

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**TÜRK SİNEMASI'NDA 1980'DEN GÜNÜMÜZE
DEĞİŞEN AİLE İMGESİ**

DOKTORA TEZİ

**Hazırlayan:
Ahmet OKTAN**

**Danışman:
Prof. Dr. Nimet ÖNÜR**

İZMİR-2012

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğm **TÜRK SİNEMASI'NDA 1980'DEN GÜNÜMÜZE DEğİŞEN AİLE İMGESİ** adlı yüksek lisans/doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Ahmet OKTAN



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun .08/...03../2012 tarih ve .07/...05 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Radyo-Televizyon ve Sinema..... anabilim dalı doktora öğrencisi Ahmet OKTAN.....'nın aşağıda başlığı (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve aday 14/...05../2012 günü saat .14.00..'da 120.dk..... süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

Prof. Dr. Nimet Öner

BAŞKAN

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐

ÜYE

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐

ÜYE

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐

Prof. Dr. Hale Kabadaş /
ÜYE

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐

Yrd. Doç. Dr. Zuhur ÇETİN
ÜYE

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐

Tezin Türkçe Başlığı : Türk Sinemasında 1980'den Gümüze Değişen Aile İmgesi

Tezin İngilizce Başlığı : The Changing Image of Family in Turkish Cinema Since 1980's

- * 1. Doktora Tezi savunma süresi asgari 90 azami 120 dakikadır.
- 2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) bilgisayarda doldurulmalıdır
- 3. Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.
- 4. Doktora Tez savunmasında üyelerden en az birinin Üniversite dışından olması zorunludur

	Sayfa No
İÇİNDEKİLER	i
TABLO LİSTESİ	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AİLEYİ ANLAMAK: YAPISAL VE KAVRAMSAL BİR ÇERÇEVE

1.1. Aile nedir? Eleştirel Bir Tanımlama	11
1.2. Bütüncül Bir Aile Kuramının İzinde	21
1.2.1. Oedipus ve Ötesi: Psikanalitik Yaklaşım	21
1.2.1.1. Klasik Psikanaliz ve Baskının Filogenetik ve Ontogenetik Yeniden Üretimi	21
1.2.1.2. “Ayna Evresi”nden, “Kültürel Düzen”e; Lacan ve Ailenin Simgesel Evreni	31
1.2.2. Üretim ve Yeniden Üretim Ekseninde Aileye Marksist Bakış	40
1.2.2.1. Marx, Engels ve Mülkiyetin Ataerkil Dönüşüm Aracı Olarak Aile	40
1.2.2.2. Otoriter Bilinç ve Rıza Üretiminin Mahrem Halleri: Frankfurt Okulu’nda Aile Kavramı	44
1.2.2.3. Marksizm ve İçgüdüsel Özgürleşme; Eleştirel Bir Senteze Doğru	48
1.2.3. Feminist Kuram ve Ailede Cinsiyet Hiyerarşileri	55
1.2.3.1. Ataerkillik ve Sosyo-genetik Bilinçaltının Üretimi	57
1.2.3.2. Kadınlığın Simgesel/Söylemsel Öteki’liği	67
1.2.3.3. Bir Hiyerarşi Biçimi Olarak Cinsiyetçi İşbölümü	71
1.3. Bağlarından Arınan Birey, Tüketim ve Arzu Evreninde Ailenin İçi ve Dışı	74

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE AİLENİN YAPISAL VE İDEOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ

2.1. Batılı Bir Toplum Olma Yolunda; Aile Kurumunun Evrimi	83
2.1.1. Ulusun İnşası Sürecinde “Yeni Aile” Tasarımının Oluşumu	84
2.1.2. Kentleşme, Modernleşme ya da “Normatif Toplulukçuluktan İlişkisel Toplulukçuluğa”	93

2.2. Ataerkinin Aileye Özgü Görünümleri	101
2.2.1. Egemenlik ve Boyun Eğme'nin Kökenleri:	
İslam, Klasik Ataerkillik ve Aile	101
2.2.2. Kolektivizm ve Birey	106
2.2.3. Ataerkinin Erkeksi Halleri	109
2.3. 1980'lerin Ardından Değişen Toplum ve Değişen Aile	115
2.3.1. Aileye İlişkin Dönüşümlerin Toplumsal Bağlamı	116
2.3.1.1. Küresel Dünyada Yerel Varoluşun Olanakları	116
2.3.1.2. Tüketim Kültürüne Eklemlenme ve Kendiliğin Yeni Üretim Biçimleri	122
2.3.1.3. Bireyselleşme/Bireycileşme ve Kalıcı Bağlılıkların Ötesi	126
2.3.1.4. Feminist Hareket: Kadınca Bir Başkaldırı	129
2.3.1.5. Kitle İletişim Araçları ve Ailenin İmgesel Uzantıları	132
2.3.1.6. Doyumsuz Arzular, Parçalanmış Mahremiyet ve Bedenin Özgürleşmesi	136
2.3.1.7. Yeni Orta Sınıf Kültürü ve “İdeal Ev” Tasarımı	144
2.3.2. Ailenin Yeni Yapısal ve Değersel Örüntüleri	147

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AİLE MİTİNİN SİNEMASAL GÖRÜNÜMLERİ

3.1. Türk Sineması'nda Aileye Genel Bakış	155
3.2. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Ailenin Temsili	165
3.2.1. Çözümlemenin Çerçevesi	169
3.2.1.1. Çözümlemenin Amacı, Kapsamı ve Sınırlılıkları	169
3.2.1.2. Çözümlemenin Yöntemi	170
3.2.2. Seçilen Filmler Çerçevesinde Aile Temsillerinin Çözümlemesi	172
3.2.2.1. Aaahh Belinda: Aile, Kadın ve Özgürleşme Sorunsalı	172
3.2.2.2. Piano Piano Bacaksız: Kanaatkar-Fedakar “Yuva” Nostaljisi, Çıkarıcı-Bireyci Yeni Dışsal Dünyaya Karşı	183
3.2.2.3. Yengeç Sepeti: Bireyselleşme, Ataerkin Kriz ve Her Yeri Kuşatan Eril Şiddet	198
3.2.2.4. C Blok: Bir Özgürleşme Unsuru Olarak Kadın Bedeni	211
3.2.2.5. Korkuyorum Anne: Korporatizm, Dayanışma ve Kolektif Evren	218

3.2.2.6. Babam ve Oğlum: Baskıcı Babaya İsyanın Sınırları	235
3.2.2.7. Pandora'nın Kutusu: Bireycilleşme, Kökensele Bağlılıkların Reddi	243
3.2.2.8. Vavien: Sahte Bir Evrenin Sahtekar Özneleri	255
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	270
KAYNAKÇA	289
ÖZET	318
ABSTRACT	319
ÖZGEÇMİŞ	320

TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo-1: Yıllara ve Cinsiyete Göre İlk Evlenme Yaşı	148
Tablo-2: Türkiye’de Yıllara Göre Kaba Boşanma Oranları	149
Tablo-3: Anlaşamayan Eşler Boşanmaktan Kaçınmamalıdır İfadesine Katılım Düzeyleri	150

GİRİŞ

Gaston Bachelard, *Uzamın Paetikasi*'nda (2008) evi bir mutluluk mekanı olarak tanımlamaktadır. Özünde istenmeyenin dışarıda bırakıldığı, benimsenenin ise korunmaya alındığı, mahremiyetin güvenli bir alana dönüştürüldüğü mekansal bir sınırı ifade eden “ev”, Bachelard’ın, “Ev, bizim dünyadaki köşemizdir,” cümlesiyle özetlediği tanımlama içerisinde mekansal niteliklerinden çok, tahayyüli ya da algısal anlamlara karşılık gelmektedir. Gerçekten de “ev”, kuşkusuz salt mekansal bir varlığı tarif etmenin ötesinde, bireysel ve mahrem insani deneyime bağlı bir düşlem evrenini ve aynı mekan ve aynı düşlemi paylaşan diğer bireyleri de imlemektedir. Geçmiş, bugün ve geleceğe ilişkin nostaljik ve bütünleştirici anılarla, düşlerle kurulan ev/yuva algısı, kucaklayıcı, korucuyu, bütünlüklü bir aile tasavvuruyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla insan zihninde ev/yuva, aile gibi olgulara ilişkin kurulan anlamlar, bu kavramların nesnel varlıklarından çok, algısal, tasarımsal nitelikleriyle belirginleşmektedir denilebilir.

Bu çalışma, bireyin kültür alanına ilk adım attığı andan itibaren insani deneyimin merkezi bir motifi olarak belirginleşmeye başlayan aile ve yuvaya ilişkin yukarıda sözü edilen algının, bireyler için, kendiliğe ilişkin tutarlı ve güvenli bir bütünlük kurmada güçlü bir aidiyet zemini oluştururken, aynı zamanda da aile düzeneği içerisinde var olan çeşitli eşitsizliklerin, hiyerarşi yapılarının, otorite kalıplarının, sömürü ilişkilerinin vb. doğallaştırılmasına, görünmezleştirilmesine katkı sağladığı temel tezinden hareket etmektedir. Bu öngörü, ailenin, özgün / kendi için / kendine yönelik, nesnel bir yapı olmanın ötesinde, kendi bağlamını ve kendine ilişkin anlam örüntülerini de etkileyen, etkin, dönüşlü bir örgütlenme olduğu yargısını da beraberinde getirmektedir. Aileye yüklenen bu kurucu işlev, temelde kişinin aileye ve onu içine alan akrabalık ilişkilerine, toplumsal sisteme ve devlete karşı konumlanmasını belirleyen özerkliğin ve insani eylemlerin meşruiyet zeminine göndermede bulunan akılcılığın, öznenin inşa sürecine hangi karakterde dahil edildiğinin büyük ölçüde ailede belirlendiği fikrine dayanmaktadır. Bir toplumsallaşma ajanı olma niteliğiyle öznel dünyaların inşasında en belirleyici kurumlardan biri olan aile, hem onu savunanlar hem de ona eleştirel yaklaşanlar tarafından toplumsal organizasyonun temel edimcilerinden birisi olarak belirlenmekte ve savunulmakta ya da saldırıya uğramaktadır.

Toplumsal alanda aile ve evle ilgili işlerlikte olan yapısal ve algısal tasarımlar, toplumsal evrenle süreklilikler ve farklılaşmalar biçiminde kurduğu ilişki içerisinde sinemasal eserler düzeyinde de karşılık bulmaktadır. Sinema, içine doğduğu toplumu bir yandan anlatılarına nesneler olarak alıp bazen açıktan açığa, bazen de imlemeler, tersine çevirmeler çerçevesinde imgeleştirirken, bir yandan da kendi kurmaca evreni içerisinde oluşturduğu imgesel tasarımları yine toplumsal alana sunarak, anlam kurma işlemine katkıda bulunmaktadır. Bu çerçevede sinemasal temsillerin, toplumsal alanı tanımlayan göstergeler olduğu kadar, ideal bir dünya tahayyülüne gönderimde bulunan önermeler anlamına da geldiği söylenebilir.

Bu varsayımlardan hareketle, bu çalışma, sinemasal eserlerde yer alan aile temsillerini, toplumsal evrenin yapısal ve tahayyüli niteliklerine göndermelerde bulunan ipuçları ve nasıl bir dünyanın imgeleştirildiğine dair söylemsel ve ideolojik imlemeler olarak okumayı amaçlamaktadır. Böylesi bir okumanın gerçekleştirilebilmesi öncelikle ailenin yapısal ve tasarımsal unsurlarına ilişkin bütünlüklü ve eleştirel bir tanımlamayı gerektirmektedir. Bu amaçla gerekli olan kuramsal aygıtları sağlamak üzere, Marksist ve Marksist yönelimli, psikanalitik ve feminist aile kuramlarının argümanları temel referans kaynakları olarak belirlenmiş ve tez çalışmasının kuramsal çerçevesini oluşturan farklı aile kavramlaştırmalarına ilişkin tartışmalar tezin birinci bölümünde işlenmiştir.

Karl Marx ve Friedrich Engels'in görüşlerine dayanan Marksist aile kavrayışı, ailenin daha çok ekonomik ve sosyal yeniden üretim işlevleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Özel mülkiyetin devamlılığını sağlamak üzere yapılanan, bu anlamda altyapının bir tür uzantısı olan ataerkil aile, sermaye yapısının yanında emeğin de istikrarını sağlayan kurumdur. Öte yandan ailenin Kapitalist toplum yapısına yaptığı katkının asıl önemli boyutunu, toplumsallaştırma işlevi çerçevesinde yerine getirdiği, zihniyetin ya da bilincin yeniden üretilmesi oluşturmaktadır. Gramsci ve Althusser gibi Frankfurt Okulu teorisyenlerinin üzerinde daha çok yoğunlaştığı hegemonya ya da rıza üretiminde de ailenin sorumluluğuna özellikle vurgu yapılmakta, aile, eşitsiz toplumsal örgütlenmenin sürekliliğini sağlamaya yarayan kurumlardan birisi olarak görülmektedir.

Aileyi, bireysel bilinci ve kişiliği yapılandıran biricik evren olarak algılayan psikanaliz ise, onu temelde insan içgüdülerinin bastırılması üzerine kurulu olan uygarlığın vazgeçilmez bir unsuru olarak tarif etmektedir. Aileyi toplumsal formasyon içerisinde bir konum olarak tanımlayan Marksizm'den büyük ölçüde farklılaşsa da, hem insan türünün tarihi içerisinde hem de tek tek insan psikesinin yapılaşma sürecinde baskının yeniden üretilmesine ilişkin açıklamaları bağlamında Marksist savunulara yaklaşmaktadır. Freud, ilkel babanın öldürülmesi ve babanın katledilmesinden kaynaklanan suçluluk duygusu ekseninde ortaya çıkan bu baskı-özgürleşme-suçluluk duygusu diyalektiğinin her bireyin yaşamında yeniden yaşanan bir travma ve inşa süreci olduğunu öne sürmekte, bu anlamda uygarlığın bastırma işlemi üzerine kurulu olduğunu savunmaktadır. Lacan da, insani deneyimin doğum anından itibaren, toplumsal bir özne olma yolunda adım adım, çeşitli kastrasyonlar üzerinden yapılaştığını ve kültür adına içgüdülerden uzaklaşmayı sağlayan bu sürecin nihai olarak, bireyi önceleyen, onu belirleyen bir üst kurgu biçimindeki kültürün düzenine katılmayla sonuçlandığını savunmaktadır. Freud'un daha çok fiziksel niteliklere göndermede bulunan yaklaşımında da, Lacan'ın dil üzerinden tanımladığı simgesel tanımlamaları bağlamında da, Jung'un toplumsal bilinçdışının belirleyiciliğini ön plana çıkaran görüşleri içerisinde de, bireyin doğuştan getirdiği varlığıyla, simgesel tasarımı arasında bir yarılmının ortaya çıktığı ve insan psikesinin, babanın bir biçimde içselleştirilmesiyle toplumsal bir varlık olma yolunda bir anlamda kendine yabancılaştığı şeklinde bir tespit varlığını korumaktadır. Lacan, kültüre adım atan her çocukla yasanın kendini yeniden dayattığını söylemektedir (İrigaray, 1995: 102). Lasch, Adorno, Horkheimer gibi Marksist kökenli ancak Freud'un psikanaliz geleneğinden etkilenmiş yazarlara göre de (Loo & Reijen, 2003: 184), bireyin özerk bir kimlik geliştirmesi, ancak bütünlüklü bir aile içerisinde babasıyla oedipal çatışmayı başarılı bir şekilde çözüme kavuşturarak bir vicdan oluşturmaları ve baba otoritesini tam olarak içselleştirmesiyle mümkündür. Vicdan, bir gün yetişkin haline gelecek olan çocuğun içgüdülerini denetim altına almasını ve davranışlarını düzenlemesini sağlamaktadır. Dolayısıyla toplumsal alanı belirleyen otorite biçimlerine direnebilmenin yolu da baba otoritesinin içselleştirilmesinden geçmektedir. Psikanalizin, uygarlığın kaçınılmaz bir gerekliliği gibi algıladığı, süper-ego ve vicdanın oluşumu süreçlerini, Žižek, iktidarın ve baskının bireysel dünyalar

üzerine konumlanması biçiminde değerlendirmektedir. Marksizm ve psikanalizin savunuları arasında bir sentez oluşturma çabasına girişen yazarlardan Marcuse da, otoriter kişiliğin inşasında aile içi psişik örgütlenmeye vurgu yapmaktadır. Bu çerçevede psikanalitik aile kuramı, tez çalışmasında ailenin içsel işleyiş süreçleri ve bu yapılaşma içerisinde iktidar, otorite ve tabiyet ilişkilerinin kurulma biçimlerinin anlaşılmasında ipuçları sunmaktadır.

Psikanalitik kuramın tespitlerinin aksine, Foucault'a göre (2003f: 49), iktidar yalnızca bastırma, engel çıkarma, cezalandırma biçimlerinde baskı uygulamaktan ibaret bir yapı değildir. İktidar, Feudcu bir üst-ben olarak işlev görmek için ötesinde, arzuyu yaratarak, zevki kışkırtarak, bilgiyi üreterek, davranışlara nüfuz ederek işlemektedir. Bu nedenle de iktidarı deşifre etmek ve ondan kurtulmak oldukça güç bir şeydir. Bu noktada Foucault'un, modern toplumlarda iktidarın işleyiş biçimleri ve biyo-iktidar kavramı çerçevesinde ortaya koyduğu görüşler, iktidarın aile içi alandaki görünümünü anlamaya katkı sağlamaktadır.

Tez çalışmasının aileye ilişkin yaklaşımına referans oluşturan diğer bir kuramsal perspektif de aileyi, eril norm ve değerlerce yapılandırılan ataerkil toplumun bir elemanı olarak ve kadın ve çocukların ezilmişliği üzerinden tanımlayan feminist kuramdır. Bu yaklaşım kendi içerisinde farklı alt yönelimlere ayrılabilir, diğer toplumsal kurumlarda olduğu üzere ailenin de ataerkil toplumsal evreni tanımlayan cinsel eşitsizliklere dayandığı ve bu temel eşitsizlik üzerine kurulu olan hiyerarşi örüntülerini meşrulaştırdığı ve kalıcılaştırdığı tezini genel bir savunu olarak ortaya koymaktadır. Bu noktada cins hiyerarşilerinin ve iktidar pratiklerinin yaratıldığı ve uygulandığı alan olarak aile, kadının, kimlik tasarımı ve iş bölümüne, anlam inşa etme süreçlerine katılıma kadar tüm insani edimlerde bir tür ötekilik olarak tanımlanmasına neden olan maddi ve uzlaşım gerekliliklerinin tarihsel gerçeklikler gibi doğallaştırılması ve sorgulama alanının dışına çıkarılmasında belirleyici olmaktadır. Bununla birlikte eril dünyanın ve iktidar yapılarının özellikle baba figürü üzerinden dolayım imkanı bulduğu aile, aynı zamanda hiyerarşilerin sorgulamaya açıldığı, iktidar ve ret ilişkilerinin iç içe var olduğu bir alandır. Dolayısıyla ailenin içsel yapılaşmasına ve aile tasavvurunu biçimlendiren ideolojik ve kültürel çerçevelere içkin olan ataerkil örüntüleri, eşitsizlik

biçimlerini ve hiyerarşileri deşifre etme girişiminde feminist kuramın argümanları oldukça işlevseldir.

Sinemada görünürlük kazanan aile temsillerinin ve kurgulanan aile idealleştirmelerinin çözümlenmesinde kavramsal çerçeveyi oluşturan ve aileye ilişkin temel argümanları kısaca özetlenen bu yaklaşımların her birisi bütünlüklü bir aile kuramı oluşturma konusunda çeşitli güçlü ve zayıf nitelikler sunmaktadırlar. Nitekim, karmaşık toplumsal düzeneğinin merkezi bir elemanı olarak ailenin, bireysellikleri inşa edişyle, içinde barındırdığı eşitsizlikler ve hiyerarşi biçimleriyle, bireylerin kendilerine ilişkin algılarını kurmada güvenli bir aidiyet zemini oluşturup oluşturmamasıyla, üretim ve yeniden üretim alanlarında oynadığı rolle, diğer toplumsal kurumlar, ataerkil örüntüler ve iktidar ilişkileriyle kurduğu bağlantılarla ortaya koyduğu karmaşık, belirsiz görünümü anlamada, çoklu bir bakışın oluşturulması ve filmlerde yer alan aile mitine ilişkin doğru tespitlerde bulunabilmede çoklu bir okumanın gerçekleştirilmesi zorunlu görünmektedir. Böyle bir okumanın gerektirdiği anlamlandırmaların ortak kesişim alanı, çalışmanın nesnesine yaklaşımını da belirleyen ana tema olan “değişme” olgusudur.

Tüm toplumsal kurumların, değer örüntülerinin, kültürel pratiklerin hızla yeni görünümlere evrildiği günümüzde, bireysel algıların meşruiyet zeminini oluşturan yapılar da kayganlaşmaktadır. Bugünün toplumlarını, geleneksel güçlü anlamsal çerçevelerden ve toplulukçu yapılardan uzak bireyselliklerin ön plana çıktığı, tüm insani deneyimi belirleyen bir çeşit “akışkan”lık biçiminde tanımlayan Sennet (2010) ve Bauman (2000) gibi yazarlar, geleneksel bağlılıkların ve ilişki biçimlerinin de geçerliliğini kaybettiğini savunmaktadırlar. Her yerde “cinselliğin patladığı”, “erotizmin tırmandığı” (Baudrillard 2008), üreme ve şehvetin kısıtlamalarından kurtulduğu, bütün ertelemeler gibi hazzın ertelenmesinin de anlamını yitirdiği (Bauman, 2001: 122) günümüzde, bireyselliğin temel unsuru haline gelen tüketim, insani ilişkileri de belirleyen ana ilke haline gelmiş, diğer tüketim malları gibi partnerlik de büyük ölçüde tek kullanımlık bir tüketim nesnesine dönüşmüştür (Bauman, 2009: 23). Bu süreçte, birçok toplumsal meşruiyet alanı gibi, toplumsal değişme ve birey arasındaki en önemli köprü niteliğindeki aile de yaşamı kuşatan bir kolektivite ve güvenlik biçimi olarak

giderek etkinliğini kaybetmektedir. Geleneksel güvenli anlam dünyalarının uzağına savrulan bireylerin, yeni, meşru anlam zeminleri bulmaktaki başarısızlığı, beraberinde güçlü çelişkileri ve ciddi bir aidiyet krizini de getirmektedir.

Türkiye özelinde bakıldığında, günümüz toplumlarına ilişkin sözü edilen dönüşümlerle birebir örtüşmese de benzer bir toplumsal formasyonun, dönüşüm sürecinin başlangıcı Osmanlı'nın son dönemine kadar götürülebilmekle beraber, büyük ölçüde 1980 sonrası dönemde yaşanan hızlı değişimler sonucunda ortaya çıktığı söylenebilir. Tez çalışmasının ikinci bölümünde yer verilen bu dönüşümler, bazen içsel (Türkiye toplumuna özgü), bazen de dışsal (küresel kaynaklı) belirleyicilerce yapılandırılmıştır. 1980 askeri darbesi, aynı zamanda ekonomiden siyasete, kültürden toplumsal eleştiri alanlarına, birey tasarımıyla kurumsal yapılara kadar yaşam alanının hızlı bir biçimde yeniden biçimlendirildiği bir sürecin de miladıdır. Bu dönemde, bir yandan darbe sonrası baskıcı bir toplum tasarımı oluşturulmaya çalışılırken, bir yandan da ekonomi alanını dönüştüren neoliberal politikalar ve dışa açılma stratejisi, küresel kültürle eklemlenmeyi ve küresel imgelerin, bireysel yaşamlara ve benlik algılarına referans olarak transfer edilmesi sonucunu doğurmuştur. Özellikle küresel ekonomi ve kültüre eklemlenen kitle iletişim araçlarının sermaye yapısının değişmesi ve etkinliğinin artmasıyla ülkenin en ucra köşelerinde yaşayan insanlar için bile, büyük ölçüde batı kökenli olan yaşam tasarımları birer referans haline gelmiş, dolayısıyla da giderek benzeşen, melezleşen bir yaşam evreni oluşmaya başlamıştır. Bu süreçte tüketim temel bir yaşamsal edim haline gelirken, ulusun vatandaşı olan birey de tüketme yeteneği üzerinden tanımlanan bir varlık haline gelmektedir. Bununla birlikte tüketim, salt nesnelerin tüketilmesinden öte anlamlara karşılık gelmekte, giderek, bireysellik tasarımlarından ahlaki değerlere kadar tüm yaşamı kuşatan temel bir ilkeye dönüşmektedir. Geleneksel yaşama özgü kanaatkarlık, tasarruf etme gibi değerler anlamsızlaşırken, eğitim, bireysel olgunlaşma gibi Moderniteye özgü benlik inşa süreçleri de geçersizleşmekte ve benlik inşası yöntemleri toplumsal statü atlamada eskiden oynadığı rolü kaybetmektedir.

Kendilik inşasını belirleyen tüketim kültürüne eklemlenme ve küresel kültür ürünlerine medya üzerinden sunulan imajlar yoluyla bile olsa ulaşma, insani ilişkileri,

kültürel ve ahlaki değer örüntülerini de dönüştürmekte, topluluğun katı kuşatıcılığında kırılmalar meydana gelmektedir. Hızlı kentleşme ve modernleşme süreciyle de koşut ilerleyen bu durum, tüm kolektivite biçimleri gibi ailenin ataerkil bir kapatma/kuşatma biçimi olarak zayıflamasını beraberinde getirmektedir. Toplumsal bağlam belirleyiciliğini hala koruyor olsa da, tüketim mantığının uzantıları olarak insani ilişkiler de, giderek “akışkan” bir görünüme doğru evrilmekte (Bauman, 2009), bir bağlılık biçimi olarak evlilik kurumu da eski sarsılmaz niteliğini kaybetmektedir. Bireycilleşme eğilimi giderek belirginleşirken, cinsellik, aşk, evlilik gibi kavramların anlamları da bireysel tatminin sağlanması temel ilkesi çerçevesinde tanımlanma eğilimine girmektedir.

Öte yandan, aile başta olmak üzere baba otoritesiyle ilişkilendirilen kolektivite biçimleriyle kurulan ilişkinin giderek daha fazla mesafe üzerinden tanımlanması bireye belli bir özgürleşme alanı açıyor olsa da aynı zamanda güçlü bir güvensizlik algısını da beraberinde getirmektedir. Özellikle kentsel alanlarda, “vitrinin ışıltısını yitirdiği, imkanların daraldığı, vaadin sınırlarının görüldüğü” (Gürbilek, 2004: 8) 1990’ların sonlarına doğru gelindiğinde, bu güvensizlik algısı giderek yerini karamsar bir kriz haline bırakmıştır.

1980 sonrası dönemde toplumsal alanı şekillendiren hızlı dönüşüm süreçleri ve dönüşümlerin toplumsal tahayyüle yansıma biçimleri, kolektif arzular ve kaygılar, medya içerikleri ve sinemasal temsiller düzeyinde de karşılığını bulmuştur. Bu dönem medyada ve özel olarak da sinemada idealize edilen yaşam imgeleri açısından da dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. 1970’lerde derin bir krizin içine giren Türk Sineması, 1980’lerden itibaren bir yandan Yeşilçam’ın eski bildik unsurlarını kullanarak var olma çabasını sürdürürken, bir yandan da toplumsal dönüşümün yönüne koşut olarak çeşitli arayışlar içerisine girmiştir. Özellikle, 12 Eylül rejiminin tek muhalefet alanı olarak bıraktığı feminist hareket, sinemada da güçlü bir eğilim halinde yansıma bulmuştur. Toplulukçu yaşam örüntülerinin karşısına konulan bireyselleşme vurgusu ve bu vurgunun yarattığı endişeler de 1980’lerin sonları, 1990’ların başlarından itibaren önemli bir eğilim olarak sinemasal eserlere yansımıştır. 1990’ların ikinci yarısından itibaren ise, yine kolektif algının bir uzantısı olarak, özellikle erkek

karakterler açısından güvenliksiz bir dünya imgesinin kurulmaya başlandığı görülmektedir. Temelde bir erillik yitimi olarak görünürleşen bu kaygılar, büyük ölçüde “bireycilleşme”, kadın hareketi ve kadınların eril tahakkümü kıran mücadelelerine ilişkin şüpheli bir tavır ve dayanışmacı kolektif yaşam imgelerinin yüceltilmesi biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Bu çerçevede çalışmanın ana izleğini oluşturan değişim teması doğrultusunda, yeni bir toplumsal formasyonun ortaya çıkma süreci açısından önemli bir dönüm noktası olan 1980 yılı milat kabul edilmiş ve 1980’den günümüze Türk Sineması’nda aileyi nesneleştiren, anlatının merkezine aileyi alan filmler, çalışmanın evreni olarak belirlenmiştir. Ancak yaklaşık olarak 30 yıldan fazla bir dönemi kapsayan araştırma evreni, tez çalışmasının sınırlılıkları göz önüne alınarak, daha dar bir örneklem çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Amaca yönelik örneklem yöntemiyle, türsel nitelikleri, çekim yılı, anaakım sinema ya da sanat sineması ayrımları açısından filmin konumlandığı yer gibi kriterler çerçevesinde sekiz film belirlenmiş ve bu filmlerde kurulan aile temsilleri merkeze alınarak ve ilgili bazı başka filmlere de referanslarla, toplumsal tahayyüle ilişkin çıkarsamalarda bulunulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın örnekleme belirlenirken, evreni oluşturan dönem, 2000 öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayrılmış ve birinci dönemden dört, ikinci dönemden de dört film seçilmiştir. Böylesi bir tarihselleştirme, Türk Sineması’nın içsel nitelikleri açısından da büyük ölçüde geçerlidir. 1980’lerden itibaren belirginleşmeye başlayan geçmişten kopuş ve yeni temalara, anlatım biçimlerine ve söylemsel çerçevelere yönelme arayışı, 1990’ların ikinci yarısından itibaren belli bir istikrara kavuşmuş, özellikle 1990’larda ilk filmlerini yapan yönetmenlerin belirleyici olduğu yeni bir döneme girilmiştir. Türk Sineması’nın yapım süreçlerinden, konu tercihlerine, anlatım biçimlerine kadar giderek kendine özgü bir görünüme kavuştuğu bu süreçte, aileye ilişkin temsiller de yeni görünümeler kazanmıştır.

1980 sonrası Türk Sineması’nda aile temsillerini belirleyen ve tezde çözümlemesi yapılan filmlerin seçiminde dikkate alınan bir başka etmen, özellikle 1990’lı yıllardan itibaren belirginleşmeye başlayan, bir yanda daha çok ticari kaygıları ön plana alan, Yeşilçam sinemasının bazı anlatı kalıplarına yaslanan, büyük bütçelerle

çekilen, yıldız oyuncuların yer aldığı ve geniş çaplı tanıtım kampanyalarıyla pazarlanan popüler sinema, öte yanda ise yönetmenin sanatsal yaratıma neredeyse tamamen damgasını vurduğu, hem yapım koşulları, hem anlatı formatları açısından minimalist nitelikleriyle ön plana çıkan sanat sineması şeklindeki ayrımdır. Son dönem Türk Sineması içerisindeki bu iki belirgin eğilim, kurdukları dünya tasarımlarıyla birlikte, aile imgeleştirmeleri açısından da farklı görünümeler ortaya koymaktadır.

Son olarak örnekleme oluşturan filmlerin belirlenmesinde kadın sorunlarının gündeme alınıp alınmaması ya da kadın yönetmenlerin eserlerinin de inceleme kapsamına alınması gibi ölçüler de dikkate alınmıştır. Bu noktada özellikle 1980’li yıllarda sinemayı doğrudan kadınlık durumuna ilişkin tartışmaların yürütüldüğü bir mecra olarak belirleyen filmlerin de örneklem içerisinde temsil edilmesine dikkat edilmiş, 2000 sonrası dönemi temsil eden filmler arasında da yine kadınlar üzerinden aile tartışmasını yürüten ve bir kadın yönetmenin eseri olan bir film de seçilmiştir.

Bu kriterler dikkate alınarak belirlenen filmler, *Aaahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Piano Piano Bacaksız* (Tunç Başaran, 1990), *Yengeç Sepeti* (Yavuz Özkan, 1994), *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1994), *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Pandora’nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2008) ve *Vavien*’dir (Yağmur-Durul Taylan, 2009). Tezin üçüncü bölümünde, kuramsal referanslar doğrultusunda, filmler ayrıntılı bir biçimde çözümlenmiş ve 1980 öncesi filmlerde yer alan aile temsillerine göre farklılaşmalar ve incelenen dönemin kendi içindeki yönelimler dikkate alınarak, son dönem Türk Sineması’nda aileye ve aileyi kuşatan anlamsal yapılara ilişkin kurulan imgesel tasarımlar deşifre edilmeye çalışılmıştır. Bu deşifre etme girişiminde, Marksist, feminist ve psikanalitik film kuramlarından yararlanılmış ve niteliksel içerik analizi yöntemiyle elde edilen bulgular, bu film kuramlarından alınan destekle yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu noktada Kellner ve Ryan’ın “Politik Kamera”adlı eserini, film çözümlemelerinin temel referansları arasında özellikle anmak gerekmektedir.

Kuramsal çerçeve ve filmlerin tekrar tekrar izlenmesiyle tespit edilen temalar doğrultusunda bir analiz yönergesi oluşturulmuş ve yönergenin tek tek filmlere uygulanmasıyla, belirlenen filmler aile temsilleri açısından ayrıntılı biçimde analiz

edilmiştir. Filmlerden elde edilen bulgular çerçevesinde: ailenin yapısal ve biçimsel açıdan ne tür görünümler sunduğu; nasıl bir toplumsal bağlam içerisinde tanımlandığı; evliliğe, aile bütünlüğüne ve ailenin parçalanmasına nasıl bakıldığı; ailede ne tür otorite, tabiyet ve ret ilişkilerinin kurulduğu; otorite figürlerine nasıl bakıldığı; kolektivizm-birey ekseninde ne tür idealleştirmelere yer verildiği; ev ya da yuvaya ilişkin ne tür mekansal ya da tahayyüli anlamlar üretildiği; aileye hangi alanlarda, ne gibi eleştiriler yapıldığı; 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 bakıldığı; erkekliğe ilişkin ne gibi tanımlamalara yer verildiği; babaya ve babanın temsil ettiği anlamlara nasıl yaklaşıldığı; baba-oğul, baba-kız arasında kurulan ilişkilerin nitelikleri; erkeklikle ilgili olumsuzlamaların olup olmadığı; çocukluğa ilişkin ne tür tanımlamalar yapıldığı, çocuklara hangi değerlerin atfedildiği; yaşlılara nasıl bakıldığı ve tüm bu karakterlere ne tür öznellik-nesnellik konumlarının atfedildiği gibi soruların yanıtlarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

İncelenen filmlerde kurulan aile temsilleri ve bu temsil biçimlerinin işaret ettiği idealleştirmelerin örnekleme oluşturan filmlerin kendi aralarında karşılaştırmalar yapılarak, yorumlamalara gidildiği sonuç ve değerlendirme bölümünde ise, 1980 öncesi Türk sinemasıyla süreklilikler ya da dönüşümler biçiminde kurulan bağlantılar da dikkate alınarak, toplumsal dönüşümün sinemasal temsiller düzeyinde ne tür karşılıklar bulduğu yorumlanmaya çalışılmıştır. Öte yandan aile imgesine ilişkin, filmlere yansıyan temsil stratejileri üzerinden dönüşümlerin kolektif algıda yansıma bulma biçimine yönelik ipuçlarının tespit edilmesi ve elde edilen bulgular ışığında filmlerde nasıl bir dünya imgesinin kurulmakta olduğu yolunda olsa bir çerçeve çizilmesi de amaçlanmıştır.

1. BÖLÜM

AİLEYİ ANLAMAK: YAPISAL VE KAVRAMSAL BİR ÇERÇEVE

1.1. Aile Nedir? Eleştirel Bir Tanımlama Denemesi

İlk kez Romalılar tarafından, anne, çocuklar ve tutsaklardan oluşan ve bir başkan tarafından yönetilen bir toplumsal birimi tanımlamak için kullanılan aile terimi, sosyal bilimciler (Giddens, 2000; Firestone, 1993; Poster, 1989; Gökçe, 1991b; Wilson, 2001; Kula Demir, 2005; Ülken, 1991; Bağlı – Sever, 2005; Sayın, 1990; Charles vd., 2008) tarafından birbirinden oldukça farklı şekillerde algılsa ve tanımlansa da, genellikle heteroseksüel evlilik bağı üzerine kurulu olan, anne, baba, çocuklar ve tarafların kan akrabalarından meydana gelen, kan bağı ya da hukuk düzeniyle meşrulaştırılan biyolojik, ekonomik, psikolojik, hukuksal, toplumsal nitelikleri olan bir birlik olarak tasarlanmaktadır.

Toplumlari geleneksel ve modern olmak üzere ikiye ayırmak yaygın bir eğilimdir. Bu sınıflandırmaya uygun olarak aile de genellikle geleneksel geniş aile ve çekirdek aile olmak üzere iki farklı ideal tip halinde incelenmektedir. Ailenin yapı, değerler, güç ilişkileri, ekonomik işleyiş, kimlik oluşumları vb. açısından toplumsal alanın karakteristiklerini taşıması, toplumsal süreçlerle sıkı sıkıya ilişkili bir öz olması dolayısıyla, toplumsal alandaki dönüşümler ailenin görünümünü de büyük ölçüde belirlemektedir¹. Bu alanda yapılan çalışmalar (Chambers, 2001; Gittins 1985; Poster,

¹ Sanayileşme öncesi toplumlarda ve kırsal bölgelerde yaygın olan aile biçimi geleneksel geniş ailedir. Bu aile biçimi, biz duygusunun egemen olduğu, toplumsal ilişkileri gelenek ve göreneklere dayalı norm sistemlerinin düzenlediği, otoriter ve hiyerarşik bir yapının var olduğu geleneksel toplumların karakteristiklerini yansıtmaktadır. Aile, üstlendiği oldukça önemli işlevlerle bireyi çevrelerken, geleneğin ve hiyerarşinin de hizmetine çalışmış olmaktadır. Nitekim, Ogburn, Eliot ve Merril gibi araştırmacıların da ortaya koyduğu gibi geleneksel aile, üreme, neslin devamı gibi biyolojik görevler; üretim, tüketim gibi ekonomik görevler; çocuğun hem toplumsallaşma hem de mesleki açıdan eğitimi; dışardan gelecek tehlikelere karşı ya da manevi açıdan güvenliği ve dayanışmayı sağlama; dinsel eğitimin verilmesi ve dinsel pratiklerin yerine getirilmesinin denetlenmesi; bireye akrabalık çerçevesi içinde aldığı konuma göre bir saygınlık kazandırma; eğlenme, dinlenme ve boş zamanı değerlendirme; psikolojik doyum sağlama, gibi görevler üstlenmektedir (Gökçe, 1991b: 218; Sayın, 1990: 8-9). Tüm bu işlevlerle geleneksel geniş aile, modern döneme özgü kentsel çekirdek aileyle karşılaştırılamayacak ölçüde geniş bir faaliyet alanına sahip, bireyin edimlerini neredeyse tamamen çevreleyen bir evren görünümündedir.

Geleneksel aile yapısının oluşumu, üretim ilişkileriyle yakından ilişkilidir. Modern öncesi dönemde tarıma dayalı üretim ve ailenin de bir üretim birimi olarak işlev görmesi gibi nedenlerle, insan emeği önemli bir faktördür. Bu nedenle aile genellikle kalabalık bir birim şeklinde yapılanmıştır. Güvenlik ihtiyacının karşılanması açısından da kalabalık olması tercih edilen aileye katılan her yeni üye, işgücünün biraz daha zenginleşmesi anlamına gelmektedir.

1989; Canatan, 2009; Sayın, 1991; Kağıtçıbaşı, 1994; Giddens, 2000; Öke, 1991) ailenin bir yandan tarihsel-toplumsal dönüşümlere bağlı olarak boyutları, yapısı, işleyişi ve ona ilişkin söylem bakımından dönüşümlere uğradığını, öte yandan da kültürel

Sanayi devrimi öncesi toplumlarda aileye, gerek otorite ilişkileri ve sosyalleştirme sorumluluğu açısından gerekse işgücünün yeniden üretimi açısından bakıldığında, gelenek ve din ile kurulan sıkı bağ ön plana çıkmaktadır. Gelenek ve din, geleneksel aile biçimini şekillendiren temel belirleyicilerdir. Sayın'a göre, aileyi, evlilik ilişkilerini ve bireyin toplumla ilişkilerini, aileye ve topluma karşı görevlerini, toplum içindeki yaşamının anlamını vb. feodal toplumun kuruluş ve işleyişinde de belirleyici rol oynayan dinsel kurallar belirlemektedir (1991: 526). Özellikle Katolik Kilisesi'nin katı kuralları aileyi sıkı bir ideolojik çerçeve içine hapsedmektedir. Aileyi sosyal ve medeni özelliklerinin ötesinde neredeyse tamamen dini bir kurum olarak kabul eden Hristiyanlıkta aile bir yandan kutsal bir kurum olarak tanımlanarak yüceltilirken, bir yandan da manevi yükselme, arınma önünde bir engel olarak değerlendirilmektedir (Canatan, 2009: 233; Öke, 1991: 391). Örneğin boşanma yasaklanarak evlilik bağı kutsallaştırılırken öte yandan ruhban sınıfının evlenmesi tamamen yasaklanmıştır.

Hristiyanlık, aileyi dini bir kurum gibi algılaması çerçevesinde, kocaya ya da babaya karşı mutlak bir bağlılığı önermektedir. Mesih'in kilisedeki liderlik konumuyla erkeğin evdeki liderliği arasında bir ilişki kurularak erkeğin aile reisliğine dinsel bir boyut katılmaktadır (Canatan, 2009: 236; Sayın, 1991: 526). Bu şekilde kutsallaştırılan babaya ya da daha genel bir çerçevede bakıldığında aileye ve topluma karşı gelmek, tanrıya karşı gelmeyle ilişkilendirilmekte, dolayısıyla bireyin yaşamı büyük ölçüde doğaüstü güçlere ve onun uzantısı niteliğindeki otorite kalıplarına tabi kılınmaktadır. Hristiyanlıkta cinsellik aile sınırları dışında yasaklanıp ailenin bir fonksiyonu gibi kurallara bağlanırken, bir yandan da "insanı ayartan, arınmayı engelleyen bir imaj kazanmıştır" (Canatan, 2009: 234). Bakire Meryem figüründe örneklenen cinselliğe karşı var olan şüpheli bakışın bir uzantısı da kadınlara baştan çıkarıcı, günaha sevk edici imajların yapılandırılmasıdır. Kadını baskı altına almaya yönelten, bir yandan da ondan ve temsil ettiği gizemli dünyadan korkulmasını sağlayan bu ikircikli bakışa, Hristiyanlıkta da Yahudilikte de rastlanmaktadır.

Avrupa'da aile yapısı ve ideolojisi üzerinde dinin sahip olduğu egemen konum, Rönesans ve daha sonra da Aydınlanma dönemleriyle birlikte gelen sekülerleşme süreciyle, yerini devletin düzenlemelerine bırakma eğilimine girmiştir. Goody'ye göre (2004: 100-101), düzenleme ve denetim görevlerini kilisenin yerine giderek devletin devralması itaat etme baskısını da büyük ölçüde azaltmakla birlikte, baskıcı bir otoritenin yerine baskıyı daha farklı yöntemlerle uygulayan başka bir otoritenin egemenliğini kurduğu söylenebilir.

Avrupa ailesinin dönüşümünde belirleyici olan unsurlardan birisi de sosyo-ekonomik gelişmelerdir. Goody'ye göre (2004: 83), Rönesans'tan sonra meydana gelen ekonomik gelişim, piyasaların, özellikle de dış piyasaların gelişimi, tarım ve kent yaşamındaki değişiklikler, bu gelişime eşlik eden ticari ve üretici temeller ve ülkeden ülkeye değişen yerel değişimler ailenin dönüşümüyle yakından ilgilidir. Özellikle kentlerin büyümesi çalışma ilişkilerinde, birincil toplumsal ilişkilerde, geçim biçimlerinde, ailede ve hane halkında kırsal bölgelerde var olandan farklı ilişkiler doğurmuştur. Sanayileşme ve fabrikaya dayalı üretim, babanın ailedeki tartışmasız rolünün marjinalleşmesini sağlamış, aile içi etkinlik büyük ölçüde annenin sorumluluğuna devredilmiştir. Özel-kamusal ayrımının giderek belirginleşmesi, babanın edimlerini kaçınılmaz olarak kamusal alanda yoğunlaştırmasına yol açmış, ailede sahip olduğu düzenleyici otorite rolü tamamen yok almaya da gerilemiştir.

Avrupa'da 17. yüzyıldan itibaren yaşanan yukarıda da değindiğimiz toplumsal, ekonomik, dini, düşünsel vb dönüşümler ailenin yapısını ve aileye ilişkin kurgulanan idealleri de dönüştürmüştür. Sanayileşmenin belli bölgelerde yoğunlaşarak geliştiği, sanayileşen bölgelerin etrafında şehirlerin oluşmaya başladığı, kapitalist girişimin, burjuvazinin yükseldiği bu dönem (Bumin, 1998: 49; Giddens, 2001: 112; Sayın, 1990: 150; Gittins, 1985: 17), geleneksel ilişki biçimlerinin, kırsal alanda kurulan, dayanışmaya dayalı sıkı akrabalık ilişkilerinin yerini kentsel yaşam içerisinde kurulan yeni ilişki biçimlerine terk etmeye başladığı, ailenin sıkı akrabalık bağlarından kopup küçüldüğü ve daha özerk bir yapıya doğru evrildiği, aile yapısı olarak da çekirdek ailenin giderek yaygınlaştığı bir süreçtir aynı zamanda.

çeşitliliklere bağlı olarak toplumdan topluma hatta aynı toplum içerisinde farklılaşan yapılarla ilişkili olarak ailenin görünümün çeşitlendiğini ortaya koymaktadır.

Ataerkil bir öz üzerine kurulu olan ailenin temeli heteroseksüel evlilik bağına dayanmaktadır. Evlilik Badinter'in deyiimiyle (1992: 117), "insan toplumlarının evrensel ensest yasağına getirdiği aynı derecede evrensel bir çözümdür". Aile farklı dönemlerde ya da farklı kültürlerde yapısal farklılıklar gösterse de ensest yasağı aileyi kuran ana unsur olarak evrensel niteliğini korumaktadır.

Aile ekonomik bir birliktir; çünkü hem bir üretim birimi hem de bir tüketim birimidir. Özellikle sanayi öncesi toplumlarda üretimin önemli bir bölümünü üstlenmektedir. Tüketime belki de en yoğun olduğu toplumsal birim yine ailedir. Tüketim ideolojisi aileyi daha fazla tüketimin gerçekleştirilmesi yönünde ana hedef olarak tasarlamaktadır. Williamson'ın da dikkat çektiği gibi (1998: 144), "doğal" aile ve cinsellik olgusunu ekonomik gelişmenin önünde bir engel olarak değerlendiren kapitalist ekonomi, bir yığın ürün aracılığıyla bu "doğal" ve "kişisel" alanlara müdahale etmekte hatta bu alanları yeniden tasarlamaktadır. Dolayısıyla ailenin bir yandan ekonomik ilişkileri etkileyen aynı zamanda da ekonomik süreçlerce belirlenen bir konumda yer aldığı söylenebilir.

Tarihsel süreç içerisinde ailenin büyüklük ve akrabalık sınırları açısından giderek daraldığı dikkat çekicidir. Bunun yanında üretime katılım ve tüketim bağlamında ailenin ekonomik yapısında belirgin bir dönüşüm gözlenmektedir².

² Sanayileşme ve kentleşme, çalışma ilişkilerini büyük ölçüde değiştirmiş, dolayısıyla aile yaşamı da yeni koşullara uygun bir yapıya doğru dönüşüme uğramıştır. Kırsal alanda geleneksel bir üretim birimi olarak işlev gören aile, kentleşme sürecinde bu işlevini kaybetmiştir. Üretim aileden fabrikaya kayarken, işyeri ve ev birbirinden ayrılmış, bunun yanında özel alan ve kamusal alan ayrımı da belirginleşmiştir.

Öte yandan tarımda, tıpta, endüstride gerçekleşen ilerlemeler, çocuk ölümlerinin azalmasına ve ortalama yaşam süresinin uzamasına katkıda bulunmuş, ortalama evlilik yaşı düşmüş ve tüm bu gelişmelerin sonucunda da özellikle 19. yüzyıla gelindiğinde önemli bir nüfus artışı yaşanmıştır (Bumin, 1998: 49; Giddens, 2001: 121-122; Gittins, 1985: 40). Hızlı nüfus artışı, tarımda istihdam edilen nüfusun önemli bir bölümünün kentlere göç etmesiyle birleşince kentlerde bol ve ucuz işgücünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Gittins'e göre (1985: 40) ucuz iş gücü özellikle orta sınıfın yaşamını ve çalışma kalıplarını önemli ölçüde etkilemiş, ev işleri ve bazı mesleki işler düşük ücret karşılığı başkalarına yaptırılmaya başlanmıştır. Ücretli işin yaygınlaşmasıyla nüfusun önemli bir bölümü gelirini sadece ücretli işlerden elde eder hale gelmiştir. Ancak ücretlerin düşük olması nedeniyle ailenin geçimi eskiye benzer şekilde yine aile üyelerinin bir kısmının birden çalışmasıyla sağlanabilmektedir. Bu nedenle eskiden hizmetkar olarak başka ailelerin yanına verilen çocukların da iş gücüne katılımı tercih edilmeye başlanmıştır. Üstelik 18. yüzyılın başlarından itibaren haftalık, günlük hatta saatlik işçi tutma imkanına kavuşan birçok çiftçi,

Akrabalık ve üretim ilişkilerindeki dönüşüm ailenin içsel otoriter yapısını da büyük ölçüde etkilemiş bunun sonucunda bir yandan ailede konumlanan otorite giderek zayıflayarak toplumsal kurumlara ve devlete aktarılırken, bir yandan da aile içi kimlik tasarımları dönüşüme uğramıştır. Özetle, özellikle sekülerleşme, kentleşme ve üretim ilişkilerindeki değişimlerce belirlenen Modernleşme sürecinde ailenin, kendi toplumsal bağlamına uygun bir şekilde farklılaştığı, daha küçük, daha özerk, aile içi ilişkiler

hizmetkarlara barınak ve yiyecek sağlamaktan kurtulmak amacıyla git gide daha az yatılı hizmetkar tutmaya başlamışlardır. Sonuçta ailelerin çocuklarını yanlarında tutmaları ve ölüm oranlarının düşmesi gibi faktörler ailenin yapısını etkilemiştir.

Çalışma ilişkilerindeki bu yeni koşullar, özellikle de ev ve işin mekansal açıdan ayrılması Gittins'in de (1985: 35, 41) vurguladığı gibi, kadınların yaşamında önemli etkilerde bulunmuştur. Eskiden kadın için ekonomik güvence sağlayan aile yapısı, dul kalma durumunda da bir bakıma sigorta sağlayarak güvenlik ihtiyacını karşılarlarken, ücretli işçiliğin yaygınlaşması ve yeni çalışma ilişkileri kadınları güvensiz ve istikrarsız bir pazara sürüklemiştir. Bunun yanında ücretli bir iş bulunsa bile, çalışmaya gidilen saatlerde çocuklara bakma sorumluluğunu üstlenecek birilerini bulmak kadınlar için önemli bir sorundur. Öte yandan ev ve işyeri ayrımlaştıkta kadınların eskiden ev ekonomisinin bir parçası olarak yaptıkları işler giderek üretken olmayan iş (ücretsiz ev işi) gibi görülme ve önemi küçümsenmeye başlanmıştır. Ev işinin dolayısıyla da kadın emeğinin bu şekilde değersizleştirilmesi, ileriki bölümlerde de tartışılacağı gibi, aileye ilişkin anlamsal kurguları ve ideolojik tasarımları da önemli ölçüde etkilemiştir.

Örneğin yeni burjuva ailesinde kadının, kocasının mutlak otoritesi karşısındaki konumu belli ölçüde değişmiştir. Bumin (1998:48), Ansiklopedi'den aldığı bilgilere dayanarak, kadının artık kocasına Tanrı'ya olduğu gibi itaat eden, onu sayan, ondan korkan bir kul olmadığını belirtmektedir. Ailenin işlerinin yürütülmesi görevini kocasıyla paylaşmaya başlayan kadının çocukları üzerinde de "babalarının eşit hak ve iktidarlara vardır". Çocuklar üzerindeki bu iktidar paylaşımı, babanın çocuklar üzerindeki mutlak iktidarını da sarsmıştır. Öte yandan yine Ansiklopedi'den alınan bilgiye göre, artık "evlilik" ve "mutluluk" arasında sıkı bir bağ kurulmaya başlanmış ve mutluluğun evlilik çerçevesinde mümkün olacağı düşüncesi yaygınlaşmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Kıray'a göre sanayide kullanılan teknolojinin gelişmesi sonucunda, fabrikalarda yaygın bir biçimde kullanılan çocuk emeğine ihtiyaç kalmaması nedeniyle (2006: 188) doğum oranları hızla düşmüş ve nüfus hem kırsal bölgelerde hem kentlerde kendini dengelemeye yönelmiştir. Nüfus dengesindeki bu değişimler sonucunda aile birimi giderek küçülmüş ve dolayısıyla aile içi ilişki kalıpları da değişmiştir. Yeni ailede çocuk ve çocuğun eğitimi merkezi bir konuma yerleştirilmiştir. Özellikle burjuva ailelerinde çocuğun merkezi konumu dikkat çekicidir. Yaşam süresinin uzamasıyla da bağlantılı şekilde burjuvalar arasında evlilik yaşı yükselmiş, evlenmeden önce evlilik ve çocuklar için gerekli önlemleri alma eğilimi yaygınlaşmıştır (Bumin, 1998:49; Wilson, 2001:11). Ortaçağ'da yetişkin insan gibi görülen, özellikle yoksul aileler için aile ekonomisine katkı sağlayan önemli bir emek gücü olan çocuğa ilişkin algı 19. yüzyıla gelindiğinde önemli değişiklikler geçirmiştir. Bu dönemde yaşanan dönüşümler sonucunda çocuklar çalışma yaşamından uzaklaşıp tam günlük eğitime yönlendirilirken (Wilson, 2001: 11-12), çocuğu kötülüğün kaynağı, "ilk günah"ın sembolü olarak gören köklü dini gelenek terk edilmeye ve "çocuk sevgiye değer bir saflık olarak görülmeye başlanmıştır" (Bumin, 1998: 44). Bu çerçevede Aries'in Centuried of Childhood'da (1962) yaptığı belirlemelere göre çocukluğa ilişkin dönüşüm, ailenin yeniden tasarlanmasının ana unsurlarından birini oluşturmaktadır. Modernite'nin gelenekten kopma, geleceğe yönelmeyi tarif eden "ilerleme" fikrine koşut olarak çocukluğun daha iyi bir geleceğin aktörleri olmak üzere ilgi ve eğitim üzerinden yeniden tanımlanması bir yandan aile içi duygusal örüntüleri dönüştürürken bir yanıyla da deneyimi temsil eden yaşlıların bilge olma rollerinin aşınmasına, dolayısıyla da denetimin zayıflamasına yol açmıştır. Ev alanının giderek özelleştiği ve duygusal açıdan daha yoğun bir yaşamın biçimlendiği bu süreçte, kadın da giderek çocukların, hijyen, fiziksel ve ruhsal sağlık, eğitim gibi açılardan iyi yetiştirilmelerinde oldukça belirleyici bir konumu tarif eden annelik rolüyle yeniden tanımlanmıştır.

açısından daha eşitlikçi ve mahrem bir yaşam alanı haline geldiği öte yandan üretici yönünün zayıflayarak kapitalist tüketime koşullanan bir birime dönüştüğü söylenebilir.

“Kültürel değerlerin, ideallerin, ahlakın şekillendirildiği”(Chambers, 2001: 165) yer olan aile, insan türünün devamlılığını sağlama, ruhsal ve duygusal doyum sağlama, çocukların bakımı ve sosyalleşmenin gerçekleştirilmesi (Önal, 1990; Yıldırım, 2005; Erdoğan, 1991; Canatan, 2009; Giddens, 2000; Comte, 1961; Wilson, 2001; Akın, 1991; Gökçe, 1991a; Gittins, 1985) gibi toplumsal işlevler yüklenerek, toplumsal bilinçdışının ve geleneksel kodların gelecek nesillere aktarılmasını sağlamakta bir anlamda toplumsalın yeniden üretimi görevini yerine getirmektedir. Bu nedenle aile hem onu savunanlar hem de otoriter kurumların bir tür uzantısı olarak değerlendirerek aileye eleştirel yaklaşan yazarlar tarafından toplumsal dizgenin odağında konumlandırılmaktadır.

Aile toplumsallaşmanın birinci evresini oluşturmaktadır. Kişiliğin gelişmesindeki en önemli faktörün aile ve onu çevreleyen evren olduğu söylenebilir. Birey dilin ve kültürün alanına ailede adım atmakta, sosyal bir varlık olma bilincini bireyler için roller ve statüler üreten bir mekanizma niteliğindeki ailede kazanmaktadır. 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 taşımaktadır. Toplumun bir tür minyatürü görünümündeki aile, içsel değer ve normları açısından da toplumun uzantısı niteliğindedir. Aile üyeleri arasındaki ilişkiler, statü ve rol alışlar, dayanışma ve ret bağları vb. toplumsal ilişki biçimlerinin de özüdür. Dolayısıyla insan yavrusu bu nispeten küçük evrende bir birey olma yolunda her adım atışında kültürün dünyasına biraz daha yönelmekte aynı zamanda da toplumsala ilişkin kendisine sunulan tüm kodları, normları, değerleri vb. hem “artzamanlılık” hem de “eşzamanlılık” açısından evrensel olarak algılayarak kendi dünyasına katmaktadır. Bu noktada Sayın’ın da dikkat çektiği gibi (1990: 148) toplumsallaşma süreci toplumun bireyi denetleme sürecine dönüşmekte ve toplum, aile ve birey şeklinde bir yapı üzerinden toplumsal denetim süreci işlemektedir.

Bauman (2010: 41), sosyalleşmeyi başka deyişle “Ben” ve “Beni/Bana” oluşumunu, psikanalistlere benzer bir yaklaşımla, içgüdülerin bastırılması ve

süperegounun yaratılması süreci olarak tanımlamaktadır. “Ben”, sosyal baskıları içselleştirme yoluyla bir grup içinde yaşamaya ve davranmaya uygun hale getirildiği, toplumun izin verdiği sınırlar içinde “özgür” eylemlerde bulunma ve eylemlerinin sorumluluğunu üstlenme becerisi kazandığı oranda sosyalleşmiş, yani toplum içinde yaşamaya muktedir bir varlığa dönüşmüş olmaktadır. Bauman, sözü edilen becerilerin kazanılmasında bir yandan bireyi çevreleyen sosyalleştirici faillere vurgu yaparken, bir yandan da her ne kadar seçme özgürlüğü tam olmasa da çocuğu etkin bir eyleyen olarak konumlandırmaktadır. Çocuk dünyasına giren ötekilere ve onların isteklerine ilişkin imgeler oluşturmakta ve önemli ötekileri seçme işini aktif bir şekilde gerçekleştirmektedir. Anthony Giddens da Bauman’a benzer bir biçimde sosyalleşmeyi hem bireyi belirleyen hem de ona özgürlük alanları açan iki yönlü bir süreç olarak algılamaktadır. Giddens’a göre doğumdan ölüme kadar diğer insanlarla etkileşim içinde olmamız kişiliğimizi, benimsediğimiz değerleri ve davranış biçimlerimizi etkileyeceği kesindir. Yine de toplumsallaşma aynı zamanda bizim bireyselliğimizin ve özgürlüğümüzün de temelinde yer alır. Toplumsallaşma süreci boyunca hepimiz bir kimlik duygusu ile bağımsız düşünme ve eylem yeteneği geliştiririz” (2000: 43). Yoğun bir baskılama ve sınırlı da olsa bir başkaldırı başka deyişle özgürleşme ikiliği ekseninde tanımlanan sosyalleşme aslında bireyin aile üyeleri, toplumsal birimler, devlet ve belki de tanrı karşısında bir bakıma konum alışının ifadesidir ve kendi içinde oldukça yoğun gerilimleri ve açmazları barındırmaktadır. Ayan’ın deyişiyle toplum bir özne olma yolunda karşılaştığımız “beslenme, beden kültürü, cinsel ilişkinin meşruiyeti, din, siyaset, bireyler ve gruplar arası mücadele gelenekleri, ekonomi, eğitim gibi birbirini etkileyen yapılanmalar kişinin ideali ile dış dünyanın pratikleri arasındaki gerilimde, onun yeni ufuklara açılmasına, bazı durumlarda da açmazlara girmesine ortam hazırlamaktadır” (Ayan, 2004: 84).

Aile, toplumsallaştırma işleviyle bireylere özgürce birer kimlik inşa etme olanağı sunmaktan çok sosyo-genetik yollarla belirlenmiş rollere bürünme, boyun eğme ve kendini feda etme gibi onaylanmış davranışları içselleştirmeyi sağlamaktadır. Cooper’a göre inceden inceye hesaplanmış bir özgürlük eşliğinde katı bir ilişki kafesi şeklinde yapılanan aile ilişkileri içerisinde çocuk, “seçtiği ve icat ettiği, kendine ait bir odaktan yola çıkmasını, iyi anlamda benmerkezli olmasını gerektiren o korkulu yola

yöneleceğine, boyun eğmeyi ya da dışmerkezli bir tarzda yaşayıp gitmeyi” (1988: 27) öğrenmektedir. Cooper’ın, başkalarına göre yaşamak şeklinde özetlediği dış merkezli olmak kavramı, Foucault’nun “normal” nitelemesiyle örtüşmektedir. Özünde bireyselliğin, ayrıksı yönelimlerin baskılanması esasına dayanan, toplum açısından uyumlu, makbul birey olarak inşa edilme sürecinin diğer yönünü de, özne olmaya ilişkin olanakları ve sorumlulukları ötekine devretme, ötekini yaşamsal bir eyleyen olarak kendiliğe ekleme, söz söyleme yetkisini devretme durumu oluşturmaktadır. Kastedilen öteki, aile içi etkileşimlere bakıldığında çoğunlukla anne ve babadır. Ancak aile içerisinde biçimlenen bu ilişki düzeneği, birey toplumsal yaşama girdiği ölçüde öteki kurumsal yapılarla da kurulmaktadır. Dolayısıyla ailenin toplumsallaştırıcı formasyonundan geçen bireyin, toplumsal düzlemde benzer şekilde yapılanan unsurlar karşısında da bir özne olarak var olma mücadelesine girmek yerine, iktidar düzeneklerine kolayca boyun eğmeyi tercih edeceği söylenebilir.

Bourdieu aileyi fiziksel, ekonomik ve sembolik güç ilişkileri tarafından şekillendirilen bir alan olarak tanımlamaktadır (akt. Charles, 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” (Sennett 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. Sennett özellikle çocuk ve ebeveynler arasındaki ilişkide otorite bağının işleyişine dikkat çekmektedir. Kendisine güven verecek, yol gösterecek bir otoriteye gereksinim duyan çocuk bu güven ihtiyacını kendi dünyasında aşkın imgeler olarak tasarladığı ebeveynlerinin, özellikle de babasının otoritesine duyduğu inançla gidermektedir. Dolayısıyla yetişkinler otorite olmayı kendilerini bütünleyen bir öge olarak kullanırken, çocuk da bir tür gereksinimi karşılamış olmaktadır. Bağlılığı, bağımlılığı, itaati, denetimi ve tahakkümü içeren

otorite bağı çoğunlukla, sözünü ettiğimiz ikili işleviyle de bağlantılı olarak özgürlükler ve özerk bir birey tasarımı açısından tehlike olarak değerlendirilmektedir.

Aile aracılığıyla birey üzerinde kurulan toplumsal denetim toplumun varlığını sürdürmesi açısından oldukça önemlidir. “Benzer toplumsal yapının üretilmesi”(Sayın, 1990: 151) yoluyla toplum kendisini değersel açıdan yeniden üretebilmektedir. Bu noktada Sorokin’in toplumsal dönüşümle ilgili görüşleri savunularımızı destekler niteliktedir. Sorokin (akt. Sayın, 1990: 151), toplumsal dönüşümü ve toplumsal hareketliliği bireylerin aile, okul gibi bir dizi ayıklayıcı ajanın filtresinden geçmesi süreci olarak görmektedir. Bu ayıklayıcı ajanlar aracılığıyla bireylerin hareketleri kontrol altında tutulmakta, toplumsal sistem içindeki konumları belirlenmekte ve öncekilerin yerine geçen bireylerin toplumsal mekanizmaların yine eskisi gibi çalışması yönünde rol almaları sağlanmaktadır.

Cooper’a göre (1988: 12), ailenin gücü tam da birey ve toplum arasında üstlendiği aracılık işlevinden gelmektedir. Aile, denetleme ilişkilerinin işleyişi bakımından toplumsal kurumlara örnek oluşturmakta, ailenin biçimi, okulda, iş kuruluşlarında, fabrikada, sendikada, yönetim birimlerinde vb. bir çok bireyüstü yapıda taklit edilmekte ve böylece iktidar ilişkileri de varlığını koruyabilmektedir.

Toplum, devamlılığını sağlayabilmek adına biyolojik açıdan da yeniden üretimi gerçekleştirmek durumundadır ve bu da aile aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Cinsellik ve üreme aile sınırları içerisinde meşru sayılmakta, aile düzeneği dışında gerçekleşen cinsellik gayrimeşru kabul edilmekte ve çeşitli şekillerde baskılanmaktadır. Cinsellik ailenin sınırları içerisine hapsedilerek, üreme üzerinde bir kontrol sağlanırken, mirasın baba tarafından aktarımını da garanti altına alınmış olmaktadır.

Marksist perspektiften bakıldığında, üreme ve sosyalleşme işlevleri, emeğin yeniden üretilmesi bağlamında kapitalist üretim ilişkilerinin sürekliliğini sağlayan ana unsurlardandır³. Bu çerçevede Kudat’a göre (1991: 253-254), bir ailenin üyesi olarak

³ Çekirdek aile bir bakıma varoluşu için nesnel koşulları sağlayan kapitalist sistem tarafından hem desteklenmekte hem de şekillendirilmektedir. Çünkü çekirdek aile türün devamlılığını sağlarken aynı zamanda sistemin devamlılığına ilişkin yeniden üretim görevini de yürütmekte, “yeni ‘uyum sağlama teknikleri’ için toplumsal seçenekleri sorgulamadan, paranın olduğu yere gidebilecek kalıba girebilen egolar yaratmaktadır” (Poster, 1989: 157). Böylece Kovel’e göre (2000: 174) ürettiğine yabancılaşmış

dünyaya gelen çocuk aile içerisinde barınıp, beslenip yaşamını sürdürürken, sosyalleşme sürecinde ise toplumsal değerleri, ideolojileri, hayat tarzlarını da öğrenmektedir. Aile aracılığıyla bireyin egemen ideolojiye eklenildiği, burjuva toplumunun işleyişine uygun bir kişilik olarak biçimlendirildiği bu süreç hem sistemi yeniden üretmede hem emeğin yapısını kuşaktan kuşağa sürdürmede aracılık etmektedir. Aile nüfusun devamlılığını sağlarken, Canatan'ın (2009: 151) da dikkat çektiği gibi, bir yandan da bireyin meslek edinme ve onu hayata geçirme alanı olması dolayısıyla mesleki eğitim ve meslek kazandırma görevlerini de üstlenmekte ve işgücünün yeniden üretimini gerçekleştirmektedir. Kudat'a göre (1991: 251), işgücünün yeniden üretimi, işgücünün yapısının ve bu yapıyı belirleyen toplumsal işleyişin de yeniden üretildiği bir süreçtir. Sözü edilen yeniden üretim, bireylerin egemen ideolojiyi içerecek şekilde sınıflaşmalarını da sağlamakta, dolayısıyla hem sistemin bütününe hem de sistemi oluşturan öğelerin (çalışma düzenekleri, mülkiyet ve emek yapısı vb.) sürekliliği sağlanmaktadır.

Aile nesnel varlığının ötesinde oldukça imgesel ve ideolojik bir yapıdır aynı zamanda⁴. Chambers'in deyiimiyle “söylemsel bir yapı, düzenleyici bir idealdir” (2001:

ücretli emeğin bomboş bir benliğin tüketmesi için adi metalar üretmesi gibi, çekirdek aile de ücretli emeğin tüketeceği ve fırlatıp atacağı çekirdeği çıkarılmış, kof bireyler üretmektedir. Çekirdek aile diğer yandan da metarlardan oluşan bir pazarda vazgeçilmez bir tüketim birimi olarak işlev görmektedir. Bir tür emir halinde işleyen tüketicinin odağında, modernitenin masum ve umut vadeden bir varlık olarak yücelttiği çocuk yer almaktadır.

⁴ Sekülerleşme, kentleşme ve üretim ilişkilerindeki değişimlerce belirlenen ailenin modernleşmesi sürecinde, bugün bile büyük ölçüde varlığını koruyan aile ideolojisi de şekillenmiştir. Gittins'e göre (1985: 150-151) 18. yüzyıldan itibaren burjuvazinin etkisinin artması ve üretim sürecinde aile emeğinin değerinin azalmasıyla, bu sınıfın aileye ilişkin hem dini hem laik-bilimsel patriarkal düşüncelerin etkisiyle şekillenmiş olan idealleri yaygınlaşmış, koca/babayı birimin “doğal reisi” olarak gösteren bilimsel (ve dini) erkeklik, kadınlık, yetişkinlik ve çocukluk tanımlarının kullanımı kolaylaşmıştır. Ailenin erkeğin kalesi olduğu yönündeki geleneksel aile idealleştirmesi üzerine kurulu olan, “otorite”, “bağımlılık”, “hizmet”, “boyun eğme” gibi eşitsiz patriarkal kavramlarla örülü bu ideoloji, orta sınıf güçlendikçe devlet politikalarının içine iyice sinerek sınıfa özgü olma karakteri gizlenmiş, genel geçer bir gerçeklik gibi görünmeye başlamıştır.

Gücünü tam da doğal, somut bir gerçeklik olarak sunulmasından alan aile ideolojisi, 19. yüzyıla gelindiğinde işçi sınıfını da kapsayacak şekilde genişlemiş ve ayrımcı nitelikleri biraz daha belirginleşmiştir. Nitekim “kadının yeri evidir” idealiyle çalışma yaşamından giderek uzaklaştırılan kadınlar, norm dışı ya da “normal olmayan” olarak görülen siyahlar, eşcinseller vb. özel alanın sınırları içerisine hapsedilmişler ve evrensel haklar, yasa önünde eşitlik, toplumsal sözleşme, demokratik kamusalılık vb. etrafında oluşturulan söylem aracılığıyla da bu ayrımcılık ve baskı sistemi maskelenmeye çalışılmıştır (Çabuklu, 2004: 4; Gittins, 1985: 39). 20. yüzyıl boyunca da gelir sahibi erkeğe tabii kadın ve diğer aile üyeleri şeklinde tasavvur edilen çekirdek aileyi referans gösteren aile ideolojisi git gide güçlenmiş, devlet politikalarını, toplumsal cinsiyet yapılarını hatta gündelik yaşamın bir çok evresini etkilemeye devam etmiştir.

164). Ailenin anlamı, idealleri, kontrol biçimleri, aileye ilişkin pratikler, farklı temsil sistemlerinin, çoklu söylemlerin odağında biçimlenmekte ve toplumsal dizgenin her alanına içkin bir tarzda varlığını sürdürmektedir. Ailenin söylemsel inşası ataerkillikle sıkı sıkıya bağlıdır. Aile kurmanın evrensel bir norm olarak yerleştirilmesi, kadınlığa ve erkekliğe ilişkin kimlik tasarımları, toplumsal cinsiyet rolleri, bireyin otorite kaynaklarıyla ilişkilerinin toplumsallaşma sürecinde tanımlanması vb. ataerkilliğe göndermelerde bulunan ideolojiyle harmanlanmış süreçlerdir. Gittins'in de dikkat çektiği gibi, patriarkal ideoloji büyük ölçüde aile ile ilgili idealler aracılığıyla üretilmekte ve sunulmaktadır. "Evlilikte, bekarlıkta, aşta ve nefrette, çocuk sahibi olmak veya olmamakta" (Gittins, 1985: 75) kısacası gündelik yaşamın her alanında karşılaşılan bu idealler bazen Foucault'nun (2000) kavramlarıyla "normal"i ya da "normal olmayan"ı belirlemek yoluyla bazen de doğrudan bu ideallere uymayanları cezalandırarak veya dışlayarak işlemekte, böylece birey belli kimlikleri bürünmeye, belli şekillerde davranmaya özendirilmekte, alternatif yönelimler ise baskılanmaktadır.

Sanayileşme ve kentleşme süreçleriyle başlayan ailenin yapısal dönüşümü, geleneksel ailenin yürütmekte olduğu birçok işlevi, özellikle 20. yüzyılda, bürokratik kurumlara devretmesiyle (Sayın, 1990: 23; Yıldırım, 2005: 95; Canatan, 2009: 156-157) yeni bir görünüme ulaşmıştır. Üretim, eğitim, çocukların ve yaşlıların bakımı gibi birçok sorumluluk fabrika, okul, bakıcı aile, yetiştirme yurdu, huzur evi gibi kurumsal yapılar tarafından üstlenilerek, aile çok daha sınırlı bir etkinlik alanına yoğunlaştırılmıştır. Ailenin fonksiyonelliğinin bu şekilde daralması yeniden-üretim sorumluluğunu da giderek başka kurumlarla paylaşması sonucunu doğurmaktadır. Ancak Kudat'a göre (1991b: 252-253) yeniden üretim sorumluluğunun bir kısmının devlete ve çeşitli kurumlara devredilmesi, gerek eğitim, sağlık gibi yaşama araçlarının niteliği ve bunlardan yararlanma olanağı, gerekse yapının yeniden üretimi yoluyla geleceğinin tasarımı açısından, burjuva ailesi leyhine eşitsiz bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada Linton, Ogburn, Pollak gibi yazarlar tarafından sanayi toplumunda görevselliğini kaybeden ailenin gerçekten gerekli olup olmadığı sorgulanmaya başlanmıştır (Sayın, 1990: 23; Gökçe, 1991b: 214). Bununla birlikte tutucu kapitalist toplumsal süreçlerle sıkı sıkıya bağlı olan aile ideolojisi, aileye ilişkin

bütün sorgulamaları doğallığı bozan bir saldırı gibi sunarak, bastırmak üzere her yerde hazır ve nazırdır.

1.2. Bütüncül Bir Aile Kuramının İzinde

1.2.1. Oedipus ve Ötesi: Psikanalitik Aile Kuramı

Psikanalitik teori, genel olarak aileyi, insan psikesinin biçimlendiği, cinsiyet kimliklerinin kazanıldığı bu arada da özellikle baba'nın içselleştirilmesi yoluyla toplumsala ilişkin yasanın benimsendiği bir evren olarak belirlemektedir. Freud'un Oedipus nosyonunda belirginleştiği üzere, psikanalizin aileye ilişkin algısı büyük ölçüde özelleşmiş çekirdek aileyi tarif etmekte ve bu küçük evren, bir yandan bireysel dünyanın üretimini gerçekleştirirken, bir yandan da uygarlığın değersel yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır. Dolayısıyla psikanalitik teorinin ailenin içsel egemenlik yapılarını ve otoriter zihniyetin üretiminde oynadığı rolü anlamada anahtar bir role sahip olduğu söylenebilir. Ancak, Freud'un savunuları, izleyicileri tarafından farklı bağlamlarda yeniden tasarlanmış ve birbirinden oldukça farklı yönelimler ortaya çıkmıştır. Ancak tez çalışmasının sınırlılıkları ve asıl konuya katkısı göz önünde bulundurularak daha çok Freud, ve onun görüşlerini simgesel göndermelerle yeniden yorumlayan Lacan'ın savunularına yoğunlaşılacaktır.

1.2.1.1. Klasik Psikanaliz ve Baskının Filogenetik ve Ontogenetik Yeniden Üretimi

Freud, Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları adlı çalışmasında, uygarlığın insan içgüdülerinin sürekli olarak bastırılması üzerine kurulu olduğunu ve insanlık tarihinin aynı zamanda baskının da tarihi olduğunu öne sürmektedir. İnsanın doğuştan gelen “eros” ve “tanatos” olmak üzere iki temel içgüdü olduğu söz eden Freud'a göre, her iki içgüdü de kültürün sağlayamayacağı bir doygunluğa, hoşnutluğa ulaşmayı amaç edinmekte ve sürekli olarak böylesi bir doygunluğu aramaktadır. Marcuse'nin de belirttiği üzere, bu doyumsuzluk hali nedeniyle içgüdüler, kontrol altına alınmamaları halinde, sürekli birlik, beraberlik için tehlike oluşturmakta, yok edici güçlere dönüşebilmektedirler (1968: 27). Bu yüzden, uygarlığın devamlılığının sağlanması için, içgüdülerin amaçlarından uzaklaştırılmaları, içgüdülerce yönlendirilen ihtiyaçların karşılanmasından fedakarlık yapılması gerekmektedir. Hedeflerinden saptırılmaya ve

bastırmaya en çok maruz kalan içgüdülerse, Freud'un, "libido" adını verdiği "cinsel enerji"den beslenen, cinsel kökenli içgüdülerdir (Tura, 2007: 56). Ancak hem sosyo-tarihsel olarak hem de her yeni bireyin yaşama uyumlanmasında sürekli olarak yeniden gündeme gelen bastırma işlemi, uygarlığın, insan içgüdülerini üzerinde kesin bir yenگیye ulaşamadığının da bir göstergesidir.

Freud'un yaklaşımına göre, kültürün bireyi hem biyolojik açıdan, hem de toplumsal olarak şekillendirme çabası, doğumla birlikte başlamakta ve uygarlık için tehlike anlamına gelen içgüdüler adım adım kontrol altına alınmaktadır. Freud, her ne kadar kültür ve aile arasındaki bağa net bir biçimde vurgu yapmamışsa da, çekirdek aile, zihinsel aygıtın forma sokulmasında temel belirleyicidir aslında ve Lacan'ın deyimiyle, "kültürel düzen" in bir ajanı konumundadır.

Freud'un kuramının evrenini oluşturan aileye yaklaşımını, O'nun insan psikesinin yapılanması süreciyle ilgili görüşleri çerçevesinde incelemek gerekmektedir. Freud, ailenin neredeyse tek belirleyici olduğu zihinsel aygıtın ve bireyin gelişim sürecini, "libido"nun yöneldiği nesneler ve yöneliş biçimlerini de temel alarak, "oral", "anal" ve "fallik" dönem olmak üzere üçlü bir yapı içerisinde incelemekle birlikte, konumuz açısından asıl üzerinde durulması gereken, Freud'un da daha çok vurguladığı fallik dönemde gerçekleşen Oedipus karmaşası ve süperegonun oluşumudur.

Oedipus karmaşası, gelişim açısından Freud'un üçüncü dönem olarak gördüğü, libidinal dürtülerin ve tatmin arayışının genital bölgelerde yoğunlaştığı "fallik döneme" rastlamaktadır. "Mahler'in 'ayrılma-bireyleşme' sürecinin bir alt bölümü olarak ele aldığı 'libidinal nesne sürekliliği' (Tura, 1994: 29-30) dönemine karşılık gelen bu dönemde, Freud'a göre nesne libidosu giderek belirginleşirken erkek çocuğun, gelişimin öncesi evrelerinde babasıyla kurduğu olumlu bir içeriğe sahip olan özdeşleşme, bu noktada düşmanca bir renk almakta ve annesindeki yerini almak için babadan kurtulma isteğine dönüşmektedir. Bundan sonra babasıyla ilişkisi çifte değerlidir; sanki özdeşleşmede başından beri var olan çifte değerlilik görünür hale gelmiş gibidir (Freud, 2002: 358). Anneye yönelik sevgi dolu yönelişe, anne-çocuk arasındaki dolaylı ilişkiye, otoritenin ve annenin arzusunun "sahibi" konumundaki baba, kastre edici, dışsal bir unsur olarak müdahale etmektedir. Bu noktada, ensest yaşağıyla ve ilişkili

olarak kastrasyon (erkek çocuk için: hadım edilme, kız çocuk içinse; penisten yoksun bırakılma⁵ tehlikesiyle karşılaşan çocuk annesine yönelttiği cinsel arzularından vazgeçip babası ile “özdeşleşme” sürecine girmekte, Freud’un deyişiyle, nesne yükleri bırakılıp yerine özdeşimler konulmaktadır (2000: 310).

Freud’un yaklaşımında, aile kuramı açısından merkezi bir konumu işgal eden, Melanie Klein’in (akt. Abrevaya, 2000: 40) başlangıcını Oidipus’tan çok önceye, yaşamın ilk yıllarına götürdüğü süper ego’nun (üst ben), temel bir zihinsel araç olarak belirginleşmesi de fallik döneme rastlamaktadır. Freud’da temelleri anal dönemde atılan süper ego, dış dünyadan ve id’den gelen etkileri birleştiren ve bir ölçüde, egonun uzlaşmaya çalıştığı bir yapılanma olarak tanımlanmaktadır. Tura’ya göre (2007: 60), geniş ölçüde bilinçdışı bir psişizma bölümü olan süper ego (üst ben), ego’nun (ben’in) bir bölümünün özellikle enest yasağının kabullenilmesi, babanın yasasının tanınması gibi kültürel faktörlerin içselleştirmesiyle ortaya çıkmakta ve giderek diğer kültürel ahlak değerlerinin içselleştirilmesiyle tamamlanmaktadır. Çocuk psişizmasının yapılanmasında fanteziye önemli bir yer atfeden Melanie Klein (akt. Abrevaya, 2000: 40) ise süper egoyu ebeveynlerin bir biçimde içe yansıtılmasıyla ilişkilendirmekte, süper egonun çocuğun deneyim ve fantezilerine dayanarak kurduğu çeşitli kişilere karşılık geldiğine vurgu yapmaktadır.

Freud’a göre (2000: 310-311), babanın ve ebeveynlerin otoritesi egoya yansıtılıp orada süperegonun çekirdeğini oluştururken, süperego, babanın katılığını üstlenmekte, enest yasağını kalıcılaştırmakta, böylece egoyu libidinal nesne yükünün dönüşüne karşı koruma altına almaktadır. Oidipus kompleksine ait libidinal eğilimler kısmen cinsellikten arındırılıp yüceltilirken, kısmen de amaçları engellenmekte ve sevecenlik dürtülerine dönüştürülmektedir. Böylece, Oidipus karmaşasının aşılmasıyla karşı

⁵ Tura’nın da (2007: 57-58) dile getirdiği gibi, kız çocuk için Oidipus karmaşası biraz daha farklı bir görünüm sunmaktadır. Eskiden sahip olduğu penisin ondan alındığı, kastre edildiği şeklinde fanteziler geliştiren kız çocuk, yoksunluğunu ikame etmek üzere, penis sahibi olmak yerine babasından bir çocuk sahibi olmayı düşlemekte ve böylece libidosunu babaya yöneltmektedir. Anne ise rekabet edilmesi gereken bir unsur olarak konumlandırılmaktadır. Buna bağlı olarak kız çocuk-anne arasındaki çatışma, baba-oğul arasındaki çatışmadan daha farklı bir biçimde seyretmekte ve daha zor ve uzun zamanda çözüme kavuşması mümkün olmaktadır. Hatta bazen anne-kız arasındaki çatışma tüm yaşamı kapsayan bir sürece yayılmaktadır.

cinsten ebeveyne yönelen cinsel arzu hedefinden saptırılmakta ve kültür alanında kabul ve onay gören imgelere yönelmesi sağlanmaktadır.

Žižek (2002: 35), Freud'un süperego diye kutsadığı şeyi, toplumsal otoritenin psike-içi uzantısı olarak, yani toplum tarafından onaylanan bilme ve arzulama örüntüleri; başka deyişle, nesne seçimi örüntüleri olarak değerlendirmektedir. Žižek'e göre, bu örüntüler, özne tarafından "içselleştirildiği" sürece, onunla çatışan güdüler "bastırılmaktadır". Marcuse da Žižek'e benzer şekilde, süperego'yu uygarlığın insan içgüdülerini kontrol etme, baskılama girişiminin bir aracı, aile aracılığıyla işlerlik kazanan bir uzantısı olarak görme eğilimindedir. Marcuse'a göre (1968: 50), çocuğun anne babaya karşı uzun süreli bağımlılığından doğan süperegoya, anne-baba aracılığıyla bir takım toplumsal ve kültürel etkiler de işlemekte ve sonunda süperego, yerleşik ahlak düzeninin ve "insanların yaşamdaki yücelikler dedikleri şeylerin" güçlü bir simgesi biçiminde pıhtılaşıp donmaktadır. Başlangıçta anne-babanın, daha sonra da toplumsal unsurların kabul ettirdiği yönlendirmeler ve yasaklamalar egoyu şekillendirmekte, böylece suçluluk duygusu, id'den gelen istekler doğrultusunda kısıtlamaları aşmaktan veya aşmak arzusundan gelen cezalanma ihtiyacı gibi unsurlar eşliğinde "vicdan" oluşmaktadır. Bu noktada, "Oidipus karmaşası ne kadar güçlüyse ve (otorite, dini öğreti, okul ve eğitimin etkisi altında) bastırmaya ne kadar hızlı yenik düştüyse Süper-Ego'nun daha sonra – vicdan ya da belki de bilinçdışı bir suçluluk duygusu şeklinde- Ego üzerindeki egemenliği de o kadar güçlü olacaktır" (Freud, 2002: 360-361).

Oidipus karmaşasının aşılması, süperegonun ve vicdanın zihinsel aygıtın kontrolünde toplumsal ajan olma rolünü üstlenmesiyle, gelişimin bir sonraki aşaması olan "latans" döneme girilmektedir. Tura'ya göre, bastırma mekanizmasının tüm gücüyle çalıştığı, toplumsal yüceltmelerin yerleştiği latans dönemde libido açısından da belirsizlik, gizlilik söz konusudur. Libidonun tekrar belirginlik kazandığı "ergenlik dönemine" gelindiğinde cinsel ilgi tekrar belirginleşmekte ancak bu defa nesne seçimi, kültürün onayladığı sınırlar çerçevesinde şekillenmekte ve egzogami (dış evlilik) gerçekleşmektedir (Tura, 2007: 58).

Özetleyecek olursak, Freud, zihinsel aygıtın gelişimini "haz ilkesi" ve "gerçeklik ilkesi" adı altında iki temel eksen çerçevesinde değerlendirmektedir. Yazara göre,

başlangıçta haz ilkesinin, hayvansı dürtülerin egemen olduğu, dışsal gerçeklikten kopuk bir dönem söz konusudur. Hazzın koşulsuz ve hemen tatminini arayan bebek, ihtiyaçların giderilmesinde aksaklıkların başladığı noktada dışsal gerçeklikle yüzyüze gelmekte ve fedakarlıklar göstermek durumunda kalmaktadır. Marcuse'e göre (1968: 27-29) uygarlık da ihtiyaçların karşılanmasından fedakarlık edildiği zaman başlamaktadır. Yazara göre, haz arayışında karşılaşılan hayal kırıklıkları, hayvansı dürtülerin şekillenmesine, insan içgüdülerine dönüşmesine, bu içgüdülerin, dışsal gerçekliğin ya da kültürün istekleri doğrultusunda hedeflerinde ve kendilerini ortaya koyuş biçimlerinde hatta içgüdülerini yöneten değerler sisteminde değişimlere yol açmaktadır. Freud'un haz ilkesinin gerçeklik ilkesine dönüşümü olarak değerlendirdiği bu süreçte, anlık doygunluktan, ertelenmiş doygunluğa; hazdan, hazzın kısıtlanmasına; sevinçten (eğlenceden), sıkıntıya (çalışmaya); alıcılıktan, üreticiliğe; baskı yokluğundan, güvene doğru bir dönüşüm aşama aşama gerçekleşmektedir. Gerçeklik ilkesinin egemen olmasıyla, insan, anlık, kuşkulu ve yıkıcı hazdan vazgeçip, ertelenmiş, kısıtlanmış diğer yandan da "güvenli" hazza yönelmeyi öğrenmektedir. Böylece, örgütlü bir ego durumuna gelen zihinsel aygıt, mantık fonksiyonunu geliştirmekte ve belli bir rasyonalite çerçevesinde iyiyle kötü arasında, doğru ile yanlış arasında, yararlı ve zararlı arasında ayırım yapmayı öğrenmektedir. Ancak bir özne olarak şekillenme durumunu tarif eden bu süreç bazı yazarların da dikkat çektiği üzere (Žižek, 2002; Marcuse, 1968; Tura, 1996, 2007; Reich, 1989, 1995) bir bakıma, dışsal gerçekliğin ya da kültürün aile üzerinden dolayımlanan kodlarını bireye aktarma işlemidir. Özellikle süperego'nun gelişimiyle ilişkili olan, toplum tarafından düzenlenme işlemi başarıya ulaştığında, Marcuse'nin ifadesiyle (1968:31), kişinin ne istekleri, ne de gerçeği değiştirmesi artık kendinin olmaktan çıkar. Bu noktada eğer özgürlüğün ilk örneği baskının yokluğu ise; o zaman uygarlık, bu özgürlüğe karşı savaş demektir.

Marcuse'nin de (1968: 31-32) belirttiği gibi, haz ilkesinin giderek yerini gerçeklik ilkesine bırakması, bireyin gelişiminde (ontogenesis) olduğu kadar, türün (philogenesis) gelişiminde de belirgin bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk göçebe klanda, klan başkanı olan babanın, gücü ve hazzı kendi tekeline alıp, oğullarını fedakarlık etmeye zorlamasıyla ilk kez ortaya çıkan bu olay, Freud'a göre (1999a), bir tek defa değil; insanlık tarihinde ve her bireyin yaşantısında defalarca yeniden

oluşmaktadır. Marcuse'e göre (1968: 32), türün gelişimi içerisinde, kurumlaşmış toplumsal ve siyasal bir tahakküm çerçevesinde gelişen gerçeklik ilkesi, bireysel gelişim açısından, çocuklukta başlamakta ve gerçeklik ilkesine boyun eğme zorunluluğu, ana, baba ya da öteki eğiticiler tarafından yaratılmaktadır. Hem tür olarak, hem birey olarak, sürekli yinelemelerle ve bir boyun eğiş biçiminde içselleştirilen gerçeklik ilkesinin gereklilikleri, birey tarafından, içine doğduğu sistemin birer parçası olarak öğrenilmekte ve sonraki kuşağa aktarılmaktadır. Bu çerçevede, zihinsel aygıtı işleyen otoriter figürler büyük ölçüde aile içerisinde uygulama alanı bulsa da aslında baskının ve boyun eğme eğiliminin kaynağı, sosyo-tarihsel dünyadır. Bu yönüyle Freud'un yaklaşımı, bilinçaltının yapılanmasında sosyo-genetik kalıntılara başka deyişle kolektif bilinçdışına vurgu yapan Jung'un (2000, 2003) görüşlerine yaklaşmaktadır.

