

Korkuyorum Anne ve Vavien Filmlerinde Aile Mitinin Görünümleri¹

Ahmet Oktan²

Öz

Bireyin kendisine, nesnel dünyaya ve ideal bir yaşama ilişkin algısı büyük ölçüde içine doğduğu kültürel ve ideolojik evrenin belirleyiciliğiyle şekillenmektedir. Bu inşa sürecinde, toplumsal düzeneğin merkezi bir elemanı olan ailenin önemli bir katkısı söz konusudur. Nitekim aile, bireysel algıda, salt bir kurumsal yapı olarak değil, mekansal bağlamıyla, içinde yaşayan insanlarla, anılarla ve tüm bu evreni kuşatan bir “yuva” tahayyülü ile birlikte var olmaktadır. Ailenin böylesi bir tasarımı, insani deneyimi her yönüyle etkileyen kültürel ve ideolojik süreçlerin de aile mitine içkin olması anlamına gelmektedir. Bu çalışma, sanatsal yaratımların bir biçimde toplumsal tahayyüle ilişkin ipuçları veren unsurlar olduğu yargısından hareketle, sinemasal eserlerde oluşturulan aile temsillerini konu edinmektedir. Bu çerçevede *Korkuyorum Anne* ve *Vavien* filmleri çalışmanın örneklemleri olarak belirlenmiştir. Bu filmlerde yer verilen aile temsilleri toplumbilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Sineması, Aile İmgesi, Otorite, Ataerkillik.

The Aspects of Family Myth in the Films *Korkuyorum Anne* and *Vavien*

Abstract

An individual's perception of the self, of the concrete world and of an ideal life is mostly shaped by the determining aspect of the cultural and ideological universe in which one was born. Family, as a central element of the social order, significantly contributes to this process. Thus family exists in an individual's perception not only as an institutional structure but also through its spatial context, with people who constitute it through memories and through an envision of the notion of “home” that surrounds this universe. Comprehension of family as such means that the myth of family includes cultural and ideological processes that have a multifaceted impact on human experience. This study aims to analyse the idealisations of family in cinematographic works based on the presupposition that artistic work conveys clues regarding social envision. In this respect, *Korkuyorum Anne* and *Vavien* films are selected as samples. Family representations in these films are studied by sociological analysis.

Keywords : Turkish Cinema, Family Image, Authority, Patriarchy.

Atıf: Oktan, Ahmet. (2018) *Korkuyorum Anne ve Vavien Filmlerinde Aile Mitinin Görünümleri*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL) Haziran (29) s. 11-33

1 Bu çalışma “Türk Sineması'nda 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi” başlıklı doktora tezinden hazırlanmıştır.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü. ahmet.oktan@omu.edu.tr

Giriş

Aile toplumsallaşmanın birinci evresini oluşturur. Birey dilin ve kültürün alanına ailede adım atar, sosyal bir varlık olma bilincini bireyler için roller ve statüler üreten bir mekanizma niteliğindeki ailede kazanır. İlk sözcükler ve ilk sosyal davranışlar bir yandan toplumsal bir aktör olarak statü kazanma girişimini ifade ederken bir yandan da içine doğulan kültür evreninin izlerini taşır. Aile üyeleri arasındaki ilişkiler, statü ve rol alışlar, dayanışma ve ret bağları toplumsal ilişki biçimlerinin de özüdür. Dolayısıyla çocuk bu nispeten küçük evrende bir birey olma yolunda her adım atışında kültürün dünyasına biraz daha yönelirken aynı zamanda da toplumsala ilişkin kendisine sunulan kodları, normları, değerleri evrenselmiş gibi algılayarak kendi dünyasına katar. Bu noktada toplumsallaşma, toplumsal bilinçdişına ilişkin çeşitli imgelerin, mitsel tasarımların, ideolojik örüntülerin de her yeni bireyin algısında yeniden üretildiği bir sürece dönüşür.

Aile, bireylerin kendilerine ilişkin algılarının, kimlik tasarımlarının oluşmasında da bir çerçeve ve bir referans kaynağı niteliğindedir. Özellikle duygusal ve metaforik anlamlara göndermede bulunan “yuva” kavramıyla ilişkisi bağlamında, bireysel kimliklere kaynaklık eden güçlü bir aidiyet zemini. Bu anlamda aile, yapısal bir bütünlük, sosyolojik bir birim olmanın ötesinde, “ev”, “yuva” kavramlarıyla olan bağlantıları çerçevesinde bireyleri kuşatan anlamsal bir çerçeveyi de ifade etmektedir. Her türlü dışsal tehdidi dışarıda bırakan ve içeride kurulan mahremiyeti, “sıcak yuva” tasavvurunu korunaklı bir alan haline getiren ev, ailenin bir tahayyül olarak inşasının mekansal sınırlarını tarif eder. Ev Gaston Bachelard’ın tanımlamasıyla bir “mutluluk mekanı”dır. “Ev bizim dünyadaki köşemiz”dir (2008). Bu yönüyle ev bireylerin algısında sadece bir mekanı değil aynı zamanda o mekana iliştilen bir düşlem evrenini ve bu deneyimi paylaşan diğer bireylerle olan duygusal bağları da çağırıştırır. Çoğu kez nostaljik ve kolektif bir yaşama vurgu yapan anılarla inşa edilen ev/yuva algısı, geçmişte yaşanmış bir zamana işaret ediyor olsa da bireysel kimlik tasarımlarına etkisi çerçevesinde bugüne ve gelecek edimlere de sirayet eder. Bu türden bir anlamsal inşa, aileyi nesnel varlığının ötesinde nostaljik göndermelerıyla öne çıkan bir tasavvura, bir tür mit’e dönüştürmektedir.

Türkiye’de aile, bu mitsel tasarımla bağlantılı olarak bireyi çevreleyen kutsallaştırılmış bir bağlam olarak tasvir edilmekte, üyelerinin teker teker fedakarlıkta bulunmak yoluyla sözü edilen kutsal anlama katılmaları kuralına dayanan bir tür meta anlatıya dönüşmektedir. Bu aile söylemi içerisinde, aile bireyleri arasındaki geleneksel konum alışlar, otorite ve boyun eğme ilişkileri büyük ölçüde sorgulama alanının dışına çıkarılırken çeşitli problem durumları, eşitsizlikler de mahremiyetin mekansal çerçevesini oluşturan evin sınırları içerisinde tutulur. Bu yönüyle ev, kendisine atfedilen metaforik anlamlar içerisinde “kutsal” bir alanı tarif ederken bir yönüyle de pek çok sırrın, günahın, karanlık ilişkilerin de mekanı haline gelmektedir.

Bu çalışma, aileyi daha çok çeşitli eksilteler, sınırlar, problemlerli ilişkiler ve gizemli bir atmosfer içerisinde tanımlayan *Vavien* (Yağmur-Durul Taylan, 2009) ve *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004) filmlerini odağına almaktadır. Türk sinemasında aileye yönelik olarak yaygın bir şekilde var olan geleneksel bakışı tersine çeviren bir kara komedi niteliğindeki *Vavien* hem aile üyeleri arasındaki ilişkiler hem de evin mekansal kuruluşunu açısından ailenin barındırdığı karanlık noktalara, dehlizlere dikkat

çekmesi anlamında ilginç bir örnektir. *Korkuyorum Anne* ise aynı apartmanda oturan, parçalanmış, çeşitli eksiklikler içerisinde olan birkaç ailenin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir topluluk yaşamını konu almasıyla ayrıksı bir aile metaforu üretmektedir. Türk sinemasında geleneksel olarak kurgulanan aile imgesinden oldukça farklı bir örneği işleme açısından dikkat çekicidir.

Çalışmada, filmlerde ailenin yapısal ve biçimsel açıdan ne tür görünüm sunduğu; nasıl bir toplumsal bağlam içerisinde tanımlandığı; evliliğe, aile bütünlüğüne ve ailenin parçalanmasına nasıl bakıldığı; ailede ne tür otorite, tabiiyet ve ret ilişkilerinin kurulduğu; otorite figürlerine nasıl yaklaşıldığı; kolektivizm-birey ekseninde ne tür idealleştirmelere yer verildiği; ev ya da yuvaya ilişkin ne tür anlamlar üretildiği; aileye hangi alanlarda, ne gibi eleştiriler yapıldığı gibi sorulara yanıtlar aranmıştır. Ayrıca kadınların hangi nitelikler üzerinden tanımlandığı; kadınlara ilişkin yüceltmeler ya da imgesel tasarımların var olup olmadığı; özel-alan kamusal alan ekseninde kadınların konumlandırıldığı bağlamın ne olduğu; cinsellik ve namus kavramlarına nasıl yaklaşıldığı; erkek kimliğiyle ilgili ne tür tasvirlerin oluşturulduğu; babaya ve babanın temsil ettiği anlamlara nasıl yaklaşıldığı; baba-oğul, baba-kız arasında kurulan ilişkilerin nitelikleri; erkeklikle ilgili olumsuzlamaların olup olmadığı; yaşlılığın ve çocukluğun nasıl tanımlandığı, çocuklara hangi değerlerin atfedildiği ve tüm bu karakterlere ne tür öznellik-nesnelik konumlarının atfedildiği soruları tartışılmıştır. Elde edilen bulgular, toplumsal bağlam ve Türk sinemasının geleneksel olarak aileye yaklaşım biçimiyle de bağlantılı olarak tartışılmıştır.

1. Sinemasal Temsil ve Aile Tasavvuru

Türk sinemasında evlilik ve aile teması, ilk konulu filmlerden itibaren ana izleklerden birisi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sedat Simavi'nin, "evliliğin bir pençe gibi insanı sıktığını savunan ve evlilik dışı aşktan yana olan Pertev ve Vasfi Bey'lerin başından geçen kötü olaylar anlatılarak" (Esen, 2000: 25), evliliğe ilişkin bir kutsallık vurgusunun yapıldığı, evlilik dışı aşkın yadsındığı *Pençe* (1917) adlı filmi, ilk konulu filmidir. Ahmet Fehim'in, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarladığı *Mürebbiye*'de (1919) de, çalıştığı konağın erkeklerini baştan çıkaran Fransız hizmetçinin başına gelenler aracılığıyla evlilik düzenine ilişkin mesajlar verilmektedir. (Esen, 2000; Scognamillo, 1998).

Toplumda egemen olan değer yapılarına paralel olarak, ilk filmlerde belirmeye başlayan aileye ilişkin kutsallık vurgularının, dönemler ve türler içerisinde farklı yönelimler olmakla birlikte, çok genel bir ifadeyle 1980'lere kadar neredeyse değişmeden varlığını koruduğu söylenebilir. Bu çerçevede aile konusu özellikle popüler filmlerde çoğu kez çeşitli melodram kalıpları içerisinde işlenmiştir. Olay örgüsünün çoğunlukla ana karakter olan kadın ve 'ev' ekseninde geliştiği bu filmlerde, izleyicinin yoğun duygu boşalimleri yaşaması amacıyla yönelik temalar, rastlantılar, olağanüstülükler ve tüm problemlerin çözüme kavuştuğu mutlu sonlar, servete, şöhrete, aileye kavuşma öyküleri sıkça tekrarlanan kalıplardır. Tüm bu olağanüstülükler içerisinde, anlatının merkezini oluşturan kadınlar da, mutlu ailenin kurulması yönünde özveri, katlanma, kaderine boyun eğme gibi muhafazakar değerler üzerinden tanımlanırlar. Anlatıları belirleyen bu kalıplar, aile ve bireyi çevreleyen evrenle ilgili temsilleri de biçimlendirmiş ve toplumsal alanda egemen olan geleneksel ve ideolojik değer örüntüleri doğrultusunda aile temsilleri üretilmiştir. Evlilik her insanın deneyimlemesi

gereken mutlu bir son ve aile ne pahasına olursa olsun bütünlüğü korunması gereken bir kurum olarak tasvir edilmektedir. Bireylerin sorgulamaksızın kendilerini adamları ilkesine dayanan aile tanımlaması, özdeşleşme yönelimlerinden, çatışma unsurlarına, kötünün kurgulanmasından idealleştirmelere, karakter tasarımlarından, sinematografik dile kadar varlığını hissettiren bir üst dil şeklinde yapılanmaktadır.

Aileye ilişkin bu muhafazakar inşa, masalsi bir atmosfer içerisinde Yeşilçam sinemasının bir bakıma özünü oluşturmaktadır. Bu filmlerde aile tartışması “kadere karşı gelinmez”, “şansın varsa dileğin olur”, “erkekler böyledir”, “kadın sabretmelidir”, “kadının yeri evidir”, “para mutluluk getirmez” (Abisel, 2005b) gibi ideolojik vurgularla yürütülmektedir. Kadınlık ve erkeklik tanımları da bu ideolojik bakışa uygun bir şekilde eril söylemin ilkeleri çerçevesinde tanımlanır ve muhafazakar toplumsal tahayyülü yeniden üretmekten öteye geçemez. Bununla birlikte özellikle göç ve kentleşme sürecinin birey ve aile üzerindeki yansımalarını çeşitli boyutlarıyla sinemaya taşıyan *Gurbet Kuşları*, (Halit Refiğ, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1966), *Diyet* (Lütfi Ö. Akad, 1974), *Fatma Bacı*, (Halit Refiğ, 1972), *Gelin, Düğün* (Lütfi Ö. Akad, 1973), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) gibi filmlerin aile konusunu dönemin toplumsal bağlamını da öyküye dahil ederek gerçekçi bir bakış içerisinde işlediğini de vurgulamak gerekmektedir.

