cinsiyeti, Metis Yayınları: İstanbul.
- BERKTAY, Fatmagül. (2012). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, Metis Yayınları: İstanbul.
- BERTRAND, Alexis. (2001). Ahlak Felsefesi, Akçağ Basım Yayın Pazarlama: Ankara.
- BORA, Aksu. (2010). Kadınların Sınıfı, İletişim Yayıncılık: İstanbul.
- BOURDIEU, Pierre. (2015). Eril Tahakküm, Bağlam Yayınları: İstanbul.
- BUTLER, Judith. (2014). Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi, Metis Yayınları: İstanbul.
- CANATAN, Kadir; Yıldırım, Ergün. (2011). Aile Sosyolojisi, Açılım Kitap: İstanbul.
- CHODOROW, Nancy J. (2007). Duyguların Gücü, Metis Yayınları: İstanbul.
- CORNELL, R. W. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- COŞKUN, Esin. (2009). Türk Sineması’nda Akım Araştırması, Phoenix Yayınevi: Anlara.
- DAVIS, Nira Yuval. (2010). Cinsiyet ve Millet, İletişim Yayınları: İstanbul.
- DÖKMEN, Zehra Y. (2010). Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar, Remzi Kitabevi, İstanbul: 2010.
- DURKHEIM, Emile. (2013). Toplumbilimin Yöntem Kuralları, Cem Yayınevi: İstanbul.
- EAGLETON, Terry. (1996). İdeoloji, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- EISENSTEIN, Zillah. (1999). Constructing a Theory of Capitalist Patriarchy and Socialist Feminism, Sage Publications.

- ENGELS, Friedrich. (2003). Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni, Eriş Yayınları.
- FIRESTONE, Shulamith. (1993), Cinselliğin Diyalektiği, Payel Yayınları: İstanbul.
- FOCAULT, Michel. (2007). Cinselliğin Tarihi, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- FRASER, Nancy. (2013). Fortune of Feminism, Versobooks: NY, USA.
- GARAUDY, Roger. (1976). Sosyalizm ve Ahlak, Süreç Yayınları: İstanbul.
- GIDDENS, Anthony. (2010). Mahremiyetin Dönüşümü, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- GIDDENS, Anthony. (2012). Sosyoloji, Kırmızı Yayınları: İstanbul.
- GIDDENS, A. (2013). Sosyoloji Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş, Siyasal Kitabevi: Ankara.
- GITTINS, Daniel. (2012). Aile Sorgulanıyor, Pencere Yayınları: İstanbul.
- GOODY, Jack. (2004). Avrupa’da Aile, Literatür Yayıncılık: İstanbul.
- GÖLE, Nilüfer. (2011). Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme, Metis Yayınları: İstanbul.
- GRAMSCI, Antonio. (1986). Hapishane Defterleri, Onur Yayınları: İstanbul.
- GÜRBİLEK, Nurdan. (2012). Kötü Çocuk Türk, Metis Yayınları: İstanbul.
- HEYWOOD, Andrew. (2013). Siyasi İdeolojiler, Adres Yayınları: İstanbul.
- İLKARACAN, Pınar. (2011). Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik, İletişim Yayınları: İstanbul.
- HABERMAS, Jürgen. (1991). The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, The MIT Press: Cambridge.
- HORKHEIMER, Max; Adorno, Theodor W. (1995). Aydınlanmanın Diyalektiği, Kabalcı Yayınevi: İstanbul.