Öte yandan Marcuse (1968: 32), tarih öncesindeki, oğulların, otoriteyi ve haz nesnesini (kadını) elinde bulunduran babayı öldürmeleriyle kurulan kardeşler klanında tahakkümün yeniden ve farklı biçimlerde ortaya çıkışından bu yana, dış baskıların, iç baskılarla desteklendiğine dikkat çekmektedir. Efendilerini ve onların buyruklarını kendi zihinsel aygıtına yansıtan birey, özgürlükle özdeşleştirilen başkaldırı kapasitesini giderek yitirmekte, dahası, başlangıçta dışsal olan bastırma işlemi, süperego ve vicdanın gelişimiyle bireyin kendi kendini baskıya sokması biçimini almakta ve efendilerin kurumlarını destekleyip sürdürür hale gelmektedir.

Freud, suçluluk duygusunun gelişimini de uygarlığın bir bedeli olarak gördüğü baskının insan zihnine işlemesi süreciyle koşut olarak açıklamaktadır. Freud (1999c: 312-316), bir cezalandırılma ihtiyacı olarak dile gelen, süperego ile onun baskılarına maruz kalan ego arasındaki gerilimi ifade eden duygu olarak tanımladığı suçluluk duygusunun, kişi "kötü" bildiği şeyi yaptığı zaman, bazen de bu eylemi yapmaya yönelik bir eğilim duyduğu zaman ortaya çıktığını belirtmektedir. Yazara göre, kötü olan şey çoğu kez ego için hiç de yaralayıcı veya tehlikeli değildir; tersine, egonun arzuladığı, zevk aldığı bir şey bile olabilir. Dolayısıyla "kötü"nün belirlenmesinde dışsal bir etki söz konusudur ve neyin iyi neyin kötü olduğunu belirleyen şey budur. Freud, bu dışsal etkiyi, kişinin çaresizliği ve başkalarına bağımlılığıyla ilişkilendirmektedir. Çocuk, bağımlı olduğu kişinin sevgisini kaybetme korkusu, çeşitli

tehlikelerden bağımlı olduğu güçlü kişi tarafından korunmanın sona ermesi ve belki de bu güçlü kişinin üstünlüğünü cezalandırma biçiminde göstermesi gibi tehditleri gündeme getiren davranışlardan kaçınmaktadır. Bu aşamada henüz bir suçluluk duygusundan çok, dışsal bir otoritenin, çoğunlukla da babanın, gözetimi söz konusudur ve kötü eylem ya da niyet otorite tarafından keşfedilmişse tehlike ortaya çıkmaktadır. Otoritenin gözetiminin söz konusu olmadığı durumlarda, herhangi bir cezalandırılma korkusundan ya da suçluluk duygusundan söz edilemez. Freud'a göre, suçluluk duygusunun asıl gelişimi, süperegö kurumu vasıtasıyla otorite içselleştirildiği zaman gerçekleşmektedir. Otoriteye yakalanma korkusunun sona erdiği bu aşamada, kötü bir şey yapmakla buna niyetlenmek arasındaki ayrım da ortadan kalkmaktadır, çünkü dış otoritenin kısmen yerini alan, kısmen de onun bir uzantısı durumundaki süperegödan hiçbir şey, düşünceler bile gizlenemez. Böylece, başlangıçta dış otoriteden kaynaklanan nedenlerle içgüdüden vazgeçiş söz konusuysa, zamanla bir iç otoritenin kurulması ve buna yönelik korku –vicdan korkusu- yüzünden içgüdüden vazgeçme gerçekleşmektedir. Bu ikinci durumda kötü niyetler kötü eylemlerle bir tutulmakta, dolayısıyla bir suçluluk duygusu ve cezalandırılma ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Cezalandırma görevini ise otoritenin saldırganlığını devralmış olan vicdan (süperegö) üstlenmektedir.

Freud'un yaklaşımında, libidonun üzerinde bir baskı mekanizmasının kurulmasında, suçluluk duygusunun ve vicdanın gelişmesinde baba imgesi temel bir işlev üstlenmektedir. Freud'a göre (1999c), hem ilkel toplum yapılanmasında hem de Oedipus durumunda baba, yasaklayıcı, yoksun bırakıcı bir otorite figürü olarak varlık göstermektedir. Babanın, hazzın sahibi olma ayrıcalığını garanti altına alan kurum ise "ensest yasağı"dır⁶. Poster'a göre (1989: 59), çocuğun anne-babaya karşı duygularının enest yasağı çerçevesinde yasaklanması aile yaşamının daha geniş topluma yayılmasını, toplumla bütünleşmesini sağlamaktadır. Enest tabusu, bilinçdışını anne/baba ikiliğinde merkezileştirmek ve hapsedmek yerine, bilinçdışını bütün kabile

⁶ Freud'un Oedipus mitinin de temeli olan enest, Claude Levi Strauss (1996) ve yapısal antropoloji açısından, akrabalık sistemleri üzerine kurulu olan ilkel toplumları kuran, doğadan kültüre geçişi sağlayan ana ilkedir aynı zamanda. İlkel toplumlarda, topluluklar arasında kadının dolaşımını sağlayan enest yasağı, aileden olmayan gruplardan eş seçimi yoluyla, toplumu oluşturan farklı topluluklar arasında zorunlu bir bağ oluşturarak, toplumun devamlılığını ve toplumun aileyi tahakküm altında tutmasını garantilemektedir.

üzerine dağıtmaktadır. Akrabalık, bireyi sıkıca kolektif içine yerleştirerek, bireyden kendisini kolektif mitolojiye ve toteme katmasını talep etmekte ve aileyi topluma tabi kılmaktadır.

Ensest yasağı, Freud'un Oedipus yaklaşımı içerisindeki işleviyle de özelleşmiş çekirdek ailenin, kendi içine kapanmış, izole bir dünya haline gelme tehlikesini ortadan kaldırarak bir bakıma Levi Strauss'takine benzer bir görev üstlense de, psikanaliz için antropolojide olduğundan farklı anlamlar ifade etmektedir. Poster'a göre (1989: 134), Levi Strauss'un yaklaşımında ensest yasaklaması, aileler ve klanlar arasında bilinçli ya da bilinçdışı şekilde kurulan bir anlaşma iken ya da yasaklamayı gerçekleştiren otorite toplumsal sistem iken, Lacan ve Freud için otoritenin bulunduğu yer çocuğun yakınındaki gerçek veya simgesel anne babalarıdır. Çocuklarıyla ilişkilerine yönelik eylemler yasayı tesis etmektedir. Öte yandan, çekirdek aileyi evren olarak zorunlu kılan Oedipus miti, çocuğun çekirdek ailede yalıtılması ve bütün duygusal yaşamını anne babasıyla sınırlandırması sonucunu doğurmakta, kolektif mite katılımını engellemektedir. Bu noktada Poster'a göre (1989: 134), çocuğun ilgisinin yoğunlaştığı karşı cinsten ebeveynle ilişkin yasaklama yalnızca anne babasına yönelik duygusal bağlarını yoğunlaştırmasına hizmet etmekte, bununla birlikte çocuğun kişilik yapısını derinden etkileyen travmatik bir olgu olan hadım edilme tehdidinin de etkisiyle çocuk, anne babanın otoritesini süper-ego biçiminde içselleştirme sürecine girmektedir. Aileyi çevreleyen otoriter figürlerin, babanın ilkelerinin ve duygusal temsilciliğinin de çocuğun kişiliğine eklemlendiği bu süreç, çocuk ailenin dışında bir eş aramaya gittiğinde, yaptığı seçimin duygusal açıdan karşıt cinsteki ebeveyni belirgin bir şekilde yansıtır nitelikte olmasını garanti altına almaktadır. Dolayısıyla ensest yasağı, özneyi aile dışında bir arayışa zorluyor olsa da, aile içerisinde yol açtığı duygu yoğunluğu nedeniyle, bilinçdışı bir biçimde de olsa, çekirdek aileye bir tür kapanımı beraberinde getirmektedir.

Yoksun bırakıcı konumuyla, çocuğu anneden ayıran ve dolayısıyla nirvanayı engelleyen, Ensest benzeri baskılayıcı kurumlarla da egemenlik alanını dokunulmaz ilan eden baba figürü, bir yandan oğulun ideal ben'ini oluştururken, bir yandan da oğulun başkaldırısının ve saldırgan içgüdülerinin hedefi durumundadır. Freud'un, ilkel

toplumda babanın öldürölüp kardeşler klanının kurulmasıyla simgeleştirdiği başkaldırı, bir vicdani rahatsızlığı, dolayısıyla suçluluk duygusunu da beraberinde getirmiş ve babaya ve baba figürünün toplumsal alandaki taşıyıcılarına yönelik başkaldırı ve başkaldırıcıyı dizginleyen suçluluk duygusu diyalektiği, tarih boyunca yinelenegelmiştir. Uygar toplumlarda “baba”nın, toplum yetkililerinin kişiliğinde çoğaldığına, yerini onlara bıraktığına buna bağlı olarak da yasaklamaların ve engellemelerin yaygınlaştığına dikkat çeken Freud’a göre (1999b), otoritenin bu şekilde yaygınlaşması, saldırgan itilerin hedeflerini de yaygınlaştırmış ve bununla birlikte, toplum yönünden savunmaları güçlendirme ihtiyacını ve suçluluk duygusunu yoğunlaştırma gerekliliğini de arttırmıştır. Böylece, babaya yönelik başlamış olan suçluluk duygusu, toplumla ilişkilendirilerek yaygınlaşmakta ve uygarlık, sürekli olarak artan bir suçluluk duygusu uyandırma yoluyla, insanlığı birbirine kenetlenmiş bir kitle haline getirme amacına hizmet etmektedir.

Freud, her ne kadar baskıyı, tahakkümü uygarlığın bir bedeli, bir hoşnutsuzluğu olarak değerlendirse de, özellikle kişiliğın önemli bir katmanını oluşturan süperegonun ve vicdanın gelişiminde baskının varlığını kaçınılmaz bir gereklilik olarak önermektedir. Freud’a göre (1999c: 318-319), süperegonun oluşumunda ve vicdanın ortaya çıkmasında doğuştan gelen yapısal etkenlerle çevresel etkenler ortaklaşa bir etkiye sahiptir. Bu noktada süperegonun gelişiminde, otoriteyle özdeşleşen baba figüründen gelen cezalandırıcı saldırganlığın miktarı oldukça belirleyicidir. Bu noktada Freud, aşırı hoşgörölü ya da baskının ve saldırganlığın gereğinden fazla olduğu bir ortamı önermemektedir. Bununla birlikte, çocuğın geliştirdiği süperegonun katılığı her zaman maruz kaldığı davranışların katılığına karşılık gelmemektedir. Hoşgörüyle yetişen bir çocuk çok katı bir vicdan geliştirebilirken, yetişme tarzının katı olmasının da çocuğın süperegosunun oluşumu üzerinde güçlü bir etki yarattığı da açıktır. Frans Alexander’e göre (akt. Freud, 1999c: 319) de “aşırı hoşgörölü baba”, çocukların aşırı katı bir süperego geliştirmesine neden olmaktadır. Çünkü çocuk, aldığı sevginin etkisi altında, saldırganlığını içe yöneltmekten başka bir çıkış yolu bulamamaktadır. Sevgisiz büyüyen suç eğilimli çocuklarda ise ego ile süperego arasında bir gerilim olmadığı için saldırganlıklarının tamamı dışa yönelebilmektedir. Dolayısıyla Freud’un ve Alexander’in savunularından hareketle denilebilir ki, kültürün devamlılığını sağlamak

üzere, baskının ontogenetik olarak yeniden ve yeniden kurulması olgusu bir gereklilik olarak algılanmaktadır. Dahası, Žižek'in de dikkat çektiği üzere, bir değerler sisteminin oluşması şeklinde algılanan süperego ya da vicdanın oluşması, baskının, saldırganlığın, kültüre ilişkin kodların, hatta ideolojinin kişiliğe işlenme süreci aynı anda gerçekleşmektedir. Poster da (1989: 60) ailenin süper egoda anne babacı otoriteyi içselleştirmesi yoluyla iddiacı ve devrimci itkileri zayıflatarak toplumun tutucu güçlerine aracılık ettiği savının öne sürülebileceğine dikkat çekmektedir. Buradan hareketle denilebilir ki, Freud'un yaklaşımı, taşıdığı tutucu eğilim nedeniyle özgürlükçü bir aile kuramının çerçevelerini çizme olanağından da belli ölçüde uzaklaşmaktadır.

Freud'un aileye ilişkin görüşlerine yöneltilebilecek diğer bir önemli eleştiri de, Freud'un kuramının temelini oluşturan Oedipus mitinin de evrenini oluşturan burjuva çekirdek ailesini norm olarak alması ve bu aile tipini genelleştirmesi eğilimine yöneliktir. Poster'e göre (1989: 56-57), Oedipus kompleksinin merkezinde yer alan yoğun karmaşık duygular, çocuğun yalnızca sınırlı sayıda insanla duygusal bağlantı kurmasını gerektirmektedir. Az sayıda özdeşleşme kaynağı ve sevelebilecek az ergin nesne, çok şiddetli cinsel bastırma, anne-baba-çocuk ilişkisinin özelliği, ailenin daha geniş topluluktan uzaklaştırılması, ailede daha çok duygusal doyum yaratan iş dünyasındaki meta ilişkilerinin duygusal yoksulluğu, ailedeki ihtiyaçlar ve güç hiyerarşisi gibi özellikleri nedeniyle, Oedipus kompleksinin burjuva ailesinde bulunduğunu yadsımak olanaksız görünmektedir. Ancak Poster'in de dikkat çektiği gibi, burjuva çekirdek ailesinin psike yapısını çözümlemeye oldukça başarılı bulabileceğimiz bu yaklaşımı bütün aile yapıları için genelleme eğilimi, yalnızca başarısız bir girişim olmakla kalmamakta, Freud'un yaklaşımının özgünlüğünü de zedelemektedir.

Freud'un aileyi kuramlaştırmasına yönelik önemli bir başka eleştiri de, aileyi özelleştirdiği, toplumsal alandan yalıtılmış kendi başına bir evren olarak tanımlama eğilimi taşıdığı yönündedir. Poster'in (1989: 56-57, 60-61), toplumsal kuramlara karşı bir körlük olarak adlandırdığı bu eğilim, ailenin, kültürün bir dolayım alanı olduğu, süperego olarak cisimleşen değerler sisteminin aslında toplumsal alana ilişkin kodları da

içinde barındırdığı, ailenin kendini yeniden üretme işlemini de diğer toplumsal süreçlerle etkileşim içerisinde yürüttüğü gerçeğini büyük ölçüde göz ardı etmektedir.

1.2.1.2. “Ayna Evresi”nden, “Kültürel Düzen”e; Lacan ve Ailenin Simgesel Evreni

Freud’un görüşleri çerçevesinde şekillenen psikanalitik yaklaşım, kuşkusuz ki farklı yazarların katkılarıyla daha da gelişmiş, dönüşmüş ve bu yaklaşım içerisinde farklı yönelimler de belirmiştir. psikanalizi yapısalcılığa özgü kavramlarla yeniden tartışmaya açan Lacan bir bakıma Freud’un mirasçılığını üstlenmiş ancak O’nun ortaya attığı kavramları simgesel anlamlar yükleyerek yeniden düşünmüş ve aile kuramı açısından da Freud’un çok ötesinde bir yaklaşım ortaya koymuştur. Lacan, Freud’un oral, anal, genital olarak incelediği insani gelişim evrelerini de dilbilimden aldığı kavramlarla yeniden yorumlamış ve büyük ölçüde gelişimin farklı dönemlerine denk gelen “gerçek”, “imgesel” ve “simgesel” kavramlarıyla insani edimleri oldukça soyut bir düzeyde kavramlaştırmaya çalışmıştır. Özetle “gerçek”, gerçek ilişkilerin ve nesnelerin dünyasına ilişkindir. “İmgesel”, öznenin kendiliğine ilişkin sahte bir özbilinci ifade etmektedir. “Simgesel” ise özneyi çevreleyen, onu yapılandıran dil, kültür, söylem dünyasıdır (Lacan, 1999: 94; 1976: 6; Poster, 1989: 123). Bu üç kavram arasında Lacan’ın kuramı açısından en belirleyici olanı “simgesel” düzeydir. Abrevaya’nın (2000:71) da dikkat çektiği gibi, özneyi önceleyen, öznenin doğumla içine dahil olduğu simgesel düzen, öznenin ilişki kurduğu nesneler dünyasını örgütleyen, biçimlendiren bir yapıdır aynı zamanda.

Freud’a benzer şekilde Lacan da yaşamın ilk dönemlerinde, solipsist (tekbenci) bir dönem varsaymaktadır⁷. Tekbenci dönem, anne imgesinin yavaş yavaş ve çok belirsiz bir şekilde gelişmesine koşut olarak dönüşmekte ve Mahler’in “ayrılma-bireyleşme” döneminin ilk aşaması olan “ayrışma” alt dönemine karşılık gelen (Tura, 1994: 31), Lacan’ın ise ayna evresi olarak adlandırdığı dönemle birlikte, çocuğun

⁷ Lacan’a göre, birey annesiyle sembiyotik bir ilişki içerisinde olduğu, psikenin henüz yapılanmadığı, kendisini psikolojik olarak anneden ve anneye ait çevreden ayıramadığı bu dönemde, tam bir insan bile değildir. Bu aşamada çocuğun kendine ilişkin bir ben algısı henüz yoktur; çocuk annesinin söyleminde, kendisine verilen ad aracılığıyla, bir varlık kazanmaktadır (Tura, 2007: 72-74; Poster 1989: 124) Bu noktada Lacan’a göre (1977: 12) anne çocuk arasındaki ilişkiyi biçimlendiren, yönlendiren öteki olarak anne, bireyin ilk sevgi nesnesidir aynı zamanda. Lacan, bu evredeki insan yavrusunun sahip olduğu narsistik kadiri mutlaklık iddialarını da yine anneye ilintili olarak açıklamaktadır.

ben'ine ilişkin yavaş yavaş bir tanıma gerçekleşmektedir. Lacan'a göre (2001: 1) çocuk kendilik imgesini bir ayna ya da ayna yerine geçen anne aracılığıyla keşfetmekte,⁸ bedenini parçalar halinde yaşantıladığı önceki dönemin aksine, aynaya yansıyan imgesinin bütünsel yapısı nedeniyle bütünlüklü bir beden algısı oluşturmaya başlamaktadır.

Lacan'da ayna evresiyle birlikte ben'liğe ilişkin gerçekleşen tanıma işlemi, aslında bir yanlış tanımayı ifade etmektedir. Çünkü, çocuğun annenin yüzü ve bakışı ile ya da aynadaki kendi imgesi ile özdeşlik kurarak veya annenin yerini tutan bir başkasıyla ilişkiye girerek kendini dışsal bir imgeden tanımasında, öteki'den (bir yabancıdan) dolayımlanan, öteki'ne ilişkin bir benliğin varlığı söz konusudur. Çocuk kendisini annesinin bedensel bir uzantısı ya da annesi olarak algılamakta dolayısıyla kendi imgesini daha bütünsel ve mükemmel bir dışsal imgeyle özdeşleşerek yanlış tanımaktadır. Kendiliğine ilişkin kurduğu imge aslında diğerrinin, annesinin imgesidir (Tura, 2007: 72-74; Poster, 1989: 124). Bu noktada Lemaire'in (1996: 157) ifadesiyle Ayna Evresi, Ben'in (ego) düzenini bir yabancılaşma çizgisinde kurmaktadır.

Freud'da olduğu gibi Lacan'ın yaklaşımında da, simgesel bir içerik kazansa da, erkek ya da kadın olarak biçimlenmek durumunda olan çocuğun psişik biçimlenmesinde, cinsellik önemli bir yer tutmaktadır. Lacan'da çocuğun cinsel belirlenimi büyük ölçüde anneyle olan ilişkisi içerisinde ve annesinin söylemi tarafından şekillendirilmektedir⁹. Ancak, anneyle olan ilişki çocuğun psişik

⁸ Lacan (2001: 2), ayna evresini bir kimlik kazanma süreci olarak tasarlarlarken, dil öncesi dönemde ötekiyle özdeşleşme çizgisinde gelişen ve ben'in bir temsilcisi, bir tür öncülü olarak varsaydığı "imago" kavramıyla ilişkilendirmektedir. İmago kavramı, ötekiyle özdeşleşme diyalektiğinde bir nesne konumuna gelmeden, bir özne olarak dil tarafından yeniden yapılandırılmadan önceki döneme gönderme yapmaktadır.

⁹ Poster (1989: 124), Lacan'ın, ayna evresini Hegel'in "tanıma" ve "arzu" kavramlarıyla bağlantılı olarak kavramlaştırdığına dikkat çekmektedir. Çocuğun ilk arzusu diğerrinin, annesinin arzusu tarafından kabul edilmektir. Bununla birlikte, daha çocuk doğmadan annenin ona yönelik arzusu şekillenmiştir. Çocuğun arzusu, annenin ona yönelik arzusuyla eklemlenerek biçimlenmekte, annenin arzusu tarafından yapılandırılmaktadır. Çocuğun kendisi olarak algıladığı ayna imgesi de annenin çocuğa yönelik arzusudur aslında.

Lemaire göre (1996: 159), Lacan için çocuk sadece annesinin bakımını arzulamakla kalmayıp, annesi için her şey olmayı, onun yaşamını koşullandırmayı, annesinin eksiği olan fallus olmayı arzulamakta ve annesinin arzusunun nesnesi olan fallus ile özdeşleşmektedir. Yazara göre, çocuk kurduğu bu türlü bir özdeşleşmeyle boyun eğen, tabi, bağımlı bir konumda yer almakta, uzantısı olduğu annesiyle kaynaşmasında kendini bir hiç, bir boşluk olarak koymaktadır. Kendisini Kültürel Düzendeki temsil edecek

biçimlenmesi açısından temel bir yokluğu, eksikliği barındırmaktadır. Lacan'ın simgeselin özü olarak gördüğü bu eksiklik, “Babanın yasası”nın simgesi olan fallus’la¹⁰ ilintilidir (Lacan, 1977: 36-37). Lacan’a göre (1993: 319), anneliğin gereksinimleri kendi kendini bir imgesel fallusla donatmakta ve çocuğu da bu imgeyi sürdürmek üzere uygun bir destek olarak kullanmaktadır. Çocuk ve anne arasında ayna imgesiyle oluşturulan imgesel kurgu aracılığıyla, anne-çocuk ikilisi, karşılıklı falluslama illüzyonu etrafında çok iyi bir şekilde kaynaşmaktadır. Anne ve çocuk arasındaki imgesel değiş tokuş, fallusun yokluğu imgesi etrafında kurulmaktadır. Fallusun taşıyıcısı ise babadır. Çocuğun dünyasına, annenin söylemi aracılığıyla fallusa sahip olan öteki olarak sokulan baba, kurulan üçlüde fallusun taşıyıcılığını temsil etmekten başka bir fonksiyona sahip değildir. Baba fallusun sahibidir, ne değiş tokuş eder ne de verir. Bu çerçevede fallus, çocukta fallusu kaybetme korkusu, annede bir hak talebi, bir yoksunluk, bir endişe, bir nostalji biçiminde yerleştirilir (Lacan, 1993: 319). Lacan bu yaklaşımıyla, klasik teoride biyolojik bir çerçevede değerlendirilen kavramları simgesel anlamlara büründürmekte ve “kültürün düzeni” olarak anlandığı toplumsal alana ilişkin simgeleri de bu kavramların içerisine dahil etmektedir.

Lacan’da Ben algısının oluşması, Ben’in Ben olmayandan ayrışması da simgeler aracılığıyla gerçekleşmektedir. İnsan kendisini simge sistemi içerisinde bir simge ile, Ben

bir simgeye, bir toplumsal konuma da sahip değildir. Dolayısıyla, bireysellikten, öznellikten yoksun olan çocuk, henüz tam bir “özne” değil, bir eksik, bir hiçtir.

¹⁰ Abrevaya Lacan’ın psikanalitik kuramın merkez kavramı haline dönüştürdüğü fallus kavramını üç düzeyde ele almak gerektiğini belirtmektedir. Gerçek düzey erkek organına, imgesel düzey ise penisin imgesel biçimine değinir. Erkek çocukta olan ve kız çocuğun yoksun olduğu penisin imgesel biçimi, Oedipus karmaşasının her iki cinsten simetrik olmayan kaderlerini belirler. Simgesel düzeyde ise fallus, arzunun imleyenidir (signifiant du désir). Yani iğdişin işaretlediği bir arzunun imleyenidir. Fallusun, arzunun imleyeni olduğunu belirtmek, her arzunun cinsel olduğu ve zorunlu olarak doyumsuzlukla sonuçlandığı anlamına gelir (Abrevaya, 2000: 90). Lacan’ın yaklaşımında (1977: 15-16) fallus, öznenin fantezilerinde/imgeleminde anlamını kazanır ve fallustan kaynaklanan arzu da fanteziyle ilişkili olarak kurulur. Fantezi ise uç noktalarda, öznenin sorularının bitiş noktasında, isteğinin ötesinde bir alanda yerleştirilmektedir. Özne bu aşkın noktada, kaybettiği ötekinin söylemini aramaktadır ve bu özneyi fallusla da ilişkili olarak kurduğu söyleme dahil eder. Lacan’a göre (1994: 51) Freudcu doktrinde fallus, eğer fantezi sözcüğüyle imgesel bir etkiyi anlamak gerekiyor ise, bir fantezi değildir. Nesne sözcüğünden bir ilişkide ilginin yöneldiği gerçekliği anlamak gibi bir eğilim olduğu ölçüde, fallus bu doktrindeki haliyle bir nesne, (kısmi, içsel, iyi, kötü vs. bir nesne) hiç değildir. Simgelediği organla; penis ya da klitoris ile ilişkisi ise çok daha azdır. Freud fallus ile ilgili olarak, Antik Çağda’kiler gibi bir surete (simulacre) gönderme yaptıysa, bunun belli bir nedeni vardır. Çünkü fallus bir imleyenidir, analizin özne içi ekonomisinde işlevi belki de gizem içinde tuttuğu şeyin peçesini kaldırmak olan bir imleyen, çünkü o, imleyen ağırlığıyla imlenen etkilerini koşullandırmasından dolayı bu etkileri bütünlükleri içinde adlandırmaya adanmış imleyenidir.

göstereni ile ifade etmekte ve bu yolla bir kültürel kimlik kazanma sürecine adım atabilmektedir. Ben'in kurulabilmesi için ise, Sen ve O'nun da varlığı zorunludur. Çünkü dil içerisinde gerçekleşen Ben, Ben olmayanın dolayımıyla bir söylemsel yapıya kavuşabilmektedir. Ayna Evresiyle birlikte anneyle olan ilişki çerçevesinde Sen'den – anne- ayrılaşma sürecine giren Ben'in anlamlı bir bütünlüğe kavuşabilmesi, asıl olarak bu ikili ilişkiye bir üçüncü simgenin girmesi, O'nun aile söylemi içerisindeki varlığının ayrımsanmasıyla gerçekleşmektedir. Kültürel simge evreninde bir konum kazanmada asıl dolayım imkanını sunan simge O, başka deyişle Babanın Adı'dır¹¹ (Tura, 2007: 177, 204). Simge, kendini bir gösterenle temsil etme, "Ben" deme olanağı sağlayarak Özne'yi kurmakta, "Ben"i "Ben olmayan"dan ayırmayı mümkün kılmaktadır. Öte yandan Ben'in gerçek anlamda oluşumu ve simgesel düzene katılma, asıl Oedipus döneminde gerçekleşmekte (Lemaire, 1996: 153; Tura, 2007: 80) bütünsel bir Ben, asıl Oedipus sayesinde, yani ailenin söylemi aracılığıyla dilbilimsel bir gösteren ile temsil edildiğinde kurulmaktadır.

Lacan, Oidipus karmaşasını üç aşamalı bir yapı olarak değerlendirmektedir. Çocuk, annesinin arzusunu arzuladığı, özgür bir nesne olarak onunla, kaybettiği dolayimsız yakınlığı tekrardan kazanma arayışına girdiği birinci aşamada, annenin söyleminde, onun arzusunun da sahibi olan bir üçüncünün, babanın varlığını keşfetmektedir. Çocuk, arzuladığı ve tabi olduğu varlığın aslında tam bir özne bile olmadığı, onunla idealizasyon ve frustasyon diyalektiği şeklinde kurduğu ilişkiyi de belirleyen bir yasaya (babaya) tabi olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalmaktadır. Büyük ölçüde toplumsal süreçlere, kültürel kodlara gönderme yapan baba imgesi, anneyle cinsel ilişkinin de sahibi olarak, çocuğun arzusunu nesnesinden yoksun bıraktığı ve anneyi de fallik nesneden yoksun bıraktığı için kastre edici niteliğiyle ön plana çıkmaktadır. Fallus'a sahip olan anne değil, babadır. Oedipusun ikinci aşamasını oluşturan bu noktada çocuk için arzuya sahip olma yolunda karşılaştığı gerilimi aşmanın

¹¹ Lacan'ın yaklaşımının temel kavramlarından birisi olan "Baba'nın Adı" (Nom-du-Pere), Abrevaya'nın yorumuyla (Abrevaya, 2000: 100) çocuğun özdeşleştiği babanın simgesel işlevine karşılık gelmektedir. Ancak baba işlevinin yürürlüğü girebilmesi için annenin babanın sözünü aktarma, ona söyleminde yer verme sorumluluğunu yüklenmesi ve yasanın uygulanmasında ona bir yer vermesi gerekmektedir. Öte yandan anne tarafından çocuğa sunulan babanın gerçek ya da öz baba olması zorunlu değildir. Baba bir işlev, anne ile çocuğun ürettiği, kültürel düzene de gönderme yapan simgesel bir ifade, bir üçüncünün söylemidir. Dolayısıyla babanın fiziksel varlığından bağımsız bir yapı olan babalık işlevini anne ya da bir üçüncü de üstlenebilir.

yolu, annenin çocuğu yönlendirdiği ve kendisinin de tabi olduğu yasa olan baba ile özdeşleşme yoluna gitmektir. Annenin fallusu olmayı isteyen çocuk, fallus olmanın değil ama penise sahip olmanın söz konusu olabileceğini keşfederek, “olmak” diyalektiğinden “sahip olmak” diyalektiğine yönelmektedir. Baba’nın kimliğinde cisimleşen kültürel temsil sistemine boyun eğerek, temel arzusundan vazgeçip, onu bilinçdışına iten çocuk, arzusunu kültürel yüceltmeler yoluyla yeniden isimlendirmektedir. Arzuyu bilinçdışı bir sürece dönüştüren bu kökensel bastırma, varoluşsal arzuyu temel bir yasağı içeren bir simgeyle ikame etmektedir. Oedipusun üçüncü aşamasında çocuk babanın bir insan olduğunun ayırdına vararak, onu Ben ideali olarak kurmakta ve Babanın Adı etrafında çevrelenen değer sistemlerini içselleştirerek toplumsal bir özne olmada önemli bir adım atmış olmaktadır. Böylece çocuk, Oedipus sürecinin sonunda, sürecin başında yoksun bırakıcı bir rakip olarak keşfettiği Babanın Yasası’na tabi olmayı kabul ederek, aile söylemi içerisinde kültürel bir “özne” olma halini ifade eden, fallus simgesiyle ilişkili cinsel kimliğini de içeren, kültürel kimliğini kazanmış olmaktadır (Tura, 2007: 183-187; Lemaire, 1996: 159-165; Abrevaya, 2000: 87-88; Çoban, 2005: 292-294). Oedipus’un çözümüyle özne bir taraftan üzerinde simgesel bir konumlanmayı, Kültürün Düzeni tarafından çerçevelenmiş bir kimliği edindinirken, bir yandan da bir tür özgürleşme olanağına kavuşmaktadır. Lemaire göre, “Yasa’yı içselleştirerek çocuk, baba ile özdeşleşir ve ondan kendi modelini kurar. Bu anda yasa özgürleştirici hale gelir; çünkü çocuk anneden ayrılarak bizzat kendinin hakimi olur, yapacağı şeyin bilincine varır, geleceğe yönelir, toplumsal düzene, kültüre yerleşir, dile girer” (1996: 161).

Lacan, Freud’un yaklaşımının merkezinde yer alan ve gerçek dünyaya ait bir olgu olan Oedipus karmaşasını dilbilime özgü simgesel kodlarla düşünmektedir¹².

¹² Lacan’ın Oedipus anlayışında da Freud’da olduğu gibi kastrasyon önemli bir yer tutmaktadır. Ancak, sözü edilen simgesel bir kastrasyondur. Annenin söyleminde yoksun bırakıcı bir üçüncü olarak var olan Babanın Adı aslında, aileyi de kuran ve yine simgesel bir içeriği kapsayan enest yasağını ve hadım etme tehdidini de içermektedir. Freud’da olduğundan farklı olarak simgesel düzeyde ve dil aracılığıyla kurulan hadım etme cinsel organa karşı fiziksel ya da duygusal bir tehdidi içermemektedir. Fallusu olmayan anne, söylemiyle çocuğu, fallusun taşıyıcısı ve çocuğun arzusunu hadım eden bir yokluğa, Babanın Adı’na yönlendirmektedir. Dolayısıyla hadım etme, olmayan bir şeyin doğrulanması gibi metaforik bir anlam taşımaktadır (Poster, 1989: 125; Tura, 2007: 186). Dolto da (akt. Abrevaya, 2000: 83) Lacan’a benzer bir yaklaşımla hadım etme ya da iğdiş terimini insanın arzusunu istediği şekilde gerçekleştirmesinin Yasa tarafından yasaklanmış olduğunu ötekinin bildirilmesi süreci şeklinde tanımlamaktadır. Bu noktada, çocuğun anne ile kurmaya çalıştığı dolaylı ilişkiye son vererek, onu

Oedipus, aile söylemi içerisinde, dil düzeyinde işlemekte, ailenin kendi gerçek gerçekliği de simgeselin kendi kuralları çerçevesinde anlam kazanmaktadır. Örneğin, Oedipusun gerçekleşmesi için gerçek bir babanın varlığı zorunlu bir koşul değildir. Simgesel baba işlevi başka deyişle annenin söyleminde kurulan Babanın Adı'nın varlığı yeterlidir (Abrevaya, 2000: 100; Tura, 2007: 114). Anne, çocukla olan ilişkisinde Baba'nın Adı'na gönderme yaptığı oranda çocuğu kültürün dünyasına bağlamaktadır. Lacan'ın ifadesiyle, "Baba, Söz'den ibaret olan yasası sayesinde mevcuttur ve sözü de sadece anne tarafından tanındığı ölçüde Yasa değerini kazanır. Eğer babanın konumu tartışma konusu ise çocuk anneye tabi kalır" (akt. Lemaire, 1996: 160). Tura'nın da dikkat çektiği üzere (2007: 72-76) çocuk, simgesele yönelimiyle, annesiyle olan dolayimsız ilişkisini yitirmekte, anneden uzaklaşmaktadır. Böylece doğumla nirvana durumunu yitiren çocuk, Baba'nın Adı aracılığıyla kurulan kültürün düzenine atılarak ikinci bir "doğum travmasıyla" narsistik kadiri mutlaklığını da yitirmektedir.

Simgesel düzende bir gösteren aracılığıyla temsil edilme, insanı çevreleyen bu düzenin kurallarına bağlanmayı ve bireyin kendiliği ile kültürel kimliği arasında bir yarılmayı, bir tür yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir. Poster'e göre (1989: 126), sözü edilen yabancılaşma öncelikle Ayna Evresinde başlamaktadır. Ayna Evresinde ego imgeselde yerleşerek kendiliğine kavuşmakta ancak kendisini belirtirken aslında diğere gönderme yapmaktadır. Ego, daha kurulma aşamasında bir yabancılaşma çizgisi üzerinde oluşmaktadır. İkinci olarak ise, anneden kopuşla nirvana durumunu yitiren bu nedenle de özünde bir yokluk taşıyan arzu, yoksunluğunu tatmin etmek için simgesele bağlanmakta ancak simgesel, arzuyu giderek daha fazla oranda özüne yabancılaştırmaktadır. Dilin simgesel düzeni tarafından bir dizi gösterenler zinciriyle kurulan kimlikle, yaşantılanan içsel deneyim arasındaki bu farklılaşma, yaşam boyu kimliğe eklenen her yeni kültürel kodla birlikte daha da büyümekte ve özne, attığı her adımda, simgesele girerek kaybettiği narsistik kadiri mutlaklığını ararken aynı zamanda ondan biraz daha uzaklaşmaktadır. Bu noktada, benliğini çevreleyen simgeler düzenine kendini uydurmaya çalıştıkça, yaşantılanan gerçek deneyimden daha fazla

simgeselin alanına çeken, kültürel bir özne olma yolunda özdeşleşme ilişkilerini zorunlu hale getiren Babanın yasası, bu niteliğiyle Lacan'ın deyişiyle "insanlaştırıcı kastrasyon"u gerçekleştirmektedir. Lemaire göre (1996: 161), sözü edilen kastrasyon, simgenin, kültürün, uygarlığın düzenine girerken "kendi" olmak için ödenmesi gereken borçtur.

uzaklaşma ve bastırmaya yönelmek durumunda kalmaktadır. Dolayısıyla Oedipusla da bağlantılı olarak, dile ya da simgesel düzene girme, sosyokültürel özneyi kurarken, bastırmayı, buna bağlı olarak yabancılaşmayı ve bilinçdışının oluşmasını da beraberinde getirmektedir (Tura, 2007: 176-179). Tura, öznenin Oedipus aracılığı ile bağlandığı kültürün dünyasında gerçekleştirdiği kültürel yüceltmeleri de bu süreçle ilintilendirerek (2007: 180), dilin özne üzerindeki belirleyici konumuna ilişkin yerinde bir ek yapmaktadır.

Althusser'e göre (1996: 201-202), Oedipus, yasakla birlikte bir vaat de içermektedir. Oedipus sürecinde çocuk, Babanın Adı'yla temsil edilen yasayı içselleştirip, simgesel içerisinde kendisine biçilen konumu, kimliği edinebilirse, bunu başaran her çocuk gibi günün birinde tıpkı "babası gibi", yani bir karısı olan bir erkek, ya da tıpkı "annesi gibi", yani bir kocası olan bir kadın olma hakkına kavuşan, kız ya da oğlan çocuğu haline gelebilmektedir. Örneğin, babasıyla aynı haklara yani, fallus'a ve babasının annesi üzerindeki hakkına sahip olmamayı kabul ederek iğdiş kompleksini aşan erkek çocuk, büyüdüğünde bir kadını eş olarak seçebilme ve onun üzerinde babasının annesine ilişkin sahip olduğu haklara sahip olma güvencesine kavuşabilmektedir. Küçük kız çocuğu da, iğdiş kompleksine ilişkin rolünü kabullenip, yasaya boyun eğerse, büyük bir hakkın kendisine tanınacağı vaadini kazanmış olmaktadır. Bu vaat bir bakıma, yasaklamalar, hayal kırıklıkları ve zorlu mücadelelerle örülmüş Oedipus sürecinin hedefi niteliğindedir.

Lacan'ın yaklaşımında özneler arasında simgesel düzeyde kurulan ilişkiler dil aracılığıyla gerçekleşmektedir. Lacan'a göre (akt. Tura, 2007: 170-171), insan yavrusu dil ile kültürel bir kurum olan ailede ve ailenin söylemi sayesinde karşılaşmaktadır. Demek ki ailenin Oidipal düzenini yansıtan aile söylemi, öznenin dil ile belirlenmesinin, kültürel simge sistemine girmenin, toplumsal öznenin kuruluşunun ilk adımındır. Dilin öğrenilmesi, toplumsal simge sisteminin özneyi içine almasına, şekillendirmesine olanak sunan bir tabi kılma sürecini başlatmaktadır. Özne kendini aşan bu nesnel kültürel simge sisteminden dolayımılarak kendi gerçekliğini kavramakta, düşünmekte ve ifade etmektedir. Anika Lemaire göre (1996: 153) dilin ve ailenin simgesel düzenine bu şekilde yerleşme, küçük çocuk için, aile grubu, hatta bütün

toplum içinde bireyselliğinin tanınıp sınırlanması anlamına gelmekte, bu da kendi kendinin farkına varmayı, kişisel bir gerçekleştirmeyi temsil etmektedir.

Fredric Jameson (1996: 231), dil aracılığıyla kurulan simgesel tasarımların özgürleştirici bir yanının da olduğuna dikkat çekmektedir. Dilin soyutlayıcı niteliği sayesinde sağlanabilen simgeleştirmelere örnek olarak isimleri, özellikle de Babanın Adı'nı gösteren Jameson'a göre, isimler imgeselin şimdi-ve-burada'sından bir özgürleşme sağlamaktadır. Örneğin Babanın Adı, nesnel ve biyolojik babanın varoluşundan bağımsız bir işlev gibi anlamlandırılmakta ve böylece babalık işlevinin biyolojik babadan dil yoluyla ayrılmasıyla, çocuğun kendi payına babanın yerini alması mümkün hale gelmektedir. Lacan'ın soyutlama düzeni adını verdiği bu yapı, özneyi, Simgesel-öncesi dönemdeki dolaylımsız aile ilişkilerinin baskılarından da kurtarmakta ve simgesel bir konum edinerek bir çeşit özgürleşme imkanı sunmaktadır.

Lacan, psikanalizi dilbilime özgü kavramlarla yeniden tasarlarlarken, aile kuramı açısından da klasik teorinin ötesinde oldukça özgün bir yaklaşım ortaya koymuştur. Lacan özellikle “fallus” kavramlaştırması ve “Babanın Adı” nosyonu aracılığıyla aileyi de içine alan dışsal bir dünyaya ait kodların insan psikesinin oluşumunda etkili olduğuna ilişkin ipuçları sunmaktadır. Althusser'e göre de (1996: 198), Lacan'ın yaklaşımına asıl özgünlüğünü katan, biyolojik bir varlıktan insansal bir varlığa geçişin, Kültürün Yasası içinde gerçekleştiğini ve bu yasanın dilin düzeni ile karıştığını göstermesidir. Lacan (Covard ve Ellis, 1985: 201) yüzyıllar boyunca meydana geldiğini düşündüğü yasa ve dil arasında bir bağ kurmakta ve dili, onu konuşan öznenen farklı, özneyi önceleyen, belirleyen bir konuma yerleştirmektedir. Bu durumda Coward ve Ellis'e göre (1985: 200), simgesel düzen sözü, açıkça, öznenin içinde kendini bulmak zorunda olduğu önceden-kurulu insan düzeni anlamına gelmektedir. Lacan'ın, ‘babanın adı’ olarak adlandırdığı bu nosyon, yasanın kültürel kökeninin babanın yarası olarak kabul edildiği mitteki şekliyle açıklanması için kullanılmaktadır. Dolayısıyla Klasik Teorinin tersine varlığın kaynağı Oedipus miti ve hadımlık kompleksinden öte bir yerde bulunmaktadır. Bu noktada Lacan, “özneyi özgür seçimin öznesi olarak gören varoluşçuluğa karşı simgesel yapıların insan üzerindeki belirleyiciliğini çıkarmakta (Tura, 1994: 8) ve özneyi sözünü ettiği simgesel yapılara tabi bir konuma

yerleştirmektedir. Lacan'ın yaklaşımında (Abrevaya, 2000: 94) kaynağını ensest yasağının oluşturduğu ve tüm toplumları düzenleyen bu temel yasa, ailede babanın bu yasağı gerektiği yerde çocuğa belirtmesiyle işlemekte ve bu yolla her bedende yeniden üretilmektedir. Bu noktada Lacan (Abrevaya, 2000: 94), insanın dişi ile erkek arasındaki doğal ilişkiyi kurabilmesi, aile ve toplumsal örgütlenmenin işleyebilmesi için ensest yasağını tesis eden bir zincirin, bir simgesel düzenin, bir söz düzeninin müdahalesini zorunlu görmektedir.

Lacan (1992: 6), st ben tanımlamasını da değindiğimiz yasa-yasak eksenini çerçevesinde tartışmaktadır. stben'in kaynağında sosyo-genesis ve ontogenesis faktörlerin her ikisinin de etkili olduğu görüşünü ortaya koymakta ve gösteren ile söylemin düzeni arasında var olduğunu düşündüğü bir ilişkiye vurgu yapmaktadır. Yazar (1977: 42-43), Freud'un ilkel babanın öldürülmesi mitinden hareketle, suç ve yasa arasında bir bağlantı kurmakta ve bu ilişkinin her birimizin yaşamında gerçekleşen oedipal drama sayesinde yeniden kurulduğuna dikkat çekmektedir. Oedipus sayesinde ilkel babanın katledilmesiyle başlayan suçluluk hissinin ve buyrukların yenilenmesi ve yeniden üretilmesi sağlanmakta, sonuçta, kendi kendini cezalandırmayı üstlenerek, bir bakıma kastrasyon gerçekleşmektedir. Böylece, arzunun evrimini sağlamak üzere, cezalandırma, yaptırım, cinsiyetin insanlaştırılmasında kilit roldeki kastrasyon, deneyimlerimiz içerisinde yerleştirilmektedir.

Lacan kuramının merkezine aldığı içgüdü-yasa ya da doğa-kültür karşıtlığında Freud'a benzer bir tavırla kültür adına narsisin yasaklanması gerektiği görüşünü ortaya koymaktadır. Lacan'da (Tura, 2007: 65, 149, 208), kültür, anne ile ilişkiyi simgesel bir ensest yasağında yasaklarken aslında dolayımış tatmini, Nirvana'yı, ölümü yasaklamaktadır. Ölüm yani anneye dönme, kültürel yaşamın düşmanıdır. Anne ile dolayımış hazzın yasağı olmasa biyolojik varlık kültürel "zne"ye dönüşemez. Bu nedenle Babanın Yasası Kültür için zorunlu; dolayısıyla *evrensel*dir.

Lacan'ın yaklaşımı ataerkil kültürün ölçülülük ya da normal arzularla en akılcı yola bizi yönlendirmeye çalıştığı (Lacan, 1992: 17) fikrinden hareketle, toplum ve aile kurumunun devamlılığını kaçınılmaz bir sonuç olarak sunarak tutucu bir ze kavuşmaktadır. Lemaire'e göre, "toplum ve toplumsal yapılar daima, annesi ile ikili

bütünlüğünü (yani doğanın ve imgeselin düzenini) yasaklamak yoluyla kendi çocuğunu içine yerleştireceği toplumun Yasasının temsilcisi *Baba* ve aile kurumu sayesinde mevcuttur. Babasıyla özdeşleşen çocuk aile topluluğu içinde bir isim ve bir yer kazanır, kendini konumlandırarak kültürün, dilin ve uygarlığın dünyasında ve bu dünya sayesinde yapacaklarına yönelir” (1996: 171). Özetle Tura’nın sözleriyle (1996: 150) Kadınla -anneyle- dolaylı hazzın yasağına dayanan kültür, yüceltilmiş savaşta noktalanır.

Lacan’ın yaklaşımında “baba işlevi” kuşkusuz önemli bir konumda yer almaktadır. Ancak Lacan (2007a: 100), Oedipus sürecinde ve özellikle de süperegonun oluşmasında babayı ön plana çıkaran Freud’un aksine, bireyin toplumsal bir özne olarak yapılanmasında ve süperegonun gelişmesinde bütünsel bir aileyi zorunlu görmektedir. Poster da (1989: 126), Lacancı psikanalizin bilinçdışını anne babayla çocuk arasındaki dilbilimsel oyunla kurulmuş olarak düşündüğüne dikkat çekerek, Freud’un kategorilerinin bireyci karakterini aşmış olabileceğine vurgu yapmaktadır.

1.2.2. Üretim ve Yeniden Üretim Ekseninde Aileye Marksist Bakış

1.2.2.1. Marx, Engels ve Mülkiyetin Ataerkil Dönüşüm Aracı Olarak Aile

Kapitalist toplumsal örgütlenmeye köklü eleştiriler getiren Marksist teorisyenler, toplumun merkezine yerleştirilen aileye de eleştirel bakmaktadırlar. Marksist Teori’nin aileye yaklaşımı büyük ölçüde, Marx ve Engels’in birlikte kaleme aldığı Komünist Parti Manifestosu’nda (Manifest der kommunistischen Partei, 1848) ve Engels’in Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni (Der Ursprung der Familie des Privateigentums und des Staats, 1884) adlı eserinde ortaya konulmuştur.

Engels, Lewis Henry Morgan’ın antropolojik bulgularına dayanarak hazırladığı eserinde, özel mülkiyetin ve ailenin öncesiz olgular olmadığını öne sürmekte, ataerkil ailenin kaynağını ve evrimini üretim tarzındaki ve mülkiyet ilişkilerindeki dönüşümlerle ilişkilendirmektedir. Johann Bachofen’in görüşlerinden etkilenerek ensest tabusunun gelişimini ve kadınlara boyun eğdirilmesini iki ana izlek olarak belirleyen Engels (2005), başlangıçta anaerkil ilişkilerin varolduğu bir toplumsal yapılaşmadan söz etmektedir. Morgan’ın (1998) da bazı ilkel topluluklarda tespit ettiği ve Bachofen’in

(1992) “analık hukuku” olarak adlandırdığı, çocukların ananın soyuna ait sayılması, soyun ve buna bağlı olarak miras ilişkilerinin de kadın üzerinden tanımlanması, anaerkil toplumun temelini oluşturmaktadır. Çünkü, grup halinde evliliklerin söz konusu olduğu bu toplum yapısında, çocuğun babasının kim olduğunu bilmek mümkün değildir, ancak anasının kim olduğu kuşkuya yer kalmayacak bir biçimde açıktır. Buradan hareketle Engels (2005: 65-68), grup halinde evlilik varoldukça, soyağacının yalnızca ana tarafından gösterilebileceği sonucuna varmakta ve Bachofen’in bulgularına dayanarak bütün yabanıl çağda ve barbarlığın aşağı aşamasında bulunan topluluklarda bu durumun geçerli olduğunu ileri sürmektedir.

Engels’e göre (2005: 65-69), yiyeceğin her gün yeniden kazanıldığı, mülkiyet olarak yalnızca ev, giysiler, kaba mücevherler, sandal, silah, ilkel ev avadanlıkları gibi yiyecek elde edilmesi ve hazırlanması için zorunlu aletlerin var olduğu bu dönem, hayvancılık, madenlerin işlenmesi, dokumacılık ve tarımın başlamasıyla yerini yeni toplumsal ilişki örüntülerine bırakmıştır. Ekonomik koşullardaki bu gelişmeler, servetin büyümesini ve zamanla özel mülkiyeti ortaya çıkarmıştır. Servetin sahibi ise, hayvan sürülerinin ve üretim araçlarının da sahibi olan baba’dır. Servetlerin artışı, bir yandan aile içinde erkeğe kadından daha önemli bir yer kazandırırken, bir yandan da, geleneksel miras düzenini çocuklar yararına değiştirmek için kullanma eğilimini ortaya çıkarmıştır. Bu süreç, iki-başlı evlilik ve analık hukuku ile işleyen gens üzerine kurulu topluma büyük bir darbe vurmuş ve kadın tarafından hesaplanan soy-zinciri ve analık miras hukukunun kaldırılıp, erkek tarafından hesaplanan soy-zinciri ve babalık miras hukukunun kurulmasına kadar sürmüştür. Analık hukukunun yıkılışı, kadının büyük tarihsel yenilgisinin de ifadesidir. Evde bile yönetimi erkeğe kaptıran kadın aşağılanmış, köleleşmiş ve erkeğin keyif ve çocuk doğurma aleti haline gelmiştir.

Engels’in iddialarına göre (2005: 73-74, 77-78), evrimleşme sürecini uygarlığın başlangıç aşamalarında tamamlayan tek eşli aile, erkek egemenliği üzerine kurulmuş ve yine mülkiyet ilişkileriyle ilintili olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü, çocukların, babalarının servetine sahip olabilmeleri ve ataerkil miras sürekliliğinin sağlanabilmesi için, babaları kesinlikle bilinen çocuklar yetiştirilmesi gerekiyordu. Dolayısıyla tek eşlilik hiçbir şekilde bireysel cinsel aşkla ilintili değil, özel mülkiyetin, ilkel ve kendiliğinden

ortaklaşa mülkiyet üzerindeki yengisi üzerine kurulmuş ilk aile biçimi olmuştur. Bu aile biçimi tarihe erkekle kadının karşılıklı uzlaşması olarak girmediği gibi, kadın cinsle erkek cinsin uzlaşmaz bir karşıtlığı, erkeğin kadın üzerinde egemenlik kurmasını ve onu ezmesini de doğurmuş, böylece tarihteki ilk sınıf çatışması da ortaya çıkmıştır.

Bu çerçevede, Poster'in (1989: 77-78) da ifade ettiği gibi, aile yapısındaki en temel değişimleri üretim tarzına indirgeyen Engels, modern tekeşliliği ve "bireysel cinsel aşk"ın ortaya çıkışını, mülkiyet ilişkilerindeki değişimlerle açıklamaya çalışmaktadır. Tekeşlilik bir yönüyle ahlaki ilerlemeyi sağlarken, diğer yönüyle erkeklerin alçaltıcı mülkiyet çıkarları peşinde koşmasına ve kadınlara daha çok boyun eğdirmesine neden olmuştur. Bununla birlikte, karı-koca evliliği kadın için tek eşliliği doğururken, erkek için cinsel ilişkilerdeki eski görece özgürlük asla ortadan kalkmamış, erkeklerin evli olmayan kadınlarla evlilik dışı ilişkileri bütün uygarlık dönemi boyunca değişik biçimler altında varlığını sürdürmüştür. Kadın için bir suç olan ve ağır yasal ve toplumsal sonuçlar getiren şey, erkek için yüz ağartıcı bir şey ya da en kötü durumda zevkle taşınan hafif bir ahlaki leke olarak kabul edilmiştir. Bu durum, kapitalist üretim tarafından değiştirilip, kendini bu üretim biçimine uydurdukça, gitgide daha ahlak bozucu bir duruma; açık bir şekilde fuhuşa dönüşmüştür (Engels, 2005: 78-79, 88). Dolayısıyla, tek eşli ailenin, mülkiyetin devamlılığında oynadığı rol, eşaldatmanın da dayandığı noktadır aynı zamanda. Servetin sahibi olan babanın, mirasını çocuklarına devredebilmesinin yolu, erkeğin değil, kadının tek eşli olmasını zorunlu kılmaktadır.

Engels, kadının statüsü ve aile içindeki eşitsiz emek bölüşümünün kaynağına da üretim ve mülkiyet ilişkilerindeki dönüşümleri yerleştirmektedir. Engels'e göre (2005: 189-190), eskiden kadının kendini ev işlerine vermesi, evdeki üstünlüğünü sağlayan neden iken, üretim biçiminin değişmesiyle, kadının ev işleri, artık, erkeğin üretken emeği yanında hesaba katılmaz olmuştur. Yeni üretim ilişkilerinde erkeğin çalışması önemli hale gelmiş, kadının ev işleriyle meşgul olması ise önemsiz bir destek olarak görülmesinin yanında, kadın erkek eşitliğini ve kadının özgürleşmesini de olanaksızlaştırmıştır. Bu perspektifle, kadının kurtuluşu, geniş bir toplumsal ölçekte üretime katılabilmesiyle, kadının fabrikaya getirilebilmesiyle mümkün olabilecektir. Bunun sağlanabilmesi için ise ailenin ortadan kaldırılması, özel alanla ilgili

sorumluluklarının da devlet eliyle yürütülmesi gerekmektedir. Sosyalizme geçildiğinde, kadının üretime katılması sağlanacak, bu yolla erkek egemenliğinin yol açtığı sömürü ilişkileri sonlanacaktır.

Üretim araçlarının toplumsal mülkiyete geçmesinden sonra, karı-koca ailesinin, toplumun iktisadi birimi olmaktan çıkacağını, özel ev ekonomisini, kamusal bir sanayi haline dönüşeceğini söyleyen Engels'e göre (2005: 90-96), çocukların bakımı ve eğitimi bir kamu işi olacak, toplum bütün çocukların bakımını üzerine alacak böylece kadını eve tutsak eden nedenler de ortadan kalkacaktır. Modern dünyada aynı toplumsal durumun iki kutbunu oluşturan, birbirine karşıt ama aynı zamanda da birbirinden ayrılmaz iki unsur olan tek eşlilik ve fuhuş arasındaki ilişki de dönüşüme uğrayacak, fuhuşu doğuran iktisadi nedenlerin ortadan kalkmasına bağlı olarak, yalnızca "bireysel cinsel aşk" üzerine kurulu olan gerçek anlamda –erkek için de- tek eşlilik gerçekleşecektir.

Tek eşliliğin kesinlikle yitirecek olduğu şey ise, doğuşunu borçlu bulunduğu mülkiyet koşullarından kendisine geçen erkeğin üstünlüğü, evliliğin bozulmazlığı gibi belirleyici niteliklerin tümüdür. Erkeğin iktisadi üstünlüğünün bir sonucu olarak, evlilik ilişkilerinde sahip olduğu baskın rol, özel mülkiyetle birlikte kaybolacaktır. Engels, evliliğin bozulmazlığını ise, evliliğin ahlaki olup olmadığıyla değerlendirmektedir. Gerçek anlamda tek eşlilik aşk üzerine kurulu olduğuna göre, aşkın devam etmediği evlilik ahlaki değildir. O halde aşkın tamamen tükenmesi ya da yeni bir aşk tutkusuyla yitirilmesi halinde, ayrılmak, toplum için olduğu kadar, iki taraf için de iyi bir karar olacaktır (Engels, 2005: 96-97).

Engels'in aileye ilişkin görüşleri, Komünist Parti Manifestosunu da tamamlar niteliktedir. Burjuvazinin, geçmişten beri üstün değer verilen ve sofuca bir ürküntüyle bakılan ne kadar eylem varsa, hepsine yaptığı gibi, aile ilişkilerinin de duygu dolu, kutsallık örtüsünü yırttığı, onu düz para ilişkisine indirdiği tespitini yapan Marx ve Engels (2007: 49), sermayeye, özel kazanca dayanan, proleterin ailesizliğe zorlanması ve kamusallaşmış fuhuşla bütünlenen burjuva ailesinin, sermayeyle birlikte ortadan kalkacağı, böylece ana babanın çocukları sömürmesinin de sona ereceği argümanını da öne sürmektedirler.

Tarihsel materyalizm yöntemini kullanarak ailenin uzun tarihsel gelişimini inceleyen Engels, Poster'a göre (1989: 77) ataerkillikle tekeşliliğin sınırlılığını ve benzer toplumsal biçimlerin üretim tarzındaki kaçınılmaz gelişmelere bağlı olduğunu kanıtlamaktadır. Bu noktada asıl üzerinde durulması gereken, evrim süreci içerisinde kadına boyun eğdirilmesi ve ataerkilliğin özel mülkiyetin ortaya çıkışıyla olan bağlantısıdır. Engels, eserindeki eksikliklere karşın, sözü edilen yapılar arasındaki karşılıklı ilişkileri ortaya koyarken, konuyu ciddi incelemelerin ışığından gizleyen ahlaki ve ideolojik örtüleri kaldırmayı başaramamıştır.

1.2.2.2. Otoriter Bilinç ve Rıza Üretiminin Mahrem Halleri: Frankfurt Okulu'nda Aile Kavramı

Ortodoks Marksizm'in aileyi tüm içsel kurgusuyla birlikte mülkiyet yapısına bağlama eğilimini, Gramsci, Althusser, Adorno, Horkheimer gibi yazarlar, ideoloji ve bilinç üretimi kavramları çerçevesinde yeniden biçimlendirmişler ve ailenin yeniden üretim işlevi üzerine yoğunlaşmışlardır. Marcuse ve özellikle Wilhelm Reich ise, Marksist bakışla, Freud'un savunularını birleştirerek aileye içkin olan psişik örüntüler üzerinden baskı ve otoritenin yeniden üretim süreçlerini incelemeye yönelmişlerdir.

Marksist yönelimli yazarlardan Antonio Gramsci, aileyi, eğitim kurumları, basın, sendikalar, Kilise vb. ile birlikte devletin bir uzantısı olarak algılamakta ve devleti yalnızca burjuvazinin elinde emekçileri baskı altında tutan bir araç olarak görme eğiliminde olan Ortodoks Marksizmden uzaklaşmaktadır. Gramsci'ye göre (akt. Bumin, 1998: 89-90), devleti, kültürel ve ideolojik hegemonyanın oluşma alanı olan sivil toplumu da içine alacak şekilde yeniden tanımlamak gerekmektedir. Devlet, ordu, polis, cezaevleri, mahkemeler gibi baskıcı aygıtlarla, bir başka deyişle politik toplumla, hegemonik aygıtları içeren sivil toplumun toplamından oluşmaktadır. Gramsci'nin kavramsallaştırmasıyla devlet, bir yandan baskı aygıtını kullanırken, bir yandan da özellikle eğitim yoluyla hegemoniyi işletmekte ve işleyişini meşrulaştırmaktadır. Bu noktada eğitimin ve toplumsallaşmanın odağındaki kurum olarak aile de hegemonyanın dolaşımında olduğu alanlardan biridir.

1970'te yayınladığı "İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları" başlıklı makalesiyle Althusser de, Gramsci'nin devletin yapılanmasına ve aileyle olan bağlantısına ilişkin

başlattığı tartışmayı sürdürmektedir. Gramsci'ye benzer şekilde Althusser de devleti, baskıyı ve ideolojiyi birlikte işleten bir bütün olarak algılamakta ve Ortodoks Marksizmin devlet aygıtı ve devlet iktidarı ayırımının ötesinde bir yaklaşımı benimsemektedir. Althusser (2003; 2006), hükümeti, orduyu, polisi, mahkemeleri, hapishaneleri vb. “Devletin Baskı Aygıtı” olarak adlandırırken, dinsel, öğrenimsel, hukuksal, siyasal, sendikal, kültürel, aile ve haberleşmeye ilişkin kurumları da “Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA)” başlığı altında toplamaktadır.

Althusser (2003: 54-55), “Devletin Baskı Aygıtı”nı “tek bir merkezden yönetilen, merkezileşmiş bir beden”, “organik bir bütün” olarak değerlendirmektedir. Bu başlık altında sıralanan kurumlar birbirinden farklı işlevleri yürütüyorlarmış gibi görünse de, aslında iktidardaki sınıfın siyasal temsilcilerinin yönetimi altında örgütlenmiş, baskı ve baskının uygulanması konusunda farklı yöntemler açısından tam bir işbölümü yapmış birer “uzuvdan”, “üyeden” başka bir şey değildirler. Dolayısıyla Althusser'e göre, devletin birçok baskı aygıtından değil, tek bir devlet (baskı) aygıtından söz etmek doğru olacaktır.

Devletin baskı aygıtı, sınıfsal mücadeledeki rolünü gerçekleştirirken, bütünüyle baskıya dayanmaz. Ağırlıklı olarak baskıya (fiziksel baskı da dahil) başvurmakla birlikte, ikincil bir unsur olarak da ideolojiyi kullanmaktadır. Örneğin, ordu ve polis hem kendi içlerindeki birliği hem de yeniden üretimlerini sağlamak üzere bir “değerler” bütünü sunarlar (Althusser, 2003: 170) ve bu “değer” sunumu ideolojinin de işlediği bir süreçtir.

Gramsci'nin “rıza” üretiminin araçları olarak gördüğü ve “hegemoni aygıtları” olarak değerlendirdiği kurumları kapsayan DİA'larda ise işleyiş, devletin baskı aygıtının tersine, öncelikle ideolojik örüntüleri üreten ve yaygınlaştıran bir yapılaşmayla, ikincil olarak ise, hafifletilmiş, gizlenmiş, hatta simgeselleşmiş bile olsa, baskı kullanarak sağlanmaktadır. Örneğin, Kiliseler, okul, aile gibi kurumlarda; ceza, ihraç, seçme vb. yöntemlerle baskı ve disiplin, ideolojiyi tamamlayan unsurlar olarak kullanılmaktadır.

Büyük bölümü özel alana ait olan DİA'lar, devletin baskı aygıtından farklı olarak çoğul olarak varolmaktadırlar. Aralarında kaçınılmaz geçişimler yaşanmasına

karşın, görece özerk bir görünüm sergilemekte ve tek ve bilinçli bir yönetim altında merkezileşmiş örgütlü bir beden oluşturmamaktadırlar. Bununla birlikte, farklılaşmış görünümüne rağmen, devlet iktidarını elinde bulunduran, devletin baskı aygıtına doğrudan doğruya komuta eden “egemen sınıf”ın ideolojisi altında bir araya gelmiş olan ve üretim ilişkilerinin yeniden üretimini, dolayısıyla da kapitalist sömürü ilişkilerinin devamlılığını da büyük ölçüde sağlayan hegemonya uygulayıcıları ve uygulanma alanlarıdır (Althusser, 2003: 54-55).

Althusser’e göre (2003: 182), Kapitalist toplumsal yapılanmada DİA’lar kapitalizm öncesi döneme göre oldukça çeşitlenmiş ve önceki dönemde dinsel, öğretimsel, kültürel vb. işlevler yüklenen Kilise yerine, yeni dönemde öğrenimsel DİA egemen hale gelmiştir. Böylece ideolojik işlevlerin yürütülmesinde Kilise-Aile çiftinin yerini, Okul-Aile ikilisi almıştır.

Althusser’in devleti, “baskı” ve “ideolojik aygıtlar” şeklinde ikili bir yapı olarak kurgulayan yaklaşımı, aileyi, egemen sınıfın siyasetini yaşama geçirmeyi olanaklı kılan devlet örgütlenmesinin bir uzantısı gibi tasarlamaktadır. Althusser’in, bireysel “özneler”in, insanların somut bireyselliklerinde, işlerinde, gündelik yaşamlarında, edimlerinde, taahhütlerinde, tereddütlerinde, kuşkularında en dolaysız apaçıklıklarında (2003: 82-83), dahası yaşamın her aşamasında ve her anında hazır ve nazır olduğunu (2006: 272) söylediği ideoloji tanımlaması göz önüne alındığında; aile, egemen ideolojinin varlık kazandığı ve yeniden üretildiği, ideolojinin tek tek bireylerin kimliklerine ve edimlerine sızdığı bir organ görünümü sunmaktadır.

Horkheimer ve Adorno da, Frankfurt Okulunun diğer üyeleri gibi, yazılarında, aileyi tutucu bir toplumsallaştırma aracı olarak değerlendirmektedirler. Aile, bireyle toplumu birbirine bağlayan en önemli aracıdır. Parsons’un yaklaşımını andıran bu kavramlaştırma biçimi, Poster’a göre, Marksizm’in ekonomik determinizm anlayışını aşan bir yapıya sahiptir (1989: 87). Toplumun çeşitli otoriter yapılardan oluştuğu görüşünden hareket eden Horkheimer (akt. Poster 1989) ve Adorno (2003), sözü edilen egemenlik ilişkilerinin en belirgin olduğu kurumlardan birisi olarak aileyi belirlemekte ve ailedeki psikik baskının kökenlerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadırlar. Otoritenin ailedeki taşıyıcısı ise, ailenin geçimini sağlama rolüyle bağlantılı olarak, baba figürüdür.

Horkheimer'e göre (akt. Poster, 1989), ekonomik gücü de arkasına alarak otoriter bir mekanizma olarak biçimlenen baba figürü, bir yandan oğulları üzerinde otorite kurarak ailedeki özgürlüğü yıkarken, bir yandan da maddi ve psişik sömürünün aracısı durumundadır. Bu çerçevede sınıfsal ilişkilerin otoriter bir uzantısı konumundaki aile, bireyin psişik yapılaşması sürecine otoriter kalıpların da sızdığı bir ortam gibi algılanmakta, toplumca onaylanan, benimsenen türde insan karakterlerinin üretilmesinde anahtar rol üstlenen bir kurum olarak değerlendirilmektedir.

Otoriteyi, “özel olarak psişik ataletten ve kişinin kendi kararlarını kendisinin verememesinden kaynaklanan, kör ve kölece boyun eğmenin temeli” (Poster, 1989: 71) olarak tanımlayan Horkheimer, psişik yapı ile sınıfsal ilişkiler arasındaki bağı araştırdığı çalışmalarında, Gramsci'nin “hegemonya” ve Althusser'in “ideoloji” kavramlaştırmalarına benzer bir biçimde, baskıcı otoriter yapıların her yerde var olduğu sonucuna ulaşmaktadır. Horkheimer, ailede baba üzerinden tanımlanan otoriter ilişkileri ortaya koyabilmek için baba oğul ilişkileri üzerinde durarak boyun eğici kişilik tipinin nasıl geliştiğini anlamaya çalışmıştır. Ancak Poster'ın (1989: 89) da belirttiği gibi, babanın üstünlüğünün, baskıcılığının mı, yoksa tanınan serbestiyetin mi boyun eğici kişiliğin oluşmasında etkili olduğu konusunda net bir karara varamamış, üstelik de aile içi ilişkilerden yalnızca baba ile oğul arasındakine önem vererek “Freud'a özgü bir erkekçe körlüğü de sürdürmüştür”. Bununla birlikte, çocuğun karakterinin biçimlendirilmesinde babanın bilinçli yapıp etmelerinden çok ailenin içsel yapısının belirleyiciliğine vurgu yapan Horkheimer (akt. Poster, 1989), bireyin psişik yapısını ve otoriteye karşı tavrını şekillendiren aile içi ilişkileri ekonomik boyutla da ilişkilendirerek, ailedeki egemenlik ilişkilerinin deşifre edilmesinde önemli bir girişimde bulunmaktadır.

Marksist perspektifin aileyi emeğin ve ideolojinin yeniden üretim alanı olarak tanımlayan görüşleri, bazı feminist yazarlar tarafından da referans alınmış ve kadının aile içerisindeki statüsü ve bir özne olamama hali, yeniden üretim sorumlulukları çerçevesinde tartışmaya açılmıştır.

1.2.2.3. Marksizm ve İçgüdüsel Özgürleşme; Eleştirel Bir Senteze Doğru

Ortodoks Marksizm'in ve Freudcu psikanalizin aileyi kavramlaştırmada temel alınması gerektiğini ancak bir aile kuramı tasarlamada tek başlarına yeterli olmadıklarını düşünen bazı yazarlar, bu konuda Marksizm'in ve Freud'un görüşlerinin sentezini oluşturmaya çalışmışlardır. Aileye eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan bu yazarlardan biri olan Wilhelm Reich, aslında bir psikanalist ama aynı zamanda da bir Marksisttir.

1930'larda kapitalizmin liberal demokrasiden baskıcı rejimlere doğru gerilemesi, İtalya, Almanya gibi ülkelerde faşizmin yükselişe geçmesi, Marxist kuramcıların Ortodoks Marksizmin tarih çözümlemesi üzerine sorgulamalar yapmalarına ve bu konuda çeşitli çalışmalara girişmelerine neden olmuştur. Wilhelm Reich da kapitalizmin bunalıma girdiği bir dönemde proleter bir devrimin gerçekleşmesi beklenebilecekken neden tutucu bir ideolojinin başarıya ulaştığı sorusuna yoğunlaşan araştırmacılardan birisidir. Reich (Poster, 1989: 84) araştırmalarının sonucunda, psikanalizle olan bağıyla da ilişkili olarak, toplumun ideolojik olgunluk açısından ekonomik yapının gerisinde kalmasını dolayısıyla da baskıcı rejimlere doğru bir yönelişi, otoriter aile ve onun bir uzantısı niteliğindeki cinsel bastırmaya dayalı ahlak anlayışıyla açıklamaktadır. Yüzyıllardır değişmeden varlığını sürdüren, otoriter, tutucu aile örüntüleri eski psişik yapının sürmesini sağlamış ve ideolojinin gelişimini geciktirmiştir.

Reich'e göre (1989: 174, 1995: 93-95), aile kendini yenileyememesinin ötesinde aslında daha ortaya çıkışında dolayısıyla ontolojik olarak baskıdan beslenen, tutucu bir birimdir. Malinovski'nin ilkel toplumlarla ilgili bulgularından hareketle Reich da, Engels'e benzer şekilde, ailenin büyük bir cinsel özgürlük ve emek demokrasisi olan anaerikil komünist toplumdan, ataerikil kapitalist topluma geçiş sürecinde, mülkiyet ilişkilerine bağlı olarak, mülkiyetin kontrolü ve devamlılığını sağlamak üzere, ortaya çıktığını savunmaktadır. Dolayısıyla aile daha tarih sahnesine çıkışından itibaren başka toplumsal ereklerle hizmet etmek üzere ve statükodan yana bir kurum olarak yapılaşmıştır. Aile, özel mülkiyet ve ataerikil düzene geçişin bir getirisi olarak kadının köleleştirilmesi ve katı bir cinsel bastırmanın gerçekleştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Bu bağlamda Reich aileyi, toplumun ideolojisiyle donatılmış merkezi bir birim olarak algılamaktadır. Toplum ve aile arasında bu şekilde kurduğu işlevsel ilişki, yazarın insan psikesinin şekillendirilmesi sürecine ilişkin görüşlerinde de belirleyici olmuştur. Reich'in, psikanalizin temel bir süreç olarak aldığı Oedipus sürecine yaklaşımı da, Freudcu psikanalizde olduğundan farklı olarak toplumsal süreçlerin de belirleyici olduğu bir boyutu kapsamaktadır. Oedipus ilişkisini ve çocuğun bu sürecin sonunda ulaştığı noktayı genel toplumsal ideoloji ve anne-babanın üretim sürecindeki konumları büyük ölçüde belirlemektedir. Bu noktada Marksizmin argümanlarını psikanalizin alanına taşıyan Reich'e göre aileyi çevreleyen, belirleyen ekonomik ilişkiler ve toplumun ideolojik evreni, oedipus'un sonunda model olarak içselleştirilen anne-baba imgeleri üzerinden dolayımınarak, tek tek bireylerin kişiliklerine işlemektedir.

Kişiliğin oluşumunu temelde şiddetli cinsel arzularla görece zayıf Ben arasındaki karşıtlık ekseninde açıklayan Reich (1995: 35), ben'in, cezalandırılma korkusuyla, sürekli olarak cinsel arzuları bastırarak kendini korumaya çalıştığını öne sürmektedir. Bu noktada beni yönlendiren anne-baba ve eğitimcilerin davranışlarıyla sürekli olarak vurgulanan, körüklenen cezalandırılma korkusundan başka bir şey değildir. Reich'e göre (1991: 166-167, 169-170), genellikle rastlandığı üzere çocuk, cezalandırma korkusunun kaynağını oluşturan, kendisini hazdan yoksun bırakan kişiyi seviyorsa, ortaya çıkan çatışkı, söz konusu kişiyle kurulan özdeşleşmede ikili bir durum olarak dışavurmaktadır. Çocuk ortaya çıkan yoksunluğu kişiliğine katarken aynı zamanda da hazdan yoksun bırakan kişinin birtakım niteliklerini de içselleştirmektedir. Öte yandan cinsel doyumdan yoksun bırakan kişiye duyulan saldırganlık Ben'e yöneltilmekte, böylece saldırı enerjileri büyük ölçüde eylem olanağını kaybetmekte ve bireyin kişiliği bastırılmış, pısırık bir yapıya kavuşmaktadır. Şu halde kişiliğin oluşumunda sadece içgüdüler ve içgüdülerin bastırılması süreci değil, başta aile olmak üzere, eğitim, ahlak ve kapsayıcı bir tanımlamayla bireyi çevreleyen bütün toplumsal süreçler belirleyici olmaktadır.

Reich'in yaklaşımında (1989: 86-87, 111, 118) buyurgan toplum için evlilik kurumu, önemli siyasal işlevler yüklenmektedir: hakları elinden alınmış kadın ve

çocuklara toplumsal güvence getirmekte, iktisadi açıdan mirasçılarının haklarını korumakta, ataerkil ailenin temelini oluşturmakta ve ataerkil öğretinin yeniden üretildiği fabrikayı kurmaktadır. Aile, içinde barındırdığı yetke ve kendi özel yapısıyla tutucu fikirleri ve yürürlükteki toplumsal düzen karşısında takınılacak tutumları atadan oğula aktararak, çocuğu gerici öğretiye göre yetiştirmekte, tutuculuğun düşünsel havasını yaratan başlıca kurum olarak işlev görmektedir. Böylece yürürlükteki toplumsal düzenle aile arasında bir paralellik kurulmakta, gencin yürürlükteki toplumsal düzene karşı ya da ondan yana oluşu, aileye karşı ya da ondan yana oluşuyla bir anlamda aynı şeyi ifade eder hale gelmektedir. Bu çerçevede ailenin, her bireyin doğum anından itibaren iş görmeye başlayan eğitim aygıtı olması dolayısıyla, ailede yerleştirilen tutucu fikirler, yaşam boyu sökülüp atılmamacasına toplumun bütün üyelerinin benliklerinin parçası haline gelmektedir.

Reich'e göre (1995: 86-87) buyurgan toplumun devamlılığı için böylesine önemli ideolojik işlevler yüklenen, ömür boyu sürecek tekeşli evliliğin varlığını garanti altına almak ve insanları evliliğe uygun hale getirmek üzere, cinsel etkinlik küçük yaştan itibaren baskı altına alınmakta, gençlerin çileci keşişler gibi yaşamaları beklenmektedir. Evlilik ahlakını ve tutucu bir yapı olarak gördüğü evlilik kurumunu iktisadi çıkarlara dayandıran Reich, kadının evlilik öncesi el değmemişliğine ve kocaya bağlılığına verilen değeri de bu bakışla açıklamaktadır. "Mirasla ilgili yasaların döl vermeye bağlanması, cinsel yaşamın da bir daha çözülmemecesine evliliğe bağlanmasına yetmiştir: iki kişinin cinsel birliği artık cinsellikle ilgili bir iş değildir. Gerçekten de, kadının *evlilik öncesi el değmemişliği* ile *kocasına bağlılığı* ancak cinsel arzusunun alabildiğine bilinçaltına itilmesiyle sağlam bir biçimde güvenlik altına alınabilir" (1989: 71). Yazara göre (1989: 71-73), evlilik öncesi eldeğmemişlik ve eşe bağlılık temelleri üzerine kurulan ahlak anlayışı cinsel yaşamı dışlayan bir ruhsal yapı kurarak evliliği ve buyurgan aileyi güçlendirmekte hatta evlilik kurumunun ve buyurgan ailenin varlığının devam edebilmesi için vazgeçilmez iki temel koşulu oluşturmaktadır. Öte yandan, cinsel etkinliğe düşman ahlak anlayışı, ahlakın üretim alanını kontrol altında tutan, aynı zamanda özel ya da kamusal buyurma gücünü de elinde bulunduran ve zorlayıcı evlilik kurumundan büyük çıkar sağlayan güçlerin dilekleri doğrultusunda şekillendirilmiş ve uygulamaya konulmuştur. Reich (1995: 87, 165-166; 1979: 63-64)

cinsel baskının zihinsel ekinin oluşumunun vazgeçilmez koşulu olmadığını, buyurgan ataerkil düzen ve sınıfların doğumundan sonra ortaya çıktığını savunmaktadır. Cinsel ahlak anlayışının ortaya çıkmasından itibaren küçük bir azınlığın yararı doğrultusunda insanların cinsel davranışları yönlendirilmiş ve ataerkil evlilik ve aile bu duruma örgütsel bir biçim kazandırmıştır. Cinsel yaşamı yadsıyan din de bu bağlamda ortaya çıkmış ve böylece cinsel yaşamın baskı altına alınıp sınırlandırılmasıyla insanın duyarlılığı değişmiştir. Bu noktada cinsel baskının kaynağındaki ahlak anlayışının şekillendirilmesi sürecinde, toplumsal düzenden çıkar sağlayanın dileği, yükümlünün ahlakı haline gelmekte ve cezalandırılma korkusu eşliğinde küçük yaştan itibaren uygulanmaya başlanan cinsel arzuların bilinçaltına itilmesi, baskılanmış, boyun eğen bir ben'in kurulması, kişilik yapısının toplumsal ahlak anlayışının beklentisi doğrultusunda şekillendirilmesi, evliliğe kadar süren bir cinsel perhiz gibi süreçler yardımıyla tekrarlanarak her bireyin varlığında yeniden üretilmektedir.

Küçüklükten itibaren cinsel ketlemeler yoluyla bireylerin zihnine yerleşen ve sürekli olarak pekiştirilen toplumsal ahlak, toplumsal-iktisadi açıdan tutucu bir öz taşımaktadır ve bu öz sayesinde sömürülen, sömürülmesini güvence altına alan, toplumsal düzeni kendiliğinden onaylamaktadır. Böylece, başlangıçta zorla benimsetilen ahlak, kişiliğin önemli bir parçası haline dönüşmekte ve buyurgan toplumun ereklerine hizmet edecek şekilde cinsel arzuların bastırılması ve kişilik zırhı tesis edilmektedir. Baskıcı ahlak anlayışı, buyurgan toplum için vazgeçilmez niteliktedir. Gericici ahlak, cinsel sıkıntı ve suçluluk duygusu gibi iki silah sayesinde bireylerin düşünme, eleştirme ve başkaldırma gücünü kötürüm ederek toplumsal eşitsizliğe karşı çıkmasını önlemekte, varlığını devam ettirmek için cinsel yaşamın kısıtlanmasına gereksinim duyan aile ve evlilik düzeni başta olmak üzere her türlü gericici kurumu güçlü bir biçimde desteklemektedir (1995: 162-167-168; 1979: 66). Başlangıçta, buyurgan devletin iyici, küçültülmüş bir örneği olan ailenin önünde ve onun uğrunda boyun eğmeyi öğrenen çocuk, toplumsal alanda kökleşmiş diğer otorite figürleri karşısında sorgulamayı değil boyun eğmeyi yeğleyecektir. Dolayısıyla cinsel ahlak siyasal gericiliğe hizmet etmenin ötesinde, kişiliğe işleyen uzantıları aracılığıyla, buyurgan düzeni etkin bir biçimde destekleyen bir yapı niteliği kazanmaktadır.

Reich (1979: 89-90, 99-100; 1989: 112), Aileye buyurgan devletin bir tür minyatürü olarak yaklaşmaktadır. Devlet gücünün ailedeki temsilcisi ya da uzantısı ise babadır. Ulusa liderlik eden buyurgan liderle, baba arasında bir paralellik kurulmaktadır. Lidere/babaya her şeyin iyisini bildiği şeklinde bir güven ve onun gücüne boyun eğme söz konusudur. Ailenin başı niteliğindeki babanın toplumsal ve iktisadi yaşam içerisindeki konumu aile bireylerine karşı takındığı ataerkil tutumu da belirlemekte, baba üretim sürecinde üstleriyle ve devletle kurduğu tabiyet ilişkisini ve yerleşik yetke karşısındaki boynu büküklüğü oğullarına da aşılacaktır. Bu yolla buyurgan toplum, baba figürü üzerinden toplumu oluşturan bireylerin ruhsal yapılarına sızmaktadır. Reich (1979: 93, 95-97, 146) aile ile devlet ve ulus arasında kurduğu benzerlik ilişkisi çerçevesinde anne ile yurt imgeleri arasında da bir özdeşlik kurulduğuna dikkat çekmektedir. Anne cinselliğinden sıyrılmış kutsal bir varlık olarak ülküleştirilmekte ve anne üzerinden yurt da uğruna fedakarlıklarda bulunulması bir imge olarak tasarlanmaktadır. Anne ve aile ile kurulan özdeşleşme ilişkisinin bir uzantısı olarak yurt ve ulus imgelerine ilişkin kodlar da benliğe transfer edilmekte böylece buyurucu devlet, düşünsel açıdan, aile buyuruculuğunda hiç durmadan kendini çoğaltmakta, buyurgan aile, gerici düşünceyi üreten en dolaysız, en önemli hücre olup çıkmaktadır.

Baskıcı ahlak anlayışıyla cinsel yaşamın yadsınması ve baskı altına alınması nedeniyle buyurgan-ataerkil toplumun büyük bir cinsel yoksulluk içine düştüğünü iddia eden Reich'e göre (1995: 29, 35-36, 85) cinsel arzuların bu şekilde bastırılması her türlü ruhsal ket vurmaya zemin hazırlamaktadır ve bu durum ataerkil toplumda yaygın bir biçimde var olan cinsel sapıklıkların ve ruhsal hastalıkların nedenidir aynı zamanda. Buna karşın cinsel özgürlüğün egemen olduğu anaerkil toplumda cinsel özgürlükten kaynaklanan bir kişilik özgürlüğü, bununla ilişkili olarak da toplumun tüm üyeleri arasında yaşam enerjisiyle ilintili sağlam bir toplumsal bağ vardır. Bu noktada Reich (1995: 162-164) bireysel özgürlüğün tesisini cinsel özgürlüğün sağlanmasında görmekte, dolayısıyla aile kurumunun devamlılığının sağlanması ve evlilik nosyonunun varlığını koruyabilmesi için gerekli gördüğü ahlak anlayışını da reddetmektedir. Reich'e göre, olumsuz cinsel ahlakın yürürlükten kaldırılması, çocukların cinsel yaşama yandaş bir anlayışla eğitimlerinin sağlanması ve toplumun bütün bireylere küçük yaştan

tanıdığı cinsel doyum, herkesin kendiliğinden toplumsever olmasını da beraberinde getirecektir.

Malinovski'nin araştırmalarından yararlanarak Engels'e benzer bir aile tarihselleştirmesi yapan Reich, aileyi kuramsallaştırırken Engels'in ailenin ekonomi tarafından belirlendiği savunusunu yeterli bulmayarak, cinsel bastırmayı ve bu öz üzerine kurulan ahlak anlayışını da sorgulamış, böylece Poster'ın deyimiyle (1989: 82) Engels'inkinden daha üstün bir Marksist aile kuramı geliştirmeyi başarmıştır. Engels tekeşliliği ataerkillikten kurtarmak için sosyalizmin gerekli olduğunu öne sürerken, Reich tekeşliliği cinsel bastırmanın temeline yerleştirmektedir. Bu noktada Freudcu-Marksizm, kadının, çocukların ve genelde cinselliğin özgürleşmesi için tekeşliliğe dayalı ailenin ortadan kalkmasını savunan bir sonuca ulaşmaktadır.

Frankfurt Okulu üyelerinden Herbert Marcuse da aileyi kavramlaştırmada Wilhelm Reich'a benzer şekilde Freud ve Marksizm'i bir araya getirmeye çalışmaktadır. "Aşk ve Uygarlık"ta insanın temel içgüdüleri olan Eros ve ölümcül karşılığı olan ölüm içgüdüsünün (Tanatos) baskılanmasının ve kontrol altına alınmasının kültürün devamlılığı için kaçınılmaz olduğuna vurgu yapan Marcuse, yaklaşımının merkezine bu temel içgüdülerle nesnel dünya, bir başka deyişle haz ilkesiyle gerçeklik ilkesi arasındaki ilişkiyi yerleştirmektedir. Bu noktada Freud'u referans alan Marcuse, Holland'ın da belirttiği gibi (2007: 27), bir yandan darlık karşısında hazzın acil tatmin talebinin gerçeklik ilkesiyle yumuşatılması gerektiğini kabul ederken, bu darlığın toplumsal tahakkümün hizmetinde, her zaman toplumsal olarak yönetildiğini ve aslında eşit olmayan biçimde paylaştırıldığını da vurgulamaktadır. Hazzın gerçeklik tarafından bastırılmasını sınıf hiyerarşilerini ayakta tutan bir süreç olarak değerlendiren Marcuse bu yaklaşımıyla Freud'un ötesinde bir çerçeve çizmekte ve Marksizmin kavramlarını psikanalizin alanına dahil etmektedir.

Marcuse'a göre gerçeklik ilkesinin kurulmasıyla, haz ilkesi altında, hayvansı içgüdüler yığınının pek farklı olmayan insan, gerçeği "denemeyi", iyiyle kötü arasında, doğru ile yanlış arasında, yararlı ve zararlı arasında ayırım yapmayı öğrenerek "yararlı olanı" ve kendine ya da hayati çevresine zarar vermeden elde edilebilecek olanı aramaya başlamaktadır. Ancak gerçeklik ilkesinin bu şekilde konumlandırılması,

bireyin isteklerini ve dışsal gerçekliği değiştirme girişimini kendinin olmaktan çıkarmaktadır. Çünkü bireyin kendisine aitmiş gibi görünmesine karşın bu yönelimler aslında topluma referansta bulunan, toplumca belirlenen süreçlere dönüşmüşlerdir. Bu noktada, Marcuse'nin deyiimiyle “eğer özgürlüğün ilk örneği baskının yokluğu ise, o zaman uygarlık, özgürlüğe karşı savaş demektir” (Marcuse, 1968: 40).

Marcuse, ego'yu ve süperego'yu, anne baba imgeleri üzerinden dolayımlanan kültürel etkilerin belirleyiciliğinde, başka bir deyişle yine baskıcı uygarlık alanının egemenliğinde yapılanan süreçler olarak anlamaktadır. Yazara göre (1968: 50) süperego, yerleşik ahlak düzeninin ve “insanların yaşamdaki yücelikler dedikleri şeylerin” insan psikesindeki temsilcisi olarak yapılanmakta ve süperego üzerinden dolayımlanan dış kısıtlamalar, özellikle Oedipus durumuyla ilişkili olarak yoğun bir suçluluk duygusu ve cezalanma ihtiyacıyla da birleşerek egoya işlemekte ve yaşamın her anında denetime hazır durumda bulunacak olan vicdana dönüşmektedir. Bu noktada Marcuse (1968: 226), egoyu ve süperegoyu yaratan süreçlerle toplumsal kurumlar ve ilişkileri meydana getirip sürdürüren süreçler arasında bir paralellik kurmakta; yücelme, özdeşlik, içe dönme gibi pisikanalitik kavramlara toplumsal anlamlar yüklemekte, psişik alana ilişkin bu kavramları, bireyin karşısına nesnel varlıklar olarak çıkan bir kurumlar, yasalar, etmenler ve nesneler sistemiyle ilişkilendirmektedir. Böylece ego ile süperego arasındaki, ego ile id arasındaki ansal çatışkı, aynı zamanda bireyle toplum arasındaki çatışkının bir bakıma uzantısı haline gelmektedir. Böylece yazar bireyin içsel alanda süperegoya ve onun ardıllarına karşı verdiği mücadelede özgürlükçü bir özün varlığına vurgu yaparken, bir yandan da bu mücadeleyi toplumsal alana eklemleyerek bireyin baskıcı yapılar karşısında girişebileceği bir başkaldırı olasılığının da çekirdeği olarak algılamaktadır.

Uygarlığın yapısal bir nitelik olarak insan psikesi üzerinde kurduğu baskı konusunda, Freud'un Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları'nda ortaya koyduğu görüşleri paylaşan Marcuse (1968: 102-105), Uygarlığın özünü oluşturan çalışma edimine özellikle vurgu yapmakta, egemenlik ilişkileri tarafından belirlenen çalışma ediminin bir “artı-bastırma”yı ortaya çıkardığını savunmaktadır. Marcuse'ye göre uygarlık, bireyler açısından bakıldığında oldukça “tatsız” bir edim olan çalışma üzerine kuruludur ve

gelişiminin devamlılığını da yine bu temel edime borçludur. Ancak çalışma için gerekli enerji temel içgüdülerden, başka bir deyişle amacı-engellenmiş cinsiyetten alınmak durumundadır. Bunun yanında özellikle “Ana, baba ile çocuklar arasındaki şefkatli ilişkiler, arkadaşlık duyguları ve evlilikteki duygusal bağlar” gibi “toplumsal içgüdüler” de sözünü ettiğimiz temel içgüdülerden beslenmektedirler. Bu noktada her birey içinde var olduğu kültürün yolunda bir tür feragatle toplumsal alana dahil olmakta, böylelikle uygarlık alanı, cinsiyetten uzaklaşma üzerine kurulu bir tür arınmanın (yücelmenin) alanı olarak belirlemektedir.