1980’li yıllarda **Türk Sinemasında aile temsilleri açısından önemli farklılaşmaların ortaya çıktığı söylenebilir.** Bu dönüşümde 12 Eylül sonrası neredeyse tek toplumsal muhalefet alanı olarak bırakılan Feminist hareketin savunularını temel alan “kadın filmleri” belirleyici olmuştur. Birçoğunun yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı bu filmler (*Mine*, 1982; *Seni Seviyorum*, 1983; *Bir Yudum Sevgi*, *Dağınık Yatak*, 1984; *Adı Vasfiye*, *Dul Bir Kadın*, 1985; *Aaahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, 1986; *Kadının Adı Yok*, 1987; **Ölü Bir Deniz**, 1989 vd.) ataerkil kültür ve özellikle de aile düzeni içerisinde kadının yaşamakta olduğu problemlere ve özgürlük arayışlarına yoğunlaşmaktadır. Bu dönemde **Ömer Kavur** (*Ah Güzel İstanbul*, *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, 1981), Türkan Şoray (*Yılanı Öldürseler*, 1982), Feyzi Tuna (*Seni kalbime Gömdüm*, 1982), Şerif Gören (*Derman*, 1983; *Firar*, *Gizli Duygular*, 1984), Yavuz Turgul (*Fahriye Abla*, 1984), Halit Refiğ (*Teyzem*, 1986), Nisan Akman (*Dünden Sonra Yarından Önce*, 1987), Yavuz Özkan (*Bir Kadının Anatomisi*, 1995) gibi yönetmenler de bu eğilim içerisinde değerlendirilebilecek filmler çekmişlerdir.

Bu filmlerde, kadın imgesine ilişkin Yeşilçam sinemasında egemen olan kadını evli, kocasına ve yuvasına sadık, fedakar, yanlış anlamalar nedeniyle haksızlıklara maruz kalsa, ihanetle suçlansa bile gerçeğin anlaşılmasıyla her şeyi affedecek kadar erdemli “melek kadın” tiplmesi ile evli erkekleri baştan çıkararak, yuva yıkan, paradan başka bir şey düşünmeyen, zora geldiğinde sevgilisine ihanet eden ‘şeytan kadın’ şeklindeki ayrıma dayalı temsil biçimi yıkılmıştır. Yeşilçam’da yüceltilen cinselliğinden arınmış fedakar ev kadını tiplmeleri inandırıcılığını kaybetmiş, Müjde Ar, Zuhale Olcay, Hale Soygazı gibi oyuncuların canlandırdığı yeni kadın tipi cinselliğinin farkında olan, bedensel arzularını tatmin etmek üzere aile dışı arayışlara da giren ve bu arayışı nedeniyle olumsuzlanmayan bir figürdür. Bu filmlerde diğer toplulukçu yapılarla birlikte aile de kadının özgürlüğünü sınırlandıran, kadını bağımlı konumuna hapseden bir yapıdır. Bununla birlikte, Maktav’ın da dikkat çektiği üzere kadının özgürleşmesi, dönemin feminizm akımının bedeni bir mücadele alanı olarak belirlemesinden de hareket ederek, büyük ölçüde cinsel özgürleşmeyle özdeşleştirilmekte (1998: 235) ve sonuçta kadın yine ataerkinin söylemi içerisinde kalmaktadır.

Bu dönemde sinemanın kendi özgül koşulları da büyük ölçüde dönüşmüştür. Yeşilçam'da film üretimini belirleyen en önemli faktörlerden olan "ayak sistemi" ortadan kalkmış, seks filmleri furyasıyla izleyicisini video ve televizyona kaptıran sinemanın izleyici profili değişmiştir. 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan bir yasal düzenlemeyle sinema sektörü yabancı yatırımcılara açık bir alana dönüştürülmüş ve dev Hollywood şirketleri Türk Sinemasını belirleyen güçler haline gelmişlerdir. Yeşilçam sistemi tamamen çökerken aynı zamanda da özellikle 1990'lardan itibaren genç yönetmenler ilk filmlerini çekmeye başlamışlardır. 2000'li yıllarda Türk Sinemasının hem yapısal hem de anlatı, biçem, söylem gibi açılardan içeriğe ilişkin niteliklerini belirleyen büyük ölçüde yeni kuşak sinemacıların arayışları olmuştur. Özellikle 1990'ların başından itibaren dikkat çeken söz konusu arayış, işlenen konuları, sinemasal türleri ve yaratılan dünya tahayyüllerini de belirlemiştir.

Türk Sinemasının 1980'den sonra sergilediği dönüşüm görüntüsü, aile temsillerini de belirlemiş, aile temsilleri açısından büyük ölçüde Yeşilçam sinemasının kutsal bir motif olarak tarif ettiği aile mitinden uzaklaşmıştır. Toplumsal dönüşüm süreçlerinin paralelinde ilerleyen, daha gerçekçi temsiller üretilmiş, aile bir sorun alanı olarak üzerinde tartışmaların yürütüldüğü bir evren haline gelmiştir. Aileyi daha çok aşk, intikam, acı temalarının işlendiği bir fon olarak belirleyen 1980 öncesi sinemanın aksine, 1980 sonrası dönemde aileyi ve onun anlamsal evrenini tartışmaya açan filmlerin varlığından söz etmek mümkündür. Çalışmaya konu olan *Korkuyorum Anne* ve *Vavien* sözü edilen filmlerdir.

2. Tekinsiz Bir Evrene İliştirilmek: Korkuyorum Anne ve Vavien'de Aile Temsilleri

Reha Erdem'in 2005 yılında çektiği *Korkuyorum Anne*, İstanbul'da tarihi bir apartmanda iç içe, tek bir aile gibi yaşayan, kendi ailelerindeki eksiltileri daha büyük bir aile metaforu içerisinde gidermeye çalışan bir grup insanı konu almaktadır. Filmin ana karakterlerinden olan Ali (Ali Düşenkalkar), taksicilik yaparken, bir kaza sonucu geçici olarak hafızasını kaybetmiştir. Ancak Ali'nin bir kuyumcu soygununa karıştığı düşünülmekte ve kendisini kurtarmak için hafıza kaybı numarası yaptığından şüphelenilmektedir. Öyle ki Ali'nin hafıza kaybı bir oyunu andırmaktadır.

Ali'nin, eskiden tanıdığı insanları yeniden tanıma süreci, eksiklikleriyle, korkularıyla, bağımlılıklarıyla diğer karakterlerin de inşa edildiği basamaklara karşılık gelmektedir. Ali'nin emekli bir sağlıkçı olan babası Rasih (Köksal Engür), terzi Neriman (Işıl Yücesoy) ve oğlu Ketan (Turgay Aydın), Neriman'ın köpeği Çakır, bekar bir anne olmaya hazırlanan İpek (Şenay Gürler), kiracısı jimnastikçi Ümit (Arzu Bazman), apartmanın kapıcısı Rıza (Melih Düzenli), karısı Selvi (Esra Bezen Bilgin), oğlu Çetin (Ozan Uygun) ve mahallenin kasabı Kemal (Bülent Emin Yarar), kendi bakışları ve sözcükleriyle belleğin yeniden çağırılması sürecine katılırken hem kendi yaşamlarındaki eksiltiler, hatalar vb. üzerinden hem de insanın ne olduğu ile ilgili fikirleriyle filmin insana ilişkin bir yorum üretme girişiminin unsurları haline gelmektedirler. Filmde unutmaya ve yeniden hatırlama ekseninde kurulan bellek oyununa, bir kuyumcu soygunu, sahte ve polis soruşturması, sahibine bir türlü ulaşamayan bir yüzüğü elden ele dolaşması gibi yan öyküler de eklenerek; karmaşık, iç içe geçmiş bir yaşam tasavvuru oluşturulmaktadır. Öte yandan da etiyle, kanıyla, ağırlığıyla, hastalıklarıyla, unuttukları-hatırladıklarıyla insan bedeni karmaşık bir yapı olarak tarif edilmekte, yaşam ve insan bedeni arasında benzerlik kurulmaktadır. Sonuçta filme konu olan öyküler belli ölçüde dengeye ulaşırken

filmin öyküyü ve zamanı parçalayan, tekrarlı, dönüşlü üslubu da giderek daha kararlı bir biçime kavuşarak, anlatının vurgularını desteklemektedir.

Bir kasabada mutsuz bir yaşam sürdüren Celal (Engin Günaydın), karısı Sevilay (Binnur Kaya), oğlu Mesut ve abisi Cemal'in (Settar Tanrıöğen) rutin, çıkışsız yaşamlarını merkeze alan *Vavien* ise insan zihninin ikilemleri, insanın arada kalma halleri üzerinde durmaktadır. "Kara komedi" olarak tanıtilen filmin ana karakteri olan Celal, aile yaşamını, işini, gündelik zevklerini hatta tüm hayatını kuşatan kasabanın gündelik hayatı içerisinde, yaşadığı başarısızlık algısını çeşitli sahtekarlıklar, haince planlarla aşmaya çalışır. Örneğin, işteki başarısızlıklarından kaynaklanan parasızlığı bahane ederek, başkalarını dolandırır. Yeni yapılan bir okulun elektrik işlerini yapmak bahanesiyle Cemal'le birlikte sık sık Samsun'daki bir pavyonda çalışan Sibel'e gider. Karısının gizli gizli biriktirdiği paralara el koymak üzere ve evde yaşadığı mutsuzluğa da bir çare olarak karısından kurtulmaya çalışır. Trajikomik bir planla karısını bir uçurumdan aşağı atar ancak o bir biçimde kurtulmayı başarır ve geri gelir. Bu arada Sibel'in terslemeleri ve aşığının tehditleriyle Samsun macerası da sona ermiştir. Sonuçta suçüstü yakalanmış bir çocuk gibi geri adım atar ve yaşamını kabullenir. Karşılığında ise işlediği suçlar görmezden gelinir ve mutlu aile tablosu yeniden oluşturulur.

2.1. Ailenin Yapısal Görünümleri

Vavien'de, kasaba yaşamına uygun ilişkiler sürdüren bir çekirdek aile merkeze alınmaktadır. Anne, baba ve ergenlik çağındaki bir çocuktan oluşan bu aile, herhangi bir kasabada herhangi bir esnafın sürdürebileceği bir yaşamı örneklemektedir. Baba esnaf, anne ev kadınıdır. Aile içi işbölümü, değer yapıları vb. filme konu edilen ailenin ait olduğu toplumsal bağlama uygundur. Baba, koşulsuz bir 'efendi'dir. Anne, kocasının otoritesine boyun eğer ve evin tüm sorumluluklarını üstlenir. Babası tarafından oldukça sorumsuz bulunan çocuk ise aile içi ilişkiye ancak bir nesne olma haliyle katılabilmektedir.

Öykünün geçtiği bağlam bir kasaba olmasına karşın, yakın akrabalık ilişkilerine fazla yer verilmez. Yakın ilişki kurulan tek akraba Celal'in abisi Cemal'dir. Cemal, yıllar önce eşini kaybetmiş olması nedeniyle kapanmış ve yalnız bir yaşamı tercih etmiştir. Sadece birkaç sahnede görüntülenen diğer aileler de Celal'in ailesine benzemektedir.

Korkuyorum Anne'de ise kentli, orta sınıftan aileler konu alınmaktadır. Ancak ailelerin tamamı çeşitli eksilteler içerisindedir. Aileler ya anne veya babanın olmadığı parçalanmış yapılarıdır ya aile üyelerinin bazılarına ilişkin yetersizlikler nedeniyle bir aile görünümünden uzaktır ya da aile hiç kurulmamıştır. Rasih'in ve Neriman'ın eşleri yoktur ve nerede oldukları ya da kim olduklarına hakkında bilgi verilmez. Ali'nin annesi yoktur, babasını ise unutmıştır. Annesiyle birlikte yaşayan Keten'in de babası yoktur. İpek, evlilik dışı bir ilişkiden hamile kalmıştır ve doğacak olan çocuğunu tek başına büyötmeye hazırlanmaktadır. İpek'in kiracısı Ümit'in annesi Almanya'dadır ve babasıyla ilgili herhangi bir bilgiye yer verilmez. Aytekin de bir hayat kadını Zambak'la evliliğe alternatif bir ilişkiyi yürötmektedir. Bütönlöklü bir aile görünümüne sadece kapıcının ailesi sahiptir ancak bu aile de babanın hastalık, tembellik gibi yetersizlikleri nedeniyle kuşatıcı, güçlü bir güvenlik alanı niteliğinde değildir. Çekirdek ailelerin bu eksiklikleri, daha büyük bir aile görünümündeki toplulukçu yaşamla ikame edilmeye çalışılmaktadır. Bir bakıma, akrabalık sistemi, köken gibi bağlamlara yerleştirilmeyen

bu karakterler ve küçük aile parçacıkları, toplulukçu yaşama katılma düzeyinde anlamlı unsurlara dönüşmektedirler.