- KANDİYOTİ, Deniz. (2013). Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Metis Yayınları: İstanbul.
- KIRAY, Mübeccel. (1982). Toplumbilim Yazıları, Gazi Üniversitesi Yayınları: Ankara.
- KIREL, Serpil. (2012). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, Kırmızı Kedi Yayınevi: İstanbul.
- KOLLONTAI, Alexandra. (1986). Komünizm ve Aile, Yenigün Yayınları: İngiltere.
- KÖYSÜREN, Aliye Çınar. (2013). Kültürel ve Dini Algıda Toplumsal Cinsiyet, Sentez Yayıncılık: Ankara.
- KUYUCAK ESEN, Şükran. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Kitaplığı: İstanbul.
- LACAN, Jacques. (2013). Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Metis Yayınları: İstanbul.
- LERNER, Gerda. (1987). The Creation of Patriarchy, Oxford University Press, NY.
- LEWIS, Morgan (1994). Eski Toplum I, Payel Yayınevi: İstanbul.
- LEWIS, Morgan (1998). Eski Toplum II, Payel Yayınevi: İstanbul.
- MCLELLAN, David. (2005). İdeoloji, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- MAKAL, Oğuz. (1987). Sinemada Yedinci Adam: Türk Sineması'nda İç ve Dış Göç Olayı, Marş Matbaası: İzmir.
- MARDİN, Şerif. (1992). İdeoloji, İletişim Yayınları: İstanbul.
- MARSHALL, Gordon. (1999). Sosyoloji Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.
- MARX, Karl; Engels, Friedrich. (2013). Alman İdeolojisi, Doğa Basın Yayın: İstanbul.
- MARX, Karl; Engels, Friedrich; Lenin, Wladimir Iljitsch. (1979). Kadın ve Aile, Doğa Basın Yayın: İstanbul.
- MARX, Karl; Engels, Friedrich. (1976). Kutsal Aile Ya da Eleştirel Eleştirinin Eleştirisi Alman İdeolojisi, Sol Yayınları: İstanbul.

MIES, Maria; Bennholdt-Thomsen, Veronika; Werlhof Von, Claudia. (2008). Son Sömürge Kadınlar, İletişim Yayınları: İstanbul.

NIETZSCHE, Friedrich. (2011). Ahlakın Soykütüğü, Kabalcı Yayınları: İstanbul.

NIETZSCHE, Friedrich. (2003). Şen Bilim, Asa Kitabevi: Bursa.

PARSONS, Talcott. (1954). Essays in Sociological Theory, The Free Press, Illinois.

PARSONS, Talcott. (2005). The Social System, Routledge & Kegan Paul Ltd: London.

RANCIÈRE, Jacques. (2010). Özgürleşen Seyirci, Metis Yayınları: İstanbul.

REED, Evlyn. (1985). Kadın Özgürlüğünün Sorunları, Yazın Yayınları: İstanbul.

REED, Evlyn. (2003). Bilim ve Cinsiyet Ayrımı, Payel Yayınları: İstanbul.

RUSSEL, Bertrand. (1983). Evlilik ve Ahlak, Say Kitap Pazarlama: İstanbul.

RUSSEL, Bertrand. (1976). İktidar, Altın Kitaplar Basımevi.

RYAN, Micheal. (2012). Eleştiriye Giriş: Edebiyat-Sinema-Kültür, De ki Yayınları, Ankara.

RYAN, Micheal; Kellner, Douglas. (2010). Politik Kamera, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

RYAN, Micheal; Lenos, Melissa. (2012). Film Çözümlemesine Giriş, De ki Yayınları, Ankara.

ONARAN, Alim Şerif. (1990). Lütfi Ö. Akad, Afa Yayıncılık: İstanbul.

OZANKAYA, Özer. (1991). Toplumbilim, Cem Yayınevi: İstanbul.

ÖZBAY, Ferhunde. (2015). Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus, İletişim Yayınları: İstanbul.

ÖZBUDUN, Sibel; Sarı, Cahide; Demirer, Temel. (2007). Küreselleşme, Kadın ve Yeni Ataerki, Ütopya Yayınevi: Ankara.

ÖZGÜÇ, Ağâh. (1993). 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması, Bilgi Yayınevi: İstanbul.

ÖZGÜÇ, Ağâh. (1988). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Broy Yayınları.

ÖZTÜRK, Semire Ruken. (2004). Sinemanın ‘Dişil’ Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler, Om Yayınevi: İstanbul.

SANCAR ÜŞÜR, Serpil. (1997). İdeolojinin Serüveni, İmge Kitabevi: Ankara.