Marcuse’un sözünü ettiği artı-bastırma, cinsiyetin kültürel arınışını sağlamayı, bedenin bir haz aracı olarak nesneleşmesini (şeyleşmesini) engellemeyi temel amaç olarak belirleyen uygar ahlak anlayışıyla birlikte işlemektedir. Bu ahlak anlayışıyla “insanın, doygunluğunda ve özellikle cinsel doygunluğunda, yüce bir varlık olması, yüce değerlere bağlı kalması zorunlu kılınmış: cinsiyetin, aşkla itibar kazanması gerekmiştir.”(1968: 228-229). Bu noktada Marcuse, cinsel özgürlüğü çevreleyen katı ahlak anlayışının nasıl ortadan kalkacağı sorusunu da yine çalışma ilişkilerini de kapsayan toplumsal süreçler çerçevesinde tartışmaktadır. Baskıcı olmayan bir gerçeklik ilkesinin ortaya çıkışı ve edim ilkesinin yarattığı artı-baskının ortadan kalkışı ile, toplumsal ilişkilerde, iş bölümünün yeniden düzenlenmesiyle bireyin ihtiyaçlarının karşılanmasına daha çok zaman ayrılacak, nefsi ilişkilerde ise, bedenin şeyleşmesi üzerindeki tabu hafifleyecektir. Bir çalışma aracı olarak eskiye oranla daha az kullanılacak olan bedenin, yeniden cinsiyete döneceği, bedenin tümüyle bir uyarım nesnesi, bir haz aracı durumuna geleceği bununla ilişkili olarak, üreme öncesi cinsel yaşamın yeniden canlanacağı bu süreç, kişiler arası özel ilişkilerin ve özellikle tekeşli ve ataerkil ailenin düzenlediği kurumların dağılmasına yol açacaktır (Marcuse, 1968: 229). Bu noktada Reich’in görüşlerine yaklaşırsa da Marcuse, bireyin özgürleşmesi probleminin çözümü olarak tek başına cinsel özgürlüğü yeterli görmemektedir.

1.2.3. Feminist Kuram ve Ailede Cinsiyet Hiyerarşileri

Feminist kuramcılar, cinsiyete ilişkin yapıların kültürel olarak inşa edildiği görüşünden hareketle, biyolojik özelliklere gönderme yapan “cinsiyet” kavramıyla, cinsiyetin kültürel yorumu olduğunu söyledikleri (Butler, 2008: 53) “toplumsal

cinsiyet” kavramlarını birbirinden ayırmakta ve araştırmalarını toplumsal cinsiyet yapılarına yoğunlaştırmaktadırlar. Feminist yazarlara göre, ataerkil toplum ve toplumu ayakta tutan kurumlar ve kültür, kadın ve erkek arasındaki eşitsiz ilişkiler üzerine kurulmuştur. İktidarla, iktidarın tanımı ve kategorik ve hiyerarşik yapısıyla ilişkilendirilen bu eşitsiz ilişkilerin yapılandığı ve pekiştirildiğı başat kurum ise ailedir. Bu bağlamda feminist Kuram aileyi, kadının sömürülmesi ve ezilmesi üzerine kurulu, kadının kendi mutluluğu için değil eşinin ve çocuklarının mutluluğu için var olduğu bir kurum olarak değerlendirmektedir. Bu noktada aile hem cinsiyete dayalı toplumsal eşitsizliğin kaynağı hem de yaratıcısıdır. Kadın ve erkek arasındaki güç ilişkilerinde dengesizliği barındıran bir kurum olması nedeniyle toplumsallaşmayı da cinsiyet temelinde gerçekleştirmekte dolayısıyla kadınlığı ve erkekliği Juliet Mitchel’in (Connell, 1998: 137, Gittins, 1985: 7) gruplandırmasıyla üretim, yeniden üretim, cinsellik ve toplumsallaştırma işlevleri üzerinden eşitsiz, hiyerarşik yapılar olarak yeniden üretmektedir.

Feminist yaklaşım öz olarak aileyi ve toplumu karakterize eden temel değerin ataerkillik olduğu savından hareket etmekle birlikte Liberal Feminizm, Marksist Feminizm, Radikal Feminizm, Sosyalist Feminizm gibi kollara ayrılmaktadır (Donnovan, 2001; Michel, 1984; İmançer, 2002). Liberal feministler kadını özel alana hapseden liberal anlayışa karşı çıkmakta, kadınların birer özne olarak kamusal alanda kendilerini var edebilmeleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kültürel feministler, eşitsiz toplumsal cinsiyet kimliklerinin kültürel olarak oluştuğu görüşünden hareketle, özellikle ev yaşamında ve işbölümünde gerçekleştirilecek radikal değişikliklerle bu eşitsizlikleri doğuran kültürel yapılanmaların sona erdirilmesi gerektiği üzerinde durmaktadırlar. Marksist feministler, ataerkilliği sınıf kavramıyla ilişkilendirmekte ve kaynağını ekonomik ilişkilerdeki arpıklıklarda aramaktadırlar. Varoluşçu feminizm, varoluşçu felsefeden etkilenerek kadının özne olarak kendi benliğini kurması gerektiğini savunmaktadır. Radikal feministler ise kadının sömürülmesinin özünde kadınlarla erkekler arasındaki biyolojik farklılıkların yattığı görüşünden hareketle, kadınların biyolojik kaderlerinden kurtulmaları için radikal öneriler sunmakta ve aileyi de tamamen reddetmektedirler.

Psikanaliz ve postyapısalcılık gibi kuramsal perspektiflerin de etkisiyle, Connel'in (1998: 316) de dikkat çektiği üzere, çağdaş feminist yazarlarda ideolojiyi cinsel politika alanı olarak ele almaya yönelik güçlü bir eğilim dikkat çekmektedir. Bu yazarlardan Juliet Mitchell ve Roberta Hamilton ataerkilliği bir ideoloji alanı olarak ele alırken, Julia Kristeva, Luke İrigaray gibi yazarlar cinsiyet alanını psikanalizin özellikle de Lacan'ın simgesel kavramlarını kullanarak dil ve semboller üzerinden tartışmaktadırlar.

1.2.3.1. Ataerkillik ve Sosyo-genetik Bilinçaltının Üretimi

Ataerkillik, üretim tarzları, işgücünün cinsiyete göre ayrımı, yaş ve toplumsal cinsiyet hiyerarşileri, toplumsal cinsiyet rejiminin ideolojik ve toplumsal görünümü, kültürel yapı gibi farklı alanlara ilişkin erk ilişkilerinin belli bir tanımını ifade etmekle birlikte aslında büyük ölçüde belirsizlik içeren bir kavramdır. Hem mekansal açıdan hem de zaman içerisinde farklı ataerkilliklerden söz etmek gerekmektedir. Ataerkillik kavramının belirsizliğinde, radikal feministlerin, erkek egemenliğinin neredeyse her biçim ve örneğini anlatmak üzere bu kavramı özgürce kullanmaları örneğinde olduğu üzere, kavramın bazen özünden uzaklaşacak genellikte kullanılması da etkili olmaktadır. Buna rağmen, ataerkilliğin, maddi temelleri cinsiyetler arasındaki işbölümüne dayanan, ideolojik göndermeleriyle belirginleşen (Kandiyoti, 2007d: 121-122) bir kavram olduğu belirlenebilir.

Feminist yaklaşıma göre ataerkil düzenin temel kurumu olan aile (Millet, 1987: 60, Firestone, 1993: 109), tarihsel olarak kadının değiş tokuşu temelinde örgütlenmiş ve ensest tabusu, egzogami gibi evrensel boyutlara ulaşan düzenlemelerle de bu değiş tokuşu güvence altına almış olan bir yapıdır. Akrabalığın örgütlenmesini ve cinselliğin düzenlenmesini belirleyen egzogami ve ensest tabusu, ailenin hem diğer topluluklarla bütünleşmesini sağlamakta hem de kadınların erkekler arasında nasıl bölüşüleceğini düzenleyerek, kadınların eşlerini kendilerinin seçmesi ve erkek hakimiyetini yadsıması tehlikesini ortadan kaldırmak üzere kullanılmaktadır (Badinter, 1992: 43). Ataerkil aile oluşum aşamasından itibaren kadının, onu tanımlayan simgelerin, değerlerin, kuralların erkekler tarafından belirlendiği bir alan olmuştur. Bu

nedenle geleneksel anlamda kurgulanan kadın kavramı aslında erkeğin kadına bakışını özetleyen, erkeğin ihtiyaçlarını karşılayan bir yapıya sahiptir.

Modern toplumda kadının bağımlılığı, egemenlik altına alınışı üzerine kurulu ataerkil sistem, işbölümü, politik, yasal eğitimsel, tıbbi vb. otorite kurumları, arzu ve cinselliğin dışavurumu ve kontrolüyle ilgili kalıplar ve pratikler yoluyla işlemekte, kadınlık ve erkeklığe ilişkin ideolojilerle de desteklenmektedir (Segal, 1992: 258. Connell, 1998: 139), Mitchell'in "cinsel politika" (Akt. Işık, 1998: 45) olarak adlandırdığı tüm toplumsal yapıyı kuşatan bu ideolojik yapılanmayı incelerken iktidar, emek ve arzu olmak üzere üç temel yapıya başvurmaktadır. Connell'e göre, aile, işyeri, devlet, kamusal alan, gündelik yaşam gibi eril otoriteyi devam ettiren alanlarda işleyen bu yapılar birbirleriyle yakından bağlantılıdır. Buradan hareketle Segal'e göre "erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarının devamlılığı ve buna bağlı olan erkeklik anlayışları, tek ya da birinci bir nedene indirgenemez. Bunun yerine, bunlar kapitalist sınıf ayrımının benzer bir biçimde tarihsel temellere dayalı olan sistemiyle birlikte değişen kapsayıcı, tarihsel kökenli bir sisteme atfedilirler" (Segal, 1992: 131)

Çağdaş feminist analizlerin önemli bir bölümünde, Connell'in toplumsal cinsiyet yapılanmalarının temeline yerleştirdiği yapılardan biri olan iktidar kavramı üzerinde çokça yoğunlaşılmaktadır. Connell, kazanç dengesizliği, kaynaklardaki eşitsizliklerden vb. kaynaklanabileceğini söylediği iktidarı, "bir durum tanımını dayatma, olayların anlaşılmasına ve meselelerin tartışılmasına esas olacak terimleri oluşturma, idealler formüle etme ve ahlâkı tanımlama, yani kısaca hegemonya hakkı iddia etme" yetenekleri çerçevesinde açıklamaktadır (Connell, 1998: 151). Segal'e göre iktidar, "tüm otorite, denetleme ve baskı kurumlarından oluşur: devlet ve iş hiyerarşileri, kurumsal ve kişiler arası şiddet, cinsel düzenleme ve denetleme, evdeki otorite ve beraberindeki çekişmeler"¹³ (Segal, 1992: 132). Segal, iktidar yapısının tüm alanlarında

¹³ Foucault, XVII. yüzyıldan bu yana iktidarın nasıl yapılandığı ve dönüştüğünü incelediği Hapishanenin Doğuşu'nda, iktidarı cezalandırma ve disiplin mekanizmalarının yapılanmasıyla ilişkilendirerek açıklamaktadır. Foucault'a göre (2000: 51; 2003b: 23; 2003: 69) XVII. ve XVIII yüzyıllarda acı çektirilen kişinin ritüelvari bir biçimde sergilenmesiyle iktidarın gücünün dehşet duygularıyla beyinlere kazınmaya çalışıldığı geleneksel cezalandırma yöntemleri terk edilmiş, ceza bedenden çok ruha yönelik uygulanmaya başlanmıştır. Bu arada ceza uygulama gücü de devlet aygıtının organlarına sinik, karmaşık, hiyerarşik bir biçimde yeniden yapılanmıştır. Bu süreçte "tüm toplumsal mekana dağılmış", her türlü söyleme, işarete işlemiş, "suçun bastırılmasını, suç fikrine konulan engellerle

belirleyici unsur olarak cinsiyet ideolojilerinin var olduğu görüşündedir. “Ordu ve polis gibi şiddet kullanma yetkisi olan devlet kurumları, meşruiyetlerini büyük ölçüde, abartılmış cinsiyet ideolojilerinden alırlar: güçlü, aktif, ‘koruyucu erkekler zayıf, pasif, savunmasız kadınları korumalıdır” (Segal, 1992: 133). Millett de iktidar yapısına ilişkin çözümlemesinde, erkeklerin ellerinde bulundurdıkları iktidar alanını oldukça geniş bir çerçevede belirlemektedir. Millett’e göre (1987: 47) askerlik, endüstri, teknoloji, üniversite, bilim, politika, ekonomi, polis kuvvetleri kısaca toplumdaki bütün güçler erkeklerin elindedir. Hatta ahlak, ölçü ve değerleri ile, felsefesi ve sanatı ile yani uygarlığın bütün oluşumu ile birlikte doğaüstü güç olarak tanımlanan tanrı baba da erkek yapısındadır.

Feminist yazarlara göre cinsiyet ilişkileri çerçevesinde iktidar kavramı (Millet, 1987: 49, 57) bazen üstü örtük biçimde bazen de açıktan açığa erkeğin üstünlüğü konusunda yaygın bir kabulün üzerine kurudur. Segal’e göre (1992: 257-259), erkeğin üstünlüğü konusundaki kabuller, “erkek cinselliği” ile iktidar arasında fallus simgesi üzerine kurulu, kırılmaz gibi görünen bir bağ kurulmasından kaynaklanmaktadır. Fallus erkeklere iktidar bahşederken bir yandan da çoğu etkin erkeğin diğerleri üzerinde bir iktidar kurmalarını sağlamaktadır. Yaygın bir biçimde erkek cinsel performansını çağrıştıran imgeler kullanılarak fallus etrafında kurulan erkek iktidarı yeniden onaylanıp pekiştirilirken, kadınlar ve egemen erkek tanımlamasının dışında kalan erkekler dışlanıp küçümsenmektedir. Erkekliğe ilişkin bu tasarım Millett’e göre (1987: 57), ruhsal yapı, toplumsal konum gibi açılardan cinslerin farklı şekillerde toplumsallaştırılmalarına neden olmaktadır. Erkeklik saldırganlık, zeka, güç ve etkenlik, kadınlık ise edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, “iffet”, edilgenlik gibi niteliklerle ilişkilendirilmektedir. Çocukluk boyunca ailenin, eğitimin, kültürün uygun gördüğü davranış, kişilik, değer, ifade gibi kalıplarla birbirinden tamamen farklı iki kültürel tasarım şeklinde yapılanan erkeklik ve kadınlık yaşam deneyimi açısından da büyük ayrılıklar göstermektedir. Bu yapı, ilerleme, yükselme, başarı gibi rolleri erkeğe atfederken, kadına ev işi, çocuk

sağlayan”, “bazılarının bazıları üzerindeki iktidarı olarak değil de, tümün herkes üzerindeki dolaysız tepkisi olarak algılanacak bir cezalandırma iktidarı” yerleşmiştir (Foucault, 2000: 202). Böylece disiplin mekanizmaları devletleşmiş, yaygınlaşmış, ve yeni biçimiyle iktidar bireysellikten çıkarak, otomatikleşmiş, disiplin mekanizmalarıyla iktidarın en küçük, en uzak unsurlara kadar taşınmasına olanak sunan disiplinsel bir toplum oluşmuştur. Artık hapishane fabrikalara, okullara, kışalara, bunlar da hapishanelere benzemektedir (Foucault, 2000: 298, 310-312, 317, 331).

bakımı gibi işleri bırakmakta böylece cinsiyet rolü aracılığıyla ayrımcı tasarım pekiştirilmektedir.

Aslında ataerkil sistemde ve ataerkil ailede egemenlik altına alınanlar sadece kadınlar değildir. Özünde erkek ve özellikle de ata otoritesine dayanan ataerkil değerler Gittins'e göre (1985: 63) kadın, çocuk ve egemen erkek tanımına uymayan bütün grupların aşağı görülmesini, bağımlı olması ve hizmet etmesini önermektedir. Ailede oluşan bu değerler sistemi, politika, ekonomi, ideoloji gibi toplumun bütün aşamalarını etkilemektedir. Bu çerçevede kadın ile erkek, çocuk ile ebeveyn arasında kurulan hiyerarşik ilişkiyle eşitsizliklerin odağı haline gelen aileyle ilgili asıl sorun onun sembol sistemleri ve ideolojiler üzerine kurulu olduğunun fark edilmemesinden kaynaklanmaktadır. Ailenin gerçeği; kadının, erkeğin, çocukların gerçek yaşamıyla aileye ilişkin kurulan imge birbirinden çok farklıdır. Bu nedenle aile, ancak onu çevreleyen bütün ideolojik söylemlerden arındırılarak gerçek anlamda değerlendirilebilir.

Millet (2001: 277), Althusser ve Gramsci'nin hegemonya ve ideolojiye ilişkin görüşlerine benzer bir yaklaşımla ataerkil ideolojinin işleyişini incelemekte, aileyi, toplumsallaştırıcı işlevi nedeniyle, ideolojik telkinin kaynağına yerleştirmektedir. Bu noktada geleneksel cinsiyet ideolojisiyle sarmalanan aile ataerkilliğin yeniden üretilmesi için vazgeçilmezdir. Ataerkilliğin talep ettiği boyun eğme, aile ideolojisi aracılığıyla doğallaştırılmakta ve gerçekleştirilmektedir. Gelir sahibi bir erkeğin çalışarak evdeki bağımlılara (kadın ve çocuk) bakması (Millet, 1987: 64; Gittins, 1985: 75) özüne dayanan aile ideolojisi bir yandan bağımlılık ve iktidar ilişkilerini gizlerken, bir yandan da tüm sosyo-ekonomik ve siyasi kurumların yapısına sızarak, aileye ve ataerkilliğe ilişkin tasarlanan ideallere uymaya yönlendirmekte, ve zorlamaktadır. Dolayısıyla aileye göndermelerde bulunan "patriarkal ideolojinin baskısı kişisel olmayan ilişkilerimizde, evlilikte, bekarlıkta, aşkta ve nefrette, çocuk sahibi olmak veya olmamakta her alanda kendini gösterir. Kısacası sosyal davranışlarımızın çoğu 'aile' ideolojisiyle yoğunlmuştur ve bu ideolojiye göre değerlendirilir" (Gittins, 1985: 75).

Aile, birey ile toplum arasında bir tür aracılık rolü üstlenmektedir. Yapılanması ve değerler sistemi açısından da toplumun küçük bir örneği niteliğindedir. Millett'e göre

(1987: 60-64, 65) aracılık görevini daha çok toplum adına bireyi denetleme ve şekillendirme yoluyla düzenin devamını sağlama şeklinde yürüten aile, bu mikro birimin yöneticisi konumundaki baba üzerinden de ataerkil devletin yönetimini bu alana transfer etmektedir¹⁴. Böylece aile ataerkil devlet adına çocukların cinsel rol, ruhsal yapı, toplumsal tutum ve rol alışlarını ataerkil ideoloji çerçevesinde biçimlendirmektedir. Millett'e göre, ataerkil ailenin topluma en büyük katkısı bu çocuğu ataerkil toplum tarafından beklenen uyum ve uygunluk düzeyine getirme sorumluluğudur. Aile bu sorumluluğun karşılığında toplumdan, üreme ve çocukların toplumsallaştırılması işlevlerinin aile çerçevesiyle sınırlandırılmasını güven altına almak üzere yasal dayanaklar ve meşruiyet talep etmektedir. Segal, cinselliğin bu şekilde devlet ve kültür bazında düzenlenip denetlenmesinin erkeklerin kadınlar üzerinde üstünlük iddia etmelerinin ve kurmalarının yollarından biri olduğunu vurgulamaktadır. "Cinsel eğitime, gebelikten korunmaya ve kürtaja karşı çıkılması, evlilik dışı anne olmanın güçlükleri ve bu yüzden kadınların damgalanması öncelikle kadınların endişeye kapılmadan cinsel zevk almalarını önlemeye hizmet etmiştir" (Segal, 1992: 133). Dolayısıyla ataerkillikle sıkı sıkıya bağlı olan ailenin meşruiyet talebi, geleneksel olarak neredeyse bütün toplumlarda temel ve sarsılmaz bir ilke şeklinde karşılanmaktadır. Aile ve toplum arasında kurulan bu işbirliği kaçınılmaz olarak aile, toplum ve devleti birbirine bağlamaktadır.

Aile ve toplum arasında kurulan bu işbirliği özünde toplumsallaşma sürecinden geçen bireyin otoriteye boyun eğmesinin sağlanması ve toplumsal denetim altına alınması amacına hizmet etmektedir. Jacques Donzelot, Michel Foucault gibi yazarların savunularına göre, sözü edilen toplumsal denetimin sağlanması güç aracılığıyla olduğu kadar söylemsel düzenekler aracılığıyla da işlemektedir (Connell, 1998: 175). Foucault (2003c: 111; 2003d: 175-176; 2003a: 248) iktidarın kaynağının devlet olduğu ya da iktidarın devletin varlığında toplandığı, "babanın, kocanın, patronun, yetişkinin,

¹⁴ Mackinnon, devletin yapısının eril karakterde olduğunu söylemektedir. Mackinnon'a göre (2003: 188-189, 197, 248, 271-272), yasalar kadınları erkeklerin gördüğü şekilde görmekte, normlar, temel politikalar erkek cinsinin çıkarları doğrultusunda oluşturulmaktadır. Devletin resmi standartlarını oluşturan nesnellik, yasallık, akılcılık gibi temel prensipler eril bakış açısının tasarımlarıdır. Dolayısıyla erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarı toplumun her katında devlet iktidarı olarak örgütlenmiştir. Erkeğin iktidarı toplumsal süreçlere öylesine işlemiştir ki, bir grubun bakış açısına göre işliyor gibi görünmez; adeta nesnel, evrensel verilerdir.

profesörün devlet iktidarının temsilcisi olduğu” tezinin ötesinde aslında iktidarın toplum içerisinde daha küçük parçalar halinde konumlanan yapılar tarafından üretildiğini daha küçük ölçekli ilişkilerde iktidarın varlık kazandığını savunmaktadır. “Toplumda binlerce iktidar ilişkisi ve sonuç olarak güç ilişkileri, dolayısıyla küçük çatışmalar, bir anlamda mikro-mücadeleler vardır. Bu küçük iktidar ilişkilerinin genellikle büyük devlet iktidarlari tarafından ya da büyük sınıf tahakkümleri tarafından yukarıdan yöneltildikleri, teşvik edildikleri doğru olsa da, ters yönde, bir sınıf tahakkümünün yada bir devlet yapısının ancak tabanda bu küçük iktidar ilişkileri varsa iyi işleyebileceğini söylemek gerekir” (2003d: 175-176). Dolayısıyla Foucault’un “mikro-iktidar” şeklinde kavramlaştırdığı tezine göre “İktidar her yerde hazır ve nazırdır”(Foucault, 2007: 72); bireyi çevreleyen evrende, bireyle işvereni, öğretmeni, ebeveynleri arasında, bilenle bilmeyen arasında, kadınla erkek ilişkilerinde, ailede¹⁵. Bu tanımlamayla iktidarı bir bakıma merkezsizleştiren, yaşamın her alanına yayan Foucault, iktidara karşı direnişi de tek tip ve merkezi bir yapıdan çok, çok biçimli ve çok merkezli bir mücadele şeklinde açıklamaktadır. Aile de iktidarın alanı olduğu gibi, direnişin ve isyanın da alanıdır o halde.

Modern toplumda aile psiko-sosyal yapısı içerisinde şekillendirilen bireyin istenen insan modeli şeklinde tasarlanması, müphemliğin ortadan kaldırılması, dengenin güvenceye alınması açısından da oldukça önemlidir. Modernlik Bauman’ın tespitine göre (Bauman, 2003a), belirsizliğe, başka deyişle müphemliğe katlanamamakta; belirsizliği, panoptik denetimi yaygınlaştırarak, bireyin seçme alanını daraltarak ve baskı yoluyla gidermeye çalışmaktadır. Foucault’nun bakışıyla (Bauman, 2001b: 146-147) aile, panoptik gücü toplumun en ücra birimlerine kadar ileten organ rolünü

¹⁵ Hans Van Der Loo ve Williem Van Reijen (2003: 223) modern toplumda gücün kişilere bağımlı olmaktan çıkıp kurumsallaştığına, anonim erk yapılarının ortaya çıktığına böylece bütün ilişki biçimlerinde iktidarla karşılaştığımızı dikkat çekerken, Foucault (Loo ve Reijen, 2003: 227; Keskin, 2005: 17-18; Foucault, 2005: 129), iktidarın böylesine yaygın ve anonim oluşunu onun işleyiş biçimiyle ilişkilendirmektedir. Buna göre modern iktidar yasaklayıcı, baskıcı değil, düzenleyici, gözetleyici, teşvik edici ve üreticidir. Modern iktidar insanları dışlamak yerine onların istenilen biçimde toplumsal yaşama katılımlarını merkeze almaktadır. Bu katılım, sürekli bir gözetleme, disiplin ve normalleştirme aracılığıyla özdenetimin gerçekleştirilmesi yoluyla sağlanmakta ve bu sürecin sonucunda nasıl davranmaları gerektiği ince teknik ve stratejilerle düzenlenmiş olan bireyler nasıl bir mahkumiyet içerisinde olduklarının farkına varamamakta ve “özgür irade” ile edimlerde bulundukları yanılsamasıyla yaşamaktadırlar. Böylece burjuva toplumunun ihtiyacı olan “itaatkar, sıkı çalışan, uyumlu ve sürekli olarak içerden yönlendirilen ‘ehlileştirilmiş insan’ (Loo ve Reijen, 2003: 227) tipi yaratılmış olmaktadır.

üstlenmekte, özellikle kadınların erkek “aile reisleri”nin denetimine verilmesi yoluyla, müphemliğin yok edilmesi ve kesinliğin kurulmasında tamamlayıcı bir denetleme mekanizması olarak işlemektedir. Bauman (2001b: 51; 2000a: 204) denetimin yerleştirilmesi ve kesinliğin inşasında ailenin toplumsallaştırma sorumluluğunun rolüne dikkat çekmektedir. Ebeveynle çocuk arasında duygusal açıdan güçlü bir bağın kurulduğu ve bireylerin genele uymayı, başkaları gibi davranmayı içselleştirdiği, toplumsallaşma yoluyla davranışların tek tipliği garanti altına alınmaktadır. Bauman’a göre (2000a: 206), modern toplumsal yapının birçok bölmesinin yapılanmasında belirleyici rol oynayan cinsiyete dayalı örgütlenme, modern ailenin genel iktidar sisteminin uzantısı olarak inşasının da merkezinde yer almaktadır. Aile, fabrika ve ordu gibi iktidarın doğrudan uygulandığı kuşatıcı kurumların dışında kalan bireylerin – özellikle de kadınlar ve çocuklar- disipline tabi tutuldukları, eğitim ve talimden geçirildikleri birim olması nedeniyle sistemin devamlılığı için oldukça önemli bir mücadele alanıdır.

Nesne İlişkileri Okulu’nun izleyicilerinden Nancy Chodorow, sistemin devamlılığında ailenin üstlendiği merkezi konumu kadının çocuk doğurma yetisi üzerinden açıklamaktadır. Chodorow, *The Reproduction Mothering* (1978) adlı eserinde, Ferudcu bir bakışla cinsiyete dayalı kişilik oluşumunu, ailenin psiko-dinamik yapısı içerisinde çocuğun annesiyle kurduğu ilişki üzerinden okumayı denemekte ve psikanalizin kavramlarını kullanarak feminist bir yoruma ulaşmaktadır. Chodorow’a göre (1978: 4-5) modern toplumda aile, eğitim, dini roller, yaşlıların bakımı gibi bazı sorumluluklarının önemli bir bölümünü toplumsal kurumlara devretmiş olması nedeniyle, özel ve bireysel ilişkilerin egemen olduğu bir alan haline gelmiştir. Kadının aile içerisindeki rolü de çocukların ve eşinin bakımı merkezinde yoğunlaşmıştır. Bu çerçevede kadının çocuklar için şefkatli bir bakıcı ve rekabetçi çalışma ilişkileri dünyasından eve yorgun bir şekilde dönen koca için ise sevecen bir destekçi olmasını öngören bir annelik ideali ortaya çıkmıştır. Yemek yapma, evi temizleme gibi özel alana ilişkin sorumlulukları veren annelik ideali doğumu ve çocuğun büyütülüp sosyalleştirilmesini de kutsal bir görev olarak kadına atfetmektedir.

Çocuğun sosyalleşmesinde, toplumsal dünyasının oluşmasında pre-oedipal döneme vurgu yapan Chodorow anne-çocuk etkileşimini temel etmen olarak belirlemektedir. Chodorow'a göre (1978: 178, 185) çocuğun doğduğu andan itibaren annesiyle yakın ilişki içerisinde olması nedeniyle çocuk kendilik algısını annesiyle ilişkili şekilde oluşturmakta ve anne çocuğun dünyasını şekillendiren bir konumda yer almaktadır. Kız çocuklar annelerini ideal bir kimlik olarak benimsemekte ve bir bakıma onu kendi dünyalarında çoğaltmaktadırlar. Ataerkil kültürün aktarıcısı olan anneliğin yeniden üretimi de tam da anne kız etkileşimi üzerinden gerçekleşmektedir. Annesi tarafından kendi cinsiyetine uygun bir kimlik oluşturmak üzere zorlanan erkek çocuk ise başlangıçta annesiyle kurulan yakınlığı bir biçimde yadsıyarak, anneden bağımsız bir benlik tasarımı oluşturmaktadır. Erkek çocuk babanın zamanının önemli bir bölümünü evden uzakta geçirmesi nedeniyle kafasında erkeklik rolü ve babasına ilişkin bir tasarım kurgulayarak bu imgesel babayı içselleştirmektedir. Dolayısıyla erkeklik kadınlığın tersine anneye kurulan sıkı bağıllıkla değil, anneden kopuşun sağlanmasıyla gerçekleştirilmektedir.

Chodorow'a göre (1978: 7, 173-175) kız ve erkek çocuklar, annenin ebeveynliğinde büyümeleri sonucunda farklı ilişkisel kapasiteleri ve duyarlılıkları olan benlikler geliştirmektedirler. Anne olarak kadın, kızlarını annelik kapasitesi ve anne olma isteğiyle donatmaktadır. Bu yapılanma anne-kız ilişkisinde kendiliğinden oluşmaktadır. Bağımlılık, kırılganlık, duygusal hassasiyet gibi özelliklerle yetiştirilen kız çocuk, model olarak benimsediği annesi gibi yeniden üretimi devralmak üzere anneliğe hazırlanmaktadır. Buna karşın erkek çocukların sevecenlik kapasiteleri ve ihtiyaçları sistematik olarak kısıtlanmakta ve baskılanmakta, bağımsızlık, girişimcilik gibi niteliklerle donatılmalarına çalışılmaktadır. Bu erkekleri daha sonraki daha az etkili oldukları aile rollerine ve aile ötesi dünyaya, çalışma ve toplum yaşamına hazırlamaktadır. Bu cinsiyete bağlı farklılıklar, kimliklerinin oluşumu süreçlerinde belirleyici öteki olarak işlev gören kadının annelik rolünü gerçekleştirme biçimine göre oluşmaktadır. Farklı duyarlılık kapasiteleri ve kimlik tasarımları, çocuğu kendi yetişkinlik rolünü oynayacakları eşitsiz cinsiyet ilişkileri dünyasına hazırlamaktadır. Bu ikili cinsiyet ayrımı kızların ve erkeklerin çoğunluğunun sosyalleşmelerinde, okulda, iş yaşamında ve diğer aile dışı kurumlarda da bireyi belirlemeye devam etmektedir.

Böylece toplumsal cinsiyet tanımlarına dayalı aile içi cinsel işbölümü, çocukların psikolojik kapasitelerinin yönlendirilmesi yoluyla yeniden üretilmektedir. Chodorow’a göre (1978: 11) anneliğin yeniden üretiminde ideoloji ve toplumsal kurumlar da psiko-sosyal süreçler kadar etkilidir. Bir kurum olarak aile ve aileye ilişkin ideoloji cinsiyete dayalı farklılıkları doğallaştırırken, kadının aile içerisinde etkin bir kimlik olarak varlığını desteklemektedir.

Chodorow’un görüşlerinden hareketle David Gilmore (Akt. Demren 2003: 29) ataerkilliğin işleyişinin temellerinin çocuğun anneye olan bağlılığında ve anne çocuk etkileşiminde aranması gerektiğini savunmaktadır. Chodorow’un deyimiyle “kadın anne olur çünkü başka bir kadın tarafından anne olarak yetiştirilmiştir” (Chodorow 1978: 211)

Marksist yönelimli feminist yazarlar, Chodorow’un aile ve emeğin yeniden üretimine ilişkin görüşlerine benzer şekilde aileyi, üretim alanındaki boşlukları doldurmak üzere emek gücünün üretimi ve çalışma alanından yorgun biçimde eve dönen işçiye hizmet sunma işlevlerini yerine getirmesi nedeniyle, yeniden üretim alanı olarak değerlendirmektedirler (Connell, 1998; Donovan, 2001). Bu çerçevede yeniden üretim sorumluluğu annelik görevi nedeniyle kadına verilmektedir. Öte yandan modern toplumda kadınların giderek daha fazla oranda çalışma yaşamına katılmaları nedeniyle kadının emeği toplumsal alanda da belirleyici bir faktör durumuna gelmiştir. Zillah R. Eisenstein (1979), kadının anne olarak sahip olduğu yeniden üretim sorumluluğuna, çalışma ilişkilerine katılmasıyla birlikte bir de üretim sorumluluğunun eklendiğine dolayısıyla çalışma yaşamına girerek kadının yükünün daha da arttığına dikkat çekmektedir.

Marksist feminist yazarlar açısından kadınların tabi kılınmalarıyla ekonomik sömürü arasında kurulan bağa dayanan ailenin yeniden üretim sorumluluğu, emeğin yeniden üretilmesinin ötesinde işlevler de görmektedir. Connell’in de belirttiği üzere (1998: 62), “toplumsal yeniden üretim”i başka deyişle toplumsal yapıların kuşaktan kuşağa aktarılmasını da sağlamakta böylece aileyi ve toplumun bütün aşamalarını belirleyen söz konusu ideolojik tasarımlar ve pratikler, toplumsal süreçlere adım atan her yeni bireyin varoluş mücadelesinde yeniden üretilmektedir. Bu devamlılık sayesinde

baba yasası varlığını korumakta, geleneksel otorite kalıpları bireyleri şekillendirmeyi sürdürmektedir. Gittins (1985: 151, 160) bu noktada evresel genel geçer kurallarmış gibi kendini sunan aile ideolojisinin, geleneksel iktidar ilişkilerinin sürdürülmesindeki rolüne ısrarla vurgu yapmaktadır. Otorite, hizmet, bağımlılık, boyun eğme gibi eşitsizlikleri olumlayan aile ideolojisi tüm bu eşitsizliklerin üzerini örterek doğallaştırmakta, statükonun korunmasına ve yasallaşmasına katkı sağlamaktadır.

Feminist yazarlar özellikle 1968 sonrası dönemde çalışmalarını aileye yöneltirken, aileyi sarmalayan ideolojik süreçlerin deşifre edilmesine çalışmışlardır. Bu yazarlara göre (Beavoir, 1993: 41, Millet, 1987: 107, Firestone, 1993, Michel, 1984: 132) kadının ataerkil baskıdan, söylemsel inşada yerleştirildikleri ötekilikten, cinsel rolünden kaynaklanan uyruk olma halinden kurtulmalarında baba imgesi etrafında tanımlanan ailenin mutlaka hem otorite hem de ekonomik yapı açısından dönüştürülmesi gerekmektedir. Andree Michel'e göre (1984: 151-152) bu dönüşümün gerçekleşmesi için kuşkusuz kadınların bağımlılıklarının üzerini örten ideolojik tasarımları deşifre etmeleri, erkeklerce yüzyıllardır oluşturulagelen ve kadınları eş ve anne olarak tarif eden örflerin, yasaların, dinlerin koyduğu, kadınların cinsel, duygusal, ahlaki, siyasi, düşünsel vb yeteneklerini geliştirmelerini engelleyen sınırlamaları reddetmeleri gerekmektedir. Bu, kadınların eş ve anne olmayı yadsımaları anlamına gelmemekte aksine kadınların "kadınlık" imgeleri nedeniyle kendilerine atfedilen rollerle yetinmelerinin yanlışlığını ifade etmektedir.

Kate Millet, Shulamith Firestone gibi radikal feminist yazarlar da, ailede önerilen dönüşümü, neslin devamlılığı, cinselliğin yapılanması, çocuk bakımı gibi konularda radikal öneriler getirerek genişletmekte hatta kadınları ezdiği gerekçesiyle evlilik kurumunu tamamen reddetmektedirler. Örneğin Millet (1987: 107), çocuk bakımının profesyonel bir meslek haline getirilmesi gerektiğini böylece annelik rolü nedeniyle bağımlı durumda olan kadının özgürleşmesine katkı sağlanacağını savunmaktadır. Firestone ise Cinselliğin Diyalektiği'nde (1993) cinsel sınıf sisteminin doğrudan doğruya biyolojik bir gerçeklikten, kadın ve erkeğin biyolojik açıdan farklı olmalarından doğduğunu, nasıl ki ekonomik sınıfların ortadan kaldırılması için alt sınıfların başkaldırıp üretim araçlarını ele geçirmesi gerekiyorsa, cinsel sınıfların

ortadan kaldırılması da alt sınıf olan kadınların başkaldırması ve üreme araçlarının denetimi ele geçirmesi gerektiğini öne sürmektedir. Firestone’a göre (1993: 42), kadının devriminin kadın hakları hareketinin başlangıçta hedeflediği gibi yalnızca erkek egemenliğini yok etmek değil, cinsel ayrımı tamamen ortadan kaldırmayı amaçlaması gerekmektedir. Firestone’un cinsel farklılıkların ortadan kaldırılması önerisi kültürel farklılıkların ötesinde, kadının biyolojik özelliklerinden kaynaklanan anneliği başka deyişle çocuk doğurma sorumluluğunu da kapsamaktadır. Yazara göre (Firestone, 1993: 229) tıpta gerçekleştirilecek ilerlemelerle çocuk doğurma yeteneği tek bir cinsin sahip olduğu bir yetenek olmaktan çıkacak, her iki cins de bu yeteneğe kavuşacak ya da her iki cinsten de bağımsız, vücut dışı doğum yapma olanağı geliştirilecek böylece çocuğun anneye bağıllığı yerini, profesyonel bakıcıların ilgisine bırakacaktır. Firestone (1993: 237) evlilik bağı yerine birlikte yaşamayı, aile kurumunun yerine ise belirsiz bir süre bir arada yaşamayı seçen, özel kişiler arası ilişkilere bağlı olmayan büyük bir insan topluluğu şeklinde tanımladığı “ev halkı”nı önermektedir.

1.2.3.2. Kadınlığın Simgesel/Söylemsel Öteki’liği

Eski Yunan düşüncesinde köklerini bulan aklın erkeklikle, duyuların ise kadınlıkla ilişkilendirilmesi, Modernitenin beden-akıl, doğa-kültür ikili karşıtlıklarıyla pekiştirilmiş ve bu kavramlara ilişkin imgeler erkek ve kadın kimliklerinin vazgeçilmez parçaları haline gelmişlerdir. “Yunan düşüncesinde simgesel olarak gayri-rasyonel, düzensiz ve bilinemez olanla – bilgiyi geliştirirken uzak durulması gereken şeylerle- eş tutulan” (Lloyd, 1996: 33) kadınsılık, doğa ile eşitlenmiş ve rasyonelite tarafından bilim aracılığıyla doğanın kontrol edilmesi gerektiği düşüncesinde olduğu gibi kadınsılık da aşılması gereken, aşağı özellikler olarak kavranmıştır. Dolayısıyla Batı düşüncesinde “kadınlara özgü daha ‘doğal’ durumdan uzaklaşarak elde edilmiş, kendi başına bir başarı olarak görülen” (Lloyd, 1996: 63) erkekliğin kadınlık üzerinde, başka deyişle aklın duyular üzerinde tahakküm oluşturmaları “normal” görülmüştür.

Aklı ve akıl sahipliğini temel alan Modernite, idealleştirdiği aklın karşısına bedeni koymakta, kadınlık ve erkekliği de bu temel ayrımla ilişkili olarak tasarlamaktadır. Nazlı’nın da dikkat çektiği gibi (2006: 15) akıl-beden ayrımı aslında cinsiyete ilişkin bir bölünme olmasa da güç, iktidar, bilgi ve disiplin mekanizmaları

çerçevesinde kurgulanan bu yapılanma, tabi kılınanlar olarak ötekilerin varlığını gerektirmekte, bu grubun da önemli bir bölümünü kadınlar oluşturmaktadır. Dolayısıyla akıl sahipliğiyle özdeşleştirilen erkek yüceltilirken, bedeni, cinsiyet üzerinden tanımlanan kadın ötekileştirilmekte, aşağılanmaktadır.

Modernitenin kadınlık ve erkekliğe ilişkin dikotomik algısı, cinsiyet kimliklerinin özne olma ya da olmama ekseninde söylemsel kurulumunu da belirleyen kapsayıcı bir çerçeve niteliğindedir. J.P. Sartre'ın düşüncelerinden etkilenen Simone de Beauvoir, İkinci Cins (1970; 1993a; 1993b) adlı eserinde, kadını, Hegel'den ödünç aldığı "öteki" kavramı üzerinden tanımlamakta, kadının cinsiyet kimliğinin bir tür ötekilik olarak var olduğunu tespit etmektedir. Beauvoir'e göre (1970; 1993b) erkek toplum içerisinde ailedeki yerinden kaynaklanan bir yetkeye sahiptir. Üreticilik rolünü üstleniyor olmasından dolayı ailenin çıkarını toplumun çıkarı doğrultusunda aşan, geleceğin kurulmasına katkı sağlama misyonunu üzerinde toplayan erkek, aşkınlığı temsil etmektedir. İnsan türünün devamlılığıyla, evin içsel alanıyla görevlendirilen kadın ise içkinliğe adanmıştır. Kadının toplum doğrultusunda aşkınlığı ancak erkek aracılığıyla gerçekleşebilir. Kadın aşkın özne olan erkek karşısında bir özne olarak varolamaması nedeniyle tarihin kurulmasında da önemli bir role sahip olamamıştır. G. Balandier (1992: 129) de kadının dışlanan, gözde olmayan, değer verilmeyen araçların, şeylerin yanında yer aldığını, erkeği tamamlayan bir eş olmaktan çok bir "Öteki" olduğunu belirtmektedir. Balandier'e göre, kadının bu başkalığı, temsil sistemlerine, simgelere, hayali tasarımlara, davranış modellerine göndermelerde bulunarak işlemektedir. Irigaray ise (1985) kadını bir yokluk, bir olmayan cinsiyet olarak tanımlamaktadır. Irigaray, öznenin ve Öteki'nin söylemsel olarak, dişil olanın tamamen dışlandığı, kapalı fallogosantrik bir evrende var olduğunu, dolayısıyla kadınlığın dilsel bir olmayışı temsil ettiğini savunmaktadır.

Sosyalist feminist yazarlar cinsiyete ilişkin söylemsel yapıyı kapitalist üretim ilişkileriyle ilişkilendirerek açıklamaya çalışmaktadırlar. Örneğin Hartman (akt. Donovan, 2001: 161), erkekler ve kadınlar için uygun görülen davranış kalıplarıyla kapitalist sistemin beklentileri arasında bir bağ kurmakta ve bu davranışların toplumsallaşma sürecine işleyen ideolojik yapılar aracılığıyla kurulduğunu ima

etmektedir. Hartmann’a göre “Cinsiyetçi ideoloji, eril özellikleri ile kapitalist değerleri yüceltme, dişil özellikleri ile de toplumsal gereksinimleri aşağılama gibi ikili bir amaca hizmet eder” (akt. Donovan, 2001: 161). Donovan’ın (2001: 161) da belirttiğı üzere kapitalizmin eril ve dişil özellikler arasında yaptığı ayırım, kullanıma dönük ürünler ve değişime dönük ürünler arasında yaptığı değersel ayırımla bağlantılıdır. Değişime dönük ürünler, kullanıma dönük ürünlerden daha değerli görülürken, kullanım değeriyle birlikte bu alanla ilişkilendirilen dişil özellikler de aşağılanmaktadır.

Julia Kristeva, Luce İrigaray, Helene Cixous gibi yapısalcılık sonrası feminist yazarlar ise, kadınlık ve erkekliğe ilişkin söylemsel inşanın kaynağını oluşturan, batı düşüncesine egemen olan fallus ve logos merkezciğe yönelik yoğun eleştirilerde bulunmuşlardır. Bu yazarlar ataerkil sembolik düzeni faşizan ve ölüm-yönelimli olarak görme eğilimindedirler. Bu düzende kadınlar ve onların gerçekleri reddedilip yok edilmektedir. Bu noktada Fransız feministler, eleştirilerini batı düşüncesinin bastırıldığı beden üzerinden yürütmekte, bedeni aracılığıyla baskıya uğrayan kadının konumunu bedenin özgürleştirilmesi aracılığıyla dönüştürmeyi önermekte (Işık, 1998: 76, 83, 87), Freud’un eros ve tanatos nosyonlarına referansla kadınsı erotizmin uyandırılmasını kadının kurtuluşunun formülü olarak açıklamaktadırlar.

Fransız feministlerin, arzunun yeniden düzenlenişine ilişkin bu talepleri, kuşkusuz Connell’in “arzu”nun düzenlenişinin temel aktörü olarak belirlediğı çekirdek aile açısından da ciddi bir dönüşüm anlamına gelmektedir. Connell’in (1998: 138) kısaca “duygusal yaşantının psikodinamiğı” şeklinde özetlediğı arzu, aile içerisinde yapılanan iktidar ilişkilerinden bağımsız değildir. Nesne seçimi, heteroseksüellik ve eşcinselliğın tanımlanması, toplumsal cinsiyetin ikili bir yapı şeklinde yapılanması, evlilik ve çocuk yetiştirmeye ilgili duygusal ilişkilerle bağlantılı olan arzu ve arzunun düzenlenmesi, ensest tabusu, reşit olma yaşı, cinselliğın, hazzın kurallara bağlanması gibi yasaklamalar ve teşvikler şeklinde heteroseksüel erkek otoritesi tarafından belirlenen çekirdek ailede gerçekleşmektedir. Bununla birlikte aile içinde biçimlenen arzu, arzu duyulabilirlik ve nesne seçimi kalıpları, toplumsal alanı oluşturan iş ve diğer otorite dünyasına da yayılmaktadır.

Yukarıda da değinildiği üzere, kadınsı erotizmin yeniden canlandırılması ve arzunun yeniden tasarımında, beden önemli bir mücadele alanı olarak belirlenmektedir. Kadının kendi bedenine sahip olması, doğum kontrolü, kürtaj hakkı, bekaret denetimi gibi tartışmalar çerçevesinde bedenini kontrol etme hakkını elde etme mücadelesi kadının özgürleşmesinde temel koşullardan birisi olarak görülmektedir. Donovan’a göre “kendi bedenine sahip olamayan ve onu kontrol edemeyen hiçbir kadın keline özgür diyemez. Bilinçli bir şekilde anne olup olmayacağına kendi karar verinceye kadar hiçbir kadın kendini özgür olarak tanımlayamaz” (Donovan, 2001: 107). Feminist hareketin kadın bedeninin özgürleşmesi bağlamında temel taleplerinden birisi de cinsel özgürleşmedir. Kadının cinselliğinin denetimini bir hak olarak elde etmesi ve cinselliğini özgürce yaşayabilmesi ısrarla savunulmuştur.

Öte yandan Frestone’a göre, cinsel özgürlük argümanı kadınlara hiçbir olumlu şey getirmemiş hatta erkeklerin işine yaramıştır. “Kadınlara her zamanki dişilik oyunlarının ve isteklerinin kötülük, haksızlık, namus budalalığı, eskimişlik, katılık taşıdığı ve zararlı olduğu söylenerek, yepyeni bir hazır-kadınlar topluluğu oluşturulmuştur” (1993: 153). Buradan hareketle denilebilir ki bugün “rahat kadın” olmak idealleştirilirken, cinsel sömürü de doğallaştırılmaktadır.

Frestone’ye göre (1993: 157, 165, 166), modern evliliklerin üzerine kurulu olduğu romantik aşk da kadının bağımlılığını artırmaktan başka işe yaramamaktadır. Romantik aşk imgesi cinsel sınıflı sistemin daha da perçinlenmesine yarayan, kadınların erkeklere bağımlı olmalarına neden olan ekonomik ve toplumsal yapıları besleyen ideolojik bir ciladır. Kadının bağımlılığını sağlayan yapıların varlığını koruyabilmeleri için romantiklik söyleminin desteğine ihtiyaçları vardır. Erotiklik, kadın cinselliğinin özelleştirilmesi ve sürekli yeniden üretilen güzellik İdeali aracılığıyla işleyen romantiklik edebiyatı, kadını fiziksel bir nesne konumuna indirgemekte, kadının bir özne olarak kendini inşa etmesini anlamsızlaştırmakta ve kadını bedeni üzerinden tüketilen bir metaya dönüştürmektedir. Kitle iletişim araçlarının küresel anlamda yaygınlaşması da bu süreci hızlandırmaktadır.

Feminist hareket içerisinde kadının bedeniyle özgürleşmenin yüceltildiği altmışlı yıllardan bu yana kadınların mücadelelerinin içeriği değişmiş olsa da hala birçok

kadının öncelikle kendini bedeniyle ifade edebilme özgürlüğüne kavuşmayı arzuladığına dikkat çekmektedir. Ancak Willis'e göre (1993: 79-87), günümüzde erkek egemenliğiyle kadınların kendilerini bedenleriyle ifade etmeleri kesişmektedir. Willis örnek olarak kadınların egzersiz programlarını göstermekte, "çalışma ve boş zamanın çelişik bir sentezi" olarak tanımladığı egzersizin yirminci yüzyıl sonu tüketim toplumunda ortaya çıkan en gelişmiş meta biçimi olduğunu belirtmektedir. Egzersiz aracılığıyla, yeterince ter dökerek, güzellik idealine uygun, arzulanabilir bir vücuda kavuşmanın mümkün olduğu sıkça vurgulanmakta bir yandan da kadınlar arasında güzel bir vücut görüntüsü, performans gibi konularda, bedenleri üzerinden bir rekabet oluşturulmaktadır. Ancak bedeninin cazibesini yansıtacak kıyafetler ve bu görünümü tamamlayacak makyaj gibi metalarla idealleştirilen güzellik tanımına ulaşmaya çalışan kadın, sahip olduğu güzel vücudu gururla sergilerken aslında eril fantezinin nesnesi haline gelmektedir.

1.2.3.3. Bir Hiyerarşi Biçimi Olarak Cinsiyetçi İşbölümü

Aydınlanma teorisi ve yükselen burjuva ideolojisinin özel-kamusal ayrımının giderek belirginleşmesine neden olduğuna, eş ve anne rolleriyle kadının evine ait olduğu fikrinin sanayileşme ve kentleşme ile birlikte ev ile işin birbirinden ayrılması nedeniyle kadının tamamen özel alana tecrit edilmesine dönüştüğüne önceki bölümlerde değinmiştik. Sennett'in (1999: 14) öznel yaşantıyla dünyasal yaşantı arasında, benlik ile kent arasında bir ayrım olarak tarif ettiği bu bölünme, toplumsal ve ahlaki bir problem olarak feminist hareketin önemli problemlerinden birisidir.

Özellikle altmışlı yılların sonlarından itibaren yükselişe geçen kadın özgürlüğü hareketi içerisindeki feminist yazarlar özel alanda yapılanan iktidar ilişkilerini çözümlemeye girişmişlerdir. Aileyi kuran ana unsurlardan birisi olarak "romantik aşk" nosyonu, kadınlarının bağımlılıklarının, boyun eğişlerinin ve eşitsizliklerin üstünü örten ideolojik bir imge olarak eleştirilirken, özel-kamusal ayrımı da yoğun bir şekilde tartışmaya açılmıştır. Feminist yazarlara göre (Philips, 1995; Beauvoir, 1993; MacKinnon, 2003; Gittins, 1985; Lloyd, 1996; Donovan, 2001; Çaha, 2008; Connell, 1998; Chodorow, 1978; Wilson, 2001; Willis, 1993) bu ayrım, patriarkal kültür temeline dayanan, kadınlar üzerinde kurulan eril iktidarı gizleyen, kadının politik

alanın, toplumsala ilişkin söz söyleme yetkinliğinin dışında tutulmasını doğallaştıran ideolojik bir bölünmedir. Özel-kamusal ayrımı erkek ve kadın arasında bir rol bölüşümü yaparken, kamusal alan erkeklikle, özel alan ise kadınlıkla özdeşleştirilmekte, ahlaki ve değersel açılardan kategorik bir yapılanma ortaya konulmaktadır. Kamusal değerlerle birlikte bu alanla ilişkilendirilen erkeksi imgeler kutsanırken, özel alanı çevreleyen rol ve tasarımlarla, bu alanın aktörü olarak belirlenen kadın da hiyerarşinin alt kademelerine yerleştirilmektedir.

Özel alan ayrımının ve kadının bu alana sıkıştırılmasının kadını kamusal kaynaklardan uzak tuttuğu ve kadınların bir araya gelerek örgütlü bir mücadeleyi girişmelerini de engellediği görüşlerinden hareketle feminist hareket “özel olan politiktir” (Donovan, 2001) sloganıyla özel alanı politikleştirme, mücadelenin odağı haline getirmeyi hedeflemektedir.

Kamusal toplum belli ölçüde de olsa demokratik değerlerle örgütlenirken, kadınsı değerlerle ilişkilendirilen özel alan tamamen eril bakış açısıyla yapılanmaktadır. Gittins’in aile yaşamının erkek ve kadın için farklı anlamlar ifade ettiği yönündeki tespitleri, feminist yazarların görüşlerini özetler niteliktedir. Gittins’e göre (1985: 158-159), iş dünyasının zıddı olarak sunulan aile, erkeklerin çalışma ilişkilerinin gerçeklerinden uzaklaştıkları, eşlerinden, annelerinden, kızlarından, kız kardeşlerinden vb. hizmet, bakım, sevgi ve ilgi görecekları bir sığınma alanı olarak görülmektedir. Kadın açısından ise aile çalışma alanının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Kadın, kocasının sığınma alanını düzenlemekle görevlidir. Gilman, biraz daha keskin ifadelerle ataerkil ailedeki erkek despotizminin mutlaklığına vurgu yapmaktadır. Gilman’a göre (akt. Donovan, 2001:97), ev “ailenin reisi” sayılan erkeğe aittir. Erkek tarafından kurallarla sıkıca kuşatılan kadın ise evdeki nesnelerden farklı değildir. Bu bağlamda feminist bakışa göre (Gittins, 1985: 158; Donovan, 2001: 145; Segal, 1992: 76, Beauvoir, 1993b: 113) kadının ezilmesinin temel nedeni olan ev işlerini yapmakla ilgili sorumluluklarından kurtulması ve çalışma yaşamına katılması gerekmektedir. Feministlere göre kadın için asıl sığınma alanı çalışma yaşamıdır. Bununla birlikte ailedeki cinsel işbölümünün yeniden düzenlenmesi ve ev işlerinin ve çocukların bakımının eşitlikçi bir biçimde paylaşılarak kadının yükünün azaltılması feministlerin

sıkça üzerinde durdukları konulardandır. Çoğunlukla kadının çalışma yaşamına girmesi aile içerisindeki rol dağılımını hemen dönüştürmeye yetmemiş, hatta yeni koşullar kadının hem çalışma yaşamında hem de evde yüklendiği sorumluluklar nedeniyle yükünün daha da artmasına yol açmıştır. Ev işlerinin paylaşılmasının kadınların ev hayatından zevk almalarını sağlayabileceğini, meslek yaşamında da ilerlemelerine katkıda bulunabileceğini vurgulayan Segal'e göre (1992: 78-79), ev erkeklerin kadınlar karşısında egemen konumda oldukları alanlardan sadece birisidir ve toplumun geneline yayılmış olan erkek egemenliğinin tamamen yok edilmesi için aile yaşamının düzenlenmesinden öte koşulların da oluşturulması gerekmektedir. Kadının özgürleşmesi istihdam koşullarının, mesleki yapılanmaların, “erkek” veya “kadın” işi olarak tanımlanan işlerdeki farklı ücretlendirmelerin değiştirilmesi, çalışma ilişkilerine, kültür ve politika alanlarına sinmiş olan iktidar ilişkilerinin yeniden ve eşitlikçi bir yapı şeklinde düzenlenmesi gibi koşullarla yakından ilişkilidir.

Çağdaş sosyalist feminist yazarlar arasında evin kapitalist toplumda sahip olduğu rol, özellikle de ev içi emek ve kapitalizme katkısı önemli tartışma konularından biridir (Donovan, 2001: 148). Kapitalist örgütlenmenin temel özelliklerinden olan emeğin toplumsal cinsiyet temelinde bölünmesi, hem ekonomik birikimin dağılımını hem de aile içi iktidar ilişkilerini, dolayısıyla da ailenin içsel yapısını belirlemektedir. Connell (1998), ev işleri, çocuk bakımı, meslek ayrımı, eşitsiz eğitim, terfi ücretleri, ücretli ve ücretsiz iş gibi konuları belirleyen iş bölümünün toplumsal cinsiyet sisteminin yapılanmasında belirleyici olduğuna dikkat çekmektedir. Feminist hareketin, ideoloji ve bilim alanında eski siyasal ideolojilerin maskelerini düşürdüğünü, özel kamusal ayrımının da sömürü ilişkisine dayanan siyasal bir yapı olduğunu deşifre ettiğini söyleyen Andree Michel de, kadının özgürleşebilmesi için asıl mücadelenin ev içi üretim konusunda yürütülmesi gerektiğini savunmaktadır. “Aileye hapsolmuş kadınlar, toplumun gereksindiği emek gücünü üretmekte ve yeniden üretmekte, toplumsa, bu üretime karşılık onlar herhangi bir ödeme yapmamaktadır. Çünkü kadınların bu işi, iktisadi bir kategori olarak değil, ‘biyolojik karakterlerinin’ sonucu olarak yerine getirdikleri kabul edilmektedir” (Michel, 1984: 143). Dolayısıyla Michel'e göre (1984: 144, 152). kadınlara tabi oldukları ilk sömürünün eviçi üretim alanında gerçekleştirildiği, ekonomi, kültür, siyaset alanlarında ikincil konumda olmalarının

temel nedeninin de eviçi sömürü olduğu anlatılmalıdır. Erkeklerin de ev işine katılmaları ve kadınların geleneksel ev içi rollerinin dışında roller üstlenmeleri sağlanmalıdır. Benzer bir yaklaşımla Segal de işbölümü ile toplumsal cinsiyet rejimi arasında çok yakın bir ilişki kurmakta, öte yandan, üretim ilişkilerinde meydana gelen gelişmelerin geleneksel yapıları dönüştürdüğüne vurgu yapmaktadır. Segal'e göre (1992: 131-132), teknolojik gelişmeler, çalışma yöntemlerinin değişmesi, ev işlerini ve çalışma ilişkilerinin geleneksel yapısını etkilemekte, eski işbölümü alışkanlıklarının altüst olmasına neden olmaktadır. Erkeklerin daha sıklıkla işsizlikle yüzyüze gelmeleri, teknolojinin giderek erkeğin istihdamını tehdit eder hale gelmesi, bazı meslek kollarının yeniden yapılanması gibi gelişmeler erkeğin otoritesini sarsmakta ve geleneksel rollerinden kaynaklanan bunalımlar yaşamalarına neden olmaktadır.

Eli Zaretsky ise (akt. Donovan, 2001: 150) ev içi emeğin kapitalist toplumda şeyleşmemiş tek emek biçimi olduğunu savunmaktadır. Ev meta üretim alanının dışında kalmakta, böylece toplumsal üretim alanında görülen yabancılaşma özel emek alanında görülmemektedir. Zaretsky kadınlar ve erkekler arasında cinsel işbölümünü de emeğin yapılanma biçimiyle açıklamakta, şeyleşmeden bir ölçüde uzak kalan aile evrenini ve dolayısıyla da kadını kişisel duyguların dünyasıyla ilişkilendirmektedir. Susan Sontag da (akt. Donovan, 2001: 150-151) "Üçüncü Dünyanın Kadınları" başlıklı makalesinde, sıcaklık, güven, diyalog, rekabetsizlik, bağlılık, kendiliğindenlik, cinsel zevk, eğlence gibi insani ilişkilere izin verilen tek yer olarak ailenin çoğunlukla yabancılaşmamaya en fazla yaklaşan yer olduğunu görüşündedir.

1.3. Bağlarından Arınan Birey, Tüketim ve Arzu Evreninde Ailenin İçi ve Dışı

20. yüzyılın ikinci çeyreğinde batı toplumlarında, aileye ilişkin yapısal, değersel, ahlaki vb. değişimler nedeniyle, ailenin varlığını koruyup koruyamayacağı, ailenin nereye doğru evrileceği sorunu temel tartışma konularından birini oluşturmaktadır. Ailenin tartışmaların odağına alınmasında, boşanma oranlarındaki hızlı artışlar buna karşın evliliğin giderek daha az tercih edilen bir yaşam biçimi haline gelmesi, parçalanmış, babasız aileler, nikahsız yaşama, gay ve lezbiyen evlilikleri gibi çekirdek aileye alternatif yaşam biçimlerinin yaygınlaşması, çocuk yapmama eğilimi ve tek ebeveynli ailelerin sayılarındaki artış, kürtaj gibi tartışmalar etrafında oluşan kaygılar,

etkili olmaktadır (Chambers, 2001: 4; Giddens, 2000: 180; Michel, 1984: 145; Şentürk, 2008; Chodorow, 1978; Wilson, 2001: 83; Badinter, 1992: 269).

Geleneksel otorite kalıplarıyla birlikte ailenin de bir kurum olarak gerileyişi bazı kilise, tutucu çevreler, popüler medya organları gibi unsurlar tarafından kaygıyla karşılanmakta ve ailenin derin bir krizin içinde olduğu şeklinde bir algıya yol açmakta dolayısıyla da ne olursa olsun ailenin bütünlüğünün korunmasını amaçlayan girişimlerde bulunmalarına neden olmaktadır. Ailenin korunması yönünde ortaya konulan önerilerin başında “aile yaşamının ahlaki anlamını canlandırmak” (Giddens, 2000: 177) gerektiği fikri gelmektedir. Ahlaki kaygılar daha çok eşcinsel evlilikleri ve bekar annelerle ilgili konularda yoğunlaşmaktadır. Yalnız anneler geleneksel ataerkil aileyi bozarak erkek otoritesine karşı çıkan bir görünüm sergilerken, eşcinsellik, Heteroseksüel normallik söylemini altüst etmektedir (Chambers, 2001: 162)

Aileye ilişkin üzerinde durulan kaygılardan birisi de değişen aile formlarıyla çocukların nasıl baş ettikleri konusudur. Bu noktada nasıl bir gelecek nesil yaratıldığı, annelerin ve babaların kendi talepleri üzerinde durmalarının ebeveynlik sorumluluklarının yerini aldığı, erkeklerin ve erkekliğin yaşadığı krizin oğlan çocuklarını nasıl etkilediği, baba olmanın ne anlama geldiği, kadınların anneliğe, cinselliğe ve kariyere hepsine birden sahip olup olamadığı, kadınların hala erkeklere ihtiyaç duyup duymadığı (Pryor, 2009: 121) gibi sorular önem kazanmaktadır.

Gittins’e göre ailenin krizde olduğu savunusu aslında gerçekten aileye ilişkin problemlerden değil, kurulan aile idealine başka deyişle aile ideolojisine karşı çıkıldığı için ortaya atılmaktadır. “Politikacılar ailenin krizde olduğunu söylerken boşanma, tecavüz veya ensest olayları yüzünden değil ideolojiye karşı çıktığından ve bu durum hız kazanırsa insanların varolan sosyo-ekonomik, siyasi ve patriarkal sistemlerin geçerliliğini sorgulamaya başlayacakları için kaygılanmaktadırlar” (1985: 160)

Aileye ilişkin sözü edilen dönüşümleri bazı yazarlar (Giddens, 2000: 177; Beck, 1992: 119), yaşamın her yönüyle tek biçimli hale getirilmesi üzerine kurulu olan modernin, yerini giderek postmodern çeşitliliğe bırakmakta olduğunun göstergeleri olarak değerlendirmektedirler. Önceki bölümlerde de tartışıldığı üzere burjuva çekirdek ailesini norm olarak alan modern aile imgesi, bireyin kendisini adaması gereken bir

meta anlatı şeklinde yapılanmıştır. Aile ideolojisi aracılığıyla gündelik yaşamın en ücra alanlarına kadar işleyen aile anlatısı alternatif yaşam pratiklerini ahlaki tonlar taşıyan söylemlerle bastırmanın aracı olagelmıştır. Öte yandan Lyotard'ın (1997) meta anlatıların yıkılmakta olduğunu ilan ettiği postmodern toplumda, modernitenin tek biçimli aile kurgusu da geçerliliğini yitirmektedir. “Gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik, kargaşa” (Harvey, 1999: 60) gibi nitelikleriyle öne çıkan Postmodernlik, bilim, sanat, edebiyat, hayat tarzları, aile ilişkileri gibi alanlarda etkisini gösteren sürekli değişkenliğin üretildiği bir yapıdır. Bu bağlamda Chambers'in de dikkat çektiği gibi (2001: 165) Postmodernizm, Batı kültürünün kökeninde yer alan otoritenin altını oyan bir içeriğe sahiptir. Otoriteye ilişkin gerileme, toplumsal, kültürel değerlerin, sınıfa, milliyete, cinsiyete, çocukların toplumsallaştırılmasına ilişkin hiyerarşilerin merkezinde konumlanan aile değerlerini ve ideolojilerini de aşındırmaktadır. Geleneksel aile anlayışı, postmodern koşullara uyum sağlayamamaktadır. Çoğulculuk, düzensizlik ve çağdaş kültüre uygun şekilde parçalı bir yapıya sahip olan yeni aile biçimleri, modern paradigmanın dışına taşmaktadır. Aileye ilişkin bu dönüşümler güce dayanan ataerkil ilişkilere ilişkin giderek yükselen bir güvenilmezlik de doğurmakta ve bir tür otorite krizi de üretmektedir.

Aileye ilişkin sözü edilen kriz hali aslında büyük ölçüde ataerkillikle ve baba imgesiyle ilgili gerilemelere karşılık gelmektedir. Ataerkilliğin gerilemesinde temel faktörlerden birisi, uzunca bir süreci kapsayan sekülerleşme ve paralelinde demokratikleşme yolunda yürütülen mücadelelerdir. Batıda reform hareketleriyle başlayan bu süreç, demokratların verdikleri uzunca mücadelelerle devam etmiştir. “Tanrı-Baba”ya ve “Baba-Tanrı”ya (Badinter, 1992: 154) itaati öneren dinsel otoritenin gündelik yaşamdaki belirleyiciliğinin giderek azalması, dinsel dayanaktan beslenen babanın ve babanın toplumsal uzantılarının gücünün de azalması anlamına gelmektedir. Badinter'e göre (1992: 154) 17. ve 18. yüzyıllarda mutlak monarşi kuramcıları, kralın otoritesiyle Tanrı'nın ve babanın otoritesi arasında bir bağ kurmuşlardır. Farklı dinler ve kültürlerde de görülen Tanrı, kral ve baba imgelerinin birbirlerine kenetlenmeleri, bu imgelerin gücünü arttırırken, birisi gücünü kaybettiğinde diğerlerinin zayıflamalarına da yol açmaktadır. Sekülerleşme sürecinde de benzer bir durum ortaya çıkmış, teolojik iktidarın gündelik yaşam üzerindeki gücünün azalmasıyla baba da saygınlığını

yitirmiştir. Baba otoritesinin dinsel kökeninin zayıflaması ahlakı düzenleme gücünün azalmasını da beraberinde getirmiştir. Sonuçta geçtiğimiz yüzyıl Batıda erkeksi değerlerin gerileyişine sahne olmuştur.

1960'lı yılların sonlarında başlayan gençlik hareketi de, baba otoritesinin gerilemesinde büyük rol oynamıştır. Badinter'e göre (1992: 175-177) sosyal ve politik alanda babalarının temsil ettiği, sahiplenme, ekonomik rekabet, silahlanma yarışı, doğanın yoğun bir şekilde sömürülmesi gibi değerler gençlere saygınlıktan ve etikten yoksun, saçma bir model olarak görünmektedir. Baba iktidarıyla özdeşleştirilen bu değerleri bütün olarak reddeden gençler her tür otorite ve doğal üstünlük anlatısına sırt çevirmekte, savaş karşıtlığını şiddetsizliği, doğaya saygı gösterilmesini öneren, çevreyi tehdit eden teknik ve bilimsel ilerlemelere şüpheyle yaklaşan başka deyişle daha kadınsı değerleri benimsemeye yönelmektedir. Bu çerçevede kadınlarla ve kadın hareketiyle ele ele veren gençler Badinter'in deyimiyle bir tür yanılsama içerisindeyler. Çünkü kendilerini yakın hissettikleri şefkat ve özveriye dayanan kadınsı değerler de bu süreçte geçerliliğini yitirmiş, ekonomik özgürlüğünü kazanma, rekabet, kendini gerçekleştirme gibi değerlere yönelen kadınlar dış dünyayı fethetmeye girişmişlerdir. Eskiden anne ve ev kadını olarak özel alanda konumlandırılan kadının erkek emeğine rakip bir güç olarak toplum yaşamına katılması, erkeklerin konumlarında gerilemelere neden olmuştur.

Bu bağlamda ataerkilliğe indirilen asıl büyük darbe kadınlardan gelmiştir. Kadının toplumsal ve ekonomik dünyada erkeğin yanında güçlü bir rakip olarak yer alması erkeğin yalnızca bu alandaki yaşamını dönüştürmek ve zorlaştırmakla kalmamış, erkeğin iktidarını yeniden ürettiği eviçi alanın da yeniden düzenlenmesini gerektirmiştir. Baba ve kocanın iktidarında hızlı bir gerilemeyi doğuran bu süreç binlerce yıllık cinsiyete dayalı işbölümünün de erkeğin aleyhinde yeniden düzenlenmesini doğurmuştur. Badinter'e göre (1992: 186-189) Artık kadının saygınlık kazanmasının, kendisini güvence altına almasının koşulu olarak görülmeven evlilik, onu bozulamaz kılan kutsal ve tanrısal niteliğini de yitirmiştir. Dolayısıyla eskiden din tarafından da yasaklanan boşanma ve evlenmeden birlikte yaşama artık oldukça yaygın olgulardır. İnsanlar başkalarıyla ne tür ilişkiler kuracakları konusunda daha serbest davranmakta,

bu serbestlik evli çiftlerin yaşamlarına da yansımaktadır. Bu özgürleşme evliliğin akrabalar arası bir ittifak olması niteliğini kaybetmesinden, akrabalık bağlamından uzak özel bir dünya haline gelmesinden beslenmektedir.

Evliliğin ve aile kurumunun yaşamı belirleyici rolünü kaybetmesinde çalışma ilişkilerinin ve kadınların kazanımlarının yanında bireyselleşme ve yeni kimliklenme biçimleri de oldukça belirleyici olmaktadır. Modern toplumda çalışma edimi aracılığıyla edinilen bireysel kimlikler, yaşam boyu taşınan, kalıcı varlıklardır. Bir kez kazanılan kariyer, çalışma süreciyle ilgili hak ve sorumlulukların yanında, mülkiyet, aile, sosyal hayat, beklentiler vb. neredeyse bütün hayatı belirlemektedir (Bauman, 1999: 31). Uzun vadeli yatırım, modern bireyin yaşam stratejisinin özünü oluşturmakta, aşk ve evlilik ilişkileri de bu stratejiye uygun çerçevelerde belirlenmektedir. Ancak, bugünün gelişmiş toplumlarında modern döneme özgü süreklilik anlayışı geçerliliğini yitirmiştir.

Baudrillard (2008), Sennett (2009, 2010), Bauman (2001, 2003), Lefebvre (1998), Fatherstone (1996), Virilio (1998), Giddens (2010), Beck (1992) gibi toplumbilimciler geç-modern, ikinci-modern ya da post-modern olarak adlandırılan günümüz toplumlarında çalışma yaşamı ve bireyler arası ilişkilerin hız, hareketlilik ve esneklikle tanımlandığını tespit etmektedirler. Çalışma ilişkilerinde esnek üretim, kısa vadeli, geçici sözleşmeler, emeğin sözleşmesiz ya da part time kullanılması, sermaye ve emek arasında bir *bağlanmama* durumunun sağlanması gibi uygulamaların ortaya çıktığı bu yeni çalışma ilişkilerine bireylerin uyum sağlayabilmeleri ancak becerilerini sürekli yenilemeleriyle, belirsizliğe kendilerini yenileyerek karşılık verebilmeleriyle mümkündür. Eskiden olduğu gibi aynı işte yaşam boyunca çalışmak artık mümkün görünmemekte, hatta her bireyin çalışma yaşamı boyunca defalarca iş değiştirmek durumunda kaldığı farklı araştırmalarda ortaya konulmaktadır. “Uzun vade yok” sloganıyla tanımlanan bu esnek, hızlı yaşam formu için bağlılık, sadakat, güven, dayanışma, “ortak dava” gibi kavramlar, geçersiz, eski bir yaşamı tarif eden değerlerdir artık. Çünkü bu tür sosyal bağların gelişmesi için gereken uzun zaman bugün olanaklı değildir.

Postmodern dönemde toplumsal bütünleşme pazar mekanizması üzerine kurulmaktadır. Pazar toplumun üyelerini bireysel tüketicilere dönüştürmekte, kimlik

tanımlarını da tüketim kalıpları üzerinden kurulan irrasyonel bireyselliklere dönüştürmektedir. Modern toplumda rasyonel değerlerin ve amaçların yapılandırılması ve korunması yolunda bireyin üzerinde kurulmaya çalışılan baskının yerini, daha fazla tüketimin gerçekleştirilmesi için meta üretiminin artırılması çabaları alırken, bir inşa süreciyle biçimlendirilen bireysel özerklik biçimindeki modern birey tasarımı, yerini Bauman'ın (2003b: 225) belirttiği gibi, pazarın belirlediği bir seçme ve tüketme özgürlüğüne bırakmıştır.

Yaşamın merkezinin üretimden tüketime doğru kayması birçok büyük dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Bizim konumuz açısından bakıldığında bu dönüşümlerin önemli ayaklarından birini, modern dönemde iktidarın bireysel yaşamlar üzerinde konumlanmasında etkili olan, Foucault'un modern toplumsal örgütlenmenin temel karakteristiklerinden birisi olarak belirlediği, panoptikal kurumların yavaş yavaş zayıflaması ve ortadan kalkmasıdır. Bauman'a göre (1999: 41; 2000a: 125), insanları, tercihlerini sınırlandırarak, tekdüze davranmayı sağlayarak rutinin değişmezliğini güvence altına almak yoluyla eğiten, bu yolla istenilen davranış kalıplarını bireye kazandıran panoptikal kurumların uzmanı olduğu eğitim anlayışı, postmodern tüketicilerin üretiminde verimsiz kalmaktadır. Hiçbir şeyi kesin bir şekilde benimsememe, hiçbir şeyle sonsuz bağlılık kurmama, sürekli yeniden üretilen arzuyu her defasında farklı biçimlerde ve farklı unsurlarla tatmin etmeye yönelme; ancak tatmini hiçbir zaman kalıcı olarak görmeme gibi özelliklerle tanımlanan tüketici için, modern panoptikal anlayışın önerdiği kalıcılık belki de en büyük kabustur. Sadakatin, bağlanmanın her türlüünden kaçınmak, alışkanlıkları ilk fırsatta terk etmek gerekmektedir. Lefebvre'nin (1998: 84) de belirttiği gibi, arzunun tüketim yoluyla hemen tatmin edilmesi ancak hemen yeni bir arzunun uyandırılması yolunda, tüketimden elde edilen tatminin mümkün olduğunca kısa sürmesi geçerli olan beklentidir.

“Esneklik” günümüz bireylerinin kimlik tasarımlarına ve gündelik yaşam pratiklerine de yansımaktadır. Kimlikler de tüketim malları gibi tüketmek ve ardından yok olmak üzere sahip olunan, esnek, gelip geçici olmalıdır. “satın alınabilir, uzun süre dayanmayan, kolaylıkla sökülebilen tamamıyla değiştirilebilir olan sembollerden

gevşekçe oluşturulmuş ve genellikle mağazalardan elde edilebilen ‘toptan kimlikler’, çağdaş yaşamın meydan okumalarına karşı koymak isteyen birinin kesin olarak ihtiyacı olan şeydir” (Bauman, 1999: 47). Dolayısıyla postmodern kimliği tanımlayan en doğru kavram belki de “pastiş”tir. Loo ve Reijen (2003: 157-158), kimliğin bireysel tüketimin nesnesi olan mallar, ilişkiler ve fikirlerle tanımlanmasının arkasında, yaşamın her alanını kapsayacak düzeyde yaygınlaşan tüketim ahlakının geleneksel kültür ve davranış kalıpları üzerinde yol açtığı yıkıcı etkiye bağlamaktadırlar. Geleneksel kültüre ve değersel yapılara göre belirlenen yaşam biçiminin çökmesiyle, aidiyetin doğum üzerinden tanımlanmasının yerini, pazarda sunulan nesneler üzerinden bir aidiyet tanımı oluşturulması almıştır.

Postmodern toplumda nesneler de kimlikler de sürekliliklerini, dayanıklılıklarını yitirmişlerdir. Dayanıklı nesnelerin yerini anlık tüketimin hizmetine sunulan ürünler almış, benzer şekilde kimlikler de kolaylıkla edinilebilir ve değiştirilebilir nesneler haline gelmişlerdir. Bauman’ın “sıvılaşmış”, “akışkan” (2000a; 2009) kavramlarıyla adlandırdığı bu yaşam pratikleri, Sennett’e göre (2010: 30), güven ve sadakat bağlarını zayıflatarak, iradeyle davranışı birbirinden koparmakta, uzun vadede kişinin davranışını yolundan saptırmakta kısaca bir tür bir tür yüzeyselliğe, “karakter aşınması”na yol açmaktadır.

Gündelik yaşamı belirleyen akışkanlık, esneklik, beraberinde belirsizliği, istikrarsızlığı da doğurmaktadır. Ancak Sennett’in de (2010: 30) dikkat çektiği üzere bugünün bireyi bu belirsizliği korkunç bir felaket olarak algılamamakta, istikrarsızlığa uyum sağlamayı başarabilmektedir. Artık istikrarsızlık normal bir durumdur. Kimlik tasarımları da derinlikli, ince ince ve sabırla işlenen ve tüm yaşam sürmesi beklenen bir inşa sürecinden çok, istikrarsız ve esnek evrene uygun şekilde, anlık edinilen ve kısa sürede yenisiyle değiştirilen “iliştirme” anlamlardan kurulu bir tür koleksiyondur. Çünkü Bauman’ın deyişiyle “bu dünyada unutma sanatı en az (daha fazla değilse) hatırlama sanatı kadar değerlidir, sürekli uyum koşulu öğrenme değil unutmadır” (Bauman, 2000a: 39). “Kısa vade”nin insani ilişkilerin merkezine alındığı bu yeni yaşam biçiminde, Sennett (2010: 24) ve Bauman’a göre (2001a: 37) bir yastıkta yaşlanmayı öneren evlilikler de eski moda bağlılıklardır. “Uzun vade yok” sloganı,

“kendini adama”, “fedakarlıkta bulunma” gibi beklentiler doğuran evliliklerin yerine arzunun tükendiği anda ayrılmayı ve yeni arzu nesnelere yönelmeyi kolaylaştıran “birlikte yaşama”yı tarif etmektedir.

Yeni Sol ve feminist hareket tarafından da öznenin özgürleşimini sağlayacağı gerekçesiyle savunulan aile ve bireyi bir hapisane gibi çevreleyen diğer kurumsal organizasyonların yıkılması, Sennett’e göre (2009: 10, 17, 127) beklenen sonucu vermemiş, büyük kurumların parçalanması pek çok insanın yaşamını allak bullak etmiş ve insanların yaşamını bir tür göç olgusuna dönüştürmüştür. Kurumlarda, becerilerde, tüketim kalıplarında, kimlik tasarımlarında yaşanan dönüşümler insanları özgürlüğe kavuşturmamıştır. Küresel düzeyde büyüyen yeni kurumlar ortaya çıkmış, iktidar ve otorite birbirinden ayrılarak iktidarın yapısı değişmiş öte yandan bireysel yaşamı kuşatan yoğun bir güven ve işe yaramazlık bunalımı ortaya çıkmıştır. Bauman’a göre (2000a: 9-10) de bir zamanlar bir problem sayılan bireysel özgürlük, bugün insanların kendilerine sürekli yeniden üretebildikleri bir evren oluşturmalarının kaynağı haline gelmiş; ancak bu dönemde insanlar haz ve mutluluk edinme karşılığında çok az bireysel güvenlikle yetinir hale gelmişlerdir. Modernitede çok az bir özgürlüğe izin veren yoğun bir güvenlik anlayışı şeklinde kurulan mutluluk arayışına ilişkin denge, Postmodern dönemde çok az bireysel güvenliğe karşın yoğun bir haz arama özgürlüğü şeklinde yeniden düzenlenmiştir.

Postmodern evrende hazlar da hız ve dönüşüm prensibine göre işlemektedir. Modern dönemde “haz”za egemen olma, nefis üzerinde iktidar sahibi olma, onu yönetme gibi kavramlarla tanımlanan “erdem”le ilişkilendirilen arzunun düzenlenişi, kişinin nefsiyle “egemenlik-itaat”, “yönetme-boyun eğme”, “hakimiyet-yumuşak başlılık” türünden bir ilişki kurmasını önerirken (Foucault, 2007: 172-173), postmodern dönemde bedensel haz arayışına yönelme ve arzunun anlık tatmini norm haline gelmiştir. Sennett (2009: 59) Bauman (2001a: 191-193; 2009: 67; 2001b: 121-122) gibi yazarların tespitlerine göre Modern dönemde az sayıda insanın yöneldiği bu tercihler bugün pek çok insanın yaşam biçimini belirlemektedir. Bugünün bireyi Bauman’ın deyimiyle heyecan/haz peşinde koşan bir “duyum toplayıcısı”dır. “Anlık haz” makul ve cazip bir stratejidir artık; bütün ertelemeler gibi “hazın ertelenmesi de anlamını

yitirmiştir. Çünkü, güvenin, uzun vadeli amaçların, geleceği kurmaya yönelik çabaların yerini hemen her şeyin geçiciliğine bıraktığı bugünün dünyasında hiç kimse kendisinin vazgeçilmez olduğu hissini yaşayamaz. Çileci bir yaşamın, hazzın uzun vadeli ertelenmesinin sonucunda kazanılacak ödül oldukça belirsizdir ve arzulanır olan şeyin gelecekte de arzulanır olacağına ilişkin hiçbir kesinlik yoktur. Dönüşüm o kadar hızlı gerçekleşmektedir ki, arzuya konu olan nesneler, hızla ve yeterince tatmin sağlanamadan pırıltılarını kaybetmektedirler. Dolayısıyla üremeden ve kopmaz aşk bağlılıklarından arındırılan cinsellik, postmodern bireylerin, “çoklu, esnek, solup gidiveren” kimlikleri için tam da ihtiyaç duydukları şeydir.

Bu çerçevede, Bauman (2009: 14, 23, 67; 2001b: 123; 2000a: 255), “ölüm bizi ayırana kadar” şeklindeki romantik aşk tanımının modasının kesinlikle geçtiğini ilan etmektedir. Her türlü bağlılığın, baskıcı ya da kısıtlayıcı unsurlar olarak algılandığı bugünün dünyasında, ilişkiler de diğer bütün tüketim malları gibi anında tüketilen, tek kullanımlık nesneler haline gelmektedirler. Dolayısıyla Modern dönemde bireysel yaşam süresine göre çok daha uzun bir zaman diliminde varlığını koruyan ve bireyin ölümsüzlükle bağ kurmasında bir tür köprü işlevi gören aile de artık tek bir bireyin hayat süresi içinde pek çok kez kurulan ve dağılan bir kurum olarak, parçalı, bölünmüş yaşam deneyimiyle örtüşen bir görünüm sunmakta ve ölümsüzlüğe maddi, sağlam ve güvenilir bir köprü olma niteliğini kaybetmiş görünmektedir.

2. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE AİLENİN YAPISAL VE İDEOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ

2.1. Batılı Bir Toplum Olma Yolunda; Aile Kurumunun Evrimi

Türkiye’de Modernleşme öncesinde aile hem kırsal bölgelerde hem de kentlerde geleneksel bir görünüm sunmaktadır. Evliliğin ve yaşamsal pratiklerin büyük ölçüde İslami kurallar çerçevesinde yaşandığı bu yapının devamlılığında, kırsal alanda köyün, kentlerde ise mahalle yaşamının önemli katkısı vardır. Çünkü aile bu iki temel birim içerisinde şekillenmekte ve bu birimlerin içsel dinamiklerince sıkıca denetlenmektedir.

Yaşam üzerindeki denetimde erkeklerin kadınlar üzerinde ve yaşlıların gençler üzerinde kurdukları egemenliğin rolü oldukça fazladır. Daha çok babanın erkek evlatlar, eşleri ve torunlar üzerinde sahip olduğu bu otorite, mali konularda söz sahibi olmak, etrafla ve aile bireyleri arasındaki sorunlarda hakemlik yapmak (Ortaylı, 2007: 77) gibi şekillerde yaşama aktarılmaktadır. Babanın elinde bulundurduğu egemenlik hakkı, onun ölümünün ardından en büyük oğula geçmektedir¹⁶. Çocukların yetiştirilmesi süreçlerinde de kendini gösteren bu kültürel kod, bir “itaat kültürü”nün oluşmasında da etkileyici olmuştur. Aytaç (2007: 137), özne bireyi şekillendiren itaat kültürünün tüm toplumsal yaşamı etkilediğine, siyasal yaşamın temel karakteristiklerinden biri olduğuna dikkat çekmektedir. Mutlak itaati öneren aile modelinde çatışma unsurunu büyük ölçüde dışlanmakta, kaçınılmaz bir uyum ilişkisi ortaya çıkmaktadır.

Kuşaklar arası dayanışma belirleyici bir unsur olsa da, ekonomik ve toplumsal koşullar, kent ile kırsal birbirinden farklı demografik yapılar yaratmıştır. Duben (2006:167), kırsal bölgelerde evlilik ilişkisinin kurulmasında ve hane oluşumunda yaşlıların etkisine dikkat çekmektedir. Duben’e göre, Kadının cinselliğinin ailenin namusuyla ilintilendirilmesi nedeniyle kız çocuklarının küçük yaşlarda evlendirilmeleri güvenli bir strateji olarak algılanmaktadır. Evlilik ilişkisi kadınla erkek arasındaki aşk ilişkisinden çok, üremenin meşru çerçevede gerçekleşmesini sağlaması prensibine dayanmaktadır (Aytaç, 2007: 141). Ancak çoğunlukla mülkiyetin ve temel gelir kaynağı

¹⁶ Duben’e göre, basit aile, geniş aile ayrımını da anlamsızlaştıran bu kültürel yapı, nüfus sayımı kayıtlarına bile yansımıştır. Nitekim nüfus sayımı kayıtlarında anne değişmez biçimde, aile reisi olan oğlundan sonra yazılmaktadır (Duben, 1988: 28).

olan kırsal üretimin babanın kontrolünde olması ayrı ev kurulmasını engellemekte, dolayısıyla yeni aile damadın ailesiyle birlikte yaşama ve üretime katılmaktadır. Erkek çocuğun yeni bir ev kurması çokça babanın ölümünden sonra gerçekleşmektedir. Şu halde kırsal kesimde Duben'in deyişiyle, "sistemi belirleyen evlilikten ziyade ölüm olduğu anlaşılmaktadır" (2006: 167).

İlber Ortaylı (2007) da ailenin temel üretim birimi olmasıyla ilişkili olarak geniş aile tipinin her yerde görüldüğünü belirtmektedir. Bu birim içerisinde yaşa ve cinsiyete göre bir işbölümü yapılmakta ve gelirin bölüşümü de ihtiyaçlara göre dağıtılmaktadır. Geniş aileyi oluşturan bireyler arasındaki dayanışma benzer biçimlerde kentlerde zenaatçılar arasında (Ortaylı, 2007: 61) da görülmektedir. Özetle söylemek gerekirse Osmanlı'da bireye güvence sağlayan kurum aile ve kan bağıdır. Akraba ilişkileri içerisinde sunulan güvence, üretim, savunma, yaşam biçimi gibi alanları kapsamaktadır. Geniş aile içerisinde görülen bağlılıklar ve ataerkil değer yapıları, aile yapısal olarak geniş aile biçiminde olmasa bile kuşaklar arası ve değişik haneler arasında güçlü bir şekilde deneyimlenmektedir. Çocukların maliyetlerinin karşılanması gibi maddi sorumlulukları da kapsayan bu süreçler, daha önce de değindiğimiz üzere, çocukların yetiştirilmesi süreçlerini de etkileyen ve itaat ve bağımlılık kültürünü sürdürmeye yardım eden faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.1.1. Ulusun İnşası Sürecinde "Yeni Aile" Tasarımının Oluşumu

Tanzimat'tan itibaren toplumu dönüştürmek üzere girişilen modernleşme çabalarının uygulanma alanlarının başında aile gelmektedir. Çünkü, Keşoğlu'nun da dikkat çektiği gibi, bu dönemde Osmanlı'da büyük bir yıkım ve dağılma yaşanmakta ve toplumu bir arada tutacak araç olarak sağlam bir aile yapısı öngörülmektedir (2010:148). Siyasal ve toplumsal bir dönüşümü gerçekleştirebilecek nitelikte tek güç devlet aygıtı olduğundan, aile konusunda da yeni bir model oluşturma, bu modeli yaşama aktarma sorumlulukları da devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Ailenin ekonomik, kültürel yapısını sağlamlaştırma, gençlerin eğitimi biçimlendirme çocuğun ve kadının haklarını koruma gibi düzenlemeler (Ortaylı, 2007: 117) çerçevesinde gerçekleşen devletin batılılaşma/modernleşme girişimleri bir yönüyle de, devlet aygıtının yaşam üzerinde daha derin bir egemenlik kurmaya girişmesi anlamına

gelmektedir. Berktaş'ın (2008: 38) da dikkat çektiği gibi, aile ve devlet arasındaki ilişki yavaş yavaş daha dolaysız bir ilişki haline gelmektedir. Evlilik özel bir sözleşme olmaktan çok hukuki bir yapıya dönüştükçe, devlet kadınlar ve aile üzerinde ikinci bir efendi olarak belirmeye başlamıştır.