2.2. Kolektivizm ve Bireycilik Ekseninde Aile Söylemi

Kağıtçıbaşı (2010: 141-142), değer yapılarının kolektivizm ve bireycilik ekseninde tartışılmasına bir çerçeve olarak, normatif bireycilik - normatif toplulukçuluk ve ilişkisel bireycilik – ilişkisel toplulukçuluk şeklinde bir ayırım yapmaktadır. Normatif toplulukçuluk, grubu oluşturan bireylerin hem değersel anlamda hem de yaşamsal pratikler açısından karşılıklı dayanışma içinde olmasını ya da bütünlüğü ön plana çıkaran bir yapıdır. Normatif bireycilik ise kişisel hakları, yönelimleri desteklemektedir. Normatif bireycilik ya da toplulukçuluk ve bu yapıya uygun değersel yönelimler büyük ölçüde bireyin aileye ya da topluluğa boyun eğip eğmemesine bağlı olarak değerlendirilmektedir. Bu çerçevede Türkiye’de ailenin geleneksel yapı içerisindeki görünümünü normatif toplulukçuluğa uymaktadır. Öyle ki ailenin değersel anlamda belki de en belirgin karakteri kolektivizm/dayanışmadır. “Ümmet”i temel alan İslami anlayıştan da beslenen bu yapı, ailenin ve topluluğun çıkarına ters düşen bütün bireysel yönelimleri reddetme eğilimi taşımaktadır. Dolayısıyla ailenin varlığını korumasının esas alındığı bu anlayışta, aileyi kuran bireylerin tercihleri, aile düzeninin ve bu düzenin devamlılığı yolunda kolaylıkla feda edilmektedir. Bireysel kimliklerin tasarlandığı kültürel süreçlerce doğallaştırılan fedakarlık etme, gönüllü bir edim görünümünü kazanmakta ve zamana ve mekana yayılan bir tür ritüeli andıran, duygusal tonlarla harmanlanarak aileyi üst bir anlatıya dönüştürmektedir. Bu çerçevede aile, tek tek bireyleri içerisinde barındıran bir çatı olarak nesnel varlığının ötesinde, kendini adama oyunlarıyla kurulan söylemsel bir yapıya dönüşmektedir.

Çalışmaya konu olan her iki filmde de yer verilen aileler, yukarıda sözü edilen ve Türk sinemasında genellikle yer bulan türden, üyelerine güven veren aidiyet zeminleri, güvenli alanlar değildir. *Vavien*’de aile, boşucu bir yaşamın ana unsurlarından birisi olarak tarif edilmektedir. Ailenin bu şekilde tasviri daha çok erkek ya da baba karakteri için geçerlidir. Daha doğrusu, aileye ilişkin kurulan mutsuzluk tablosu, sadece babanın bakışında geçerlidir. Diğer karakterler bu konuda herhangi bir sorgulama içerisine girmemektedirler. Başka bir yaşamı düşleyen, bu anlamda aile düzeneği için bir tehdit oluşturan kişi, aslında bu düzeneğin sunduğu konfordan en çok yararlanan babadır. Celal, bir yandan alınganlıklar, kızgınlıklar ve bahanelerle aile içerisinde huzursuz bir ortam yaratırken öte yandan da yaşamında var olan bütün olumsuzlukları, başarısızlığı aile üyelerinin kötücül hallerine dayandırmaktadır. “Zaten alınma sıkacağım, olacağı bu. İşiniz gücünüz zarar. Bıktım hepinizden. Bir mutluluk vermediniz bana...” gibi sözlerle bir anlamda kendi yetersizliğinin sorgulanmasını olanaksız hale getirmeye çalışırken filmin aileye ilişkin söylemini de dile dökmektedir.

Bu çerçevede kültürel olarak “sıcak yuva” biçiminde tasavvur edilen aile, filmde, kendi içinden düşmanlar yetiştiren, haince planları, günahları üreten bir kurum olarak sunulmaktadır. Aileye ilişkin bu temsil stratejisi, saf, korunaklı aile evreni ve kötücül dış dünya biçimindeki karşıtlık üzerine kurulu ideolojik söylemi tersine çevirmektedir.

Korkuyorum Anne’de ise filmin genel atmosferini oluşturan karmaşa hali, aile temsillerini de belirlemektedir. Filmde aile, tek tek çekirdek ailelerden çok kolektif bir bütünlük şeklinde tasvir edilmektedir. Büyükçe bir geniş aile metaforu sunan bu

kolektif yaşam, bazı çatışmalı durumlar ortaya çıkarsa da, birey için güvenlik sağlayan, duygusal bir bağlam niteliğindedir. Filmde nihai olarak yapılan, eksikliklerin, hataların yavaş da olsa farkına vararak bir kaynaşmanın sağlanacağına ilişkin vurgu, bireyin bu topluluk içerisindeki konumunu da tarif etmektedir. Burada bireye verilen görev, bir özne'likten çok, durumunu kabullenme, korkularıyla barışma ve verilen rolü benimseme çerçevesinde belirlenmektedir.

Filmde kentli aileler konu alınmakla birlikte, ailenin mekansal tasarımı, kentli orta sınıf aile yaşamını karakterize eden kendi içine kapanma ve mahremiyet anlayışına uymaz. Karakterler arası ilişkileri belirleyen kolektif bir yaşam sürdürme deneyimi, evin mekansal inşasını da belirlemektedir. Hangi dairenin, hangi aileye ait olduğu büyük ölçüde belirsizdir. Apartman dairesiyle özdeşleşen "ev" kavrayışı, yerini apartmanın ev olarak tek parça halinde görselleştirilmesine bırakmıştır. Örneğin evin mahremiyetini sağlayan kapılar neredeyse görünmezleştirilmiştir. Kapının herhangi bir işlevi yoktur. Tüm kapılar ardına kadar açıktır. Sınırların böylesine ortadan kaldırılması, kolektivite ve mahremiyet arasındaki tercihi de ortaya koymakta, geleneksel geniş aileye benzer bir kolektif yaşam kurulmaktadır.

Toplulukçu yaşamı olumlayan bakış içerisinde, eve duygusal olarak biçilen imgesel anlamlar da önemsizleşmektedir. Daha çok apartman ve mahalle yaşamı üzerine yoğunlaşan duygusal vurgular, oluşturulan dünya imgesiyle de yakından ilgilidir. Çokça karşılaştığımız kötücül dış dünya ya da kent yaşamından kaçmanın, sığınmanın mekanı olan güvenli ev imgesi, *Korkuyorum Anne*'de geçerli değildir. Tam tersine, küçük aileler, bireyin ihtiyaçlarını karşılayamayacak düzeyde zayıf, parçalı ve gerilimli ortamlar olarak resmedilmektedir. Ali de Keten de Çetin de kendi ailelerinden çok, topluluğun çocuğuymuş gibi görünmekte, olgunlaşma süreçlerini topluluğun teşvik ve gözetimi altında sürdürmektedirler. Bu çerçevede filmde evin, içerisi ve dışarı arasında ayırım yapan ve içerisini yakın, mahrem, duygusal ilişkilerin kurulduğu bir alana dönüştüren "sıcak yuva" söyleminden uzak olduğu söylenebilir.

Vavien'de de konu edilen aile görünüm açısından bütünlüklü bir yapı sunsa da kültürel olarak tarif edilen "yuva" metaforuna uymaz. Filmde güçlü akrabalık ilişkileri ya da kolektif bir yaşam örneklenirse de, aile ve onu kuşatan toplumsal çevrenin, birey açısından tüm yaşamı belirleyen bir sıkıntı haline yol açtığı şeklinde bir söylem üretilmektedir. Topluluk ya da çevre, bir yandan kadınlık erkeklik tanımları, cinsellik, aileye sadakat, iş ahlakı gibi çok çeşitli konularda bireyin yaşamını bir üst göz olarak biçimlendirip gözetirken, bir yandan da yarattığı boğucu atmosferle bireylerin çıkışsızlık hissi içerisinde farklı ve meşru olmayan yollara başvurmalarına yol açmaktadır. Bu anlamda, toplumsal bağlam ve onun bir uzantısı görünümündeki aile, bireyler açısından hadım edici bir atmosfer olarak inşa edilmektedir.

Kapalı toplumsal bağlam ile Celal'in evinin mekansal tasarımı arasında da bir benzerlik kurulabilir. Kasaba yaşamının tüm kontrol sistemlerine karşın karakterlerin ürettikleri porno CD alışıveriş, hovardalık, ölüm planları yapmak gibi "karanlık ilişkiler" in benzerleri, evin mekansal tasarımında da mevcuttur. Evin içinde, daha derin ve karanlık bir içeriye açılan başka bir kapının varlığı, gizli bölmeler, evin duvarları içerisine yerleştirilen sınırlar vb. toplumsal alanda sürdürülen karanlık ilişkilerle paralellikler içermektedir. Ev, gizli köşeleriyle, içinde barındırdığı sınırlarla bir tür "günah mekanı" olarak inşa edilmektedir. Karakterlerin dünyasına ilişkin karanlık noktalar evin mekansal tasarımıyla örtüşmekte,

ev bu karanlık dünyaları besleyen gizemli bir yapı olarak kurulmaktadır. Bacaya saklanan porno CD'ler, duvardaki tuğlanın ardına özenle konulan paralar, özellikle de hem suçüstü yapılan günahın mekanı olması hem de suçun gözetlenmesine olanak veren bir yalıtım sağlamasıyla mahzen, evin gizemli bir atmosfer içerisinde inşasının unsurlarıdır. Evin bu tekinsiz halleri, yuva imgesine ilişkin tasarlanan algıyı da belirlemektedir. Aile üyeleri arasındaki ilişkiler de aynı gizemli, tekinsiz dünyanın parçalarıdır. Sevilay parasını kocasından saklamak için evin karanlık bir köşesini kullanırken, Celal de aynı karanlık mekanlarda gizli planlar kurmaktadır.

Aileye ilişkin bu karamsar atmosfere rağmen evlilik kurumu, en azından öykünün bağlamını oluşturan toplumsal çevre ve özellikle de kadın için vazgeçilmez ve geri dönülmez bir yapı olarak sunulmaktadır. Filmde yer alan aile düzeneği, kadının her yönüyle sömürüldüğü, ezildiği ve şiddete maruz kaldığı bir yapı olsa da kadın yine de bu düzeneğin devam etmesi için her türlü fedakarlığı göze almakta ve evliliğini sürdürmeyi hedeflemektedir. Öte yandan Celal karakteri üzerinden kurulan alternatifsizlik/çıkışsızlık teması çerçevesinde ve bütün sorunların üstü örtülerek mutluluk görünümünün sağlanabilmesi olanaklı hale getirilerek bir anlamda aile zorunlu bir birliktelik olarak önerilmektedir.

Bu bağlamda boşanma olgusu da filmin aileye ilişkin söylemini kuran unsurlardanır. Boşanma, Celal'in bir yandan karısını öldürmeye çalıştığı için suçluluk hissini bastırmak üzere bir yandan da suçlarını Sevilay'ın görmezden gelmesi için kullandığı bir silaha dönüşmektedir. Bir tehditten ibaret olan boşanma, geleneksel toplumda kodlandığı üzere, kadın açısından büyük bir yıkım gibi algılanmaktadır. Sevilay, Celal'in gerçekten boşanabileceği korkusuyla adeta dehşet içinde kalmıştır. Celal'in boşanmaktan vazgeçmesi karşılığında, parasının çalınmasını, şiddeti, cinayet girişimini sessizce yok saymaya hazırdır. Celal, Sevilay'dan aldığı paranın bir kısmını ihale işinden avans aldığı yalanıyla geriye vermeye ve bir bakıma bu rüşvetle suçunun üstünü örtmeye çalışırken, Sevilay'ın "Ben para pul istemiyom Celal. Ben seni istiyom. Sen olmasan ne işe yarar para? Ne olursun yanımdan gitme. Sen benim her şeyimsin, sen olmazsan ben yaşayamam... İstemiyom ben para, senin olsun. Her şeyim sensin Celal, senden başka hiçbir şeyim yok. N'olursun gitme..." gibi sözlerle verdiği karşılık kadının evlilik ilişkisi içerisindeki konumuna ilişkin filmin vurgusunu ortaya koymaktadır. Celal'in "İyi de parayı soran sen değil misin? Sen sordun parayı" şeklindeki suçluluk hissini bastırma girişimine karşılık Sevilay'ın "diyeceğim kimse yoktu" şeklindeki yanıtı, filmin kadının boyun eğme ve aile bütünlüğünü savunma konusundaki yöneliminin nedenini de açıklamaktadır. Bu bağlamda kadının çıkışsızlığı ve koşulsuz tabiyeti bir tür yersiz-yurtsuzluk söylemi içerisinde gerekçelendirilmektedir.