SANCAR, Serpil. (2014). Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti, İletişim Yayınları: İstanbul.

SANCAR, Serpil. (2008). Erkeklik: İmkânsız İktidar, Metis Yayınları: İstanbul.

SARAÇGİL, Ayşe. (2005). Bukalemun Erkek, İletişim Yayıncılık: İstanbul.

SEGAL, Lynne. (1992). Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

SMELİK, Anneke. (2008). Ve Ayna Çatladı, Agora Kitaplığı: İstanbul.

SOYKAN, Fetay. (1992). Türk Sineması’nda Kadın 1920-1990: Altındağ Matbaacılık: İzmir.

STAM, Robert. (2014). Sinema Teorisine Giriş, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

SUNER, Asuman. (2005). Hayalet Ev, Metis Yayınları: İstanbul.

SUNER, Asuman. (2005). New Turkish Cinema, I.B. Tauris, NY.

SWARTZ, David. (2011). Kültür ve İktidar, İletişim Yayıncılık: İstanbul.

ŞERİATİ, Ali. (1996). Kültür ve İdeoloji, Birleşik Yayıncılık: İstanbul.

TOFFLER, Alvin. (2008). Üçüncü Dalga, Koridor Yayıncılık: İstanbul.

TUNALI, Dilek. (2006). Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram. Aşına Kitaplar: Ankara.

- WILLIAMS, Raymond. (1960). Culture and Society, Doubleday Company: New York.
- WILLIAMS, Raymond. (1993). Kültür, İmge Yayınevi: Ankara.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. (2012). Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi, İş Bankası Yayınları: İstanbul.
- YAŞARTÜRK, Gül. (2013). Ve Sinema, Doruk Yayınları: Ankara.
- YILDIZ, Engin. (2008). Gecekondu Sineması, Hayalet Kitap, İstanbul.
- YILMAZKOL, Özgür. (2011). 2000 Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bir Bakış, Okur Kitaplığı: İstanbul.
- YUVAL-DAVIS, Nira. (2010). Cinsiyet ve Millet, İletişim Yayınları, İstanbul.
- YÜCEL, Volkan. (2014). Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- ZEYBEKOĞLU, Ö. (2013). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu . Ankara: Eğiten Kitap.
- ZIZEK, Slavoj. (2012). İdeolojinin Aile Miti, Encore Yayınları: İstanbul.

Makaleler

- ACAR-SAVRAN, Gülnur. (2002). “Özel/Kamusal, Yerel/Evrensel: İkilikleri Aşan Bir Feminizme Doğru”, Praksis Dergisi, Yıl: 2008, Sayı:8, ss.255:306.
- ATILGAN, Gökhan. (2001). “Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Bir Eleştirisinin Olanağı”, Praksis Dergisi, Yıl: 2001, Sayı:4, ss. 11-34.
- BAYER, Ali. (2013). “Değişen Toplumsal Yapıda Aile”, Şırnak Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, Yıl: 2013/2, Cilt: IV, Sayı: 8, ss.101-129.
- BERNARDES, J. (1985). “Family Ideology: Identification and Exploration”, Sociological Review, Yıl: 1985b, Sayı 33, ss. 275-297.

BULUT, Yücel. (2011). “İdeolojinin Tarihçesi”, Sosyoloji Dergisi, Yıl: 2011, Cilt: 3., Sayı: 23, ss.183 – 206.

ÇAHA, Ömer. (1998). “İdeolojik Kamusalın Sivil Kamusala Dönüşümü”, Doğu Batı Dergisi, Yıl:2, Sayı:5, ss. 81-104.

ÇETİNKAYA, Doğan. Y. (2008). “1908 Devrimi’nde Kamusal Alan ve Kitle Siyasetinde Dönüşüm”, İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Yıl: 2008, Sayı: 38, ss.125-140.

DAĞTAŞ, Erdal. (1999). “Onsekinci ve Ondokuzuncu Yüzyıllarda Kamusal Alan-Özel Alan İkilemi ve Basının Tarihsel Gelişimi”, Kurgu Dergisi, Yıl: 1999, Sayı:16, ss. 157-173.