Kandiyoti'ye göre (2007e: 106; 1995: 372-373) yeni ve ilerici bir aile söyleminin oluşumu, başka Müslüman toplumlarda da görülen modern bir aile biçimi yaratma girişimlerinde olduğu gibi, milliyetçi hareketlerin yükselişiyle yakından ilgilidir. Kadınlarla el ele vererek milliyetçi/feminist bir eğilim oluşturan ilerici/modernleşmeci erkekler, evliliğin görücü usulüyle gerçekleşmesi ve akrabalar tarafından denetlenmesi, erkeğin birden çok evlenmesi, kadının eve kapatılması gibi açılardan geleneksel aileye ve özellikle de eğitimsiz olması nedeniyle geleneksel kadın modeline ciddi eleştiriler yöneltmektedirler. Kadının eğitilmesini yeni aile ve yeni toplum modelinin oluşturulmasında sihirli bir anahtar olarak gören Osmanlı aydınlanmacılarına göre, kötü eğitilmiş, tembel, üretken olmayan bireylerin, istikrarsız evliliklerin sorumluları cahil anneler, sıg eşlerdir. Mutlakçı bir yönetim altında Sultan'ın kulları olmaktan da rahatsız olan modernleşmeci erkekler, günlük yaşam açısından da, romantik aşkın, kadın erkek arasındaki yakınlığın daha rahat yaşanabildiği nisbeten daha özgürlükçü bir ortam istemektedirler. Bu çerçevede sağlıklı ve güçlü bir ulusun inşasının merkezini oluşturan, iyi eğitilmiş bireylerin birbirini seçerek evlendikleri, arkadaşlık ilişkine, tek eşliliğe dayanan çekirdek aile modeli, Osmanlı ataerkil düzenine erkek başkaldırısının da ifadesidir. Batının 19. yüzyıl burjuva ailesi, Jön Türk ve daha sonra da İttihat ve Terakki ideologlarını hatta Cumhuriyet dönemi Türk Modernleşmecilerini etkilemiş (Tabakoğlu, 1992: 86), ailenin yeniden şekillendirilmesinde bir bakıma model oluşturmıştır.

Zafer Toprak (1992: 220), 20. yüzyılın ilk yarısında Türkiye'nin bir tür "sosyolojizm" yaşadığına dikkat çekmektedir. Uluslaşma sürecini büyük ölçüde toplumbilimin argümanları belirlemekte, aile de bu sürecin odağında yer almaktadır. Aile, 1908'den itibaren İttihatçıların, Cumhuriyet sonrasında da tek parti yönetiminin sürekli gündeminde yer almıştır. Batılılaşma çabalarına toplumbilimin etkisi anlamında ilk önemli katkı, "Türk modernliğinin temel hedefinin inisiyatif sahibi, girişimci bireyler yaratmak olduğunu iddia eden" (Aytaç, 2007: 160) Prens Sabahattin'dir.

Modern ailenin ideolojik tasarımı ikinci önemli kaynak ise, İttihat Terakki düşüncesini belirleyen ve Kemalist Modernleşme Projesine de düşünsel anlamda damgasını vuran Ziya Gökalp'tir. Yeni bir aile tasarımı oluşturmada Durkheim'in organizmacı dayanışma yaklaşımından etkilenen Gökalp, batı modeliyle Türk kültürünü kaynaştırdığı "milli aile" fikrini ortaya atmaktadır. Gökalp'e göre (1979: 145; 1992: 248), Türkler medeniyet dünyasına katılmak üzere, başka toplumların tersine, kendi kültürlerinden, uzaklaşmak durumunda değillerdir. Tam tersine yüksek medeniyet ölçüsünde bir aile modeli oluşturmak üzere kendi tarihlerine geri dönmeleri gerekmektedir. Çünkü eski Türk toplumları, aile yaşamı, kadın hakları gibi konularda oldukça demokrat, işbölümünde eşitlikçi ve feministtirler. Ancak Arap, Rum ve İran kültürlerinin etkisiyle Türkler eskiden sahip oldukları yüksek ahlakı kaybetmişler, eski demokratik aile modeli kadının esarete düştüğü, hukuki açıdan da aşağı dereceye indiği bir yapıya dönüşmüştür. Kadınların düştüğü bu ilkel durumdan kurtulmalarının ve Gökalp'in "yeni hayat" olarak adlandırdığı çağdaş bir toplumun içerisinde yer alan etkin bireyler olabilmelerinin yolu, "yeni aile" ya da "milli aile"nin canlandırılmasıdır. Gökalp bu noktada "medeniyet" ve "hars" ayrımını yapmakta, "milli aile" adıyla Türk kültüründen beslenen ancak Batılı anlamda çekirdek aileye benzeyen bir model oluşturmaktadır.

Modernleşme çabalarının özünü oluşturan "yeni hayat"ın belki de en önemli boyutu kadın yaşamına ilişkindir. Çağdaşlaşma hareketi çerçevesinde yenilikleri yaşamlarında en çok hisseden toplum kesimini kadınlar oluşturmaktadır. Bu durum Tanzimat'tan Cumhuriyet'e hatta bugün bile resmi ideolojinin, "kadın meselesi"ni "modernleşmeci" bir bakışla ele alması (Durakbaşı 1988:39), kadının statüsünü toplumun geri kalmışlığında önemli bir faktör olarak belirleyerek, çağdaş bir toplum yaratmanın öncelikle çağdaş bir kadın yaratmaktan geçeceği fikrine dayanmasından kaynaklanmaktadır. Bu modernleşme anlayışı, kadına yeni kuşakların yetiştirilmesinde oynadığı belirleyici rol, toplumsal kodların aktarılmasındaki aracılık konumu nedeniyle daha çok annelik rolü ve ekonomik üretkenlik problemi açısından yaklaşmaktadır (Kadıoğlu, 1998: 89; Durakbaşı 1998: 36; 2002: 102; Aytaç, 2007: 201). Bu anlayışla bir yandan kadının yeni amaçlar doğrultusunda modernleştirilmesi çabalarına girişilirken aynı zamanda da kadının statüsü çağdaşlık derecesinin ölçütü, simgesi

haline getirilmektedir. Modernleşme hareketiyle hem düşünce alanında hem de toplumsal ve siyasal haklar açısından yeni olanaklara kavuşan kadınların (Kırkpınar, 1998: 13-14; Abadan, 1998: 326; Berktaş, 2009) statüsünü dönüştürmek üzere eğitim, toplumsal yaşama katılım, aile içi işleyiş gibi konularda adımlar atılmıştır.

Mardin'in (1990: 183), Kemalist devrimin kaynaklarından biri olarak değerlendirdiği Tanzimat dönemiyle başlayan batılılaşma hareketi gündelik yaşamda önemli dönüşümler gerçekleştirmese de, özellikle düşünsel alanda hararetli tartışmalara neden olmuştur. Gazeteler, dergiler vb. basın organlarının yanında, edebi eserler aracılığıyla da Batılılaşma tartışmaları yürütülmüştür. Bu anlamda, Osmanlı erkek romancıların eserleri oldukça aydınlatıcıdır (Kandiyoti, 2007a: 191; 2007b: 147; Mardin, 2007: 30; Çavdar, 1983: 831; Şeni, 1995: 55-56; Barbarosoğlu, 2006: 89). Basın ve edebiyat üzerinden yapılan modernleşme tartışmalarında da ana eksen kadın ve aile sorunu oluşturmaktadır. Modernleşme konusunda oldukça farklı savunuları olsa da Batıcı, Türkçü ya da İslami reformcu yazarların modernleşme konusundaki ortak hareket noktalarını kadınların acilen eğitilmeleri gerektiği düşüncesi oluşturmaktadır. Kadınların iyi anneler, iyi eşler ve iyi Müslümanlar olmalarını sağlamak üzere eğitilmeleri hedefi, kadının birey ve yurttaş olarak değil, anne ve eş olarak tanımlandığını göstermekte (Kadioğlu, 1998: 91) bu ideolojiden beslenen Cumhuriyetin "misyon kadını" tanımlamasının da temelini oluşturmaktadır. Kadının statüsünde gözlenen bu birey olma değil de topluluğa kendini adama vurgusu, modernleşme hareketinin toplulukçu/dayanışmacı öze dayanan vatandaşlık tanımının bir uzantısıdır. Cumhuriyet döneminde de devam eden bu anlayışı Füsün Üstel, II. Meşrutiyet döneminde okullarda kullanılan ders kitaplarında tanımlanan vatandaşlık tanımlamaları aracılığıyla tespit etmektedir. Gökalp'in çerçevesini çizdiği ideolojik arka plandan beslenen organizmacı vatandaş/vatan, birey/aile anlayışı dönemin ders kitaplarına, "vatandaşlık organik bir bütünün üyesi, ailenin bir ferdi olmaktır", "vatan" bir ortak 'ev'dir", "vatandaş vatanın 'evladı'dır", "millet bir aile, vatan o ailenin evi, vatandaşlar da ailenin efradıdır" (Üstel, 2008: 74) gibi ifadelerle yansımaktadır.

Cynthia Enloe (akt. Walby, 2004: 45), milliyetçiliğin tipik olarak erkekleştirilmiş hafızadan, erkekleştirilmiş aşağılanmadan ve erkekleştirilmiş

umutlardan doğduğunu öne sürmektedir. Bu bağlamda erkek önderlerin kılavuzluğunda ilerleyen Türk ulusçu hareketinin itici motivasyonu olan “geri kalmışlık” ya da “gecikmiş modernlik” algısı ve “muasır medeniyet” düzeyinde bir toplum yaratma ideali, Enloe’nin savunularını doğrular niteliktedir. Sözü edilen erkeksi motivasyonlar modernleşme hareketinin yönünü batı toplumlarına yöneltirken, bu hareketin erkeksi özü, hem “yeni aile” ve “yeni kadın” tasarımlarında, hem de ulusçu ideolojinin genel söylemsel kurulumunda içkindir. Cumhuriyet ideolojisinin sıkça vurguladığı vatanseverlik, cesaret, görev, şeref, korkaklık gibi temalar, Joane Nagel’in (2004: 79) de dikkat çektiği gibi, gündelik hayattaki erkeklik “mrokültürü”nün yansımalarıdır. Erkeksi özün başka bir görünümü de ulus ve aile tanımlamalarında belirginleşmektedir. Modern uluslaşma hareketlerinde ve milliyetçi ideolojilerde olduğu gibi ulus, çoğunlukla başında erkek bir önder bulunan, kadının da vatanla/toprakla ilişkilendirildiği ve “ulusun annesi” olmakla görevlendirildiği bir aile metaforuyla tanımlanmaktadır (Najmabadi, 2004: 129; Nagel, 2004: 84; Kandiyoti, 2007g: 174). Ulusu oluşturan bireylerin beraberliklerinin devamı ve yeniden üretimi için gerekli olan “ulusal birlik” söyleminin meşruiyet zeminini oluşturan (Şerifsoy, 2004: 169) bu tanımlamanın devamında, kadınların ve erkeklerin ulus tanımına uyacak biçimde dönüştürülmesi, bu arada da yeni kadınları ve erkekleri üretecek olan ailenin de yeniden tasarlanması eğilimi ortaya çıkmaktadır. Benzer bir söylemden hareketle Kemalist Modernleşme hareketinin de dönüştürmeyi amaçladığı kurumların başında, aile gelmektedir. Ailenin yapısal görünümü, kadınların toplumsal yaşama katılımı, çocukların konumları, eğitimle ilgili sorunlar vb. çerçevesinde yapılan tartışmalar hep batılılaşma ve ulus inşa etme ekseninde yürütülmektedir. Buradan hareketle Kemalist ideolojinin aileye araçsal bir perspektifle baktığı, yurttaşlık anlatısına dayanan “militan-misyoner” bir aile tanımlaması yaptığı söylenebilir.

Kemalist modernleşme ideolojisinin aileye yüklediği misyon sorumluluğu, birey değil, toplum temeline dayanan, korporatist bir devlet ideolojisi olarak formüle edilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Aileye ilişkin düzenlemeler genellikle devlet ve birey arasındaki ilişkinin nasıl düzenleneceği sorunuyla bağlantılı olarak gerçekleştirilmiştir. Birey, aile ve ulus organizmacı bir bütünlük şeklinde düşünülmekte, birey kendinde bir varlık olarak değil, aşkın amaçlara hizmet eden araçsal bir organ olarak

tanımlanmaktadır. Dolayısıyla Belge'nin (1983: 854) de dikkat çektiği gibi, bireyleşme imkanının oldukça dar olduğu mutlakiyetçi bir imparatorluktan Cumhuriyete geçmek, bireylerin içinde erimesini, kendilerini adamlarını bekleyen güçlü ideoloji nedeniyle geniş bir bireyleşme alanı açmamıştır.

Cumhuriyet döneminde siyasal ve toplumsal dönüşümü sağlamada bu arada aile ve kadının durumuyla ilgi konuların yapılandırılmasında hukuk, kurucu bir araç olarak kullanılmıştır. Belge'ye göre, "toplumu değiştirmenin aşağı yukarı tek yolu bu aşamada hukukidir, yasalıdır" (1983: 853). 1926 yılında İsviçre medeni yasasının Türkiye'ye uyarlanmasıyla gerçek anlamda ilk defa aile ve medeni haklar düzenlenmiştir. Yasayla çok eşlilik yasaklanmış, evlilik anlaşması yasal güvenceye kavuşturulmuş, İslami hukuk anlayışından kaynaklanan mirasın bölüşümü konusundaki eşitsizlikler giderilmiş, mirastan kadın ve erkeğin eşit pay alması sağlanmıştır. Özellikle kadınların haklarının verilmesi konusunda yasal düzenlemeler araçsal bir işlev görmüştür. 1930 yılında kadınlara yerel seçimlerde oy kullanma hakkı verilmiş, 1934'te bu hak genel seçimleri de kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Kağıtçıbaşı, 1990: 51-52; Kırkpınar, 1998: 21; Arat, 1998: 56; Tekeli, 1998: 345; Tekeli, 1995: 31; Kandiyoti, 2007: 74).

Yasal düzenlemeler çerçevesinde Kemalist modernleşme hareketi gerçekten de kadınların yasal olarak eşit yurttaşlar haline gelmeleri, kamusal uzamlarda varolabilmeleri, "tarihin yapımına katılan 'özne'ler" (Berktaş, 1998: 2) olabilmeleri açısından hiç olmadığı kadar olanaklar sunmuştur. Kuşkusuz bu dönüşümde ulus tasarımının laik karakterinin payı büyüktür. Laik bir toplum yaratma yolunda İslami yaşamın simgesi haline gelen cinsel tecrite dayanan yaşam tamamen ortadan kaldırılıp, cinslerin dayanışmacı bir aradalığına dayanan Batılı anlamda modern bir görünüm oluşturulmaya çalışılmıştır. Özellikle eğitim kurumlarında cinsler arası eşitlikçi ideoloji belirgin biçimde uygulamaya konulmuştur. Kadınlara bir yandan öğretmenlik gibi daha evcil meslekler yakıştırılırken bir yandan da meslek kadını yüceltilmekte, kulüp, dernek faaliyetlerine katılan örgütçü kadın, iyi eğitilmiş anne ve eş karakteri, balolarda dans etmeyi bilen, modayı izleyen feminen kadın gibi imajlar bir araya getirilerek "Kemalist

kadın kimliği” (Durakbaşı, 1998: 46) oluşturulmaya çalışılmıştır¹⁷. Serpil Üşür (1995: 141-142), Cumhuriyet ideolojisinin iki tür “meşru” kadın kimliği tanımladığını belirtmektedir. Birincisi gelenekçi muhafazakar ideolojiyle örtüşen anne-eş kimliğidir¹⁸. Sade giyimli, fedakar, erkeğinin destekçisi, evinin hanımı, çocuklarının bakıcısı gibi anlamlarla donatılan bu kadın kimliği toplum tarafından kolayca benimsenmektedir. İkinci “meşru” kadın kimliğini ise çağdaşlığı daha çok temsil eden “meslek kadını”dır. “Kurtulmuş” olması nedeniyle ülkesine bir gönül borcuyla bağlı olan bu kadın, ulusun hizmetinde elinden ne geliyorsa yapmaya hazırdır. Giyim kuşamıyla, erkeksi tavırlarıyla oluşturduğu mesafe duygusu, başka deyişle ölçülülük bu kadını değerlendirmek üzere belki de en doğru ifadedir¹⁹.

¹⁷ Anthias ve Yuval-Davis (akt. Walby, 2004: 38), kadınların ulusal süreçlere beş farklı şekilde katıldıklarını savunmaktadırlar: Etnik toplulukların mensuplarının biyolojik üreticileri olarak; etnik ve ulusal grupların sınırlarının yeniden-üreticileri olarak; topluluğun ideolojik yeniden-üretiminde merkezi bir rol olarak ve kültürün aktarıcısı olarak; etnik ve ulusal farklılıkların gösterenleri olarak-yani, etnik ve ulusal kategorilerin dönüşümü, yeniden üretimi ve inşasında kullanılan ideolojik söylemlerin merkezinde yer alan semboller olarak; ulusal, ekonomik, politik ve askeri mücadelelerde katılımcı olarak. Tanıl Bora da (2004: 100), milliyetçi ideolojilerinin, özellikle de bizde olduğu gibi gecikme, geri kalmışlık duygusuyla iç içe geçmiş modernleşme hareketlerinde, kadına güçlü bir sembolik işlev yüklediklerine dikkati çekmektedir. Kadınların toplumsal konumlarında ve toplumsal cinsiyet rollerinde bir değişimi de öneren bu ideolojiler, kadını milli kimliğin tanımlanmasının çerçevesini oluşturan “iç-dış, maddi manevi, gerici-medeni, dinci-laik, milli-evrensel vb ayrımların belirlenmesinin bir aracı” olarak kullanmaktadırlar. Bora’ya göre “sembolleştirme işleminin en belirgin örneği, vatanın “sevgili” ve “ana” olarak temsildir. “Saflik”, “iffet”, “namus” gibi kutsallık referanslarıyla örülen “yurdun anası” olma görevi aracılığıyla, kadının iffeti ve namusu ile milli haysiyet arasında bir analogi kurulmakta, vatan da sahip çıkılacak ve iffeti korunacak bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Kadını çevreleyen bu söylemsel inşâ Nagel’e göre milliyetçi perspektifin, kadını ailenin ve ulusun namusunu temsil eden bir varlık olarak değerlendirmesinden kaynaklanmaktadır: “kadınların utancı ailenin utancıdır; ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır” (Nagel, 2004: 84).

¹⁸ Cumhuriyet ideolojisi, meşru kadın kimliğini tasarlamada temel referans olarak aldığı çalışkanlığı, üretkenliği, erkeğiyle hayatı paylaşmasıyla İslamiyet öncesi Türk kadını söylemine göndermede bulunan Anadolu kadını yüceltmıştır (Durakbaşı, 2002: 122; Bora, 2004: 101). Anadolu kadını, Atatürk’ün söylevlerinde de görülebileceği üzere (Toksa, 1998: 78), batılı kadının giyimini, yaşam biçimini kendine uyarlamada “aşırı”ya kaçan şehirli kadın tipinin karşısına yerleştirilen bir ahlaki erdem motifi özelliği de taşımaktadır. Nitekim Cumhuriyet, eğitim, toplumsal yaşama katılım gibi konularda batılı bir kadın modeli öngörürken, bir yandan da Kandiyoti’nin (2007b: 150) “kurtulmuş (ama iffetli) milliyetçi kadın” dediği, Batılı kadının cinsel serbestliğinden, abartılı giyiminden, makyajından uzak, “modern ama mütevazı” (Kadioğlu, 1998: 95), şefkatli, evcil, tutumlu, bedensel kontrolünü ön planda tutan, ahlaki erdemlerle donatılmış bir kadın tasavvur etmektedir.

¹⁹ Kadının kamusal yaşama çıkması desteklenirken, bir yandan da kadın cinselliği bağlamında İslami tecrit zihniyetinden kalma bir endişe de söz konusudur. Bu endişe, kadının cinsiyetsizleştirilmesi ve ailenin ve ulusun anası olma rolü atfedilerek bastırılmaya çalışılmıştır. Kadın, uluslaşma sürecinin ataerkil karakterinin bir yansıması olarak, “ana” ve “baci” tanımlamalarının dışında tehlikeli bir varlık olarak algılanmıştır (Berktaş, 1998: 3-4). Sözü edilen ahlaki bastırma işlemi, yeni bir ahlak anlayışı çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Kadınlarda bireyselleşme eğilimini kuran Kemalist sosyalizasyon, kendi cinselliğini denetleme, kendi namusunu koruma prensibini de oluşturmaktadır aynı zamanda (Durakbaşı, 1998:46; 2002: 24). Önder babalar tarafından da doğrulanan bireysel ahlak normları

Modernleşmeci önder erkekler ve kadınlar arasındaki işbirliğinin bir benzeri de Kemalist sosyalizasyon perspektifinin ürettiği, Göle'nin (2001: 107) deyimiyle eşitlikçi ütopyanın taşıyıcılığını üstlenen, baba-kız modelinde sergilenmektedir. Kemalist babalar, Mustafa Kemal'in kız çocuklarını manevi kızı olarak himayesine alması örneğinde olduğu gibi, "kızlar"ını modern "özne"ler olma yolunda, iyi eğitim almaları, meslek yaşamına katılmaları gibi konularda desteklemişlerdir (Berktaş, 1998: 4; Durakbaşı, 1998: 47; Kandiyoti, 1995: 375). Orta ve üst sınıfa mensup bu kadınlar da, Cumhuriyet değerlerine ve devrimlerine sıkıca sarılarak, hem babalarına hem de Atatürk'ün şahsında uluslarına layık kızlar olmaya çalışmışlardır. Bu noktada Şirin Tekeli (akt. Berktaş, 1998: 5), kadınların hakları açısından bir tür "hedefe vardık sanrısı" yaşadığına dikkat çekmektedir. Bu bakış açısı 1980'li yıllarda ikinci dalga feminist hareketin ortaya çıktığı döneme kadar, hatta bu hareket içerisinde bile etkisini sürdürmüş ve Cumhuriyet ideolojisinin ataerkil karakterini değiştirme olanakları oluşturulamamıştır.

Kemalizm, aileyi ulusun bir hücresi kabul ederken, her erkeği de toplumsal iktidarın ailedeki temsilcisi olarak tayin etmekte, aklın ve ulusal çıkarların aile içinde egemen kılınmasıyla görevlendirmektedir. Bu yaklaşım, dönemin ders kitaplarında da sıklıkla vurgulanmaktadır. Bu kapsamda yeni toplumun birey tanımı da aile ve ulus arasında kurulan ittifakın bir parçası olarak şekillenmektedir.

Cumhuriyet ideolojisinin ataerkil karakterinin başka bir görünümü de özel alanın ve gündelik yaşamın düzenlenişinde ortaya çıkmaktadır. Ev, duygusallığın, cinselliğin ve aile hayatının mekanı olarak gitgide özelleşip, mahremiyet niteliği artarken (Durakbaşı, 2002: 234), eşitsiz işbölümüne dayanan ve hiyerarşik içsel yapısını büyük ölçüde korumuştur. Kadın, toplum yaşamına katılmaya desteklenirken hatta zorlanırken, özel alanda üstlendiği yük azalmamış hatta kadına kocasının en büyük yardımcısı olma görevi verilerek daha da artırılmıştır. Aile içi egemenlik yapıları da eski hiyerarşik

toplumsal alandaki kadını hem yaşam pratikleri hem de görünümleri açısından cinsiyetsiz kimlik haline getirmiştir. "Yeni kadın"ın cinsiyetsizlik vurgusu, koyu renkli kostüm, kısa saç ve makyajsız bir yüz şeklinde tasarladıkları görsellikleriyle, güçlü bir sembolik zırh giyinmiş olmakta (Kandiyoti, 1995: 381), kendilerine biçilen tanımlamalara uygun karakterler olduklarını görsel olarak da kanıtlamaktadırlar.

özelliğini büyük ölçüde devam ettirmektedir²⁰. Bunun yanında aile yaşamını belli ölçüde dönüştüren yenileşme hareketi, ülkenin genelini kapsayacak düzeyde uygulama alanı bulamamıştır. Yöreden yöreye farklılık gösteren toplumsal dönüşüm, ulaşım imkanlarının zayıf olduğu bazı bölgelere neredeyse hiç ulaşamamıştır. Bu durum düşünsel ve kültürel açıdan ülke genelindeki farklılıkların iyice artmasına neden olmuştur (Kırkpınar, 1998: 16; Kandiyoti, 1995: 375). Öte yandan taban için oldukça soyut kalan yenileşme girişimleri, Belge’ye göre (1983: 853) insanların kendilerine bulduğu geleneksel kimlikler ya da kimlik edinmenin geleneksel yollarını daha da güçlendirmiştir.

Devletin aileye yaklaşımının bir başka boyutunu da Atatürk’ün konuşmalarında sıkça Ulusun geleceği şeklinde vurguladığı çocukların, yeni nesillerin yaşamlarının ve eğitimlerinin, hem kamu yaşamı hem de ebeveynlerle olan ilişkileri bağlamında düzenlenmesi oluşturmaktadır. Çocukluğa ilişkin, ana-babaya saygı göstermek, onlara karşı sorumluluklarını yerine getirmek gibi imajlar bir yandan aile içi sosyalleşme ilişkileri içerisinde itaat eden bir özne yaratma hedefine hizmet ederken, bir yandan da, annenin vatanla özdeşleştirildiği ulus söylemi içerisinde ana babalara karşı görevlerden hareketle vatana hizmet vurgusu da üretilmektedir. Najmabadi’nin (2004: 154) de vurguladığı gibi çocukların annelerine karşı yükümlülükleri söylemi, vatanseverliği analık hakları söylemi ve bir borçlu olma anlatısı şeklinde kurmaktadır. Selda Şerifsoy’un Cumhuriyet dönemi kitaplarında sıkça vurgulanan konular olarak tespit ettiği “minnet altında olma”, “borçlu olma” teması aileden başlayarak yeni nesillere aşılarmaya çalışılmaktadır. “Bu vatan için canlarını feda eden atalarına; onları dünyaya getirdikleri için ailelerine; Kemalist ilkeler doğrultusunda aydınlattıkları için öğretmenlerine; iç ve dış tehditlere karşı canlarını korudukları için Mehmetçiklere ve düzenli bir yaşamın teminatı olduğu için devlete” karşı borçlu olma halinden kurtulmak, borcunu ödemek ancak “hayatını ailesine ve vatanına adanmak”la gerçekleşebilecektir

²⁰ Zehra Arat (1998), Kemalist modernleşmenin söylemsel çerçevesini oluşturan Atatürk’ün söylevlerinde, kadına yeniden üretim sorumlulukları bağlamında sıkça vurgu yapıldığına ancak “kadın hakları” deyimine rastlanmadığına, bununla birlikte önerilen değişikliklerin, kadınların bireysel gereksinimlerini karşılamak ve potansiyellerini gerçekleştirmek için kullanabilecekleri ya da kullanmaları gereken fırsatlar olarak sunulmadığına dikkat çekmektedir. Bu çerçevede Atatürk, analığı kadının en önemli işlevi ve erdemi olarak belirlerken, gelecek erkek kuşakların daha iyi yetiştirilmesi amacıyla çocuk bakımının kalitesinin yükseltilmesini istemektedir.

(Şerifsoy, 2004: 174). Bu yaklaşımla “kutsal ana”ya hizmet etmenin kutsal bir şey olması gibi, vatana hizmet etmek de kutsal bir haleye büründürülmektedir.

2.1.3. Kentleşme, Modernleşme ya da Normatif Toplulukçuluktan İlişkisel Toplulukçuluğa

Kemalist modernleşmenin yeni bir toplum yaratma girişiminin özellikle kırsal alanlarda önemli bir dönüşüm yaratamadığına önceki bölümde değinmiştik. 1950’li yıllara kadar nüfusun % 80 (Özbay, 1995: 141) gibi büyük bir çoğunluğunun yaşadığı kırsal bölgelerde, ilkel tarım teknolojileriyle yapılan geçimlik üretime dayalı, Kandiyoti’nin “klasik ataerkillik” olarak adlandırdığı geleneksel toplum formasyonu varlığını büyük ölçüde sürdürmüştür. Üç kuşağın bir arada yaşadığı ya da üretim ve toplumsal örgütlenme açısından geniş bir aile birliğinin varolduğu, kararların yaşlılar tarafından verildiği, doğum oranlarının yüksek olduğu, yaş ve cinsiyete dayalı hiyerarşik bir otorite yapısının egemen olduğu bu yapı, dış kaynaklı yardımlarla tarımda hızlı bir makineleşme sürecinin yaşandığı ve tarımsal üretimin kapitalist ekonomiyle eklemlenmeye başladığı 1950’li yıllarda hızlı bir şekilde dönüşmeye başlamıştır. Tarımda mekanizasyonun başlaması bir yandan üretim artışını ve fazla ürünü pazarlamak üzere Pazar ekonomisiyle etkileşimlerin başlamasını sağlarken (Tekeli, 1977; Özbay, 1998: 157; Kandiyoti, 2007c: 30; Sencer, 1983: 359) bir yandan da üretimde belirleyici olan emek ihtiyacını azaltmış, emek yapılaşmasını değiştirmiştir.

Bu dönemde, tarımsal üretimin yapısındaki dönüşümlerin yanında nüfus artışı, toprakların parçalanması, eğitim ve sağlık imkanlarının yetersizliği gibi kırsal yaşamı zorlaştıran ve kentteki iş imkanlarının görece fazlalığı, eğitim ve sağlık imkanları, zengin sosyal ve kültürel yaşama ulaşma (Karpat, 2003: 45; Çetin, 2010: 15) umudu gibi kentleri çekici hale getiren etmenlere bağlı olarak kırsal bölgelerden kentlere doğru hızlı bir göç hareketi başlamıştır. 1980 sonrası dönemde güvenlik sorunlarının da eklenmesiyle göç hareketi on yıllarca süren bir dönüşümü ortaya çıkarmıştır.

Bu süreçte, aile içi işbölümünün cinsiyete göre belirlendiği, üretim faaliyetlerinde ise kesin bir ayrımlaşmanın olmadığı (Özbay, 1995: 141), kadınların hatta çocukların da üretime katıldığı kırsal örgütlenme, varlığını büyük ölçüde sürdürürken, göçle kentlerin etrafında oluşmaya başlayan bölgelerde köy yaşamından

oldukça farklı bir yaşam biçimi ortaya çıkmıştır. Aile yapısal ya da işlevsel geniş aileden çekirdek aileye doğru evrilmiş, doğurganlık azalmaya başlamış (Özbay, 1998: 157) bunun yanında tarımsal üretimin yerini erkeğin bir fabrika ya da benzeri bir işyerinde çalışma talebi alırken, kadın büyük ölçüde üretimden dışlanmıştır. Batıda sanayi devrimi ve kentleşme süreçlerinde ailenin yaşadığı dönüşümün bir benzeri Türkiye’de de göç ve kentleşme ekseninde başlayan modernleşme süreciyle gerçekleşmiştir. Özetle, sosyo-ekonomik dönüşümler sonucunda kırsal yapı yavaş yavaş dönüşmeye başlasa da²¹ büyük ölçüde eski yapısını koruyarak varlığını sürdürürken, kentlerin etrafında kent kültürünün dışında kalan, ancak kırsal niteliklerini de korumayan yeni bir yaşam tarzı ve yeni bir aile formasyonu ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede Türkiye’de aileye ilişkin yapılan araştırmalarda köy, kent ve gecekondu (Kongar, 2000: 586) ya da kırsal aile, kentsel aile ve geçiş ailesi (Kandiyoti, 1995: 378) olmak üzere üçlü bir bağlam belirlenmektedir.

Göç ve kentleşme ekseninde sosyoekonomik gelişmeler çerçevesinde aile, yaşadığı yapısal dönüşüme bağlı olarak ataerkil örüntüler, erk ilişkileri, çocuğa, kadına yaklaşım gibi bakımlardan da bir dönüşüm sürecine girmiştir. Kırsal üretimde emeğin ve maddi kaynakların yönetimini elinde bulunduran ataerkinin gücü göç süreci ve yeni üretim ilişkileri içerisinde önemini kaybetmiş, baba otoritesindeki bu gerileme hem genç erkekler açısından hem de genç yaşta gelin olarak eşinin ailesine bir ücretsiz emek gücü olarak katılan kadınlar açısından zayıf da olsa bir özerklik alanı açmıştır. Kadın yeni yaşamın kurulduğu gecekondu alanlarında, ücretsiz emek olarak kullanılmaktan kurtulmuş, yaşamı daha çok gecekondu ve çevresini kapsayan yeniden üretimle sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte oldukça sınırlı olan iş kaynaklarından erkeğin tek başına kazandığı gelir, gecekondu ailesinin yaşamsal ihtiyaçlarını karşılama ve geleceğe bağlanmasını sağlayan yeni bir ev ve çocuklarına iyi bir geleceği vadeden eğitim

²¹ Kandiyoti’ye göre (2007d: 138), piyasa güçlerinin tarımsal üretimle etkileşimi, kapitalistleşmenin kırsal kesimleri etkisi altına alması, ekonomik marjinalleştirilme, yoksullaşma gibi etmenlerle aile reisi babanın gücünün maddi temelleri zayıflamaya başlamış ve “klasik ataerkillik” çökme sürecine girmiştir. Bu süreç genç erkeklerin kendi ailesinden mekansal açıdan daha erken bağımsızlaşmasını, kadınların da kaynanaların denetiminden kurtulmalarını ve kendi evlerini daha erken kurmalarını sağlamıştır. Ancak kadınlar için bir tür dengeleme unsuru olan, ileride itaatkar gelinler üzerinde otorite alanı oluşturma umudu da, hiçbir telafi edici alternatif olmadan ortadan kalkmakta, bu nedenle de kadınlar genellikle ataerkil pazarlığa dayalı eski yapının devamını talep etmekte, değişime direnmektedirler.

olanaklarına kavuşturma umutlarını gerçekleştirme açısından oldukça yetersizdir. Bu durum kadının emeğini ev temizliği gibi başka alanlara sunması zorunluluğunu ortaya çıkarmakta ve yeni üretim ilişkileri içerisinde başka türlü bir hiyerarşiyi gündeme getirmektedir. Öte yandan kırsal kültür içerisinde sosyalleşme süreçlerinde kazanılan değerler ve aile içi rol dağılımını belirleyen geleneksel kalıplarda fazla değişim gözlenmemektedir. Bu durum ücretli çalışma yaşamına katılan kadınların hem ücretli işin yükünü hem de ev ve yeniden üretim sorumluluklarını birlikte yüklenmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kırsal bölgelerde yaşayan kadınların özlemini duydukları kentli yaşam da aslında sömürü ilişkisinin başka bir biçimini sunmaktadır.

Cemaat yapılarının gücünün zayıfladığı kentleşme sürecinde, çalışma ilişkilerinin bireysel karakterine bağlı olarak, kırsal alanda toplumsal yaşamı tamamen kuşatan akrabalar arası dayanışmaya dayalı normatif toplulukçuluk anlayışı geçerliliğini kaybetme eğilimine girmektedir. Ancak topluluğu oluşturan akrabalar arasındaki yakın bağlılıkları ifade eden, Kağıtçıbaşı'nın (2010) "ilişkisel toplulukçuluk" dediği değer örüntüleri güçlü bir şekilde varlığını korumaktadır. Gecekondu bölgelerinde akrabalık sistemlerinin yanında komşuluk bağlarını da içine alacak biçimde yeniden yapılanan dayanışmacı-denetimci bağlar, kentleşmenin bireylere açması beklenen özerklik alanını daraltırken, aileyi durağan bir gelişim seyri içerisinde tanımlayan, kentleşme ve modernleşme sürecinde ailenin işlevsel ve yapısal açıdan geniş aileden çekirdek aileye doğru evrileceğini, toplulukçu değerlerin de yerini batılı anlamda bireysel bir yaşama bırakacağını ileri süren modernleşme kuramını da yanlışlamış olmaktadır.

Kırsal yaşamı belirleyen ekonomik temeldeki dönüşümler büyüklere saygıya dayanan hiyerarşiyi, yaşlı erkeklerle genç erkekler arasındaki özellikle de baba ve oğullar arasındaki otorite ilişkilerini etkilemiş, gençlerin kendi kararlarını verme eğilimlerinin güçlenmesi sonucunu doğurmuştur (Kandiyoti, 2007h: 87; Yörükoğlu, 2000: 46). Ataerkinin zayıflamasıyla genç erkeklerin ve onların kurdukları çekirdek ailelerin baba denetiminden uzaklaşmaları, geleneksel yapı içerisinde kadınlar arasında kurulan hiyerarşi ilişkilerini de etkilemiştir. Ataerki ilişkilerin devamlılığında önemli payı olduğunu daha önce de tartıştığımız kadınlar arası özellikle de gelinler ve kaynana arasındaki otorite değişimi prensibine dayalı ilişkiler de geçerliliğini yitirmiştir.

Gençlerin baba otoritesinin gücünü kırmalarında etkili olan başka bir faktör de, sosyal statü atlamada etkin bir yol olarak yavaş yavaş yaygınlaşan eğitimidir. Cumhuriyet ideolojisinden beslenen aydınlara, eğitilmiş insanlara verilen değer, otorite ilişkilerine karşı güçlü bir ayrıcalık sunmaktadır. Bu dönemde sayıları erkeklere oranla daha az olmakla birlikte (akt. Özbay, 1995: 145-146) kadınlar da eğitim yoluyla denetimin alanından özerkleşme fırsatlarından yararlanmışlardır.

Kentleşmeye dayalı modernleşme süreciyle dönüşen yaşam tarzları, çocuğa bakışı da önemli ölçüde değiştirmiştir. 1970'lerde Kore, Filipinler, Singapur, Tayvan, Tayland, Türkiye, Endonezya, ABD ve Almanya'da büyük bölümü doğurgan yaşlarda kadından oluşan 20.000'den fazla evli kişiyle yürütülen ve 2003 yılında bu ülkelerin çoğunluğunda tekrarı yapılan Çocuğun Değeri Araştırması'nın (Kağıtçıbaşı, 2010: 72) bulguları, toplumsal dönüşümlere ve özellikle de ana-babanın eğitiminin artmasına bağlı olarak çocuğa atfedilen değerlerdeki dönüşümleri ortaya koymaktadır. Kağıtçıbaşı'nın (2010: 171-172) ifade ettiğine göre Çocuğun Değeri Araştırmasında ana-babaların çocuğa yükledikleri ekonomik, psikolojik ve sosyal değerler olmak üzere üç ana değer tipi bulunmuştur. Çocuğun ekonomik değeri, aile bütçesine emeğiyle katkı sağlamasını ve yetişkinlik döneminde de yaşlı ana-babasına güvence sunmasını kapsamakta; psikolojik değerler, çocuğun ana-babaya verdiği mutluluk, gurur, sevgi gibi doyumları ifade etmekte; sosyal değerler ise çocuk sahibi olmanın kazandırdığı genel sosyal kabul ve statüyü tanımlamaktadır. Sözü edilen araştırmaya göre, oturuş alanının gelişmişlik düzeyi, anne babanın eğitim düzeyi, kadının çalışma yaşamına katılımı, refah düzeyi gibi faktörler olumlu yönde yükseldikçe çocuğun ekonomik değerine verilen önem azalmakta, çocuk sahibi olmayla sosyal statü arasındaki bağ zayıflamakta, çocuk sahibi olmada psikolojik motivasyonlar ön plana çıkmaktadır.

Çocuk imgesini belirleyen bu değersel dönüşüm, ailenin sosyalleşme işlevinin içeriğini ve büyük ölçüde sosyalleşme süreçleriyle üretilen aile etkileşimini de şekillendirmektedir. Kağıtçıbaşı (2010: 173), sosyalleşme değerlerinin bireye ve gruba vurgu yapması, çocuğun ekonomik ve psikolojik değerini ön plana çıkarması gibi

içerikleri ifade eden bağımlılık²² ve bağımsızlık²³ olmak üzere iki farklı model ortaya koymakta, bu iki ana modele, bağımlılık modelinin bazı özelliklerinin dönüşmesiyle ortaya çıkan karşılıklı duygusal/psikolojik bağıllık modelini de eklemektedir.

Kağıtçıbaşı'nın daha çok kırsal kültür bağlamında tanımladığı bağımlılık kültürünün, Türkiye örneğinde bakıldığında gecekondü ailesini de belirleyen temel niteliklerden birisi olduğu söylenebilir. Gecekondü ailesi için dayanışma güvenilir cemaatin evrenini oluşturan akrabalık ve komşuluk ilişkilerini kapsayan bir tür sosyal güvenlik ağı şeklinde işlerken²⁴, bu cemaat evreni bir denetim işlevini de yerine getirmektedir. Topluluk denetimi, geleneksel değerlerin yeni örüntülerle ikame edilmesini yavaşlatırken, yaşam şartları ve medya vb. dışsal uyaranlar, Gökçe vd.'nin (Gökçe, 1993: 348) bulgularında da görüldüğü üzere, bireylerin rol davranışlarını

²² Toplumsal ve ailesel düzeyde sıkı bir dayanışma ve bağımlılık kültürünü ifade eden bağımlılık modeli, özellikle ataerkil aile yapısına sahip, akrabalar arası yakın ilişkilerin belirleyici olduğu kırsal toplumlarda görülmektedir (Kağıtçıbaşı, 2010: 177). Türkiye'de yapısal ya da işlevsel açıdan geniş aile formunun yaygın olduğu, modernleşme öncesi kırsal bölgelerde ve bugün de geleneksel yaşam biçimlerinin sürdüğü bölgelerde görülen bu model Kandiyoti'nin "klasik ataerkillik" tanımlamasıyla örtüşmektedir. Tarımsal üretimin yüksek emek ihtiyacı, sosyal güvence sistemlerinin olmaması, refah düzeyinin düşüklüğü gibi etmenler, özellikle yaşlı ve genç nesiller arasında hem maddi hem duygusal anlamda sıkı bir bağımlılık ilişkisinin doğmasına zemin hazırlamaktadır. Ana-baba tarafından yaşlılıkta sığınabilecekleri bir güvence olarak görülen evlatların özellikle de yaşlılık güvencesi olarak daha güvenilir bir kaynak kabul edilen erkek evlatların, ebeveynlerini bakıp gözetmeleri sosyalleşme süreçlerinde özellikle de itaat kültürü aşıl原因arak garanti altına alınmaktadır. Nitekim Türkiye'deki Çocuğun Değeri Araştırmasının birincisinde, çocuklarda en çok istenilen nitelik çocuğun ana-babasının sözünü dinlemesi (kadınların %59'u, erkeklerin %61'i tarafından seçilmiştir), çocuğun bağımsız ve kendine güvenli olması erkeklerin %17'si, kadınların da %19'u tarafından tercih edilmiştir (Kağıtçıbaşı, 2010: 173). Sosyalleşmenin aileye sadakat çerçevesinde gerçekleştirilmesi, ailenin hayatta kalmasını sağlarken, otoriter yapıların ve itaat kültürünün de her birey aracılığıyla yeniden üretilmesi gerçekleşmektedir.

²³ Modernleşme kuramının endüstrileşme, kentleşme süreçlerinin sonucunda ortaya çıkacağını öngördüğü bağımsızlık modeli ise, orta sınıf batı toplumlarının ideal aile modeliyle örtüşmektedir. Yüksek refah düzeyli, kentleşmiş, gelişmiş sanayi toplumlarında görülen, sosyal ilişkilerde ayrılmışlık kültürünün (bireycilik) egemen olduğu bu modelde ailenin de hem toplumun diğer unsurlarından hem de aile bireylerinin birbirlerinden bağımsız olması esastır. Bu çerçevede bağımsız, ayrılmış, kendine güvenli bir benlik gelişimini hedefleyen sosyalleşme süreçlerini ve aile içi etkileşimi belirleyen asıl ilke özerkliliktir. Sıkı aile disiplini oldukça az görülmekte, duygusal ve maddi kaynak yatırımı çocuğa yönelmekte ve çocuk yaşlılık için bir güvence olarak değerlendirilmemektedir. Buna bağlı olarak erkek çocuk tercihi de önemsizdir. Ataerkil örüntülerin oldukça zayıf olduğu bu modelde kadının statüsü de yüksektir (Kağıtçıbaşı, 2010: 180-181).

²⁴ Gökçe ve arkadaşlarının (Gökçe vd. 1993:349) bulguları, gecekondü sakinlerinin ne birey ne de aile olarak, yalnız atomize ve yabancılaşmış olmadığını, tam tersine para sıkıntısından, devlet dairesindeki işinin çözülmesine, iş bulmasından, ev kurmasından, evlenmesinden manevi desteğine kadar her alanda kendisine destek olacak bir çok akraba ile sarılmış olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte daha yakın tarihlerde Aksu Bora (2007: 101) tarafından yapılan araştırmada gecekondü yaşamını tümüyle kaplayan derin bir yoksulluk nedeniyle, dayanışma bağlarının neredeyse imkansız hale geldiği bulgulanmıştır. Bu durum, 1980 sonrası ekonomik sarsıntıların yol açtığı bir tahribat gibi görünmektedir.

değiştirmeye zorlamaktadır. Sonuçta gündelik yaşam dönüşümden etkilenirken bu değişimlerin söyleme yansıması daha uzun zaman almaktadır²⁵.

Kağıtçıbaşı (2010: 180), nesiller arası ilişkilerin farklı boyutlarını oluşturan maddi bağılıklarla duygusal bağılıkların farkını özellikle vurgulamaktadır. Çünkü, bu iki yapı, toplumsal dönüşümlerden, üretim ve hayat tarzlarındaki değişikliklerden farklı düzeylerde etkilenmektedir. Türkiye’de de yaşandığı üzere, refahın yükselmesi, kentleşme, eğitim gibi faktörlerle maddi bağımlılıklar azalırken duygusal bağımlılıklar varlığını korumaya devam edebilmektedir. Refah düzeyinin artması ya da üretim ilişkilerinin dönüşmesi ailenin geçimini sürdürmek üzere ana babaya ihtiyacın azalması, hiyerarşik rolleri güçsüzleştirmekte, başka deyişle normatif toplulukçuluğun etkisi azalmaktadır. Ancak yaşanan toplumsal dönüşümler sonucunda geleneksel yapının temelini oluşturan maddi bağımlılıklar zayıflasa da, duygusal bağlar devam edebilmektedir (Kağıtçıbaşı, 2010: 141). Çocuğun Değeri Araştırması’nın bulgularının da doğruladığı gibi, Türkiye’de kentsel bölgelerde maddi bağımlılıklar azalmasına karşın nesiller arası ve akrabalar arası ilişkiler, önemini korumaya devam etmektedir (Kağıtçıbaşı, 2010: 184-185). Bu bağlamda Kağıtçıbaşı (2010: 185), karşılıklı bağımlılık ve bağımsızlık aile modellerinin bazı özelliklerini bir araya getiren duygusal/psikolojik bağımlılık modelinden söz etmektedir. Türkiye’de modernleşme süreçlerinin sonucunda özellikle kentsel alanlarda ortaya çıkan bu modelde, azalan maddi bağımlılıkların bir uzantısı olarak çocuktan beklenen ekonomik yarar sağlama sorumluluğu ve çocuğun yaşlılık güvencesi olmak üzere yetiştirilmesi geçerliliğini yitirirken, sosyalleşme süreçleri nesiller arası duygusal bağılılığı devam ettirmek üzere aileye-gruba bağlılık vurgulanmaktadır. Bununla birlikte bireyselleşme yönelimleri de

²⁵ Kongar (2000: 595, 599), Gökçe vd.’nin gecekondü ailesinde tespit ettikleri gündelik yaşam ve söylem arasındaki farklılaşmanın bir benzerini kentsel ailede ortaya çıkan davranışsal ve değersel farklılıklar çerçevesinde tespit etmektedir. Ailenin yapısı işlevlerinden daha hızlı değişmekte, kentlerin gelişmiş bölgelerinde bile bazı geleneksel değerler çekirdek aileyi belirlemeye devam etmekte, babanın yetkesinin egemenliği ailenin öteki üyelerinin üzerinde hala belli ölçüde hissedilmektedir. Yaşlı kuşakların bakımı konusu da Kongar’ın sözünü ettiği farklılaşmanın belirgin biçimde görüldüğü alanlardan birisidir. Çocukların yaşlı ana-babalarını yanlarına almaları ve onların bakımını üstlenmeleri egemen bir değer örüntüsüyken, evli çiftler genellikle anne babalarından ayrı yaşamayı tercih etmektedirler.

belli ölçüde karşılanmakta ve çocuk yetiştirmede özerk bir alan da bırakılmaktadır (Kağıtçıbaşı, 2010: 185-187)²⁶.

Kentleşme ve modernleşme sürecinde aile, kentle bütünleşme ve mekansal değişim ekseninde önemli dönüşümler yaşarken, kuşkusuz “yerleşik kent” ailesi de farklı biçimlerde de olsa bir değişim süreci yaşamıştır. Bununla birlikte kentsel aile şeklindeki bir tanımlama oldukça sorunlu ve indirgemeci bir içeriğe sahiptir. Kentsel aile belli bir modeli, bir ideal tipi tanımlıyor olsa da aslında kentler, kırsal kültürün bir uzantısı niteliğindeki gecekondularından, yaşamlarını batılı kültür kalıplarına uygun biçimde sürdüren üst orta sınıflara kadar farklı aile anlatılarının ve farklı sosyalleşme süreçlerinin yaşandığı alanlardır. Yine de, kentlerde yapısal olarak batılı ideal tipi oluşturan çekirdek ailenin yaygın aile biçimi olduğu bununla birlikte kır ve gecekondu ailesinde olduğu ölçüde güçlü olmasa da ailenin değersel çerçevesinin “ilişkisel toplulukçu” karakterde olduğu söylenebilir. Aileyi belirleyen düzenleme ve denetleme mercii olarak babanın yetkesi varlığını hala büyük ölçüde korumaktadır. Evliliğin kurulmasından erkeklik ve kadınlığın tanımlanmasına, sosyalleşme süreçlerine yansıyan değerlere, aile içi karar alma süreçlerine, rol paylaşımlarına, çalışma ilişkilerine katılıp katılmamaya kadar ailevi süreçlerin tümüne içkin olan erkeksi referans, kentsel aileyi bir üst söylem/ bir ideolojik tasarım olarak da kuşatmaktadır.

Aile evreninin temelini oluşturan bu söylemsel referansın hem birey hem aile yaşamının gündelik pratiklerine yansması çeşitli çalışmalarda da söylendiği üzere, kentten kente hatta aynı kent içerisinde bile farklılaşmaktadır (Kandiyoti, 2007c). Bununla birlikte, toplumsal yönelimin sanatsal yaratımlar üzerinden nasıl bir ideale doğru evrildiği sorusunu araştırmayı amaçlayan çalışmamız açısından asıl anlamlı verileri değişimin mekansal bağlam aynı olmak koşuluyla zaman ekseninde nasıl ilerlediğini sorgulayan çalışmalar sunmaktadır. Bu noktada Deniz Kandiyoti’nin 1977 yılında Cumhuriyet döneminin ilk kuşağı olan, kent kökenli, yüksek sosyo-ekonomik

²⁶ 1987 yılında İmamoğlu’nun yaptığı bir araştırmada da çocuk yetiştirmede özerklik vurgusunun sosyoekonomik gelişmişlik düzeyine bağlı olarak değiştiğini, “yüksek sosyoekonomik düzeydeki (sed) annelerin çocukta özerkliğe ve kendine yeterliliğe önem verirken, orta ve düşük sed’deki annelerin itaat ve sadakati ön plana çıkardıklarını görmüştür. Buna paralel olarak, düşük sed’deki ana-babalar çocuklarının ileride kendilerine minnettarlık duymalarını isterlerken, yüksek sed’deki ana-babalar böyle bir istek belirtmemişlerdir” (akt. Kağıtçıbaşı, 2010: 188).

düzeyle ailelerden gelen, Atatürk reformlarının sunduğu eğitim olanaklarından faydalanabilmiş olan kadınlar üzerine yaptığı çalışmanın ve Aksu Bora'nın, Kandiyoti'nin "cumhuriyet döneminin kadınlara sağladığı olanaklardan en fazla yararlanabilmiş kesim" (akt. Bora, 2001: 80) olarak nitelendirdiği Cumhuriyetin ikinci ve üçüncü kuşaklarına denk gelen, en az iki kuşaktır kentte yaşayan, orta ve üst sınıftan kadınları konu alan araştırmasının bulguları, kent ailesinin ve kent kadınının dönüşümünü, bugün de özellikle kentsel alanlardaki belli bir yaşam formunun çerçevesini oluşturan, Cumhuriyetin modernleşme söyleminin toplumsal yansımalarıyla birlikte irdelemeleri anlamında oldukça aydınlatıcıdır.

Kandiyoti'nin ve Bora'nın bulgularından hareketle, modern görünümüne karşın kent ailesinin özellikle otorite yapılanması, aile içi rol bölüşümü gibi konularda geleneksel değer örüntüleri tarafından belirlendiği söylenebilir. Bu çerçevede, kadına bir parça özgürleşme alanının aile içi ilişkilerin eşitlikçi bir yapıya doğru evrilmesinden çok, anneler tarafından verilen emek desteğiyle açılabilirdiği tespiti yapılabilir. Kandiyoti (2007c: 51), kadınlar arasında kurulan bu dayanışma ilişkisinin bir uzantısı olarak kentli kadınların hangi toplumsal kategoriden olurlarsa olsunlar, erkek rollerine meydan okumadıklarına dolayısıyla erkek ayrıcalıklarının varlığını korumasında kadınlararası ilişkilerin de etkili olduğuna dikkat çekmektedir. Kadınlar arasında kurulan dayanışma örüntüleri içerisinde gerçekleşen sosyalleşme sürecinde annelerden kızlarına ve gelinlerine geçen bu rol tanımları yeniden üretim olanağı bulmaktadır. Bununla birlikte özellikle meslek yaşamına katılan kadınların sorumluluklarını belli ölçüde devrettikleri hizmetçi yada dadıların evlere alınmaları, kentlerde giderek yaygınlaşan ev temizliği vb. hizmetler sunan şirketlerin varlığı gibi etmenler erkekleri yeni rol taleplerinin dışında tutmaya yarayan tamponlar olarak işlev görmektedirler.

Kent ailesi mahremiyet algısı açısından da kır ve gecekondü ailesinden farklılaşmaktadır. Üretim işlevinden tamamen uzaklaşan ev, psikolojik doyumu hedefleyen, özel, mahrem bir alandır. Mahremiyet anlayışı ve belli ölçüde de olsa bireylere tanınan özerklik, evin mekansal tasarımına da yansımakta, çoğunlukla apartman dairesi olan ev, işlevsel bir bölümlenmenin yanında, aile bireylerine de belli ölçüde mahremiyet alanı bırakmaktadır.

2.2. Ataerkinin Aileye Özgü Görünümleri

Pierre Bourdieu, sosyal dünyayı tanımlayan asıl kavramın değişim değil, sabitlikler olduğunu, bu dünyayı anlamak üzere daha çok sürekliliklere bakılması gerektiğini savunmaktadır (akt. Türk, 2008: 124). Bourdieu'nun bu yaklaşımı Türkiye'de toplumsal dönüşümü ve modernleşmeyi anlamada da yol göstericidir. Öyle ki geleneksel süreklilikler, din gibi örüntülerce hem destekleme hem de denetleme anlamlarında sıkıca sarmalanan aile, değişimin önündeki en güçlü kurumlardan birisi olarak varlığını sürdürmektedir. Ailenin, statükodan yana üstlendiği rol, kuşkusuz ki, toplumun diğer alanlarına da uzanan bir dizi egemenlik ve bağımlılık ilişkisinin merkezinde konumlanmasıyla ilişkilidir. Gündelik edimler içerisinde yaygınlaşmış, doğallaşmış, tarihüstü bir görünüm kazanmış olan bu ideolojik ve kültürel evrenin beslendiği kaynakları, ayrı başlıklar altında incelemek pek de mümkün görünmemektedir. Bu nedenle, ataerkillik, din, milliyetçilik, kültürel dayanışmacılık, milliyetçi-modernleşmeci söylem gibi pek çok alandan beslenen bu yapının öne çıkan bazı örüntüler çerçevesinde incelenmesi daha verimli olacaktır.

2.2.1. Egemenlik ve Boyun Eğme'nin Kökenleri: İslam, Klasik Ataerkillik ve Aile

Türkiye'de değersel öz itibarıyla, bireyin üzerinde kutsal bir evren olarak tahayyül edilen aile, üyelerinin teker teker fedakarlıkta bulunmak yoluyla sözü edilen kutsal anlama katılmaları kuralına dayanan bir tür meta anlatı şeklinde, en azından söylemsel düzeyde yaygın biçimde varlığını korumaktadır. Tüm otorite yapılanmalarını, eşitsiz örüntüleri, tekbiçimci yeniden üretim süreçlerini meşrulaştıran bu kutsal anlamın kaynağında, ataerkine ilişkin geleneksel yapıların ve aileyi toplumun merkezi unsuru olarak belirleyen İslami anlayışın var olduğunu söyleyebiliriz.

Kuşkusuz ki, toplumsal dönüşüm süreçlerinin karmaşık yapısı içerisinde bölgeden bölgeye, şehirden şehire, hatta aynı şehrin farklı kesimlerinde, farklı toplumsal formasyonların var olduğu bir ülkede, tek bir ataerki biçiminden söz etmek geçerli bir argüman olmayacaktır. Ancak, gündelik yaşama yansıma biçimi farklı olsa da, ataerkilliğin kökensel olarak büyük ölçüde Kandiyoti'nin (2007d: 131), Müslüman Ortadoğu'da (Türkiye, Pakistan ve İran dahil), Güney ve Doğu Asya'da (özellikle

Hindistan ve Çin) var olan, “klasik ataerkillik” adını verdiği bir cinsiyet rejimine dayandığı söylenebilir.

Otorite ve karar verme gücünün büyük ölçüde hanedeki en yaşlı erkek tarafından kullanıldığı “klasik ataerkillik”te, yaş, cinsiyet, evlilik ve doğurganlık temelinde kurulan oldukça belirgin bir hiyerarşi söz konusudur. Cinsiyet yapısının hiyerarşik düzenlenişi, hem sosyal yaşamın hem de fiziksel mekanın cinsiyete göre ayrılaşmasını beraberinde getirmektedir. Çocukların, özellikle de kızların ataerkil yapıyı içselleştirerek, sorgulamaksızın uyum sağlayacak şekilde eğitildiği bu yapıda, cinsiyetçi işbölümüne bağlı olarak kız çocuklar, hem kendi ailesinde hem de gideceği ailede daha çok sorumlu olacağı ev içi işlerini öğrenmeye ve benimsemeye özendirilerek (Tolan, 1991: 209), bunun yanında bir tür itaat kültürüyle yetiştirilmektedir. Bu kültürel formasyon içerisinde büyüyen kız çocuk için, kendi evinde büyüklere karşı sergilemesi beklenen itaat, evlendikten sonra da eşine, gittiği evdeki diğer erkeklere ve kayınvalidesine karşı sürdürmesi gereken temel bir sorumluluktur. Özellikle de kayınvalide ile kurulan ilişkide otorite ve itaat ilişkisi oldukça gerilimli ve çelişkili bir görünüm sunmaktadır. Ataerkilliğin yeniden üretilmesinde, genç yaşta kendisine uygulanan otoriteyi, kendi oğullarının evlenmelerinin ardından ele geçiren kadınların gelinlerine ve kendisinden daha genç diğer kadınlara yönelik olarak kullanmalarının payı büyüktür. Kandiyoti (2007: 134) ve Berktaş (2008: 162), iktidarın bu döngüsel doğası içerisinde bir gün otoriteyi devralma beklentisinin, kadınların ataerkilliği içselleştirmelerini ve erkekler tarafından kendilerine uygulanan otoriteyi dengeleyebilmelerini sağladığını vurgulamaktadırlar. Yaşlı kadınların egemenlik alanını oluşturmalarında oğulları ve oğullarının evliliklerine müdahale edebilme durumu kritik bir öneme sahiptir. Ana-oğul ilişkisini karı-koca arasındaki yakınlığa göre daha önemli kılmak, sözü edilen egemenlik ilişkisinin kurulabilmesinde vazgeçilmezdir. Buna bağlı olarak romantik aşkın bastırılması, evliliklerin, ebeveynlerin tercihleri doğrultusunda gerçekleşmesi yaygın uygulamalardır. Türkiye’de kültürel bir unsur haline gelen gelin kaynana çekişmesinin kaynağında sözü edilen arkaik yapının yer aldığı açıktır.

Ataerkilliğin Türkiye toplumunda görülen bu yaygın formunun ortaya çıkardığı özellikle emek konusundaki eşitsiz ve elverişsiz sonuçlara kadınların katlanmalarını

hatta bu ilişki biçimlerini benimsemelerini sağlayan şey, Kandiyoti'nin iddiasına göre (2007a:136) büyük ölçüde aile onuruna ilişkin kabuller ve özellikle de yine kadınlarca oluşturulan iktidar döngüsüdür. Sözü edilen iktidar döngüsü, ataerkil egemenlik sistemi içerisinde kadınların kendilerine oluşturdukları özerk bir güç alanı niteliği taşımaktadır ve kadınların da bu sisteme belki de erkekler kadar bağımlı olmalarını sağlamaktadır. Kadınlar ataerkil egemenlik düzeneklerini dengelemede, kendi aralarında uyguladıkları iktidar döngüsünün yanında, Kandiyoti'nin "ataerkil pazarlık" (2007d: 136) dediği, eşlerin ve oğulların kendilerine karşı olan duygusal yakınlıklarını yönlendirerek istediklerine ulaşma stratejisini de yaygın olarak kullanmaktadırlar. Ancak kadınların bu baştan çıkarma ve dengeleme oyunları, Bourdieu'nun (2001: 59) da belirttiği üzere eril tahakkümün belirlediği cinsiyet düzeninin tam da kadınlardan istediği şeydir. Çünkü kadınların direnme pratikleri, çoğunlukla eril egemenliğin evrenine ait edimlerdir. Dolayısıyla kadının direnme eylemi, egemenlik oyununa bir eyleyen olarak dahil olmakta ve kadının silahı, tahakküm ilişkisinin devamlılığını sağlaması anlamında tekrar kendine dönmektedir.

Aile içerisinde otorite yapılarının kurulumunda ve boyun eğme stratejilerinin üretilmesinde temel referans alanlarından birisi de dindir. İslam'a göre toplumun en küçük ve merkezi birimi ailedir. Üremenin ve cinselliğin tek meşru alanı olan aile, çocukların İslami ilkeler uyarınca yetiştirildiği, miras haklarının düzenlemesine olanak veren, ekonomik ve ahlaki bir birim niteliği taşımaktadır.

Din, dünyanın insan olgusundan bağımsızmış gibi görünmesini sağlaması, yasa kavramını doğrudan tanrısal iradeye bağlaması nedeniyle oldukça otoriter ve etkili bir meşrulaştırma aracıdır (Berktaş, 2000: 19). yasaya uymayan edimler toplumsal düzene karşı olmasının ötesinde dinsel buyruğa da karşı gelme anlamını taşımaktadır. Bu noktada aileye ve cinsiyete ilişkin konulan İslami kurallar da dogmatik karakterlidir.

Batı düşün geleneğine ve yaşam formuna damgasını vuran düalist yapının bir benzerine İslam'ın cinsiyet kimliklerini tanımlama biçimlerinde de rastlanmaktadır. Bu konuda Kur'an'da şöyle denilmektedir:

"Erkekler, kadınlar üzerine yöneticidirler. Çünkü Allâh, kimini kiminden üstün kılmıştır ve çünkü erkekler (kadınlara) mallarından harcamaktadırlar. Onun için iyi

kadınlar itâatkâr olup, Allâh'ın, kendilerini korumasına karşılık kendileri de gizliyi koruyan (kocalarına gizli gizli ihânet etmeyen)lerdir. Dik kafalılık, şirretlik etmelerinden korktuğunuz kadınlara öğüt verin, yataklarından ayrılın ve (bunlarla yola gelmezlerse) dövün. Eğer size itâat ederlerse artık onların aleyhine başka bir yol aramayın. Çünkü Allâh yücedir, büyüktür” (Nisâ, 4/34).

Erkekler yönetici konumuna atanmışlardır; çünkü, yaratılıştan gelen nitelikleri açısından daha güçlü ve akılcı görülmektedirler. Akıl/zihin gücüyle ön plana çıkan “erkekler, rasyonel zihinsel yetenekleriyle dünyayı yorumlarlar ve düzene sokarlar.” Dolayısıyla erkekler “siyasal olanı, devleti temsil etmeye daha elverişlidirler.” Ölümsüz kültür ürünleri yaratmak, “aşkın”lığa ulaşmak erkeğe atfedilen niteliklerdir. Kadınlar ise doğurganlık ve üremedeki rolleri nedeniyle batı geleneğinde olduğu gibi bedensel nitelikleriyle ve doğayla özdeşleştirilmektedirler. Duygusal bakımdan dengesiz, akıl ve rasyanel yetenekler açısından da erkeğe göre daha zayıf görülen kadın siyasal katılım ve kamusal yaşam açısından elverişsiz ve dengesiz olarak değerlendirilmekte, dolayısıyla kamusal alanın dışına atılmaktadırlar. Çocuk doğurma yetenekleri nedeniyle kadınlara türün yeniden üretimi sorumluluğu verilirken, özel alana, gündeliğe hapsedilmekte, erkeğe sunulan aşkınlık olanağının karşıtı olarak “içkin” etkinlikler yakıştırılmaktadır (Berktaş, 2000: 26-27, 148). Kadına atfedilen içsel alan mekansal tasarım açısından da bir ikiliği ortaya çıkarmaktadır. “Ümmet” yaşamından dışlanan kadın mahrem alana, “harem” olarak adlandırılan evsel alana, cinselliğin alanına yerleştirilmektedir.

Berktaş (2000: 54), diğer tek tanrılı dinlerde olduğu gibi İslâm'da da, tanrının yaratma edimi ve Adem'in ad vermesi sürecini erkek iktidarının merkezi unsurlarından birisi olarak tartışmaktadır. Ad koyma simgesel bir yaratma eylemini ifade ederken, Havva'nın, Adem'in kemiğinden yaratılmış olması anlatısı, kadına özgü olan doğurma yeteneğini tersine çevirmekte, erkeği kadının anası konumuna yerleştirilmektedir. Erkek üremede oynadığı bu rolle Tanrısal bir yetenek olarak görülen yaratma ediminin insani evrende temsilciliğini üstlenmektedir. Tanrısal yaratımın dünyada temsil edilmesi anlamında erkeğe atfedilen diğer bir sorumluluk da üremede oynadığı dölleme rolüdür. Baba otoritesi ontolojik olarak bir anlamda Tanrısal güce dayandırılmaktadır.

Din'in toplumsal cinsiyet olgusunu kavrayışında diğer bir temel sorun da Berktaş'ın (2000: 68) ifadeleriyle "cennetten kovulma" öyküsü çerçevesinde, "bu dünyadaki acının ve ıstırapın kaynağı" olarak değerlendirilen "ilk cinsellik günahı" tartışmasıdır. Yahudilikte ve Hristiyanlıkta Havva'nın Adem'i baştan çıkarması nedeniyle Cennet'ten kovulmanın bedeli kadınlara yüklenirken, İslami anlatıda baştan çıkma, Adem ve Havva'nın ortak eyleminin sonucu olarak görülmektedir. Bununla birlikte kadın cinselliği ve baştan çıkarıcılığı İslam'ı referansta da denetim altına alınması gereken bir tehlike kaynağı olarak algılanırken, bu konuda erkeğe atfedilen kendini kontrol etme yeteneği, erkek otoritesini destekleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadın cinselliğine karşı sergilenen bu ikircikli bakış, kadınlığa ilişkin yüceltmelerde de örtülü olarak varlığını hissettirmektedir. Kadın annelik niteliğiyle kutsal bir varlık olarak anlamlandırılmakta, iyi eş, iyi ev kadını rolleri annelik tanımlamasının içine yerleştirilerek kadının dünyası "kutsal yuva"yla sınırlandırılmaktadır. Bu sınırlar içerisinde kadının "analık" rolü, eş olma rolünden önce gelmektedir. Hatta Akın'a (1991: 110) göre, aile kurumu varlığını kadının "analık" işlevine borçludur. İslami buyruklarla da ilişkilendirilen ve günlük dil içerisinde pek çok anlatı, atasözü vb ile pekiştirilen ve her türlü özveriye katlanarak çocuklarını şefkatli ve steril bir ortamda büyütme temeli üzerine kurulan kutsal analık rolü, kadını cinselliğinden arındırılmış, öte dünyayla ilişkili bir varlıkmiş gibi tasarlamaktadır. Aile kurumunu dokunulmaz, sorgulanmaz bir çerçeveye oturtan, analık rolü aracılığıyla oluşturulan kutsallık nosyonu, kadının bu tanımlamanın dışına çıkan yönelimlerini "düzen bozucu, hafif kadın ya da feminist" (Kapan, 1990: 74) olma gibi suçlamalarla engellerken, devlet gücü ile aile birliği arasındaki bağlantıyı da kuran erkek iktidarını güçlendirmekte ve görünmezleştirmektedir. Bu haliyle aile kurumu özellikle kadınlar açısından özgürleşmenin önündeki en büyük engellerden birini oluşturmaktadır. Öte yandan sosyoekonomik dönüşümler, ailenin görünümünü ve işleyişini de değiştirirken, sözü edilen ideolojik imgenin dönüşmesi çok daha zor gerçekleşmektedir. Murat Belge'nin (1990: 19) de dikkat çektiği gibi, çoğu zaman ideolojiler, kendilerini üretmiş olan olgulardan çok daha uzun süre varlığını korumaktadır.

Türkiye’de aileyi ve çalışma ilişkilerini belirleyen cinsiyetçi işbölümünün yapılanmasında da üretim biçiminin ve ekonomik koşulların yanı sıra, erkeğe kadının geçimini sağlama görevi veren İslami anlayışın önemli bir etkisi vardır. Kırsal ve kentsel alanlarda belli ölçüde farklılaşmakla birlikte, öz olarak kadın emeğinin özel alanda, erkek emeğinin de kamusal üretim alanında tanımlanması, kadınların bedensel ve mekansal açıdan kontrolünü dolayısıyla da cinsiyetlerin mekansal tecridini öneren İslami anlayışla örtüşmektedir. Kadınların tecridi, onların üretim alanından da dışlanması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla erkekler üretme, ekmeği kazanma başka deyişle nafaka sağlama görevini üstlenirken, kadınlar doğal olarak tüketicidirler (Berktaş, 2000: 158). Erkeğin para kazanma rolü, ailedeki güç dengesinin erkeğin lehine hiyerarşik düzenlenmesi sonucunu doğurmaktadır.

İslami anlayış cinsiyet ayrımına dayanan işbölümüyle örtüşür biçimde, kadının anne ve eş olma niteliklerine daha çok vurgu yapmaktadır. Üşür’e göre (1992: 134-135) kadına doğurganlığı çerçevesinde kendisine biçilen role, psikolojik açıdan da sevgi, şefkat, duyarlılık, duygusallık gibi yeteneklerle uyum sağlamaktadır. Kadına doğal bir rol olarak atfedilen bu “yetiştirme” görevi, kadının eviçi emeğinin temelini oluşturmaktadır. Öte yandan kamusal dünyada evin geçimini sağlayacak kazancı edinerek eve gelen üretken erkek, kadının dünyasını tamamlamakta ve böylece dayanışmacı aile modeli üretilmiş olmaktadır. Dolayısıyla İslami aile ve işbölümü modelinin kadınlık ve erkeklik tanımlarına uygun şekilde, birbirini tamamlayıcılık esasına göre yapılandığı tespiti yapılabilir.

2.2.2. Kolektivizm ve Birey

Kandiyoti (1997a; 2010: 141-142), değersel yapıların kolektivizm ve bireycilik ekseninde tartışılmasına bir çerçeve olarak, normatif bireycilik-toplulukçuluk ve ilişkisel bireycilik-toplulukçuluk şeklinde bir ayrım yapmaktadır. Normatif toplulukçuluk, grubu oluşturan bireylerin hem değersel anlamda hem de yaşamsal pratikler açısından karşılıklı dayanışma içinde olduğu grubu 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 açıdan Türkiye’de ailenin geleneksel yapı içerisindeki görünümü normatif toplulukçuluğa uymaktadır. 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 refleksi taşımaktadır. Ümmet yaklaşımının bir uzantısı görünümündeki “aile, toplumsal düzenin bozulmamasının ve yozlaşmamasının, bireylerin tanrının doğruları ile uyumlu yaşayabilmelerinin temel aracıdır” (Berktaş, 2000: 123). Dolayısıyla ailenin varlığını korumasının esas alındığı bu kolektivite anlayışında, 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 görünümü kazanmakta ve zamana ve mekana yayılan bir tür ritüeli andıran, duygusal tonlarla harmanlanarak aileyi üst bir anlatıya dönüştürmektedir. Aile, tek tek bireyleri içerisinde barındıran bir çatı olarak nesnel varlığının ötesinde, kendini adama oyunları ile kurulan söylemsel bir yapı haline gelmektedir.

Ailenin söylemsel inşasına yansıyan dayanışmacı anlayış, ekonomik açıdan da geçerlidir. Aile içi ekonomik ilişkilerde, piyasaya özgü rekabet ve karşılıklılık gibi kavramlar geçersizdir. Aile içi ekonomik yapıya ilişkin yapılan araştırmalarda da vurgulandığı üzere (TÜİK, Erişim Tarihi: 01.12.2011; TÜİK, Erişim Tarihi: 02.12.2011) çoğunlukla, kırsal ve gecekondu bölgelerinde belirgin olmak üzere, tek tek bireylerin gelirleri, aile bütçesi adı altında merkezileştirilmekte ve ailenin toplam geliri ihtiyaçlara göre yeniden dağıtılmaktadır. Aytaç (2007: 100), ailenin bir yeniden bölüşüm modeli olarak işlev gördüğü bu yapıyı “aile ruhu” kavramıyla adlandırmakta ve komünist bir bölüşüm ilişkisine benzetmektedir.

Ailenin tüm bireysellikleri bünyesinde eriten, meşru ve gönüllü bir bütünlük halinde tasarlanması, aile içi ilişkilerin duygusallaştırılmasıyla mümkün olmaktadır. Aytaç’a göre (2007: 100) aile ilişkilerinin duygusallaştırılmasının erkek-kadın ilişkisi, anne-çocuk ilişkisi ve aile-toplum ilişkisi olmak üzere üç temel boyutu bulunmaktadır. Erkek ve kadın arasındaki duygusallık, evlilik bağının romantik aşka dayandırılmasında ortaya çıkmaktadır. Batıda feminist yazarlar tarafından aile ideolojisini

görünmezleştiren, evlilikteki tahakküm ilişkilerini gizleyen bir maske olarak eleştirilen romantik aşkın, evliliklerin temelini oluşturan bir faktör haline gelmesi ancak modernleşme ve kentleşme süreçleriyle birlikte gündeme gelebilmiştir. Bugün hala toplumun belli bir kesiminin yaşamsal stratejilerini belirleyen klasik ataerkil gelenekte evlilik ilişkilerinin mülkiyet ve akrabalık yapıları çerçevesinde gerçekleştirildiğine ve evlilik kararının ebeveynler tarafından verildiğine değinmiştik. Bu bağlamda, bireysel bir talebe dayanan ve ataerkil formu bir parça kırılmaya uğratan romantik aşk, özgürleştirici bir görünüm kazanmaktadır. Aytaç'ın (2007: 101) da dikkat çektiği gibi, karşılıklı “empati” üzerine kurulu olan romantik aşk ilişkisi, cinsiyetlerin birbirini anlamasını ve birbirine yaklaşmasını sağlayan bu nedenle de kadın üzerindeki erkek tahakkümünü azaltan bir etkiye sahiptir.

Ailenin duygusallaştırılmasının ikinci ayağını ise anne ve çocuk arasındaki sevgi bağı oluşturmaktadır. Geleneksel anlamda kutsal analık söylemi çerçevesinde fedakar anneye derin bir gönül borcu şekline tasarlanan bu bağ, modernleşme sürecinde kadının üretime ilişkin sorumluluklarının yerini giderek ev içi rollerinin alması, çocuğun değerine ilişkin anlayışın farklılaşması gibi belirleyiciler çerçevesinde, karşılıklı ilgi ve sevginin davranışsal dışavurumu şeklinde yeniden tanımlanmıştır.

Kentleşme ve modernleşme ekseninde benzer bir dönüşüm de aile ve toplum arasındaki ilişkide ortaya çıkmıştır. Geleneksel yapı içerisinde tarımsal üretim ve mülkiyet yapısına bağlı olarak neredeyse tamamen ataerkil ağın kontrolünde olan aile, giderek özerk, mahrem bir birime dönüşmüştür. Kentin belli ölçüde de olsa anonimleştirici etkisi, değersel dönüşümler gibi nedenler bağlamında, özel, mahrem bir değere kavuşan aile, cemaat denetiminden tamamen olmasa da bir uzaklaşma alanı haline gelirken, bir yandan da yasal kamusal erkin evrenine adım atmaktadır. Bu anlamda mahremiyet alanı bir yandan özgürleştirici bir yön taşıırken (Giddens, 1992: 173; Shorter, 1979: 14-15) bir yandan da çocuğu merkeze alan “yoğun aile yaşamının” ortaya çıkmasıyla ailenin artan tüketim kapasitesi (Aytaç, 2007: 103) bağlamında bir tür piyasa denetiminin ve modern bir toplum yaratma girişimleri çerçevesinde devletin düzenleyici ve normlara bağlayıcı müdahalelerinin alanı haline gelmektedir.

Ailenin duygusal bir evren içerisinde tanımlanması aslında aile içerisindeki bireylerin yaşamları üzerine kurulu bulunan tahakküm ilişkilerini, denetim stratejilerini haklılaştıran, doğallaştıran bir etki ortaya çıkarmaktadır. Siyasal alanda da karşılığını bulan bu kutsal aile söylemi, eşitsiz norm ve uygulamaların eleştirilmesi olanaklarını zayıflatmakta, bu yöndeki girişimlerin topyekün değersel bütünlüklere bir saldırı şeklinde algılanmasının dayanağını oluşturmaktadır.

Berktaş'ın (2000: 115), bireyi referans alan demokrasiyle ters düştüğüne dikkat çektiği erkeksi değerlerle örülen bu dayanışmacı kolektivizm anlayışından, olumsuz anlamda en çok kadınlar etkilenmektedir. Kadınlar, bir yandan değersiz görülen emeğiyle bu dayanışmacı örüntüye hizmet ederken, bir yandan da kolektivite tarafından sıkı bir bedensel denetim ve baskıya maruz kalmaktadır. Kadını bedensel nitelikleri üzerinden kuşatan denetim, kadının denetlenemez tutkularla ödeşleştirilmesi kadar, kolektif bütünlüğün işleyişi için temel bir tehlike olarak algılanan bireysellik de ilişkilendirilmesinden kaynaklanmaktadır.

2.2.3. Ataerkinin Erkeksi Halleri

Türkiye’de aile içi toplumsal cinsiyet ve egemenlik ilişkilerinin anlaşılmasında kadınlık kadar erkeklik tanımlarının ve açmazlarının da incelenmesi, sorgulanması gerekmektedir. Çünkü kimlik tanımlarını belirleyen kültürel doku, başka ataerkil karakterli toplumlarda olduğu gibi, Türkiye’de de erkeksi değerlerle donatılmıştır.

Gilmore (akt. Dermen, 2003: 32) dünya genelinde erkekliği belirleyen üç temel ölçütten söz etmektedir. Toplumdan topluma öncelik sırası değişse de, bu ölçüler: bir kadını hamile bırakmak, kendisine bağımlı olanları tehlikelerden korumak, hısımlar ve akrabalarını geçindirebilmektir. Bu çerçevede erkek kimliği “dölleyici, koruyucu, geçindirici” özellikleri üzerine kurulmaktadır.

Erkeklik geniş bir “ataerkil ağ” (Dermen, 2003: 32) içerisinde bir otorite formu olarak kurgulanmakta ve bu ağ tarafından her an denetime tabi tutulmaktadır. Erkeği bir üst anlatı şeklinde kuşatan otorite olgusu, yaş, cinsiyet ve statü gibi konularda kendisinden daha aşağıda olanlar üzerinde bir otorite kurma hakkı ve sorumluluğu verirken, hiyerarşide daha üst konumlarda bulunanlara karşı ise itaati zorunlu

kılmaktadır. Connell (1998; 2002) bir toplumda egemen durumda olan otoriter erkeklik biçimine “hegemonik erkeklik” adını vermektedir. İktidarı elinde bulunduran erkeklerin erkeklik imajını tanımlayan hegemonik erkeklik, kadınların ve bu tanıma uymayan diğer erkeklerin üzerinde bir tahakküm ilişkisini de içermektedir. Bourdieu’nun bir “habitus” (2003) olarak tanımladığı hegemonik erkeklik tasarımı, mekansal ve tarihsel açıdan farklılık gösterse de; “iyi bir eğitim almış olmak, geliri yüksek bir işe sahip olmak gibi unsurların yanı sıra “bir aile babası” olmak, kaslı-atletik bir vücuda sahip olmak ve en önemlisi Heteroseksüel olmak” (Türk, 2008: 122) gibi niteliklerle donatılmıştır.

Erkeklik ve kadınlığı tanımlayan rollerin ve değersel örüntülerin belirlenmesine ilişkin yapılan araştırmalarda (Sunar, 1982; Pleck, 1995; Carrigan vd., 1985; Kassing, 2005; MacMullan, 2001; Levant and Richmond, 2007; Edley and Wetherell, 1996; Alsop vd., 2002), kültürel farklılıklar vurgulanmakla birlikte, erkeksi ve kadınsı rol ve değerler iki farklı evren görünümü sunmaktadır. Erkeklik, “başarı”, “statü kazanma”, “güç”, “güven bağımsızlık”, “ekmeğini kazanma”, “saldırganlık”, “cesaret”, “kadınsı davranışlardan kaçınma”, “şiddet uygulama” gibi değerlerle örtüşürken; kadınlık, “bağımlı”, “duygusal”, “rasyonel olmayan”, “pasif”, “bilgisiz”, “dolaylı”, “zayıf” gibi niteliklerle tanımlanmaktadır. Türkiye’de yapılan araştırmalarda da (Sunar, 1982; Cengiz vd., 2004) benzer bulgular elde edilmiştir. Örneğin E. Gürbüz’ün Türk toplumunda yaygın olan cinsiyet rollerine bağlı özelliklerle ilgili araştırmasında (ak. Kabasakal, 1998: 307-308), erkekliğin, “girişken”, “hakkını arayan”, “olayları tahlil eden”, “hırslı”, “ataak, güçlü” gibi olumlu; “kıskanç”, “başına buyruk”, “hükmeden” gibi olumsuz özellikler taşıdığı sonucuna ulaşmıştır. Aynı araştırmada kadınlığın ise “çocuk seven”, “tutumlu”, “zarif”, “bağımlı” gibi olumlu anlamlar ifade ederken, “kendine güvensiz”, “korkak”, “boyun eğen”, “zayıf”, “saf” gibi olumsuz değerlerle tanımlanmıştır. Bu bakış içerisinde kadınlığın Türk toplumunda daha çok olumsuz ve pasif özelliklerle bağdaştırıldığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Erkek kimliği, erkeğin kültür alanına adım atmasıyla edinmeye başladığı ve toplumsala daha fazla katılmasını sağlayan her adımıyla taşıyıcısı olduğu kimliği üretmeye devam ettiği bir süreci ifade etmektedir. Erkeklik, bir defa kazanılıp yaşam

boyu taşınan bir şey değildir. Real'in (2004: 176) de dikkat çektiği üzere, erkeklik öz olarak diğer erkeklerin nezdinde bir kanıtlama işlemi olduğundan, bu kimliğin kaybedilmesi riski de her zaman söz konusudur. İnşa süreci bir türlü bitmeyen, her yeni yaşamsal pratikte pekiştirilmesi ve yeniden üretilmesi gereken bir kimlik olarak erkeklik, özünde bir dizi olumsuzlama üzerine kuruludur. Anneyle olan symbiotik ilişkinin ayrılma ile sonuçlanmasıyla kültür alanına önemli bir adım atan erkek birey, söylemsel düzeyde gerçekleştirdiği bu bireyleşme girişimini bedensel pratikler açısından da sürdürmek ve kadınsı olmayan bir cinsiyet tasarımı oluşturmak durumundadır. Bu süreçte kadın olmayan kategorisinin gereklerini yerine getiren erkeğin, eşcinsel olmayan, efemine olmayan gibi bir dizi ret ilişkisini daha kurması ve bu ret bağlarını yaşamı boyunca yeniden üretmesi gerekmektedir. Segal (1992: 42) erkekliği tanımlarken sözü edilen ret ilişkilerine atıfla, "karşıtı olarak tanımlanan bir şey olmadığı sürece, 'katıksız' bir erkeklik yaşanamaz," demektedir. İşte, sokakta, trafikte, kahvehanede, evde, yatakta her an ve her mekanda yeniden gerçekleştirilmesi gereken reddetme ilişkileri ve erkek kimliğinin yeniden kanıtlanması ihtiyacı, bu kimliğin taşıyıcısı açısından ciddi bir baskının ve gerilimin kaynağı durumundadır. Onur ve Koyuncu (2004) "erkeklik' en çok erkeği ezer" sözüyle özetledikleri bu durumu, "bir kimliğin bir başka kimliği ezmesi değil, bir kimliğin bir 'benliği' ezmesi durumu" olarak ifade etmektedirler. Foucault'nun iktidarın işleyişine ilişkin görüşleri tam da bu durumu açıklar niteliktedir. Foucault'ya göre (2003c), tüm yaşam evrenini kapsayan, "her yerde hazır ve nazır" olan iktidar, bir grubun başka bir grup üzerinde uyguladığı bir hiyerarşi ve tahakküm ilişkisi değil, zayıflar kadar güçlüleri de kuşatan, belirleyen, nesneleştiren bir niteliğe sahiptir. İktidar, kurbanı kadar taşıyıcısını ezmektedir.

Erkek kimliğinin kurulmasında erkekler arası sınımanın, mücadelenin, denetimin olduğu kadar dostluğun rolü de oldukça önemlidir. Erkekler arası dostluk ilişkisi de hem kültürel hem de mekansal olarak yine kadınların ve aşağı görülen diğer erkeklerin dışlanması üzerine kuruludur. Kahvehaneler, birahaneler, meyhaneler, stadyumlar gibi mekanlar erkek dünyasını tanımlayan, kadınların ve egemen erkeklik tanımlarına uymayanların büyük ölçüde kovulduğu mekanlardır. Kamusal ve mahrem alanlar arasındaki belirgin farklılaşma, erkekliğin ve kadınlığın mekansal ayrımlaşmasının başka bir örneğini oluşturmaktadır. Ev içi alandan beslenen, bu alanda

tasarımlanan erkekliğin sergilendiği, mücadeleye ve gösteriye açıldığı evren, kamusal mekanlar ve bu alana ilişkin pratiklerden oluşmaktadır. Kültürel olarak zaten oldukça kırılgan ve gerçek ötesi bir görünüm arzeden egemen erkeklik formülünün kamusal uzamlarda ve diğer erkeklerin nezdinde korunması ve yeniden üretilmesi ihtiyacı (Bourdieu, 2001), erkek kimliği ile bu kimliğin taşıyıcısı arasındaki yarılmayı daha da derinleştiren ciddi bir gerilimi de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla erkeğin, diğer erkekler tarafından uygun görülen “erkeklik şerefi”ni, başka deyişle “nam”ını ölümü pahasına koruması gerekmektedir. Pek çok başka ataerkil örüntüyle ilişkilendirilen “şeref”in korunması uğruna, kolaylıkla ve gururla şiddet uygulama eğilimi oldukça yaygındır. Belli ölçüde şiddet de hegemonik erkeklik söylemini kuran unsurlardan bir başkasıdır.

Türkiye’de ataerkilliğin ve yaygın erkeklik formunun “nam”la da ilişkilendirilen temel belirleyicilerinden birisi de “namus”tur. Daha çok kadın bedeninin ve cinselliğinin kontrolü üzerine kurulu olan namus anlayışı, özünde bekaretin korunması şeklinde oldukça fiziksel bir tanıma atıfta bulunmakta ve başta baba olmak üzere ailenin tüm erkek bireylerini “bekaret jandarması” olarak görevlendirmektedir. Namus’un kadınlığa ilişkin bir yasa şeklinde tanımlanması, büyük ölçüde İslami söylemden beslenmektedir²⁷.

İslami referansın uzantısı olarak, Türk toplumunda geleneksel anlamda kadının cinselliği ve yaşam pratikleri, erkeklik ya da aile şerefi ile özdeşleştirilmekte, bu bakış açısından hareketle erkeğe, aileye hatta akrabalık sistemi içindeki diğer erkeklere, kadın

²⁷ Fatima Mernissi, İslami düzen için ikili bir tehdit algısından söz etmektedir: “dışarıdaki kafir ve içerideki kadın” (akt. Kandiyoti, 2007b: 148; 2007h: 72). Kadına ilişkin sözü edilen tehdit algısı kadının cinselliği üzerinden tanımlanması eğiliminden kaynaklanmaktadır. Batı geleneğinde denetimsiz duygular ve doğayla ilişkilendirilen kadın, İslami anlayışta da bir yandan korunması, desteklenmesi gereken kişiler olarak görülürken, bir yandan da cinsel gücü kontrol altına alınması zor, güçlü şehvet duyguları besleyen varlıklar olarak algılanmaktadır. Berktaş’a göre (2000: 155-156), kadının cinselliği erkeğin cinselliğine göre daha “doğal” ve daha güçlü kabul edilmektedir. Bu yüzden denetim altına alınmaması halinde kadının “fıtna” yaratma, var olan düzenin dengesini, cinsiyet yapılanmasını bozma, toplumsal kargaşa yaratma potansiyeli ortaya çıkmaktadır. Bu noktada İslam ideolojisi toplumsal düzenin yozlaşması ile kadın bedeni ve cinselliğinin serbestleşmesi arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır (Üşür, 1992: 138). Dolayısıyla kadının cinselliğiyle birlikte kontrol ve denetim altına alınması temel bir hedeftir. İslam’ın cinselliğe ve arzuya yaklaşımı, aslında Batı Hristiyan geleneğinde olduğu gibi aşağılayıcı, yasaklayıcı bir tavır değildir. Ancak cinsel arzunun aile çerçevesinde ve Kur’an’da açıkça yazıldığı üzere, enstest yaşağının sınırları içerisinde yaşanması gerekmektedir. Hata bu kurallar çerçevesinde cinsel arzunun doyuma ulaştırılması ve arzunun toplumsal alanın dışında tutulması teşvik edilmektedir. Nitekim aile evreninin dışında denetimsiz bir tehlike olarak görülen cinsel deneyim kesin kurallarla yasaklanmıştır.

ve cinselliği üzerinde denetleme yetkisi verilmektedir. Kadın ve erkek arasında asimetrik bir tahakküm ilişkisi kuran bu yapıda, erkeğin onuru, ümmetin ya da akrabalık sisteminin onuru olarak kabul edildiğinden, katı bir namus kavrayışı vardır. Kadının cinselliğinin kontrol altına alınmadığına ilişkin en küçük bir izlenim bile bazen ölüme kadar varan cezalandırmaları beraberinde getirmektedir²⁸. Bu yapı içerisinde erkek tüm cemaatin ahlakını korumakla görevlidir; çünkü erkeğin, kadından daha büyük bir akıl gücüne ve karakter sağlamlığına sahip olduğuna inanılmaktadır (Berktaş, 2000: 154-156; Kandiyoti, 2007h: 81). Bu görev kadının bedeninin denetlenmesi, örtünme, gibi uygulamalardan, kadının hareketlerinin kısıtlanması hatta kamusal alana girişlerinin yasaklanmasına kadar farklı kontrol düzenekleri aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Evlilik öncesinde babasının ve erkek akrabalarının denetiminde yaşamını sürdüren kadın, evlilik sonrası eşi ve eşinin akrabaları nezdinde denetim işlemine tabi olmaktadır. Evlilik öncesi süreçte kadının bekaretinin korunması ana prensibi üzerine kurulu olan denetim işlemi, evlilik sonrasında “baba ocağı”ndan “saf” bir biçimde teslim alınan “emanet”in korunması şeklinde tasavvur edilmektedir. Demren’in (2003: 34) de dikkat çektiği üzere, bekaret üzerine kurulu olan bu namus anlayışı, özünde erkeğin soyunun saflığını güvence altına alma amacını taşımaktadır.