Korkuyorum Anne'de ise evlilik kurumuna ilişkin olumlama ya da ret anlamında belirgin bir bakış oluşturulduğu söylenemez. Romantik aşk teması, oldukça olumlu, insani bir deneyim olarak sunulurken, aşkın evlilikle sonuçlanması ya da aile bütünlüğünün korunması gerektiği yönünde net bir tavır ortaya konulmamaktadır. Bununla birlikte romantik aşk teması üzerinden evliliğe ilişkin sınırlı da olsa olumlu bir yaklaşım oluşturulmaktadır. Evliliği temsil eden değerli bir yüzük etrafında kurulan, kadının gönlünü kazanmak üzere erkeklerin giriştikleri çeşitli fedakarlıklarla karakterize edilen, cinsellikten arındırılmış romantik aşk teması, evliliği mutlu bir yaşamın olanağı olarak belirlemenin ipuçlarını sunmaktadır.

2.3. Baskıcı Babaya İsyanın Sınırları: Egemenlik ve Boyun Eğme İlişkileri

Bourdieu aileyi fiziksel, ekonomik ve sembolik güç ilişkileri tarafından şekillendirilen bir alan olarak tanımlamaktadır (akt. Charles vd. 2008: 20). Bourdieu'nun maddi olanaklar ve bu olanaklara erişimle ilişkilendirerek tartıştığı aile içindeki güç mücadelelerini keşfetmek, aileyi anlamada oldukça önemlidir. Sennett, aileyi belirleyen bu güç ilişkilerini "otorite" kavramı üzerinden tartışmaktadır. Köken olarak "kendini kollayamayanları kollayan koruyucu, muhafız; ya da kararsızlara öğütte bulunan" (1999: 54) anlamına gelen otorite, aileyle ilişkisi açısından bakıldığında anne babanın çocuklara sunduğu korumayı, yasalar tarafından yetişkinlere verilen tahakküm yetkisini ifade etmektedir. Otoriteyi eşit olmayan bireyler arasındaki bir tür bağ olarak değerlendiren Sennett'e göre (2005: 12, 19, 23, 37), güçlülük ve zayıflık imgelerini bir arada taşıyan bu bağ iktidarın duygusal bir ifadesidir. Bu bağlamda aile içi ilişkilerde bağlılığı, bağımlılığı, itaati, denetimi ve tahakkümü içeren otorite bağı, filmlerde de aileye ilişkin söylemsel inşanın ana unsurlarındandır.

Vavien filminde, koşulsuz bir biçimde erkeğe ya da babaya atfedilen otorite, katı bir hiyerarşiyle birlikte işlemektedir. Babanın ekmeği kazanan taraf olmasıyla da bağlantılı olan bu inşa biçimi, kadın ve çocuğun, babanın söylemine tabi olma konumunu sorgulamasız biçimde benimsemeleriyle mutlak bir söz söyleme hakkına dönüşür. Celal'in haklı ya da haksız bütün çıkışlarını karısı ve oğlu mutlak bir boyun eğiş içerisinde karşılar ve onun söylemini kıracak herhangi bir söz ya da davranışta bulunmazlar. Bununla birlikte otorite konumunda olan ve kendisini bu konuma layık gören karakterlere karşı şüpheli, alaycı, ironik bir bakış da oluşturulmaktadır. Bu konumu işgal eden karakterlerden Celal, çeşitli yetersizlikler ve başarısızlıklar içerisinde ve bu görünümünü dışsal nedenlere, başka insanlara bağlamaktadır. Çıkarışsızlık halinden kurtulmak için ise ahlaki, kültürel ve dinsel meşruiyet alanının dışına çıkan çözümlere başvurur. Otorite figürlerinden bir başkası olan ve devlet gücünü temsil eden milletvekili karakteri de sevimsiz ve çıkarıcı bir görünüm sunar. Görüntülediği neredeyse bütün sahnelerde yemeğe ilişkin bir vurguyla birlikte sunulur. Bu karakterin özellikle Sevilay ile kurduğu ilişkide, bu vurgu o kadar belirgindir ki vekilin etrafındaki insanlarla yalnızca onlardan yararlanmak üzere ilişkide bulunduğu şeklinde bir algı oluşturulmaktadır. Kendini deneyimli, bilge biriymiş gibi sunan, özellikle kardeşi Celal'e verdiği öğütlerle bu söylemi üreten Cemal ise hem kendi gerçekliğine hem de içinde bulunduğu dünyaya ilişkin bir yanılğı içerisinde. Celal'e "içine atma" şeklindeki öğütleri, yol gösterme ve bir anlamda eksik olan babanın konumuna yerleşme çabaları çeşitli absürtlükler içerisinde gösterilir. Çoğu kez verdiği öğütler Celal'in problemlerine çözüm üretecek nitelikte değildir ve Celal bu öğütleri dinlemiş gibi yapmakla yetinir.

Korkuyorum Anne'de ise aile içerisinde ve aileyi de içine alan toplumsal bağlamda konumlanan otoriteler olmak üzere birbirine paralel, birbirine benzeyen karakterler ve yapıardan söz edilebilir. Aile içerisinde otorite ve tabi olma ilişkileri ebeveyn ve çocukları arasında kurulur. Rasih, abartıya varan kuralcılığı, otoriterliği, bağırıp çağırmalarıyla sevimsiz hatta komik bir karakterdir. Oğlunu babasız büyüten Neriman da bir bakıma olmayan babanın sözünü devralmış, oğlunu ezen bir otorite figürüne dönüşmüştür. Keten, annesinin baskıcı tavırları nedeniyle yaşça yetişkinliğe ulaşmış olmasına karşın, hala çocuk gibidir.

Otorite figürlerine karşı özellikle Ali ve Keten'in davranışlarında gözlemlenen boyun

eğme biçimindeki tavır ancak otorite ve tabiyet konumlarını belirleyen kültürlenme sürecinin bir biçimde unutulması, boyun eğen karakterler olarak inşa edilme sürecine ilişkin bir bellek yitimi yoluyla ya da erkek olma yolunda kültürel olarak belirlenen bazı dönüm noktalarını başarıyla geçme ve erkekleğin onaylanması yoluyla kırılmaya uğratılabilmektedir. Bellek yitimi ya da bir tür kültürel amnezi hali, otoritenin söyleminin dışına taşma, otoritenin anlamadığı bir dilden konuşma gibi bir öz taşımakta bu nedenle de özellikle Rasih'in tavırlarında gözlemlendiği üzere, otoritenin absürt hallerini su yüzüne çıkarmaktadır. Filmde boyun eğme ilişkisini kıran diğer yol olan, sünnet olma, askerliğini yapma, bir kadını elde etme gibi erkeksi olgunlaşma sürecinde bir üst aşamaya geçmeyi sağlayan başarılar, kültürel olarak daha olanaklı ve olağan bir düzenek olarak görünmektedir. Ancak bu yapı içerisinde konum atlamak ya da bu dil içerisinde konuma ilişkin ilerlemeler kaydetmek aynı zamanda ataerkinin oyununa dahil olma, ataerkil düzeneği yeniden üretme anlamına gelmektedir.

Aileyi de içine alan daha geniş otorite yapılarıyla olan ilişkiler de daha çok güçlü bir yapının varlığı ve bu yapıdan uzak durmaya çalışma biçiminde kurulmakta, bu yapılar karşısında takınılan korku halini yenme de ancak o yapı içerisinde erime, onun diline girme biçiminde mümkün olmaktadır. Otorite yapıları içerisinde bir konum edinme, yine erkekleğe ilişkin bir tür olgunlaşma söylemi içerisinde kurulmaktadır. Örneğin, askerlikten korkan ve kolundaki titremeyi bahane ederek yıllarca askerden kaçan Aytakin, askerlik söylemine dahil olarak aynı zamanda hem erkek kimliğine ilişkin bir onaylanma sürecine hem de otoriteden pay alma biçiminde/anlamında, otoriter dilin yeniden üretilmesine katılmaktadır.

Otoriteyle ilişkili olarak şiddet olgusu da her iki filmde de daha çok psikolojik şiddet biçimiyle yer bulmaktadır. **Vavien**'de yalnızca bir sahnede Cemal, kardeşini, karısını öldürmeye çalışmış olmasından dolayı döver. Öte yandan tüm anlatıyı kaplayan yoğun bir psikolojik şiddet söz konusudur. Şiddeti erkek uygulamakta, kadın ve çocuk ise sessizce boyun eğmektedir. *Korkuyorum Anne*'de de şiddet yoğun bir biçimde vardır. Çocuklara yönelik bir eğitim yöntemi olarak kullanılırken, yetişkinlere karşı da sıkça başvurulmuş, olağan bir tepki niteliğindedir. Ancak şiddet, özellikle genç erkekler için yetişkinliğe ulaşmanın, bütünlüklü bir benlik inşasının önünde büyük bir engeldir. Şiddete maruz kalan erkekler, olgunluğa ulaşamamış, yaşamda tutunamamış karakterlerdir.

2.4. Ataerkil Kriz ve Erkeklik Halleri

Filmlerde ataerkil-muhafazakar bir dünyanın kurulması ve aile ideolojisinin meşrulaştırılmasında erkekleğe ve özellikle de babalığa ilişkin anlamlar belirleyici olmaktadır. Canan Uluyağcı'nın (1993) da ortaya koyduğu üzere, Türk sinemasında erkek kimliği daha çok otorite kavramı etrafında örülmektedir. Ailede bir otorite figürünün olması gerektiği savunulmakta ve son sözü söyleme yeterliliği, fiziksel ve ekonomik güç gibi belirleyicilere bağlı olarak erkeğe erkeğe, özellikle de babaya atfedilmektedir. Erkeğin hem fiziksel hem de toplumsal konum anlamında "tam"lığıyla koşut olan otoriteye sahip olma ve onu kullanma gibi yetkinlikler, namusunu koruma, dostuna sahip çıkma ve gerektiğinde şiddet uygulayabilme gibi alanlarda uygulamaya konulmaktadır. Bu çerçevede Uluyağcı, filmlerde namus, otorite, dostluk, şiddet ve cinsellik gibi kavramlar bağlamında üretilen erkeklik temsillerinin, toplumda var olan örüntüleri pekiştirdiği sonucuna ulaşmaktadır.

İncelenen filmler, erkek karakterlerin sunumu açısından da Türk sineması içerisinde ayrıksı bir konumda yer almaktadırlar. *Korkuyorum Anne*'de öykü içerisinde sık sık karşılaştığımız "anne, *Korkuyorum Anne*" seslenişleriyle bir gülmece unsuru haline geldiği üzere, erkek karakterler, egemen erkeklik tanımlarıyla örtüşmeyen gerilemeler, korkular, eksiklikler içerisindedirler. Ali, babasının gölgesinde kalmış, babalık rolüne ilişkin abartılar nedeniyle, iş yaşamından kadınlarla ilişkilerine kadar başarısız bir karakter haline gelmiştir. Hafıza kaybı da bu gerileme halini bir çocuksulaşmaya dönüştürmüştür.

Keten, ayrılaşma, bireyleşme sürecine hadım edici öteki olarak babanın dahil olmamış olması ya da annenin babalık rolüyle tanımlanan sertlik, cezalandırma gibi nitelikleri üstlenmiş olması nedeniyle anneden kopuşu bir türlü gerçekleştirememiş, annenin gölgesinde, onun söylemi tarafından biçimlendirilen bir çocuk görünümünden kurtulamamıştır. Bununla birlikte Keten'in durumunu, annenin aşırı otoriter karakteri nedeniyle, kültürel olarak anneye atfedilen, şefkat, merhamet, sevgi gibi temalar üzerinden kurulan bir ilişkiyi deneyimlememiş olması dolayısıyla anne imgesine ilişkin bir eksiltinin varlığından kaynaklanan bir olmamışlık hali olarak da değerlendirmek mümkündür. Her şekilde, annenin kendisine atfedilen rolün ötesinde, erkeksi bir karakter olarak tanımlanması olumsuzlanmakta, filmin sonunda annenin yeniden kendi rolüne, şefkat ve endişeli kadın konumuna dönmesiyle denge kurulmaktadır.

Aytekin de askerlik korkusu nedeniyle erkeksilik konusunda eksiklikler yaşamakta ve o da çocuksu bir görünüm sunmaktadır. Aytekin'in çocuksu saflıktan kurtulması da yine erkek olma yolunda kültürel olarak bir dönüm noktası niteliğindeki askerlik ritüeline dahil olmasıyla gerçekleşmektedir.

Erkek olma yolunda korkular yaşayan, erkek kimliğinin acı verici ritüelleri konusunda kaygılar yaşayan diğer bir karakter de Çetin'dir. Çetin aracılığıyla erkeklik tartışması sünnet olmak etrafında yürütülmektedir. Erkek olmak üzere yaşanan zorluklar, erkeksi bir onur söylemi içerisinde bastırılmaya çalışılmakta, ulaşılabilecek hedef olarak belirlenen erkek kimliği, çeşitli kastrasyonların kabullenilebilir hale getirilmesinde güçlü bir kültürel gerekçe olarak iş görmektedir. Örneğin yemek sahnesinde, sünnet olmak istemeyen Çetin'i diğer apartman sakinleri ikna etmeye çalışmaktadırlar:

Kasap: "İyi sünnetçi acıtmaz zaten."

Ali: "Nerden biliyorsun acımadığını?"

Kasap "Hem acıtsa ne olacak yani; erkek olacaksın, erkek."