DEMİR, Songül. (1998). “Kamusal Alanın Belirlenmesinde Ben ve Ötekinin Yeri.” Doğu Batı Dergisi, Yıl:2, Sayı:5, ss. 233-238.

DUMAN, Zeki M. (2012). “Aile Kurumu Üzerine Tarihsel Bir Okuma Girişimi ve Muhafazakâr İdeolojinin Aileye Bakışı”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Yıl: 2012, Cilt.1, Sayı: 4, ss.19-51.

ECEVİT, Yıldız. (1993). “Aile, Kadın ve Devlet İlişkilerinin Değerlendirilmesinde Klasik ve Yeni Yaklaşımlar”, İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi: Yıl:1993, Sayı:0, ss.9-34.

ERDOĞAN, Türkan. (2008). “Nancy Chodorow’un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi Unsuru Olarak Annelik”, Aile ve Toplum Dergisi, Yıl:10, Cilt: 4, Sayı:14, ss. 73-82.

ERGİL, Doğu. (2015). "İdeoloji Üzerine Düşünceler", Ankara Üniversitesi SBF Dergisi Yıl: Şubat 2015, Cilt: 38, Sayı: 1, ss. 69-95.

ERSÖZ, Aysel Günindi. (2015). “Özel Alan/Kamusal Alan Dikotomisi: Kadınlığın “Doğası” ve Kamusal Alandan Dışlanmışlığı”, Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, Yıl: 2015, Cilt: 18, Sayı: 1, ss.80-102.

FALAY, Nihat.(2014). “Kamusal Alanın Oluşumu, Dönüşümü ve İktisadi Boyut”, Journal of Life Economics, Yıl: 2014, Sayı:2, ss. 51-70.

GÖKSEL, Hayrünnisa. (2012). “Michel Foucault'da iktidar Kurma Pratikleri: Türkiye'de Kadın Bedenini, Namus'u ve Şiddeti Yeniden Düşünmek”, Yapı Kredi Bankası Cogito Dergisi, Yıl: Yaz-2012, Sayı: 70-71, ss.344-370.

GÜLENÇ, Kurtul. (2009). “Karanlık Metafiziğin Marx Felsefesi'nde Yansıması: İdeoloji”, Felsefe Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 14, Mart-Nisan 2009, ss. 20-24.

HANSEN, Miriam. (1993). “Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere”, Screen, Dergisi, Yıl: Sonbahar, 1993, Cilt 34, Sayı:3, ss. 197–210.

HENDRIX, Lewellyn. (1975). “Nuclear Family Universals : Fact and Faith in the Acceptance of an Idea”, Journal of Comparative Family Studies, Yıl: Sonbahar, 1975, Cilt: 6, Sayı: 2,ss. 125-138.

İMAMOĞLU, Olcay. (1993) “Değişen Dünyada Değişen Aile İçi Roller”, Kadın Araştırmaları Dergisi, Yıl: 1993: Sayı:1, ss. 58-68.

KANDİYOTİ, Deniz. (1988). “Bargaining with Patriarchy”, Gender and Society, Yıl: Eylül 1988, Cilt: 2, Sayı: 3, Special Issue to Honor Jessie Bernard. ss. 274-290.

KARABİBER, İbrahim. (2019). “Üç Maymun”, Sekans Dergisi, Nisan 2019, Sayı:10, 8-24.

KARAKAŞ, Halime. (1998). “Sivil İtaatsizlik Ne Kadar İtaatsiz?”, Doğu Batı Dergisi, Yıl:2, Sayı:5, ss. 171-194.

KARATAŞ, Kasım. (2001). “Toplumsal Değişme ve Aile”, Hacettepe Üniversitesi, Toplum ve Sosyal Hizmet Dergisi, Yıl: Nisan 2001, Cilt:12, Sayı:2, ss. 89-98.