Hanne Blank de (2008), bekaretin, babalığın bilinebilmesine olanak verme özelliğiyle, hem ataerkillik için hem de mülkiyet için oynadığı anahtar role dikkat çekmektedir. Kadınlara cinsel anlamda erişimin kısıtlanması, çocuğun hangi erkeğe “ait olduğunu” anlamanın en kestirme yoludur. “Saflık”, “temizlik”le ilişkilendirilen bekaretin, ritüelvari sunumu ise, tanrısal niteliklerin yansıması olan ataerkinin taşıyıcısı konumundaki erkeği kutsamak üzere bir kendini adama, kendini kurban vermeyi ifade etmektedir. Ataerkil denetimin yok edilmesi anlamına gelen bekareti yitirme, Blank’ın İbraniler’den örnek verdiği ve Türkiye’de de töre cinayetlerine çokça konu olduğu gibi,

²⁸ Pınar İlkaracan’ın 1996-1997 yıllarında, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da kadınların yaşamını etkileyen en önemli kurumlardan biri olan aileye ilişkin resmi, geleneksel ve dini yasaları ve uygulamaları tespit etmek üzere, Ümraniye’de, Doğu ve Güneydoğu’da gerçekleştirdiği bir alan araştırmasının verilerine göre, Bölgede kadın cinselliği üzerinde var olan katı toplumsal denetimin en çarpıcı örneklerinden birini evlilik dışı ilişki söz konusu olması halinde bunun ölümle cezalandırılması yaygın bir uygulamadır. Kendileriyle mülakat yapılan kadınlar da bu fiili yasayı içselleştirmiş görünmektedirler. Kuracakları herhangi bir evlilik dışı ilişkinin sonucunun ölüm olduğunu düşünmektedirler. Öte yandan Kadının ve eşinin eğitim düzeyi yükseldikçe ve kent yaşamına geçildikçe zinayla suçlanmanın sonucunu ölüm olarak gören kadınların oranı düşmektedir. (İlkaracan, 1998: 188-189).

sadece erkeğe karşı değil, tanrıya karşı da işlenmiş bir suç olarak algılanmaktadır. Ortaya çıkan “kirlenme” hali, erkek cemaatinin simgesel anlamda ortak eylemiyle (töre cinayetlerinde ölüm kararının aile meclisinde alınması örneğinde olduğu gibi) uygulanan ölüm cezasıyla ve yine “kan akıtma” yoluyla ortadan kaldırılmaktadır.

Kadın bedeninin ve cinselliğinin bu denli baskılanmasında erkekliğe ilişkin değerlerin önemli bir payı vardır. Erkekliğin her an yeniden üretilmesi gereken bir kimlik şeklinde tasarlanması ve her an rekabete açık bir yapı niteliği taşıması öte yandan kadın cinselliğinin doğrudan erkeğin namusuyla ilişkilendirilmesi, bu konudaki her türlü şüphenin bir tür erkeklik yitimiyle ilişkilendirilmesi, erkeğin egemenlik alanına giren kadınlar üzerinde daha fazla kontrol uygulama zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır. Kandiyoti (2007h: 82), kadın cinselliğinin sıkıca denetlenip, erkeklerin erkeklik becerilerini sürekli teşhir etmelerini de bu kültürel yapıya bağlamaktadır.

Kültürel olarak her an “iktidar”ını kaybetmenin eğiğinde bir kimlik tasarımı şeklinde inşa edilen erkeklik, kendisine atfedilen değerleri sergilemekte ya da yeniden üretmekte zorlandığı anlarda şiddet gösterme “hakkını” / “zorunluluğunu” da içermektedir. Şiddet, Türkiye’de ataerkinin ev içi alanda en radikal görünümülerinden birisidir.

Şiddet olgusunun aile içi uygulanma tarzları, erkeklik tanımlarıyla olan bağının önemli ölçüde silikleştiğini ve şiddetin yaygın bir kültürel unsur haline geldiğini göstermektedir. Şiddet, aile çerçevesinde düşünüldüğünde, daha çok bir eğitim aracı ve itaat oluşturma yöntemi olarak çocuklara yöneltilmekte, erkek iktidarının bir tezahürü, kadını egemenlik altına alma yolu olarak da kadınlara uygulanmaktadır. Şiddet, çoğunlukla baba/koca tarafından uygulanmakla birlikte, bazen ailedeki diğer erkekler ve kadınlar da bu yola başvurumaktadırlar. Öz itibarıyla erkek egemenliğini üreten dini ve geleneksel örüntüler şiddetin meşrulaştırılmasında da temel dayanak noktalarını oluşturmaktadır. Bu noktada toplumun önemli bir bölümünde aileyi belirleyen meşruiyet kaynağı devlet otoritesince yapılan medeni kanun vb. düzenlemeler değil, gelenekler ve dini yasalar (İlkkaracan, 1998: 191). Örneğin şiddetin en belirgin örneklerinden olan namus cinayetlerinin yaygınlığı ve ritüelistik görünümüleri, aileyi belirleyen meşruiyet alanları hakkında açık bir fikir vermektedir.

2.3. 1980'lerin Ardından Değişen Toplum ve Değişen Aile

Türkiye’de yaklaşık yüz elli yıldır devam eden değişim süreci 1980 sonrası dönemde büyük bir hız kazanmıştır. Geleneksel yapılar çözülmeye yüz tutmuş, aile, sosyal devlet gibi dayanışmacı/otoriter kurumlar zayıflamış, toplulukçu/güvenlikçi değer örüntülerinin yerini yeni değersel yapılar almıştır. büyük ölçüde küresel kaynaklı olan bu hızlı değişim süreci, toplumun farklı kesimlerinin yaşamına farklı düzeylerde etkide bulunmuş ve geleneksel, modern hatta sanayi sonrası batı toplumlarına ait yaşam ve değer anlatılarının yan yana var olduğu karmaşık bir toplum ortaya çıkarmıştır. 1980 askeri darbesi ve ardından hem ekonominin hem de yaşam alanlarının Batıyla entegrasyonunu hedefleyen politikalar, sözü edilen hızlı değişim sürecinin içsel zeminini hazırlarken, küresel düzeyde yaygınlık kazanan neoliberal politikalar ve postmodern kültür formları değişimin yönünü belirlemiştir. Dolayısıyla küresel kaynaklı belirleyicilerle, toplumun içsel yönelimleri büyük ölçüde örtüşerek, bazen de çelişkiler ortaya çıkararak, ailenin arka planını oluşturan hızlı toplumsal dönüşümü etkilemişlerdir.

1980 darbesinin ardından geleneksel aile üzerinde ciddi baskılar oluşturan ve aileyi hem yapısal hem de söylemsel anlamda yeniden biçimlendiren etmenleri özetle, belli başlıklar içerisinde gruplandırmak mümkündür: darbe yönetiminin oluşturduğu ve daha sonraki dönemde yönetimi devralan yeni sağ iktidarın da belli ölçüde sürdürdüğü bireysel özgürlükleri kısıtlayıcı, militer ortam; neo-liberalizmin yükselişinin ve sosyal politikaların gerilemesinin yol açtığı işsizlik ve yoksullaşma; siyasal İslam’ın ve muhafazakar sağ ideolojilerin yükselmesi; etnik ve dini temele dayalı cemaatleşmeler; medyatik popüler kültürün tüm yaşam alanlarına sızması (Sayılan, 2009: 53); neoliberalizmin girişimci birey perspektifiyle eklemlenen kısa yoldan ne pahasına olursa olsun para ve güç elde etme yaklaşımının eski kanaatkarlık ve kadercilik anlayışlarının yerine geçmesi; tüketimin ve yaşamdan zevk alma söyleminin temel yaşam prensipleri haline gelmesi; kadınların eğitim olanaklarından giderek daha çok yararlanmaları ve çalışma yaşamına katılmalarıyla önceki yıllarda olabildiğinden çok daha gür bir sesle toplumdaki ezilmişliklerini, aile içi rol paylaşımlarını kimlik tasarımlarını sorgulamaya başlamaları...

2.3.2. Aileye İlişkin Dönüşümlerin Toplumsal Bağlamı

2.3.2.1. Küresel Dünyada Yerel Varoluşun Olanakları

1980 darbesi Türkiye toplumu açısından siyasi, ekonomik ve toplumsal bir dönüşümün miladı niteliğindedir. Her türlü toplumsal muhalefeti yasaklayan, bireyin özgürlük alanını iyice daraltan darbe yönetiminin baskı zihniyeti, 1982 anayasasıyla kalıcı hale getirilirken bir yandan da ekonomik açıdan dışa açılma ve batıyla bütünleşmeyi amaçlayan 24 Ocak kararları yürürlüğe konulmuş, böylece ekonomik girişimcilik anlamında bireyci ancak siyasal ve toplumsal yaşam açısından tüm bireysel yönelimlerin önünü kapatan yeni bir toplum oluşturma girişimi başlatılmıştır.

Oluşturulması düşünülen yeni toplumun özellikle ekonomi politikaları anlamında karakterini, dünya ile bütünleşme, küresel dünyanın bir aktörü olma söylemi şekillendirmektedir. Bu dönem, dünya ölçeğinde bir bütünleşme, açılma söyleminin de dolaşımında olduğu yıllardır. Küreselleşme özellikle ekonomik ve kültürel etkileri bakımından aileyi belirleyen bir çerçeve niteliğindedir. Neo-liberal ekonomi politikaları, özellikle az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkelerde, gelir dağılımının iyece bozulması, yoksul kesimlerin daha da yoksullaşması, sosyal politikaların zayıflaması gibi sonuçlar doğurmakta, parası olanın iyi yaşama, tüketme olanaklarına ulaşabildiği, tüketme gücü bulunmayanın ise yaşam alanından giderek dışlandığı yeni toplum modelleri ortaya çıkarmaktadır. “Vatandaş”ın yerini “tüketici”nin aldığı bu süreç hem birey hem aile açısından yoksunluklara, gerilimlere ve gerilemelere yol açmaktadır. Bireyi ve aileyi destekleyecek sosyal organizasyonların zayıflaması ya da yokluğu, bireye aile dışında güvenli bir alanı olanaksızlaştırırken, ailenin maddi ihtiyaçlarını karşılaması, üyelerine tatmin edici, eşitlikçi bir yaşam sunması gerçeklikten uzak görünmektedir.

Türkiye örneğinde, 1980’lerle birlikte uygulamaya konulan yeni ekonomi politikaları, düşük ücretlerle çalışan toplum kesimleri için erkeğin tek başına evin geçimini sağlayabilmesini neredeyse olanaksız hale getirmiştir. Bu durum, sosyal politikaların zayıflığı nedeniyle çocukların, hastaların, yaşlıların bakıcısı rolünü sürdüren kadının, çoğunlukla düşük ücretli, geçici işlerde olsa da (Kandiyoti, 1995: 370) istihdama katılmalarını zorunlu hale getirmiştir. Bolak’ın da dikkat çektiği gibi (1995: 240), erkek otoritesine ilişkin güçlü kültürel normlar, kadınların alternatifsizlik

algıları ve şiddet gibi faktörler belirleyici olsa da çalışma olgusu gelenekselliği zorlamaya başlamış, evlilik ilişkilerinin, cinsiyete dayalı işbölümünün kısmen de olsa yeniden düzenlemesi yönünde etkilerde bulunmuştur. Bu noktada erkeğin gücünden kaynaklanan haklılığı, söylemsel düzeyde işleyen kültürel bir “senaryo” olarak varlığını devam ettirirken, özellikle genç kuşaklar açısından gündelik yaşamda giderek daha az karşılık bulmaktadır.

Öte yandan çalışma ilişkilerinin görünümü ve kadının çalışma yaşamına katılımının arka planını oluşturan kültürel bağlam, sosyo-ekonomik konum ve eğitim seviyesi gibi faktörler çerçevesinde önemli farklılıklar göstermektedir²⁹. İlkaracan’ın (1998a: 287) ve Bora ve Üstün’ün (2005: 79) de tespit ettikleri gibi, kadının toplumsal yaşama bir özne olarak katılımını üç ayrı toplumsal çevrede ele almak mümkündür: Kadınların çoğunlukla tarım sektöründe ücretsiz aile işçisi olarak, ağır çalışma koşullarında, sosyal güvenceleri olmadan çalıştıkları, istihdamın oldukça yüksek olmasına karşın, kadınların elde edilen gelirin kontrolüne katılamadıkları kırsal alan; kadınların yüksek eğitime yoğun biçimde ulaşabildiği, meslek yaşamına yüksek oranda katıldığı ve en iyi çalışma koşullarına sahip kentli orta ve üst sınıflar; son olarak da istihdamın en düşük olduğu, büyük bölümünü birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin oluşturduğu kentli ya da “yeni kentli” alt sosyo-ekonomik çevre³⁰.

Sosyo-ekonomik düzey açısından alt gruplarda yer alan kesimlerde, çalışma ilişkilerinde, ekonomi politikalarının zorlamalarıyla kadının çalışma yaşamına girmesi şeklinde yaşanan dönüşüm, özellikle orta-üst sınıf kentli çevreler açısından daha çok eğitim yoluyla meslek edinme üzerinden gerçekleşmektedir. Öte yandan Durakbaşı’nın da belirttiği gibi (2002: 22), eğitim imkanlarının yaygınlaşması ve hızlı kentleşmeye

²⁹ Örneğin üniversite öğretim üyeliği gibi yüksek eğitimli profesyonel meslek alanlarında kadınların oranı bazen erkeklerin önüne geçecek düzeyde yüksektir (TÜİK, Erişim Tarihi: 01.12.2011). Üniversitelerde okuyan kadınların sayısında da gözlenen bu yüksek eğilim, bir yandan eğitimin toplumun bazı tabakaları için meslek edinmenin neredeyse tek yolu olarak algılanması, öte yandan da Cumhuriyet devrimlerinin sağladığı fırsatlardan da önemli ölçüde yararlanan kentli orta-üst sınıf çevrelerin eğitime yükledikleri aydınlanmacı misyon gibi faktörler belirleyici olmaktadır.

³⁰ Çoğunlukla ağır koşullarda ve düşük ücretlerle çalışan bu çevreden kadınlar, çeşitli araştırmalarda da bulgulandığı üzere (Bora ve Üstün, 2005; İmamoğlu, 1994; Tahire, 1998; Bora, 2007; Hattatoğlu, 2001; Bolak, 1995; Şener, 2002; Özbay, 1995; Ecevit, 1995; İlkaracan, 1998a; Kandiyoti, 2007c), kötü iş koşullarının yanında aile içi görevlerin yükünü de tek başlarına taşıırken, çalışma yaşamına katılma konusunda gelenekler, aile bireyleri ve çevre kaynaklı baskıları da göğüslemek durumunda kalmaktadırlar.

bağlı olarak, hemen hemen bütün toplumsal katmanlardaki genç kuşaklar kendi konumlarını belirlemede giderek daha çok modern kent yaşamının ihtiyaçlarına göre tercihlere ve dönüşümleri kendi yaşamlarına uygulamaya yönelmektedirler.

Kadının giderek çalışma yaşamında belirleyici bir aktör olarak varolması ve evi geçindirme sorumluluğunda kadının katkısının önemli bir paya sahip olması, gücünü büyük ölçüde maddi üstünlüğünden alan erkeğin kimliğine ilişkin meşruiyet zeminin zayıflamasına neden olmaktadır. Geleneksel anlamda kadının yeniden üretim alanına yalıtılmışlığını ve evsel alanda erkeğin egemenlik hakkını kuran, “ekmeği kazanma” sorumluluğudur³¹. Bu noktada kadının aile bütçesine yaptığı katkının miktarı egemenlik ilişkilerini belirleyen faktörlerin başında gelmektedir.

Erkeğin ekmeği kazanan olma rolünün kırılması, giderek aile içi işbölümünün daha adil bir şekilde bölüşülmesinde kadının elini güçlendirmekte, erkek, günlük yaşamını sürdürebilmek üzere kadına bazı ödünler vermek durumunda kalmaktadır. Bu bağlamda ev işi, çocuk bakımı gibi işlerin yalnızca kadınların değil erkeklerin de sorumluluğu olduğu şeklinde kültürel bir dönüşüm yavaş yavaş oluşmaya başlamıştır. Kadının kendi yaşamını kazanabiliyor olması, geleneksel anlamda kadının aileye bağımlılığını garanti altına alan güvence ve saygınlık kurumu olma özelliğini de giderek anlamsızlaştırmakta ve kadınlar egemenlik ilişkilerine daha gür bir sesle karşı koyabilmektedirler. Eğitim düzeyi yüksek olan ve kendi yaşamını kurabilecek düzeyde

³¹ Ataerkil aileyi yapılandıran erkek otoritesinin gücü kuşkusuz büyük ölçüde koca/babanın eve ekmek getiren kişi olmasından kaynaklanmaktadır. Fabrikada, orduda vb. maruz kaldığı toplumsal denetim ve eğitime maruz kalan erkek, ustabaşının, amirinin ya da komutanının uyguladığı denetimin, disiplinin benzerini ev içinde kendisine tabi olanlara karşı uygulamaya özendirilmektedir. Böylece Foucault’un iktidarın dağılımına ilişkin görüşlerinde olduğu gibi, toplumsal alanda uygulanan denetim ve gözetim babanın aile için otoritesi üzerinden aileye aktarılmaktadır (Bauman, 1999: 32). Aileye kadın sorunu çerçevesinde yaklaşan çalışmalarda da çokça, kadının ikincil statüsünün kökenine kadınların karşılığı ödenmeyen eviçi emeği yerleştirilmektedir. Kadınlar, yemek pişirme, çamaşır yıkama, çocukların bakımı, ev temizliği gibi birçok ekonomik etkinlikte bulunuyor olsa da, bu hizmetler değişim değerine sahip olmadığından hem maddi bir karşılığa ulaşamamakta hem de değersiz görülmektedir. Buradan hareketle özellikle sosyalist feminist yazarlar ailenin bir tüketim değil, üretim birimi olarak kabul edilmesi ve kadının emeğinin bir karşılığının olması gerektiğini belirtmektedirler. Bu yazarlara göre, ataerkil hiyerarşik ilişkiler, psikolojik, ideolojik, toplumsal görüngülere de sahip olmakla birlikte, daha çok sözü edilen maddi temellere dayanmaktadır (Vogel, 1990; Millet, 1987). Dolayısıyla kadının emek kapasitesi ve kişiliği üzerine kurulu olan ataerkil otoritenin yeniden üretim alanı olan ailenin dönüştürülmesi, kadının üretim alanına katılması gerekmektedir. Sosyalist feminist yazarların bu önerileri, kadınların çalışma yaşamında yoğun bir şekilde var oldukları birçok Batı toplumunda 20. Yüzyılın ikinci yarısında büyük ölçüde doğrulanmış, çalışma ilişkileriyle birlikte aile içi rol dağılımları da dönüşmüş, eski otorite kalıpları da yerini daha eşitlikçi pratiklere bırakmıştır.

geliri olan kadınların boşanma oranlarının yüksekliği, kadının para kazanma yeterliliği ile egemenlik ilişkine başkaldırma eğilimi arasındaki ilişkinin açık bir göstergesidir.

Kadınların çalışma yaşamına giderek daha etkin biçimde girmeleri, daha eşitlikçi rol dağılımlarını doğururken, aynı zamanda iş bulmanın zaten oldukça zor olduğu emek piyasasındaki rekabetin yol açtığı gerilimin artmasına da yol açmaktadır. Ancak sosyalleşme sürecinde kadınlıkla imlenen ev işleri, hegemonik erkekliğin alanının dışında bir konuma tekabül etmekte, dolayısıyla birçok erkek için çocuk bakımı, mutfak işlerinin paylaşılması gibi sorumluluklar erkekliğe ilişkin bir kayıp olarak algılanmakta, dahası erkekliğin inşası sürecine gözetim ve onaylama pratikleriyle katılan diğer erkeklerin oluşturduğu evren, sözü edilen algıyı pekiştirmektedir. Buradan hareketle, ailenin yapısını dönüştüren yeni yaşam örüntülerinin aslında ataerliliğe ya da erkekliğe ilişkin bir gerilemeyi de ifade ettiği iddia edilebilir.

Bolak (1995: 242) iddiamızı destekler biçimde, erkek otoritesinin geleneksel zeminini koruduğu bazı ailelerde, kadınların ekonomik açıdan üstün olsa da elde ettiği geliri kocalarına teslim ettiklerine ve böylece kırılanlaşan erkek kimliğinin yeniden onaylanmasına katkı sağlamaya çalıştıklarına dikkat çekmektedir. Bora'nın yaptığı araştırmada da (2007: 125), bazı yoksul ailelerde kadınların, kocalarının erkeklik onurunun yeniden üretimine katkı sağlayacağı fikrinden hareketle, aşağılanmaya hatta şiddete boyun eğdikleri ortaya konulmaktadır. Yoksulluktan kaynaklanan aşağılanmalar, itilip kakılmalar erkeğin dünyasında daha yıkıcı bir etki uyandırmakta, iktidar pratikleriyle örülen kimliğini teyit etmede zorlanan erkek ciddi bir eziklik ve değersizlik duygusuyla karşı karşıya kalmaktadır. Çeşitli kurumlar, belediyeler, vakıflar vb. örgütlenmelerce sunulan yardımlardan faydalanmak da başarısızlığın bir göstergesi olarak algılanıp erkeklik onuruyla bağdaştırılmadığından, bu tür yardımlara çoğunlukla kadınların girişimleriyle ulaşılabilmektedir.

Kuşkusuz çalışma ilişkileri çerçevesinde, erkeğin otoritesinin zayıflamasında dolayısıyla da ailenin geleneksel egemenlik ve değer ilişkilerinin dönüşmesinde belirleyici olan tek unsur kadının çalışma yaşamına katılımı değildir. Batı toplumlarından hareketle Sennett (2009: 64-65) ve Bauman (2001b: 155) erkeklerin yaşadığı bunalımlarla ilişkili olarak günümüz toplumlarında yaygın biçimde görülen bir

tür yetersizlik ve işe yaramazlık kabusundan söz etmektedirler. Sennett işe yaramazlık kabusunu, küresel emek arzı, otomasyon ve yaşlanmanın yönetimi şeklinde başlıklandığı üç temel etmene dayandırmaktadır. Üretim emeğin ucuz olduğu ülkelere kaydırılmakta böylece emek gücü içerisindeki rekabet küresel bir boyuta ulaşmaktadır. Sennett'in otomasyon dediği teknolojik gelişmeler ve makinelerin insan emeğinin yerini alması da çalışma ilişkilerinin yapısını dönüştüren dolayısıyla da erkek otoritesinin zayıflamasına neden olan etmenlerden biridir. Badinter'e göre (1992: 185) 19. yüzyılda erkeğin gücünü değersizleştirmeye başlayan makineleşme, 20. yüzyılda bilgisayar teknolojisinin kullanılmaya başlanmasıyla hem kadın ve erkek işi ayrımını anlamsızlaştırmış hem de iş olanaklarının iyice daralmasına yol açarak işe yaramazlık kabusunu körüklemiştir.

Sennett'e göre (2009: 68-70) iş gücünün küresel rekabeti ve otomasyon emeğin bir kısmını etkilerken, yaşlanma, işe yaramazlık alanını belirleyen çok daha kapsamlı bir etmendir. Verimlilik ve hareketlilik üzerine kurulu günümüz ekonomileri iş gücünden de en yüksek düzeyde verim almanın yollarını aramaktadır. Sennett, 1990'ların başında reklam alanında çalışan insanlar ve şirketlerle ilgili araştırmasında elde ettiği bulgulara dayanarak yaşlanmanın verimliliği düşüren bir unsur olarak değerlendirildiğini, çalışanların da yaşları ilerledikçe yarışın dışında kalacaklarından endişe ettiklerini belirtmektedir. Yaşlandıkça verimliliğin düşeceğiyle ilgili yargı, farklı sökterlerde de paylaşılan bir olgudur. Yaşamın her alanında yaşanan hızlı değişim, teknik ve bilimsel alanlarda, tıpta, hukukta, çeşitli zanaatlarda da kendisini göstermekte, edinilen beceriler de hızla tükenmekte, becerilerin yenilenmesi, mesleklerin yeniden öğrenilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla edinilen becerinin ömür boyu sahip olunan bir şey olduğu eski üretim biçimleri başkalaşmış, üretim ilişkilerini hareketin, dönüşümün ve dinamizmin belirlediği bir döneme geçilmiştir. Yaşlanma nedeniyle işe yaramama korkusu, modern dönemde bireyi güvene alan unsurlardan olan refah devletinin neo-liberal dünyada gerilemesi ve bireylerin koruyucu devlet gücü konusundaki endişelerinden de beslenmektedir.

Türkiye'de 1980'lerden itibaren toplumsal formasyonun belirlenmesinde ana belirleyicilerden olan küreselleşme, kültürel etkileri çerçevesinde de aileye ilişkin

dönüşümlerde etkili olmuştur. Fatherstone'un gruplandırmasıyla, "finansal güç (para), iletişim (yolculuk) ve enformasyon (televizyon yayıncılığı, basılı yayın, medya)" (1996: 181) ve 2000'li yıllarla birlikte de internet ve kişisel iletişim teknolojileri aracılığıyla, farklı kültürel formlara, hayat tarzlarına, simgesel formlara ve değer yapılarına küresel düzeyde erişme olanakları artmış, benliklerin biçimlendirilmesinde küresel referanslar belirleyici hale gelmiştir.

Bilgi ve iletişim teknolojileri üzerinden, özellikle de kitlesel medya tarafından yayılan moda, tüketim, davranış, kimlik, inanç kalıpları evrensel kültür şemaları şeklinde bireysel alanlara işlemekte ve birbirine benzeyen yaşam örüntüleri üretmektedir. Bauman'ın (2010: 44) da vurguladığı gibi medya, gösterilmeye değer bulduğu hayat tarzlarını erişilebilir kılarak ve bu kalıpların dünyanın her tarafında milyonlarca insanın yaşamında çoğaltılmasına katkıda bulunarak, sunduğu yaşam biçimleri üzerinde otoritesini de kurmaktadır. Küresel düzeyde işleyen bu kültürel belirlenim içerisinde aile de sözü edilen hegemonya alanına tabi kılınmakta, kendi değer örüntülerini üretmesi, kendi kültürünü aktarması neredeyse imkansız hale gelmektedir. Bu bağlam içerisinde aile bir "tüketim" birimi olarak tarif edilmekte ve yeni nesilleri birer tüketici olarak sosyalleştirmesi, üyelerinin tüketme yeteneklerini geliştirmelerine ve tüketim evrenindeki varlıklarını devam ettirebilmek üzere kapasitelerinin devamlılığının sağlanmasına katkı sağlamakla görevlendirilmektedir.

İnsani deneyimin, merkezden çevreye doğru bir imge ve imaj yığını akışı ve çevrenin bu imge evrenine öykünme biçimindeki katılımı şeklinde gerçekleşen bir süreç içerisinde belirlendiği küreselleşmiş dünyada, Bentham'ın modelinden hareketle Foucault'un Modern toplumlarda yaygınlaşmış bir denetim biçimi olarak belirlediği "panoptikon" modeli, neredeyse tersine çevrilmiştir. "Synopticon" (Bauman, 2006) çağında, farklılığı, çeşitliliği engellemek üzere egemen konumdakilerin diğerlerini denetlemeleri ve disiplin uygulamaları anlamını yitirmiş; denetim, teşviklerle, yönlendirmelerle örülen bir tür gönüllü katılıma dönüştürülmüştür. Esas olan, sanat, spor, bilim, şov dünyasından az sayıda ünlünün seyredilmesi ve bu ünlülerin sundukları yaşam tarzlarının küresel düzeyde bireyselliklerin inşa sürecinde yeniden üretilmesidir. Bauman imge üzerinden kurulan bu yeniden üretim sürecinde vitrinde yer alanların

otoritelerinin, uzaklıkları sayesinde emniyet altında olduğunu, uzaklığın sağladığı ulaşılabilirlik nedeniyle bir bakıma “bu dünyanın dışında” konumlandıklarını; ancak onların, öykünme düzeyinde imge üretimine katılan yereller üzerindeki belirleyiciliklerinin biktırcasına görünür olduğunu vurgulamaktadır. Bauman’a göre “küreseller, aynı anda hem erişilmez hem gözümüzün önünde hem muhteşem hem aleladedir ve erişilmeyecek kadar yüksekte olsalar da aşağıdakilerin hepsinin de peşinden gidebileceği ya da gitmeyi düşleyeceği parlak bir örnek ortaya koyarlar; onlara hem hayranlık duyulur hem de gıpta edilir; bu yöneten değil, yol gösteren bir hükümdarlıktır” (Bauman, 2006: 64). Loo ve Reijen’in (2003), sonsuzca tekrarlanan bir “öykünme” ve “özgünlük” spirali şeklinde formüle ettikleri kitle iletişim olanakları üzerinden işleyen küreseller ve yereller arasındaki bu bitimsiz kültür aktarımı, yerel yaşam tarzları, anlamsal tasarımlar ve kimlik biçimleri açısından, direniş yönelimleri söz konusu olsa da, büyük ölçüde bir tür aşınma deneyimidir. Yerel aile tasarımlarını da içine alan bu aşınma süreci, küresel imge ve yerel yapı/değer arasında kalan bireyin kendi içinde ve sosyal bağlamla olan ilişkileri düzeyinde yaşadığı çatışmalar ve sonuç olarak, daha çok küresele eklemlenme şeklinde işlemektedir. Bu yönelimin Türkiye örneğinde ve aile bağlamında, bireyi sarmalayan ilişkiyel toplulukçu değerlerin aşınması³², ailenin kapsayıcı bir kurum olarak gücünü giderek kaybetmesi, hatta ideal bir yaşam çerçevesi olma niteliğini giderek yitirmesi anlamına gelmektedir.

2.3.2.2. Tüketim Kültürüne Eklemlenme ve Kendiliğin Yeni Üretim Biçimleri

1980’li yıllar, pek çok toplumsal olgu açısından kırılmaların yaşandığı bir dönem niteliğindedir. Sözü edilen kırılmalardan birisi de, yaşamın her yönüne işlemiş olan kanaatkarlık kültüründe meydana gelmiştir. Tasarruf etmeyi neredeyse çileci bir ahlak şeklinde yaşayan insanlar, tüketimi arttırmayı gelişmenin bir unsuru olarak gören ve ithalatı destekleyen devlet politikaları aracılığıyla, tüketimle tanıştırılmıştır. Öncelikle kentli orta üst sınıfların tüketimle olan ilişkileri dönüşmeye başlamış, büyük alışveriş merkezlerinin birer birer açılmasıyla, tüketimi bir eğlence ve yaşam formu olarak deneyimleme eğilimi toplumun geneline yayılmaya başlamıştır. Televizyon

³² Yerelliğin giderek “öteki tarafından yönetilir olma” niteliğiyle, Ortodoks topluluk biçiminin gerileyişi arasında bir paralellik kuran Bauman (2001a: 52), bu sürece bağlı olarak sık ve uzun süreli etkileşimlerle oluşan uzun vadeli, yoğun güven yatırımının geçersizleştiğine dikkat çekmektedir.

yayıncılığı alanındaki devlet tekelinin kırılması ve özel televizyon kanallarının yayına başlamasıyla, tüketim ideolojisi de yaşam tarzı söylemleriyle birleşerek, gündelik yaşamı giderek daha fazla etkisine almış ve kitle iletişim araçları aracılığıyla kırsal kültürü de etkisine almıştır. Ünal'ın (2009: 105) da belirttiği gibi, sinemada ve TRT yayınlarında yüceltilen dayanışma, komşuluk, yardımlaşma, dostluk, kardeşlik gibi temaların yerini, Özal döneminin yükselen bireycilik ve zenginlik söyleminin bir uzantısı olan ve küreselleşme sürecine bağlı olarak “zenginlik” ve “refahı” yücelten Amerikan kültürünün de etkisiyle, özellikle ticari televizyonlarda, zenginliğe, “lüks yaşama” ilişkin temsiller almıştır. İyi bir yaşam, zenginlik, lüks imgeleri özellikle alt ve orta sınıflara, bir umut vaadi olarak ulaşmakta dolayısıyla hayali kurulan bu dünyaya ilişkin temsiller, bireysel yaşamları dönüştürmede referanslar olarak belirlenmekte ve bu dönüşümler medyada da tarif edildiği üzere büyük ölçüde tüketim üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. 2000’li yıllara gelindiğinde, ekonominin, kültürün, medyanın küresel bağlantılarla giderek Batıya eklemlendiği Türkiye’de, tüketim olgusu, yaşam tarzlarını, değer örüntülerini, kimlik tanımlarını vb. belirleyecek düzeyde yaygınlaşmıştır.

Tüketim, salt nesnelerin kullanım değeri içerisinde tüketilmesinden öte anlamlar ve sonuçlar içermektedir. Tüketimin arzuya olan bağına daha önce değinmiştik. Arzunun canlılığını koruması, tüketilen nesneden elde edilen hazzın yeni bir nesneye yönelime dönüşmesi, düzeneğin devamlılığı için gereklidir. Dolayısıyla nesnelerin daima daha fazla tatmin vadeden cazibe unsurları olarak sunumu oldukça önemlidir. Ancak çoğunlukla nesnenin kullanım değeri arzuyu uyandırmada yeterli cazibeye sahip değildir. Bu noktada nesneleri arzu edilir kılan şey öncelikle ona iliştilen anlamsal çerçeveler, nesnenin tüketicide uyandırdığı referanslardır. Tüketilen nesne, tüketicinin grubuna yada yöneldiği başka bir statü grubuna ilişkin imgesel bir göndermeyi de beraberinde çağırmaktadır. Tüketim ideolojisi, medya aracılığıyla üretilen bir “yaşam tarzı” söylemi üzerinden gündelik dile girmektedir. “İyi yaşama”, “hayattan tad alma” sloganlarıyla tanımlanan ve batılı bir yaşam biçimine gönderme yapması anlamında “life style” kavramıyla adlandırılan yeni yaşam anlatısı, gelir ve toplumsal statü açısından üst katmanlara göndermede bulunan seçkin ürünleri tüketebilmenin yanında, “duyguların ve hayata bakışın süzgeçten geçip estetik bir güzelliğe ulaşması”(Bali,

2001: 59) anlamına da gelmektedir. Özellikle reklamlar aracılığıyla kurulan imgesel bağlantılar, tüketicinin doyum sağladığı nesneler üzerinden “bireysellik”, “özgünlük”, “özgürlük” gibi kavramlarla örülen bir “ben algısı kurmasına da olanak sağlamaktadır. Böylece tüketilen nesne Lefebvre’nin deyişiyle “gerçek ve imgesel olmak üzere çifte bir varoluş kazanmaktadır” (1998: 93). Nesne aracılığıyla tüketici kendisini ayrı kılan davranışı ve kimliği, seçme özgürlüğü şeklinde işleyen bir tasarım sürecinde gerçekleştirilmektedir. Tüketim toplumunda bir bakıma bireye metalar aracılığıyla bireysellik satılmaktadır. Zenginlik, egzotiklik, güzellik, cazibe gibi gösterge değerleriyle anlam kazanan, gerçek varlıklarının ötesinde birer imaj olarak tüketim nesneleri haline gelen maddi ürünler, Faherstone’un (1996: 144) kavramlaştırmasıyla “iletişim vasıtaları” olarak işlev görmektedirler. Nitekim “tüketime tüm anlamını kazandıran saf ve basit *tatmin* değil, *ödüllendirilmenin*, kişisel dinginliğin sıcaklığıdır. Modern tüketiciler *ilginin* güneşinde bronzlaşırlar” (Baudrillard, 2008: 205).

Tüketim evreni doğası gereği steril bir ortamı ifade etmektedir. “Sterilizasyon”un (Ritzer, 2000: 226) birinci boyutunu, nesnelerin parlak ambalajlarla sarmalanması, ambalaj aracılığıyla tüm dışsal etkilerden korunması çerçevesinde tek tek tüketilen ürünler düzeyinde işlemektedir. Ambalaj, uyandırdığı el değmemişlik hissinin yanında, bireye ürünün tek sahibi olduğu izlenimi vererek tüketimden elde edilen hazzı bireysel bir deneyime dönüştürmektedir. Ambalaj aracılığıyla nesneler düzeyinde kurulan sterilizasyon, bol ışıklı, parlak, temiz vitrinlerden, “tüketim katedralleri”nin mekansal tasarımına, reklamların dünya üstü pırıltılı atmosferine kadar tüm tüketim evrenini kapsamaktadır. Özellikle tüketimin steril dünyasına ait olmayan tüm nesnelerle birlikte, tüketim yeterliliği bulunmayan insanların da dışarıda bırakmasıyla dikkati çeken tüketim katedrallerinin mekansal tasarımına sinen, tüm insani değer örüntülerini tüketme kapasitesine indirgeyen söylemsel inşanın, giderek tüm yaşam alanını belirleyen bir üst söyleme dönüştüğü iddia edilebilir.

Yaşamın dışarıda bırakma üzerinden steril hale getirilmesi, tüm sınırlayıcı bağlamlardan “özgürleşme”, “kendi yaşamının efendisi” olma imgeleriyle donatılan birey vurgusuyla da örtüşmektedir. Bu anlamda öznel tüketme deneyiminin mistik atmosferini bozan, tatmini engelleyen her türlü “kirliliğin”, insani deneyim alanındaki

karşılığı, bireyselleşme yöneliminde istenmeyen, bu süreci sekteye uğratan bireylere, bağılıklara, norm ve değerlere karşılık gelmektedir. Dolayısıyla yaşamın giderek tüketim üzerinden tanımlanır hale gelmesi, insani ilişkileri de dönüştürmekte, toplumsal bağlamından kopuk, dışlayıcı, izole bireysel kimliklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Özellikle orta, üst sosyo-ekonomik grupların yeni ev ve mekan organizasyonları, sözü edilen sterilizasyon vurgusunun iyice belirgin olduğu örneklerdendir.

Tüketimin giderek toplumsal anlam üretme süreçlerini belirleyen bir faktör haline gelmesi, sosyalleşme süreçlerini de dönüştürmekte, çocuğun sosyalleşmesi aynı zamanda özellikle kitle iletişim araçlarının belirleyici olduğu, tüketicinin de üretildiği bir süreç haline gelmektedir. Bu noktada Wernick'in tüketimi artırmada sosyalleşmeye ve aileye vurgu yapan görüşleri dikkat çekicidir:

Bolluğuyla her tarafa yayılan yeni (ve pahalı) metaları emecek talebi harekete geçirmek yalnızca çok yaygın bir tanıtımı değil, aynı zamanda evlerdeki alışkanlıklarda, harcama biçimlerinde ve aile değerlerinde radikal değişiklikler olmasını gerektiriyordu. Aile bir üretim merkezi olmaktan ziyade bir tüketim merkezine dönüşmek, tutumluluğa karşı yaklaşım tamamen değişmek, öncelik modern ve genç olmaya kaydırılmak zorundaydı. Müşterilerin adapte olmasına (ve böylece tüketici haline gelmelerine) yardımcı olmak için, reklamlar doğrudan, kentleşmenin ve evin teknolojik-ekonomik bakımdan ciddi bir dönüşüm geçirmesinin ev cephesinde yol açtığı kültürel kargaşaya hitap etmeliydi. Kısacası reklamcılık, efektif talebin yükseltilmesi ve korunması açısından (tüketici kredisiyle birlikte) can alıcı bir önem üstlenerek pedagojik bir tutum benimsemeye sürükleniyordu (Wernick, 1996: 47).

Öztürk'ün 2002 yılında yaptığı araştırma (akt. Şentürk vd. 2009:29) Wernick'in savunularını destekler niteliktedir. Bu araştırmaya göre tüketim çocuklara yönelik reklamlarda bir haz kaynağı olarak sunulurken çocuk tüketime özendirilirken, sosyalleşme sürecini belirleyen dini, ahlaki ve kültürel temalarda da dönüşümler ortaya çıkmaktadır. Araştırmaya katılan çocukların önemli bir bölümü, televizyon öğrendikleri ile ailesinin kendisine sunduğu değerler arasında bir çatışma yaşadığını ifade etmişlerdir.

Kitle iletişim araçları ve 2000'li yıllardan itibaren yaygınlaşan sanal evren aracılığıyla insanlara yaşam tarzına ilişkin tek bir idealin olmadığı, farklı yaşam olanaklarının, özellikle “yeterince” parası olanlar için, her zaman olanaklı olduğu mesajı

verilmektedir. Loo ve Reijen’e göre (2003: 157) kültür kalıpları, öyküler, görüntüler biçiminde sıradan insanların evine kadar taşınan yaşam tarzları, yerel kültürün etkisini giderek kırmaktadır. Loo ve Reijen’in yerel kültürlerin zayıflamasına ilişkin tespitlerini, aileyi ve aileye ilişkin anlam çerçevelerini içine alacak şekilde genişletmek mümkündür.

2.3.2.3. Bireyselleşme/Bireycileşme ve Kalıcı Bağlılıkların Ötesi

12 Eylül sonrası dönemde hem darbe yönetimi hem de Özal tarafından uygulanan “depolitize,” bireyci bir gençlik yaratmayı amaçlayan eğitim ve toplumsallaştırma politikaları, bireysel yönelimleri kutsayan küresel kaynaklı yaşam imgeleri ve “yırtma”yı tüm ahlaki referansların yerine ikame eden ekonomik koşullarla örtüşen bir kuşağın yetişmesine zemin hazırlamıştır. Çağdaşlaşma anlatılarının, değişim söylemlerinin merkezine yerleştirilen birey, popülist söylemlerin yeni sihirli nesnesi haline gelmiştir. Demet Lüküslü (2005) bireyci ideolojinin bu yükselişini “maddeci-başarıcı tipin zaferi” olarak değerlendirmektedir. 1990’lardan itibaren bireysel deneyimin küresel evrene sıkıca eklenmesine olanak veren kitle iletişim araçlarının küresel ölçekli yapılara dönüşmeleri ve iletişim teknolojilerinde ortaya çıkan devrim niteliğindeki yeniliklerle Batı referanslı bireyci yaşam yönelimi giderek daha da belirginleşmiş ve yaygınlaşmıştır.

Medyanın, endüstrileşme sürecine koşut olarak modern değerlerin topluma empoze edildiği azgelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde, bir manipülasyon aracı olarak oynadığı etkin role vurgu yapan Önür (2007: 168) de Dünya toplumlarındaki yapısal dönüşümlere paralel olarak medya kültürün etkisiyle, sürekli kendini yenileme, değişim, güvensizlik gibi “esnek benlik” özellikleri taşıyan bir birey tipinin yaratıldığını belirtmektedir. Gronsberg, sözü edilen bireyci yönelimin kaynağı niteliğindeki Batı modelini “her şeyden çabuk sıkılan, kolay motive olamayan ve kendini her şeyi hak ediyor gibi gören ve hayattaki en önemli derdi keyif almak olan çocuklar” şeklinde tanımlamaktadır (akt. Balta, 2005: 21).

Değer yapılarında belirginleşen ve daha çok piyasa mantığından hareket eden bireyselleşme vurgusu idealize edilen insan tipinde ortaya çıkan değişime de yansımaktadır. İnandır’a göre (2006: 95), makbul insan, “verimlilik”, “hırs”, “geniş bir

vizyon sahibi olmak”, “yaratıcılık” gibi ölçülere göre belirlenen “başarılı” olmayla özdeşleştirilmiş, buna bağlı olarak özel hayat alanında da hobilerden cinselliğe her edim, “performans” ölçüsü olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Çalışma ilişkileri açısından, katma değer üretimine yapılan katkının miktarını ölçen “performans” ölçüsü, Bauman’ın (1999) da vurguladığı gibi, gençliğe, verimliliğe, kendini yenilemeye gönderme yaparken, bireyin yaşamında her an piyasanın dışına atılma ve yoğun bir işe yaramazlık duygusu yaratma riskini taşımakta dolayısıyla gerilimli bir ruh halini beraberinde çağırmaktadır.

Önür’e göre (2007: 173-175), yeni birey tipinin temel kimlik stratejisi tüketici olmasıdır ve tüketim bireyle birlikte aileyi de tanımlayan ana unsurlardan birisi haline gelmiştir. Tüketen birey yüceltilirken, aile üyelerinin tüketme olanaklarını genişleten baba iyi baba olarak tanımlanmakta, hatta bazen ahlaki, dinsel, geleneksel vb. değerlerin yerine, mal ve hizmetleri tüketme kapasitesi temel değer olarak kullanılmaktadır. Önür, aileye ilişkin değersel yapılarda meydana gelen bu dönüşümde medyanın sunduğu, yaşamın temel amacını tüketimle eşleştirdiği temsillerin oynadığı role özellikle vurgu yapmaktadır. Kadınlığı, erkekliği “tüketen özneler” olarak, özellikle de bedenleri üzerinden kimliklendiren medya temsilleri, çocuğu da doğduğu andan itibaren tüketim evrenine eklemlenmeye çalışmaktadır. Böylece üyeleri birer tüketici olarak yeniden kimliklendirilen aile, köken olarak bağlı olduğu geleneksel kültürel çerçeve ile, tüketimi merkeze alan küresel kaynaklı değerlerin arasında sıkışmakta ve geleneksel anlamda sahip olduğu “yönlendirici ve kuşatıcı” niteliklerinden uzaklaşmaktadır.

Bireyin, ailesinin temsil ettiği kültür bağlamından uzaklaşması, yaşam pratiklerine referans olarak bu kültür değerlerini almaması başka deyişle bireyselleşme, bir özgürleşme deneyimi olarak yaşanırken, bir yandan da kültür aktarımı sürecinin kesintiye uğraması sonucunu doğurmakta ve özellikle statükocu çevreler tarafından ailenin ve geleneksel değerlerin gerilemesine yol açtığı gerekçesiyle kaygıyla karşılanmaktadır. Öte yandan Türkiye’de hızla yükselen bu birey eksenli yönelim, aydınlanmanın akli referans alan inşacı bireyselleşme anlayışından oldukça farklı bir çizgide ilerlemektedir. Bu yönelimi bir özne olma haline göndermede bulunan bireyselleşme kavramı yerine, kendini daha çok postmodern topluma özgü tüketim

yapıları ve hazcı konum alışlar üzerinden üreten bir bireycileşme yönelimi şeklinde tanımlamak daha doğru olacaktır. Can Kozanoğlu (1995: 121) da, birey söylemi altında yaşananları, “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış kitlelerin el ele istikbale yürümeleri” şeklindeki popülist söylemin yerini, bireyciliği merkeze alan, bireyi bir imaj olarak kullanan neo-popülist bir söylemin alması olarak tanımlamaktadır. 2010 yılında yapılan aile değerleri araştırmasına (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010) da yansıyan bu bireyci kimlik referansı, aileye ve kalıcı bağlılıklara karşı bir antipatinin üretildiği, bireysel hayatların metalaştırılarak bireyselleşme ve özgürlük söylemleri üzerinden bireylere tekrar pazarlandığı, bencilliği körükleyen bir süreç olarak yaşanmaktadır. Bu süreçte birey olmak hep tüketmekle ilişkilendirilmekte, insanlara bireyselliğe tüketcekleri farklı ürünlerle ulaşabilecekleri düşüncesi aşılarmaya çalışılmaktadır. Gerçekte ise ortaya çıkan durum, özgün kimlikler değil, Bauman’ın (2000a) deyimiyle “aynılığın cehennemi”dir.

Ailenin, topluluğun alanından uzaklaşma, özerkleşme süreci bir yönüyle de güvensiz, tekinsiz bir dünyaya doğru adım atma anlamına gelmektedir. Giddens’in (2010:94), dostça ya da yakın ilişki örüntüleri sunarak hem uzam hem zaman boyutunda istikrarlılaştırıcı bir rol üstlendiğini savunduğu akrabalık sistemi ve bu sistemin modern görüntüsü niteliğindeki çekirdek ailenin güvenlik sunma niteliklerini yitirmeleri, arzusunun tatmini yolunda tüm bağlılıklardan uzaklaşan bireyin yaşamında yoğun bir “risk” (Beck 1992), “müphemlik” (Bauman, 2003a) algısının deneyimlenmesinde etkili olmaktadır. Bireyselleşme yönelimi, geleneksel toplulukçu bağlılıkların yanında manevi güvenlik sağlayan geleneksel anlam çerçeveleri ve dinden de uzaklaşmayı, öznel edimlere meşruluk kaynağı olarak bireyin kendisine yönelmesini de içermektedir. Ebeveynlerin edimlerini de şekillendiren geleneklerin ve dinsel kozmolojilerin güven düzeneği olarak işlevlerini kaybetmeleri bir “kişisel anlamsızlık” (Giddens, 2010: 96) tehdidini gündeme getirmektedir.

Türkiye’de, toplumun önemli bir kesimi için, Giddens’in (2010) belirlediği akrabalık ilişkileri, yöre, gelenek, din gibi geleneksel toplumlara özgü güvenlik odakları hala anlamlı bir sosyal bağlam niteliğindedir. Kentsel alanlarda bu işlevleri büyük ölçüde çekirdek aile üstlenmekte dolayısıyla ailenin giderek bir krizin içine

sürüklendiğine ilişkin belirtiler, sözü edilen güvenlik evreninin de yok olacağı kaygılarını da beraberinde getirmektedir. Buradan hareketle, tüketim kültürünün vurguda bulunduğu, hazcı, anlık zevk peşinde koşan, narsistik ve bencil kişilik tiplerinin (Fatherstone, 1996: 187), diğer bütüncü değersel yapılarla birlikte aile açısından da yıkıcı etkiler uyandırdığı söylenebilir.

2.3.2.4. Feminist Hareket: Kadınca Bir Başkaldırı

Türkiye’de, Osmanlı’nın son döneminde başlayan ancak Cumhuriyet devrimlerinin ardından Tekeli’nin “hedefe ulaşıldığı yanılsaması” dediği bir algı içerisinde duraklayan feminist hareket, 1980’li yıllarda yeniden ve güçlü bir biçimde yükselişe geçmiştir. Tüm toplumsal muhalefet olanaklarının önünün kapatılması feminizmi neredeyse tek mücadele alanı olarak bırakırken, kadınlığı bacı söylemi içerisinde devrimci harekete ekleyen ve feminizmi bir burjuva ideolojisi olarak gören sol hareketin yasaklanması da bu hareket içerisindeki kadınları bir bakıma ideolojik sınırlandırmalardan kurtarmış (Tekeli, 1995: 33; Kadıoğlu, 1998: 97; Arat, 1995: 85) ve kendi sorunlarına yönelmelerine ortam hazırlamıştır.

Çeşitli dergiler, tartışma grupları, ev toplantıları çerçevesinde örgütlenen ve ideolojik ve politik bir birikim oluşturmaya çalışan (Bora ve Günal, 2002: 7), avukat, öğretim üyesi, psikolog, doktor gibi meslek sahibi kadınların başlattığı, sonradan üniversite öğrencileri arasında, daha az eğitilmiş çevrelerde genişleyen feminist hareket birinci dalgada olduğu gibi seçkin niteliğini büyük ölçüde korumuştur (Tekeli, 1998: 339). Batıdaki kadın hareketinden onbeş-yirmi yıl sonraya rastlayan bu ikinci kuşak kadın hareketi içerisinde, ulusçu egemen ideolojiyi temsil eden kadınlar da bulunmakla birlikte, bu yapıdan kopmayı, kadınların bağımlılığını hazırlayan her türlü ataerkilliği sorgulamayı, kadının bir özne haline gelmesini öneren belirgin bir yönelim söz konusudur (Berktaş, 1998: 5-6; Arat, 1995: 76; Bora, 2009; Ağduk Gevrek, 2004: 307). Bu çerçevede feminist hareket, sadece eşit hak talebinin ötesinde, var olan toplumsal cinsiyet rejimini, kadınlık ve erkekliğe ilişkin rolleri ve kimlik tanımlarını, cinsiyet rejimini besleyen kültürel arkaplanı dönüştürmeye çalışmış, ataerkil örüntülere karşı

ideolojik bir saldırı başlatmıştır³³. Berktaş'ın deyimiyle bu, kadınların “kendi kendilerini tanımlama, kendi adlarını kendilerinin koyması” (Berktaş, 1998: 6) girişimidir.

Kadını cinselliğinden arındırılmış meslek kadını ve anne ya da baştan aşağı cinsel imajlarla donatılmış bir nesne olmak üzere iki farklı varlık gibi tasarlayan kültürel bağlama karşı çıkan feminist hareket, kadın kimliğini, bedeni, cinselliği ve zihniyle bir bütün olarak yeniden tanımlamaya çalışmıştır. “Bedenimiz bizimdir” sloganıyla bedenine ve cinselliğine sahip çıkmaya çalışan kadınlar, filmlerde, dergilerde romanlarda, öykülerde, köşe yazılarında, kadınlığı ve cinselliğini kısıtlayan ahlaki yapılara karşı çıkmakta, ataerkil bağlılıklardan kurtulmayı ve “birey olarak özgürleşme”yi amaçlamaktadırlar (Berktaş, 1998: 7; Altınay, 2002: 324; Durakbaşı, 2002; Göle, 2001: 112). Birey olma talebinde bedensel pratiklere, cinsel özgürleşmeye yapılan vurgu özellikle dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım aslında kadını aile kurumu içerisinde tanımlayan, bu nedenle de kimliksiz ve cinsiyetsiz varlıklar olarak gören kültürel bağlama, bir bakıma da aile kurumuna karşı girişilen bir başkaldırıyı ifade etmektedir. Özellikle sosyalist yönelimli feministler, kadının özgürleşme imkanını ailenin sınırlayıcı değer ve ilişkilerinden uzaklaşmakta görmektedirler. Dolayısıyla ailenin bağlayıcı sınırlarından kurtulup kamusal yaşamda bir özne olma girişimi teşvik edilirken, bir yandan da özel alanın dönüştürülmesi, yeniden biçimlendirilmesi mücadelesine girilmektedir. Özel alan, kamusal alan ayrımı başlıca tartışma alanlarından birini oluşturmaktadır. Feminist söylemin merkezine oturan “birey” olma ve “farklılık” vurguları çerçevesinde yürütülen bu tartışma “özel olan politiktir” (Timisi ve Ağduk Gevrek, 2002: 14; Göle, 2001: 112; Arat, 1995: 84; Bora, 2009) sloganıyla özetlenen, tüm yaşam evrenini içine alan bir sorgulamayı ifade etmektedir. Bu bağlamda, mahremiyet alanı içine hapsedilen eşitsizlikler, tahakküm ilişkileri, kamusal alanda da uzantıları olan yapılar olarak sorgulamaya tabi tutulmaktadır.

³³ İkinci dalga feminist hareket toplumsal, siyasal ve kültürel yapıyı kuran ataerkil zihniyet yapısında büyük değişiklikler gerçekleştirememiş olsa da (Acuner, 2002: 156), aile içi cinsel taciz, şiddet gibi tabu olarak görülen konuları gündeme getirerek, gündem oluşturmuş ve bir dönüşüm sürecini başlatmıştır. Feminizmin akademik bir alan haline gelmesini sağlamış, çok sayıda kadın grubunun oluşmasıyla kadın sorunlarına duyarlı bir kamuoyu oluşturulmuş, eşitliğin sağlanması yolunda çeşitli yasal vb. kazanımlar elde edilmiştir (Arat, 1995: 83; Uçan, 2004: 121).

1990'lı yıllardan itibaren feminist hareket farklı sosyo-kültürel ve ideolojik yönelimlerin uzantısı olarak özellikle etnik ve laik, anti laik eksenlerinde çeşitlenmeye başlamıştır. Feminizmin ulusçu karakterine karşı çıkan Kürt kadınlar kimlik sorunu etrafında fikirlerini oluştururken, Müslüman kadınlar da feminist hareketin seçkinci-tahakkümcü tavrına karşı çıkarak (Bora ve Günal, 2002: 7; Bora, 2004: 110; Ağduk Gevrek, 2004: 307; Arat, 1995: 107) kendi söylemlerini kurmaya yönelmektedirler. Aileye ve kadının statüsüne bakışta da farklı yaşam önerilerini gündeme getiren bu farklı yönelimlerin içerisinde özellikle İslamcı yaklaşım 2000 sonrası dönemde iyice yükselmesi ve egemen anlatılardan birisi haline gelmesi anlamında dikkat çekicidir. Aileyi kutsallık söyleminin içerisinde tanımlayan bu perspektifin aileyi ve kadını algılayışı, *Kadın ve Aile* dergisinin 1985 tarihli ilk sayısında M. Esad Çoban'ın kaleme aldığı başyazıda net bir biçimde açıklanmaktadır. “Amacımız” başlıklı yazıda derginin hedef kitlesi olan kadınlara şöyle seslenilmektedir:

Sizler bizim nazarımızda ya, beyaz oyalı namaz başörtülü, eli tesbihli, ağzı dualı hacı anne ve teyzeler veya, eşine yuvasına sadık, ciddi, şefkatli ve fedakar ev hanımları; ya da cici temiz, cıvıl cıvıl, hünerli küçük ablalarsınız.

Biz yuvayı dişi kuşun yaptığını, aile fertleri arasındaki sıcak ve sevimli sevgi bağlarının sayenizde sağlandığını biliyoruz. Sizler yuvanın direği, toplumumuzun temellerisiniz.

Çocukları sağlıklı olarak siz yetiştirir; aile görgü ve terbiyesini onlara siz verir, ninnilerle, öğütlerle, dualarla siz yönlendirirsiniz.

Erkekler sizin sayenizde mutlu ve başarılı olur; eve dönünce günün yorgunluğunu, hayatın velvele ve dağdağasını unuttur, sizde teselli bulur, memnun ve müsterih uyur (Çoban, 1985: 3).

Aileye ilişkin fikirlerini bu söylem içerisinden üreten kadınlar, feminist anlatının genel çizgisinden koparken, kadını da cinsiyet vurgusundan arındırarak anne ve eş olma niteliklerini ön plana alarak tanımlamaktadır. Bu kadınlar kendilerini “dişilik değil kişilik” vurgusuyla tanımlanmayı tercih etmektedirler. Bununla birlikte, bu hareket içerisinde yer alan özellikle genç kadınlar, müşfik anne rolünün ötesinde, daha çok kadınlar arasında kurulan kamusal bir dünyada yürütülecek misyonlar da üstlenmekte, böylece politik alanda aktif bir biçimde var olan, direnen, haklarını arayan bir kadın profili sergilemektedirler.

2.3.2.5. Kitle İletişim Araçları ve Ailenin İmgesel Uzantıları

1980 sonrası dönemde toplumsal dönüşüme yön veren aktörlerden birisi de kitle iletişim araçlarıdır. Medya sahipliğinin gazeteci kökenli patronlardan, başka alanlarda da yatırımları olan iş adamlarına geçtiği, sermayenin yayıncılık alanına girdiği bu dönemde yayın içerikleri de dönüşmüş, çokça “yükselen değerler” olarak kavramlaştırılan, “bir lokma ekmekle yetinmemek, vizyon sahibi olup hedefi büyük tutmak, hayatta başarılı olmak, vasatın üzerinde rahat bir hayat sürece kadar yeterli bir geliri temin etmek, bu düzeye eriştikten sonra da hayatın tadını doya doya çıkarmak” (Bali 2001: 58) gibi sloganlar medya içeriklerinin merkezine konumlandırılmıştır.

Medya içeriklerinin özel olarak da televizyonun temel vurgu alanlarından birisi olan aile kavramı da bu değer örüntüleri çerçevesinde temsillere yansımaktadır. Ailenin, farklı ideolojik, dini vb. söylemlerin merkezi alanlarından birisi olması, aileye ilişkin kurulan temsillerin de ideolojik göstergeler olarak yapılandırılmasını sağlamaktadır. Yayın organının sermaye yapısı, program yapımcılarının, yazarların dünyaya bakışı, reklam verenlerin talepleri ve izleyicilerin beklentileri gibi belirleyiciler arasında kurulan bir dengenin sonucu olarak ekrana yansıyan aile görünüşleri ve aileye ilişkin idealleştirmeler, toplumsal evrene ilişkin sözü edilen meta söylemler içinde üretilmektedir. Bu konuda özellikle televizyon dizilerine ilişkin yapılan çalışmalarda (Özen, 2010: 60; Çiçekoğlu, 2010: 48-56; Cantek, 2010: 89), muhafazakarlığın baskın olduğu dönemlerde aileye, geleneksel, bütünleştirici değerler bağlamında daha çok vurgu yapılırken, toplumsal değişimin, modernleşme söyleminin öne çıktığı dönemlerde de bu söyleme ilişkin göndermelerle örülmüş birey ve aile tasarımlarının ekrana yansıdığı ortaya konulmaktadır. Örneğin kadının konumunu, aileyi bir arada tutması beklenen, cinselliği bastırılmış, boyun eğici bir karakterde sunma ya da bağımsız, bedenine sahip çıkan bir birey olarak kimlik kazanması arasındaki gerilim ekseninde inceleyen Çiçekoğlu (2010: 48-56), muhafazakarlığın ağır bastığı dönemlerde kadının esas olarak aile içinde tanımlandığına, toplumsal değişimin ve kadın hareketinin güçlü olduğu dönemlerde ise çalışma yaşamına katılan, nispeten daha özgürlükçü bir kadın temsilinin sunulduğuna, kadınların rol modellerinin çeşitlendiğine dikkat çekmektedir. Bu süreçte, 1970’lerden 80’lere, TRT aracılığıyla, ulusçu vurgularla

harmanlanmış, “Türk aile yapısı” denilen muhafazakar bir aile kurgusu topluma yayılmaya çalışılmıştır. Saktanber’in (1995: 216-217) tespitlerine göre ise, Türkiye’de radyo ve televizyon yayınlarının devlet eliyle yürütüldüğü 1980li yıllara kadar, kadınlara yönelik olarak hazırlanan programlarda, “nazik hanımlar”, “saygıdeğer ev hanımları”, “kutsal anneler” olarak tanımlanan kadınlar, “toplumun mutlu yarınlarını gerçekleştirecek temel öğelerden biri” olarak değerlendirilmekte, bu bakışla kadının “aile içinde eş ve ana,” bunun yanında “dünyada insan, toplumda yurttaş” olduğu vurgulanmaktadır. Öte yandan “ailenin Türk toplumunun çekirdeği ve vazgeçilmez unsuru” olduğu vurgusundan hareket eden ve kadını aile sınırları içerisinde tanımlayan bu programlarda sunulan mazbut aile tablosu, gazetelerin magazin eklerinde, çeşitli dergilerde yerini abartılı bir biçimde sergilenen cinselliğe, cinsel cazibelerini öne çıkaran “davetkar”, “sereserpe” kadın bedenlerine bırakmaktadır. Ancak bu “serbestlik”, “açılıp saçılma” hali, aile ideolojisine yönelik herhangi bir eleştiri içermediği gibi, muhafazakar aile söyleminin başka bir görünümü niteliğindedir. Bedenleri ve cinsellikleri aracılığıyla para, şan, şöhret, cinsel cazibe kazanmanın bir maliyeti de vardır. “Kalpler hep boştur, son sevgiliden yeni ayrılmanın üzüntüsü büyüktür, toplumun baskılarından bunalımlara girilmiştir. Bu koşullar altında da olsa toplumda bir ‘isim’ olmanın, bol para edinmenin özendiriciliğine karşı, bu tür şeylere özenip ‘kötü yola’ düşmüş, cinayete kurban gitmiş veya ‘yuvası yıkılmış’, kandırılmış kadınların haberleri de bu maliyetin diğer yüzünü oluşturur” (Saktanber, 1995: 219-220).

1970’li yılların sonlarından itibaren, “kadınlığı erkek söyleminin dışında tanımlamaya çalışan”, kadını ev kadınlığı ve anneliğin ötesinde hedeflere yönelten, “Kadınca”, “Nokta” gibi dergiler yayınlanmaya başlanmıştır. Kadınlara “kendilerini keşfetmeleri, özellikle de duygularını, kapasitelerini ve cinselliklerini keşfetmeleri”, öğütlenirken, ekonomik özgürlüğün elde edilmesi, kariyer sahibi olunması gibi hedefler belirlenmektedir. Bu perspektifle Saktanber, “Kadınca” dergisinde hedeflenen kadın imgesini “kendini ve cinselliğini tanıdıkça kocasını ve/veya erkeğini nasıl en az tavizle idare edebileceğini bilen, haklarına vakıf, kararlı, ayakları üzerinde duran, kendine saygılı ve ama aynı zamanda pratik alafranga sofralar kurabilen, çeşitli kozmetikler, diyetler ve jimnastiklerle saç, yüz ve vücut bakımına titiz, günün modasını takip eden,

ev dekorasyonundan anlayan ‘modern’ bir kadın” (Saktanber, 1995: 223) olarak tarif etmektedir. Bu kadın için ev kadınlığı bir seçenek olarak gösterilmezken, kötü bir şey olarak da sunulmamaktadır.

1980’lerle birlikte feminist hareketin kadın kimliğinin inşa süreçleri olarak talep ettiği bedensel ve cinsel özgürleşme, kadın kimliğine ilişkin köklü değişimler doğururken, medyada idealleştirilen kadınlık hallerini de dönüştürmüş, kadınlar açısından bir bakıma daha zorlu idealleştirmeler ortaya çıkarmıştır. Erkek egemen söylemce kurulan cinsellik anlayışıyla giderek örtüşen bu “ideal kadın” imgesi, “pasif, kolayca el konulabilir, hükmedilir, parçalarına ayrılıp çeşitli amaçlar için kullanılabilir, seyirlik bir cinsel haz nesnesi” (Saktanber, 1995: 213) olmasının yanında; “bağımsız, azimli, kariyerli aynı zamanda da evli ve anne olması” (akt. İmançer, 2002: 168) gibi özellikleri taşıyan bir “süper kadın”dır. Dolayısıyla kadının “başarılı” kabul edilmesinin koşulu, çalışma yaşamına katılıyor bile olsa, mükemmel bir ev kadını ve anne olması, şefkat, anlayışlılık, fedakarlık niteliklerini korumasıdır.

1990’lardan itibaren televizyon yayıncılığı alanına özel sermayenin girmesi, kanalların çeşitlenmesiyle oluşan liberalleşme ortamı Çiçekoğlu’na göre (2010: 48-56), aile temsillerine fazlaca yansımamış, aileye ilişkin muhafazakar söylem büyük ölçüde devam etmiştir. Bazıları yayın hayatına TRT döneminde başlayan “Bizimkiler”, “Süper Baba”, “İkinci Bahar”, “Canım Ailem”, “Yaprak Dökümü” gibi diziler, cinsiyete dayalı toplumsal rol bölüşümleri, annelikle kimliklendirilen kadının cinselliğinin görmezden gelinmesi, “kutsal aile”ye sadakatin kimlik ve beden pratiklerinin özüne yerleştirilmesi, ailenin erkeğin egemenlik alanı olarak belirlenmesi gibi ataerkil uyaşımları ısrarla sürdürürken, “Şehnaz Tango” ve “Çocuklar Duymasın” örneklerinde olduğu gibi bu tanımların dışına taşan yönelimler, temsil ve gerçek arasındaki muhafazakar bağlantıları net bir biçimde ortaya çıkaran bir biçimde, kesin olarak reddedilmektedir. Bu bağlamda İmançer (2002: 167) genel olarak televizyonlarda anti-feminist bir trendin varlığından söz etmektedir. İmançer’e göre feminist hareketin kazanımlarından yararlanan günümüz genç nesillerinin feminist düşüncüyü erkeksi bir kadın profili çizdiği iddiasıyla reddetme eğilimi göstermelerine neden olan bu anti-feminist anlayış, televizyon anlatılarında klişeler üzerinden tanımlanan feministlerin kadın hareketinin bir parçası olmak yerine,

problemlerine kişisel çözümler üretmeye çalışan, yalnız, başıboş karakterler olarak karikatürize edilmeleri ve küçümsenmeleri gibi görünümlemlerle ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında kadının dişiliğinin ön plana alındığı, cinselliğin ve kadın bedeninin neredeyse her türlü ticari ambalaja ilişitirildiği kitle iletişim araçlarının dünyasında, “feminizm cılız bir ses olarak kalmaktadır”.

2000’li yıllar, 1980’lerden itibaren medyanın yoğun bir şekilde kullanmaya başladığı cinselliğe ilişkin temsillerin, televizyon dizilerinde de yer bulmaya başladığı bir dönemdir. Özellikle “Aşk-ı Memnu”da cinsellik anlatının temel temalarından birisi olarak kullanılmaktadır. Cinselliğin, “Türk aile değerleri” denilen muhafazakar çerçevenin çok ötesinde neredeyse pornografi düzeyinde bir tüketim nesnesi olarak sunulduğu bu dizinin elde ettiği yüksek izlenme oranları, Çiçekoğlu’nun yorumuyla “pornografi ile taassubun birbirini dışlamadığını, tam tersine birbirini beslediğini ve tamamladığını, diğer bir deyişle birbirin ‘mütemmim cüzü’ olduğunu” (2010: 57) hatırlatması anlamında oldukça ilginçtir.

Günümüzde medya gündelik yaşamın her anında var olan belirleyici bir aktör haline gelmiştir. Bostancı’nın (1998: 130) da dikkat çektiği gibi, medya, anlatılarında, gerçekliği kendi üslubu içerisinde imgelere dönüştürmekte ve bu imgeleri yaşam tarzları olarak yeniden gerçekliğin alanına sunmaktadır. Medyada aileye ilişkin kurulan imgeler de izleyiciler açısından yaşamsal birer referans niteliğindedir. Yapılan araştırmalarda (Arslan, 2004a, 2004b; Barrett and Braham, 1986; Gencel Bek ve Binark, 2000; Şentürk vd., 2010; Batmaz ve Aksoy, 1995; Özdoğan Belligüçük, 2004) medya içeriklerinde cinsel özgürlük anlayışı, kadının statüsü, bireysel özgürlükler, çocukların nasıl yetiştirileceği, çocuk sayısı gibi konularda üretilen imgelerin toplum tarafından örnek modeller olarak benimsendiği, aile imgelerinin aile içi etkileşimleri, aileyi kuran değersel çerçeveleri etkilediği ortaya konulmaktadır. Öte yandan medya içeriklerini neredeyse tamamen belirleyen bir “popüler kültür” olgusundan da söz edilmektedir. Çokça vurgulandığı üzere, reyting kaygısı, popüler kültürü ekrana böylesine taşıyan temel belirleyicidir. Bu yapı içerisinde mahremiyet, arsızca açılan, pazarlanan aynı zamanda da ilgi çeken bir gösteri unsuru haline gelmiş, Tekelioğlu’nun (2006: 166) deyişiyle bir “mahremiyet gösterisi”nin yaşandığı bu ortamda Modern toplumları

karakterize eden “kamusal-mahrem” ayrımı çalışmaz hale gelmiştir. Aile, “mahrem” alan neredeyse kamusal bir olguya dönüşmüştür: evliliklerin, aşk ilişkilerinin en gizli sırları paylaşılmakta, aşkların nasıl yaşanacağı, evliliğin nasıl kurulacağı, evlenilecek eşin seçimi canlı yayınlarda, izleyicilerin de katılımıyla kararlaştırılmakta, evliliğe ilişkin problemlere, ekranlarda çözüm üretilmeye çalışmaktadır. Bu noktada Baudrillard’ın kitle iletişiminin kültürü ele alışına ilişkin görüşleri aydınlatıcıdır. Baudrillard’a göre (2008: 128), kitle iletişimi kültürü ve bilgiyi dışlamakta, gerçek, simgesel ve didaktik süreçler toplumsal katılımı azaltacağından, anlam kurma işlemi içeriği boşaltılmış, salt biçimsel ve göstergeler yoluyla gerçekleştirilmektedir. Tekrarlar üzerinden oluşturulan göstergeler sistemi, aileye ilişkin anlamların inşasında da çeşitli yüceltmeler şeklinde kurulmaktadır:

Çok gençlerin ve çok yaşlıların yüceltilmesi, soylu evliliklerinden duyulan heyecanın birinci sayfalara taşınması, kitle iletişiminin beden ve cinselliğe düzdüğü övgü; tüketim adı altında günümüzde her yerde hem gerçek yok oluşlarını hem de karikatürsü dirilişlerini kutlayan bazı tarihsel yapıların parçalanmasına tanık oluyoruz. Aile çöküyor mu? Aile yüceltilir. Çocuklar artık çocuk değil mi? Çocukluk kutsanır, yaşlılar yalnız mı, devre dışı mı kalmışlar? Hep birlikte yaşlılığa acınır (Baudrillard, 2008: 122).

2.3.2.6. Doyumsuz Arzular, Parçalanın Mahremiyet ve Bedenin Özgürleşmesi

Türkiye’de toplumsal cinsiyet rejiminin dolayısıyla da aileyi belirleyen yapısal değersel örüntülerin merkezi elemanlarından birisi cinselliğin düzenlenmesidir. Geleneksel anlamda, dinden ve ataerkillikten beslenen, aileden okula, fabrikadan askerliğe kadar cinselliğin utançla ilişkilendirilmesine ve bastırılmasına ilişkin baskın bir kültürel yapı söz konusudur. Bununla birlikte, özellikle kadın cinselliğinin baskılanması konusunda hiçbir taviz içermeyen bastırma kültürü, bir yandan da cinselliği iktidarın göstergelerinden biri olarak kurgulayarak erkeklik tanımlarının içine yerleştirmekte, buna bağlı olarak erkek cinselliğine ilişkin bazı unsurlar, erkek olmanın aşamaları olarak ritüelleştirilmekte, yüceltilmektedir. Cinsellik ve iktidar arasında kurulan bu bağ, erkekler açısından, kontrol vurgusu varlığını her zaman korumakla birlikte, çeşitli araştırmalara da yansıdığı üzere (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal

Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010 ; Türkarslan vd., 2007) bir bakıma, cinsel gücün “yeterliliğini” koruması yolunda, erkek cinselliğinin, her zaman açıktan açığa kışkırtılmasa da, çokça hoş görülmesine, onaylanmasına neden olmaktadır.

Cinselliğin üzerinde kontrol ve baskı şeklinde konumlanan iktidar, gündelik pratiklerden, bireylerin içsel dünyasını tanımlayan fikirlere, aile değerlerinden devlet kurumlarıyla kurulan ilişkilere kadar yaşama her yönüyle sızmış olan, insan bedenleri ve edimlerini düzenleyen temel bir ilke niteliğindedir³⁴. Geleneksellik çerçevesinde daha çok “baba” olarak imgeleştirilen devlet eliyle kurulan iktidar mekanizması, namus anlayışı, bekaret kontrolü gibi yöntemlerle işleyen bedeni kontrol altında bulundurma, “saklama”, “tamlığı” koruma ilkelerine dayanmaktadır. Cinselliği, namus kavramının çerçevesine hapsederek tanımlayan bu yapı, egemen bir biçimde varlığını hala korumaktadır. Bununla birlikte, toplumsal değişme sürecine koşut olarak, bir yandan da özellikle kitle iletişim araçlarında oluşturulan imgeler üzerinden kurulan bir cinsellik patlamasından, popüler kültür ürünlerinde ortaya çıkan cinsellik fetişizminin yaşam alanlarına da hızlı biçimde transfer edilmesinden söz etmek gerekmektedir.

Ahmet Oktay’ın (2002: 99) 1960’lı yıllarda bazı dergilerin söylemlerinde bir tür cesurlaşma, yasakları aşma şeklinde temellerini bulduğu cinselliğin yükselişi, 1970’li yıllarla birlikte gazete ve dergi sayfalarında daha belirgin hale gelirken, özellikle sinemada bir çeşit patlamaya dönüşmüştür. Gürbilek de (2004: 21) 80’li yıllarda ortaya çıkan cinsellik ya da arzu patlamasının kökenlerini 70’li yıllarda sinema ve müzik eserlerinde örneklerine rastlanabilen bir kültürel ikiye bölünmüşlük halinde tespit etmektedir. Bir yanda Orhan Gencebay’ın “Batsın Bu Dünya”, “Bir Teselli Ver” gibi

³⁴ Baudrillard (akt. Oktay, 2002: 155), cinselliğin, erotizmin ve bedenin tüketim toplumunda oldukça değerli, iyi kar getiren metalar olduğuna dikkat çekmektedir. Bu çerçevede bir tür özgürleşme, tabuları yıkma söylemiyle maskelenen, beden üzerinde uygulanan çeşitli pratiklerle sınırlanan arzusun yine bedensel pratikler aracılığıyla dolaşıma sunulması süreci aslında bir özgürleşmeden çok, yeni tür bir nesneleşme deneyimine dönüşmekte ve bu süreçte, geleneksel denetim biçimlerinin yerini yenileri almaktadır. Foucault’un, biyo-iktidar nosyonu tüketim toplumunun denetimci karakterini anlamada yerinde bir çerçeve sunmaktadır. Teşvik ve denetim pratikleri aracılığıyla kurulan biyo-iktidar daha çok tüketim toplumunun da önemli yeniden üretim araçlarından olan beden ve bireysellikler üzerinden yapılandırılmaktadır. Bu çerçevede iktidarı olanaklı kılan şey bir yönüyle rızanın üretilmesidir. Rıza üretimi tüketim toplumunun özgünlük, özgürlük ve bireysellik söylemlerinin de özünü oluşturmaktadır. Nesnelerin ve kavramların simgesel anlamlarla donatılması, başka deyişle tüm yaşamın imajlar üzerinden tanımlanması ve bu imajlara yönelimi sağlayan Baudrillard’ın “baştan çıkarma” dediği, arzusun teşvik edilmesi, rıza üretiminin iki ana boyutu olarak belirlemektedir. Bu çerçevede iktidarın yeniden üretimi, rıza yoluyla ve bir tür seçme özgürlüğü olarak gerçekleşmektedir.

şarkılarıyla ses bulan, arzusun sıkı bir şekilde bastırılması, daha iyi bir yarın için bugüne ilişkin haz talebini ertelemeye razı olma, büyük kentin kışkırtıcılığına, ayartmalarına kurban olmama, aşkı yüce duygularla birlikte ömür boyu taşıma önerilerine dayanan bir feragat kültürü, öte yanda ise, *Bülbül Çıkacak, Kuş Çıkacak, Beş Tavuk Bir Horoz, Ölene Kadar Seks*, gibi filmlere yansıyan, tam da bastırmanın başka bir alanda kışkırtılması biçiminde ortaya çıkan, açlığı, arzuyu hemen oracıkta doyurmayı öneren, tüm duygulardan arındırılmış çırıl çıplak seksi sergileyen, kışkırtıcı, arsız bir cinsellik vurgusu söz konusudur.

1980’li yıllarla birlikte kitle iletişim araçlarının genelinde cinsellik, erotizm ve kadın bedeni sere serpe kullanılan ticari metalar haline gelmiştir. Kadın hareketinin özgürlük söyleminin de önemli bir vurgusu olan cinsellik ve bedenin sınırlamalardan kurtulması, 1980 sonrası reklamlardan ürün ambalajlarına, magazin gazetelerinden televizyon programlarına kadar bulunmaz bir malzeme kazandırmıştır.

Cinselliğe ilişkin sözü edilen “açılmayı” yine aynı dönemde gerçekleşen kültürel, zihinsel ve ahlaki dönüşümlerle ilişkilendirmek mümkündür. Kanaatkarlıktan “yırtma”ya ilerleyen zihinsel dönüşümün ahlaki boyuttaki karşılığı, popüler müziğe yansıdığı şekliyle, “seni seviyorum” demenin utancından, “bandıra bandıra ye beni”, “arabada beş, evde onbeş”in arsızlığına dönüşmesinde gözlenmektedir. Bu dönüşüm eskiden mahrem kabul edilen duyguların, cinselliğin, aile yaşamının kabuğunu parçalarcasına kamusal meseleler haline geldiği, mahremiyetin her yönüyle kamusal alana fırlatıldığı daha genel bir değersel dönüşümü örneklemektedir. Mahremiyetin böylesine piyasaya sürülmesi, kitle iletişim araçlarının ana malzemelerinden biri haline gelmesi, bir “özel hayat endüstrisi”nden (Gürbilek, 2007: 55) söz edilecek düzeyde romanlara, şarkılara, televizyon programlarına konu olması kuşkusuz pazar mantığıyla, tüketim kültürüyle yakından ilgilidir. Öte yandan Gürbilek’e göre (2007: 55; 2004: 16), bu dönüşümü sadece endüstriyle olan bağıyla açıklamak yeterli değildir. Öznelliğin endüstriyle bu kadar kolay uyuşmasını, medyanın bu alana böylesine hakim olmasını sağlayan şey, tüm bu dönüşümlerin bir özgürleşme vaadiyle birlikte varolmasıdır. Devletin baskısının en sert biçimde hissedildiği 1980 sonrası dönemde bir “kültürel patlama”ya olanak veren de yine sözü edilen özgürlük vaadidir.

Türkiye’de 1980’lerden itibaren değişen mahremiyet algısına koşturarak, bir “arzu patlaması”ndan da söz etmek gerekmektedir. Gürbilek’e göre (2004: 16), uzun yıllar görev bilinciyle, terbiyeyle, memurluk ahlakıyla yetiştirilmiş toplum, yıllardır ertelemek zorunda kaldığı isteklerini nihayet ifade etme imkanını bulabilmiştir. Yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kıskırtan yeni bir kültüre bırakmış gibidir.

Medya eliyle yükselen cinsellik söylemi, kadın imgesini dönüştürürken, geleneksel anlamda cinselliğin meşru zemini oluşturan aile kurumunun bu konudaki egemenliğini de sarsmaya başlamıştır. Cinselliğin sunum biçimlerinin Oktay’ın deyişiyle (2002: 103) pornografiyle birleştiği 1980 sonrasında, cinsellik konusundaki tabular çok hızlı bir biçimde yıkılma sürecine girmiştir. Aksöyek’in (1991: 238) de belirttiği gibi, cinsel özgürlük, cinsiyetin özgürleşmesi tartışması, bu kavramların karşılığı olarak aile/çift kavramının varlığını ve devamlılığını gündeme getirmektedir. Özel yaşamın da giderek kamusalallaştığı, pazarlandığı, ünlülerin yaşamlarının gözetlendiği, taklit edildiği bu süreç aile kurumu açısından ciddi gerilemeler anlamına gelmektedir.

Ayşe Öncü, toplumsal dönüşümü İstanbul üzerinden tartıştığı bir çalışmada, 90’lı yıllardan, “küresel görüntülerin, ikonların, seslerin ve malların adeta akşamdan sabaha istila ettiği; kültürel ayrımların, sınıfsal hiyerarşilerin baş döndürücü bir hızla eridiği”, “İstanbul’un maddi ve simgesel hayatında yer alan bütün mihenk taşlarının yerinden oynadığı, ‘buharlaştığı’, çığır açan bir dönem” (2005: 184-185) şeklinde bahsetmektedir. Öncü’ye göre (2005: 185-186), tüketim kültürünün derinleşen etkisi altında, cinselliğin, evliliğin ve aile yaşamının zincirlerinden sıyrılıp, ticari tüketim için halka açık bir gösteriye dönüştüğü bu dönemde, tüketimin bir türü olan cinsellik, üremeye olan bağından uzaklaşarak, zevk odaklı bir eyleme dönüşmüş; erotizm ve cinsellik görüntüleri, reklam panolarından, televizyon kanallarına, günlük gazetelerin magazin eklerinden, dergi kapaklarına kadar İstanbul’un her yerine yayılmıştır. Sennett’e göre (2009: 109), nesnelerin çokluğu, bollaşması, arzuyu harekete geçirmektedir. Buradan hareketle, cinselliğe ilişkin bu bollaşmanın yine cinsellik bağlamında arzunun da yeniden yapılanması, bir tür arzu bollaşması, daha doğrusu

arzunun gündelik söyleme daha güçlü bir biçimde katılmasından söz edilebilir. Serbestleşme ortamı, özellikle genç kuşakların yaşamında karşılığını bulmuş, maddi gücü olanlar açısından geniş bir cinsel deneyim alanı açılmış, bu arada sağlıktan güzellik ürünlerine, çeşitli kozmetiklerden plastik cerrahi yöntemlerine kadar, özellikle orta sınıfları hedefleyen, bedenlerin cinselleştirilmesine ve güzelleştirilmesine yönelik hizmetlerde “muazzam bir patlama” olmuştur. Öncü’nün İstanbul örneğinde anlattığı dönüşüm, biraz daha yavaş gerçekleşmiş olsa da bugün için diğer birçok metropol kentte de gerçekleşmiş durumdadır.

1990’ların ikinci yarısından itibaren bireysel yaşamların vazgeçilmez unsurları haline gelen cep telefonu, bilgisayar gibi teknolojik yenilikler, yeni özgürlük ve bağımlılık biçimlerini doğururken aile ve evlilik ilişkileri de bu gelişmelerden etkilenmektedir. Eskiden uzama sıkıca bağlı olan bireysel deneyim, yeni teknolojiler aracılığıyla artık uzam ötesi bir evrene dahil olabilmekte, gündelik yaşamda karşılaşma olanağı bulunmayan deneyimlere, internet üzerinden anında ulaşılabilirler. Bu süreçte arzu ve beden arasındaki doğrudan ilişki, geleneksel bağlantılarını kaybetmekte, arzusun kurulumunda bedenin ve mekanın kısıtlamalarının yerini sanal evrenin uçsuz bucaksızlığı ve sanal imgelerin çokluğu almaktadır. Bu arada bireysel inşalar, hem sanal evrende kurulan profillerde, hem de bireyin gerçek deneyim alanı olan bedenler üzerinde, tüketimi insani edimlerin merkezine alan geç kapitalizmin de desteklediği (Aslanoğlu, 1999: 35), bir çeşitlenmeyle, bollaşmayla ve bolluk içerisinde seçmeye ve seçimleri yeniden harmanlamaya dayalı farklılaşma çabasıyla birlikte varolmaktadır. Mekansal sınırlılıklardan kurtulma, bazen evlilikle sonuçlanan ilişkilerin kurulmasına da olanak vermekle birlikte, aile kurumunun istikrarı açısından büyük ölçüde olumsuz etkilerde bulunmaktadır. Deneyim olanağının böylesine bolluğu, evlilik içerisinde tatmin edilemeyen arzusun yönelebileceği her zaman orada olan bir seçenekler dünyası izlenimi oluşturmakta ve bu çokluğa ulaşmanın her zaman olasılık dahilinde olması, ailenin denetimci sınırlarını oldukça belirsizleştirmektedir.

Toplumdaki egemen söylemler çerçevesinde insan bedenlerinin cinsel varlıklar olarak tanımlanması ve bireysel kimliklerin ifade alanının bedenlere indirgenmesi

sürecinde³⁵, her bireyin ulaşması gereken belli bir form tarif edilirken, “cinselliğin de ancak ‘yakışıklı ve güzel’ bireyler arasında yaşanabileceği” (Dikmen, 1994: 30) bireylerin zihinlerine örtülü olarak yerleştirilmektedir. Bu noktada çalışma ilişkilerini belirleyen “performans” ilkesi özel yaşamın ve kimlik üretme süreçlerinin de belirleyici unsuru haline gelmektedir. “Performans” ölçüsü, cinsellikle birlikte bedenin de toplumsal bağlarından kopmaya yüz tuttuğu bir dönemde, arzulanmayı , “tatmin ediciliği” daha yüksek bir başkasına kaptırma tehlikesi”ni (İnanır, 2006: 95) her an canlı tutmakta ve buna bağlı olarak bireyin kendini inşa süreci de, performansı sürekli yükseltme, tükenmemiş olduğunu gösterme çabasına dönüşmektedir. Dolayısıyla modern dönemde yüceltilen “özne” olma çabasının yerini, başarılı, arzulanan bir insan imajına bürünme, bu imajı girdiği her fiziksel ve ilişkisel bağlamda yeniden üretme deneyimine bırakmaktadır. Ancak bireyler, dikkat çeken bir kişiye dönüşme, “arzu nesnesi” olma motivasyonu ile bir tür “yeni çilecilik” biçiminde, bedenini ideal tiplere benzetme ve “en iyi” deneyimi yakalama çabasına girerken, Cengiz ve diğerlerinin “normdışlaşma” (2004: 55) olarak adlandırdığı, sözü edilen formun dışında kalma, kişinin bedeni ile kurduğu ilişkide bir tür yarılmaya ve bedeninden utanmaya ya da nefrete yol açmaktadır.

Beden ve benlik arasındaki “yarılma”, imge ile gerçek arasındaki sınırların belirsizleşmesi, imgenin giderek gerçeğin yerini işgal etmesinin görünümünden biridir. İdeal imgeler olarak yüceltilen bedenlerle birlikte, bu bedenleri sahneleştiren cinsellik pratikleri de sözü edilen idealleştirmeler içerisinde tasarlanmakta, idealleştirilmektedir. Dikmen’e göre (1994: 30-33), “nasıl sevişeceğiniz”, “nasıl dokunacağınız”, “sevginizin, kocanızın önünde nasıl soyunacağınızdan, ses tonunuzu ve bakışlarınızı karşınızdaki erkeğe göre nasıl ayarlayacağınıza dek her şey” artık belli formüllere bağlanmıştır. Tüm bu formüller, cinselliği çeşitli metalarla sarmalanmış pırıltılı bir ürün olarak tasarlamaya çalışan tüketim toplumunun, bu alanı kurgulamaya, aynılaştırmaya, denetlemeye çalışmasının ürünüdür. Bu çerçevede, eskiden tüm

³⁵ Saç şeklinden giyime, sözcük seçiminden müzik tercihinin kadar çeşitli göstergeler üzerinden gerçekleştirilen tüketim kültürüne özgü “seçme özgürlüğü”, nesneler aracılığıyla Bourdieu’nun (akt. Öncü, 1999: 28) “sembolik sermaye” olarak adlandırdığı simgesel bir anlam üretme deneyimi olarak yaşanmaktadır. Sözü edilen simgesel inşa, Bourdieu’nun “sembolik sermaye” kavramında tarif ettiği toplumsal statüyle olan bağı büyük ölçüde koparmış olsa da yine de özellikle medya aracılığıyla kurgulanan belli bir aidiyet alanına göndermede bulunmaktadır.

kontrollüğüyle, baskıcılığıyla ailenin alanına hapsedilen kamusal içerikli bir edim olan cinsellik, bugün kendi bedeni üzerinde “hak sahibi” olan bireyler tarafından “özgürce” yaşanan öznel bir deneyim haline gelmiş, bu arada beden algısından, cinsellik deneyimlerine, arzunun nesnesine yönelme biçimine kadar cinsellik pratikleri, garip bir özgürlük söylemi içerisinde iktidarın üretildiği süreçlere dönüşmüştür. Dolayısıyla arzunun yadsınmasından, cinselliğin sıkı kurallarla bastırılmasından, “kutsal ailenin” her türlü öznel deneyimi sıkıca kuşattığı eski yaşama biçiminden, arzunun serbestçe tatmin edilmesine, sadece “karşıt” cinse değil, kendi cinsine de arzu duymanın giderek normalleşmesine, “kahrolsun aile” sloganına ilerleme; iktidarı, baskıyı şiddeti ortadan kaldırmamış, hatta iktidar ilişkileri daha da yaygınlaşmış, içselleştirilmiş ve güçlenmiştir³⁶.

Cinselliğin serbestleşmesi, bu serbestleşmeden duyulan yoğun bir endişeyi ve bu endişeden beslenen denetim mekanizmalarının uygulamaya konulmasını da beraberinde getirmiştir. Bir yandan polisiye önlemler, yayın içeriklerinin sansürlenmesi gibi devlet eliyle denetim gerçekleştirilmeye çalışılırken, bir yandan da cinselliğin metalaştırılmasının da en önemli aktörü olan medya tarafından “fazla bireyselleşme”nin, geleneksel ahlaki örüntülerin “gereğinden fazla” dışına taşmanın yol açtığı yıkıcı etkiler, “harcanmış hayatlar” (Öncü, 2005: 186) da programlara konu edilmekte, böylece bir bakıma ideolojik sınırlar belirlenmiş olmaktadır.