Başka bir sahnede de, sünnetçiden kaçan Çetin'i yakalamaya çalışan apartman sakinleri, "Çetin gel buraya erkek olacaksın" diye bağırmaktadırlar. Bu iki örnekte özetlendiği üzere, erkek kimliği kültürel olarak, bu kimliğin taşıyıcısı durumundaki erkeğin deneyimlemek zorunda olduğu çeşitli sınamalar ve ritüellerle inşa edilen ve yaşam boyu yeniden üretilen bir yapıyı ifade etmektedir.

Vavien'de de erkekler, kimlikleriyle ilişkili rolleri eksiksiz yerine getirdikleri şekilde bir görünüm sunsalar da aslında bu olağan görüntünün arkasında çeşitli eksiklikler, zayıflıklar içerisindedirler. Celal, özellikle aile üyelerine karşı tam bir iktidar sahibi olma halini örneklerken, aslında düşlediği yaşama ulaşamamış olmaktan dolayı yoğun bir hadımlık durumunu yaşar. Oldukça başarısız, çaresiz bir karakterdir ve kendi

yaşamına yön verebilen bir özne görünümü sunamaz. Karısının yıllarca ondan gizli para biriktirmiş olması, Sibel'i başka bir erkeğe kaptırmış olması, Celal'in hadımlık durumunu güçlendiren unsurlardır. Benzer bir eksiklik halini Cemal de benlik algısında var olan bir yanılgı çerçevesinde yaşar. Eşinin ölümünün ardından bir erginlik süreci yaşadığına inanan Cemal, "yetkin aforizmalar" ürettiğiymiş yanılsaması içerisinde aslında gerçeklikten kopuk, akli yetersizlikten kaynaklanan bir zavallılık içerisindedir. Cemal'in içine düştüğü bu aldatmaca, Celal'e, bir bilge edasıyla öğütler vermeye çalıştığı sahnelerde iyice belirginleşir. Cemal'in sözleri hiçbir zaman hedefine ulaşmaz. Örneğin, Samsun'a doğru gece yolculuğu yaptıkları sahnede, kardeşine bazı uyarılarda, öğütlerde bulunur ama Sibel'e mesaj atmakla meşgul olan Celal, abisinin uzun uzun konuşmalarını duymaz bile. Bu noktada Cemal'in bilgelik iddiaları, bir yanılsamadan öteye geçemez.

Erkeğin ve erkeklığın en olgun biçimi olarak babanın, otoritesinin meşruiyetini sağlaması büyük ölçüde egemenlik alanına hükmetmesiyle olanaklıdır. Bu da birbirini tamamlayan iki ana eksen üzerinde ilerler. Babanın öncelikle yerine getirmesi gereken sorumluluk koruyuculuktur. Kötücül dış dünyadan gelebilecek her türlü tehdide, kirlenmeye karşı, kutsal mahremiyet alanının savunulması babaya atfedilir. Bu çerçevede geleneksel aile ilişkileri babanın himayesinde yeniden üretilir. Babanın koruyuculuk sorumluluğunun diğer yüzünü ise, denetim sorumluluğu oluşturur. Denetleme baba için daha çok eşinin ve kızının cinselliğini kontrol altında bulundurma anlamına gelir. Bu noktada Celal'in komşusu da kızının, Mesut'la olan ilişkisi bağlamında, erkekligi kuran ana ilkelerden olan namus kavramı çerçevesinde bir tür eksilti içerisindedir.

Erkek kimliğine ilişkin belirlenen gerekliliklerden birisi de, ailesini geçindirecek, bağımsız bir ev kurabilecek düzeyde para kazanma, başka deyişle ekmek kazanma rolünü başarıyla gerçekleştirmedir. *Korkuyorum Anne*'de ekmeği kazanma ve erkeklik arasında var olduğu düşünülen bu kopmaz bağ, bir kadının, İpek'in ağzından söylenebilir. Ali'nin Ümit'e olan aşkıyla ilgili yorumlarda bulunan İpek, "bir çekidüzen ver kendine, bir işe gir mesela. Kadınlar aileleriyle oturan erkeklere güvenmez," der.

Korkuyorum Anne'de, kültürel olarak erkek kimliğinin gereklilikleri arasına konulan, "bir kadının aşkını kazanma" ya da "bir kadını elde edebilme" teması da erkeğin tamliğinin sağlanması yolunda önemli bir aşama olarak belirlenmektedir. Ali ve Keten'in çocuksu niteliklerinden kurtulup yetke sahibi haline gelebilmelerinde, bir kadının dünyasında anlam kurucu birer varlığa dönüşmeleri, neredeyse en temel erkeksi ritüel olarak ortaya konulur. Ali'nin, Ümit'i etkileme ya da elde etme konusunda adımlar atması, annesinden kaldığı düşünülen değerli bir yüzükle birlikte, kadının dünyasında bir konum edinmesi, babanın iktidar alanından belli ölçüde uzaklaşmasını sağlar. Böylece babanın sözünü kıran bir söylem geliştirebilmesi mümkün olur ve giderek bağımsız bir erkek olma yolunda ilerleme sağlar.

Keten'in erkeklik serüveninde de belli ölçüde de olsa hadımlık durumundan uzaklaşması ancak bir kadının kalbini kazanma yolunda başarılı bir adım atmasıyla mümkün olur. Keten, İpek için oldukça değerli olan yüzüğü bir biçimde yeniden İpek'in eline ulaştırmış, yüzük aracılığıyla da kadının gözünde belli bir konum edinebilmiştir. Erkek olma yolunda değerli bir adım olan bu başarının ardından, kendi ailesinde otorite olma rolünü üstlenmiş olan annesinden kopuşu sağlamaya, onun söylemini kırmaya yönelik girişimlerde bulunmaya başlar. Ancak koşullar kültürel olarak kendisinden

beklenen erkek kimliğini inşa etme sorumluluğunu başarıyla yerine getirmeyi neredeyse olanaksızlaştırmaktadır. Keten'in böylesi bir girişimde bulunması, annesinin de meydan okumasını beraberinde getirir ve onun erkeklik iddialarını geçersiz kılacak bir bilgiyi (geceleri altını islatması) paylaşmasıyla, Keten açısından bir kriz hali ortaya çıkar. Öyle ki bir erkeğin için bir defa adım attığı erkek olma serüveninde böylesi bir gerileme ciddi bir iktidar kaybı anlamına gelecektir. Bu noktada Keten, yüksek bir kayaya tırmanarak, meydan okuma girişimini sürdürmeyi tercih eder. Keten'in yardımına koşan ise yine benzer bir olgunlaşma, erkek olma yolunda henüz gerekli onayı kazanamamış durumda olan Ali'dir. Ancak dik bir kayanın tepesinde birbirine sıkıca tutunmuş halde görüntülenen iki genç, güçlü, sarsılmaz erkeklerden çok, ilgiye, yardıma muhtaç iki çocuğu andırmaktadırlar. Keten'in "anne! *Korkuyorum Anne!*" şeklindeki bağırması, daha birkaç günlük bebeğin ağlamalarıyla örtüştürülür. Yine de bu erkeksi gösteri, annenin tüm sertliğinden vazgeçmesini, kültürel olarak idealleştirilen yumuşak başlı, sevgi ve şefkat dolu, endişeli bir anneye dönüşmesini sağlayan yeterli bir ders olmuştur. Böylece ideal bir anne olma yolunda eğitilen kadın ve onun şefkatli dokunuşunu çağırın Keten arasında o ilksel bağ yeniden tesis edilmiş, bağlılıkların pürüzsüzlüğünü engelleyen tüm problemler küçük bir kriz haliyle, yerini yoğun bağlılıklara bırakmıştır.

Korkuyorum Anne'de avlanmak da erkek olma süreçlerinden birisi olarak sıkça göndermelerde bulunulan bir temadır. Bir avı, bir kadını elde etmek, haklamak vb. anlamlarıyla av fikri erkeksi bir öz taşıırken, silahla ya da fallusla donatılmak bir yandan erkeksi vurguyu pekiştirmekte bir yandan da erkeklige ilişkin eksiklik algılarının üstünü örtmeye yaramaktadır.

Vavien'de tutucu bir toplum içerisinde erkeklige ilişkin krizleri/çocuksu gerilemeleri ve yeniden üretim pratiklerini oluşturan yapılar iç içe geçmiş ve birbirini besleyen süreçlerdir. Bu süreçler, erkekler arası mücadele, dayanışma ve gözetleme pratikleri içerisinde yapılanmaktadır. Celal'in Sibel'e olan yönelimiyle simgelenen orta sınıf kasaba aile yaşamından bunalan erkeğin, bu yaşamın dışında bir dünyaya kaçma isteği, yine başka bir erkeğin tehditkar müdahaleleriyle sekteye uğratılır. Başka bir erkeğin egemenlik iddiaları nazarında gerileyen Celal, bu alanda kaybettiği iktidarı, oğlunun, komşunun kızını baştan çıkarması üzerinden ve kızın babasının egemenlik alanını kırma, diğer erkeğin iktidarından kendine pay koparma biçiminde telafi etmeye yönelir. Komedi unsurları olarak yer verilen ve erkek kimliğini biçimlendiren erkekler arası güç oyunları, kontrol ve denetim işlevi görürken bir anlamda erkeksi şiddet gösterilerini dizginleyen uyaşmaları da kurmaktadır. Süleyman'ın Celal'e karşı öfkesini ve saldırganlığını engellemeye çalışan arkadaşlarının, "ya Süleyman bu adam senin dengin mi," şeklinde tekrarladıkları replikle örneklendiği üzere, erkeksi jargon ve uyaşmalar hem erkekler arası konum alışları belirlemekte hem de bu konum alışları içerisinde bu dil ve anlam dünyası yeniden kurulmaktadır.

Celal karakteri üzerinden erkeklige ilişkin çoklu bir kimlik tasarımı oluşturulduğunu, erkek imgesinin bir çoğul imge olarak temsil edildiğini söylemek mümkündür. Yetkeye, başka erkeklerden gelen tehlikelere tam bir boyun eğişle karşılık verme, egemenlik alanındakilere karşı ise otoriter, sert bir baba rolüne soyunma; sempatik görünümüne karşın, şeytani planlar yapma gibi tezahürler biçimindeki bu karakter tasarımı, ataerkil toplumsal yapılanma içerisinde işlerlikte olan erkeklik tasarımının tekinsiz, belirsiz, karanlık yönler barındıracağı yönünde bir algı oluşmasına neden olmaktadır. Celal'in,

aynanın karşısına geçip “pikniğe gidelim” demek üzere prova yaptığı sahnede, insanın bu tekinsiz hallerine ilişkin vurgu, karakterin aynadaki yansıması aracılığıyla görsel olarak da pekiştirilir.

Celal’in çeşitli sapa yollar bulma şeklindeki arayışları çocuksu beceriksizlikler, gülmece unsurlarıyla işlendiği gibi *Korkuyorum Anne*’de de erkek karakterlerin eksilteleri, olumsuzluk ya da aşağılama içeren temsiller içerisinde değil, çocuksu bir sevecenlik çerçevesinde tartışmaya konu edilmektedir. Bir tür bitimsiz çocuk kalma serüveni olarak tanımlanan erkek olma deneyimi, belli aşamalar geçilse bile kolay kolay tamamlanacak gibi görünmez. Örneğin ileri yaşına rağmen Rasih hala bir çocuk gibi konuşur ve davranır. Mantık ya da olgunluk daha çok kadınlarla ilişkilendirilir. Erkeklerin hemen hepsi hangi yaşta olursa olsun, çocuksu nitelikler sergilerler.

Erkeksi eksiltelerin devamı olarak, filmdeki baba figürlerinin tümü başarısızlıklarıyla, olmayışlarıyla dikkati çeker. Absürt derecede kuralcı, otoriter bir karakter olan Rasih, babalık rolüne ilişkin bir fazlalık biçiminde kurgulansa da diğer karakterler tarafından umursanmayan, ciddiye alınmayan, temsil ettiği otoriteye ilişkin meşruiyet talebi söylem dışı bırakılan bir karakterdir. Öte yandan, tüm sertliğine, oğlunu beğenmeyişine karşın onu korumak için fedakarlıklarda bulunur. Örneğin, Ali’nin Ümit’e verdiği yüzüğün kuyumcudan çalınmış olduğuna ilişkin yanlış anlaşılma üzerine Ali’nin gerçekten soyguna karışmış olduğu yönündeki şüpheler ortaya çıktığında, oğlunun ne yaptığını bilmediğini, aklının başında olmadığını kanıtlamaya çalışır. Oğlunu korumak için yalan bile söyler. Bu anlamda Yeşilçam’da sıkça karşılaştığımız koruyucu baba rolünü anımsatmaktadır.