KILIÇ KARATAY, Semra. (2019). Kırkyama Geleneği ve Kullanım Alanları”, Journal of Arts , Cilt:2, Sayı:3, ss. 141-150 .

KENKEL, William F. (1959). “Traditional Family Ideology and Spousal Roles in Decision Making”, Marriage ve Family Living, Yıl:1959, Cilt: 21, Sayı:4, ss.334-339.

MERİÇ, Cemil. (2014). "İdeoloji". İstanbul Üniversitesi, Sosyoloji Dergisi, Yıl: Temmuz 2014, Cilt: 2, Sayı: 21-22, ss. 119-142.

NOBLE, Trevor. (1995). "The Nuclear Family and Postmodern Theory", Hitotsubashi Journal of Social Studies, Vol. 27, No. 2 (December 1995), pp. 127-143.

OKTAN, Ahmet. (2013). "Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları", Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi, 5 (2) ss. 152-166.

OSKAY, Ünsal. (1980). "Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar", Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Yıl: Ocak 1980, Cilt: 35, Sayı: 01, ss. 197-253.

ÖZPOLAT, Abdulvahap. (2010). "Ailede Demokratik Sosyalleşme", Aile ve Toplum Dergisi, Yıl:11, Cilt: 5, Sayı:20, ss. 9-24.

ÖZTÜRK, Serdar. (2005). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusal Alanın Dinamikleri", Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Yıl:2005, Sayı: 21, ss. 95-124.

REISS, Ira L. (1965). "The Universality of the Family: A Conceptual Analysis", Journal of Marriage and Family, Yıl: Kasım 1965, Cilt: 27, Sayı: 4, ss. 443-453.

SEVEN, Mehmet Ali; Engin, Ali Osman. (2010). "Türkiye'de Kadının Eğitimi Alanındaki Eşitsizlikler", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi , Yıl: 2010, Cilt: 9, Sayı:1, ss. 177-188.

SOYDAN, Murat. (2007). "Siyasal Kimlik ve Sinema Dili İlişkisi: Sinan Çetin Örneği", Bilim ve Ütopya Dergisi, Ekim-2007, Sayı:160, ss. 27-33.

SOYSAL, Deniz. (2012-13). "Wollstonecraft ve Kadın Güzelliği Üzerine", Doğu Batı Dergisi, Yıl:16, Sayı:63, ss. 261-271.

TURĞUT, Faruk. (2016). "Türk Siyasetinde Son Dönem Aile Politikaları", Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2016, (35), ss. 411-426.

ÜŞÜR SANCAR, Serpil. (2004). “Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi”, Doğu Batı Dergisi, Yıl:7, Sayı: 29, ss. 197-211.

VATANDAŞ, Celalettin. (2011). "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı", İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, Yıl: Eylül 2011, Sayı 35, ss. 29-56.

YAŞAR EKİCİ, Fatma. (2014). “Türk Aile Yapısının Değişim ve Dönüşümü ve Bu Değişim ve Dönüşüme Etki Eden Unsurların Değerlendirilmesi”, The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS), Yıl: Kış 2014, Sayı: 30, ss. 209-224.

YAŞARTÜRK, Gül. (2014). “Çekirdek Ailenin Kâbusları: 2000’li Yıllar Türkiye Sineması’nda Çekirdek Aileye Değişen Bakış”, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Güz 2014, ss. 1-28.

YAVUZ, Sutay; Yüceşahin, M. Murat. (2012). “Türkiye’de Hanehalkı Kompozisyonlarında Değişimler ve Bölgesel Farklılaşmalar”, Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, Yıl: Bahar 2012, Cilt: 15, Sayı: 1, ss. 76-118.

YEŞİLDAL, Hatice. (2010). “Türkiye’de 1960’larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi”, Folklor/Edebiyat Dergisi, Yıl:2014, Sayı: 61, ss. 213-226.

YUMUL, Arus. (2001). “Türk Sineması’nda Aşk ve Ahlak”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1: Sinema ve Tarih, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 47-54.