Medyanın cinselliği ve bireyselliği bir yandan kısıktan, bir yandan da sınırlarını çizmeye çalışan bu ikircikli tavır, farklı cinsel tercihlerin temsil edilmesinde de

³⁶ Deleuze (2001: 23), Foucault’un “disiplin toplumları” olarak tanımladığı modern toplumları, aile, okul, fabrika, hastane, hapishane gibi bireyi çevreleyen her biri kendi yasalarına sahip “kapatıp-kuşatma mekanları”yla karakterize etmekte ve bu unsurlara ilişkin yaygın bir bunalım halinin varlığından söz etmektedir. Deleuze göre (2001: 23-26), çeşitli reform söylemlerini harekete geçiren bu dönüşüm aslında disiplin toplumlarının yerini “denetim toplumları”nın alması sürecidir. Fabrikanın yerini korporasyon, disiplin altındaki emeğin yerini motivasyon, “yeteneğe göre ücret”, üretim bandının yerini, tüketim deneyimi almaktadır. İktidarın bir yandan bireyselleştirerek, bir yandan da “kitle” halinde baskılayarak kurduğu sınırlı bireysellik belli bir dengeyi tarif ederken, denetim toplumlarında birey, her zaman yörüngede olan ancak hiçbir zaman sahiplenme alanına dahil olmayan dalgalı bir kimlik halini ifade etmektedir. Bu çerçevede aile, okul vb kurumlarca gerçekleştirilen eğitim, bireyi denetlemenin yolu olmaktan çıkmakta, aile, okul, ordu, fabrika vb. artık belli bir karakteri üreten bütünleyici kurumlar olma özelliğini kaybetmektedir. Denetim işlevi artık, erişimi onaylayan ya da reddeden “parolalar” aracılığıyla, “kitle”yi örneklemelere ayırarak pazarlama araştırmalarına tabi tutarak, ihtiyaçlar belirlenerek ya da tarif edilerek, ürünleri dönüştürerek; özetle tüketime endeksli piyasa araçları eliyle yürütülmektedir. Deleuze’nin deyiimiyle “insan artık kapatılmış insan değil, borç içindeki insandır” (Deleuze, 2001: 26).

gözlenmektedir. Farklı cinsiyet kimliği tercihleri bir yandan medyanın yoğun ilgisini çekerken, eşcinseler medya içeriklerine sıkça konu olurken, bir yandan da ayrımcı, dışlayıcı mesajlar aktarılmaya devam etmektedir. Medyadaki bu çelişkili tavırda kuşkusuz izleyici kitlelerin farklı cinsel yönelimler, özellikle de erkek eşcinselliği konusundaki belirgin tepkisinden beslenmektedir. Bora ve Üstün'ün de bulguladıkları üzere (2005: 33-35), eşcinsellik toplumun ayrımcı tavrının en net biçimde ortaya çıktığı alanlardan birini oluşturmaktadır. “Lezbiyenlik, kötü olmakla birlikte, daha ‘katlanılabilir’ bir durum gibi görülürken, erkek eşcinselliği konusunda derin bir negatif algı söz konusudur .

Cinselliğin serbestleşmesine, farklı cinsel tercihlerin serbestçe varlığına karşı çıkışta, geleneksel aile değerleri söyleminden hareket eden muhafazakar bakışın yanında, Kandiyoti'nin dikkat çektiği (2007d: 142), cinselliğin üremeden bağımsızlaşmasıyla erkeklerin cinselliğin bağlayıcı sonuçlarından kendilerini sorumlu hissetmemeleri, buna ek olarak kadın ve çocukların maddi ve duygusal destek anlamında aile dışında alternatiflerinin olmasından kaynaklanan genel bir kaygı da söz konusudur. Örneğin, Temelkuran'a göre (1999), Batıda 1968 sonrasında yükselen, Türkiye’de ise daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan cinsel özgürlük söylemi ve kadınların cinsellikleri üzerinden özgürleştiklerine ilişkin algıları, aslında daha çok kadınla birlikte olmak için erkeklerin uydurduğu bir palavradır. Kadınlar, “bedenim benimdir” diyerek beden ve cinsellik üzerinden özgürleştiklerini düşünürken, cinsellik alanının serbestleşmesi erkek açısından sadece bir deneyim bollaşmasını ifade etmektedir. Ginsburg, cinselliğin üreme ve ev hayatıyla bağının zayıflamasının, erkeklerin cinsel ilişkilerinin sonuçlarına ilişkin sorumluluk almaları yolundaki baskıyı hafiflettiğine dikkat çekmektedir (akt. Kandiyoti, 2007d: 142). Dolayısıyla özgürleştğini düşünen kadın bir nesne olma durumundan başka bir nesne durumuna taşınmaktan öteye geçememiştir. Öte yandan eşitlikçi içeriklerinden uzaklaştırılarak, beden ve cinselliğin birer tüketim ürünü olarak metalaştırılmasına indirgenen özgürlük söylemi, kadını bedeninden ibaret bir nesneye dönüştürürken, kadınlığın ölçülerini de bir bakıma yerinden etmiş, Temelkuran'ın “X2001: süper kadın modeli” dediği, bazen birbirleriyle çelişen onlarca nitelik atfedilen, yeni bir kadın imgesi yaratmıştır.

2.3.2.6. Yeni Orta Sınıf Kültürü ve “İdeal Ev” Tasarımı

Ekonomi alanının hızlı bir şekilde liberalleştiği, ihracat seferberliğinin başlatıldığı, yabancı sermayenin çeşitli imtiyazlarla ülkeye çekilmeye çalışıldığı yeni toplumun gözde aktörleri, işadamları ve başta Amerika olmak üzere, yurtdışında eğitim almış, girişimci özel sektör çalışanlarıdır (Bali, 2001: 57). Hayri Kozanoğlu'nun (1993) İngilizce'den alınan “Yuppie” (young urban professionals) kavramıyla tanımladığı bu insanlar döneme damgasını vururken, “Yuppie ideolojisi” de toplumsal tahayyülü şekillendirmektedir. Bu arada, Ferhunde Özbay'ın (1995: 147-148) da dikkat çektiği gibi, 1980'e kadar sosyal statü atlamamanın unsurları olarak görülen eğitim ve göç, toplumun bazı kesimleri için hala önemini korumakla birlikte, sosyal hareketliliği sağlamada eski işlevlerini büyük ölçüde kaybetmiştir. Kötü ekonomik koşullar nedeniyle kentler, göçle gelenlere daha iyi bir yaşam sunmazken, iş alanlarının darlığı ve eğitilmiş iş gücünün sürekli olarak artması gibi etmenlerle eğitim de umut vaat edemez hale gelmiştir. Bu dönemde sosyal hareketliliği, sınıf atlamayı mümkün hale getiren şey paradır. Eskiden tek başına saygınlık kaynağı olmayan para, egemenlik ilişkilerini tanımlayan asıl güç haline gelmiştir³⁷.

Bu dönüşümler çerçevesinde denilebilir ki, 1980 sonrası uygulamaya konulan ekonomi ve kültür politikaları, toplumsal sınıf hiyerarşilerini ve statü ölçütlerini de dönüşüme uğratmıştır. Tüccarların, girişimcilerin, profesyonel yöneticilerin yükselen toplumsal aktörler olarak kentsel orta üst sınıfın üyeleri haline geldikleri bu dönemde eğitim ve devlet hizmeti, toplumsal statü araçları olarak eski önemlerini kaybederken, para statü kazanmanın en belirgin aracı haline gelmiştir. Para üzerinden gerçekleşen dikey toplumsal hareketlilik, kalıplaşmış sınıfsal değer ölçülerini ve gündelik yaşam

³⁷ Özbay (1995: 147-148), paraya yüklenen değer böylesine yükselişinde, birçok ailenin eskisinden daha fazla çalışsalar bile aşağıya doğru bir sosyal hareketlilik içine girmelerine yol açan yüksek enflasyonun etkilerine vurgu yapmaktadır. Bu çerçevede düşük gelirli toplum kesimlerinin daha da yoksullaşmasına ve derin bir umutsuzluğa neden olan neo-liberal politikalar ve 1990'lardan itibaren yaşanan ekonomik krizler, eski dayanışmacı, kanaatkar, kaderci ahlaki çerçeveyi zayıflatmış, Şen'in (2007: 252) de tespit ettiği üzere her ne pahasına olursa olsun iyi para kazanmayı, “kendini kurtarmayı”, Can Kozanoğlu'nun (1995: 15) deyişiyle “yırtma”yı amaçlayan bireyci bir ahlaki ethosu meşru hale getirmiştir. Sözü edilen bireyci yönelimde devletin sosyal devlet sorumluluğunu yeterince yerine getirmemesinin önemli bir etkisi vardır. Sosyal güvenlik ağının yetersizliği bir yandan bireysel çözümler üretmeyi zorunlu hale getirirken, bir yandan da devletin boşalttığı bu alanı cemaatler doldurmakta, dayanışma ihtiyacı Bauman'ın (2003a; 2009) da belirttiği gibi, cemaatlerin hızlı yükselişinde somutlaşmaktadır.

pratiklerini de yerinden etmiştir. Toplumsal hareketliliğin mekansal açıdan da hızlı bir biçimde gerçekleştiği bu dönemde özellikle kentli orta sınıflar açısından, kent yaşamının ifade ettiği anlam değişmeye başlamıştır. Kentle birlikte, kültürel açıdan kentli modern ailenin mekansal karşılığı olan apartman da “ideal ev” olarak Öncü’nün deyimıyla “konfor, rahatlık, saygınlık gibi sembolik çağrışımları”nı (Öncü, 1999: 29) kaybetmiştir. Büyük ölçüde küresel kökenli olan ve reklamlar, dergiler, televizyon programları vb aracılığıyla medya kültürü tarafından biçimlendirilen yeni bir “ideal ev” mitosunun yaratılması da bu döneme rastlamaktadır.

Yeni “ev ideali”nin mekansal anlamının ötesinde özellikle reklamlarda sıkça kurgulanan bir “düşler ülkesi” söylemi aracılığıyla oluşturulduğunu vurgulayan Öncü’ye göre (1999: 30), “idealinizdeki ev” anlatısı bir mitolojiyi ifade etmektedir. Ayata’nın Ankara’da yaptığı bir araştırmaya göre, yeni orta sınıflar açısından sözü edilen ev mitolojisi, kirlilikten, sokak yaşamından, toplumsal heterojenlikten, taşralı, kaba ve medeniyetten uzak gördükleri kent kalabalığından kaçma, mahremiyeti, kurallara bağlılığı, düzeni ön plana alan bir hayat tarzını talep etme olarak yaşama aktarılmaktadır. Üst ve orta sınıflar için çoğunlukla aynı mekansal tasarımı tarif etmese de yeni “ev ideali”, şehrin her türlü olumsuzluğundan uzak, homojen, “başkalarını dışlamak üzere tasarlanmış” (Fatherstone, 1996: 182; Bauman, 2010: 77), “steril” bir ortamı anlatmaktadır. Orta sınıflar için havanın, suyun temiz olduğu, çocuklar için oyun alanları, yetişkinler için sosyalleşme imkanları sunan uydu kenti gösteren bu yeni yönelim, zenginler açısından lüks villalara karşılık gelmektedir.

Alışverişin temel sosyal etkinlik haline geldiği uydu kent yaşamında tüketim, hem nesnelerin mübadelesi biçimiyle hem de jimnastik, spor, giyim-kuşam vb. bedensel pratikler şeklinde, ailenin statüsünü de ortaya koyan bir imaj üretmenin, bir kimlik tasarımı sunmanın en belirgin yollarından biridir. Ayata’nın (2005: 38) da tespit ettiği gibi, özellikle bedenin korunmasına yönelik etkinliklerin öne çıkması, sağlıklı bedene yapılan vurgu, orta sınıfın kirlilikten ve suçtan arınmış bir ortam özlemine karşılık gelirken, belli bir statü imgesi ve ideolojik gösteri de canlandırılmış olmaktadır. Ayata’nın bulgularına göre, yeni orta sınıflar özellikle modernlik ve laiklik vurgularıyla

belirginleşen yaşam tarzı seçimleriyle kendilerini diğer sınıflardan farklı kılmaya çalışmaktadırlar.

Yeni orta sınıf farklılık vurgusunun uygulanma alanlarından birisi de toplumsal cinsiyet rolleri ve uydu kent yaşamının cinsiyet rolüne göre düzenlenişidir. Ayata'nın bulgularına göre (2005: 43-44), evli kadınların büyük bir kısmının üniversite mezunu olduğu uydu kent yerleşimlerinde, kadınların yaklaşık yarısı ev dışında çalışmakla birlikte ev ve ev ile ilgili alanlar genelde kadınlarla ilişkilendirilmektedir. Erkeklerin çoğu kendilerini büyük ölçüde iş ve çalışma yaşamı merkezli tanımlarken, aralarında çalışanların da bulunduğu pek çok kadın dışarıda çalışmayı temelde erkeğin özelliği olarak görmektedir. Bununla birlikte uydu kente özgü site yaşamı, birbirinin mahremiyetine saygı göstermek şeklinde tanımlanan uygarlık (medenilik) vurgularıyla belli ölçüde özerklik alanı açarak, ailenin kendini geniş toplumsal bağlamlardan tecrit etmesini sağlarken, "ev"i erkek açısından da rahat, huzur, sevgi gibi anlamların daha çok deneyimlenebildiği, daha evcimen bir mekana dönüştürmektedir. Bu çerçevede erkekler de eve ilişkin bazı sorumlulukları sahiplenmekte ancak erkekler tarafından yapılan işler daha çok ev eşyalarının onarımı gibi erkeklere atfedilen işlerle sınırlı kalmaktadır. Ayata'nın gözlemlerine göre (2005: 47), pratikte cinsiyet temelinde bir bölüşüm söz konusu olsa da özellikle laik ve modernlik söylemlerini referans alan orta sınıf mensupları, kendilerini ayırttıkları geleneksel ve İslamcı yaşam biçimlerinin eşitsiz cinsiyet rejimlerine karşı çıkmakta, cinsel eşitlikçi bir söylem üretmekte ve ev işlerinden erkeklerin de eşit derecede sorumlu olmaları gerektiğini vurgulamaktadırlar. Düşüncede ve eylemde ortaya çıkan bu ikili yapı yine de geleneksel anlamda olduğu kadar belirgin bir ayrılığı ifade etmemektedir. Hem kadınlar hem erkekler tarafından evin kadınsı niteliklerle tanımlanması şeklinde söyleme dönüşen bu ayrım, evde kadınların daha çok zaman geçirmelerine bağlanarak ve evin ihtiyaçlarının, dekorasyonunun, görünümünün yönetimi kadına verilerek belli ölçüde görünmezleştirilmekte ve meşrulaştırılmaktadır.

Uydu kentte evin evcimenliğinin, mahremiyetinin ve kadınsılaşmasının artması, Ayata'ya göre (2005: 50), kadınların toplumdan daha çok tecrit edilmesine, edilgenleşmesine, uysallaşmasına ya da ailedeki rollerinin marjinalleşmesine yol

açmamaktadır. Kadının tüketim tercihleri alanındaki egemenliği ve beğeni hiyerarşisinde erkekten daha üstün bir konumda olması ev idaresine yönelik becerileri daha itibarlı hale getirmekte, beğeni hiyerarşisinin tıpkı zenginlik ve servet hiyerarşisi gibi önem kazanmasıyla, kadın hem evde hem de toplumda daha fazla söz sahibi olmaktadır. Dolayısıyla estetik yeteneğin göstergesi haline gelen tüketim tercihleriyle ortaya konulan zevk sahibi olma, kadın açısından kişisel tatminin ötesinde, toplumsal güç edinme ve bu gücü yansıtırma aracı haline gelmektedir.

Ev, uydu kent sakini için, şehrin ve çalışma yaşamının karmaşasından kaçışın, mahremiyetin alanı olmasının yanında, aile yaşamının dış dünyaya açıldığı, bir gösteri şeklinde sergilendiği mekandır da. Evde gerçekleştirilen daha çok kadınlar arası etkinliklerde sürekli göz önünde olan bir vitrin işlevi görürken, hem mekansal tasarımı hem de içindeki eşyaların değeri açısından özellikle erkek için başarının somutlaşmış bir ifadesi gibidir (Ayata, 2005: 48).

Ailenin toplumsal kontrol ve baskı mekanizmalarından büyük ölçüde uzaklaştığı uydu kent yaşamı, bireyler açısından da daha çok bireysellik ve serbesti alanı anlamına gelmektedir. Bu serbestiye bağlı olarak aile yaşamında, duygusal ilişkilerin ön plana alınması, çocuklara gösterilen aşırı ilgi ve duyarlılık gibi özellikler belirginleşmekte, bireysel yaşam tercihleri açısından da daha fazla özgürlük alanı açılmaktadır.

2.3.1. Ailenin Yeni Yapısal ve Değersel Örüntüleri

1980 sonrası dönemde yapılmış olan araştırmaların daha çok çekirdek aile ve geniş aile karşılaştırmasına dayanması ve yalnız yaşama ya da yeni birlikte yaşama biçimlerine yeterince eğilmemiş olmasından dolayı, yaşanan hızlı toplumsal dönüşümün aile yapısı üzerinde oluşturduğu etkileri net bir biçimde gözlemlemek oldukça zordur. Sözü edilen araştırmalar, çekirdek ailenin, geleneksel geniş aileye oranla giderek yaygınlaştığını bulgularken, bu artışın Özbay'ın yorumuyla; “ülkede meydana gelen köklü değişikliklere tekabül edecek kadar büyük olduğu iddia edilemez (Özbay 1998:162). Aile yapısına ilişkin asıl güvenilir oranlar 2000 sonrası yapılan araştırmalarda ortaya konulmaktadır. 2006 yılında Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü tarafından yapılan aile yapısı araştırmasına göre,

hanelerin yüzde 81'i çekirdek aile, yüzde 13'ü geniş aile, yüzde 6'sı da tek kişilik hanedir.

Ailenin geniş aileden çekirdek aileye doğru devam eden dönüşümünün başka bir boyutunu da hanede yaşayan birey sayısındaki azalma oluşturmaktadır. Nüfus artış hızı düşerken (TÜİK, Erişim Tarihi: 01.12.2011: 49; TÜİK, Erişim Tarihi: 02.12.2011: 8-9), hane büyüklüğü de giderek küçülmektedir. DİE'nin 1994 verilerine göre kentsel ve kırsal çevrelerde hanede yaşayan kişi sayısı açısından büyük ölçüde birbirine yakın bir görünüm sunan aile, ortalama 4-4.5 kişiden oluşmaktadır (DİE, 1997: 634; akt. Kongar, 2000: 586). Bu oran 2006 yılında (T.C. Başbakanlık Aile Ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2006: 16) 3,95'e gerilemiştir. Bu hanelerin % 75'i 3 ve daha az sayıda kişiden oluşmaktadır.

	Erkek	Kadın
1935	23,1	19,7
1955	22,5	18,7
1975	23,9	20,7
2000	25,1	22,0
2005	26,1	22,8
2009	26,3	23,0

Tablo-1: Yıllara ve Cinsiyete Göre İlk Evlenme Yaşı (TÜİK Erişim Tarihi: 03.12.2011: 13; Çayboylu, 2002: 14)

Aile yapısını belirleyen temel faktörlerden birisi de evliğe ilişkin ortaya çıkan tutum değişiklikleridir. Evlenme yaşı giderek yükselmekte (Tablo-1), özellikle büyük kent merkezlerinde, aile kurmak isteyen çiftlerin sayısı her geçen yıl azalmakta (TÜİK, Erişim Tarihi: 03.12.2011: 4; TÜİK, Erişim Tarihi 01.12.2011: 35; Seyyar, 1999: 140) ve yalnız yaşama eğilimi artmaktadır. Evlilik yaşının yükselmesi, ekonomik sarsıntılardan kaynaklanan nedenlerle özellikle de işsizliğe bağlı olarak çalışma yaşamına başlamanın giderek daha geç yaşlara tekabül etmesi, evlilik kurumunun giderek güvenilirliğini kaybetmesi gibi etmenlerin yanında, bireysel yönelimlerin en

azından bazı toplumsal çevrelerde yaşam pratiklerinin merkezine alınmasıyla da yakından ilgilidir.

Yıl	Kaba Boşanma Hızı (%0)
1930	0,15
1935	0,15
1940	0,23
1945	0,33
1950	0,38
1955	0,44
1960	0,40
1965	0,39
1970	0,27
1975	0,32
1980	0,36
1985	0,37
1990	0,46
1995	0,47
2000	0,52
2005	1,33
2009	1,59

Tablo-2: Türkiye’de Yıllara Göre Kaba Boşanma Oranları (TÜİK, Erişim Tarihi: 01.12.2011: 36; TÜİK, Erişim Tarihi: 03.12.2011: 59)

Türkiye’de ailenin bir dönüşüm sürecinin içinde olduğunun asıl göstergesi ise boşanmaların yaygınlaşmasıdır. Boşanma oranları, batı toplumlarına göre daha düşük olmakla birlikte evliliklerin boşanmayla sonuçlanma sıklığı özellikle 1990’lı yıllardan itibaren istikrarlı biçimde artmıştır (Tablo-2). 1980 yılında her 100 evlilikten 4,34’ü

boşanmayla sonuçlanırken, 2005 yılında bu oran % 14,95'e ulaşmıştır (TÜİK, Erişim Tarihi: 04.12.2011: 35, 36).

Ailenin geleceğine ilişkin kaygı uyandıran boşanma eğilimi, başta kentleşme ve eğitim seviyesinin yükselmesi olmak üzere 1980 sonrası yaşanan bir dizi toplumsal dönüşümle yakından ilgilidir. Sözü edilen dönüşüm sürecinde, geleneksel ve dinsel kontrolün etkisi büyük ölçüde zayıflamış, geleneksel görev ve bağlılık duygularının yerine bireysel tercihleri daha ön plana alan yeni bir özgürlük anlayışı ortaya çıkmıştır. Kitle iletişim araçlarının sunduğu Batı kökenli bireysel özgürlük temalarından da beslenen gelenekselden uzaklaşma ve yaşam alanındaki sekülerleşme eğilimi, evliliği eşler arasındaki aşk ilişkisine dayanan seküler bir bağ haline getirmiştir. Boşanmayı bir ayıp bir günah olarak gören bakışın etkisinin de azalmasıyla, kötü giden evliliklerin boşanmayla sonuçlanması doğal görülmeye başlanmıştır (Tablo-3). Bu arada kadının çalışma yaşamına katılması, kadın haklarının gelişmesi evliliğin kadın için tek barınma alanı olması özelliğini büyük ölçüde ortadan kaldırmış ve özellikle kadınların boşanmayı bir tercih olarak algılamalarında etkili olmuştur. Bunun yanında doğum kontrol yöntemlerinin yaygınlaşmasıyla çocuk yapma eğilimi azalmış ve eşler arası karşılıklı bağımlılığı kuran, boşanmayı çoğunlukla bir tercih olmaktan çıkaran çocukların varlığı, artık çoğunlukla planlı, bilinçli bir tercih haline gelmiştir.

	Yüzde
Tamamen katılıyor	21,8
Katılıyor	38,8
Ne katılıyor ne katılmıyor	18,2
Katılmıyor	16,0
Hiç katılmıyor	5,2
Toplam	100,0

Tablo-3: Anlaşamayan Eşler Boşanmaktan Kaçınmamalıdır İfadesine Katılım Düzeyleri (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010: 94).

Evliliklerin sıklıkla boşanmayla sonuçlanması nedeniyle parçalanmış ailelerin ortaya çıkması, sosyo-ekonomik ve değersel dönüşümlerin açtığı özgürleşme olanaklarıyla, nikahsız birlikte yaşamanın evliliğe bir alternatif olarak belirlemeye başlaması, bireyselleşme yöneliminin bir uzantısı olarak yalnız yaşamanın tercih edilmesi gibi yönelimler sonucunda, ailenin geleneksel görüntüsüne uymayan, aileye alternatif yaşam biçimleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Öte yandan, aileyi ve onu çevreleyen toplumsal bağlamı yeniden biçimlenme sürecine sokan bu gelişmeler sonucunda, insanların zihninde aile ilişkilerinin kötüye gittiğine ilişkin yüksek oranlı bir düşünce oluşsa da (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010: 102), aile hala bireylerin kendilerini en çok mutlu hissettikleri ortamdır³⁸. Özbay'ın (1998: 169) da dikkat çektiği gibi, özellikle enflasyon, işsizlik, düşük ücretler gibi ekonomik nedenler bireyleri aileye bağlamakta, neoliberal ekonomi politikaları çerçevesinde gerileyen sosyal devlet uygulamalarının açtığı güvensiz alanda, bireylerin güvenlik ihtiyacını karşılama sorumluluğu aileye düşmektedir.

Bu çerçevede Batıda yoğun biçimde tartışılan aile krizi söyleminin Türkiye'de gerçekçi bir argüman olup olmadığı sorusuna yanıt vermek oldukça güçtür. Bununla birlikte daha çok boşanma oranlarındaki artış ekseninde aile krizi argümanı zaman zaman gündeme gelmekte, özellikle ailenin varlığını korumaya yönelik kurumsal önlemler almaya yönelik devletin aile söylemi de örtük biçimde ailenin dağılmakta olduğu tezini içermektedir.

Aile yapısını dönüştüren, çekirdek aileye alternatif yaşam seçenekleri üreten toplumsal dönüşüm süreci kuşkusuz bir dizi değersel dönüşümle birlikte varolmaktadır. Ancak, sözü edilen dönüşümler, aileye ilişkin söyleme, günlük yaşamda karşılığını bulduğu ölçüde yansımamaktadır. 2010 yılında yapılan aile değerleri araştırmasına göre (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010: 259-302), evlilik hala fedakarlık, saygı, sevgi, şefkat, sadakat, mahremiyet, dürüstlük ve doğruluk gibi değerler atfedilen kutsal bir kurum olarak kabul edilmektedir. Araştırmanın

³⁸ TÜİK tarafından 2010 yılında yapılan yaşam memnuniyeti araştırmasında (www.tuik.gov.tr, Erişim Tarihi: 05.12.2011), 18 yaş ve üzerindeki deneklere kendilerine en çok mutluluk kaynağı olan kişiler sorulmuş ve %70,9 tüm aile, 13,2 çocuklar, 7,5 eş, 3,1 anne/baba, 1,9 kendisi, 1,2 torunlar, 2,2 diğer sonucu çıkmıştır.

örneklemini oluşturan bireylerin “ailemin iyiliği için her türlü sıkıntıya katlanabilirim” ifadesini, %90,3 oranında benimsemeleri, aileye atfedilen kutsallığın hala, geleneksel anlamda var olduğunu bildiğimiz fedakarlık anlatısıyla ilişkisini devam ettirdiğini göstermektedir. Bununla birlikte aynı araştırmada, aile büyüklerine saygıyı, aile içerisinde onların sözünün dinlenmesi gerektiğini vurgulayan, son sözü söyleyecek biri olarak baba otoritesini öneren geleneksel otoriter anlayış varlığını hala korumakla birlikte, oldukça zayıflamış olduğu bulgulanmıştır. Geleneksel anlamda babanın otoritesini kuran, evin geçimini sağlama sorumluluğu da çoğunlukla erkeğe atfedilmekte ancak bu konuda da önemli bir dönüşüm gözlenmektedir. Bu çerçevede evliliğin kurulmasından içsel işleyişine, anlamsal çerçevesine, cinselliğin düzenlenişine kadar geleneğin etkisi hala yoğun bir biçimde gözlenmekte, bununla birlikte özellikle sosyo-demografik farklılıklara bağlı olarak belirgin bir dönüşüm de ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel aile değerlerine ilişkin gözlenen zayıflama/dönüşme eğilimi, özellikle gençlerin değersel yönelimlerini inceleyen araştırmalarda çok daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Örneğin Tesev’in Üniversite gençliğinin değer yönelimlerine ilişkin 2005 yılında yaptığı araştırmada (Erdem vd., 2005), cinsiyete ve sosyo-kültürel kökene göre farklılaşmalar gözlense de, aileye geleneksel anlamda atfedilen değerlerin zayıfladığı, toplulukçu değerlerin yerini giderek daha demokratik ve bireysel yönelimlerin almaya başladığı saptanmaktadır.

Gelenekselliğini büyük ölçüde koruyan sosyalleşme süreçlerine bağlı olarak, dini inanç, itaat, hayırlı evlat olmak, tutumluluk gibi ifadeleri kapsayan sosyal ahlak normlarına erkek öğrenciler daha duyarlı yaklaşmakta, para kazanma, bağımsızlık ifadeleriyle tanımlanan “yetkinlik” niteliği daha çok erkeklerle ilişkilendirilmekte; erkekler de, “geleneksel aile değerlerini” ve “erkek egemenliği”ni daha çok benimsemektedirler. Aileye itaati ön plana alan erkeklerin tersine kız öğrenciler, “birey olarak kendilerine önem verilmesi”, “kendisi olmanın önemliliği” gibi ifadeleri içeren “bireysel özgürlük” değerlerini daha çok benimsemekte, daha demokratik bir aile modeline göndermede bulunmaktadırlar (Erdem vd., 2005: 69-70). Araştırma bulgularına yansıyan, erkek öğrencilerin, para kazanma, statü sahibi olma, gelenekleri devam ettirme, ailede erkek egemenliğini koruma gibi unsurları ön plana çıkaran

yaklaşımı, ailenin ve aile değerlerinin zayıflamakta olduğu düşüncesinin yol açtığı gerilimden kaynaklanan, “ataerkil geri dönüş”ün bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Kız öğrencilerin daha demokratik bir yaşama ilişkin yönelimlerini ise, ekonomik bağımsızlığın ve eğitim düzeyinin yükselmesinin, özellikle büyük kentlerde kadınlara açtığı bireyselleşme ve özgürleşme alanıyla ilişkilendirmek ve bu farklılaşmayı daha eşitlikçi yeni bir dengenin işaretleri olarak okumak mümkündür.

Kişilerin kendilerini bireyselliklerine göre tanımlama ya da aile bağılıklarını öne çıkarma, aileye itaati önerme eğilimleri, cinsiyetin yanında, kökensele bağlarla da ilişkili olarak farklılaşmaktadır. Tesev’in araştırmasına göre (Erdem vd., 2005: 71), “bireysel ve cinsel özgürlük”, aile bağlarından uzaklaşma, “maddiyata bağlı mutluluk” gibi temalar metropol şehirlerde doğan ve yaşayan gençler arasında daha çok vurgulanırken, “erkek egemenliği”, “geleneksel aile değerleri”, “dindarlık” gibi geleneksel temalar doğu bölgelerinde doğan ve yaşayanlar tarafından daha önemli değerler olarak görülmektedir.

Tesev’in araştırmasında (Erdem vd., 2005), gençlerin önemli bir kısmının ifadelerinde aile, ahlaki normların öğretildiği ve öğretilmesi gereken yer olarak belirlenirken aileden kopma, bağımsız bir yaşamı tercih etme eğiliminin de giderek artmakta olduğu, aileye ilişkin geleneksel değerlerin giderek zayıfladığı gözlenmektedir. 2007 yılında üniversite öğrencilerinin evliliğe bakışını inceleyen başka bir çalışmada (Türkarslan vd., 2007), geleneksel değerlerden uzaklaşma, bireysel yönelimleri ön plana alma eğiliminin daha da belirginleştiği bulgulanmıştır. Örneğin anlaşılamayan eşlerin boşanmasına, sözü edilen araştırmanın örneklemini oluşturan üniversite öğrencilerinin % 86’sı olumlu bakmaktadır. Boşanmaya bakışın böylesine liberalleşmesini, evliliğin bireysel mutluluk çerçevesinde tanımlanan, iki kişi arasındaki mahrem bir ilişki olarak algılanmasıyla paralel ilerlediği söylenebilir. Cinselliğin özgürleşmesi, heteroseksüel çekirdek aile formatına uymayan yaşam tercihleri gibi geleneksel aile anlatısına uymayan yönelimler de gençler arasında giderek daha fazla kabul görmektedir. Evlenmeden birlikte yaşama % 27.8 oranında onay görmekte, eşcinsellerin birbirleriyle evlenmeleri de kız öğrencilerin % 30.9’u, erkek öğrencilerin ise % 24’ü tarafından olumlu karşılanmaktadır.

Araştırmalara da yansıdığı üzere, ailenin çocuğu sosyalleştirme biçimi, büyük ölçüde aileye ilişkin değersel evrenin de yeniden kurulduğu bir süreçtir aynı zamanda. Bu bağlamda ailenin değer örüntülerini etkileyen belirgin dönüşümlerden birisi de ailede çocuğa bakışın değişmesi ve aile ilişkilerinin giderek çocuk merkezli bir yapıya dönüşmesidir. Kırsal kültürde daha çok bedava emek gücü olarak ekonomik değeri ön planda olan çocuğa yapılan yatırımda özellikle erkek evladın yaşlılık güvencesi olarak görülmesi belirleyiciyken, 2003 yılında yapılan Çocuğun Değeri Araştırmasına (Kağıtçıbaşı, 2010: 189) ve 2010 yılında Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğünün yaptığı Türkiye’de Aile Değerleri araştırmasına (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010: 259) da yansıdığı üzere artık çocuğun ekonomik değeri azalmış hatta çocuk, aile bütçesi açısından oldukça masraflı bir birey haline gelmiştir. Neşe, zevk, sevgi gibi psikolojik tatmine ilişkin değerler çocuk yapmada temel belirleyiciler haline gelirken, çocuğun kimliği de daha çok duygusal değerlerle tanımlanmaktadır. Öte yandan, kırsal kesimlerde eski değer örüntüleri belli ölçüde varlığını korumakla birlikte, özellikle kentlerde ve orta üst sosyo-ekonomik tabakadan ailelerde çocuğu yaşlılık güvencesi olarak gören anlayış da zayıflamış, buna bağlı olarak, çocuğun aileye bağlılığını esas alan sosyalleşme değerleri de duygusal bağlılıkların yanında, bazen söylem düzeyinde kalsa da özerklik vurgusu da içeren yeni bir anlayışa dönüşmüştür. Çocuğun Değeri Araştırmasının 1975 yılında yapılan birincisinde ana-babayı dinlemek (itaat) “iyi bir insan olmak” ile birlikte en önemli özellikken ve bağımsızlık/kendine güven hiç vurgulanmazken, 2003’te itaat vurgusu yaşlı kuşaklarda ve kırsal, kentli düşük gelir grubu ailelerde varlığını hala büyük ölçüde korumakla birlikte, sosyo-ekonomik açıdan daha iyi durumda olan kesimlerce en az önem verilen özelliklerden birisi haline gelmiş, bağımsızlık değerleri daha önemli değerler olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Sonuç olarak sosyalleşme değerlerinin, “kontrol” ve “özerk”liğin bir arada olduğu, Kağıtçıbaşı’nın “psikolojik/duygusal bağlılık” modeli dediği, çelişkili bir görünüm sunduğu söylenebilir.

3. BÖLÜM: AİLE MİTİNİN SİNEMASAL GÖRÜNÜMLERİ

3.1. Türk Sineması'nda Aileye Genel Bakış

Türk Sineması'nda 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 yansıdığı *Pençe* (1917) adlı filmi, ilk konulu filmidir aynı zamanda. Ahmet Fehim'in, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarladığı *Mürebbiye*'de (1919) de, çalıştığı konağın erkeklerini baştan çıkaran Fransız mürebbiyenin başına gelenler üzerinden evlilik düzenine ilişkin belli bir tasarım ortaya konulmaktadır (Esen, 2000; Scognamillo, 1998; Maktav, 1998; Özgüç, 1998a). Toplumda egemen olan değersel örüntülere paralel olarak aileye ilişkin, ilk filmlerde belirmeye başlayan kutsallık vurgularıyla donatılan bu aile tanımlamasının, dönemler ve türler içerisinde farklı yönelimler olmakla birlikte, çok genel bir ifadeyle 1980'lere kadar neredeyse değişmeden varlığını koruduğu söylenebilir.

Muhsin Ertuğrul'un damgasını vurduğu Türk Sineması'nın 1920'lerden 1940'lara kadar olan döneminde, aile dramlarını, evlilik etrafında dönen çatışmaları merkeze alan filmlerin sayısı azımsanmayacak düzeydedir. Ertuğrul, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), *İstanbul Sokakları'nda* (1931), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Cici Berber* (1933), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935), *Şehvet Kurbanı* (1940), *Kıskanç* (1942) gibi filmlerde, özellikle evlilik dışı ilişkileri işleyerek aile kurumuna ilişkin tartışmalar yürütmeye çalışmıştır. Sözü edilen filmlerin çoğunluğunun batı kaynaklı eserlerden uyarlama olması nedeniyle ortaya konulan aile yapısı var olan toplumsal dokuyla fazlaca bağdaşmasa da, bu filmlerde eşlerini başka erkek/kadınlarla aldatan karakterler, yuva bozan isterik kadınlar gibi unsurlar aracılığıyla bozulan, parçalanan aile düzeninin aile bireyleri üzerinde yol açtığı yıkım sergilenmekte ve ailenin bütünlüğünün korunmasına ilişkin vurgulamalara yer verilmektedir (Tosun, 1991: 904).

1940'lı yıllar, İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı sıkıntılar nedeniyle sinemada gerilemenin yaşandığı, çekilen film sayısının azaldığı bir dönemdir. Hollywood

filmlerinin etkisinin arttığı bu dönemde, devletin izlediği kültür politikalarının da bir sonucu olarak, melodramatik unsurlarla dolu Mısır filmleri yoğun bir şekilde gösterilmeye başlanmış ve büyük ilgi görmüştür. Mısır filmlerine yönelen bu yoğun talep, devletin bu filmlere koyduğu yasağın ardından yerli sinemacılar tarafından bir fırsat olarak değerlendirilmiş ancak çekilen filmler çoğunlukla Mısır filmlerinin konularını, temalarını taklit etmişlerdir (Tosun, 1991: 905). Bu dönemde, Faruk Kenç'in *Taş Parçası* (1940), *Dertli Pınar* (1943), *Hasret* (1944), Baha Gelenbevi'nin *Yanık Kaval* (1947), Tuğrul Demirağ'ın *Bir Dağ Masalı* (1947) filmleri aile konusunu çeşitli bağlamlarda tartışmaya açan ve aile bütünlüğüne yaptıkları vurguyla dikkat çeken, ailenin her biçimde devamını temel alan filmlerdir.

1950'li yıllar, Marshall yardımlarının da katkısıyla, kırsal alana uzanan sosyo-ekonomik dönüşüm sürecine bağlı olarak sinema sektörünün Anadolu'ya açıldığı bir dönemdir. Anadolu'ya yönelme sinema sektörü için ciddi bir seyirci potansiyeli anlamına gelirken, filmlerin içeriklerinin bu yeni izleyici profiline göre yeniden düzenlenmesini beraberinde getirmiştir. Bu yönelim, "sinemacıların aile olgusuna bakışlarını kısmen 'yerlileştirmiştir" (Tosun, 1991: 905) denilebilir. Lütfi Ömer Akad *Kanun Namına*'da (1952), gerçek bir olaydan yola çıkarak aile konusuna eğilirken, Altı Ölü Var'da (1953), gayrimeşru ilişkinin yol açtığı aile trajedisini işlemekte, Baha Gelenbevi *Boş Beşik*'te (1952), evliliğin vazgeçilmez bir unsuru olarak çocuğa vurgu yapmaktadır. Muharrem Gürses de daha çok Anadolu izleyicisini hedef alan *Zeynep'in Gözyaşları* (1952), *Yetimler Ahı* (1956), *Yavrum İçin* (1958), *Talihsiz Yavru* (1960) gibi aile dramlarını filme almıştır (Özgüç, 1998; Scognamillo, 1998; Tosun, 1991). Bu dönemde çeşitli edebi eserler sinemaya uyarlanmış ve romanların aileye ilişkin algısı sinemasal eserlere de yansımaya başlamıştır. Suavi Tedü, Reşat Nuri'nin *Yaprak Dökümü*'nü (1952) sinemaya uyarlarken, Atıf Yılmaz, *Hıçkırık* (1953), *Aşk Izdıraptır* (1956) ve *Kadın Severse*'yi (1955) sinemaya aktarmıştır.

Muhsin Ertuğrul döneminde örneklerine sıkça rastlanan uyarlamalar da sinema içerisindeki ağırlığını korumaktadır. Beğenilen Hollywood filmlerinin neredeyse birebir taklidi olan bu filmlerde Anadolu köylerini yansıttığı düşünülen bir fon kurulmakta ve sonuçta Tosun'un deyiimiyle, "ayakları yere basmayan, Batılı gibi davranıp doğulu gibi

yaşayan ve ne ruh, ne de davranış olarak Anadolu insanına benzemeyen “garip” ve “tuhaf” tipler” (Tosun, 1991: 906) ortaya çıkmıştır. Bu filmlerde ortaya konulan aile temsilleri de gerçekçilikten oldukça uzaktır.

Türk Sineması’nın Anadolu pazarına yönelmesiyle seyirci sayısının artması, sinemanın giderek bir aile eğlencesi haline gelmesi, sinemanın mali kaynaklar, salon sayısı, film üretimi, yaratıcı kadro gibi bakımlardan canlanmasını sağlamış, özellikle 1960’lı yılları ve 1970’lerin ilk yarısını kapsayan dönemde, sinema alanının önemli bir ticari sektör görünümüne kavuşmasında etkili olmuştur. Bu süreçte film içerikleri, anlatı kalıpları, karakter tercihleri gibi konularda izleyici beklentileri doğrultusunda uylaşımlar, formüller de ortaya çıkmıştır. Özellikle geniş bir izleyici kitlesini oluşturan kadınların beğenileri doğrultusunda kurulan, Mısır filmleriyle izleyici üzerindeki etkisi test edilen, olay örgüsü açısından Leylâ ile Mecnun’a, eski Türk romanlarına benzeyen melodram kalıpları, filmlerin ana izleklerine yerleştirilmiştir. Anlatıları belirleyen uylaşımsal kalıplar, aile ve bireyi çevreleyen evrene ilişkin temsil stratejilerini de biçimlendirmiş ve toplumsal alanda egemen olan geleneksel ve ideolojik değer örüntüleri doğrultusunda aile temsilleri üretilmiştir.

Olay örgüsünün çoğunlukla ana karakter olan kadın ve “ev” ekseninde geliştiği bu filmlerde, izleyicinin yoğun duygu boşalımları yaşaması amacına uygun temalar, rastlantılar, olağanüstülükler ve tüm problemlerin çözüme kavuştuğu mutlu sonlar, servete, şöhrete, aileye kavuşma öyküleri sıkça tekrarlanan kalıplardır. Neredeyse her seferinde birbirini tekrarlayan bu filmlerde, “dağılan yuvalar, kaybolan çocuklar, evlenemeyenler, iftiraya uğrayan analar, gururları aşklarına üstün gelen karı kocalar, bu filmlerin pek ilgi gösterdiği durum ve tiplerdir” (Abisel, 2005b: 75). Tüm bu olağanüstülükler içerisinde, anlatının merkezini oluşturan kadın, mutlu ailenin kurulması yönünde özveri, katlanma, kaderine boyun eğme gibi muhafazakar değerler üzerinden tanımlanmaktadır.

1950’li yıllar, önceki bölümlerde ayrıntılı biçimde tartışıldığı üzere, köylerden kentlere doğru hızlı bir göç hareketinin başladığı bir dönemdir. 1960’lara gelindiğinde göçün özellikle kent kültürüne henüz yeterince ayak uyduramamış olan yeni kentlilerin yaşamında yol açtığı gerilimler ve açmazlar sinemada da karşılığını bulmaya

başlamıştır. Halit Refiğ'in, İstanbul'a göç eden Maraş'lı bir ailenin büyük kent yaşamı karşısında yaşadığı çelişkileri ve parçalanmayı anlattığı *Gurbet Kuşları* (1964), göç eden ailelerin kentle karşılaşma sürecini etkileyici bir biçimde tartışmaktadır. İş bulmak için verilen mücadeleler ve işçilerin yaşadığı sorunlar (*Bitmeyen Yol*, Duygu Sağıroğlu 1966, *Diyet*, Lütfi Ömer Akad, 1974), konut sorunu (*Acı Hayat*, Metin Erksan, 1963), kadınların penceresinden yeni yaşamın getirdikleri (*Fatma Bacı*, Halit Refiğ, 1972, *Gelin*, *Düğün*, Lütfi Ömer Akad, 1973, *Sultan*, Kartal Tibet, 1978) gibi sorunlar bu dönemde çekilen göç ve aile temalı filmlerde işlenen temel tartışmalardır. *Kırık Çanaklar* (Meduh Ün, 1960), *Pembe Kadın* (Atıf Yılmaz, 1966), *Altın Şehir* (Orhan Aksoy, 1979), *At* (Ali Özgentürk, 1982), göç ve kentleşme dolayısıyla modernleşme sürecinin birey üzerindeki ve ailedeki yansımalarını çeşitli boyutlarıyla sinemaya taşıyan dikkat çekici filmlerden bazılarıdır (Kaplan, 2004; Abisel, 2005b; Kalkan, 1993).

1980 öncesi dönemde geleneksel ve İslami tonlara referans veren bir grup filmde de aile konusu merkezi bir konuma yerleştirilmiştir. Yücel Çakmaklı'nın aileye Doğu ve Batı karşıtlığı üzerinden yaklaştığı, *Birleşen Yollar* (1971), *Zehra* (1972), *Çile* (1972) *Kızım Ayşe* (1973), *Oğlum Osman* (1973), *Garip Kuş* (1974), *Diriliş* (1974) filmleri, "Milli Sinema" (Maktav, 2004) olarak adlandırılan bu eğilim içerisindeki belirgin örneklerdir. Yeşilçam'ın melodram kalıplarının sıkça kullanıldığı bu filmlerde, "Türk toplumunun bünyesine uymayan ithal beğeni ve ilkelerin, özden kopuşun aileyi, toplumu kişiliksizleştireceği, kimliksizleştireceği" (Tosun, 1991) şeklindeki ideolojik fonla örtüşür şekilde, fedakar anne motifinin ön plana alındığı, her türlü bireyselleşme olanağının önünün dini referanslarla kapatıldığı bir aile modeli ortaya konulmaktadır.

1970'li yılların özellikle ikinci yarısında sinemanın çeşitli nedenlerle bir kriz ortamına girmesiyle, sinema sektörü daha çok genç izleyicilere yönelen ucuz cinsel içerikli filmler ve karate filmlerine yönelmiş ve sinemanın sadık izleyici olan aileler geri gelmemek üzere evlere çekilmiştir. Değişen izleyici profiline bağlı olarak Türk sineması, bu dönemde daha çok erkek kahramanların üzerine kurulu olan öykülere yönelmiş ve Abisel'in vurgulamasıyla, "yetmişli yıllar, erkek yıldızların parladığı" (Abisel, 2005c: 1), "aile filmleri"nin giderek azaldığı bir dönem olmuştur. Bu dönem,

yükselişte olan arabesk müziğin önemli isimlerinin sinema perdelerinde de görünür olduğu, arabesk için sinemada da yükselişte olduğu yıllardır. Ancak tez konusu açısından bu dönüşüme ilişkin asıl önemli soru, filmlerde kurulan aile tahayyülüyle ilgili farklı bir yapının var olup olmadığıdır.

Dönemin filmlerinde Türk Sineması'nın genel karakterine benzer şekilde, evlilik her insanın eninde sonunda deneyimlemesi gereken mutlu bir son, ne pahasına olursa olsun bütünlüğü korunması gereken bir kurum olarak tasvir edilmektedir. Tek tek bireylerin sorgulamaksızın kendilerini adamaları ilkesine dayalı bir üst kurgu şeklinde inşa edilen aile tanımlaması, özdeşleşme yönelimlerinden, çatışma unsurlarına, kötünün kurgulanmasından idealleştirmelere, karakter tasarımlarından, sinematografik dile kadar varlığını hissettiren bir üst dil şeklinde yapılanmaktadır.

Aileye ilişkin idealleştirilmiş imgelerin kurulmasında başat unsurlardan birisi 1980 öncesi dönemlerde yapılan Türk filmlerinin birçoğunun bir biçimde özünü oluşturan “romantik aşk” temasıdır. Zengin-fakir, kentli-köylü, düşman iki aile gibi karşıtlıklar üzerinden ve kavuşma-kavuşamama ekseninde ilerleyen aşk, aşırılıklar, olağanüstülükler içerisinde anlatılmaktadır. Akbulut'un (2008: 110) tespitleriyle, aşk, film kişilerinin yaşamında tek değer gibi sunulmakta, aşkın anlamına ilişkin bu abartı oyunculuk biçimine ve işitsel yapıya da yansımaktadır. Aşkı ifade eden duygu yoğunlukları, davranışlar adeta bedenlerden taşmaktadır. Bir bakıma yüce bir duygu haline getirilen romantik aşk, tüm bu abartılı ifadelerin içinde, saf, cinsellikten arındırılmış, para ve statü hesaplarından uzak, kutsal, mutlu yuvanın kurulması hedefine ulaşmanın yolu olarak kurulmakta ve bu yönüyle ideolojik bir içeriğe kavuşmaktadır.

Romantik aşkı bulma, ideal eşe kavuşma süreci, cinsiyetçi ayrıma uygun olarak, erkek ya da kadın olma temelinde farklılaşmaktadır. “Kadın ‘sahibi’ olacak uygun erkeği beklerken, erkeğin uygun kadın için maceradan maceraya koşması geleneksel anlatılarda sık sık yinelenen bir kalıptır” (Abisel, 2005a: 146). Kadın, tek bir aşka yaşamını adanmak üzere görevlendirilirken, erkek karakterlerin sonuçta evliliğe ulaşmak üzere çeşitli maceralara atılması hoş görülmektedir. Eril bir toplumsal kurgu olan namus anlayışından beslenen bu yapı, sinemanın kadınlık ve erkekliğe ilişkin bakışına sinmiş durumdadır. Bu bakış, aşk ilişkisinin sonlandırılması ve başka biriyle eşi aldatma gibi

durumlarda da geçerlidir. Kaplan'ın da belirttiği gibi (2004: 33-34) erkeğin sadakatsizliği çoğunlukla ya çapkınlık olarak değerlendirilip bir biçimde tatlıya bağlanmakta ya da bu duruma hasta ruhlu kadının kaprislerinin yol açtığı ve kocanın kaçınılmaz olarak başka bir kadına yöneldiği şeklinde bir çözüm uydurulmaktadır. Aldatılan kadının, kaderine razı olup sessiz kalması önerilirken, kadının eşini aldatması, tuzağa düşürülmüş olsa da, mutlaka cezalandırılmaktadır.

Abisel'in (2005c: 119) tespitine göre, yerli filmlerde karşılaşılan her karakter, ister anlatının merkezinde olsun, isterse yan rollerde olsun ataerkil ideolojinin onayladığı ya da onaylamadığı kadın ve erkek temsilinde önemli bir yer tutmaktadır. Erkek ya da kadın olarak kimliklendirilen bu karakterler üzerinden oluşturulan “edilgen denetlenen kadın”, “etkin denetleyici erkek” (Kalkan, 1993) gibi tanımlamalar anlatılara neredeyse evrensel birer kural olarak işleyen uyulaşım biçimleridir.

Denilebilir ki, filmlere yansıyan olumlu kadın profili, evi ve ailesini, kendisini varetlediği bir alan olarak belirleyen, vefalı, gerektiğinde susmasını bilen bir eş, fedakar, çocukları için tüm zorlukları göze alan bir annedir. Bu niteliklerle donatılan kadın Yeşilçam söylemine “melek” nitelemesiyle yansımaktadır. Olumlu anlamlar yüklenen bir kadının toplumsal bir rol üstlenmesi, toplumsal alanda bir başarıya ulaşabilmesi belli özel yeteneklere sahip olması, rastlantılar ya da erkeklerin desteklemeleriyle mümkün olmaktadır. Bu anlatılarda kadına, başarıya ulaşma ve toplumsala açılma, “şöhret kazanma” olanağı daha çok ses ve dans yetenekleri aracılığıyla verilmektedir (Abisel, 2005c: 119). Ancak kadının elde ettiğı başarı çoğunlukla bir kendini kanıtlama süreci olarak kurgulanmakta ve ideal eşle kurulan aşk ilişkisinin belli bir dengeye ulaşması halinde kadın yeniden ev içi alana dönmektedir. Bunun yanında Cumhuriyet ideolojisinin kadına yüklediğı kamusal rollere uygun olarak, bazı filmlerde öğretmenlik, hemşirelik gibi işlerde çalışan olumlu kadınlara da rastlanmaktadır.

Her türlü cinsel çağrışımından arınmış “melek” kadının karşısını ise aile düzenini tehdit eden, aile babalarını baştan çıkaran, bir bakıma doğuştan kötülükle donatılmış, pür cinsellikle kimliklendirilmiş, Çolpan İlhan, Pola Morelli, Suzan Avcı, Peri-Han, Melahat İçli, Sevda Ferdağ, Gönül Bayhan, Melahat İçli, gibi oyuncularla özdeşleşen “şeytani” ya da “vamp” kadın oluşturmaktadır. Toplumsal alanda da büyük ölçüde

karşılığını bulan, kadınlığın katışıksız biçimde salt iyi ya da salt kötü biçiminde ayrımlanması, 1980’li yıllarda çekilen ve cinselliği yaşamının kadının doğal bir hakkı gibi sunan filmlere kadar keskin bir yasa şeklinde kadın temsillerini biçimlendirmiştir.

Filmlerde ataerkil-muhafazakar bir dünyanın kurulması ve aile ideolojisinin meşrulaştırılmasında kadınlığa ilişkin tasarımlar kadar erkekliğe ve özellikle de babalığa ilişkin üretilen anlamlar da işlev görmektedir. Yeşilçam’ın melodrama dayalı anlatısı içerisinde babalar, çokça öyküye yön veren eyleyenlerdir.

Canan Uluyağcı’nın Türk Sineması’nda Erkek Söylemi (1993) başlıklı tez çalışmasında da ortaya koyduğu üzere, filmlerde erkek kimliği daha çok otorite kavramı etrafında örülmektedir. Ailede bir otorite olması gerektiği savunulmakta ve son sözü söyleme yeterliliği, fiziksel ve ekonomik güç gibi belirleyicilere bağlı olarak erkeğe atfedilmektedir. Otorite konumuna da daha çok fiziksel yeterliliği korumak koşuluyla öncelikle baba konumlandırılmaktadır. Erkeğin hem fiziksel hem de toplumsal konum anlamında “tam”lığıyla koşut olan otoriteye sahip olma ve onu kullanma gibi yeterlilikler, namusunu koruma, dostuna sahip çıkma ve gerektiğinde şiddet başvurabilme gibi alanlarda uygulamaya konulmaktadır. Sonuç olarak Uluyağcı, filmlerde namus, otorite, dostluk, şiddet ve cinsellik gibi kavramlar bağlamında üretilen erkeklik temsillerinin, toplumda varolan örüntüleri pekiştirdiği sonucuna ulaşmaktadır.

Filmlerde, erkeğin ve erkekliğin en olgun biçimi olarak babanın, otoritesinin meşruiyetini sağlaması büyük ölçüde egemenlik alanına hükmetmesiyle olanaklıdır. Bu da büyük ölçüde birbirini tamamlayan iki ana eksen üzerinde ilerlemektedir. Babanın öncelikle yerine getirmesi gereken sorumluluk koruyuculuktur. Kötücül dış dünyadan gelebilecek her türlü tehdide, kirlenmeye karşı, kutsal mahremiyet alanının savunulması büyük ölçüde babaya atfedilmektedir. Babalar, ailenin maddi ihtiyaçlarını karşılamak ve aile üyelerine çoğu zaman da çocuğuna rahat bir yaşam sunabilmek üzere fedakarlıklarda bulunmakta hatta küçük ahlaki ihlallerden, suç dünyasının liderliğini yapmaya kadar uzanan bir çizgide suça da başvurmakta ve çoğunlukla tüm bu hatalar aile söylemi içerisinde izleyicinin affına sunulmaktadır. Örneğin aile üyelerinin özellikle de oğulların yaptığı hataları, suçları temizlemeye çalışmak filmlerde sıkça karşılaşılan ve baba olmanın bir zorunluluğu olarak meşruiyet talebeden

durumlardandır. Bu çerçevede geleneksel aile ilişkilerinin babanın himayesinde yeniden üretildiği görülmektedir.

Babalığın bu hallerine, Akbulut'un, "aile aristokrasisi izleği" (2008: 113) dediği ve Hollywood'a kökenlediği öykü yapılarında karşılaşılmaktadır. Daha çok komedi türüyle birleştirilen bu yapıda, şımarık oğulun çapkınlıklarından, serseriliğinden bıkan, Hulusi Kentmen'le özdeşleşen otoriter ama sevecen baba, kendi ailesinde bir biçimde inşa etmiş olduğu maddi varlıkları ve geleneksel ahlaki kodlara dayalı yaşam biçimini devretmek üzere, oğlunu "zengin", "namuslu", "mert", "evine bağlı" bir kızla evlendirmeyi ve bu yolla onu "adam etmeyi" istemektedir. Haylazlıklarına devam eden oğul bir biçimde kendisini yola getirecek olan kızla karşılaşır. Çoğu kez kız kentli ve zengin bir aileden gelmese de ahlaki referanslarla örülen ideal karakteri nedeniyle benimsenir ve bir dizi oyunun, kovalamacanın sonucunda mutlu sona ulaşılır. Evliliğin tek ve vazgeçilmez mutlu yaşam seçeneği olarak tanımlandığı bu filmleri, Akbulut evlilik yoluyla ve ulusal kimliğe göndermelerde bulunarak tüm sosyo-kültürel ve sınıfsal farklılıkları görünmez kılan bu filmlerin bir yönüyle de varsıl ve yoksul arasındaki ayrımın ortadan kaldırılmasına yönelik bir arzusun da ifadesi olarak değerlendirmektedir. Ebeveynlerin aynı sosyo-kültürel ve sınıfsal kökenden gelmemesi durumunda ise özdeşleşme çizgisi, namus, erdem, dayanışma, fedakarlık gibi kavramlar üzerinden, yoksul aile etrafında kurulurken, varlıklı aile ve özellikle de zengin ataerki, insani erdemlerden uzak, kirlenmiş, parayı tek değerli şey olarak gören, aşka inanmayan karakterlerle temsil edilmektedir. Bu filmlerde, daha çok evlat acısı teması etrafında dönen çeşitli melodram kalıpları aracılığıyla paranın tek mutluluk kaynağı olmadığı, erdemin, namuslu bir yaşamın, dayanışmanın daha mutlu bir yaşamın anahtarları olduğu yönünde varlıklı ataerkini "yeniden eğitilmekte" böylece "hem erdem, dürüstlük, saygı, sevgi gibi değerlerin ayırdına varılması hem de sınıfsal köklerin kültürel bütünleşmeye-birleşmeye engel olmayacağının anlaşılması" (Akbulut, 2008: 113) sağlanmış olmaktadır.

Koruyuculuk sorumluluğunun diğer yüzünü ise, denetim sorumluluğu oluşturmaktadır. Denetleme baba için daha çok eşinin ve kızının cinselliğini kontrol altında bulundurma ve onların "namusunun kirlenmesine" ne pahasına olursa olsun

engel olma anlamına gelmektedir. Babanın, baba yoksa büyük oğulun denetim alanının ihlal edilmesi, cinayet işlemeyi, intikam almayı bazen de intiharı meşrulaştıran bir gerekçedir; namusu kirlenen kadın ya da kız da ölümü yeğlemektedir. Böylesi bir durumda, olumlu olarak sunulan ailelerde namusun, aile şerefine temizlenmesi izleyicinin de rahatlamasını sağlamakta, kendi yaşamına ilişkin değersel örüntülerle de fantezi düzeyinde de olsa özdeşlikler kurarak değersel bağlarını yeniden üretmesine katkıda bulunmaktadır.

Popüler sinemada çocuk figürleri de, bazen zayıflıklarıyla –ölümleri, hastalıkları vb.- bazen de bir dönem furya haline gelen çocuk kahramanlı filmlerde olduğu gibi, doğrudan anlatıyı kuran karakterler olarak kutsal ailenin vazgeçilmez bir aradalığının yeniden tesis edilmesi yolunda sorumluluklar üstlenmektedirler. Her iki durumda da belli uyuşmasal kalıplar çerçevesinde ve birer ideal tip olarak filmlere konu olan çocuklar *Yusuf ile Kenan* (Kavur, 1979) gibi çok az sayıda filmde gerçek birer varlık görünümü kazanabilmektedirler.

Pek çok filmin merkezi konusunu oluşturan olumlu bir tema olarak aile, aynı zamanda ona karşı yöneltilen tehlikelerle de önemli bir dramatik çatışma unsurudur. Aile bütünlüğüne yönelik tehlikeler Abisel'in (2005b: 90-93) ayrıntılı biçimde tartıştığı üzere, şu başlıklar altında toplanabilir: hastalık ve ölüm tehlikesi: aile üyelerinden birinin özellikle de çocuğun hastalanması, ameliyat olma zorunluluğu, ölmesi ya da kaçırılması (*Arım, Balım, Peteğim*, Muzaffer Aslan, 1970); kan davası: özellikle babanın kan davası nedeniyle kaybedilmesi (*Yusufla Kenan*, Ömer Kavur, 1979; *Fatma Bacı*, Halit Refiğ, 1972); büyük kentin yozlaşmış ortamı ve arkadaşlar, özellikle de genç kızların iffet ve namusuna yönelik tuzaklarla dolu kötü arkadaş grupları (*Kızım Ayşe*, Yücel Çakmaklı, 1974, *Namus Uğruna*, Osman Seden, 1960; *Kırık Hayatlar*; *Yasak Sokaklar*, Feyzi Tuna, 1965); geçim zorlukları (*Gelin, Düğün, Diyet*, Lütfi Ömer Akad, 1973-74, *Altın Şehir*, Orhan Aksoy, 1978); değişen çevre ve ilişkiler, yeni özlemler (*Gurbet Kuşları*, Halit Refiğ, 1964, *Bitmeyen Yol*, Duygu Sağıroğlu, 1965); başka kadın, başka erkek, iftiralar, yanlış bilgilenmeler: kötü niyetli kişilerin aileyi parçalamak üzere kadınları ve bazen de başka erkekleri kullanarak tuzak kurmaları, aile üyelerini daha çok da babayı yoldan çıkarmaları ya da yanlış anlaşılmalara yol açmaları (*Kırık*

Çanaklar, *Yanaşma*, Duygu Sağıroğlu, 1973, *Yaşam Kavgası*, Halit Refiğ, 1978, *Aile Kadını*, Kartal Tibet, 1983; Muharrem Gürses'in melodramları); mahkumiyet ve hapse düşme; başlık parası biriktirmek, çalışmak üzere İstanbul ya da yurt dışına gitme vb. Aile bütünlüğünü bozan tüm bu çatışma unsurları çoğunlukla fedakarlık, dayanışma gibi muhafazakar ahlaki yönelimlere referansla çözüme kavuşturulmakta ve bir biçimde ailenin vazgeçilmez düzeni yeniden tesis edilmektedir.

Sonuç olarak popüler sinemanın, “kadere karşı gelinmez”, “şansın varsa dileğin olur”, “erkekler böyledir”, “kadın sabretmelidir”, “kadının yeri evidir”, “para mutluluk getirmez” (Abisel, 2005d) gibi ideolojik vurgularıyla, iyiyi ve kötüyü neredeyse fantastik bir evrene konumlandırmasıyla, özdeşleşme ve katarsis süreçlerini oldukça ağdalı bir üslupla ve en uç duygu durumları içerisinde kurgulamasıyla, her türlü sorgulamadan, eleştiriden uzak, sınıfsal ve ideolojik çelişkilerin üstünü örten bir tavır ortaya koyduğu, yaşamın zorluklarıyla baş edebilmek üzere aileyi de içine alan değer sistemlerinin korunması gerektiğini savunduğu söylenebilir. Kadınlık ve erkeklik tanımları da bu ideolojik bakışa uygun bir şekilde eril söylemin ilkeleri çerçevesinde tanımlanmakta, muhafazakar toplumsal tahayyülü yeniden üretmekten öteye geçememektedir.

Türk Sineması'nın neredeyse genel karakteri haline gelen ve aile vurgularını da belirleyen, uylasımsal kalıplara, tekrarlamalara dayanan masalsı üslup, gerçeğe hiç de benzemeyen bir evrende yaşanan idealleştirilmiş aşkların, iyiliklerin, felaketlerin, hainliklerin işlendiği olay örgüleri aslında kökeni çok daha eskilere dayanan ve Hollywood filmlerinin de etkisiyle bir bakıma yeniden keşfedilen melodram türünün unsurlarıdır (Akbulut, 2008; Ünal, 2012). Ancak sinemaya damgasını vuran bu kısıtlanmışlığın, yönetmenlerin yeni konu ve anlatım seçeneklerine yönelmemelerinin en önemli belirleyicilerinden birisi de sansürdür (Abisel, 2005c). Devletin senaryo yazım aşamasından başlayarak uyguladığı sansür ve film işletmecilerinden gelen baskılar, sinema sanatıyla uğraşanları yoğun bir “otosansür” uygulama zorunluluğuyla karşı karşıya bırakmış, sonuçta ortaya özgün eserlerin çıkması oldukça zorlaşmıştır. Aileye ilişkin kurulan tasarımları da bu yapı göz önünde tutarak değerlendirmek daha doğru olacaktır kuşkusuz.

3.2. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Aile'nin Temsili

Türk Sineması'nın 1970'li yıllarda başlayan krizi, 1980'li yıllarda daha da belirginleşerek devam etmiştir. Çekilen film sayısının iyice azaldığı bu dönemde seks filmleri, yerini arabesk filmlere bırakmış, İbrahim Tatlıses'in sınıfsal hiyerarşileri kıran, toplumsal tabakalaşma sisteminde üst basamaklara tırmanan halk çocuğu imajıyla simgeleştiği, bireysel yırtma öyküleri anlatan şarkıcı filmler çoğalmıştır. Suner'in (2006: 222) tespitine göre, 1970'lerde topluluğa, topluluk yaşantısına, topluluk içi dayanışmaya vurgu yapan, kendi onurlu ve mütevazı hayatlarından memnun, zenginliğin sunduğu imkanları ellerinin tersiyle iten yoksulların anlatıldığı, zenginlerin ise sınıf atlama sonucu çeşitli bedeller ödedikleri ve yeniden yoksulların safına katılarak ehlileştirildiği filmlerin aksine, 1980'lerden itibaren bireylerin büyük kentlerde tek başlarına verdikleri yaşam mücadelelerini, bireysel serüvenleri konu alan filmler yükselmeye başlamıştır. Gürbilek'in (2007) Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses'in müzikleri ve simgeledikleri anlamlar üzerinden tanımladığı bu dönüşüm, dönemin yükselen siyaset ve kültür değerleriyle de örtüşmektedir. Arabesk filmlerin genel karakteri haline gelen bu sınıf atlama öyküleri Yeşilçam'ın anlatı kalıplarını miras olarak sürdürürken, aile temsilleri açısından da geleneksel bakışı korumuşlardır.

1980'li yıllar Türk Sineması'nı tanımlayan asıl eğilim ise, 12 Eylül sonrası neredeyse tek toplumsal muhalefet alanı olarak bırakılan Feminist hareketin savunularını temel alan “kadın filmleri”dir. Önceki dönemlerde de Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Zeki Ökten, Kartal Tibet gibi yönetmenler farklı toplumsal katmanlardan kadınların, özellikle de feodal-ataerkil kültürün ve ilişkilerin kurbanı durumundaki köylü kadınların dramlarını gündeme getiren, aileyi de melodram kalıplarının dışında kalmaya çalışarak nesneleştiren, toplumsal dönüşümün yol açtığı etkilere ilişkin durum tespitleri yapmaya çalışan filmler çekmişlerdir (Sancar, 1993; Abisel, 2005d) ancak “kadın filmleri” şeklindeki bir sınıflandırma 1980'li yılları tanımlayan bir dönemselleştirmeye karşılık gelmektedir. 1980'lerin başından itibaren, birçoğunun yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı, ataerkil kültür ve özellikle de aile düzeni içerisinde kadının yaşamakta olduğu problemleri ve özgürlük arayışlarını işleyen 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.), neredeyse bu dönem sinemanın genel karakterini belirleyen bir eğilim haline gelmiş, 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 tür filmlere yönelmişlerdir.

Kadınlığa ilişkin tanımlamaları, Yeşilçam tarzı bakışın bir devamı olarak evli, kocasına ve yuvasına sadık, fedakar, yanlış anlamalar nedeniyle haksızlıklara maruz kalsa, yuvasından kopsa, ihanetle suçlansa bile gerçeğin anlaşılmasıyla her şeyi affedecek kadar erdemli “melek kadın” evli erkekleri baştan çıkaran, yuva yıkan, paradan başka bir şey düşünmeyen, zora geldiğinde sevgilisini satan “şeytan kadın” (Sancar, 1993: 31; Esen, 2000: 41) biçiminde keskin bir karşıtlık içinde tanımlayan arabesk filmlerin tersine, “kadın filmleri”, hataları, zayıflıkları ile gerçekçi kadın temsilleri oluşturmaya çalışmışlardır. Bu çerçevede aile de diğer toplulukçu yapılar gibi, kadın özgürlüğünü sınırlandıran, kadını bağımlı konumuna hapseden bir yapı olarak resmedilmektedir. Yeşilçam’da yüceltilen cinselliğinden arınmış fedakar ev kadını tiplerini inandırıcılığını kaybetmiş, Müjde Ar, Zühal Olcay, Hale Soygazi gibi oyuncuların canlandığı yeni kadın tipi cinselliğinin ve bedensel niteliklerinin farkında olan, bedensel arzularını tatmin etmek üzere aile ötesi arayışlara da giren ve bu arayışı nedeniyle herhangi bir olumsuzlama da yüklenmeyen bir figür olarak belirlenmiştir. Ancak bu filmlerde kadının özgürleşmesi, dönemin feminizm akımının bedeni bir mücadele alanı olarak belirlemesine de referansla, büyük ölçüde cinsel özgürleşmesiyle özdeşleştirilmekte (Maktav, 1998: 235) ve sonuçta kadın yine ataerkinin söylemi içerisinde kalmaktadır.

Bu dönemde kadın cinselliğinin keşfiyle, birer ahlak sembolü olarak tarif edilen yıldız olgusu da geçerliliğini yitirmiş hatta önceki dönemlerde saf masumiyeti temsil eden ve öpüşmesi bile söz konusu olmayan kadın oyuncular sevişme sahnelerinde bile rol almaya başlamışlardır. Sinemanın belki de en saf kadını imajına sahip olan Türkan

Şoray'ın, *Mine*'de (Atıf Yılmaz, 1982) oynadığı sevişme sahneleri bu dönüşümün belirgin örneklerindendir. Bülent Görücü ve Zahit Atam (1995-96: 21-22) kadın karakterlere ilişkin dönüşümün bir benzerinin de erkek karakter açısından yaşandığını tespit etmektedirler. Bir önceki dönemde vurdulu-kırdılı filmlerin vazgeçilmez oyuncularını olan sert erkek figürüne olan ilgi azalmış ve erkek kahramanlar, izleyici beklentileri doğrultusunda yavaş yavaş daha babacan rollere bürünmüşlerdir.

Sinemada yaşanan dönüşümlerde bir yandan anlatıların beslendiği toplumsal alanı belirleyen dönüşüm süreci etkili olurken bir yandan da sinemanın kendi özgül koşulları belirleyici olmuştur. Yeşilçam'da film üretimini belirleyen en önemli faktörlerden olan “ayak sistemi” ortadan kalkmış, seks filmleri furiasıyla izleyicisini video ve televizyona kaptıran sinemanın izleyici profili değişmiş, 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan bir yasal düzenlemeyle sinema sektörü yabancı yatırımcılara açık bir alana dönüştürülmüş ve Hollywood şirketleri Türk Sineması'nı belirleyen güçler haline gelmişlerdir. Yeşilçam sistemi tamamen çökerken aynı zamanda da özellikle 1990'lardan itibaren yeni ve genç yönetmenler ilk filmlerini çekmeye başlamışlardır. 2000'li yıllarda Türk Sineması'nın hem yapısal hem de anlatı, biçim, söylem gibi açılardan içeriksel niteliklerini belirleyen büyük ölçüde yeni kuşak sinemacıların arayışları olmuştur.

Türk Sinemasına özellikle 1990'ların başından itibaren yön veren sözü edilen arayış, işlenen konuları, sinemasal türleri ve yaratılan dünya tahayyüllerini de belirlemiştir. Scognamillo'ya göre (1998: 30-32), 1990 sonrası Türk Sineması, eski popüler türlerini terk etmiş öte yandan, Avrupa Sineması'nın genel anlatım biçimlerinden de etkilenecek, toplumsal gerçeklerden uzaklaşıp, gerçeğin düşler ve sanrılarla belendiği, zamanın uzatılıp daraltıldığı, duyguların, tutkuların öncelik kazandığı, filmlere yönelmiştir. 1990'ların ikinci yarısından itibaren, Yeşilçam'ın mirasını devralan ya da geleneksel anlatı klişelerini kullanan ve özellikle 2000'li yıllarda önemli sayılarda izleyici de çeken filmler de belirginleşmeye başlamıştır. Dolayısıyla Türk Sineması'nın yeni görünümünü, bir yanda Yeşilçam sinemasının uylaşımsal kalıplarından da beslenen popüler filmlerin, diğer yanda ise minimalist

nitelikleriyle dikkat çeken ve sanatsal kaygıları daha çok ön plana alan filmlerin var olduğu bir yapı olarak özetlemek mümkündür.

Sözü edilen dönüşümler, sinemanın kendisine nesne olarak belirlediği alanları ve olgulara ilişkin kurduğu temsil stratejilerini de belirlemiştir. Esin Hoşsucu (2004: 137-138), 1980’den 2000’li yıllara Türk filmlerinde ağırlıklı olarak işlenen konuları dört başlık altında özetlemektedir. Bireysel psikoloji: Olguları toplumsal değil, bireysel olarak ele alan, “kişisel buhran”lar, bireylerin marjinal yaşamları, cinsellikleri, umutsuzlukları gibi temalar üzerinde yoğunlaşan filmler (*Anayurt Otel, C Blok, Gemide, Adı Vasfiye, Aaahh Belinda, Camdan Kalp, Uzak* vb.); gizemcilik (misticizm): moderniteye duyulan güvensizliğin bir uzantısı olarak rasyonel bilime ilişkin şüphecilikten beslenen ve metafizik öğelerin sıkça kullanıldığı (*Gizli Yüz, A Ay, Avcı* vb.), 2000’lerden itibaren ise daha çok kader olgusuna yönelen filmler (*Yazgı, Kader, Kosmos*); aksiyon: mafya ve çete hesaplaşmaları, iktidar mücadeleleri, para, hırs, cinsellik gibi temalar üzerinden ilerleyen filmler (*Ağır Roman, Karışık Pizza, Deli Yürek Bumerang Cehennem, Başka Sementin Çocukları, Av Mevsimi*) ve toplumsal eleştiri: neoliberal politikalar, yükselen bireycilik gibi temalara eleştirel yaklaşan, tutunamayanların, ezilenlerin anlatıldığı filmler (*Piano Piano Bacaksız, Güneşe Yolculuk, Büyük Adam Küçük Aşk, Abuzer Kadayıf, Salkım Hanımın Taneleri, Tabutta Rövaşata, Vavien...*). Bu gruplandırmaya ek olarak özellikle 2000 sonrası dönemde belirginleşen, taşrayı kapalılığın, kısıtlanmışlığın alanı olarak belirleyen, bir anlamda Türk aydınının kendilik algısında halledilememiş bir problem alanı olarak taşralı olma fikrini sorunsallaştıran, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Seyfi Teoman gibi yönetmenlerin örneklerini verdiği, bir eğilimden söz etmek gerekmektedir.

Türk Sineması’nın 1980’den bugüne sergilediği dönüşüm görüntüsü, aile temsillerini de belirlemiş, farklı dönemlerde farklı eğilimler ağırlık kazansa da aile temsilleri açısından büyük ölçüde Türk Sineması’nın genel bir bakışla kutsal bir motif olarak tarif ettiği aile mitinden uzaklaşmış, 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 filmlerden söz edilebilir.

3.2.1. Çözümlemenin Çerçevesi

3.2.1.1. Çözümlemenin Amacı, Kapsamı ve Sınırlılıkları

Toplumsal evrene ve bu evreni nesneleştiren sinemasal temsillere, değişimlerin ve sürekliliklerin bir arada olduğu süreçler olarak yaklaşan bu çalışma, hem gerçek hem de imgesel dünya tasarımlarının merkezi elemanlarından olan aile tahayyülleri açısından da benzer değişimlerin ve sürekliliklerin var olduğu ön kabulünden hareket etmektedir. Ne var ki, ailenin sinemada kurgulanış biçimi içerisinde bazen açık bazen örtük biçimlerde somutlaşan toplumsal algı, çokça ailenin nesnel varlığıyla örtüşmemektedir. Bu anlamda toplumsal tahayyüle ilişkin ipuçlarıyla yapılanan görünümeler olarak değerlendirebileceğimiz sinemasal temsiller, imge üretiminin toplumsal bağlamını, kolektif korkuları, değişim süreçlerine ilişkin algıları, kültürel ve ideolojik tasarımları da bir biçimde ele veren unsurlardır.

Bu çalışma, filmlerde yer alan aile temsillerini, toplumsal alanda var olan aile ve toplum tanımlamalarının, aidiyet problemlerinin, ideolojik tasarımların uzantıları olarak incelemeyi ve bu temsil stratejileri üzerinden toplumsal alanda dolaşımda olan dünya tasarımlarına ilişkin tespitler yapmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, Türkiye’de hem içsel hem küresel belirleyiciler çerçevesinde hızlı bir toplumsal dönüşüm sürecinin başlangıcı olan ve Türk Sineması açısından da önemli dönüşümlerin yaşandığı bir döneme karşılık gelen 1980’li yıllar, tez çalışması için bir hareket noktası olarak belirlenmiştir. 80’li yıllarda başlayan dönüşümlerin yansımalarının hem toplumsal alandaki hem de sinemadaki yansımalarının hala büyük ölçüde devam ediyor olması nedeniyle de çalışmanın evreni 1980’den günümüze çekilen Türk filmlerini kapsamaktadır.

Tez çalışmasının sınırlılıkları göz önünde bulundurularak araştırma evreni içerisinden, amaca yönelik örneklem yöntemiyle, farklı tarihlerde, farklı yönetmenler tarafından yapılmış olan, konu seçimi, türsel nitelikleri gibi açılardan farklılaşan sekiz film seçilmiş ve bu filmler (*Aaahh Belinda*, Atıf Yılmaz, 1986; *Piano Piano Bacaksız*,

Tunç Başaran, 1990; *Yengeç Sepeti*, Yavuz Özkan, 1994; *C Blok*, Zeki Demirkubuz, 1994; *Korkuyorum Anne*, Reha Erdem, 2004; *Babam ve Oğlum*, Çağan Irmak, 2005; *Pandora'nın Kutusu*, Yeşim Ustaoglu, 2008; *Vavien*, Yağmur-Durul Taylan, 2009), aile temsilleri açısından çözümlenmiştir. Tezin ilgili bölümlerinde bu dönemde çekilmiş olan başka bazı filmlere ilişkin değerlendirmelere de yer verilmiş olmakla birlikte, ortaya konulan yargılar büyük ölçüde tezin örneklemini oluşturan filmler için geçerlidir.

3.2.1.2. Çözümlemenin Yöntemi

Sinemanın kolektif bellek, algı, arzu ve kaygılarla sıkı bir bağ içerisinde olduğu, perdede yer bulan imgelerin, toplumsal evrene ilişkin ipuçları olarak okunabileceği sıkça vurgulanmaktadır. Ancak, imge ile toplumsal kökenleri arasında kurulan ilişki bir yansıtma ya da aktarmadan çok, geçirgenlikler, kırılmalar, tersine çevirmeler, reddetmeler vb. ile örülen, belirsiz, şifrelenmiş, çok katmanlı bir yeniden üretme sürecine karşılık gelmektedir. Bu anlamda gerçekliğin çeşitli temsil stratejileri içerisinde imgeyi etkilediği/beslediği, imgenin de insani evrene, çokça buradan devşirilene imajları yeni görünümde içerisinde sunulduğu ve bir anlamda toplumsal algıya yeniden eklendiği söylenebilir. Dolayısıyla sinemada kurulan imgeleri, idealleştirmeleri ve bu tasarımların toplumsalla olan bağlantılarını ortaya çıkarma, tartışma işlemini, izler, ima edilenler ya da gizlenmeye çalışılanlar üzerinden ilerleyen bir tür şifreleri ortaya çıkarma süreci şeklinde yapılandırmak gerekmektedir.

Buradan hareketle örneklem olarak belirlenen filmlerde üretilen aile temsilleri ve idealleri, toplumsal dönüşümler, süreklilikler ve kırılmalardan beslenen kolektif tahayyüle ilişkin ipuçları olarak deşifre edilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla, kolektif bilinç/bilinçdışına ilişkin göndermelerle bir bakıma tüm kolektivitelerin merkezine konumlandırılan ailenin, ideoloji, ekonomi, toplumsal cinsiyet, rıza üretimi vb. alanlarla olan bağlarının daha doğru biçimde ortaya çıkarılabilmesi açısından, Marksizmin, feminizmin ve psikanalizin argümanları, eleştirel bir kavramsal çerçeve oluşturmak üzere ödünç alınmıştır. Tezin ilk iki bölümünde ailenin toplumsal bağlamını tartışmak üzere kullanılan bu çoklu bakış, ailenin merkezi konumuna ilişkin sözü edilen gerekçelerle, film çözümlemelerinde de tercih edilmiş ve niteliksel metin (içerik) analizi

yöntemiyle elde edilen bulgular, tezin kuramsal bölümünde tartışılan kavramlar çerçevesinde yorumlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın kuramsal bakışı doğrultusunda ve araştırmanın örneklemini oluşturan filmlerin ayrıntılı bir şekilde izlenmesiyle belirlenen temaları merkeze alan bir içerik analizi yönergesi hazırlanmış ve her film sekanslara ayrılarak yönerge doğrultusunda analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulardan hareketle filmlerde daha çok üzerinde durulan temalar/vurgular belirlenmiş ve belirgin vurgular çerçevesinde başlıklar oluşturulmuştur. Oluşturulan yönerge ve bulgular ışığında yapılan tartışmalarla şu soruların yanıtlarına ulaşılmaya çalışılmıştır:

Aile, ev ve evliliğe ilişkin temsiller:

- Ailenin yapısal ve biçimsel görünüşleri nelerdir?
- Aile nasıl bir toplumsal bağlam içerisinde var olmaktadır?
- Evliliğe, aile bütünlüğüne ve ailenin parçalanmasına nasıl bakılmaktadır?
- Ailede ne gibi otorite, tabiyet ve ret ilişkileri kurulmaktadır?
- Otorite figürleri ve bu figürlere ilişkin vurgular nelerdir?
- Kolektivizm-birey ekseninde ne tür idealler üretilmektedir?
- Aile, topluluk, ulus vb yapılara ilişkin göndermeler var mı?
- Ev/yuva'yla ilgili ne gibi mekansal ya da tahayyüli anlamlar üretilmektedir?
- Bireysel ya da kolektif geçmişe ilişkin nostaljik, duygusal vb. anlamlar var mı?
- Aileye ilişkin hangi alanlarda ne gibi eleştiriler yapılmaktadır?

Kadın temsilleri:

- Kadınlar hangi nitelikler üzerinden tanımlanmaktadır?
- Kadınlığa ilişkin yüceltmeler ve imgesel tasarımlar var mı?
- Kadınların öznelik ve nesnelik konumları ve bu konumları belirleyen unsurlar nelerdir?
- Özel alan – kamusal alan ekseninde kadına biçilen roller nelerdir?
- Cinselliğe ve namus kavramına nasıl bakılmaktadır?

Erkeklik temsilleri:

- Erkekliğe ilişkin ne gibi tanımlamalar yapılmaktadır?
- Erkeklerin öznelik ve nesnelik konumları ve bu konumları belirleyen unsurlar nelerdir?

Babaya ve babanın temsil ettiği anlamlara nasıl yaklaşılmaktadır?

Baba-oğul, baba-kız ilişkileri nasıl kurulmaktadır?

Erkeklikle ilgili ne gibi olumsuzlamalar/ret tanımları üretilmektedir?

Hegemonik erkeklik tanımlarına uymayan erkeklere nasıl bakılmaktadır?

Çocuk temsilleri:

Çocuk imgesi hangi anlamlar çerçevesinde tanımlanmaktadır?

Çocuğa hangi değerler yüklenmektedir?

Çocukların öznelik ve nesnelik konumları ve bu konumları belirleyen unsurlar nelerdir?

3.2.2. Seçilen Filmler Çerçevesinde Aile Temsillerinin Çözümlemesi

3.2.2.1. Aaahh Belinda: Aile, Kadın ve Özgürleşme Sorunsalı

Filmin Özeti



Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı Aaahh Belinda'da, tiyatro sanatçısı, bekar, özgürlüğüne düşkün, kendi isteklerine göre bir yaşam süren Serap (Müjde Ar), bir şampuan reklamında canlandığı Naciye rolünün büyülü bir şekilde gerçek olmasıyla büyük bir kısırdöngünün içine düşmüştür. Naciye, bankada çalışan, iki çocuk annesi, dış dünyaya sadece çalışmak üzere çıkan, evinde ise tüm işleri ve çocukların yükünü üstlenen, orta sınıftan bir kadındır. Serap'ın içine düştüğü bu yeni dünya ve roller, tam da benimsediği kimliğin çok uzağında duran bir yaşamı tarif etmektedir. Serap'ın her ne yaparsa yapsın gerçek olmadığını kimseye bir türlü anlatamadığı bu dünyadan; orta sınıf değerleriyle kuşatılmış, boğucu aile yaşamından kurtulması, ancak bu dünyayı

benimsemesi ve rolünü bürünmesi ile gerçekleşebilmektedir. Filmde, anlatı içerisinde başka bir anlatı biçiminde oluşturulan bu imgesel dünya, kadının özgürlüğü ve köleliği arasındaki karşıtlığı ve aile yaşamının bu noktada oynadığı rolü çarpıcı bir biçimde anlatması bakımından seçilmiş olmakla birlikte, anlatının arkasında duran ya da anlatıyı biçimlendiren eril bakışın kadına ilişkin yorumunu da ele vermektedir.

Aile, Ev ve Evliliğe İlişkin Temsiller

Aaah Belinda’da, anlatı içerisinde başka bir anlatı oluşturulması nedeniyle ailenin görünümü açısından iki farklı yapı ortaya çıkmaktadır. Serap’ın dünyasında, başka deyişle gerçek dünyada, bir ailenin varlığından çok, kendince bir yaşam kurmuş olan kadının tek başına ve ataerkinin önerdiği dünya tasarımına uymayan bir yaşamı sürdürüyor olmasından söz etmek gerekmektedir. Naciye’nin dünyasında ya da fantezi dünyasında ise, Serap’ın yaşamında görünürleşen ve dönemin feminist söyleminin bir yansıması olarak değerlendirebileceğimiz yaşam tercihinin karşı çıktığı, kesinlikle kurtulunması gereken bir hastalık olarak gördüğü, kentli orta sınıf çekirdek ailesi hem kadınların hem de erkeklerin yaşamını her yönüyle kuşatan bağlamı oluşturmaktadır. Anne, baba ve iki çocuktan oluşan ve anne-babanın çalıştığı, akrabalarla belli bir mesafeye ilişkilerin yürütüldüğü aile biçimi, aile ideolojisi içerisinde bir mutluluk tablosu olarak tahayyül edilen aile imgesine de karşılık gelmektedir. Ancak filmin kara komedi olarak belirlenen üslubu içerisinde ve kadının özgürleşmesi sorunsalı çerçevesinde konuya yaklaşan ideolojik duruşu nedeniyle, sözü edilen aile tasarımı bir ideali ifade etmenin tersine, kadını emeğiyle, bedeniyle sömüren, bireyselleşme olanaklarının önünü tamamen kapatan, boğucu, özgürlükleri yok eden bir yapı olarak tarif edilmektedir.

12 Eylül sonrası neredeyse tek muhalefet alanı olarak yükselen feminizmin savunularını sinema perdesine aktaran Aaah Belinda, evliliğe ve aile kurumuna alaycı bir üslupla yönelttiği eleştirilerle dikkat çeken filmlerden birisidir. Aile kurumunu tamamen reddeden bir söylem kurarak, bu dönemde kadın sorunlarına yoğunlaşan ve aileyi de tutucu, kadının özgürlüklerini elinden alan, kadını sömüren bir yapı olarak tarif eden “Kadın Filmleri” türünün içerisinde belirgin bir konuma yerleşmektedir. Müjde Ar’ın canlandığı, birbirine tamamen zıt iki yaşamı sürdüren Serap ve Naciye

karakterlerinin dünyaları arasında bir karşılaştırma yapma biçiminde tasarlanan film, mutlu ve ideal bir yaşam biçimi olarak dayatılan orta sınıf aile yaşamını, karı-koca ilişkilerinden çocuk yetiştirme tarzlarına, gündelik yaşam aktivitelerinden, tasarruf etme zihniyetine, akrabalık ilişkilerine kadar, ahlaki bağnazlık içerisinde kısıtlanmış, içerisinde çeşitli sömürü ilişkilerini, şiddeti, otorite ve tabiyet hiyerarşilerini barındıran, yeknesak, boğucu bir yapı olarak tarif edilmektedir. Filmde aileye yönelik olarak, filmin üslubunu biçimlendiren ironi dili içerisinde bazen aşağılamalar biçiminde, yöneltilen eleştiriler daha ilk sahneden itibaren sık sık yinelenmektedir. Örneğin filmin ilk sahnelerinden birinde, Serap kahvaltısını yaparken, bir yandan da oynayacağı reklam için yapılan deneme çekimlerini izlemektedir. Görünmeyen bir ses Hulusi karakterini canlandıran kişiye oyunculukla ilgili direktifler vermekte, bu arada anne ve babanın küçük memurlar olduğu, iki çocuklu bir orta sınıf ailesi tanımlaması da yapılmaktadır. Ancak oluşturulan aile tasarımı, toplumsal hafızada bir tahayyül olarak kurulan, uğrunda fedakarlıklarda bulunulması ideal aile motifinin bir bakıma parodisi niteliğindedir:

Ses: “Tuncay Bey, şimdi sofraya oturun. Karşınızda çocuklarınız oturuyor; Hakan ve İnci. Tam bir aile babası... Bir devlet dairesinde kısım şefisiniz. Hulusi Gülveren: Tam bir orta direk. Şimdi, eşiniz yemek getirecek. İşte mutfak kapısından çıktı, geliyor.”

Tuncay: “Şey, mutfak nerde.”

Ses: “Ne bileyim canım. Şurada solunuzda diyelim... Hayır efendim, yemeği değil, saçlarındaki pırıltıyı fark ediyorsunuz.”

Tuncay: “Afedersiniz, yemeğe bakarken saçları fark etsem?”

Ses: “Hayır, saçlara... Başka hiçbir şey görmüyorsunuz. Yanınıza geldi, tabağı masaya koymak için eğiliyor.”

Tuncay: “Ne pişirmiş”

Ses: “Yemekle ilgilenmeyin, saçları koklayıp fark ediyorsunuz.”