Ali ve Rasih karakterleri çerçevesinde baba-oğul ilişkisi, bir unutmama ve yeniden hatırlama oyunu etrafında konu edilir. Geçici olarak hafızasını kaybeden Ali apartmanda yaşayan neredeyse herkesi yavaş yavaş tanıırken babasını bir türlü hatırlamaz. Bu durumu kaldıramayan Rasih oğlunun kendisini de tanıması için ısrarcı bir çaba içerisine girer. Ancak babasının bütün ısrarlarına, bağırıp çağırmalarına karşın, onu dinlemiş gibi yapan Ali, söylenenleri umursamaz bir tavırla görmezden gelir ya da konuyu değiştirir ve babasını hatırlamamakta direnir. Baba ile oğul arasındaki bağın böylesine yerine konulamamasını, babanın sözünün oğluna ulaşmamasını, babanın Ali’nin dünyasına bu yabancılık halini, baba ile oğul arasındaki iletişimi sağlayan bir aracının, annenin, olmayışıyla açıklamak mümkündür. Nitekim Lacan (1993: 319), babanın simgesel öteki olarak çocuğun dünyasında varlığını kuran, babayı çocuğun dünyasına dahil eden şeyin, annenin söylemi olduğunu belirtir. Baba, annenin naklettiği ölçüde çocuğun dünyasına dahil olmaktadır. Şu halde, annenin eksikliği nedeniyle, babanın yasa-yasak şeklindeki sözünün Ali’ye ulaşmasını engelleyen, görünmez, geçirgenliği olmayan bir boşluğun varlığından söz edebiliriz. Babanın sözünün, oğluna ulaşmaması biçimindeki boşluk ya da mesafe algısını, babanın erişilmez bir otorite figürü olarak inşa edilmesi ve çocuğun babaya yöneliminin aşılması güç bir mesafe duygusuyla birlikte var olması şeklindeki kültürel kurgunun tersine çevrilmesi olarak okumak da mümkündür.

Ali’nin hafıza kaybı büyük ölçüde babaya ilişkin bir unutmama isteğinin, babadan kaçma, kendi dünyasına sığınma isteğinin bir biçimi gibi görünmektedir. Nitekim her seferinde aşağılayan, fiziksel ya da ruhsal şiddet uygulayan, aşırı otoriter baba, Ali’nin dünyasını baştan aşağı biçimlendiren, baş edilmesi güç bir fazlalıktır. Özellikle Ali’nin bir anlamda

kaçış alanı olarak sığındığı hafıza kaybının dışında baba oldukça baskın bir karakter olarak vardır. Ali'nin eve ilişkin algısı da bu "baskın öteki"nin gölgesinde, bir tür kaçış çerçevesinde tanımlanır. "Ben en çok banyoyu severim. Çünkü evde kapısı kilitlenen tek yer orası..." şeklindeki yorumu, baba figürünün oğulun benliğinde neden olduğu travmayı örneklemektedir. Babanın bu abartılı halleri görsel olarak da pekiştirilir. Rasih'in Ali'ye bağırıp çağırdığı sahnelerde Ali oturarak, Rasih ise ayakta görüntülenir ve çerçeve Rasih'in baş bölgesini dışarıda bırakacak biçimde ayarlanır. Böylesi bir tercih, babanın çerçeveye bile sığmayacak düzeyde bir fazlalık olarak vurgulandığı biçiminde yorumlanabilir.

Filmde Ali'nin iyileşmesi de babalığa ilişkin kurulan ironi dili içerisinde bir tür oyun biçiminde açıklanmakta hatırlama da babanın fazlalığına ilişkin vurgu bağlamında mümkün olmaktadır. Rasih, Ali'yi iter ve Ali düşerken, çocukluğu boyunca tekrarlandığı üzere, "yapma baba" der. Ali'nin hafızasının yerine gelmesi ya da kendi dünyasında yeniden babasına bir konum vermesi Rasih için büyük bir sevinç kaynağıdır. Ev ahalisinin hepsini toplar ve "Size iyi haberi vereyim. Oğlum iyileşti. Baba dedi. Yapma baba dedi. Hatırladı beni," der. Bu çerçevede baba ile oğul arasındaki iktidar ilişkisi, bir tür iyileşme durumu olarak açıklanan Ali'nin babayı yeniden kimliğini şekillendiren öteki olarak kabullenmesi, söyleminde babaya yer vermesiyle yeniden kurulur. Böylece egemenliğin kırılmasını sağlayan bir ret konumlanmasına karşılık gelen geçirimsiz boşluk algısı da ortadan kalkar.

Filmde yer alan diğer baba figürlerine ilişkin de benzer bir olmamışlıktan söz edilebilir. Keten'in babasının kim olduğu ve yaşayıp yaşamadığına ilişkin hiçbir bilgi yoktur. İpek'in henüz doğmamış olan bebeğinin babası, tekinsiz bir figür olarak, yalnızca telefondaki "Aloo! Orda mısın? Hişt İpek, yüzüğümü istiyorum," diyen sesiyle öyküye dahil olur. Çetin'in babası Rıza ise hastalıkları ve tembelliğiyle aciz bir erkek görünümündedir. Rıza'nın bir erkek ve bir baba olarak büyük ölçüde evin ekmeğini kazanma rolünü yerine getirememesinden kaynaklanan acizliği hem eşinin ve topluluğun diğer üyelerinin nazarında zayıf bir karakter olarak yer almasına neden olur hem de oğlu için bir ego ideali olma konumuna ilişkin yetersiz kalması sonucunu doğurur.

Korkuyorum Anne'de baba-oğul ilişkisini belirleyen, tüm yaşamı kuşatan bir tür fazlalık olarak otorite ve otoritenin alanından uzak durmaya çalışma, otoritenin söyleminin dışına kaçma isteği toplumsal otoriteler, başka deyişle "devlet baba" ile kurulan ilişkinin de temel karakteridir. Aytekin'in askerlik korkusu bağlamında örneklenen bu ilişki düzeyinde de, tabî olan tarafından erişimi engellemeye ya da öznelliğe alan açma anlamında, konulmaya çalışılan boşluk ya da söylemin dışında durma çabası, baba oğul ilişkisinde olduğu gibi, "kastre edici öteki"nin girişimiyle ortadan kaldırılmakta ve tabî olanın, ötekinin söylemine dahil olmasıyla sorun çözüme kavuşturulmakta ya da bir biçimde sorunun üstü örtülmektedir. Bu bağlamda Aytekin de askerliğe uyum sağlamış, kendince başarılar elde ederek, önceden çocuksu bir kaçma duygusu içerisinde uzak durduğu askerlik üzerinden devlet otoritesini içselleştirmiş, bu otoritenin söylemine dahil olmuş, o dil üzerinden konuşmaya başlamıştır. Bu durum Aytekin'in eksiltisini oluşturan el titremesinin de yok olmasını sağlamış, karakter bir anlamda erkek olma sürecinde büyük bir adım atmıştır.

Baba temsillerinin böylesi problemleri görünüşleri, *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Prencesin Uykusu* (Çağan Irmak, 2010), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer

Vargı, 1998), *Komser Şekspir* (Sinan Çetin, 2001) gibi bu dönemde çekilen pek çok filmde de metinlerarası bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. *Vavien*'de de baba figürü çeşitli fazlalıklar çerçevesinde tanıtılmakta, geleneksel baba tanımlamaları karikatürize edilmektedir. Baba-oğul arasındaki ilişki, *Korkuyorum Anne*'de de olduğu üzere babanın sözünün belirleyici olduğu, gerilimli bir eşleşememe ya da aynı sözün öznesi ve nesnesi biçiminde bir bağ oluşturmama şeklinde bir görünüm sunmaktadır. Babaların yaklaşımında çoğunlukla, çocuklarını daha çok başarısızlıkları ile değerlendirme, "ad"ını devredebileceği yeterlilikte görmeme eğilimi ön plandadır. Toplumsal alanda da var olan bu yaklaşım, büyük ölçüde babaların kendi yaşamlarına ilişkin başarısızlıklarını, oğulları üzerinden telafi etme düşüncesini ele vermektedir. Baba, oğluya kurduğu özdeşim çerçevesinde, onun başarıları ve "ideal" bir yaşama ulaşabilmiş olması üzerinden, kendilik algısına ilişkin bir tür tamlığa yükselmeyi, tatmin duygusu yaşamayı istemektedir. Babanın ulaşamadığı ancak fantezi düzeyinde kurguladığı bu "ideal yaşam"a ulaşmada, Cumhuriyet ideolojisinin de özellikle vurguladığı eğitim temel yoldur. Dolayısıyla babaların, oğullarının başarısızlıklarına ilişkin söylemleri daha çok eğitimlerindeki başarısızlıklar ve ideal bir meslek edinmemiş olma konularında yoğunlaşmaktadır. Celal ve oğlu arasındaki ilişkide eğitim aracılığıyla ideal bir yaşama ulaşma ve oğulun başarıları üzerinden benliğe ilişkin eksiltileri giderme arzusu karşılığını bulmaz ve baba-oğul ilişkisi tek taraflı, tekrarlardan repliklere, teklümelere dönüşür. Bu ilişki Celal'in "Keşke okumaya hevesli olsan da, ben de ceketimi satıp seni Ankara'larda, İstanbul'larda filan okutsam. Ama bakıyon karşında tam bir andavallı, tam bir mal. Ne, dediğini anlar ne, dediğini yapar. Oğlum senin kafan niye çalışmaz ya. Ben başkaları gibi çocuğumla gururlanamayacak mıyım? Benim oğlum şöyle, benim oğlum böyle diye hava atamayacak mıyım ya!" sözleriyle örneklenir.

Bu çerçevede Baba-oğul ilişkisi açısından Celal karakteri, *Korkuyorum Anne*'deki Rasih'in metinlerarası bir uzantısı gibidir. Celal ve Mesut arasındaki ilişki, yalnızca babanın bağırıp çağırılmaları ve oğulun cılız bir biçimde kendini savunmaya, kendini babasına kabul ettirmeye çalışması biçiminde kurulu. Çocuğun, anlatı boyunca devam eden, babanın aşağılayıcı, yadsıyıcı, otoriter konumuna tabi olma ya da onun söylemine kabul edilme biçimindeki konum edinme çabaları ancak komşunun kızını baştan çıkararak erkek olma yolunda yol kat etmesi ve babanın aileden uzak, yeni bir yaşam kurma biçimindeki fantezide yenilgiye uğrayıp yeniden aileye dönmesiyle karşılığını bulur. Böylece oğul, babanın konumuna ilişkin mirası devralmaya aday bir erkek olarak babanın dünyasında kabul görür.

Celal ve Mesut arasında kurulan hiyerarşik ilişki Celal ve kayınbabası arasında da söz konusudur. Celal'in oğluna karşı kurduğu aşağılayıcı dil bu defa kayınbabası tarafından kendisine yöneltilir. Böylece ataerkinin yaş, cinsiyet, akrabalık ilişkileri içerisinde katı bir hiyerarşi biçiminde dolaşımı örneklenir. Celal de hiyerarşide kendisinden daha üst konumda yer alan başka bir otorite figürüne karşı, oğlunun kendisine gösterdiği koşulsuz boyun eğme davranışını sergiler. Celal'in kişiliğinde gözlenen, kendisinden daha güçlü bir otoriteye koşulsuz boyun eğme ve daha zayıf olanı ezme şeklindeki çift değerlilik özelliğini Adorno (2003:300-306), otoriter kişiliğin temel niteliği olarak belirlemektedir. Adorno'ya göre, otoriteryen karakterin güçle özdeşleşmesi, "aşağı" olan her şeyin yadsınmasıyla birlikte işler. Özümşenen otoritenin diğer bireylere en yoğun yansıtıldığı alan ise aile ve iç gruplardır.

Filmde çeşitli hatalar, suçlar, sahtekarlıklarla “yırtma”ya çalışan Celal, bir biçimde tüm denemelerinde başarısız olup işlediği suçlarla yüzleşmesi gerektiğinde çocuksu bir anlamazlık ya da çocuksu bir suçüstü olma haline bürünür. Bu görünümüyle, erkekliğin kültürel inşasında temel bir nitelik olarak tanımlanan ahlaki olgunluk tanımlarının dışında kalır. Celal’in, işlediği suçun otorite konumunu işgal eden başka bir göz tarafından fark edilmesi ya da böyle bir ihtimalin ortaya çıkması durumunda suçunun sorumluluğundan kurtulmak üzere çabaladığı gözlenmektedir. Bu anlamda, güçlü bir süpergonon ve kültürün düzenine uyum sağlayabilecek düzeyde bir vicdani gelişimin özünü oluşturan “baba”yı içselleştirme, onun sözünü devralma konusunda bir eksiklik içerisinde olduğu mesajı verilir. Taşıyıcısı olduğu erkek kimliğine kültürel olarak atfedilen değerler içerisinde sahip olması ve sergilemesi gereken “iktidar”a ilişkin içinde bulunduğu eksilti hallerini ağabeyi Cemal telafi etmeye girişir ve kardeşi için bir ego ideali olmaya çabalar. Cemal, bilgisizliğinin, dünyadan bihaber olduğunun farkında olmasa da tüm o sofuca söylemler içerisinde aslında Celal için bir ikame baba rolü oynamaya soyunmaktadır. Öğütler vererek, döverek, suçunun affedilmesi için işbirliği yaparak, ikame baba rolünü yerine getirmeye çalışır.