Kitap İçi Bölüm

ARIK, Hülya. (2009). “Kahvehanede Erkek Olmak”, Cins Cins Mekân (ed. Ayten Alkan), Varlık Yayınları, ss. 168-200.

AYDIN, Bermal. (2014). “Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Kalıpları”, Toplumsal Cinsiyet ve Medya (ed. Huriye Kuruoğlu, Bermal Aysın), Detay Yayıncılık, ss. 213-237.

BAKIRCI, Kadriye. (2014). “Başka Bir Aile Anlayışı Mümkün Mü?”, 09–10 Kasım 2013, İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, ss. 106-112

BORA, Aksu. (2004). “Kamusal Alan Sahiden “Kamusal” mı?”, Kamusal Alan, (ed. Meral Özbek), Hil Yayın, ss.529-538.

BÜLBÜL, Hatice. (2014). “Sinemada Kötü Kadın Kimliği”, Toplumsal Cinsiyet ve Medya (ed. Huriye Kuruoğlu, Bermal Aysın), Detay Yayıncılık, ss. 238-251.

ÇAĞLAYAN, Çağdaş Emrah. (2014). “Amerikan Bağımsız Sineması’nda Kadın Karakterlerin Yansıtılma Biçimleri: Bonny & Clyde ve Burn After Reading”, Toplumsal Cinsiyet ve Medya (ed. Huriye Kuruoğlu, Bermal Aysın), Detay Yayıncılık, ss. 252-266.

ÇAĞLAYAN, Çağdaş Emrah. (2014). “Toplumsal Cinsiyet Kalıplarında Farklılaşma mı? Hung Dizisinde Sunulan Erkek Kimliği”, Toplumsal Cinsiyet ve Medya (ed. Huriye Kuruoğlu, Bermal Aysın), Detay Yayıncılık, ss. 203-211.

ÇETİN ÖZKAN, Zuhale. (2016). “Geleneksel Türk Sinemasında Erkeğin Değişen İmgesi.” Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri, (ed. Huriye Kuruoğlu), Nobel Yaşam, ss. 121-143.

FRAZER, Nancy. (2004). “Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı”, Kamusal Alan, (ed. Meral Özbek), Hil Yayın, ss.103-132.

HABERMAS, Jürgen. (2004). “Kamusal Alan”, Kamusal Alan, (ed. Meral Özbek), Hil Yayın, ss. 95-102.

KABADAYI, Lale (2016). “İyi Adam-Kötü Adam: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme” Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri, (ed. Huriye Kuruoğlu), Nobel Yaşam, ss. 167-185.

KERESTECİOĞLU ÖZKAN, İnci. (2014). “Mahremiyetin Fethi: İdeal Aile Kurgularından İdeal Aile Politikalarına”, Başka Bir Aile Anlayışı Mümkün Mü?, 09–10 Kasım 2013, İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, ss. 10-21.

KUDAT, Ayşe. (1991) “Aile ve Yeniden Üretim”, Aile Yazıları 1: Temel Kavramlar, Yapı ve Süreç, Başbakanlık Aile Kurumu Yayınları, ss. 252-265.

ÖZBAY, Ferhunde. (2014) “Demografik Dönüşüm Sürecinde İktidar, Kadın ve Aile”, Başka Bir Aile Anlayışı Mümkün Mü?, 09–10 Kasım 2013, İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, ss. 106-112.

ÖZBEK, Meral. (2004). “Kamusal Alanın Sınırları”, Kamusal Alan, (ed. Meral Özbek), Hil Yayın, ss. 19-89.

ÖZTÜRK, Semire Ruken. (2011). “Türkiye Sinema Literatüründe Kadınlara Bakmak”, Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar, (ed. Serpil Sancar), Koç Üniversitesi Yayınları, ss. 679-699.

PETÖ, Andrea. (2014) “İdeal Aile: Algı ve Feminist Tartışmalar”, Başka Bir Aile Anlayışı Mümkün Mü?, 09–10 Kasım 2013, İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, ss. 26-32.