Bu sahnede yalnız yaşayan, özgürlüğüne düşkün bir kadın profilini temsil eden Serap (ideal kadın) ile, orta sınıf aile yaşamı arasında büyük bir karşıtlık kurulmaktadır. Sahnenin sonunda Serap, bakışını izleyiciye doğru yönelten Hulusi'ye “Ne bakıyorsun be!” diye çıkışır. Orta sınıf, geleneksel aile yaşamının ve bu yaşamı belki de en çok benimseyen orta sınıf erkeğinin imgesel/olanaksız bir düzeyde konumlanırsa bile, bu özgür kadına bakışını doğrultması, özgür kadının gözünde oldukça yadırgatıcı bulunmaktadır. Filmin temel sorunsalını oluşturan özgür kadın profili, kendisini tam da bu ideal aile tanımlamasının reddi üzerinden tarif etmektedir.

Aaahh Belinda'da, eleştiri konusu yapılan aile kentli orta sınıf ailesi olsa da otorite, tabiyet ve ret ilişkileri açısından oldukça geleneksel bir yapı olarak sunulmaktadır. Ailede, yaş ve cinsiyet temeline dayanan katı bir hiyerarşi tanımlaması yapılmakta, özellikle karı-koca ve gelin kaynana arasında bu hiyerarşi yoğun bir sembolik şiddete dönüşmektedir. Dolayısıyla filmin ironi dili içerisinde, aileye atfedilen bu hiyerarşi biçimleri, otorite ve tabiyet ilişkileri de eski, köhne kalıntılar olarak belirlenmektedir. Gelenekle girilen bu ret ilişkisinde belki de en belirgin olanı, ataerkinin en katı biçimlerinin bile devamlılığında başat rol oynayan gelin kaynana arasındaki güç oyunları ya da kayınvalidenin neredeyse erkeksi otoriter tavırlarıdır.

Filmin geleneksel ataerkil kurumlara yönelik eleştirel tavrı içerisinde, tüm toplulukçu yapılar, bireyi özellikle de kadını denetleyen, kısıtlayan, özgürlüklerini elinden alan tutucu unsurlar olarak sunulmaktadır. Bu çerçevede aile kadın için bir sığınak, mutlu yuva olmanın tam tersi anlamlarla yüklüdür. Aile, kadın için emeğinin sömürüldüğü, bireysel bir kimlik oluşturmalarını engelleyen bir hapisane gibidir.

Özellikle orta sınıf ailesi kadının kuşatılmışlığının temel nedeni olarak belirlenmektedir. Ailenin ötesinde, çevre de bu kapatıp kuşatma işleminin faillerindendir.

Topluluğun denetimi, kadın kadar erkeği de nesneleştirmekte, sınırlandırmaktadır. Örneğin, Serap, Naciye rolüne büründüğü ilk gece, içine düştüğü durumun garipliğine tepki göstererek evi terk eder. Hulusi, Naciye'nin arkasından "Naciye, Naciye" diye bağırarak kapıdan çıkar. Ancak kapıcının durumu fark ettiğini görür ve herhangi bir gariplik olmadığı yönünde bir hava oluşturmak üzere hemen ifadesini değiştirir ve "Naciye, Osman'a söyle de bize uğrasın" der.

Aileye ilişkin eleştirel bakış, evin mekansal anlamlarını da belirlemektedir. Ev, kadının kapatıldığı, köleleştirildiği, kendisini kurtarmaya çalıştığı bir mekan olarak tanıtılmaktadır. Evin bir yuva olarak vurgulanması sadece Hulusi'nin söyleminde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum rol bölüşümleri ile de örtüşmektedir. Aile yalnızca erkeğin dünyasına anlam veren, onun rahatlığının sağlanması üzerine kurulu olan bir ortam olarak resmedilmektedir. Kadınlar için ise hem emeklerinin, hem bedenlerinin sömürüldüğü, sorunlarla dolu bir yapıdır. Kadınlar sürekli aile içerisinde yaşadıkları eşitsizliklerden yakınmaktadırlar: "Ay hiç içimden gelmiyor şu eve girmek şimdi. Ortalığı topla, bulaşığı yıka, çocuğu yatır, yemeği hazırla, sonra da Osman Beyi rahatlat."



Ailenin, eşitsiz ilişkilerin kurulduğu, kadın erkek, yetişkin çocuk vb. arasında hiyerarşilerin oluşturulduğu bir kurum olarak temsilinde şiddet unsuru da aile içi ilişkileri yapılandıran, kanıksanmış bir eşitsizlik biçimi olarak belirlenmekte ve

eleştiriye tabi tutulmaktadır. Hem fiziksel biçimiyle hem de çeşitli psikolojik süreçler biçiminde sıkça kadınlara ve çocuklara yönelen şiddetin, etkili bir dışlama ve kolektivitenin alanından kovma biçiminde erkeklere de uygulandığı görülmektedir. Firuz'un, damadının annesinin önderliğinde ve diğer aile üyelerinin de uyuşmasıyla maruz kaldığı dışlanma biçimindeki şiddet, bir bakıma Firuz'un tüm erkeksi yeterliliklerinin de kısırlaştırıldığı, hadım edildiği bir durum ortaya çıkarmıştır. Şiddetin bir kadın tarafından ve bir erkeğin dünyasını böylesine belirleyecek düzeyde kullanılması, ataerkil pazarlık içerisinde hiyerarşinin üst noktalarında konumlanan anne figürünün elinde bulundurduğu erkeksi kastrasyon gücünü, yine bu düzeneğin devamlılığında yeniden dolaşıma sokmasının güçlü bir eleştiri biçiminde okumak mümkündür. Bu anlamda eleştiri konusu olan şey ataerkil ailenin işleyişi içerisinde olağan bir uyuşma görünümündeki şiddet faktörüyle birlikte, şiddete hem maruz kalan hem de devamlılığını ve meşruiyeti sağlayan unsurlardan birisi olarak geleneksel anne motifidir.

Aaahh Belinda'da, ailenin güçlü bir kurum olarak meşruiyet alanlarından birisi olan geçmişle kurduğu bağ ya da kolektif geçmişten aldığı destek de sorgulama alanlarından birisi olarak belirlenmekte ve kolektif bireysel geçmiş problemine de kadının yaşamında yol açtığı etkiler bağlamında yaklaşılmaktadır. Geçmiş, bir bellek yitimi, unutma biçiminde başka deyişle, aslında var olmayan bir şeyin keşfi ya da var olan bir şeyin unutulması, yok sayılması üzerinden, her şekilde bir tür belirsizlik olarak inşa edilmektedir. Naciye'nin geçmişini kendisinden başka herkes bilir ve Naciye de kendisi istemese de bir şekilde bu geçmişle yüzleşir. Ancak kendi geçmişini ve kendine ait olan farklı dünyanın varlığını kimseye anlatamaz. Kimliğinde ortaya çıkan bu bölünmeyi ancak, kendi gerçekliğini bastırarak, unutarak yatıştırabilmektedir.

Aaahh Belinda'da, Yeşilçam sinemasında melodram dili içerisinde kurulan aile idealleştirmeleri, vicdani arınma, affetme ritüelleri üzerinden kaynaşma, aile bütünlüğüne ulaşma temsilleri de alay konusu edilmektedir. Örneğin Naciye'nin babası Firuz'la karşılaştığı sekansın sonunda, Firuz yıllar sonra kızına kavuşmuş olmayı Allah'ın bir lütfu olarak düşünür ve ailesine ve Allah'a karşı işlediği suçlardan arınmak üzere, içkiyi bırakır, uğruna ailesini terk ettiği kadının resmini yırtar. İyi bir adam

olmaya yemin eder. Kızının elinden tutup annesinin mezarına götürür. Yaptığı haksızlıklardan dolayı eşinden de af dilemektedir. Bu arada Hulusi gelir ve o da Naciye'den kendisini bağışlamasını ister. Hulusi ile Firuz arasında da af dileme üzerinden Yeşilçam melodramlarını aratmayan ağdalı bir diyalog başlar. Bu süreç, izleyiciye, alaycı bir üslupla olaylara dahil olan Serap'ın bakışıyla yansıtılmakta, fonda ilerleyen müzik aracılığıyla da Yeşilçam melodramlarına negatif anlamda bir gönderme yapılmaktadır.

Aile ile bağlantılandırılan tüm bu trajikomik ilişkiler, değerler, gerçeklikten uzak, tamamen farazi ve absürt bir dünya olarak tanıtılmakta, anlatı diline yansıyan alaycılık içerisinde melodramlarla da ilişkilendirilerek aşağılanmaktadır. Serap'ın da suçunu itiraf etme, affetme, arınma ve hep birlikte mutluluğa ulaşma oyununa katılmayı kabul etmesi, başka deyişle Naciye olmayı benimsemesiyle, melodram üzerinden kurulan aile ve aileyle bağlantılı anlamlara ilişkin ret söylemi aracılığıyla, hem bütün anlatıları evlilik ve masalsı mutluluğa ulaşma olarak sonlandıran Yeşilçam filmleri hem de evliliği mutlu bir son olarak anlayan sosyo-kültürel bakış, hayali bir konuma ya da anlatının kurmacalığı düzeyine yerleştirilmektedir. Bu söylem içerisinde kadının bu hayali konumu gerçek olarak algılamasının, deneyimleyebilmesinin yolu ise, asıl gerçekliği unutması, kimliğinden vazgeçmesidir.

Karakterlerin Çözümlemesi

Kadınlık Biçimleri



Aaahh Belinda'da kadına ilişkin söylenecek sözün ne olduğu daha ilk sahneden kendini ele vermektedir. Filmin açılışında “vive les femmes” (yaşasın kadınlar) yazısının altında bir kadın ve bir erkeğin yer aldığı bir karikatür yer almaktadır. Kadın önündeki erkeğin poposunu ellemektedir. Müjde Ar yazısı bu karikatürün üstüne düşer. Daha bu sahneden, kadının artık cinselliğini bastırmaktan, cinsiyetsiz bir kimlik olarak var olmaktan vazgeçtiği, cinselliği isteyen ve bu isteğini açıkça gösteren bir kimliğe doğru evrildiği ortaya konulmaktadır. Bu dönemin feminist hareketi içerisinde de kabullenilen, kadının bedeni ve cinselliği üzerinden özgürleşeceği savunularıyla örtüşmektedir.

Filmde kadın (Müjde Ar) vücudunun bir cinsel cazibe unsuru olduğunun farkında ve arzulanmadan kaynaklanan bir büyülenme içerisinde. Bedeni üzerinde tasarruf hakkını özne olmaya ilişkin bir edim olarak algılamakta ve bedenine yönelen eril libidoyu sonsuzca soğurma niyetinde görünmektedir. Örneğin filmin hemen başında Serap telefonda sevgilisiyle konuşmaktadır. Sevgilisine önce “gel” der, sonra vazgeçip “gelme” der. Bu çağırma-reddetme arasındaki gidip gelmeler sırasında bir yandan da vücudunu okşamakta, görsel sunum aracılığıyla da telefon üzerinden sevgilisiyle kurduğu arzu oyununun bir benzerini imge ve izleyici ekseninde de oluşturmaktadır. Böylece bir arzu nesnesi olarak tanımlanan kadın bedeni, izleyicinin bakışına sunulmaktadır. Diyet içecek reklamı, spor yapan güzel vücutlu kadınlar, zayıflığa vurgu yapan sloganlar aracılığıyla istenilen, oluşturulmaya çalışılan kadının fiziksel nitelikleri de tarif edilmektedir. Kadın bedeninin esnekliği, sportifliği ile çekici kadın arasında kurulan ilişkide, başka deyişle yeni beden politikalarının işlerliğine ilişkin vurgu, filmin çeşitli sahnelerinde yeniden yapılmaktadır.

Kadına ilişkin temsillerin kurulmasında, Serap'ın başrol oynadığı, Naciye karakteriyle ise bir yan rol üstlendiği *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunundan alınan parçalar önemli bir işlev görmektedir. Filmde sık sık kadına ilişkin söylem doğrudan tiyatro oyununun replikleri içerisinde aktarılmaktadır. Örneğin, oyundan bir parçanın provasını yapan Serap, adeta dönemin feminist hareketinin kadına ilişkin özgürleşme önerisini örneklemektedir:



Serap: “Ben de kurtuldum işte, ben de öğrendim artık, bu düzende yaşamamanın sırrını. Karınların nasıl doyduğunu, sırtların nasıl pekleştirildiğini, yarın korkusu olmadan, kimlerin yaşayabildiğini, nasıl yaşanabildiğini, biliyorum artık... Ben de kurtuldum işte, ben de öğrendim artık bu düzende yaşamamanın sırrını.” Serap sahnenin bu bölümünde elbisesinin eteklerini yukarıya kaldırıp bacaklarını açmakta ve filmin, kadına bir güvenlik alanı olarak sunulan aile kurumunun aslında kadın bedeninin sömürüldüğü bir yapıya karşılık geldiği, aile söyleminin de özünde ahlaki bir problem olan bu sömürü ilişkisini meşrulaştırmaktan ibaret olduğu şeklindeki yargısını görsel olarak da pekiştirmiş olmaktadır. Buradan hareketle filmin kadının kurtuluşunun yollarına ilişkin, maddi anlamda özgürlüğünü kazanması, evlilik bağlarından kurtulması ve cinselliğini özgürce yaşayabilmesi şeklinde bir yorum ortaya koyduğu söylenebilir.

Kadınlığa ilişkin, Serap karakteriyle onaylanan ve Naciye karakteriyle olumsuzlanan nitelikler, saf iyi-kötü şeklinde bir ayrımla sunulmaktadır. Bu çerçevede Serap’ın dünyasını tanımlayan yaşam biçimi onaylanırken, Naciye karakteri üzerinden de, geleneksel anlamda aileye atfedilen tüm olumlu nitelikler ters çevrilmekte, negatif bir söyleme dönüştürülmektedir. Makbul kadınlığı tanımlayan ve Naciye’nin aslında hiç olmayan dünyasına ait unsurlar olarak ötelenen nitelikler, Serap’ın reklam filmi çekimine gittiği sahnede bir tür imkansızlık olarak özetlenmektedir. Reklam filminin yönetmeni makyöze Serap’ın makyajının nasıl olması gerektiğiyle ilgili uyarılarda bulunmaktadır: “Melek’cim, şöyle hanım hanımcık, gündüzleri işinde, geceleri evinde, çalışkan, fedakar, bakımlı, hem güzel hem alçak gönüllü...”

Aaahh Belinda'da kadın kimliğine ilişkin söylem, feminist hareketin kadının bir olmayan kimlik olduğu (İrigaray, 1985), nesne olduğu (Beauvoir, 1970), ataerkilliğin kadın bedeni ve emeği üzerine kurulu olduğu gibi argümanlarıyla örtüşmektedir. Bu nesne olma hali ya da olmayan bir kimlik olma durumunun belirgin bir biçimde vurgulandığı sahnelerden birisi Naciye olmayı bir türlü kabullenmeyen Serap'ın, psikiyatri merkezinde kendisini doktorlara anlatmaya çalıştığı bölümdür. Asiye Nasıl Kurtulur oyunundan bazı bölümleri canlandırarak iddialarını kanıtlamaya çalışan Serap'ın oyundan parçalarmış gibi yaptığı gösteri aslında filmin kadınlık durumuna ilişkin yorumuna karşılık gelmektedir: "Kolay değil, her gelene yar olmak. Vazgeçmek sevgiden, aşktan, mal olmak. Belli ki mümkün şu dünyada toz olmak. Ama elde değil bayan yok olmak... Her taraftan tıkadınız yolumu. Yoksullukla bağladınız kolumu. İstemedi seçtirdiniz sonumu. Şimdi kolay sayın bayan öl demek."

Naciye üzerinden aile ve ev kadınlığı sıklıkla olumsuzlanırken, toplumsal cinsiyet temelinde kurulan işbölümüne, sosyalleşme süreçlerine, yönelimlere de eleştirel bir bakışla yaklaşılmaktadır. Naciye'nin dünyasında kadınlar yemek yapma, çocuk bakımı, ev işleri gibi sorumluluklarla ilişkilendirilirken, erkekler gazete okumakta, televizyon izlemekte ya da keyif yapmaktadırlar. Çocuklar da bu kalıpların bir uzantısı olarak sosyalleştirilmektedir. Örneğin, erkekler topla oynarken, kızlar topla oynamayı reddedip, ip atlamayı tercih etmektedirler.

Kadının özgürleşmesinin yolu olarak çalışma yaşamına girmek de yeterli bir koşul değildir. Naciye gündüz bankada çalışırken, mesai saatlerinin dışında da ev kadınlığı ve annelik rolünü yüklenmektedir.

Aaahh Belinda'da cinselliğe bakış da, cinselliği yalnızca evlilik sınırları içerisinde tanımlayan ve evlilik dışı cinsel ilişkiyi bir biçimde ve çoğunlukla ölümle cezalandıran Yeşilçam sinemasıyla (Abisel, 2005a; Kaplan, 2004; Tosun, 1991) tam bir karşıtlık oluşturmaktadır. Cinsellik evlilikten bağımsız, sadece öznel tercihler düzeyinde yaşanması gereken ve bir bakıma özgür kadına yakıştırılan bir deneyim olarak sunulmaktadır. Evlilik sınırları içerisindeyse, daha çok kadının üzerinde kurulan bir tahakküm ilişkisi, kadının kocasına karşı yerine getirmesi gereken bir sorumluluktur. Bu

anlamda cinsellik, evlilik dışı ilişkilerde olumlanırken, evlilik içerisinde ise hazdan ve insani özünden uzak, eril tahakkümün bir unsuru gibi sunulup, olumsuzlanmaktadır.

Erkekliğe İlişkin Temsiller

Aaahh Belinda'da hem evlilik sınırları içerisinde tanımlanan hem de özgür kadının dünyasında yer alan erkekler, bir biçimde kadınları sömüren, onlardan yararlanmak isteyen karakterlerdir. Hulusi ve Osman, eşlerini hem hizmetçi, hem de cinsel ihtiyaçlarını karşılayan nesneler olarak kullanırken, Suat'ın kadına bakışı da onlarınkinden özünde pek de farklı değildir. Serap'ın Naciye rolüyle Suat'a geldiği ve birlikte oldukları sahnede, geleneksel anlayıştan uzaklaşmış bile olsa erkek bakışının kadını bedeninden ve cinselliğinden ibaret gördüğü vurgusu yapılmaktadır.

Filmde erkekliğe ilişkin yapılan olumsuzlamalar, baba temsili konusunda da dikkat çekmekte, baba figürleri başarısız karakterler olarak resmedilmektedir. Baba temsili daha çok Hulusi karakteri üzerinden oluşturulmaktadır. İktidar sahibi bir baba olma konusunda oldukça eksik bir görünüm sunan Hulusi, kültürel olarak kurulan otorite, ağırbaşlılık, bağışlama, koruyuculuk gibi niteliklere pek uymadığı gibi, önceki dönemlerde Türk Sineması'nda oluşturulan baba klişelerinin de uzağındadır. Mızımlık, cimrilik, huysuzluk gibi niteliklerle tanımlanan baba figürü aracılığıyla bir anlamda kentli orta sınıf kültürüne, ahlak anlayışı, tasarruf etme düşüncesi, çocuklara, kadına bakış gibi konularda alaycı bir eleştiri de yöneltilmektedir. Filmde öyküye sınırlı düzeylerde katılan diğer baba figürleri de olumsuz nitelikleriyle belirginleşmektedir. Osman gereğinden fazla bağırıp çağıran, şiddet uygulayan birisidir. Naciye'nin babası Firuz ise başka bir kadın uğruna evini terk etmiş, bu nedenle de kızından, ailesinden kopmuştur. Firuz kendini başarısız, sorumluluklarını yerine getiremeyen bir baba olarak görmekte ve toplumsal alanda kadınlara atfedilen bir gevezelik haliyle bu başarısızlık hissini dile dökerek bir anlamda günah çıkarmakta, Naciye'den af dilemektedir: "Ne desem boş, kötü bir babayım ben. Sana karşı görevlerimi ihmal ettim. Hep ihmal ettim... Seni el evinde boynu bükük, yüzü yerde bıraktım. Övüneceğin bir baba olmak istedim, olmadı, olamadım. O kadın aklımı başımdan aldı benim... Anneni terk edip o kadınla yaşamaya başladığımda bir bunalım geçiriyordum ben. Ah ah biraz hoşgörülü olsalardı." Bu monologda da örneklendiği üzere, filmin anlatı üslubunun tekinsizliği

içerisinde, Firuz'un af dileme ayini daha çok bir kötü kadere kurban gitme söylemine dönüşmektedir. Erkeğin yanlış yola sapmasına neden olarak kötü, şeytani bir kadının gösterilmesi de af talebinin iyiden iyiye kaygan bir zemine taşınmasına, erkeğin suçlu mu yoksa kurban mı olduğu yolunda bir belirsizliğin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Çocuk Temsilleri

Aaahh Belinda'da az sayıda çocuk temsili yer almaktadır. Çocuklar, öykünün akışı içerisinde herhangi bir yönlendiriciliği bulunmayan, mızımız, şımarık, kadının yükünü daha da arttıran alelade varlıklardır. Ebeveyn ve çocuklar arasında herhangi bir duygusal bağ kurulmamakta, çocuklarla ebeveyn ilişkileri daha çok azarlamalar ve gerilim üzerinden tanımlanmaktadır. Bu anlamda 1980 öncesi Türk Sineması'nda ve kutsal aile tahayyülü içerisinde masum, sevimli, uğruna her türlü fedakarlık yapılabilen varlıklar olarak tanımlanan çocuklar, bu filmde sevimsiz, sorunlu yükler olarak sunulmaktadır.

3.2.2.2. *Piano Piano Bacaksız*: Kanaatkar-Fedakar “Yuva” Nostaljisi, Çıkarıcı-Bireyci Yeni Dışsal Dünyaya Karşı

Filmin Özeti



Kemal Demirel'in Evimiz İnsanları kitabından, Tunç Başaran, Ümit Ünal ve Kemal Demirel'in senaryoya aktardığı, yönetmenliğini Tunç Başaran'ın yaptığı *Piano Piano Bacaksız*, 1940'lı yıllar İstanbul'unda yıkık dökük bir binada komünal bir yaşam sürdüren yoksul ama birbirine sevgiyle bağlı birkaç ailenin,

yoksullukla mücadelelerini küçük bir çocuğun (Kemal) gözünden anlatmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu tüm yoklukların, yoksunlukların aile birliği, imece, dayanışma ile üstesinden gelinebildiği, tüm olumsuzluklara rağmen insanların kolektif

birliğe kendilerini adayarak mutlu olabildiği filmde, tüm sorunlara çözüm olduğu düşünülen paranın bir biçimde elde edilmesi, bir yandan belli bir rahatlama ve başarma duygusunu yaratırken, aynı zamanda kolektivitinin sonunu da getirmektedir. Nitekim, paranın gelmesiyle herkes yoksul ama mutlu yuvalarını bir bir terk eder ve geriye kalan yalnızca yoğun bir nostalji duygusudur.

Aile, Ev ve Evliliğe İlişkin Temsiller

Piano Piano Bacaksız'da, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde, aynı apartmanda komünal bir yaşam süren, her biri aile yapısı açısından farklı görünümler sunan birkaç aileden oluşan büyükçe bir geniş aile resmi oluşturulmaktadır. Küçük bir ulus temsili olarak da değerlendirebileceğimiz bu geniş aile görünümü, kendi içinde çekirdek aile, geniş aile ve parçalanmış aile gibi farklı aile yapılarını örnekleyen birimler barındırsa da, daha çok bu birimleri görünmezleştiren, sınırlarını silikleştiren güçlü kolektivite vurgularıyla dikkati çekmektedir. Bireylerin kendi ailelerini merkeze alan yönelimlerini bile geçersizleştiren, adanmışlığı yalnızca topluluk düzeyinde tanımlayan bu kolektivite anlayışını, filmin çekildi dönemin bireyci yönelimlerinden duyulan endişenin bir yansıması olarak değerlendirmek mümkündür.

Kolektif bir yaşamın yüceltiliyor olmasına karşın, topluluğun unsurlarından birisi olan aile kurumu, oldukça çatışmalı bir görünüm sunmaktadır. Ancak gerilimlerin nedeni büyük ölçüde yoksulluktan kaynaklanmakta, bu anlamda sorunların kaynağı aile içi alana değil, aileyi de içine alan genel toplumsal evrene yerleştirilmektedir. Bu anlamda saf ev/yuva ile kötücül dış dünya arasında bir karşıtlık kurulmaktadır.

Piano Piano Bacaksız'da anlatının bir çocuğun gözünden kurulmasıyla da ilişkili olarak, filmde yer alan aileler tarihötesi yapılarımı gibi bir algı içerisinde sunulmakta, evlilik ilişkilerinin nasıl kurulduğuna ilişkin ise fazla bilgi verilmemektedir. Bu çerçevede geleneksel anlamda neredeyse her filmde kutsal bir motif olarak karşımıza çıkan ve çoğunlukla da evlilik bağının kurulması temel hedefine ulaşmada bir araç olarak algılanan romantik aşk teması oldukça sınırlı biçimde temsil edilmektedir. Romantik aşk yalnızca, aynı zamanda ev dışında çalışan, modern görünümlü Feriha ile, yurt dışına çıkmış, felsefe eğitimi almış, kültürlü kocası arasında söz konusudur. Daha geleneksel motifleri üzerinde taşıyan karakterlerin dünyasına romantik aşk ilişkisi

oldukça yabancı bir unsur olarak kalmaktadır. Burada asıl olan yoksulluğa karşı mücadele ve dayanışmacı ruhtur. Feriha ile kocası arasındaki aşk ilişkisi, Yeşilçam uylarımlarına uygun biçimde yine masalsı ve ilk görüşte başlayan bir şeydir. Diyaloglar aracılığıyla da bu aşkın filmlerdeki gibi, masalsı bir aşk olduğu vurgulanmaktadır. Aşka yüklenen masalsı anlam, kutsal ailenin bile bu aşk uğruna feda edilebilmesini meşrulaştırmaktadır. Feriha şimdiki kocasına olan aşkı nedeniyle eski kocasından ayrılmıştır. Ancak kadının bu sadakatsizliği ahlaki açıdan cezalandırılmadığı gibi, hiç bitmeyecekmiş gibi görünen mutlulukla ödüllendirilmiştir. Ama bu sadakatsizliğin belli ölçüde bedeli de ödenmiştir: Feriha ve sevgilisi bir miktar hapiste bile yatmışlardır.

Aile içi otorite ve tabiyet ilişkileri büyük ölçüde ataerkil hiyerarşi örüntülerine uygun biçimde yaş ve cinsiyet temelinde kurulmaktadır. Ancak otorite konumunu işgal eden erkekler ve yaşlılar, iktidar sahibi öznelere olmaktan oldukça uzaktırlar. Filmin ana teması olan maduniyetin, bütün karakterleri kuşatan, hadım eden üst bir belirleyici olarak otorite temelli hiyerarşi yapılarının zeminini kayganlaştırdığı, otorite figürlerini güvenilmez, belirsiz unsurlar haline getirdiği söylenebilir. 1980 öncesi dönemde çekilen filmlerde yer verilen, anlatıya yön veren, güçlü, iktidar sahibi erkekler ya da her şeye kadir babalar, artık oldukça cılız ve yetersiz karakterler görünümüne kavuşmuşlardır. Filmde bitimsiz maduniyete çözüm üretme konusunda özne olma haline en yakın olan, bu anlamda da güçlü bir otorite olarak meşruiyet kazanan karakter Kerim Dayı'dır. O bir bakıma, anlatıya üst bir merciden bakan, aşkın bir karakterdir. Çocuğun dünyasında masalsı bir kurtarıcı rolü verilen Kerim Dayı'nın aşkınsal konumu, sinematografiye de yansımaktadır. Örneğin, filmin açılış sahnesinde, kamera odada gezmektedir. Bu arada Kemal uyanır ve tuvalete gitmek üzere yatağından kalkar. Kemal'in tanıklığında evin yıkık döküklüğü, boşluğu, fakirliği gösterilir. Loş koridorlarda ilerleyen Kemal, Kerim Dayı'nın odasına yönelir. Evin içindeki tek ışık kaynağı, kapıdan sızan altın rengi ışıkla karanlığı yaran ve aynı zamanda yoksulluğa da umut olan, Kerim Dayı'nın odasıdır. Kemal, kapı aralığından sızan altın rengi ışığa doğru yönelir. Altın rengi ışıkla imlenen odayla birlikte aynı zamanda Kerim Dayı'nın kendisidir.



Kerim Dayı'ya atfedilen kahraman kurtarıcı rolünü, toplumsal hafızanın gölge bir figürü olarak sinemada, edebiyatta ve diğer popüler kültür ürünlerinde izlerine rastlanan, toplumun kendisini bir çocuk olarak tasvir etme ya da toplumun “bitimsiz bir çocukluk” (Suner, 2006) teması içerisinde tarif edilmesi şeklindeki temsil düzeneği içerisinde gizlenen, toplumsal olarak hep yüce bir kurtarıcıya ihtiyaç duyma ya da kahraman bağışçı bir babaya duyulan özlemin dile dökülmüş biçimi olarak değerlendirmek mümkündür. Kemal'in kolektif çocukluk dönemi olarak tarif edilen geçmişe tarihüstü bir noktadan bakan bir üst ses olarak anlatıya ilişkin yaptığı yorumlarda, toplumsal alandan anlatıya geçen bir sızıntı olarak değerlendirebileceğimiz yüce bir kurtarıcı talebi, açıktan açığa dillendirilmektedir: “İnsanın yoksulu, üstelik çocuksa benim gibi barıştan yanadır. Yani umuttan yana. Kerim dayı sadece benim değil, evimizin bütün insanların umuduydu.”

Filmde, nostaljik bir konunun seçilmiş olması ve anlatının bir çocuğun gözünden, onun dünyayı algılayışına referansla kuruluyor olması, sonsuz sevgi, dayanışma ve fedakarlıkla örülen saf bir dünya imgesine olan talebi seslendirmektedir. Bu çocuksu dünya imgesini de, toplumun bir çocuk olarak tasavvur edilmesi daha doğrusu yetişkinliğin, özneliğin sorumluluklarından kaçınma, “ebedi çocuk kalma” algısının bir uzantısı olarak değerlendirmek mümkündür. Tarihüstü bir anlatı biçiminde söyleme dökülen “çocuk kalma” teması, geçmişin nostaljik bir biçimde idealleştirilmesi aracılığıyla çelişkiler görünmezleştirilirken, kolektiviteye ilişkin değerler de sorgulama alanının dışına taşınmaktadır.

“Kurtarıcı kahraman” rolünde görülen karakterlerden birisi de öyküye hiç olmadık zamanlarda, başka deyişle en çok ihtiyaç duyulan zamanlarda bilinmez bir dış dünyadan çıkıp gelen ve işi bittiğinde yeniden bilinmeze doğru uzaklaşan Hızır’dır. Yaşlı kadının kendisini kuyuya atmaya çalıştığı, Senayi’nin borcu karşılığında udunu rehin bıraktığı, soğuk ve yağmurlu havada evin iyice soğuduğu vb. anlarda Hızır hep sorunu çözen bir kurtarıcı olarak ortaya çıkmaktadır. Hızır’ın adıyla da ilişkilendirilen bu olağanüstü kurtarıcılık rolü, sinematografiye de yansımakta, Hızır hep alt açıyla görüntülenerek yüceltilmektedir.



Kerim Dayı karakteri özelinde örneklenen “kurtarıcı baba”, koruyucu, bağışçı niteliklerinin yanında tabi konumdakiler açısından erişilmesi güç bir figür olarak da tanımlanmaktadır. Dokunulmaz, erişilmez bir otorite olarak inşa sürecinde, bu figürün etrafında görünmez bir boşluk olarak konumlandırılan ve kesin bir yalıtım sağlayan bir tür mesafe algısının belirleyici olduğundan sözetmek gerekmektedir. Toplumsal alanda işlerlikte olan aile ve ulus tahayyülleri içerisinde hem gerçek babaya hem de ulusun önderi anlamında simgesel baba figürlerine ilişkin de tanımlanan bu erişilmezlik hali, özellikle Kerim Dayı ve Kemal arasındaki ilişkide sıkça örneklenmektedir. Örneğin bir sahnede, Kemal, babasının geldiğini haber vermek üzere koşarak Kerim Dayı’nın odasına girer ve “babam geldi kerim dayı!” der. Ancak Kerim Dayı kafasını kaldırıp Kemal’e bakmakla yetinir. Kemal’in yüzündeki heyecan ve sevinç, beklediği cevabı alamamanın şaşkınlığı ve hayal kırıklığıyla bir anda yerini boşluğa bırakır. Kemal’in sözü boşlukta asılı kalmış, Kerim Dayı’nın (kahraman önderin) katına ulaşamamıştır. Bu kısacık sahneyle, kültüre sinmiş olan baba/önder/ata ile tabi konumdakiler arasında

sessizlik üzerinden kurulan mesafe imlenmekte, Kerim Dayı, karşısında saygıyla eğilmenin, sessizce hakkına razı olmanın gerektiği “ata” olarak konumlandırılmaktadır. Sessizlik üzerinden kurulan bu tabiyet ilişkisinin bir benzeri de Kemal ve Kerim Dayı’nın İtalya’yla ilgili konuştukları sahnede kurulmaktadır. Kemal İtalya üzerine sorular sormakta, Kerim Dayı ise elindeki işle ilgilenirken bir yandan da Kemal’e pek de beklemediği cevaplar vermektedir. Sahnenin sonunda Kemal odanın kapısından çıkarken döner ve “Gitmesen olmaz mı? İtalya’ya yani...” der. Kerim Dayı sadece bakar ve hiçbir şey söylemez. Kemal durumu sessizce kabullenip arkasını dönüp odadan çıkar.

Piano Piano Bacaksız’da, aile, topluluk ya da daha geniş bir aile metaforu olarak ulusa kendini adama biçiminde tanımlanan kolektif yaşam, alternatifsiz bir ideali tanımlamaktadır. Filmde, yoksulluk üzerinden meşrulaştırılan bu kendini adama misyonu, kanaatkarlık, dayanışma, fedakarlık gibi temalar aracılığıyla da desteklenmektedir. Kanaatkarlık tüm karakterler tarafından özellikle de kadınlar ve çocuklar tarafından benimsenen, doğuştan gelen bir nitelik gibidir. Filmde sık sık yoksulluğun çarpıcı görüntülerine yer verilerek dayanışma ruhunun altı çizilmekte ve topluluğun bir güvenlik alanı olarak anlamı pekiştirilmektedir. Yeşilçam filmlerinde sıkça tekrarlanan yoksul ama aile birliğini koruyarak mutlu olan insanlar kalıbı burada da kullanılmaktadır. Yoksulluğun yol açtığı yıkımın dayanışmayla üstesinden gelinebileceği mesajı verilmektedir. Bu saf, temiz dayanışma ruhu, avludaki kuyuya düşen ışıkla simgeleştirilmektedir. Eve paranın gelmesi dolayısıyla da saflığın kaybedilmesiyle kuyudaki ışık görünmez olmuş ve mutlu günler de eskide kalmıştır.

Kolektivitenin bir güvenlik ağı olarak tanımlanmasında, ev-dünya, iç-dış gibi karşıtlıklar kurulmasının ve güvenli yuvaya karşı kötücül dış dünyanın konumlandırılmasının da önemli bir payı vardır. Ev ahalisinin tamamı, bazı hataları eksiklikleri olsa da özünde oldukça iyi insanlardır. Yoksulluğun, açlığın, savaş tehlikesinin nedeni, tam bir bilinmez olarak filme damgasını vuran dış dünyaya yerleştirilmekte, ulusun babası konumunda yer alan yöneticilere göndermeler de yer alsa da asıl kötülüğün ulusun da ötesindeki daha büyük bir evrenden geldiği yönünde vurgular yapılmaktadır. Öte yandan, anlatının dış dünyaya aralanmasını, öykü

kişilerinin çıkışsızlıklarının belli ölçüde de olsa bir ferahlamaya ulaşmasını sağlayan karakterler de kötülükle ve tehlikeyle ilişkilendirilen dışsal dünyaya gidip gelen, o dünyayla çeşitli biçimlerde bağ kurabilen bazı erkeklerdir. Ancak erkekler açısından çeşitli kirlenmelere neden olan dışsal dünyayla ilişki, Kemal'in babasıyla örneklendiği üzere bazen kastre edici bir süreç olarak da işlemektedir. Erkeğin kendisini bu simgesel kastrasyondan kurtarması ve yuva için bir kurtarıcı rolünü üstlenebilmesi ise ancak, yuvayla arasındaki bağlılığı kaybetmemiş olması, yuva imgesine tabiyeti güçlü bir motivasyon olarak koruması ile mümkün olmaktadır. Hem Kerim Dayı hem de Hızır, daha çok dışsal dünyaya ait karakterler gibi görünseler de, değersel yönelimleri açısından yuvanın bütünlüklü bir biçimde varlığını korumasını önemli birer motivasyon olarak taşımaktadırlar.

Filmin yuva ve dış dünya arasında kurduğu ve yuvayı ve kolektif dayanışmayı alternatifsiz bir yaşam olarak resmeden karşıtlık, filmin sonunda dış dünyadan gelen paranın, daha iyi bir yaşam kurma umuduyla bile olsa kolektif yaşamı dağıtmasıyla daha da pekiştirilmektedir. Elde edilen paranın verdiği güvenle bireysel tercihlere doğru yönelmenin insanlarla birlikte evin/yuvanın da sevgisiz kalmasına neden olduğu söylenerek, izleyicilerin bireysel hafızalarında nostaljik bir figür olarak dokunulmaz bir konumda yer alan yuva imgesi de bir kez daha kutsanmaktadır.



Piano Piano Bacaksız'da, öykünün bir çocuğu merkeze alarak işlenmesi, hüzünlü bir müzik tercih edilmesi, Müşfik Kenter'in buğulu sesi, renk kullanımı gibi unsurların da yardımıyla ev ya da aile tahayyülü, geçmişte bir yerde konumlandırılmakta, uyumadan önce çocuğun hayalinde canlandığı aslında hiçbir

zaman gerçek olamayacak bir düş, masalsı bir dünya gibi betimlenmektedir. Ev tam da kültürel olarak ilişkilendirildiği yüceltmeler gibi, tarihüstü, insanlardan azade, herhangi bir bağlama uymayan ya da ihtiyaç duymayan hem her insanın tüm yaşamına ve karakterine sinmiş hem de hiç kimsenin dokunamadığı bir imge olarak tasarlanmaktadır. Evin bu masalsı inşasında ışık olağanüstü saflığı imleyen bir metafor olarak filmin başından itibaren dikkat çeken bir sinematografik unsurdur. Örneğin, açılış sahnesinde kamera evin farklı köşelerinde gezinirken, genel olarak loş olan ortamın aksine, Kemal'in ve annesinin üzerinde belirgin bir ışık olduğu dikkati çekmektedir. Özellikle yüzüne yansıtılan ışık bir bakıma anneye kutsal, aydınlığı kendinden menkul bir varlık olma niteliği kazandırmaktadır. Avludaki kuyuya düşen ışık ise, anneye ilişkilendirilen saflığı ev ahalisinin nezdinde genişletmektedir. Kemal'in, "Herkesin gökyüzünde bir yıldızı var derler ama benim gibi evinin bahçesinde yıldızı olan bir çocuk hiç görmedim" şeklindeki yorumu evin kendi içine kapanması ve dış dünyanın kirliliğinden böylece uzak kalabilmesi bağlamında evin ayrıcalıklı bir yaşam alanı olarak anlamlandırılmasını örneklemektedir. Bir bakıma, ışıkla simgelenen evin dayanışmacı, temiz ruhu ancak kötücül dışsal dünya ile araya geçirgenliği olanaksız bir mesafe konulmasıyla mümkün olmaktadır. Yuvanın konumlandırıldığı imgesel evrenle, kötücül dışsal dünya arasındaki aşılamaz gibi görünen mesafenin örneklerinden birisi, elektriğin kesik olmasına karşın Kemal'in sık sık düğmelerle oynayıp durmasıdır. Uygarlığın evin en ücra köşesine bile sızan bir uzantısı olarak değerlendirebileceğimiz elektriğin kesik olması, kabuğuna çekilmiş yuva ile, dış dünya arasındaki uzaklığın aşılmazlığının da simgesidir. Dış dünya ile elektrik arasında kurulan ilişki, yuva'nın büyüdü dünyasını yırtan dışsal bir kirlenme aracı olarak paranın gelmesiyle, bu defa uygarlığın kirli ellerinin elektrik üzerinden evin en ücra köşelerine bile ulaşması biçiminde yeniden tanımlanmaktadır.

Kötücül dışsal dünyadan aileye sızan olumsuz unsurlardan bir başkası da, devlet erkinin de Osmanlı'dan bu yana uygulamaya devam ettiği, bu anlamda aileyi de içine alan daha geniş bir kültürel evrene kökenlenen şiddettir. Filmde şiddet gösterileri, karakterler tarafından çok doğal, yaşamın olağan parçaları gibi algılanmaktadır. Hem yetişkinler hem çocuklar, hem kadınlar için aynı tavrın var olduğu söylenebilir. Örneğin baba, karakolda yediği falakayı oldukça doğal bir şey gibi anlatır. Babanın sinirlenip,

kumarda kazandığı kuş tüyü döşeği parçaladığı sahnede ise, kadın ve çocuk babanın döşeğe saldırmasını hemen odanın köşesine çekilip hiç ses çıkarmadan izlemektedirler. Bu onlar için oldukça sıradan bir sahneymiş gibi sunulmaktadır. Hatta havaya uçuşan tüyler çocuk için bir oyun ve neşe kaynağıdır. Şiddet neredeyse tamamen kanıksanmıştır.

Karakterlerin Çözümlemesi

Kadınlık Biçimleri

Piano Piano Bacaksız'da kadınlığı tanımlayan ana motif, kaderine razı olma temasıdır. Kadın, yoksulluğa, eşitsiz işbölümüne, aşağılanmaya hatta şiddete katlanmaktadır. Kadınların, “Halimize şükretmemiz lazım” repliğiyle özetledikleri, hakkında razı olma düşüncesi, katlanmanın sınırlarını oldukça genişleten, bu anlamda kadınları güçlü varlıklar olarak kuran arka planı oluşturmaktadır. Evlilik ilişkilerinin gerilimleri hatta şiddet gösterileri de kadere boyun eğme teması içerisinde katlanmanın sınırları içerisine alınmaktadır. Örneğin, Kemal’in annesi ve babası arasında sıkça yaşanan kavgaların birisinde baba, kumarda kazandığı kaz tüyü döşeği parçalayıp tüyleri havaya savururken, anne ağır çekimde gösterilen bu manzarayı odanın bir köşesine çekilmiş sessizce izlemektedir. Baba işini bitirip hiçbir şey olmamış gibi divana oturup rakısını içmeye devam ederken, anne sadece “Allah’tan bul emi!” der.



Kadınlar ev alanında tanımlanmakta ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak ev işleriyle uğraşmaktadırlar. Kadınlar, filmin dış dünya ile kurduğu kökensel karşıtlıkla da örtüşür biçimde, kutsal ve korunaklı evin yakınlarından neredeyse hiç

uzaklaşmamakta, bu yolla ev ve dış dünya arasındaki karşıtlık iyice belirginleştirilmektedir. Bir bakıma temizliğin, saflığın kültürel anlamda daha çok atfedildiği kadınlar, kirli, kötücül dünyadan uzak durarak, saflıklarını korumaya devam edebilmektedirler. Ev alanının koruyucu ortamının dışına gidip gelenler erkeklerdir ve filmdeki erkeklerin neredeyse tamamı çeşitli biçimlerde kirlenmiş, başarısızlığa uğramış ya da yenilmişlerdir: Kemal'in babası işsiz güçsüz bir kumarbazdır ve hapse girip çıkmaktadır. Hızır bir hırsızdır.

Piano Piano Bacaksız'da cinsellik teması üzerinde neredeyse hiç durulmamaktadır. Çocuksu bir saflıkla tanımlanan yuva, büyümlü atmosferi bozan bir unsur olarak cinselliğin tamamen kovulduğu, bu anlamda ahlaki vurgular açısından da arınmış bir fantezi olarak tarif edilmektedir. Filmde yer alan karakterler özellikle de kadınlar da bu arınmışlığın elemanlarıdır. Cinselliğin de insani bir deneyim olarak varlığına ilişkin neredeyse tek iz, Kemal'in Feriha'ya yönelen kaçamak bakışı bağlamında ortaya konulmaktadır. Onun da çocukça bir yaramazlık biçiminde yorumlanarak üstü örtülmektedir.

Namus kavramı da, cinsellikten bağımsız daha çok dürüstlük-fedakarlık gibi kavramlar üzerinden tanımlanmaktadır. Ancak bu kavramlar toplumda olduğu çerçevelerin biraz dışına taşmakta, yoksulluk anlatısına yaslanan popülist bir söylem içerisinde hırsızlık, dolandırıcılık gibi egemen ahlaki örüntülerle çelişen eylemler, bu söylem içerisinde namus kavramına dahil edilebilmekte, meşru görülmektedir.

Erkekliğe İlişkin Temsiller

Piano Piano Bacaksız'da erkekler, büyük ölçüde ailenin ekmeğini kazanma rollerini yerine getirememekten kaynaklanan bir acizlik içerisindeyler. Yeşilçam'da, yaygın olan ekmeğini taştan çıkaran, evinde de bu yeterliliğinden destek alan gücünü sergileyebilen erkeklerin (Abisel, 2005a) yerine, bu filmde amaçsız işler peşinde koşan, başarısız, çocuksu karakterler konulmuştur. Bir yandan geleneksel kodlar içerisinde edindikleri güçlü erkek rolünü oynamaya çalışırken, bir yandan bu çocuksu halleri ilginç karşıtlıklar, çelişkiler oluşturmaktadır. Örneğin Kemal'e, babasının hayat karşısında nasıl davranılması gerektiği yönünde telkinler verdiği sahnede, Kemal sinema işinden kazandığı bozuk parayı çıkarıp babasına uzatır. Baba parayı alıp çocuk

gibi sevinir. Ortalıktaki tüyleri havaya fırlatarak beraberce oynamaya başlarlar. Odanın diğer ucunda yüzünde sevgi dolu bir gülümsemeyle bakan annenin gözünden, bu iki erkeğin yetişkinlik anlamında pek de farkı yoktur. Bu noktada, rolünü yerine getirememek, erkeğin kimliğine ilişkin edindiği tüm gösterişli unsurları ortadan kaldırıp, erkeği çocuk düzeyine geriletmektedir denilebilir. Bu anlamda erkek kimliği oldukça savunmasız, örselenmiş ve yapay bir görünüm kazanmaktadır. Filmde erkeklerin içinde bulunduğu çocuksu acizlik hali birçok başka sahnede ve başka erkekler aracılığıyla da tekrarlanmaktadır. Örneğin Kemal ve arkadaşı bir sahnede mezarlıktadırlar ve cenaze sahiplerine başsağlığı dileyip harçlık istemektedirler. Çocukların yanında bir de genç hatta yetişkin bir erkek de vardır ve o da çocukların yaptığı gibi cenaze sahibinden harçlık koparmaya çalışır ve aldıkları bozukluklar her üçü için de çocuksu bir sevincin kaynağı olur. Bu noktada erkek ile çocuk arasındaki fark silikleşmekte, öncelikle çocuktan ve kadından farklılık üzerine kurulan erkek kimliği, bir tür regresyon durumu içerisinde görüntülenmektedir.



Piano Piano Bacaksız'da yer verilen karakterlerin neredeyse hiç biri kendi yaşamına yön verebilen bir konumda yer almamaktadır. Sadece Kerim Dayı ve bazen de Hızır belli ölçüde de olsa özne durumundadırlar. Bu iki karakter, bir anlamda Umut Tümay Aslan'ın (2005) 1970'li yıllarda çekilen erkek filmlerinde tespit ettiği popülist söylemin, yeniden kurulmasında işlev gören bağışçı önderlerdir.

1980 sonrası dönemde çekilen filmlerde çoğunlukla anlatılara birer sorun olarak katılan baba figürü *Piano Piano Bacaksız*'da da sorunlu bir görünüm sunmaktadır. Baba motifi, nesnel anlamda olmaması ya da babalığa ilişkin sorumluluklarını yerine

getirememesi ancak özellikle çocukların dünyasında her an söylem düzeyinde var olmasıyla anlatının ana unsurlarından birisidir. Kemal'in babası, sorumluluklar açısından yetersiz, işe yaramaz ama şiddet vb açısından fazlalık oluşturan bir karakterdir. Kemal'in babası ilk defa arkadan omuz çekiminde evin avlusuna girmeden hemen önce kapının önünde görüntülenmektedir. Baba kutsal yuvaya dışsal bir unsur, aslında hiç de bu mekana ait olmayan bir yabancı gibi dahil olmaktadır. Babalığa ilişkin bu dışsallık ya da babanın yuva kavramı içerisinde sorunlu bir unsur olarak varlığı, Kemal ve arkadaşı arasında geçen bir diyalogda da aktarılmaktadır:

Arkadaş: “Sen babanı çok özlemişsin. Ama senin babana Kumarcı Hasan diyorlar”.

Kemal – “Kumarcı mumarcı, senin o da yok ya”.

Arkadaş – “Hiç bile benim babam var hem de dünyanın en kuvvetli babası”

Kemal – “Bir de biz görseydik”

Baba konumuyla ilişkilendirilen bir karakter olan Hızır da filmde ilk defa yine evin avlusunda ve öyküye dış dünyadan gelip dahil olarak görüntülenmektedir. Eski evin önünde emin adımlarla ilerleyen Hızır, alt açıyla çekilerek, güçlü, yüce bir varlık olarak gösterilmekte, adıyla da örtüşen bu yüceltme, öyküye en gerekli anlarda dahil olması ve sorunları bir dokunuşta çözüvermesiyle de desteklenmektedir. Hızır her defasında krizi ortadan kaldırıp, öyküye ve diğer karakterlerin içerisinde bulunduğu eksik dünyaya dahil olmadan tekrar bilinmeyene doğru yolculuğa çıkmaktadır.



Filmde baba ile oğul arasındaki ilişki daha çok baba ve anne arasındaki gerilimli ilişkiden yansıdığı ölçüde kurulabilmektedir. Anne ve baba arasındaki gerilimler hem çocuğun arada kalmışlığını ortaya çıkarmakta hem de çocuk, bu gerilimli ilişkinin kopmasını engelleyici bir unsur olarak varolmaktadır. Baba her fırsatta çocuğun acımasız yaşam karşısında konumlanışını biçimlendirmek üzere telkinlerde bulunurken, babanın öğütleri her defasında konuşkanlığıyla baba oğul ilişkisine dahil olan anne tarafından sekteye uğratılmaktadır. Örneğin Kemal'i karşısına oturtup "Hayat dişli bir orospudur oğlum. Hayat karşısında öyle dikkatli olacaksın ki, kimseye kolunu bacağına kaptırmayacaksın. Sen de tırnaklı olacaksın ama kimsenin de kolunu bacağına kapmayacaksın" gibi telkinlerde bulunurken, anne, "Benim oğlum tırnaklı mırnaklı olmayacak. O insan olacak, insan. Sen tırnaklı oldun da ne halt oldu" gibi müdahalelerle zaten inandırıcılıktan oldukça uzak olan bu rol biçme girişimini hedefinden iyice uzaklaştırmaktadır. Kadının böylesi müdahaleleri, babaya direnmeleri, babanın rolüne ilişkin yeterlilikleri göstermede özellikle de ekmeği kazanma konumundaki eksikliklerine bağlanabilir. Baba kendisinin yerine getirmekten aciz olduğu ekmeği kazanma rolüne ilişkin çocuktan beklentiler içerisinde. Baba bu beklentiyi de çocuğun yetişkin bir erkek olma yolunda katetmesi gereken bir yol olarak meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Babanın çocuğa ilişkin yaklaşımı, Kemal ve babası arasında geçen bir diyalogda özetlenmektedir. Kemal avluda oturmuş gazete resimlerine bakmaktadır.

Baba: "N'apıyorsun sen?"

Kemal: "Resimlere bakıyordum."

Baba: "Sinemaya gitmeyecek misin?"

Kemal: "Sinema kapandı."

Baba: "Kapandı mı? Ee kapandıysa boş boş oturup resim mi bakacaksın?"

Bu noktada anne sahneye müdahale eder ve baba ve oğul arasındaki ilişkiyi kesintiye uğratır.

Anne: "N'apıyorsun Hasan?"

Baba: "Sen karışma zaten hep senin yüzünden bu hale gelmiş bu herif?"

Anne: "Ne varmış halinde?"

Baba: “El alemin çocuğu bu yaşta eve ekmek getiriyor, bizimki kitap karıştırıyor.”

Anne: “Hasan, Hasan açtırma ağzımı.”

Baba: “Aç ulan aç, ne diyorsan de.”

Anne: “Babasından misal almış diyorum.”

Baba: “Kes be, yeter be. Açtırma ağzımı, ben bu hale düşecek adam mıydım be. Bizim aklımız yok muydu? Biz okuyamaz mıydık? Yok muydu aklımız? Yediniz ulan başımı, siz yediniz. At ulan ceketini aşağı...”

Baba ve oğul arasındaki ilişki, annenin müdahale alanının dışında, toplumsal rol tanımlarıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Toplumsal alanda da işleyişte olduğu üzere, baba-oğul ilişkisini belirleyen ana tema mesafedir. Kültürel arkaplandan beslenen bu mesafe ilişkisi çeşitli sahnelerde örneklenmektedir. Öte yandan, bu ilişkide oldukça eksik bir yön olarak şefkat ve sevgi bağının zayıflığı ya da belirsizliği de vurgulanmaktadır. Örneğin baba ve anne arasında, çocuğun çalışması konusunda tartışmanın yaşandığı sahnenin sonunda Hasan, oğlunun yanına gelir ve yanağından öper. Bu arada üst ses “Kim çocukların da avunmaya ihtiyaçları yok der de onları hafife alırsa yanılır. O minik yüreklerinin yalnız oyunla avunabileceğini sanmak ne büyük bir yanılğı... Yaşamım boyunca babamın beni bir kez daha öptüğünü anımsamıyorum...”

Piano Piano Bacaksız’da anlatının tamamına sinen maduniyet, metin içi çeşitli göndermelerle, evlatlarına (vatandaşları) karşı sorumluluklarını yerine getiremeyen, onların ihtiyaçlarını karşılamada aciz kalan baba (devlet) imgesiyle bağlantılandırılmaktadır. Devlet Baba’nın da tıpkı gerçek baba gibi, kendisine tabi konumda olanların karnını doyuramama, güçlü kimlikler olarak kendilerini inşa etmelerine olanak sunamama gibi eksikliklerinin yanında, bu kutsal haneye yönelen dışsal tehlikeleri yok etme konusunda da acizlikler içerisindedir. Filmin sonuna doğru yakın bir tehlike olarak yoğun bir biçimde hissettirilen savaş atmosferi bu acizliğin işaretlerinden birisidir.

Babaya ilişkin, kastre edici öteki, evlatlarına şiddet uygulayan, dize getiren bir güç olarak fazlalık biçiminde de bir problem durumu ortaya konulmaktadır. Devlet erkinin vatandaşlarıyla (evlatlarıyla) olan ilişkisi de bu anlayışla eleştirilmektedir:

Hasan: “Kamile, herifi dövecektim ama daha dün sabah bana müdüriyette atılan falaka aklıma gelince vazgeçtim.”

Kemal: “Baba artık cumhuriyet kuruldu, hala falaka atıyorlar mı insana?”

Hasan: “Değişen pek bir şey yok oğlum. O zamanlar falakayı yerken padişahım çok yaşa diye bağırtırlardı, biz şimdi sadece bağıırıyoruz.”

Babanın bu olmama, yetememe hali metin içi ironilerine, metaforik temsil biçimlerine de yansımaktadır. Tevfik’in ayağı kırılan bu yüzden de öldürülen atını “babam” diye anması babaya ilişkin filme egemen olan yokluk ya da eksiklik halini ironi diline katmaktadır. Tamlığı kaybeden dolayısıyla da yaşama hakkı elinden alınan at ile baba arasında kurulan benzerlik çerçevesinde, baba figürünün Tevfik’in dünyasında yalnızca bir imge, bir sevgi bağı ya da gönderme düzeyinde varlığını koruyabildiği ancak bu anlamda bile eksik, kastre, yetersiz bir varlık görünümü sunduğu söylenebilir. Babaya ilişkin bu eksiklik, annenin fedakarlığıyla ikame edilebilmekte ancak aile romansının özünü oluşturan fedakarlık ilişkisinin karşılıklılık esasına dayanması çerçevesinde Tevfik, annesinin olağanüstü fedakarlığını başka bir fedakarlık gösterisi üzerinden reddetmektedir.

Çocuk Temsilleri

Piano Piano Bacaksız’da çocuk, öyküyü yapılandıran, yan anlatıları ve farklı karakterleri bir araya getiren, aradaki bağlantıları kuran bir unsur olarak vardır. Bu anlamda çocuğun ailede kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi ayakta tutan zorunlu/gönüllü bir birleştirici olması durumuyla tam da örtüşmektedir. Çocuk, bu eski binada yaşayanları bir arada tutan masum bir anlam olarak tanımlanmaktadır. Bunun yanında yetişkin bir birey gibi, evin kazancına katkı sağlamakta, bu yolda yetişkinler gibi sorumluluklar yüklenmekte ve küçük bir yetişkin gibi davranmaktadır. Çocuğun bu rolü üstlenmesinde özellikle babanın telkinleri ve zorlamaları belirleyici olmaktadır. Ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesinde bir aracı rolü üstlenen baba çocuğu üzerinde karar verme yetkinliğini kendinde görmektedir. Kendisine atfettiği bu yetki çerçevesinde zaman zaman kendisinin bıraktığı boşluğu oğlunun doldurması için zorlamalarda bulunmaktadır.

3.2.2.3. *Yengeç Sepeti*: Bireyselleşme, Ataerkil Kriz ve Her Yeri Kuşatan Eril Şiddet

Filmin Özeti

Yavuz Özkan'ın 1994 yılında çektiği *Yengeç Sepeti*, bir hafta sonunu birlikte geçirmek üzere bir araya gelen yaşlı bir anne (Macide Tanır), yaşlı ve hasta bir baba (Sadri Alışık), eşini başka bir kadınla aldatan, işkenceci bir polis olan büyük oğlan (Mehmet Aslantuğ), eşi (Derya Alabora), başarılı bir televizyon programcısı olan büyük abla (Şahika Tekand), ayrıldığı eşi (Ege Aydan), cesur bir avukat olan küçük kız (Esra Ecer), küçük oğlan (Oktay Kaynarca), segilisi (Berna Tunalı) ve dört küçük torundan oluşan bir aileyi konu almaktadır. Yaşlı anne babanın Sapanca Gölü'nün kıyısındaki çiftlik evinde buluşan ve başlangıçta oldukça mutlu, birbirine sıkıca bağlı görünen bu ailenin içinde barındırdığı gerilimli atmosfer, davetsiz bir misafirin, ayrıldığı eşinden kızını alma talebiyle eski damadın, gelmesiyle su yüzüne çıkar. Başlangıçtaki sevgi, mutluluk ve kontrol duygusu, yerini şiddet gösterilerine ve aile üyelerinin birbirine karşı olan nefret söylemlerine bırakmıştır. Karakterlerin, kötücül dış dünyanın birer aktörü olarak beraberlerinde getirdikleri problemler, anlatı içerisinde çeşitli yüzleşmeler, af ve intikam oyunları içerisinde bir biçimde kabullenilir ve aile üyeleri başlangıçta beraberce geldikleri baba ocağından yine beraberce ayrılırlar.

Aile, Ev ve Evliliğe İlişkin Temsiller

Yengeç Sepeti'nde öykünün evrenini oluşturan aile tablosu, Kandiyoti'nin (1995) modernleşme sürecinde değer örüntülerini ve birey, aile ve topluluk ilişkilerini belirleyen bir yapı olarak belirlediği ilişkişel toplulukçuluk tanımlamasına uyan, bu anlamda modernleşmenin toplumsal alandaki görünümünü örnekleyen bir yapı niteliğindedir. Her biri kentte, kendi yaşamlarını sürdürecektir meslekler edinmiş olan kardeşler, taşrada oturan anne-babadan uzak, modern bir yaşamı benimsemiş karakterlerdir. Kardeşlerden iki tanesi evlenmiş ve çocuk yapmış, diğer ikisi ise henüz evlilik deneyimi yaşamamışlardır. Evli ve iki çocuk babası olan ağabey, eşini aldatmaktadır ve evlilik dağılma aşamasına gelmiştir. Abla ise boşanmıştır ve eski eşiyle problemler yaşamaktadır. Her biri toplulukça bağlardan uzak, izole yaşamlar sürdüren kardeşlerin anne-babayla aralarındaki ilişki yalnızca değersel bağlılıklar

düzeyinde varlığını korumaktadır. Bu anlamda filmin belirlediği temsil biçimi, modernleşme süreci içerisinde belirginleşen bireyselleşmenin aile kurumu açısından olumsuz sonuçlara yol açtığı, topluluk-birey karşıtlığı içerisine toplulukçu bir yaşama daha yakın duran ailenin, bugün bir kriz halinde olduğu yönünde bir yargıyı ortaya koymaktadır.



Aile, başlangıçta çocukların, torunların gelmesiyle, oldukça uyumlu, cıvıl cıvıl, Beachlard'ın (2008) mutluluk mekanı tanımlamasına uyan bir birlik görünümündedir. Baba, bu uyumu ve mutluluğu yemekte yaptığı, “Biz çok güzel bir aileyiz. Çocuklarımızla övünüyoruz. Gelinimizi çok seviyoruz. Dünya güzeli torunlarımız var. Her şey için size teşekkür borçluyuz.” şeklindeki konuşmayla dile dökmektedir. Babanın çizdiği bu mutluluk tablosu ailenin diğer üyelerinin de katılımıyla neredeyse bir aine dönüşmektedir:

Büyük kız: “Asıl biz size teşekkür borçluyuz babacığım, bize her şeyi verdiniz. Bize şefkat, sevgi aşıladınız. Bugün kendimizi iyi hissediyorsak bu sizin sayenizde. Bunu her zaman yüreğimizde hissettik biz.”

Küçük kız: “Ne zaman başımız sıkışsa yanımızda oldunuz. Bizler çok olağanüstü bir anne babanın çocuklarıyız.”

Büyük kız: “Çocukluğumuz çok hoş geçti. Çok mutlu çocuklardık biz. Bize sevmeyi öğrettiniz. Birbirimizi sevmeyi öğrettiniz.”

Küçük kız: “Anneciğim, babacığım, size ne kadar teşekkür etsek azdır.”

Aile üyelerinin topluca katıldığı ya da onayladığı tüm bu övgüler, aslında bir özlemi dile getirmekten öteye geçmeyen, bir tür rol yapmaktan, görüntüyü kurtarmadan

ibarettir. Bir anlamda Kongar'ın kentli ailelerde tespit ettiği, değersel örüntülerle yaşam biçimi arasında geleneksellik ya da kolektif yaşam bağlamında ortaya çıkan farklılaşmayı örneklemektedir. Yaşam biçimi açısından bireysel yönelimler tercih edilirken, diğer yandan hala eskiye ait değersel örüntüler savunulmakta ve kendiliğe ilişkin tanımlamalar bu örüntüler üzerinden kurulmaktadır.

Filmin yaklaşık ilk üçte birlik bölümünü oluşturan bu mutluluk tablosu, 30. dakikada eski damadın davetsizce çıkıp gelmesiyle yerini gerilimlere, çatışmalara ve şiddete bırakmaktadır. Filmin bundan sonraki bölümlerinde aile bütünlüğünün ve ailenin ideal bir yaşam olarak sunduğu resmin aslında yalnızca bir ciladan ibaret olduğu, uyumlu görünümün yalnızca durumu kurtarmak üzere başvurulmuş bir oyun olduğu şeklinde bir yargı ortaya konulmaktadır. Bu çerçevede aile, içinde bulunduğu insani evrenin küçük ölçekli bir örneği olarak belirlenmekte ve tüm insani evreni niteleyen acımasız ilişkilerin, çığıından çıkmış şiddet patlamalarının da aileyi de belirleyen, burada kökene bağlanan deneyimler olduğu vurgulanmaktadır.



Filmde aileye ve öyküye ilişkin gerilim, görüntü diliyle de pekiştirilmekte, çerçevelemede karşıtlık vurguları ön plana çıkmaktadır. Örneğin kadınların mutfakta, paparazzi ve aldatma konusunda konuştukları sahnede, büyük oğul ve eşi arasındaki tartışmaların görüntülenmesinde kamera

dışarıya konumlandırılmakta, evin penceresinden içeride olup bitenleri dikizleyen bir göz olarak işlev görmektedir. Kameranın bakışını ilişkin bu tercih, tam da ailenin problemleri dış bir gözle sergilemekle yetinen filmin söylemiyle örtüşmektedir. Çerçeve, pencere aracılığıyla tam ortasından iki eşit parçaya bölünmekte ve ekranda iki hücre varmış görünümü verilerek ve karşıt görüşleri savunan kişiler bu farklı hücrelere karşıtlık oluşturacak biçimde yerleştirilerek, evin problemleri ilişkileri barındıran bir kapatma mekanı haline geldiği yönünde bir duygu oluşturulmaktadır.

Yengeç Sepeti'nde boşanmayla sonuçlanan evliliğin özellikle de çocuğun varlığı nedeniyle yol açtığı sorunlar filmin asıl problemlerinden birini oluşturmaktadır. Boşanmayı talep eden taraf kadındır. Kadının boşanma sonrası başka erkeklerle birlikte olduğu yönünde sıkça vurgular yapılmasına karşın (bu vurgular çoğunlukla adamın suçlamaları ve aşağılamaları biçiminde ortaya konulmaktadır), boşanan erkek eski eşine hala sadık görünmektedir.

Filmde, otorite ve tabiyet ilişkileri, büyük ölçüde toplumsal düzeneğe uygun biçimde yaşa göre belirlenmektedir. Ancak, anne ve babaya karşı kültürel olarak kurulan saygı ve boyun eğme ilişkisi geçerliliğini katı bir biçimde korumaktadır. Baba, söylemsel düzeyde olsa da saygınlığını koruyan, meşru kabul edilen tek otoritedir. Çocuklar tüm olumsuz davranışlarında baba'nın olup biteni görmesinden çok rahatsız olmaktadır. Örneğin eski damadın dövülmesi ve ardından kendi aralarında yaşadıkları gerilimleri babadan gizlemeye çalışırlar. Başka bir sahnede de ağabey, kız kardeşine tokat attıktan sonra, babasının onlara baktığını görünce yoğun bir suçluluk duygusuyla olduğu yerde donup kalır. Ancak buradaki suçluluk duygusu, ancak gözetlemeci gözün (baba) bakışına karşı bir duyguyu ifade etmektedir. Otoritenin gözetleme ve denetiminin olmadığı yerde ise herhangi bir suçluluk sözkonusu değildir. Bu bağlamda büyük oğulun durumuna ilişkin bir tür regresyonun var olduğu ya da baba otoritesinin içselleştirilip güçlü bir vicdan oluşturulması sürecine ilişkin bir teklemenin varlığından sözedilebilir.

Anne baba otoritesiyle girilen ilişkide belirleyici olan hiyerarşi biçimleri, kardeşler arasındaki ilişkilerde geçerliliğini kaybetmiştir. Babanın rolünü devralmaya kendini aday gören ağabeyin konumu diğer kardeşler açısından hiç de tabi olunmaya değer görülmez. Kardeşler arasındaki ilişkide daha çok, modern kent yaşamına özgü bireyselliklerin belirleyici olduğu, geleneksel ilişkilerin meşruiyet zeminin oluşturan hiyerarşilerin modern bir yaşamı belirlemiş bireylerin dünyasında geçerliliğini kaybetmekte olduğu söylenebilir. Bununla birlikte geleneksel konum alış stratejilerine en bağlı görünen kardeş, baba otoritesine ve şiddetine en fazla maruz kalan ve kendisini babanın konumunu bir gün devralmaya aday hisseden büyük erkek kardeşidir. Aile içi alanda geleneksel hiyerarşiler ve modern yaşam arasında kurulan bu karşıtlık ilişkisi,

toplumsal alanda devam eden çatışmaları da niteleyen, çatışmaların saflarını tarif eden ipuçları sunmaktadır. Aile içinde otoriteyle olan bağı en güçlü biçimde sürdüren ancak aile içi problemlerin varlığında da önemli bir paya sahip olan kardeş, toplumsal alanda da devlet otoritesini doğrudan temsil eden ve bu gücü gayri meşru biçimlerde kullanmaktan da çekinmeyen bir polistir. Ailede olduğu gibi, devletin de geleneksel yapısını sürdürmesi yolunda çoğunlukla meşru bir zemine oturmayan güç kullanımıyla dikkat çeken ataerkini elinde bulundurmaya aday “büyük ağabey” figürünün karşısına, yine aynı kültürel arka plandan beslense de daha modern ve bireyselleşmeyi ön plana alan feminist kadın, gazeteci, idealist avukat gibi karakterler konularak çatışmaların tarafları belirlenmekte ve hem ailenin hem de ülkenin bugününe ilişkin gözlemler sergilenmektedir.



Yengeç Sepeti’nde, bireysel yönelimlerin, bireysel yaşamların, ailenin, kolektif-kökensel bağlılıkların önüne geçtiği, yaşlıların, arkaik kalıntılar olarak terk edildiği, yalnızlığa mahkum edildiği sergilenmektedir. Kökensel bağlılıklara, kolektiviteye

inananlar anne ve babadır. Baba “Biz toplamazsak onların toplanacağı yok zaten,” diyerek bu durumu dillendirmektedir. Bütün çocuklar büyük ölçüde bireyselleşme yönelimlidirler. Ancak ailenin denetim ve bağlılığından ayrılma, her birisinin yaşamında başka problemler ortaya çıkarmıştır. Problemler ilişkiler, daha babanın hafta sonunu birlikte geçirmek üzere onları davet eden telefon görüşmeleri sırasında –bu karakterlerin ilk defa gösterildiği sahnelerde- ortaya çıkarılmaktadır. Büyük kız, ayrıldığı eşiyle çocuk nedeniyle ciddi sorunlar yaşamakta, sıkça da şiddete başvurmaktadır. Büyük erkek kardeş, işkenceci bir polistir. Küçük oğlan ise evlilik dışı bir ilişki içerisinde. Bu durumların hepsi de geleneksel anlamda ideal aile olarak tanımlanan evrenin dışına taşan, uyumsuz görünümüdür. Bu çerçevede yaşlılarla özdeşleştirilen ataerki aile, artık ulaşılamayacak kadar uzaktadır. Filmin aileye ilişkin söylemini kısaca özetleyen bu yargı, filmin final sahnesinde görsel olarak da

kurulmaktadır. Anne ve baba uzun bir iskelenin ucunda, geniş bir boşluğun ortasında tek başlarına bırakılırlar ve çocuklar hem mekansal hem değersel hem de tarihsel olarak geçmişte bırakılan anne babayla birlikte ataerkil aileye dönüp bakmadan gözden kaybolurlar. Anne-babaya dönüp bakışıyla da olsa veda eden tek karakter, ataerkil yönelimiyle en geleneksel görünüme sahip olan büyük erkek kardeşir.

Filmde, farklı aile parçacıklarının oluşturduğu büyük aile, ülkenin ya da ulusun küçük bir prototipi niteliğindedir. Şiddete eğilimli, suça bulaşmış kolluk gücüyle, şiddeti, çarpıklıkları gündeme getiren ancak ekranda şiddete karşı kurduğu dili/duruşu kendi gündelik yaşamına taşımayan medya çalışanlarıyla, yolsuzlukları aydınlatmaya çalışan hukukçularıyla, eğlenmeyi ve bohem bir yaşamı tercih eden gençleriyle bu ülkenin özünde bir kardeşler topluluğu olduğu şeklinde bir tasarım kurulmaktadır.

Geleneğe ve ataerkine ilişkin kolektif geçmişte kalan unsurlar olarak belirlenen bakış, aile idealleştirmelerini de belirlemektedir. “Yuva” imgesi oldukça arkaik, bugünle sadece fotoğraf vb. araçlar üzerinden bağlantı kurabilen nostaljik bir geçmişten ibarettir. Çocuksu bir saflık içerisinde, siyah beyaz, eski bir yaşama ait olan bu hayal, bugün sadece yapmacık bir dil içerisinde, bir söylem biçiminde kurulmaya çalışılmakta ancak gündelik çelişkiler/çatışmalar ya da gerçeklik içerisinde inanılabilirliğini hemen kaybetmektedir. Yuvaya ilişkin bu tekinsiz bakış, kolektiviteye olan inancın, bağlılığın zayıflaması, bireyselleşmenin yaşam deneyiminin egemen formu haline gelmesine bağlanmaktadır. Kolektivitenin uzağına düşmek aidiyete ilişkin problemleri de gündeme getirmektedir. Modern birey için varoluşsal çelişkilere ve bunalımlara karşılık gelen bu aidiyet problemi filmde baba ile büyük kız arasında göl kıyısında, aidiyete ve kimliğe ilişkin yapılan bir konuşma içerisinde özetlenmektedir. Sahnenin başında büyük kız, göl kıyısında, iskele üzerinde balık avlayan babası ve çocuklara doğru ilerlemektedir. Kadın kendisine doğru bakan babasına doğru adım adım ilerlerken, kamera kadını arkasından görüntülemektedir. Kadın, bir anlamda babasının ideal bir benlik olarak var olduğu, kendi nostaljik geçmişine doğru ilerlemekte, kaybettiği kimliğine ilişkin geçmişte kalan özü yeniden keşfetmektedir. Fonda ilerleyen hüzünlü bir müzik de bu yolculuğa gerçeküstü bir görünüm katmaktadır. Kayıp geçmişe ilişkin yolculuk, aslında kadının kendi kimliğine ilişkin bir keşif anlamına gelmektedir:



Baba: “Seninle gelirdik buralara, şimdi senin çocuğunla geliyoruz.”

Kadın: “Evet, öyle özledim ki o günleri... her şey ne kadar güzeldi.”

Baba: “Şimdi de güzel, kızım. Hayatının en güzel yaşındasın. İnsan hayatının en değerli yaşları bunlar.”

Kadın: “İyi ama kim olduğumu, nereye ait olduğumu bilemiyorum.”

Baba: “Herkesin böyle çaresizlikleri olmuştur, kızım; herkesin.”

Kadın: “Hayatımızın toplamının ne anlama geldiğini bilmek isterdim, baba.”

Baba: “Hayat çok değerli bir şeydir kızım.”

Yengeç Sepeti’nde aile içi ilişkileri belirleyen ana tema şiddet olgusudur. Filmin eleştirel bir dil içerisinde yaklaştığı şiddet hem aile içerisinde hem toplum hem de dünya ölçeğinde insanları ele geçirmiş olan yaygın bir hastalık halini andırmaktadır. Çeşitli çatışmalar nedeniyle kolaylıkla ortaya çıkan şiddet, ataerkil aile düzeneği içerisinde bir eğitim aracı olarak da işlev görmek ve belli bir meşruiyet de kazanmaktadır. Hatta şiddetin bir eğitim aracı olarak kullanılmasında bazen yaş ya da toplumsal statü de anlamını kaybetmektedir. Filmde baba, oğlunu yaptığı hatalardan dolayı hala tokatlamaktadır.

Karakterlerin şiddetle olan ilişkileri çeşitli çelişkili durumlar içerisinde inşa edilmektedir. Örneğin televizyon programcısı olan büyük kız, bir yandan yaptığı televizyon programında şiddeti işleyip, hiçbir insanın bu şiddeti hak etmediğini söylerken, bir yandan da kendi yaşamında, eşiyle olan gerilimlerinde şiddeti kullanmaktadır. Bu durum modern bir yaşam sürdürmeye çalışan öte yandan geleneksel davranışlardan da arınamayan bireylerin iki arada kalma halini örneklemektedir. Filmde, bir yandan televizyonda şiddeti lanetleyen program devam ederken, bir yandan da kızını görmeye gelen baba ve eski eşi arasında kavga devam etmektedir. Gerilimli ortamdan uzaklaşmaya çalışan, köşeye çekilen çocuğun şaşkınlığı ve korkmuşluğunu sergileyen görüntülerin üzerine, annesinin şiddet karşıtı sözleri akmakta böylece söyleme dökülen yaşam imgesiyle gerçek ilişkiler arasındaki çelişki

belirginleştirilmektedir: “Bana kalırsa, bu görüntülerdeki hayatı hiç kimse hak etmiş olamaz. Böylesine olayları değil yaşamak, bunları ekranda gördüğümde bile bir insan olarak kendimi aşağılanmış hissediyorum ve çocuklarımız geliyor aklıma, onlara nasıl bir dünya bırakacağız sevgili izleyicilerimiz. Bu sorunun yanıtını bir türlü bulamıyorum. Düşünüyorum da bu soruyu herkes, her gün en azından bir kez kendi kendine sormalı ve bir yanıt bulmaya çalışmalı... Güzel şeyler de var yaşamda; sevgi şiddete yenilmeyecek.”

Şiddet temasıyla da bağlantılı olarak aileye yönelik belki de en radikal eleştirinin baba ve büyük oğul üzerinden kurulduğu söylenebilir. Buradaki vurgu aslında son dönem Türk Sineması’nda sıklıkla karşılaşılan baba imgesine ilişkin bir aşırılık vurgusu bağlamında gerçekleşmektedir. Bugün artık bütün nostaljik anlamlarının uzağına düşen, ev/yuva kavramı etrafında kurulan tüm duygusal anlamlardan uzak, gerilimlerin ve şiddetin ürettiği bir ortam haline gelen ailenin, aslında tüm o nostalji atmosferi içerisinde oluşturulan çocuksu ve duygusal tanımlamaları içerisinde bile hem psikolojik hem fiziksel anlamda şiddetin, çocuk eğitme yöntemi vb. görünümüler altında, bir gölge gibi varlığını koruduğu vurgulanmaktadır. Anne tarafından dile getirilen, babanınsa kabullenmemekte direndiği şiddete ilişkin bu vurgu, kültürel olarak kurulan ve yuva imgesi üzerinde hem koruyucu hem de tehdit edici bir dev hayaleti görünümündeki ataerkine ilişkin bir şüpheyi, rahatsızlığı elevermektedir. Selim Eyüboğlu’nun (2004) günümüz Türk Sineması’nın genelinde var olduğunu savunduğu bu şüphe, bir bakıma 1980 öncesi Türk Sineması’ndan belirgin bir kopuş anlamına da gelmektedir.

Babalık sorumluluklarını ya da ataerkil mirası devralmaya aday görünen ağabeyin, başka deyişle kolluk gücünün, şiddete başvurma eğiliminde asıl belirleyici olan, ataerkinin aşırı hallerine ilişkin vurguyu, ulusun önderliğini yapan, toplumun babası olma rolüne soyunan karakterlere ilişkin göndermeler olarak da okumak mümkündür. Bu anlamda, toplumsal aktörlerin her birinin günlük ilişkileri içerisinde belirleyici olan şiddet, aslında ailenin ve ulusun mutlu geçmişine ilişkin kültürel olarak kurulan tasavvuru parçalayan, güvenilmezleştiren, bugünkü çatışmaların da nüvesini oluşturan bir mirastır.

Yengeç Sepeti'nde yaşlı anne baba, kolektif geçmişten artakalan, bugünün koşuşturmacası, kirliliği içerisinde ne gerçek anlamda ne de imgesel düzeyde yeri olmayan, bugünün problemli ilişkilerinde yaptıkları bazı hatalar nedeniyle etkileri bulunsa da, tüm dünyevi kötülüklerden uzak, nostaljik varlıklardır. Yaşlılarla birlikte, aile ve toplumluk da dahil olmak üzere eskiye dair olan tüm bağlılıklar, kavramlar da, o nostaljik geçmiş içerisinde ve oldukça uzak masalsı bir dünyada kapalı kalmıştır. Bu dünya ile gündelik yaşamın sürdüğü, gerçek dünya arasında geçirgenliği olmayan bir mesafe resmedilmektedir. Bir anlamda, hem mesafe hem zaman açısından kolektif bir geçmişi tarif eden bu dünyanın kötülükle ilişkisi, *Piano Piano Bacaksız*'da da olduğu üzere, tümüyle kötücül bir evren olarak tanımlanan dışsal dünyadan yansıdı ölçüde kurulmaktadır. Nostaljik alanın dışındaki yaşam kirli, ihanetlerle, şiddetle, suçla dolu bir imgedir ve bu kötücül dünya, aile bireylerini de pençesine almakta, kötü insanlara dönüştürmektedir. Filmin sonunda, anne ve baba, iskelenin ucunda, adeta masalsı bir dünyada bırakılıp, yeniden gündelik yaşama dönülürken, anne ve babanın temsil ettiği mutlu ailenin hem ne kadar ulaşılmaz bir noktada olduğu vurgulanmakta, hem de bu dünyanın canlı tutulması yolunda, nostaljik bir söylem de kurulmaktadır.

Karakterlerin Çözümlemesi

Kadınlık Biçimleri

Yengeç Sepeti'nde kadınlar, büyük ölçüde ataerkil toplumsal cinsiyet tanımlarına uygun karakterlerdir. Anne, çocukları ve eşi arasında bağlantıları kuran, çocukların sözcüklerini babaya ileten, çocukların dünyasında da babaya ilişkin imgenin tasarlanmasında belirleyici olan, ailenin bir arada durmasını sağlayan, şefkatli, sevecen bir karakterdir. Annelik rolü içerisinde, çocuklar arasındaki problemlerin olağan şeyler olduğunu, olmaması tercih edilmekle birlikte böyle şeylerin olmasının normal olduğunu söylemekte, babaya da çocukların aslında iyi çocuklar olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Böylece problemlerin görmezden gelinmesini ve aile düzeninin devamlılığının güvenceye alınmasını sağlamaya çalışmaktadır. Bu görünümüyle anne, kutsal Havva tanımlamasına uymaktadır.

Daha genç kadınlar ise kendi parasını kazanan meslek sahibi kadınlardır. Öte yandan kadınlar aile içi evrende yine geleneksel rol tanımları çerçevesinde

davranmaktadırlar. Anne ve baba, kızlarının mesleki başarılarından gururla söz etmektedirler. Onların başarıları üzerinden sorumluluklarını yerine getirmekle ilgili kendileri de başarıya ulaşmanın gururunu yaşamaktadırlar. Ancak aynı zamanda, ev alanına ilişkin sorumluluklar, ölçülü/kontrollü bir yaşam gibi konularda egemen kadınlık tanımlarına uymalarını da beklemektedirler. Bu anlamda, Cumhuriyetin modernleşme projesinde tanımlanan aile ve kadınlık biçimleri (Üşür, 1995; Bora, 2004; Kadioğlu, 1998; Kandiyoti, 2007) referans alınmakta, bu referansa uygun biçimde, aile bütünlüğünü bozan yönelimler olumsuz biçimlerde temsil edilmektedir. Örneğin, büyük kızın eşiyle olan gerilimlerinde, kadın daha sevimsiz, anlayışsız bir görünüm sunmakta, erkek ise geleneksel anlamda filmlerde kurulageldiğinin aksine daha anaç bir rol üstlenmekte ve çocuğuna kavuşmaya çalışmakta, eşinin uygunsuz yaşamının çocuk için uygun bir ortam olmadığı vurgusunu dile getirmektedir. Kadının, boşanmış bile olsa, aile yaşamına uygun bulunmayan davranışları olumsuzlanırken, ideal kadınlık tanımı da bireysel taleplerin olumsuzlanması ve kadının kendini ailesine adanması çerçevesinde önerilmektedir. Kadının kendi yaşamını merkeze alan yöneliminin olumsuzlanması, hem eşiyle olan diyaloglarında hem de ağabeyi ile olan kavgalarında olumsuz içeriklerle dile getirilmektedir.

Filmde, erkeksi, kavgacı nitelikleriyle itici bir görünüm sunan büyük kız üzerinden, erkeksi bir dünya olarak tanımlanan çalışma ilişkilerinde bir kadının başarıya ulaşmasının ancak erkeksi nitelikleri bürünerek mümkün olabileceği yönünde bir vurgu oluşturulmakta ve kadının erkek gibi davranması olumsuzlanırken, kadının çalışma yaşamına katılımına ilişkin de bir kuşku oluşturulmaktadır. Daha sevecen ve kadınsı rollerle tanımlanan küçük kız ise oldukça olumlu bir karakter olarak sunulmakta ve çalışma yaşamına katılma ya da katılmamanın ötesinde kadınlığa ilişkin asıl önemli olanın, kültürel olarak kadınlıkla ilişkilendirilen nitelikleri taşımak olduğu yönünde bir vurgu yapılmaktadır.

Aile içindeki rol bölüşümleri, toplumsal cinsiyet tanımları doğrultusunda yapılmakta ve filmin söyleminde bu duruma ilişkin herhangi bir sorgulama yapılmamaktadır. Kadınlar daha çok mutfakta ya da çeşitli ev işleri yaparken görüntülenmekte, erkekler ise, istisnai durumlar hariç bu alana girmemektedirler.

Kadının meslek kadını olması ya da ev kadını olması bu durumda herhangi bir değişik yaratmamaktadır.

Kültürel olarak aile kurgusu içerisinde yer alan ancak toplumsal dönüşüm süreçleri sonucunda anlamını ya da geçerliliğini kaybeden olgulardan birisi de ailenin kutsallığı ya da saflığının korunmasında vazgeçilmez bir unsur olan cinselliğin evlilik ilişkileri içerisinde tanımlanması ve sadakatin her şeyden üstün bir kavram olarak benimsenmesidir. Filmde sergilenen ailede, büyük oğul eşini aldatmakta, eşinden ayrılan büyük kız ise başka erkeklerle düşüp kalkmakla suçlanmaktadır. Bu çerçevede kadın cinselliği ve bedeni üzerinden tanımlanan namus kavramı da eski anlamlarını kaybetmektedir. Filmde, Türk Sineması'ndaki geleneksel tanımlamaların aksine, kadınlar cinsel dürtüleri olan, bu dürtülerin tatmin edilmesi yönünde isteklerini dile getirebilen karakterlerdir. Dahası kadınlar, zaman zaman tehlikeli, şeytani yaratıklar haline gelebilmektedirler. Abla, kendi taleplerini yaşayabilmek üzere eşinden ayrılıp, serbest bir cinsel yaşamı tercih ederken, yenge, kendisini aldatan eşinden intikam almak üzere damadı ayartıp onunla cinsel ilişkiye girmektedir. Kadın plan yapan, intikam alan, oyuna getiren bu şeytani halleriyle, kültürel bilinçaltına göndermelerde bulunmaktadır.

Cinsellik üzerinden intikam almak, aslında erkekliğe ilişkin bir eksiltmenin, kastre etmenin bir biçimi olarak tanımlanmaktadır. Kadın, bedenini başka bir erkeğe sunarken, kocasının konumuna ilişkin bir eksiklik kurgulamış olduğunu düşünmektedir. Ancak bu durum, tersinden okunduğunda tam da kadının nesnelliğini, tabiyetini kuran ataerkil örüntülerin onanması biçiminde de değerlendirilebilir. Kadın kendi bedenini erkeğe ait olan bir varlık olarak kavramakta ve cinselliğini başka bir erkeğe sunarken, bu egemenlik alanında bir kırılma, bir delik açtığına inanmakta, bu haliyle eril değerlerle tanımlanan namus kavramını kıldığını düşünürken aslında tam da bu dili yeniden kurmaktadır. Daha doğrusu, cinsellik üzerinden intikam fikriyle eril dili yeniden üreten doğrudan filmin kendisidir denilebilir.

Kadın, damadın tekrar buluşma teklifini “hiçbir zaman” diyerek reddederken, bu tutumunu intikam almak üzere gösterdiğini, ailesine/evliliğine ihanet etme ya da istekleri peşinde koşma gibi bir niteyi olmadığını vurgularken, yine evinin dünyasına dönmektedir. Bu karar, erkek dünyası açısından bir ölçüde de olsa bir güvenlik hissi

sunarken, diğ er yandan toplumsal bilinçaltında bulunan kadına dair ikircikli bakışa da bir göndermede bulunmaktadır.

Erkekliğe İlişkin Temsiller

Yengeç Sepeti'nde aile kurumunun içine düştüğü kriz halinin bir uzantısı olarak erkekler de çeşitli gerilemeler içerisindedirler. Baba çocuklarını iyi yetiştirememiş olmakla ilgili şüpheler içerisindedir. Onların kavgalı, problemleri hallerini gördükçe bunalımlı bir ruh haline bürünmekte, yalnızlığa çekilmektedir. Yine de yaşlılığına ve hastalığına rağmen hala ailede otorite olma rolünü sürdürebilmektedir. Büyük oğlan, eşini başka bir kadınla aldatarak ve abartılı şiddet eğilimiyle sorunlu, karanlık bir karakter görünümü kazanmaktadır. Bu karanlık halinin arkasında babasıyla bir türlü kesin biçimde çözüme kavuşturamadığı problemleri bir ilişkinin var olduğu sezdirilmektedir. Babanın şiddetine maruz kalmak, sorunlu bir karakter yapısının da gerekçesi olarak sunulmaktadır. Babayı, güçlü bir ideal benlik olarak benimsemeye, onun rolünü devralmaya yönelmiş ancak babanın fazlalığına bağlanan problemleri ilişki nedeniyle baba dışsal, gözetlemeci bir öteki konumuna yerleştirilebilmiştir. Bu anlamda büyük oğula ilişkin bir tür regresyon durumu söz konusudur. Büyük oğulun erkekliğe ilişkin asıl gerilmesi ise eşiyle olan ilişkisinde ortaya çıkmaktadır. Otoriter tavırları, şiddet gösterileri, eşini aldatması, eşinin intikam almak üzere başka bir erkekle birlikte olmasıyla cezasını bulmakta, böylece egemenlik alanında bir çatlak ortaya çıkarılmaktadır. Bir anlamda, geleneksel anlamda erkeklik tanımının ana unsurlarından olan namus kavramı çerçevesinde ciddi bir gerileme yaşamaktadır. Damat ise eşinin terk etmesiyle yaşadığı gerilemenin ardından, çocuğuyla olan ilişkisinde de özne olma konumunu kaybetmiş, çocuğuna ilişkin söz söyleme hakkını eski eşine kaptırmıştır. Sonuçta, filmde yer alan erkeklerin, çeşitli biçimler altında sergileniyor olsa da, yaygın bir gerileme ve bunalım içerisinde oldukları söylenbilir.

 znelik-nesnelik konumları açısından erkekler ve kadınlar arasında net bir ayrım olduğu söylenemez. Babanın sözü tüm aile  yeleri için sorgulanmaz bir buyruk olarak algılanmakta, anne de bu buyruğa tabiyet biçiminde karşılık vermektedir. Diğer karakterler ise birbirlerine karşı söylemlerinde çeşitli ret ilişkileriyle karşılaşmakta ve bu ret yönelimleri şiddetin de nedeni olarak algılanmaktadır.

Geleneksel anlamda kurulan hiyerarşilerin ve uylaşımların işleyişini kaybettiği, buna karşın yeni ve eşitlikçi ilişki örüntülerinin ise yeterince içselleştirilemediği görülmektedir. Erkekler kimlik tanımlarından gelen geleneksel konumlarında gerilemeler yaşarken, geleneksel rol tanımları içerisine tabi konuma yerleştirilen kadınlar artık bu konuma ilişkin ret ilişkileri içerisindedirler.