Vavien’de baba kız ilişkisi de katı bir hiyerarşi içerisinde ve çeşitli trajikomik unsurlarla birlikte kurgulanır. Sevilay ve babası arasındaki ilişkide baba, sadece telefon konuşmalarıyla öyküye dahil olsa da ses tonuyla, şivesiyle, küfürleriyle belli bir babalık tanımı ortaya koyar. Babaya ilişkin oluşturulan algı, Sevilay’ın, eşinin tüm aşağılamalarına, ihanetine hatta öldürme girişimine sessiz kalmasını, tüm bunların ardından “beni bırakma” diye yalvarmasının nedenleriyle ilgili ipuçları da sunar. Sevilay’ın hem kökensele ailesi hem de kendi kurduğu ailede belirgin biçimde sergilenen katı hiyerarşiye dayanak otorite yapıları, bu ilişki örüntülerinin oldukça yaygın olabileceğine yönelik ipuçları sunmaktadır.

Erkeklik bağlamında cinsellik de ataerkil örüntülere uygun biçimde, daha çok erkeğe özgü bir nitelik olarak belirlenmektedir. Bu çerçevede evlilik dışı cinsellik deneyimleri, kaçamaklar da erkeklik söylemi dahilinde hoş görülür. Özellikle *Vavien*’de erkeklik pratikleri içerisinde cinselliğe ilişkin oldukça yoğun bir deneyim alanından söz etmek mümkündür. Örneğin porno CD alışverişinin erkekler ya da esnaf arasında oldukça yaygın bir alışkanlık olduğu yönünde bir algı söz konusudur. Yine pavyona gitmek ve orada çalışan kadınlarla kurulan ilişkiler oldukça olağanlaşmış durumlardır. Mesut’un, komşunun kızıyla olan ilişkisinin niteliği de tutucu ortama karşın cinselliğin gizli den gizliye oldukça yaygın bir biçimde var olduğu algısını pekiştirir.

2.5. Yaşamın Kıyısında Cambazlık Etmek: Kadın Temsilleri

İncelenen filmler, kadın karakterlerin sunumu açısından birbirinden büyük ölçüde farklıdır. *Korkuyorum Anne*’de, erkeklerin olmamışlıklarına, çocuksu hallerine karşın, kadınlar güçlü, ne yaptığını bilen karakterlerdir. Filmdeki kadınlardan üçü annelik rolleriyle tanımlanmaktadır. Ancak aynı zamanda terzi olan Neriman, anneden çok babalığa soyunmuş gibi görünmektedir ve bu haliyle oldukça iticidir. İpek çalışmaz ancak ev kadınlığıyla da ilişkilendirilmez. Ev işleriyle ilişkilendirilen tek kadın Selvi’dir. O da apartmanın temizlikçisidir. Selvi aracılığıyla ev işlerinin kadınlar açısından oldukça yoğun emek gerektiren, yorucu işler olduğu, temizlik, yemek, bulaşık vb. işlerin hepsini birden yürütmenin bir nevi “süper kadın” olmak anlamına geldiği gibi vurgular yapılır. İpek, Selvi’yi “Uçan kadın; camların perisi; kadınlığın gururu... Bi erkek göremezsin

onun gibi. Buralarda her şeyi o yapar: yemek, temizlik, hasta bakıcılık, cambazlık...” şeklinde tanıtırken aynı zamanda ücretsiz ev işçiliğine de göndermede bulunur. İpek’in kiracısı Ümit ise bir sporcudur. Ümit neredeyse görüntüde yer aldığı bütün sahnelerde sporcu kimliği bağlamında eylemlerde bulunur. Belli bir amaç uğruna yoğun bir biçimde çalışan neredeyse tek karakterdir.

Kadınların güçlü görünüşlerine karşın hemen hepsi de başarısızlıklar içerisindedir. Mesleğinden çok anneliğiyle ön plana çıkan Neriman başarısız bir annedir. İpek’in belli bir mesleği yoktur, yaşamını Ümit’ten aldığı kirayla sürdürmeye çalışır. Kendi başına ayakta durabilmesi mümkün görünmez. Selvi eşinin hastalıkları ve tembelliği nedeniyle onun sorumluluklarını da üstlenir ve ailesinin geçimini tek başına sağlamaya çalışır. Belli bir gelecek kurma konusunda en kararlı kadın olan Ümit ise uzun zaman hazırlandığı sınavda başarısız olur. Hem İpek hem de Ümit’in kimliklerinin tanımlanmasında belirleyici olan diğer bir faktör de erkeklerle kurdukları ilişkilidir. Her ikisi de bir erkeğin ilgisine karşılık vermeleri, onun arzusunun nesnesi olmalarıyla olumlanırlar.

Erkeklerin dünyasını tanımlayan askerlik, suç, av, avlama, öldürme, kesme, sünnet etme gibi temaların aksine kadınların dünyasında yaşamak, var olmayı yeniden üretmek gibi temalar belirgindir. Örneğin kasap Kemal, Ali’ye erkek olmanın insan olmadan nasıl farklılaştığı, vücut duruşunun, eksiklikleri gizlemenin erkek olmak yolunda ne kadar önemli olduğundan söz ederken, bir yandan da radyoda av sezonu ve av yasaklarıyla ilgili bir haber dinlemektedirler. Bu sahne tamamlanmadan, av yasaklarıyla ilgili haber akarken, Ümit’in “Nefes al, nefes ver. Nefes al, nefes ver... sanki bir varlığa nefes üflüyorsun; vücudunla bir olan bir varlığa.” Şeklindeki sözleri duyulmaya başlar ve hemen ardından da İpek ve Ümit’in doğum hazırlıkları ve nefes egzersizlerine geçilir. Kadınlar buyurma gücü, karar süreçlerine katılım gibi bakımlardan, erkeklere göre daha güçlü karakterlerdir. Ancak kimlik tanımları içerisine yerleştirilen annelik vurguları ve bir erkeğin bakışına, yönelişine, sözüne muhtaç olma hali, kadınların öznel konumları açısından geleneksel tanımlamaların dışına çıkmalarını engeller. Bu çerçevede kadınlar, bir erkeğin arzusuyla bütünleşen, erkeğin bakışı içerisinde bir varlık olarak, yumuşak huylu, güzel, sevimli karakterlerdir. Kadınların “insan nedir” sorusuna verdikleri yanıtlar da bu temsil stratejisi içerisinde kurulmaktadır. Kadınlığa ilişkin vurgular erkeklerle ilişkiler bağlamında oluşturulur. Kadınlar arası diyaloglarda sıkça güzellik ve bedenlerini güzel göstermenin yolları konu edilir. Bu çerçevede kadını tanımlamak, erkek dolayısıyla gerçekleştirilmektedir. Bu söylem kadın açısından bir nesne olma haline karşılık gelir.

Vavien filminde ise yer verilen kadınlar oldukça güçsüz karakterlerdir. Karar süreçlerine katılmak bir yana, herhangi bir konuda erkeğe soru sormaları bile adeta yasaklanmıştır. Kadının, fiziki olarak öykünün merkezinde yer almasına karşın, söylem düzeyinde böylesine olmayışı, bir durum tespiti olarak işlenir ve filmin sonunda sorunların üstünün örtülmesinin koşulu olarak da yine kadının olmayışı ya da bir varlık olma, söz söyleme hakkından feragat ettiği gösterilir. Bu çerçevede filmin çeşitli ironiler üzerine kurulu olan üslubu içerisinde kadına ve aileye ilişkin tespit ettiği farazi uyum halinin gerçekçiliğine ya da bu uyumun önerilip önerilmediğine ilişkin söylemi belirsizleşmektedir.

Vavien’de kadınlar, kasaba yaşamıyla örtüşür biçimde, daha çok ev alanı ve ev kadınlığı üzerinden tanımlanmaktadır. Kadınlar ve erkekler arasındaki cinsiyete dayalı işbölümü rejiminin net bir ayırım biçiminde kurgulanmasını en iyi özetleyen bölüm,

piknik sekansıdır. Sekansın başında, Celal elleri cebinde dolaşır. Kamera da uzunca bir çevrinmeyle Celal'in tanıklığına eşlik eder. Celal, semaveri, mangalı hazırlamış, ateşi yakmaya çalışan Sevilay ve Hanife'nin önünden geçer. Çevrinmenin devamında, görüntüye sofranın başına oturmuş keyifle bulmaca çözen Hüseyin ve göle taş atan Mesut girer. Kadınlar ve erkekler arasında doğal bir durummuş gibi algılanan bu ayırım aynı sekansın sonunda çok daha çarpıcı bir biçimde sergilenir. Hava soğumuş ve yağmur yağmaya başlamıştır. Erkekler, arabanın içinde otururken kadınlar ise telaşla eşyaları arabaya taşımaya çalışmaktadırlar.

Kadının kamusal yaşama katılımı ise yine kadınlar arası toplantılar, kadınca sorumluluklar çerçevesinde gerçekleşmektedir. Örneğin Sevilay'ın, parti çalışmalarına katılımı ancak ev kadınlığı maharetleri aracılığıyla mümkün olur. Dolayısıyla denilebilir ki toplumsal sorumluluklar da yine ev kadınlığı rolü çerçevesinde verilir. Milletvekili karakterinin bir anlamda cinsiyetsizmiş gibi resmedilmesi de ataerkil düzenek içerisinde kadının aktif bir rol benimseyebilmesinin yolunu da göstermesi anlamında kadınlık durumuna ilişkin önemli ipuçlarından birisidir. Filmde, cinsiyetinden arınmış kadının kamusal alanda makbul kabul edilmesi ve devlet adına söz söyleyebilir bir konuma yerleştirilmesini, kadının kamusal alanda tanımlanma biçimiyle ilgili bir ironi olarak okumak da mümkündür. Serra Yılmaz'ın canlandırdığı milletvekili, erkeksi bir buyurganlık ve "yeme"yi seven erkeksi bir devlet adamı nitelikleriyle dikkat çeker.

Korkuyorum Anne'de de kadınlar, daha çok ev alanı içerisinde tanımlanırlar. Ancak filmin öyküsü zaten büyük ölçüde iç mekanlarda ve daha çok da apartman içerisinde geçer. Yine de erkeklığe ilişkin temsiller, av, askerlik vb. gibi temalar üzerinden aile ötesi alanlara işaret ederken, kadınlar annelik rolleriyle de bağlantılı olarak, daha sınırlı bir etkinlik alanına sahiptirler.

Namus kavramıyla ilgili oluşturulan temsiller de cinselliğe bakışta olduğu üzere, kadınların nesne olarak tanımlandığı bir düzlemde ve erkeklerin egemenlik alanına göndermeler çerçevesinde inşa edilmektedir. Namus anlayışının cinsiyete göre farklı sınırlar çizilmesini gerektiren bu tanımlama, *Vavien*'de Mesut ve sevgilisi arasındaki ilişkiye bakışta oldukça belirgindir. Bu ilişkiyi kızın annesi uzun zamandır bilmesine karşın bu durumu babadan saklar. Öyle ki, kızın cinselliğinin ve bekaretinin kontrol altında bulundurulması babanın kimliğinin vazgeçilmez bir koşuludur. Babanın erk uygulama alanındaki herhangi bir kadının başka bir erkekle ilişkiye girmesi, geleneksel değer örüntüleri içerisinde erkeklik yitiminin bir göstergesi ve şiddetin gerekçesi olmaktadır. Bu yüzden kızın cinsellikle ilgili deneyimi hem babadan hem de çevreden sıkı bir şekilde gizlenir. Öte yandan bu ilişkiyi kızın annesinden öğrenen Sevilay, durumu hemen babaya anlatır. Oğulun komşunun kızıyla böyle bir ilişki içerisinde olması, geleneksel ahlaki örüntüler içerisinde bir sorun halini ifade ediyor olsa da babanın gözünde büyük bir övünç kaynağıdır. Çünkü bu durum hem oğulun bir erkek olma yolunda önemli bir başarı edinmesinin bir göstergesidir hem de oğulun başka bir erkeğin egemenlik alanından değerli bir varlığı "almış" olması aynı zamanda kızın babasının iktidarına ilişkin bir eksiltiyi ve Celal'in erkeklik algısında bir yücelmeyi ifade etmektedir.

Korkuyorum Anne'de ise namus kavramı bir sorun olarak işlenmez. Hatta geleneksel namus anlayışını kıran yaşam formları onaylanır ve bunlar yaşamın olağan durumları olarak sunulur. Örneğin İpek'in evlilik dışı bir ilişkiden hamile kalmış olmasına ilişkin herhangi bir olumsuzlama söz konusu değildir. Aytekin'in bir hayat kadınıyla birlikte

olması da olumsuz bir şey olarak temsil edilmez ve bu ilişki romantik aşk teması içerisinde bir bakıma yüceltilir.