TOSUN, Necip. (1991). “Türk Sineması’nda Aile”, Türk Aile Ansiklopedisi Cilt:3 (ed. D. Mehmet Doğan), Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, ss. 902-908.

ULUSOY, Deniz. (2014). “Kadınların Ücretli-Ücretsiz Emek Kısılacı: AKP’nin Aile Politikaları ve Yeni Muhafazakarlık”, 09–10 Kasım 2013, İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, ss. 112-120.

ZETKİN, Clara. (1996), “Günümüzde Kadın İşçiler Sorunu ve Kadın Sorunu, Kadın Sorunu Üzerine Seçme Yazılar & Clara Zetkin Üzerine, çev. İsmail Yarkın, 3. Basım, İstanbul: İnter Yayınları, s. 9-47.

Basılmamış Kaynaklar

ATAMAN, Özlem Emine. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması’nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*, Doktora Tezi, dan. Yard. Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.

DEMİRAY, Emine. (1993). *Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Seçil Büker, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

KANLI, İzlem. (2011). *1980 Sonrası Türki Sinemasındaki Kadın Temsillerinin Kültürel-Politik Okuması*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

MUSTAFAOĞLU, Duygu. (2013). *2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Aile Değerleri*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Seçkin ÖZMEN, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, TV, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

OKTAN, Ahmet. (2012). *Türk Sineması'nda 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi*, Doktora Tez, dan. Prof. Dr. Nimet Önür, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.

ORMANLI, Okan. (2009). *1980'den Günümüze Türk Sinemasında Baba Oğul İlişkisi*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Şükran Esen, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Radyo-TV Bilim Dalı, İstanbul.

PEHLİVAN, Oğuz. (2017). *Aile Tanımı ve İlişkilerinin Toplumsal Olarak İnşası*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.

TAŞ, Perihan. (2011). *Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği "Üç Maymun"*, Doktora Tezi, dan. Doç. Dr. Serpil Kirel, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Radyo-TV Bilim Dalı, İstanbul.

YALAMAÇ, Emel (2011). *2000 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Temsilleri*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Dilek Takımcı İmançer, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, İzmir.

YÜKSEL, Sinema Evren. (2011). *Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemenin Dönüşümü*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Beybin Kejanlıoğlu, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Özlem ÖZTÜRK BULUT

Yabancı Dil: İngilizce, Almanca

Eğitimi:

Yüksek Lisans: 2012, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Lisans: 2008, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve
Televizyon Bölümü

Lisans: 1999, Hacettepe Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İktisat Bölümü

Lise: 1995, Kütahya Ali Gural Anadolu Lisesi

İş Tecrübesi:

2000-2004, Türk Patent Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Daire Başkanlığı Sekreteri

2009-2012, TÜBİTAK “Tiyatronun Toplumsal Etkisi ve Seyircinin Alımlama Düzeyi:
Çanakkale’de Ampirik Tiyatro Araştırması” Projesi Asistanı

2013, Seyrajans Dublaj ve Prodüksiyon Şirketi, Serbest Tercüman

Yayınlar:**Makaleler:**

Çevik, A. **Öztürk, Ö.** "Teatral Performansların Görsel ve İşitsel Ortama Kaydedilme Tekniği", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 26 (26) , 85-112.

Kongre, Sempozyum:

Öztürk Bulut, Ö. (2021). "Kültür ve Toplum Köprüsü: Sinema", 1. Uluslararası Sinema Sempozyumu 14-15-16 Haziran 2021.

Konferans, Çalıştay:

Öztürk Ö. Çanakkale İli Değerleri Ayvacık Sempozyumu Film Gösterimi, "Sözlü Kültür ve Ayvacık Halıları", 29-30 Ağustos 2008.

Öztürk Ö. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Terzioğlu Seminerleri, "İslam Seçen: Sihirli Eller Belgeseli", 15 Nisan 2009.

Soykan. F, Tolun V., Açıklan, E.P ,**Öztürk Ö.** Dünya Üniversiteler Kongresi, "Homeros Projesi Poster Bildiri", 21 Ekim 2010.