2.6. Kendi Kimliğine Soyunmak: Çocukluğun İnşası

Korkuyorum Anne'de, Çetin karakteriyle örneklenen çocuk, duygusal nitelikleri bağlamında tanımlanmaktadır. Çocuğun çalışması beklenmezken ona bir gelecek garantisi gözünüle bakıldığına ilişkin herhangi bir açıklamaya da yer verilmez. Çocuk, öykünün ilerleyişine yön veren bir özne olma niteliğinden uzaktır. Karar süreçlerine katıldığına ilişkin herhangi bir ipucu sunulmaz. Daha çok masumiyeti, korkuları ve sevimliliğiyle ön plana çıkar. Çetin, topluluktan bağımsız bir ailenin değil de adeta topluluğun ortak çocuğudur. Sevimli, söz dinleyen bir sevgi nesnesi olarak inşa edilen çocuk aslında daha çok bir erkek aday olarak öyküye dahil olmaktadır. Erkek olma yolunda zorlu deneyimler yaşama sürecinin başında resmedilen Çetin'in sünnet olma temasında yoğunlaşan korkuları, özünde genç erkeklerin korkularından çok da farklı değildir. Nitekim çocuk temsili Çetin karakteri bağlamında oluşturulmakla birlikte, çocuksu nitelikler tüm erkeklerin ortak özelliğidir. Çetin, çocuk olmaktan çok bir erkek aday olma rolüyle belirginleşir. Filmin sonunda doğan bebeğin de benzer bir tanımlama ile erkek olma sürecine adım atan bir varlık olduğu sezdirilir. Tırmadığı kayanın tepesinde korku içinde "*Korkuyorum Anne!*" diye bağırarak Keten'in çocuksu sesinin üzerine, bebeğin ağlamaları eklenerek bu iki erkek arasında bir ortaklık, kader birliği kurulur.

Vavien'de ise çocuklara ilişkin temsiller, Celal'in ergenlik çağındaki oğlu Mesut ve gizli gizli bulunduğu komşularının kızı üzerinden kurulmaktadır. Hem öyküde belli bir konum edinme açısından hem de karar süreçlerine katılım vb. açısından bir özne olma halinden çok uzak olan çocuklar, öncelikle her fırsatta cinselliği yaşamaya çalışmalarıyla vardırılar. Babanın sık sık "elini yıkadın mı... pis herif" gibi tekrarlamalarıyla çocuğa ilişkin cinsellik, porno ve mastürbasyon ekseninde kurulan "pis"lik ve günahkarlık imaları, Türk Sinemasında çokça karşılaştığımız masum, saf, temiz çocuk imgesini kırmaktadır. Öte yandan çocuğun bu görünümü, erkekleri tanımlayan niteliklerin de art alanını deşifre etmektedir aynı zamanda. İşyerinde el altından porno CD pazarlayan, CD koleksiyonu yapan, uydurma bahanelerle sık sık pavyona, başka kadınlara giden erkeklerin, cinselliğe kendi yaşamlarında yer verme biçimleri, çocuğun kaçamaklarından hiç de farklı değildir. Çocuk imgesine yönelik kurulan kirlenmişlik algısı, erkekler için de geçerlidir.

Filmde çocuğa ilişkin cinsellik üzerinden kurulan bakışta, asıl çarpıcı olan ise Mesut'un sevgilisinin, cinselliğe her an hazır oluşudur. Geleneksel toplum içerisinde erkeklere göre çok daha gelenekçi ve kontrol duygusu ön plana alınarak yetiştirildiği düşünülen kız çocuğunun, üzerinde yeterince çalışılmamış bir karakter olduğu hissi uyandıran bu görünümü, masumiyetini yitiren çocuk figürünü ataerkil toplum açısından bir krizin işareti haline getirmektedir. Filmin finalinde, erkek çocuğun hovardalıkları, erkek olma sürecinin parçaları olarak takdirle karşılanırken, kız çocuğun durumuna ilişkin yer verilen radikal görünüm üzerinde durulmaz.

Sonuç

Türk Sinemasında ilk konulu filmlerden başlayarak aile problemi bazen doğrudan bazen de olay örgüsüne fon oluşturacak biçimde sıkça konu edilmiştir. Dönemsel farklılıklar olmasına karşın genel olarak filmlerde ailenin kutsal ve her koşulda bütünlüğü korunması gereken bir birlik olduğu, dış dünyanın tehlikelerine karşın ailenin güvenli bir alan sunduğu ve bu güvenli alanın evin mekansal tasarımıyla garantiye alındığı yönünde mesajlar verildiği farklı çalışmalarda (Akbulut, 2008; Abisel, 2005a; Kaplan, 2004) tespit edilmektedir. Topluluk yaşamını olumlayan bu atmosfer aileye ilişkin nostaljik duygulanımlarla birleştirildiğinde kimlik tasarımlarına işleyen mitsel bir aile söylemine dönüşmektedir.

Korkuyorum Anne ve *Vavien* filmlerinde aile sinemada geleneksel olarak yapılan tasvirlerle uymayan görünümde sunulmakta ve sözü edilen aile söylemi çeşitli biçimlerde kırılmaktadır. Bu filmlerde hem yapısal görünümleri hem aileye ilişkin ortaya konulan idealleştirmeler hem de evin mekansal tasarımı açısından farklı aile temsilleri üretilmektedir.

Bütüncül bir aile görünümü açısından her biri çeşitli eksilteler, aksaklıklar sunan birkaç ailenin birleşiminden oluşan büyük aile resminin oluşturulduğu *Korkuyorum Anne*'de, bir anlamda tek başına yetersiz kalan çekirdek ailelerin tümlendiği, değer örüntülerinin yeniden üretilmesinin de mümkün hale geldiği, sorunların, aksaklıkların çözüme kavuşturulduğu toplulukçu bir yaşam biçimi tasarlanmaktadır. Karakterler kendi aileleri içerisindeki aksaklıkları topluluk içerisinde telafi etmeye çalışmaktadırlar. *Vavien*'de ise bir çekirdek aile konu edilmesine karşın aile üyeleri arasında derin uyumsuzluklar, problemler hatta düşmanlıklar söz konusudur. Bu mutsuz ve karamsar atmosferi katlanılabilir hale getirmek üzere karakterlerin her biri kendilerince yöntemler geliştirirler. Dolayısıyla her iki filmde de aileler parçalı, problemlerli ve uyumsuzlukları bir arada barındıran yapılarıdır.

İncelenen filmlerde, geleneksel olarak oluşturulan aile söylemi ve aile tahayyülüne barınak olma yönüyle eve atfedilen "kutsal yuva" niteliği de büyük ölçüde tersine çevrilir. Aile kurumuyla birlikte ev de bireylerin içsel dünyalarında çeşitli kastrasyonlara yol açan bir bağlam haline gelir. *Vavien*'de kasaba yaşamı, kuşatıcı, denetleyici nitelikleriyle belirginleşirken bu bağlam içerisinde kendisine çıkış yolları arayan bireylerin karanlık planlara, sapa yollara başvurmaları sergilenir. Görünen gündelik ilişkilerde ataerkil, hegemonik bir ahlakçılığı sürdüren karakterler bir yandan da porno CD alışverişi, pavyon kaçamakları gibi bu ahlak anlayışına uymayan davranışlarla çelişkili bir yaşam sürerler. Aile de gizemli ilişkiler, gizli planlar, sırlar barındırmasıyla toplumsal alandaki bu gizemli ilişkilerin sürdürüldüğü alanlardan biridir. Ev; karanlık köşeleri, içinde taşıdığı sırlarıyla bir tür "günah mekanı" olarak tasvir edilir. Evin bu görünümü, onu "kutsal yuva" olarak resmeden kültürel algıyla ve bu algıyı büyük ölçüde sorgulamaksızın yeniden üreten sinemasal mitlerle karşıtlık oluşturmaktadır. *Korkuyorum Anne*'de ise kentli aileler konu edilmekle birlikte ailenin yerine geçen toplulukçu yaşam kurgusu içerisinde aileye atfedilen mahremiyet algısı geçersizleşir. Sürekli açık tutulan kapılar çekirdek aileler arasındaki sınırları geçirgenleştirirken hangi evin hangi aileye ait olduğu belirsizleşir. Bu çerçevede topluluk, aileyi ikame eden bir yapıya dönüşürken mekanın böylesi kullanımı, tek tek çekirdek aileler içerisinde karakterlerin çözemediği problemlerin, topluluğun ortak sorunlarına dönüştürülmesi ve organizmacı bir dayanışma önerisinin üretilmesine olanak sağlar.

Çalışmaya konu edilen filmler, ortaya konulan aile tasarımı, ailenin içsel işleyişi, ona atfedilen değerler, evin mekansal inşası gibi bakımlardan aileye ilişkin geleneksel olarak var olagelen sinemasal temsillerden büyük ölçüde farklılaşır. Buna karşın ortaya konulan problem durumlarına ilişkin çözüm önerileri açısından benzer bir farklılaşmanın var olduğunu söylemek zordur. Nitekim *Vavien*'de, aile yaşamına ilişkin tüm karakterlerin kendilerince sahtekarlıkları, kusurları çerçevesinde oluşturulan sorunlu, şiddetin hatta cinayetin nedeni olacak düzeyde boğucu atmosfer, filmin sonunda yine ailenin sınırları içerisinde ortadan kaldırılır ve affetme, dayanışma temaları etrafında mutlu “yuva” ideali yeniden kurulur. Celal, böylesi bir arayış içerisinde atıldığı Samsun macerasından başarısızlıkla dönmüş, karısından kurtulma ve parasına el koyma girişimi de amacına ulaşamamıştır. Sevilay ise kocasından para saklamış olmanın verdiği suçluluk duygusu ve boşanma tehditleri karşısında ailesine dört elle sarılmak ve fedakarlıklarda bulunmak dışında bir seçeneğe sahip değildir. Bu noktada film, aileyi, tüm kısıtlayıcı, mahrum edici niteliklerine karşın, yine de bireyin kendini güvende hissetmesini sağlayan, eşitsizliklerin, kabahatlerin üstü örtülerek de olsa dayanışma ve mutluluk resminin sunulabildiği bir kurum olarak resmetmektedir.

Korkuyorum Anne'de ise “insan nedir” sorusu etrafından yapılan yorumlar üzerinden dayanışma, yakın ilişkilerle örülmüş kolektif bir yaşam sağlıklı bir insanın ihtiyaçları arasına yerleştirilirken topluluğu oluşturan bireylerin öznel nitelikleri açısından ortaya çıkan farklılıklar, insan bedeni ve kolektif yaşam arasında kurulan paralellikler çerçevesinde ve organizmacı dayanışma ruhu içerisinde tolerans gösterilebilen unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Aile bütünlüğü ya da topluluğun devamlılığı yolunda bu farklılıkların görmezden gelinmesi önerilmektedir. Bu noktada başka pek çok filmde de karşılaştığımız, aile içerisindeki problemlerin olağanüstü bir durum, bir hastalık ya da baş edilmesi güç bir sorunla karşılaşılması üzerine görmezden gelinmesi, bir tür sarsılmayla aile üyelerinin daha sıkı bir biçimde birbirlerine sarılmaları, sorunların üstünün örtülmesi, bağlılıkların yeniden onaylanması hali *Korkuyorum Anne*'de de karşımıza çıkmaktadır.

Bu çerçevede aile kurumuna, bireylerin tek başlarına varlıklar olarak kendilerini inşa etme sürecinin önünü kapatan otoriter figürler çerçevesinde bir eleştiri yöneltilmektedir. Otoritenin abartılı halleri, ailenin bir yuva imgesiyle örtüşmemesinin de temel nedenidir. Bu problemleri görünüm, evin özellikle çocuk için bir mutluluk mekanı olma şeklindeki anlamından oldukça uzak, bir kastrasyon ve kapatma mekanı olarak algılanmasını sağlamaktadır. Ancak problem durumlarının yine aile ve topluluğun kuşatıcı atmosferi içerisinde çözülmesi önerisi dikkate alındığında aileye yönelik kurumsal bir eleştirinin varlığından söz etmek mümkün gözükmemektedir.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün (2005a). “Türk Sinemasında Aile”, Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Abisel, Nilgün (2005b). “Yeşilçam Kadınlığının Temsilinde Şiddeti Nasıl Kullandı?” Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adorno, Theodor W. (2003). Otoriteriyen Kişilik Üstüne: Niteliksel İdeoloji İncelemeleri, (Çev). M. Doğan Şahiner, İstanbul: Om Yayınevi.
- Akbulut, Hasan (2008). Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri,

İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bachelard, Gaston (2008). *Uzamın Poetikası*, Çev: Alp Tümerketin, İstanbul: İthaki Yayınları.

Charles, Nickie; Aull Davies, Charlotte & Haris, Chris (2008). *Families In Transition: Social Chance, Family Formation And Kin Relationships*, Great Britain: The Policy Press.

Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Yayıncılık.

Kağıtçıbaşı, Çiğdem (2010). *Benlik, Aile ve İnsan Gelişimi: Kültürel Psikoloji*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Kaplan, Neşe (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, İstanbul: Es Yayınları.

Lacan, Jacques (1993). "The Phallus And The Meteor", *The Psychoses: The Seminar Of Jacques Lacan*, (Edit.) Jacques Allain – Miller, Book III 1955-56, (Translated With Notes By) Russel Grigg, Routledge, London, ss. 310-323.

Maktav, Hilmi (1998). *1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Entstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Sancar, Nuray (1993). "Kadın Filmleri ya da Meryem'den Aygül'e Bir Arpa Boyu Yol", *Evrensel Kültür*, Sayı: 21, Eylül 1993, ss. 30-33.

Scognamillo, Giovanni (1998). "Türk Sinemasının Son On Yılı", *Varlık*, Sayı: 1091, ss.21-32.

Sennett, Richard (1999). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, (Çev.) Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, Richard (2005). *Otorite*, (Çev.) Kamil Durand, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Uluyağcı, Canan (1993). *Türk Sinemasında Erkek Söylemi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.