Yengeç Sepeti'nde baba figürü, hem fiziki olarak, hem ruhen, hem de babalık işlevleri açısından zayıflamıştır. Ancak yine de geleneksel değersel kodlar içerisinde büyüyen çocuklar için baba hala güçlü bir otorite figürü ya da saygı duyulması gereken nostaljik bir değerdir. Bu konumu bir bakıma çocukları ona bahşetmektedir. Babanın otoritesi daha çok çocukların, babaya ilişkin söyleminde kurulmaktadır. Baba ile çocukları arasındaki ilişki, kültür kodlarına uygun biçimde mesafeye karakterize edilmektedir. Baba ile kurulan mesafe, çocukların babalarına “siz” şeklinde bir resmiyet diliyle seslenmelerinde dile dökülmektedir. Babanın olmadığı durumlarda otorite konumunu, buyurma gücünü büyük oğul devralmaktadır. Babanın mirasçısı olarak büyük erkek kardeş, kendisine ilişkin algısını babasının gözünden kurmakta, babasının nazarını bir onaylama mercii olarak kabullenmektedir. Bu bir bakıma, babasının konumunu kendi yaşamına transfer etme, bir tür özdeşleşme oluşturma çabasıdır. Büyük oğul şiddet gösterilerinin ve yol açtığı problemlerin ardından, bir anlamda konumunu babasının nazarından yeniden olumlamak üzere kardeşlerini toplayıp babalarının karşısına getirmekte, hem babadan af dileyerek hem de kardeşlerine görünüşte de olsa sarılarak sorunun üstünü örtmeye çalışmaktadır. Ancak af dileme ritüeli, belki de büyük oğul hariç bütün kardeşler açısından bir oyundan ibarettir. Çocuklar özür dileme oyunundan sonra, kapının önünde durup, tartışmaya ve birbirine hakaret etmeye devam

ederler. Olanları içeriden dinleyen baba, kulaklığını çıkarıp, olanları duymamayı, kaçmayı, unutmayı tercih eder. Kültürel olarak kadınlıkla ilişkilendirilen, sessizlik, kabullenme, unutmaya vb. edimler bu filmde zayıflayan ataerkinin başvurduğu yollar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde temsil edilen diğer babalar da benzer başarısızlıklar içerisindeyler. Büyük oğul, eşine ihanet etmesi bağlamında başarısız bir baba olarak tanımlanırken, eşinin intikam almasının da gerekçesini hazırlamakta, egemenlik alanının kontrolünü kaybetmesi bağlamında da başka türlü bir gerileme içerisinde görüntülenmektedir. Damat ise, eşiyle olan çekişmelerinde çocuğunu bir araç olarak kullanıyor gibi görünmekte, gereksiz ısrarı, şantaj yapması gibi davranışlarla kadınsı niteliklerle imlenmektedir. Buradan hareketle filmde bir erkeklik ve erkekliğin bir biçimi olarak babalığı da içine alan genel bir ataerkil krizden söz etmek mümkündür.

Çocuk Temsilleri

Yengeç Sepetinde çocuklar, aileye ilişkin yaygın kabullerde olduğu gibi, masum, sevimli, sevgi dolu varlıklardır. Çocuklar anlatının içinde, birer özne değildirler. Öykünün ilerlemesine herhangi bir katkıları yoktur.

3.2.2.4. C Blok: Bir Özgürleşme Unsuru Olarak Kadın Bedeni

Filmin Özeti



Zeki Demirkubuz'un 1994 yılında çektiği *C Blok*, modern bloklar ve dağılmakta olan mutsuz bir evlilik içerisinde sıkışan burjuva bir kadını ve onu baştan çıkaran alt sınıftan bir genci merkeze alarak, bir aşk ve ihanet anlatısı çerçevesinde, modern kent yaşamına yalnızlık, kısırılmışlık-özgürlük temaları üzerinden

sorgulamalar getirmektedir. Modern bir sitede varlık içinde bir yaşam sürdüren Tülay (Serap Aksoy), çevreden kopuk, yalnızlık içinde bir kadındır. Site çalışanı Halit (Fikret

Kuşkan), bir yandan gizli gizli Tülay'ı gözetlerken, bir yandan da Tülay'ın hizmetçisi Aslı'yla ilişkiye girmektedir. Bir gün Tülay, Halit ve Aslı'nın kendi yatağında sevişmelerine tanık olur. Bu olay, bir anlamda Tülay için, tutkularını, cinselliğini yeniden keşfettiği, kendilik algısını yeniden oluşturduğu bir sürecin de başlangıcı olmuştur. Tülay, Halit'le cinsel ilişkiye girer, sürdürdüğü rahat yaşamdan vazgeçip eşinden ayrılır ve yeni bir yaşam kurmak üzere bir arayışa çıkar.

Aile, Ev ve Evliliğe İlişkin Temsiller

C Blok'ta temsil edilen aile, orta üst sınıftan, kentli, çocuksuz bir çekirdek ailedir. Eğitimli bir kadın ve erkekten oluşan aile, modern site yaşamının da bir getirisi olarak yalıtılmış, akrabalık ilişkilerinin hatta toplumsal bağlamın dışında bir yaşam sürdürmektedir. Bu ailenin akrabalık sistemiyle ilişkisi yalnızca Tülay'ın bir defa ziyarete gelen annesi aracılığıyla kurulmaktadır. Anneyle olan ilişkide de Tülay'ın, "Sıtkım sıyrıldı hepinizden; senden o heriften, hepinizden. Hala bırakmadınız peşimi" şeklindeki repliğinde özetlendiği üzere, kendi yaşamını soyutlayan daha doğrusu kökensel ailesini uzakta bırakmaya, ötelemeye çalışan tavrı belirleyicidir. Aile içi ilişki örüntüleri, ailenin bulunduğu bağlama uygun olarak, görece demokratik ve eşitlikçi bir çerçeve sunsa da, aslında bu ilişki düzeneğini bir tür aldırılmazlık temeline dayanan, mesafeli, kopuk ve yalnızlaştırıcı bir yapı olarak değerlendirmek mümkündür. Ailenin bir kurum olarak toplumsal bağlam içerisinde yaşadığı yalıtılmışlığın, aile içerisinde ve aile üyeleri arasındaki ilişkilerde de belirleyici olduğu söylenebilir.

Filmde evliliğe dair net argümanlar önerilmemektedir. Ancak, kadının içinde yaşadığı tutku ve cinselliğin evlilik dışı bir ilişkide yoğun insani deneyimler olarak keşfedilmesi, evlilik ilişkisi içerisinde ise bu bedensel ve ruhsal erginliklerin neredeyse görünmezleşmesi, evlilik yaşamının rutin düzeneği ve bu düzeneğin insanı kendi varlığına yabancılaştırıcı etkileri üzerine ipuçlarıdır. Evliliğin sonlandırılması önerisi kolayca dile getirilmekte ve özellikle kadın, şüphe etmeden arzularının ve tutkularının peşine düşmek üzere, ayrılmayı benimsemektedir. 1980 öncesi dönemde çekilen filmlerde karşılaşılan, aile bütünlüğünün korunması gerektiği, ailenin vazgeçilmez bir kurum olduğu yönündeki genel eğilimin aksine, filmde boşanma oldukça olağan bir durum olarak sunulmaktadır. Bununla birlikte, boşanma bir anlamda, evli çift arasında

zaten fiili olarak var olan ayrılık ya da ayrışmışlık halinin resmi olarak da onaylanmasından ibaret bir durumdur. Selim ve Tülay arasında herhangi bir bağ zaten evlilik sırasında da kurulmamaktadır.

C Blok'ta, geleneksel anlamda yaş ve cinsiyet ekseninde kurulan hiyerarşiler ve otorite yapıları daha çok sınıfsal ayrımlar üzerine kurulmaktadır. Aile üyeleri arasında kurulan otorite ya da tabiyet ilişkilerinden çok, burjuva aile yaşamının asıl yükünü taşıyan hizmetçi ve ev sahibi arasında kurulan sınıfsal egemenlik ilişkisinden söz etmek gerekmektedir. Ev büyük ölçüde evin kadını ve hizmetçisi tarafından benimsenen ve paylaşılan bir mekandır. Seyirciye hakkında fazlaca bilgi verilmeyen erkek ise, evle oldukça gevşek ve belirsiz bir bağ içerisindedir. Dolayısıyla karı koca arasındaki ilişkinin niteliği, tabiyet ve ret konumları gibi konularda belirgin tanımlamalar söz konusu değildir.



Tülay ve Aslı arasında kurulan bağımlılık ve tabiyet ilişkisi, özünde katı bir hiyerarşi biçiminde kuruluyor olmakla birlikte, Aslı'nın yapmakta olduğu işe olan mutlak ihtiyacı, ev sahiplerinin Aslı'ya organik bir yakınlığı çağrıştıran yaklaşımları, Aslı'nın çalıştığı evde kendi eviymişçesine rahat tavırları vb.

çerçevesinde, sınıfsal niteliğinden arınmış, olağan bir görünüm kazanmıştır. Dahası Tülay'ın, Aslı'nın ait olduğu toplumsal statünün bir üyesi olan Halit'le ilişkiye girmesi ve Aslı'nın da Selim'le olan yakınlaşmaları sonucunda, Aslı'nın Tülay'la olan ilişkisindeki farklılaşma, sınıfsal hiyerarşileri iyice kayganlaştırmakta bu arada da Tülay ve kocası arasındaki ilişki örneğinde, kadının toplumsal hiyerarşi içerisindeki konumunun belirlenmesinde erkeğin düzenleyici öteki olarak belirleyiciliğine ilişkin bir söylem kurulmaktadır. Halit ve Tülay arasında kurulan bağ da, sözü edilen sınıfsal hiyerarşilerin üstünü örten söylemin bir uzantısı niteliğindedir.

Bu dönemde çekilen birçok filmde olduğu üzere *C Blok*'ta da, kolektif bağılıklar geride bırakılan, modern yaşam içerisinde geçerliliğini kaybetmiş olan, içerisinde çeşitli hiyerarşi ve sömürü ilişkileri barındıran arkaik bir kalıntı gibi bir temsil biçimi içerisinde sunulmaktadır. Bu tasarım büyük ölçüde tek bir sahnede, Tülay ve annesi arasında yapılan konuşmada yapılandırılmaktadır. Bu arkaik kalıntı, modern bireyin, daha doğrusu modern bir yaşamı benimsemiş, bireyselleşmiş olan kadının tüm uzaklaşma, yadsıma girişimlerine karşın, istenmeyen bir iz olarak varlığını korumaktadır.



C Blok'ta ev, apartman ve site, bireyi, korkuları ve yalnızlığıyla baş başa bırakan bir kapatma mekanı olarak tanımlanmaktadır. Bu alan yabancıları hatta bu yaşama değer görülmeyen akrabalık ilişkilerini ve kökensele bağılıkları dışarıda bırakarak steril bir ortam yaratırken aynı zamanda da bu steril yaşamı deneyimleyen insanları

da kendi dünyalarına hapseden, bu anlamda dışarıda bırakma düşüncesini tersine çeviren bir ortamdır. Demirkubuz'un sonraki filmlerinde de sıkça karşılaştığımız, eve ilişkin oluşturulan kapalılık ve klostrofobi hissinin, seçilen evin ferah, aydınlık bir ortam olmasına karşın, bu filme de egemen olan belirgin bir tema olduğu söylenebilir. Ancak, kapalılık duygusu evden çok, apartman ve site yaşamı çerçevesinde oluşturulmaktadır. Sitenin mekansal tasarımına içkin olan klostrofobi, kapıcı dairesi, kapalı garaj gibi mekanların da yardımıyla güçlü bir izlek haline gelmektedir. Ev, bireyselleşmiş ancak güçlü bir kimlik oluşturamamış olan kadının dünyasını niteleyen tekinsizlik algısı ya da aidiyet krizinin dolaşımında olduğu alanlardan birini oluşturmaktadır aynı zamanda. Hem Tülay hem Selim için bir bağılılık mekanı olmaktan oldukça uzak olan evin belirsiz durumu, ailenin mahrem dünyasının dışında kalan karakterlerin de bu mekanı mahrem ilişkiler için kullanmaları, Halit'in kapının camını kırması gibi durumlar çerçevesinde, daha da belirsizleşmektedir.

Karakterlerin Çözümlemesi

Kadınlık Biçimleri



Öykünün merkezinde iki kadın karakter yer almaktadır. Daha çok mensubu oldukları toplumsal sınıfın nitelikleri çerçevesinde tanımlanan bu kadınlardan Tülay, zengin bir adamla evli, rahat bir yaşam sürdüren bir kadındır. Aslı ise Tülay'ın evinde hizmetçi olarak çalışmaktadır. İki kadın arasındaki statü farklılığı,

kimlik tanımlarını ve davranış örüntülerini de farklılaştırmaktadır. Ancak her iki kadında da ortak olan şey, dizginlenemez arzuları ve içinde bulundukları yaşamın ötesinde arayışlar içerisine girmeleridir. Tülay'ın arayışı, kendisine toplumsal statüyü veren evliliğin ötesinde, sınıfsal hiyerarşileri geçersiz kılan bir noktada, kapıcının oğluyla yaşadığı şehvetli ilişkide karşılığını bulmaktadır. Aslı ise, Tülay'ın nihai olarak ulaştığı ve yeniden bir kendilik algısı oluşturmada araç olarak kullandığı bu ilişkiye zaten baştan beri sahiptir. Onun arzusu ise, Tülay'ın işgal ettiği konuma ulaşmak, varlıklı bir erkeğin arzusuna erişebilmek, dolayısıyla da sınıfsal hiyerarşide yükselmektir. Yönü farklı olsa da her iki kadın karakterde de var olan yetinmeme, arayışa girme potansiyeli, erkeksi dünya açısından bakıldığında kadının doyumsuz, tehlikeli bir varlık olarak tanımlanmasını getirmektedir. Tülay'ın arayışı, Selim açısından evliliğinin sonlanması anlamına gelirken, Halit için de yüzündeki bıçak izi ve akıl hastanesine kapatılma sonuçlarını doğurmuştur. Bu anlamda kadına ilişkin yoğun bir güvensizlikten söze dilebilir.

Kadınların üstlendikleri roller ve kadınlara ilişkin imgesel tasarımlar da kadınlığa ilişkin söylemin çerçevesini oluşturan sınıfsal hiyerarşi içerisinde belirlenmektedir. Tülay eğitilmiş ve bir işte çalışabilecek niteliklere sahip bir kadın olsa da, çalışmamaktadır. Ancak çalışmamasının nedenine ilişkin herhangi bir bilgi verilmemektedir ve Tülay'ın çalışmıyor olmakla ilgili herhangi bir şikayetine de yer

verilmemektedir. Ev işlerini ise hizmetçi yürütmekte dolayısıyla filmin ana karakteri olan kadın, ne eve ne de işe ait olmayan, sınıfsal hiyerarşi içerisinde efendi iken kendi yaşamına sahip olma anlamında bağımlı durumundadır.

Filmin nihai söylemi açısından bakıldığında ikili bir durumdan söz etmek mümkündür. Bireysel yönelimlerinin peşinden giden, güvenli ve rahat bir yaşam sağlayan evliliğini tereddüt etmeden sonlandıran ve kendi yaşamını kurabilen bir kadın profili oldukça iyimser ve umut vadeden bir görünüm sunmaktadır. Kadının bu yönelişinin neredeyse salt cinselliğe indirgenmesi, kadının bir özne olma konumunu elde etmesi açısından oldukça yetersiz bir argüman niteliğindedir. Evliliğin kuşatıcı evreninin ötesinde bir yaşam kurulmuş bile olsa kadının kendisini başka bir erkeğin arzusuna eklemlenerek tanımlaması yine kadını nesne düzeyinde tanımlayan bir bakışı ifade etmektedir.

C Blok'ta hem kadınlar hem de erkekler evlilik dışı cinsel ilişkiyi deneyimlemektedirler. Ancak cinselliği algılayışa ilişkin olarak kadınlık ve erkeklik arasında bir farklılığın da varlığından söz edilebilir. Halit, akli yetersizlikler içerisinde ve evlilik dışı cinsel ilişkiye girmesinde asıl belirgin olan kadınların doyurulamaz arzusu ve baştan çıkarıcılıklarıdır. Selim de, bir bakıma Tülay'dan intikam almak amacıyla Aslı'yla birlikte olmuştur. Kadınlar açısından ise cinsellik, yerine konulamayan bir tür doyumsuzluk halinin ifade edilışıdır. Cinsellik, kadın açısından kendini yeniden tanımlamanın anahtarı olarak işlev görmektedir. Öte yandan evlilik dışı cinsellik, ahlaki bir konu olarak ya da erkek kimliğinin bir problem alanı olarak sorunsallaştırılmamaktadır. Yalnızca bir sahnede Selim eşiyle ayrılmak üzerine yaptığı kısa bir konuşmanın ardından ağlar. Ancak Selim'in ağladığını kimse görmez. Hatta seyirciye bile Selim'in yüzü gösterilmemektedir.

Erkekliğe İlişkin Temsiller

C Blok'ta erkekler, kadınların şehvetli arzularına yenik düşen birer kurban görünümündedirler. Filmin başından itibaren yoğun şehvet duygularıyla tanımlanan kadınlar, davet eden, ayartan, azarlayan halleriyle erkek bedenine susamış birer avcı gibidirler. Örneğin filmin ilk sahnelerinden birinde, Aslı Halit'i içeriye alır ve onu bir

baştan çıkarma oyununa sokar. Orgazm sesleri çıkaran ve Halit’e komutlar veren Aslı, görüntülenmez ve yalnızca davetkar sesiyle sahneye damgasını vurur:

Aslı: “Şimdi gözlerini kapat ve sakın ben söyleyene kadar açma. Yoksa kızarım... bak, bak ve iste bu kadını. İstesene salak, öküz gibi bakacağına bir şeyler yap.”



Akli yetersizlikler içerisindeki Halit, önce Aslı, daha sonra da Tülay tarafından baştan çıkartılmıştır. Halit’in kadınların arzuları içerisinde yapılan bu baştan çıkarma oyunlarına katılımı, filmin başından beri “tam” bir erkek olma noktasında, içinde bulunduğu eksilti düzeyinin daha da ileri boyutlara ulaşmasını getirmiş; yüzüne aldığı bıçak darbesiyle yaşadığı bedensel kastrasyonla birlikte, erkeksi “tam”lığı iyice yitirmesine neden olan ruhsal bir regresyon da yaşamış ve bir anlamda şeytani kadınların oyunlarına dahil olmanın bedelini çeşitli gerilemeler biçiminde ödemiştir.

Çalışmanın örneklemini oluşturan filmler arasında babaya ilişkin belki de en olumlu yaklaşım *C Blok*’ta kurulmaktadır. Halit ve babası arasındaki ilişki içerisinde tanımlanan baba, müşfik, koruyucu nitelikleriyle belirginleşen, annenin olmayışına ve genç oğulun çocuksu gerilemelerine de bağlı olarak bir bakıma annelik rollerini de kimliğine eklemlenmiş olan bir figürdür. Baba, oğlunun yaşamına yön veren, güçlü bir özdeşleşme konumundan çok ikame bir anne görünümü sunmaktadır. Babanın, kültürel olarak kendisine atfedilen niteliklerden uzaklaşmış ve bir bakıma kadınsılaşmış halleri, *Her Şey Çok Güzel Olacak*, *Komser Şekspir*, *Babam ve Oğlum*, *Korkuyorum Anne* gibi filmlerde özlemi kurulan baba figürüne karşılık gelmektedir denilebilir.

3.2.2.5. *Korkuyorum Anne*: Korporatizm, Dayanışma ve Kolektif Evren

Filmin Özeti



Reha Erdem'in 2005 yılında çektiği *Korkuyorum Anne*, İstanbul'da tarihi bir apartmanda iç içe, tek bir aile gibi yaşayan, kendi aileleri içindeki eksiklikleri daha büyük bir aile birliği 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. Nitekim Ali'nin hafıza kaybı bir oyunu andırmaktadır.

Ali'nin, eskiden tanıdığı insanları, anıları vb. 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 kasabası Kemal (Bülent Emin Yarar), kendi bakışları ve sözcükleriyle belleğin yeniden çağırılması sürecine katılırken, hem kendi yaşamlarındaki eksilteler, hatalar vb. üzerinden hem de insanın ne olduğuna ilişkin fikirleriyle filmin insana ilişkin bir yorum üretme girişiminin elemanları haline gelmektedirler. Bir yandan unutma ve yeniden hatırlama ekseninde kurulan bir bellek oyununa, bir kuyumcu soygunu, sahte bir polis soruşturması, sahibine bir türlü

ulaşamayan bir yüzüğün elden ele dolaşan öyküsü gibi yan öyküler de eklenerek; karmaşık, iç içe geçmiş bir yaşam tasavvuru oluşturulurken bir yandan da etiyle, kanıyla, ağırlığıyla, hastalıklarıyla, unuttukları-hatırladıklarıyla insan vücudu oldukça karmaşık bir yapı olarak tarif edilmekte böylece yaşam ve insan bedeni arasında bir benzerlik kurulmaktadır. Sonuçta, filme konu olan temel ve yan öyküler kabul edilebilir sonuçlara ulaşmakta, filmin öyküyü ve zamanı parçalayan, tekrarlı, dönüşlü üslubu da parçalı görümünden uzaklaşıp, daha kararlı bir biçime kavuşarak, anlatının vurgularını desteklemektedir.

Aile, Ev ve Evliliğe İlişkin Temsiller

Korkuyorum Anne'de kentli, orta sınıftan aileler konu alınmaktadır. Ancak ailelerin tamamı çeşitli eksilteler içerisindedir. Ali'nin annesi yoktur, babasını ise hatırlamamaktadır. Annesiyle birlikte yaşayan Keten'in de babası yoktur. Evlilik dışı ilişkisinden hamile kalmış olan İpek ise doğacak olan çocuğunu tek başına büyütmeye hazırlanmaktadır. İpek'in kiracısı Ümit'in annesi Almanya'dadır ve babasıyla ilgili herhangi bir bilgiye yer verilmez. Bütünlüklü bir aile görünümüne sadece kapıcının ailesi sahiptir ancak bu aile de babanın hastalık, tembellik vb. yetersizlikleri nedeniyle aile bireylerini kuşatan güçlü bir güvenlik alanı niteliğinde değildir. Tek tek çekirdek ailelerin bu eksik biçimleri, daha büyük bir aile ya da kolektif bir yaşam formuyla ikame edilmeye çalışılmaktadır. Bir bakıma, dünyada başka kimsesi olmayan ya da akrabalık sistemi, köken gibi herhangi bir bağlama yerleştirilmeyen bu karakterler ya da küçük aile parçacıkları, her problemi birlikte halletmeye çalışan, sürekli birlikte görütölenen topluluğa katılma düzeyinde anlamlı birer unsur haline gelmektedir.

Filmin genel atmosferini oluşturan karmaşa hali, aile temsillerini de belirlemektedir. Örneğin, aile bireyleri arasındaki ilişki örüntöleri, bir yandan kentli bir yaşamı örneklerken, bir yandan da anne ve babalara verilen aşırı otoriter görünömler bağlamında oldukça geleneksel çağrışımlar oluşturmaktadır. Gençler de boyun eğme ya da karşı koymamayı içselleştirmiş görünömleriyle geleneksel vurguları güçlendirmektedirler. Filmde sıkça göndermelerde bulunulan erkek olma deneyimi de oldukça geleneksel karakterli bir bakış içerisinde tanımlanmaktadır.

Korkuyorum Anne'de aile, parçalı, geleneksel tanımlara uymayan bir görünüm sunmaktadır. Aileler ya anne veya babanın olmadığı parçalanmış ailelerdir ya aile üyelerinin bazılarına ilişkin yetersizlikler nedeniyle bir aile görünümünden uzaktır ya da aile hiç kurulmamıştır. Rasih'in de, Neriman'ın da eşleri yoktur ve nerede oldukları ya da kim olduklarına ilişkin herhangi bir bilgi verilmemektedir. İpek, evlilik dışı bir ilişkiden hamile kalmıştır ve bekar bir anne olmaya hazırlanmaktadır. Aytekin de bir hayat kadını olan Zambak'la evliliğe alternatif bir ilişkiyi yürütmektedir.

Filmde, otorite figürlerinden söz ederken, aile içerisinde ve aileyi de içine alan toplumsal bağlamda konumlanan otoriteler olmak üzere birbirine paralel, birbirine benzeyen karakterler ve yapılardan söz edilebilir. Aile içerisinde otorite ve tabiyet ilişkileri ebeveynler ve çocukları arasında kurulmaktadır. Ali'nin babası Rasih, abartıya varan kuralcılığı, otoriterliği, bağırıp çağırımlarıyla absürd bir karakterdir. Bu halleriyle otoriter baba figürü sevimsiz hatta komik bir görünüm sunmaktadır. Oğlunu babasız büyüten Neriman da bir bakıma olmayan babanın sözünü devralmış, oldukça baskıcı, oğlunu ezen bir karaktere dönüşmüştür. Keten, annesinin bu baskıcı tavırları nedeniyle genç bir insan görünümüne karşın, hala bir çocuktan farksızdır.

Otorite figürlerine karşı özellikle Ali ve Keten'in davranışlarında gözlemlenen boyun eğme, tabiyet 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 erkekliğin 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 absürd hallerini su yüzüne çıkarmaktadır. Filmde tabiyet 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 konumuna ilişkin ilerlemeler kaydetmek aynı zamanda ataerkinin oyununa dahil olma, ataerkin düzeni yeniden üretme anlamına gelmektedir.

Aileyi de içine alan daha geniş otorite yapılarıyla olan ilişkiler de daha çok güçlü bir yapının varlığı ve bu yapıyla korku/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 erkekliğe ilişkin bir tür olgunlaşma söylemi içerisinde kurulmaktadır. Örneğin, askerlikten korkan ve kolundaki titremeyi bahane göstererek yıllarca askerden kaçan Aytekin, askerlik söylemine dahil olmasıyla aynı zamanda hem erkek kimliğine ilişkin bir onaylanma sürecine hem de otoriteden pay alma biçiminde, otoriter dilin yeniden üretilmesine katılmaktadır.

Ailede otorite, babaya atfedilmektedir. Ancak otoritenin abartılı halleri öyküde çatışmayı oluşturan unsurdur aynı zamanda. Otorite ve tabiyet ilişkileri, Kandiyoti'nin (2007a) klasik ataerkillik tanımlamasına uygun biçimde tanımlanmaktadır. Ancak, kadınların tabiyet ya da özne olma konumlarına ilişkin temsiller, Kandiyoti'nin tespit ettiği oranda katı bir yapı görünümünde değildir. Kadınlar, ataerkil kimlik tanımlamalarının sınırlarını taşmadan, belli ölçüde özne olma rolünü gerçekleştirmekte, karar süreçlerine dahil olmaktadır. Ailenin bir üretim birimi olarak yapılaşması, çiftlikte çalışan insanların da var olması nedeniyle, sınıfsal bir hiyerarşi de söz konusudur. Hem sınıfsal, hem cinsiyete dayalı hem de yaştan kaynaklanan hiyerarşi yapıları, çocuksu bir saflık içerisinde zararsız, doğal, tarihüstü olgular gibi yansıtılmaktadır.



Korkuyorum Anne'de, kolektif bağlar, 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 de bu topluluk içerisinde bir varlık olarak konumunu da belirlemektedir. Burada bireye verilen görev, bir özne olma halinden çok, durumunu kabullenme, korkularıyla barışma ve kendisine biçilen rolü benimseme çerçevesinde belirlenmektedir.

Filmde kentli aileler konu alınmakla birlikte, ailenin mekansal açıdan tasarlanması, kentli orta sınıf aile yaşamını karakterize eden kendi içine kapanma ve mahremiyet anlayışına uymamaktadır. Karakterler arası ilişkileri belirleyen geniş bir aile biçiminde yaşama ya da kolektif bir yaşam sürdürme deneyimi, evin mekansal inşasını da belirlemektedir. Filmde hangi dairenin, hangi aileye ait olduğu büyük ölçüde belirsizdir. Apartman dairesiyle özdeşleşen “ev” kavrayışı, yerini apartmanın ev olarak tek parça halinde görselleştirmesine 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 açık bir biçimde ortaya koymakta, geleneksel geniş aileye benzer bir kolektif yaşam formu kurulmaktadır.

Filmde kolektif yaşamı olumlayan bakış içerisinde, eve duygusal olarak biçilen tahayyüli anlamlar da büyük ölçüde önemsizleşmektedir. Daha çok apartman ve mahalle yaşamı üzerine yoğunlaşan duygusal vurgular, oluşturulan dünya imgesiyle de yakından ilgilidir. Çokça karşılaştığımız kötücül bir dış dünya ya da kent yaşamından kaçmanın, sığınmanın mekanı olan güvenli ev imgesi, *Korkuyorum Anne*'de geçerli değildir. Tam tersine, tek tek daireler ya da küçük aileler, bireyin ihtiyaçlarını karşılayamayacak düzeyde zayıf, parçalı ve gerilimli bir ortam 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 evin, içerisi ve dışarısı arasında bir ayrıma karşılık gelen ve içerisinde yakın, mahrem, duygusal ilişkilerin kurulduğu sıcak bir yuva olarak

tanımlanmasına zemin oluturan bir mekan olmaktan oldukça uzak bir noktada konumlandırıldığı söylenebilir.

Aileye ilişkin söylem içerisinde evlilik ya da evlenmeye ilişkin de olumlama ya da ret anlamında belirgin bir bakış oluşturulduğu söylenemez. Romantik aşk teması, oldukça olumlu, insani bir deneyim olarak sunulurken, aşkın evlilikle sonuçlanması gerektiği yönünde net bir tavır ortaya konulmamaktadır. Bununla birlikte romantik aşk teması üzerinden evliliğe ilişkin sınırlı da olsa olumlu anlamlar kurulmaktadır. Cinsellikten arındırılmış, kadının gönlünü kazanmak üzere tam da evliliği temsil eden değerli bir yüzük etrafında kurulan ve erkeklerin giriştikleri çeşitli fedakarlıklarla karakterize edilen romantik aşk teması, evliliği mutlu bir yaşamın olanağı olarak belirlemenin ipuçlarını sunmaktadır.

Korkuyorum Anne'de, şiddet daha çok psikolojik şiddet şekliyle yoğun bir biçimde vardır. Bir çocuk eğitim yöntemi olarak kullanılan şiddet, yetişkinlere karşı da sıkça başvurulan, olağan bir tepki niteliğindedir. Ancak şiddet, özellikle genç erkekler için kimliğini doğrulamanın önünde büyük bir engeldir. Şiddete maruz kalan erkekler, olgunluğa ulaşamamış, yaşamda bir konum işgal edememiş karakterlerdir.

Sonuç olarak filmde, aileye yönelik kurumsal bir eleştirinin varlığından söz etmek mümkün gözükmemektedir. Ancak 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 problemlili görünüm, evin özellikle çocuk için bir mutluluk mekanı olma şeklindeki anlamından oldukça uzak, kapatıp kuşatılmanın mekanı olarak algılanmasını sağlamaktadır. Babasını abartılı otoriter halleriyle tüm çocukluğunu ve gençliğini biçimlendiren bir tür fazlalık olarak algılayan Ali, “Ben en çok banyoyu severim. Çünkü evde kapısı kilitlenen tek yer orası.” diyerek evin hangi anlamlar içerisinde örüldüğünü özetlemektedir.

Karakterlerin Çözümlemesi

Kadınlık Biçimleri



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 itici bir görünüm sunmaktadır. İpek çalışmamaktadır ancak ev kadınlığıyla da ilişkilendirilmez. Filmde ev işleriyle ilişkilendirilen tek kadın Selvi'dir. O da, apartmanın temizlikçisidir. Selvi üzerinden 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 yapılmaktadır. İpek Selvi'yi "Uçan kadın. Camların perisi. Kadınlığın gururu. Bi erkek göremezsın onun gibi. Buralarda her şeyi o yapar: yemek, temizlik, hasta bakıcılık, cambazlık..." şeklinde tanıtmakta bu arada da ücretsiz ev işçiliğine göndermede bulunmaktadır. İpek'in kiracısı Ümit ise, bir sporcudur. Ümit neredeyse görüntüde yer aldığı bütün sahnelerde sporcu kimliği bağlamında eylemlerde bulunmaktadır. Belli bir amaç uğruna yoğun bir biçimde çalışan neredeyse tek karakterdir.

Kadınların güçlü görünümüne karşın hemen hepsi de başarısızlıklar içerisinde oldukları denilebilir. Mesleğinden çok, anneliğiyle ön plana çıkan Neriman, başarısız bir annedir. İpek'in belli bir mesleği yoktur, yaşamını Ümit'ten aldığı kirayla sürdürmeye çalışmaktadır. Kendi başına ayakta durabilmesi mümkün görünmemektedir.

Selvi, eşinin hastalıkları ve tembelliği nedeniyle onun sorumluluklarını da üstlenmekte, ailesinin geçimini sağlamaya çalışmaktadır. Belli bir gelecek kurma konusunda en kararlı görünen Ümit ise sınavda başarısız olmuştur. Hem İpek hem de Ümit'in kimliklerinin tanımlanmasında belirleyici olan diğer bir faktör de, erkeklerle kurdukları ilişkilerdir. Filmde her ikisi de bir erkeğin yönelimine karşılık vermeleri, erkeğin arzusunun nesnesi olmalarıyla onay kazanmakta, daha insani karakterler görünümüne kavuşmaktadırlar.



Korkuyorum Anne'de, erkeklerin dünyasını tanımlayan askerlik, suç, av, avlama, öldürme, kesme, sünnet etme gibi temaların aksine kadınların dünyasında yaşamak, varolmayı yeniden üretmek gibi temalar belirginleşmektedir. 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 başlamakta ve hemen ardından da İpek ve Ümit'in doğum hazırlıkları ve nefes egzersizlerine geçilmektedir.

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 öznellik konumları açısından geleneksel tanımlamaların dışına çıkmalarını

engellemektedir. Bu çerçevede kadınlar, bir erkeğin arzusuyla bütünleşen, erkeğin bakışı içerisinde bir varlık olarak, yumuşak huylu, güzel, sevimli yaratıklar biçiminde temsil edilmektedir. Kadınların insan nedir sorusuna verdikleri yanıtlar da bu temsil stratejisinin içerisinde kurulmaktadır. Kadınlar ya güzellik ve bedenlerini güzel göstermenin yolları konusunda yorumlar yapmakta ya da erkeklerle ilişkiler bağlamında kadınlığa ilişkin vurgular oluşturmaktadırlar. Her iki biçimde de kadını tanımlamak, erkek dolayısıyla, onun gözüne nazarla gerçekleştirilmektedir. Bu söylem kadın açısından bir nesne olma haline karşılık gelmektedir.

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

Aile kırsal toplum yapısının bir uzantısı olması çerçevesinde, bir üretim birimi olarak yapılaşmakta, toplumsal cinsiyet rejimi de bu kültür içerisinde belirlenmektedir. Kadınlık ve erkekliğe ilişkin cinsiyete dayalı işbölümü, kadınların ve erkeklerin mekansal farklılaşmasını da beraberinde getirmektedir. Kadınlar daha çok ev alanında görüntülenirken, erkekler ev dışı dünyanın eyleyenleridirler.

Filimde namus kavramı bir sorunsal olarak alınmamakta, hatta geleneksel namus anlayışını kıran yaşam formları onaylanmakta, yaşamın olağan durumları olarak sunulmaktadır. Örneğin, İpek'in evlilik dışı bir çocuğunun olmasına ilişkin herhangi bir yadırgama ya da yargılama söz konusu değildir. Yine Aytekin'in bir hayat kadınıyla birlikte olması olumsuz bir şey olarak temsil edilmemekte tam aksine, romantik aşk teması içerisinde yüceltilmektedir.

Erkekliğe İlişkin Temsiller

Korkuyorum Anne'de, filmin adına da yansıyan ve öykü içerisinde sıkça karşılaşılan “anne, *Korkuyorum Anne*” seslenişiyile bir gülmece unsuru haline geldiği üzere, erkek karakterler, egemen erkeklik tanımlarıyla örtüşmeyen gerilemeler, korkular, eksiklikler içerisinde yer alırlar. Ali, babasının gölgesinde kalmış, babalık rolüne

ilişkin abartılar nedeniyle, iş yaşamından, kadınlarla ilişkilerine kadar başarısız bir karakter haline gelmiş, hafıza kaybıyla da bu gerileme hali bir tür çocuksulaşma boyutuna ulaşmıştır.

Keten, ayrımlaşma, bireyleşme sürecine kastre 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 haline dönmesiyle denge hali kurulmaktadır.

Aytekin de, askerlik korkusu nedeniyle erkeksilik konusunda eksiklikler yaşamakta ve o da çocuksu bir görünüm sunmaktadır. Aytekin'in çocuksu saflık halinden kurtulması da yine erkek olma yolunda kültürü içerisinde bir dönüm noktası olarak belirlenen askerlik ritüeline dahil olmasıyla gerçekleşmektedir.

Filme erkek olma yolunda korkular yaşayan, erkek kimliğinin acı verici ritüelleri konusunda kaygılar yaşayan diğer bir karakter de Çetin'dir. Çetin üzerinden 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: "Nereden 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 sahnede özetlendiği üzere, erkeklik kültürel olarak erkeğe rağmen benimsenen ve taşınan bir yapıyı ifade etmektedir.

Erkek kimliğine ilişkin belirlenen gerekliliklerden birisi de, ailesini geçindirecek, bağımsız bir ev kurabilecek düzeyde para kazanma, başka deyişle ekmek kazanma rolünü başarıyla gerçekleştirmedir. Filmde ekmeği kazanma ve erkeklik arasında var olduğu düşünülen bu kopmaz bağ, bir kadının, İpek'in ağzından söylenmektedir. 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 erkek kimliğinin tamlığının sağlanması yolunda önemli bir aşama olarak belirlenmektedir. Ali ve Keten'in çocuksu niteliklerinden kurtulup, yetke sahibi haline gelebilmelerinde, bir kadının dünyasında anlam kurucu birer varlık olarak belirginleşmeleri, neredeyse en temel erkeksi ritüel olarak ortaya konulmaktadır. Ali'nin, Ümit'i etkileme ya da elde etme konusunda adımlar atması, annesinden kaldığı düşünülen değerli bir yüzükle birlikte, kadının dünyasında değerli bir konum edinmesi, babanın iktidar alanından belli ölçüde uzaklaşmasını, babanın sözünü kıran bir söylem geliştirebilmesini de

beraberinde getirmekte, giderek bağımsız bir erkek olma yolunda daha belirgin bir karakter haline gelmektedir.

Keten'in erkeklik serüveninde de, belli ölçüde de olsa tamlığa ulaşması ancak bir kadına sahip olmak yolunda başarılı bir adım atmasıyla mümkün olmaktadır. Keten, İpek için oldukça değerli olan yüzüğü bir biçimde yeniden İpek'in eline ulaştırmış, yüzük aracılığıyla da kadının dünyasında başarılı bir erkek olarak 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 başlamıştır. Keten'in böylesi bir girişimde bulunması, annesinin de bu erkeklik iddialarını geçersiz kılacak bir bilgiyi (geceleri altını ıslatması) paylaşmasıyla, bir kriz halinin ortaya çıkmasına da temel oluşturmaktadır. Çünkü, bir erkek için bir defa adım attığı erkek olma serüveninden geriye dönülmesi kültürel olarak olanaksızdır. Ancak ortadaki nesnel koşullar erkek olma sorumluluğunu oldukça zorlamakta, neredeyse olanaksızlaştırmaktadır. Bu noktada Keten, bir kayaya tırmanarak, meydan okuma girişimini sürdürmeyi tercih etmiştir. Keten'nin yardımına koşarsa yine benzer bir olgunlaşma, erkek olma yolunda henüz gerekli onayı tam anlamıyla kazanamamış durumda olan Ali'dir. Ancak dik bir kayanın tepesinde birbirine sıkıca tutunmuş halde görüntülenen iki genç, güçlü, sarsılmaz erkeklerden çok, hala ilgiye, yardıma muhtaç çocukları andırmaktadırlar. Keten'in "Anne! Krkuyorum anne!" şeklindeki bağırımları, daha birkaç günlük bebeğin ağlamalarıyla örtüştürülür. Yine de bu erkeksi gösteri, annenin tüm sertliğinden vazgeçmesini, tam da 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 anne ve onun şefkatli dokunuşunu çağıran 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 erkekliğe ilişkin eksiklik algılarının üstünü örtmeye yaramaktadır.

Özetle, filmde, erkek olmanın hem fiziksel, hem psikolojik açıdan gerçekleşme süreçleri üzerinde çokça durulduğu, erkekliğe ilişkin belirlenen eksikliklerin ise anneden kesin ayrılaşmayı sağlamak, sünnet olmak, askerlik yapmak, bir kadına bağlanmak, bir kahramanlık gösterisi yapmak gibi yine erkeksi ritüeller aracılığıyla babanın, annenin ya da topluluğun onayına kavuşmak yoluyla giderildiği söylenebilir. Tüm bu sınamaları, dayanıklılık gösterilerini başarıyla geçerek yeniden onaylanacak olan erkek kimliği, aynı zamanda belli bir bedensel görünümü, çeşitli bedensel ritüelleri de içermektedir. Kasap Kemal'in yorumları, erkekliğin bedensel tanımlamasını özetlemektedir: “İnsan, insan nedir? Bak şu zavallı halimize; et, kemik, yağ, sinir. Danadan ne farkımız var? Erkek nedir? Et, kemik, yağ, sinir. Önemli olan, içinde ne var. İçinde erkek yatıyor mu?” “Dimdik duracaksın, dimdik. Yere sağlam basacaksın. Kadın güçlü ister, güçlü. Bir defa güçlü görüneceksin. Zayıflıklarını gizleyeceksin...”

Korkuyorum Anne'de erkekler, erkek kimliği bağlamında çeşitli eksilteler içerisinde olsa da, bilinçli tercihler çerçevesinde erkeksi niteliklerden arınmış, bu tanımlamaları reddetmiş vb. karakterler yoktur. Erkeklerin bu eksilteleri de, 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 görünmemektedir. İleri yaşına rağmen Rasih de hala bir çocuk gibi davranmakta, konuşmaktadır. Mantık ya da olgunluk daha çok kadınlarla ilişkilendirilmekte, erkeklerin hemen hepsi hangi yaşta olursa olsun, çocuksu nitelikler sergilemektedirler.

Erkeksi eksiltelerin devamı olarak, filmde yer verilen yer verilen baba figürlerinin tümü başarısızlıklarıyla, olmayışlarıyla dikkati çekmektedir. Absürd derecede kuralcı, otoriter baba figürü olan Rasih, babalık rolüne ilişkin tüm bu fazlalığı oranında da umursanmayan, ciddiye alınmayan, temsil ettiği otoriteye ilişkin meşruiyet talebi söylem dışı bırakılan bir karakterdir. Rasih, tüm sertliğine, oğlunu beğenmemelerine karşın oğlunu korumak için fedakarlıklarda da bulunmakta hatta bu amaçla yalan bile söylemekte, bu anlamda Yeşilçam'da sıkça karşılaştığımız koruyucu

baba rolünü anımsatmaktadır. Örneğin, Ali'nin Ümit'e verdiği yüzüğün kuyumcudan çalınmış olduğu şeklindeki yanlış anlaşılma üzerine Ali'nin gerçekten soyguna karışmış olduğu şeklinde şüpheler ortaya çıkınca, oğlunun ne yaptığını bilmediğini, aklının başında olmadığını kanıtlamaya çalışmakta, oğlunu korumak için yalan söylemektedir. Keten'in babasının kim olduğu ve yaşayıp yaşamadığına ilişkin hiçbir bilgi yoktur. Doğacak olan bebeğin babası ise, tekinsiz bir figür olarak, yalnızca telefondaki "Aloo! Oraa mısın? Hişt İpek, yüzüğümü istiyorum," diyen sesiyle öyküye dahil olmaktadır. Çetin'in babası Rıza ise, hastalıkları ve tembelliğiyle aciz bir erkek görünümündedir. Rızanın bir erkek ve bir baba olarak büyük ölçüde evin ekmeğini kazanma rolünü yerine getirememesinden kaynaklanan aczi, hem eşinin ve topluluğun diğer üyelerinin nazarında zayıf bir karakter olarak yer almasına neden olmakta hem de oğlu için bir ego ideali olma konumuna ilişkin yetersiz kalmasını doğurmaktadır. Baba temsillerinin böylesi problemlili görünüşleri, son dönem Türk Sineması'nda metinlerarası bir tema olarak sıkça karşımıza çıkmaktadır.



Filmde baba-oğul ilişkisi, Ali ve babası Rasih arasında, unutma yeniden hatırlama oyunu etrafında konu edilmektedir. Geçici olarak hafızasını kaybeden Ali apartmanda yaşayan neredeyse herkesi yavaş yavaş tanırken, babasını bir türlü tanıyamamakta/hatırlayamamaktadır. Bu durumu kaldıramayan Rasih oğlunun kendisini de tanıması için ısrar etmeyi hatta bağırıp çağırmayı tercih etmektedir:

Rasih "Babanım ben senin, baban. Beş dakika önce yine söyledim. Ba-ban, ba-ba-nım. Baban, baban, babanım, baban, ba-ba, baban, ba-ba-ba, baban, ba-ba baban, ba-

baban...” “Ali oğlum beni de hatırlasana. Bak, ben; baban. Seni ben büyüttüm. Tek başıma. Ben... Rasih Aktar, emekli sağlıkçı. Seni de doktor yapmak istedim ama okumadın. Dinlemedin ki beni. Hiç dinlemedin, şimdi de dinlemiyorsun. Senden hiçbir şey olmaz.”

Ali, babanın bütün ısrarlarına, bağırıp çağırmaalarına karşın, onu dinlermiş gibi yapmakla birlikte söylenenleri umursamaz bir tavırla görmezden gelmekte ya da konuyu değiştirip babasının sözcüklerinin havada asılı kalmasını sağlamakta, onu hatırlamamakta direnmektedir. Baba ile oğul arasındaki bağın böylesine yerine konulamamasını, babanın sözünün oğluna ulaşamamasını, babanın Ali’nin dünyasına bu yabancılık halini, baba ile oğul arasındaki iletişimi sağlayan bir aracının, annenin, olmayışıyla açıklamak mümkündür. Lacan, babanın simgesel öteki olarak çocuğun dünyasında varlığını kuran, babayı çocuğun dünyasına dahil eden şeyin, annenin söylemi olduğunu belirtmektedir. Baba, annenin naklettiği ölçüde çocuğun dünyasında bir varlık olma halini kazanabilmektedir. Şu halde, annenin eksikliği nedeniyle, babanın absürd de olsa yasa-yasak şeklindeki sözünün Ali’ye ulaşmasını engelleyen, görünmez, geçirgenliği olmayan bir boşluğun varlığından söz edebiliriz. Babanın, oğulun nezdinde sözünün hedefine ulaşamaması biçimindeki boşluk ya da mesafenin, aslında kültürel olarak kurulan ve birçok filmde de yer verilen, babanın erişilmez bir otorite figürü olarak inşa edilmesi, çocuğun babaya yönelimininse bir tür erişememe deneyimi olarak kurgulanmasının bir tür tersine çevrilmesi olarak da okumak mümkündür.

Ali’nin hafıza kaybı büyük ölçüde babaya ilişkin bir unutma isteğinin, babadan kaçma, kendi dünyasına sığınma isteğinin bir biçimi gibi görünmektedir. Her seferinde aşağılayan, fiziksel ya da ruhsal şiddet uygulayan, aşırı otoriter baba, Ali’nin dünyasını baştan aşağı biçimlendiren, baş edilmesi güç bir fazlalık niteliğindedir. Özellikle Ali’nin bir anlamda kaçış alanı olarak sığındığı hafıza kaybının dışında, baba oldukça baskın bir karakter olarak vardır. Ali’nin yuvaya ilişkin algısı da bu baskın ötekinin gölgesinde, bir tür kaçma edimi çerçevesinde tanımlanmaktadır. Ali’nin eve ilişkin yorumu, “Ben en çok banyoyu severim. Çünkü evde kapısı kilitlenen tek yer orası...” şeklindedir.

Babanın bu abartılı halleri görsel olarak da pekiştirilmekte, abartıdan doğan absürd haller, görüntüye de yansımaktadır. Rasih’in Ali’ye bağırıp çağırdığı sahnelerde

Ali oturarak, Rasih ise ayakta görüntülenmekte ve çerçeve Rasih'in baş bölgesini dışarıda bırakacak biçimde ayarlanmaktadır. Böylesi bir tercih, babanın çerçeveye bile sığmayacak düzeyde bir fazlalık olarak vurgulandığı biçiminde yorumlanabilir.

Filmde Ali'nin babayı hatırlama ya da iyileşme durumu da 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, gayri ihtiyari “Yapma baba” der. Ali'nin hafızasının yerine gelmesi ya da babaya yeniden dünyasında 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 tabiyet ilişkisi, bir tür iyileşme durumu olarak açıklanan Ali'nin babayı yeniden kimliğini şekillendiren öteki olarak kabullenmesi, söyleminde babaya yer vermesiyle yeniden kurulmakta, böylece egemenliğin kırılmasını sağlayan bir ret konumlanmasına karşılık gelen geçirimsiz boşluk algısı da ortadan kalkmaktadır.



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, tabi 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 ötekinin girişimiyle ortadan kaldırılmakta, tabi olanın, ötekinin söylemine dahil olmasıyla sorun çözüme kavuşturulmakta ya da bir biçimde sorunun üstü örtülmektedir. 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, bir anlamda erkek olma yolunda büyük bir adım atmıştır.

Çocuk Temsilleri

Korkuyorum Anne'de, çocuk duygusal nitelikleri bağlamında tanımlanmaktadır. Çocuğun çalışması beklenmemekte, çocuğa bir gelecek garantisi gözüyle bakıldığına ilişkin herhangi bir açıklamaya da yer verilmemektedir. Çocuk, öykünün ilerleyişine yön veren bir özne olma niteliğinden uzaktır. Çocuğun karar süreçlerine katıldığı ya da katılmadığıyla herhangi bir vurguya yer verilmemektedir. Çocuk, korkularıyla, sevimliliğiyle bir insan yavrusu olarak değerlendirilmektedir.

Çocuk temsili Çetin karakteri bağlamında oluşturulmakla birlikte, çocuksu nitelikler tüm erkeklerin ortak özelliğidir. 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 adayı olarak öyküye dahil olmaktadır. Erkek olma yolunda zorlu deneyimler yaşama sürecinin başında resmedilen Çetin'in sünnet olma temasında yoğunlaşan korkuları, özünde daha genç erkeklerin korkularından çok da farklı değildir. Çetin, çocuk olmaktan çok, bir erkek adayı olma rolüyle belirginleşmektedir. Filmin sonunda doğan bebeğin de benzer bir tanımlama ile erkek olma sürecine adım atan bir varlık olduğu sezdirilmektedir. Tırmandığı kayanın tepesinde korku içinde "*Korkuyorum Anne!*" diye bağırarak Çetin'in çocuksu sesinin üzerine, bebeğin ağlamaları eklenmekte ve bu iki erkek arasında bir ortaklık, kader birliği kurulmaktadır.

3.2.2.6. *Babam ve Oğlum*: Baskıcı Babaya İsyanın Sınırları

Filmin Özeti



12 Eylül 1980 öncesi dönemde solcu bir gazeteci olan Sadık (Fikret Kuşkan), darbenin gerçekleştiği gece, doğum sancıları başlayan eşini, olağanüstü koşullar nedeniyle hastaneye yetiştiremez ve eşinin doğum sırasında ölmesi üzerine yeni doğan bebekle baş başa kalır. Darbe sonrası dönemde birkaç yıl hapisshanede kalan ve kötü koşullar ve işkence nedeniyle ölümcül bir hastalığa yakalanan Sadık, oğlunu emanet edebileceği tek yer olan, yıllar önce terk ettiği baba ocağına dönmek zorundadır. Ancak, sadık ve babası Hüseyin Ağa (Çetin Tekindor) arasında çözüme kavuşturulması olanaksız problemler söz konusudur. Baba, otoriter, dediğim dedik, inatçı bir adamdır. Oğlunun üniversite yıllarında öğrenci olaylarına karışmış olmasına sert tepki göstermiş ve evi terk etmesine neden olmuştur. Yaptığının bir hata olduğunun farkındadır ancak geri adım da atmaz. Sonuçta bir biçimde Sadık'ın ölümcül bir hastalığa yakalandığı öğrenilmekte ve ağır melodramatik anlatım kalıpları içerisinde, gerilimlerin, problemlerin üstü örtülmektedir. Sadık, aile dayanışmasına ilişkin bir yarılmanın kurbanı olarak ölür ancak, oğlu Deniz, kolektivitinin güvenli limanına sığınmıştır artık.

Aile, Ev ve Evliliğe İlişkin Temsiller

Babam ve Oğlum'da aileye ilişkin tartışma, taşraya ve bireysel geçmişe doğru çıkılan bir yolculuk üzerinden yürütülmektedir. Mekansal yolculuğun sonunda ulaşılan baba ocağı, geçmişle yüzleşmenin ve bağlılıkların yeniden tesis edilmesinin

gerçekleştirildiği bağlamı oluşturmaktadır. Simgesel babaya ilişkin fazlalık nedeniyle parçalanmış çekirdek aile, geçmişe doğru yapılan bir yolculuk sonunda, başlangıçta koptuğu kolektiviteye yeniden eklemlenmektedir. Bu anlamda filmde sergilenen aile biçimi, dayanışma üzerinden birbirine bağlanan bireylerin oluşturduğu bir işlevsel geniş aile görünümündedir. Bu ailede, toplumsal bağlamın kırsal toplum olması nedeniyle, ilişki örüntüleri de kırsal kültür düzeneklerine uygun biçimde tanımlanmaktadır. Aile, aynı zamanda bir çiftlik ağası olan Hüseyin Ağa'nın buyrukları altında yönetilmekte ancak ataerkil pazarlık stratejileri içerisinde anne de gizli bir otorite olarak anlatıya zaman zaman yön vermektedir.

Filmde yer alan karakterlerin her birisi ya evlidir, ya da bir evlilik deneyimi geçirmiştir. Evliliğe ilişkin sorgulayıcı bir tavır söz konusu değildir. Evlilik bağı kalıcı güvenlik sağlayan, olağan bir yapı olarak algılanmakta, sunulmaktadır. Ölüm gibi olağanüstü durumlar hariç, evlilik ilişkileri kalıcı görünmektedir. Bu yapı, aileyi güçlü bir kurum olarak belirleyen kırsal kültürle örtüşmekte, bu kültüre ilişkin herhangi bir sorun algılanmamaktadır.

Babam ve Oğlum'da, baba figürüyle simgelenen geleneksel aile bir kapatıp kuşatma kurumu olarak bütün bireysellik yönelimlerini bastıran, engelleyen bir çerçeve olarak sunulmaktadır. Filmin görünürdeki söylemi içerisinde ataerkinin, dolayısıyla da geleneksel ailenin kısıtlayıcı yapısına eleştiriler getirilmektedir. Ancak kapatıp kuşatma durumunun abartılı bir noktada tanımlanması ve melodramatik unsurlar aracılığıyla bu abartıların evcilleştirilmeye çalışılması, ataerkine yöneltilen eleştiriyi sınırlı bir alana hapsetmekte hatta bireyselliğin simgesi niteliğindeki adamın hastalık yoluyla da olsa öldürülmesi ve bir tür cezalandırmanın ortaya çıkmış olması bağlamında abartılı ataerki kadar, bireysellik çabasının da olumsuzlandığı söylenebilir. Bu noktada filmin söyleminin ehlileştirilmiş bir ataerkinin yanında durduğu tespiti yapmak mümkündür.

Aileye ilişkin, babanın kastre edici nitelikleri açısından fazlalığı ancak ego ideali konumuna ilişkin eksikliği biçiminde kurulan temel sorun, büyükçe bir aile olarak imgeleştirilen vatan için de geçerlidir. 12 Eylül darbesi sırasında anne öldürülmüş, ancak aynı zamanda da yeni bir yaşama (doğum) adım atılmıştır. Hem büyük aile metaforu açısından hem de Sadık'ın ailesinde örneklenen gerçek aile için babaya ilişkin

bir fazlalık vurgusu söz konusudur. Her iki durumda da baba, ayrılıklara-ölüme yol açan, anneyle ya da vatanla kurulan yakın ilişkiye bir üçüncü olarak müdahale eden, acımasız ötekidir. Aslında bu, babanın kültürel kuruluşunda bir nüve olarak vardır. Baba, belli ölçüde bir iktidar biçimi olarak kurulmakta ve iktidarını uyrukları üzerinde uygulamakla sorumlu tutulmaktadır. Ancak buradaki sorun, babanın, kendisine atfedilen koruyucu, bağışlayıcı niteliklerinden uzak, salt güç ve cezalandırma biçiminde ortada olmasıdır. Vatan, aile ve baba imgelerine ilişkin temsiller çoğunlukla çocuğun gözünden kurulan hayaller aracılığıyla aktarılmaktadır. Çocuğun hayalleri aracılığıyla kurulan dünya, filmin söyleminin oluşturulmasında önemli bir mecra, bir anlamda toplumsal bilinçaltı olarak belirlenmektedir. Bu dünyada çocuk toplumu, çocuğu koruyan kollayan, “kurtarıcı baba” hayali kurulan kahraman bağışçıyı temsil etmekte, şiddet ve kastre edici öteki olarak filme damgasını vuran büyük öteki (dede ve devlet) ise şeytani büyücüler, korkunç yaratıklar olarak tarif edilmektedir.



Babam ve Oğlum'da ev imgesi, farklı karakterler üzerinden, parçalı ancak birbirine tamamlayan bir dizi anlam aracılığıyla kurulmaktadır. Yuva, taşraya ve yakın geçmişe çıkılan bir yolculuk sonucunda ulaşılan bir mekandır. Yolculuk, *Yengeç Sepeti*'nde de olduğu üzere, baba ocağına geri dönmenin yanında, kolektif geçmişe ilişkin, anılar ve sinema filmi üzerinden kurulan yolculuk içi başka bir yolculuğu da kapsamaktadır. Bu anlamda, saflığın, birlikteliğin kaynağı, dayanışmaya, bağlılığa meşruiyet kazandıran bu iç yolculuk bağlamında tanıtılan kolektif geçmiştir. Eve ilişkin anlamlar daha çok öykünün ana karakterleri olan Sadık ve oğlu Deniz'in gözünden

tanımlanmaktadır. Sadık için ev, anneye ilişkin yoğun bir duygusal bağ öte yandan Baba ile kurulan ilişki çerçevesinde baskı ve kontrol üreten bir mekan olarak tasavvur edilmektedir. Deniz için ise ev, masalsı bir sığınma alanı, kötülüklerin soyutlandığı, babanın güvenli yakınlığıyla eşleştirilen bir kapıdır.

Filmde, erkekliğe ilişkin çeşitli krizler, eksilti oluşturarak güç gösterileri olarak şiddet unsuru varlığını hissettirmekte ve geçmişe ilişkin olumsuz bir fazlalık olarak geleneksel otorite figürleriyle birlikte şiddet de olumsuzlanmaktadır. Ancak şiddet üzerinden kurulan eleştiri, doğrudan aile kurumunu hedef alan bir içerik taşımamaktadır. Eleştiri alanı sadece, otoritenin abartılı hallerinin kolektivitinin birlikteliğine olumsuz etkileri çerçevesinde sınırlandırılmakta, babanın ve devlet babanın, şiddet ve baskı uygulama niteliklerinin ehlileştirilmesi, koruyucu, gözetici niteliklerinin ise güçlendirilmesi üzerinde durulmaktadır. Buradan hareketle, *Babam ve Oğlum*'da da, 1970'lerden beri örtük bir söylem biçiminde çeşitli sinemasal metinler içerisinde dolaşımda olan, bağışçı/kahraman bir öndere olan talebin tekrarlandığı söylenebilir.

Kadınlık Biçimleri

Babam ve Oğlum'da kadınlar, daha çok annelik rolleriyle tanımlanmakta ve bu rolleri üzerinden bir kimliğe kavuşabilmektedirler. Sadık'ın ölen eşi, annesi, yengesi, çocukluk aşkı, bakıcı kadın hatta neredeyse filmde yer alan bütün kadınlar annelik meziyetleriyle vardır. Anneliğe ilişkin vurgularda Sadık'ın annesi merkeze yerleştirilmektedir. Anne, aileyi bir arada tutan, baba ve oğul arasındaki bağlantıları kuran kişidir. Anne bu ilişkinin devam edebilmesinde çok belirleyicidir.

Nuran karakteriyle oluşturulan anne figürü, Kandiyoti'nin (2007a) "ataerkil pazarlık" dediği, kırsal alanda geleneksel rol örüntüleri içerisinde kadınların, kocalarıyla ilişkilerinde deneyimle öğrendikleri bir özne olma halini örneklemektedir. Nuran, oğlu ve kocası arasındaki gerilimlerde oğlunun yanında durmakta ve Hüseyin Ağa'nın tepkilerini kontrol eden, öykünün yönünün belirlenmesinde rol sahibi olan güçlü bir kadın konumundadır. Örneğin anne gerektiğinde kocasına dönerek kocasına dönerek, "bana bak, andolsun ki kavga edin, hele bir gitsinler bu evden; senden ötürü, ben yemin verdim gideceğim peşlerinden İstanbul'a. Yum çeneni otur. Bu sefer ezdirmem bu

çocuğu gari sana. Andolsun ki boşarım seni bu yaştan sonra,” şeklinde tavrını koyabilmektedir.

Babam ve Oğlum’da kadınlar, tüm cinsel niteliklerinden arınmış, saf annelerdir. Fedakarlık, acılara katlanabilme, gibi özelliklerle ilişkilendirilen annelerin özne olma konumları sadece çocuklarına ilişkin çok önemli sorunlar söz konusuysa mümkün olmakta, bu noktada da belli bir yaşa gelmiş olmak belirleyici hale gelmektedir. Belli bir olgunluk düzeyine ulaşmış olan kadınlar, ataerkil pazarlık stratejilerini uygulama ve söz söyleme konumuna ulaşma konusunda etkin olabilmektedirler.

Erkekliğe İlişkin Temsiller

Babam ve Oğlum’da erkeklik temsilleri, daha çok Sadık, babası Hüseyin Ağa ve ağabeyi Salim üzerinden oluşturulmaktadır. Hüseyin Ağa, kırsal alanlarda egemen olan geleneksel baba kurgusunun abartılı bir halini temsil etmektedir. Sadık, aydın, kentli demokratik değerleri özümsemiş, çocuğunu da bu değerlere göre yetiştiren bir karakterdir. Otorite kaynaklarına ilişkin muhalif bir tavır ortaya koymakta, hem gerçek anlamda baba, hem de halkın babası konumunda yer alan devlet otoritesine karşı başkaldırmış ancak yaşadığı kötü deneyimler sonucunda muhalif tavrında gerilemeler yaşamıştır. Sadık bir anlamda kadere yenik düşmüştür. Sadık’ın ağabeyi Salim ise saf, zeka açısından yetersiz, çocuksu bir karakterdir. Bir erkekten çok bir çocuğa benzemektedir.

Filmde erkekler, melodram dilinin kurulmasında rol alan unsurlardır. Tüm zayıflıklarının yanında, kültürel olarak bir iktidar biçimi olarak kurulan erkekler, acılara dayanıksızlıkları, ağlamalarıyla da bu melodram dilinin abartılı hallerine katkıda bulunmaktadır. Erkeklerin kurban konumuna düşmeleri, yaptıkları hatalar nedeniyle vicdan azabı çekmeleri merkezinde belirlenen bunalımlı halleri büyük ölçüde kültürel olarak kendilerine biçilen kimliğin yükünü taşıyamamaları, katı bir iktidar biçimi olarak kurgulanan erkek kimliğinin yükü altında ezilmelerine bağlanmaktadır. Geleneksel erkek kimliğini en abartılı biçimde sergileyen Hüseyin Ağa, taşıdığı sert erkek ve baba kimliğiyle, benliği arasındaki gerilimi en fazla yaşayan karakterdir. Buradan hareketle denilebilir ki, erkek kimliği ile erkekliğin taşıyıcısı arasındaki yarıma, kimliğe ilişkin abartının düzeyi arttıkça daha büyük, baş edilmesi güç bir boyuta ulaşmaktadır.



Babam ve Oğlum, son dönem Türk Sineması'nda çokça dolaylı yollardan ele verilen baba ve oğul arasındaki bitimsiz hesaplaşmanın, doğrudan anlatının merkezine alındığı bir filmidir. Baba ve oğul arasındaki sorun burada daha çok babaya ilişkin bir fazlalığın varlığına işaret etmekte, baba otoritesinin ehlileştirilmesi talebi dile getirilmektedir. Bu konuda filmin problemi Sadık ve babasının hesaplaşma sahnesinde, kırsal kültüre özgü, erkeklerin ve özellikle de baba ve oğulun neredeyse hiç konuşmamaları şeklindeki yapının tersine, kadınsı bir gevezelikle ortaya konulmaktadır:

Sadık: “Adım Sadık, abiminki Salim.”

Baba: “E olmuş, benimki de Hüseyin, Allah Allah!”

Sadık: “Neden bu isimleri koydun bize baba? Bu kadar mı korktun, taa en başından beri, bizden? Bu kadar mı yön vermek istedin, hayatımıza, bize? Ben kendi yolumu bulmak isteyince de...”

Baba: “Senin yol dediğin... Biz seni ziraat okuyasın diye gönderdik İstanbul’a, anarşik olasın diye değil.”

Sadık: “Tam da ben bunu diyordum işte baba. Beni okumaya gönderdin değil mi, ziraat fakültesine. Başka tercih yok. Okuyup mühendis olcan, çiftliğin başına geçcen, burada kalıp Birgül’le evlencen. Hayatımı, okulumu, her şeyi sen seçtin. Ben bundan nefret ettim, biliyor musun baba.”

Baba: “Bencilsin diyon bana öyle mi. Birgül dedin ya, sen gittikten sonra o kızın hali nice oldu bunu hiç düşündün mü. Kaç yıl durmadı kızın gözyaşı senden ötürü. Bana bencil diyene bak, get işine.”

Sadık: “Bana gittin diyorsun ama baba, ben gitmedim, gidemedim; kalamadım da ama. Evim nerde bilemedim. Çünkü aklımın bir köşesinde hep sen vardın. Seninle bu olmamışlık, bu küslük... İnsanın dönebileceği bir evinin olmaması ne demek, biliyor musun baba... Elimi neye attıysam kurudu. Karım öldü. Bir zamanlar aynı yola başvurduğum arkadaşlarım reklam şirketlerinde, iktidar borazanı çalan gazetelerde acıyıp bana iş verdiler; köpeğe kemik atar gibi. Kendilerini temizlemek, ruhlarını temize çıkarmak için. Dur, konu bu değildi, ben başka bir şey diyordum. Ha tamam, ev diyordum. Baba buraya niye geldim biliyor musun; Deniz’e bir oda ver. Onu yanına al, burada büyüsün: bir evi olsun. Gidecek başka hiçbir yeri yok.”

Baba: “Ya, gördün mü evlat ne demek. Zor geldi değil mi. Bakamıyon de mi çocuğa. Gördün mü evlat ne demek.”

Sadık: “Gördüm baba, görmem mi hiç. Peki sen bir çocuğun büyüyeceğini görememek ne demek, onu bildin mi; hiç bilir misin bu duyguyu. Hayat devam edecek, birileri yeni kitaplar yazacak okuyamayacaksın. Yeni filmler çekilecek izleyemeyeceksin. Sevdiğin bir şarkıyı bir daha dinlemek isterken, dinleyemeyeceksin... Bunlar kolay, alışır insan. Ama onu büyürken izleyememek, yanında olamamak, ilk kız arkadaşını göremeyecek olmak... Baba yüreğim yangın yeri gibi, biliyor musun, gözü arkada kalmak böyle bir şey galiba... Kaç gündür onu itmek istiyorum bana sarılınca. Beni sevmesin diye kaç gündür uğraşıyorum ama yapamıyorum. Onun hayatında yutkunamayacağı bir yumru olacağımı bildiğim için de kendimden nefret ediyorum. Ona bir oda ver baba, bir evi olsun ama zaman zaman da çıkıp gidebileceği bir ev.”

Bu uzun diyalogda da izlerine rastlandığı üzere filmde, anlatının ana karakterlerini oluşturan erkeklerin olgunlaşma deneyimleri, baba imgesiyle kurulan ilişkiler içerisinde, babanın nazarına göre kurulan süreçlerdir. Filmin çatışmasını oluşturan Hüseyin Ağa ve Sadık arasındaki ya da devlet ve vatandaş arasındaki hesaplaşma, babanın bir ideal olarak yeniden tanımlanması ve bu idealin bakışı içerisinde bir konum edinebilme ve bu ideali taşımaya yeterli görülme deneyimi olarak inşa edilmektedir. Daha küçük bir erkek adayı olan Deniz’in fantezilerinin merkezinde de hep babanın onayını kazanma, babanın onamasına ulaşma söylemi egemendir. Kılıcını çekip kötü masal karakterlerinden çocuğu kurtaran kahraman, her şeye kadir

baba imgesinin sadece masalsı evrende, bir fantezi düzeyinde karşılığını bulabiliyor olması ise, bir yandan babaya ilişkin bir olmama halinin yol açtığı ikame baba ihtiyacını seslendirirken bir yandan da böylesi bir idealin gerçekleşebileceğine ilişkin bir karamsarlığı da ele verdiği söylenebilir. Filmde bu imkansızlık haline, Oedipus sürecinden çıkışı andıran bir biçimde, babanın, daha doğrusu fantezi dünyasında kurulan baba idealinin içselleştirilmesi ve kendi çocuğu için bir ego ideali olmaya çalışma biçiminde bir çözüm üretilmeye çalışılmaktadır.

Çocuk Temsilleri



Babam ve Oğlum'da toplam üç çocuk karaktere yer verilmektedir. Deniz öykünün ana karakterlerinden birisi olmasına karşın, öyküye yön veren bir özne değildir. Daha çok, Sadık ve kolektivite arasında kopan bağın tekrar kurulmasında iş gören bir nesne konumundadır. Özellikle hayal dünyasında kurduğu öyküler üzerinden, metnin tartışma yürüttüğü problemlere ilişkin söylemini kurmasında aracı rolünü üstlenmektedir. Filmde yer alan diğer iki çocuk ise öykünün ana anlatısı içerisinde bile yer almazlar. Öte yandan çocuk figürü, bugüne ilişkin kurulamayan mutlu bir dünyanın gelecekte kurulabilmesi yolunda bir umut olarak tanımlanmaktadır. Çocuk, yaşanan anlamsız kavgalardan çıkarılan dersler doğrultusunda, dayanışmacı bir ruh içinde bir arada bulunan topluluğun, aynı hataları yapmadan kurabileceği güvenli, huzurlu bir geleceğe yönelik bir umut olarak belirlenmektedir.

3.2.2.7. *Pandora'nın Kutusu*: Bireycilleşme, Kökensel Bağlılıkların Reddi

Filmin Özeti



Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğini üstlendiği *Pandora'nın Kutusu*, kentte yaşayan orta sınıftan üç kardeş (Nesrin / Derya Alabora, Güzin / Övül Avkıran, Mehmet / Osman Sonant), alzheimer hastası bir anne (Nusret / Tsilla Chelton) ve nereye ait olduğuna ilişkin bir arayış içindeki torun (Murat / Onur Ünsal) etrafında, modernleşme, kentleşme, aidiyet, bellek gibi kavramlar çerçevesinde bir aile öyküsü anlatmaktadır. Karadeniz'in ücra bir köyünde tek başına yaşayan yaşlı annenin bir gün kaybolduğu haberinin gelmesi üzerine, her biri farklı problemler içerisinde bocalayan üç kardeş, annelerini aramak üzere doğup büyüdükları yere doğru yola çıkarlar. Ancak bu yolculuk aslında oldukça problemli olan kardeşlik ilişkilerinin ve anne ya da kolektif bağlara ilişkin var olan problemlerin de gün yüzüne çıktığı daha doğrusu bu ilişkilerin sorunsallaştırıldığı bir olgunlaşma sürecidir. Alzheimer hastası bir annenin, ironik bir biçimde tam da kolektif geçmişe dair bir tür unutma çabası içerisindeki çocukların zaten oldukça problemli yaşamlarına, taşınması ağır bir yük olarak dahil olması, bireysel yaşamlar ve kolektif bağlar arasındaki gidip gelmeleri ve suçluluk duygularını iyice görünür hale getirmiştir. Annenin ihtiyaçlarını gidermeye çalışmak ancak aynı zamanda anneyi bir yük olarak algılamak, onu bir huzurevine yerleştirip yerleştirmemek gibi ikilemler bir anlamda, kökene ilişkin bir türlü kapatılamamış olan hesapların görünürlük kazanmış halleridir. Kimliğe ilişkin bu kaybolma halinden çıkış noktası bulabilen tek kişi aslında ne aradığı konusunda hiçbir fikri olmayan Murat'tır. Hastalığının yol açtığı

bilinçsizlik haline karşın, ne istediği, nereye ait olduğu hakkında en net fikir sahibi olan anneannenin, tekrar yuvasına / doğaya dönme isteğine yardımcı olan Murat, hayatında ilk defa kendisine ait olan bir karar vermiş, güçlü bir amaç uğruna bir yolculuğa çıkmıştır. Bu aynı zamanda Murat'ın da olgunlaşma süreci anlamına gelmektedir.

Aile, Ev ve Evliliğe İlişkin Temsiller

Yeni orta sınıftan insanların yaşamlarını konu edinen *Pandora'nın Kutusu*'na,. Ailenin görünümü açısından bakıldığında, oldukça parçalı, sorunlu bir yapı söz konusudur. Bekar ve tek başına yaşayan Mehmet, düzenli bir yaşam kurma konusunda muhalif bir tavır sergilemektedir. Güzin'in evli bir adamla ilişkisi vardır ve onun da aile kurmak gibi bir amacının olduğu yönünde herhangi bir belirti yoktur. Üç kardeş arasında evli olan sadece Nesrin'dir. O da baskıcı, titiz, herkesin yaşamına müdahale eden tavırlarıyla başarısız bir anne ve başarısız bir eştir. Kardeşlerin bireysel yaşamlarında sözünü ettiğimiz bu parçalı, problemli ilişki biçimleri, üç kardeş ve annelerinden oluşan daha geniş aile organizasyonu açısından da geçerlidir. Anne tek başına uzak bir köyde yaşamakta, çocuklar hem annelerinden hem de birbirlerinden uzak bir yaşam sürmektedirler. Kökensel bağ anlamında aileden o kadar uzaklaşmışlardır ki, tek başına yaşayan yaşlı bir annenin varlığı neredeyse inandırıcı bile değildir.

Filmde kutusunda evlilik ya da evlenmekle ilgili belirgin bir söylem kurulmamaktadır. Öte yandan, düzenli bir aile yaşamını merkeze alan planlı, steril, belli ölçüde seçkin yeni orta sınıf kültürü ve yaşam biçimine yöneltlen eleştirilerde, aile de sınırlandırıcı, özgürlükleri ya da tüm iradi seçenekleri engelleyen, tutucu bir yapı olarak resmedilmektedir. Bununla birlikte, aile kurmayı reddeden ya da tek başına yaşayan karakterler de başarısız, problemli karakterler olarak sunulmaktadır. Filmde olumlanan, bir ölçüde gelişim gösterebilen tek karakter olan Murat da, kendi içine kapanan ve kendisinin ötesinde herhangi bir alternatifin varlığını görünmezleştiren kent yaşamının kabuğunu kırarak ya da bu yaşamın dışına adım atarak öznellik konumu edinebilmektedir.

Türk Sineması'nda yaygın bir uyuşma biçimi olarak erkeğe, özellikle de babaya atfedilen otorite, *Pandora'nın Kutusu*'nda bir kadın tarafından temsil edilmektedir.

Ailede herkesin yaşamını düzenlemeye çalışan, belli bir düzen oluşturulması için baskı yapan Nesrin, hem kardeşleri için hem çocuğu için hem de eşi için bir baskı kaynağı niteliğindedir. Bu durumuyla geleneksel rol kalıplarını kıran, tersine çeviren kadın, oldukça sevimsiz bir görünüm sunmakta ve öyküde yer alan neredeyse bütün karakterler tarafından tepkiyle karşılanmaktadır. Daha bireysel yönelimli bir karakter olan Güzin ise, otorite kaynaklarıyla olan ilişkilerinde belli bir denge kurma çabası içerisindedir. Bu noktada Güzin'in, orta sınıfın pragmatist yönünü temsil ettiği şeklinde bir tespit yapmak mümkündür. Mehmet ise otoriteye, hiçbir şey yapmayarak, otoritenin dilini reddederek karşı koyma yolunu seçmiştir. Murat da Mehmet'i örnek almaktadır. Ancak Murat henüz yaşamın başında bir çocuk olarak, yaşama ilişkin ayakları yere basan bir eleştiri dili kurmaktan uzaktır.

Pandora'nın Kutusu'nda, çatışma her birisi kendi bireysel yaşamları ve problemleri içerisinde kaybolmuş kardeşler arasında kuruluyor gibi gözükse de aslında asıl hesaplaşmanın kökensel bir bağ olarak tanımlanan kolektif kalıntılar ve bireycilik arasında kurulduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu çerçevede, hepsi de farklı ve birbirine karşıt yaşam stratejileri kurmuş olsalar bile özünde kolektif bağa mesafe koyma noktasında birleşen bu üç kardeşin hepsi de nihai olarak başarısız ve çıkışsız karakterlerdir. Dayanışma, kendisini başkasına adama gibi temalar üzerinden kökensel bağı keşfeden torun'un, bir özne olma yolunda en güçlü umut vadeden karakter olarak belirlenmesi, filmin de kolektif bağlar ve orta sınıf bireyciliği arasında yaptığı tercihi de ele vermektedir.

Ev ya da yuvaya ilişkin idealleştirmeler de filmin kolektif kökene ilişkin tavrı içerisinde belirlenmekte ve oldukça tekinsiz bir söylemsel çerçeve kurulmaktadır. Son dönemde çekilen bazı filmlerde, yakın geçmiş ya da taşraya yapılan bir yolculuk sonucunda yeniden keşfedilen yuva imgesi, burada da benzer bir yolculuk söz konusu olmasına karşın, karakterleri çevreleyen, belirleyen, belli bir olgunlaşma yaşamalarına katkı sağlayan bir mekan ya da tasavvur şeklinde inşa edilmemektedir. Dahası, ev ya da yuvaya ilişkin ne mekansal olarak ne de zaman açısından belli bir konum belirlenmemektedir. Yuva imgesinin varlığı bir anlamda bir tür imkansızlık olarak konumlandırılmaktadır.

Bir yönüyle geçmişe ilişkin bir keşif şeklinde tasarlanan yolculuk, daha çok, kardeşler arasındaki ve kolektif geçmişle girilen kavgaların, bitimsiz çelişkilerin üzerinden ilerlemektedir. Kentte yaşayan bu insanlarla kökenleri arasındaki mesafenin yeniden keşfedildiği bir süreçtir yolculuk. Kökene ilişkin mesafe vurgusu oldukça belirgindir. Kardeşlerin çok uzun zamandır doğup büyüdüğü yerlere gitmedikleri hatta annelerini yıllardır görmedikleri şeklinde bir atmosfer oluşturulmaktadır. Örneğin Mehmet babasının dağlarda kaybolduğunu sanmaktadır. Aslında baba başka bir kadın için evi terk etmiştir. Murat ise, anneanesini hiç görmemiştir.



Pandora'nın Kutusu'nda yuva imgesinin inşasında kent ve köken arasında, içerisi ile dışarı arasında vb. kurulan çeşitli karşıtlıklar özellikle de kent imgesine ilişkin yapılan tanımlar belirleyici olmaktadır. Filmde kentin iki farklı yüzüne yer verilmektedir. Bir yanda, orta sınıfların çekildiği steril apartmanlar, steril sokaklar içerisinde devam eden bir yaşam, diğer yandaysa, yan kesiciler, suçlularla dolu, karışık, tehlikeli, tekinsiz, yabancıların ve müphemliğin her an varlığını hissettirdiği sokaklar. Kirlilik, koku, şiddet, ölüm gibi temalar üzerinden tekinsiz bir dünya olarak temsil edilen kötücül kent yaşamı, güvenliği, temizliği ve düzeni merkeze alan “steril” orta sınıf yaşam idealinin tam da uzaklaşmaya çalıştığı, kendilik algısını, bir ret ya da öteleme ilişkisi biçiminde kurarken, kendisi olmayan olarak belirlediği, bir anlamda sınıfsal kimliğini kurmada vazgeçilmez olan dolayım alanı niteliğindedir. Öte yandan kentte yaşayanların kanıksadığı, olağan karşıladığı yaşam, Nusret için oldukça boğucu, dayanılmaz bir bunalım anlamına gelmektedir. Orta sınıf kentliler için doğal, nefes

alınabilecek, steril alanlar olarak imgeleştirilen yüksek apartmanlarla dolu uydu kent, tam da doğadan gelen yaşlı kadın için bir hapishane gibidir. Örneğin yaşlı kadın bir sahnede, sabırsızca açmaya çalıştığı jaluzinin aralığından evine-dağına benzer bir yerler görmeye çalışmaktadır. Popüler kültür içerisinde kurulan ideal ev tanımlaması, Nusret'in ev algısıyla hiç örtüşmemektedir. Dolayısıyla kent kültürü içerisinde kurulan mekansal yüceltmelerin, ideal evin, dış bir gözle bakıldığında aslında temsil ettiği anlamlardan oldukça uzak olduğu yönünde bir vurgu da oluşturulmaktadır.

Kent yaşamının insanı kapatıp kuşatan mekansal yapısına ilişkin tartışma, kentin başka alanlarında da yeniden yapılmaktadır. Örneğin Nusret, Mehmet'in evinin penceresinden dışarıya, sıkış tepiş, eski püskü apartmanlara bakar ve Murat'a dönerek "dağım nerde" diye sorar. Yaşlı kadının sorusuna Murat'ın şaşkın ve anlamlandıramayan bir bakışla verdiği karşılık, bir anlamda kent insanının, doğaya, kökene olan yabancılığı, bununla birlikte doğada bir köşe olarak tahayyül edilen yuva'yla da unutmaya düzeyinde kurulan yabancılaşma ilişkisini gündeme getirmektedir.

Kent tüm insani alternatifleri boğan bir mekan olarak tasvir edilirken, simgesel düzeyde kutunun içini temsil etmektedir. Kutunun dışını ise doğa, kır ya da kolektif geçmiş temsil etmektedir. Simgesel düzeyde işleyen bu temsil stratejisi, sinematografiyi de belirlemektedir. Öykünün, kapatılma, kısıtlanmışlık gibi temaların üzerinde yoğunlaştığı bölümlerde, iç mekanlar, dar sokaklar, birbirine bitişik binalar vb. mekanlar ve kapalı formlar tercih edilirken, özellikle Murat'ın ve Nusret'in tanıtıldıkları sahnelerden itibaren, kısıtlanmışlığın dışına adım attıkları bölümlerde, açık formlar kullanılmakta, uçsuz bucaksız, ferah bir dünya imgesi kurulmaya çalışılmaktadır.



Pandora'nın Kutusu'nda, geçmiş ya da kökene ilişkin iki farklı bakışın varlığından söz edilebilir. Bunlardan birisi kent yaşamının içinden bakan üç kardeşin gözünden kurulan, kökenin bugün yaşanan yaşamsal problemlere nüve oluşturmaktan öteye geçemeyen zayıf, marazi bir bağ olarak tanımlanmasıdır. Geçmişle, unutmak isteme ancak unutmayı başaramama ya da bu çabadan suçluluk hissetme merkezinde ilerleyen bu marazi ilişki daha çok babanın eksikliği ve bu eksikliği bir tür fazlalık olarak dolduran anne imgesi üzerinden kurulmaktadır. Bu temsil stratejisini kıran, aynı zamanda filmin de söylemi olan bakış ise, diğer karakterlerin örtük de olsa geçmişte bırakma çabası içerisinde oldukları kökeni hiç bilmeyen Murat'ın ve tüm hatırlama arzusuna karşın unutmaya mahkum olan Nusret'in keşfetme ya da yeniden keşfetme deneyimi olarak kökene/doğaya yönelmeleri biçiminde kurulmaktadır. Doğaya kaçma, kente, hatta bu yaşama ait değilmiş gibi duran anneanne için simgesel düzeyde, eşinin terk edişiyile kaybettiği hatta belki de hiçbir zaman sahip olmadığı bir özne olma haline, tamlığa ulaşma başka deyişle hadımlıktan kurtulma gibi anlamlar kazandığı söylenebilir. Henüz kendi sorumluluklarının bile farkında olmayan, tek başına herhangi bir varlık göstermemiş olan Murat için ise bu deneyim, başka birisinin sorumluluğunu alma, kendi gerçekliğine dışarıdan bakabilme vb. açılardan, hadım edilme tehdidinden kurtulma, özne olmaya adım atma şeklinde bir olgunlaşma sürecini ifade etmektedir.

Pandora'nın Kutusu'nda, yaşlı imgesi de modernleşme ve kentleşme sürecinden yaşanan bireycilleşme olgusuyla bağlantılandırılarak ve orta sınıf kültürü üzerine bir eleştiri biçiminde oluşturulmaktadır. Filmdeki tek yaşlı karakter olan anne, yalnız

başına bırakılmış, kendi kaderine terkedilmiştir. Bir bakıma uzak bir geçmişte bırakılmaya çalışına anne figürünün bir biçimde kentli bireylerin yaşamlarına dahil olması sonucunda ise belli düzeyde vicdan azabı çekmek pahasına da olsa bir yük olarak algılanan anne bir huzurevine kapatılmaktadır. Bireyci yönelimlere ağırlık verme ancak aynı zamanda da toplulukçu değersel arka plan nedeniyle çelişkiler yaşama durumu tam da Türkiye’de toplumsal dönüşüm sürecinde kapalı toplum içerisinde sosyalleşen ancak gündelik ilişkileri içerisinde, beslendiği değersel örüntülerden farklı bir yaşam sürdüren bireylerin içindeki bulunduğu arada kalmışlık halini örneklemektedir.

Filmde aileye yönelik eleştiriler de daha çok orta sınıf kültürü ve yaşam alışkanlıkları üzerinden kurulmaktadır. Konformist, düzenli, kurallı bir yaşam gibi ilkelerle düzenlenen orta sınıf aile yaşamı, özellikle çocuklara belli bir gelecek planı kurmak üzere, çocukların tercihlerini gündeme de almadan, onun adına bir yaşam tanımlama, ona uygun bir yaşam biçme gibi nitelikleriyle oldukça olumsuz bir imaj sunmaktadır. Bu anlamda aile kastre edici, hadım bırakıcı bir kurum, ev de bir tür kastrasyon mekanı olarak tasvir edilmektedir.

Kadınlık Biçimleri

Pandora’nın Kutusu’nda öykünün merkezinde üç kadın karaktere yer verilmektedir. Çocuklarının başarısızlıklarında önemli bir payı olduğu sezdirilen ya da bu yönde bir suçlamaya muhatap olan anne, hem çocuk yetiştirme hem de eşiyle olan ilişkisi açısından, bu konuda her ne kadar bir belirsizlik var olsa da, başarısız bir kadındır. Yine de kadınlar arasında özne diyebileceğimiz tek karakter annedir. Her fırsatta dağa kaçmaya çalışan anne, ne istediğini bilen, bunun için mücadele eden ve amacına bir biçimde ulaşan tek kadın karakterdir. Anne, çocuklarının yaşamlarına da küçük de olsa etkilerde bulunmakta, öykü sona ererken bu üç kardeş için de oldukça zayıf olsa da umut vurgusu oluşturulmasında belirleyici olmaktadır. Kardeşlerin en büyüğü olan nesrin, titiz, kuralcı, herkesin yaşamını kendince düzenlemeyen çalışan bir karakterdir. Hem annesi, hem kardeşleri, hem çocuğu hem de eşiyle olan ilişkilerinde başarısız bir görünüm sunan nesrin, sorunlarına çözüm üretemediği gibi, yaşadığı eleştirilerin sonucunda gerilemekte, ağlayan, sızlayan, zayıf bir karaktere

dönüşmektedir. Gazeteci olan Güzin, tek başına yaşamaktadır ve evli bir adamla ilişkisi vardır. Güzin de bir özne olmaktan oldukça uzaktır. Yaşamındaki tüm olumsuzlukların suçunu anneye atarak bir tür kendini temize çekme oyununa girişmekte, ancak başkalarını oyuna getiren karakteri bir bakıma bu defa da kendine oyun oynamaktadır. Tüm sorumlulukları başkalarına atarak, katışıksız bir saflığın mümkün olmayacağı gibi, bu sorunlarla yüzleşmeden de belli bir özne olma halini elde etmek imkansızdır. Güzin'in yaşamına ilişkin bu yönde küçük bir umut'un oluşmasında, annenin önemli bir rolü olmuş, anne, Nesrin'in yaşamına ilişkin bazı sorgulamalar yapmasına katkı sağladığı gibi, Güzin'i de kendisini nesneleştirmesi, kendiliği üzerine düşünmesi yönünde adımlar atmaya itmiştir.

Filmde, kadınlığı tanımlayan doğrudan belli idealleştirmeler kurulmasa da kadınlığa ilişkin konum belirleme işlemi daha çok onaylama-olumsuzlama ya da başarı-başarısızlık ilişkileri içerisinde tanımlanmaktadır. Problemli çocuklar yetiştirmiş olan anne (Nusret), annelik rolü bağlamında başarısız bir karakter olarak çizilmektedir. Evli bir adamla ilişkisi olan, bohem bir yaşam sürdüren, çıkarıcı, sorumsuz bir karakter olan Güzin de başarısız bir karakterdir ve hem sevgilisiyle olan ilişkilerinde, hem ablasıyla yaşadığı gerginliklerde hem de annesiyle hesaplaşmalarında yenilmiş olma teması etrafında başarısızlık vurgusu işlenmektedir. Filmdeki üçüncü karakter olan Nesrin üzerinden de anne, eş rolleri üzerinden tanımlanan orta sınıf ev kadınlığına yönelik olumsuzlamalar, ret tanımlamaları yapılmaktadır. Nesrin de, neredeyse filmde yer alan bütün diğer karakterlerle sorunlu ilişkiler içerisinde olan bu arada da hem bir özne olamama haliyle, hem annelik hem de eş rolüyle başarısız bir karakter görünümündedir.

Pandora'nın Kutusu'nda, filme konu olarak seçilen kentli orta sınıf yaşamının özgül koşulları nedeniyle, filmin yönetmeninin bir kadın olmasına da bağlı olarak, aile içi işbölümü konusunda belirgin bir ayrıma yer verilmemektedir. Öykünün merkezine alınan kadınlardan birisi gazetecidir. Diğeri ise daha çok ev alanıyla ilişkilendirilmekle birlikte belirgin bir ev kadınlığı vurgusu yoktur. Kadınlar üzerinden yapılan vurgular daha çok öznellik konumları ya da bireysel inşaları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu çerçevede film, kadını doğrudan kendisi üzerinden sorunsallaştırarak, kadını erkeklik üzerinden değil de, kendisine nazarla tanımlamaya çalışarak, kadın kimliğinin kurulma

biçimi açısından Türk Sineması'nın egemen anlatılarından farklılaşmakta, kadına yine kendisi üzerinden ad koymayı denemektedir.

1980 sonrası dönemde yükselişe geçen kadın filmleriyle bir tabu olmaktan çıkan cinsellik ve evlilik dışı cinsel ilişki, *Pandora'nın Kutusu*'nda da olağan bir durumlar olarak sunulmaktadır. Cinsellik ve namus konusunda belirgin bir ahlaki yargılama, bu konuyu sorunsallaştıran bir bakış yoktur. Sadece Güzin'in evli birisiyle ilişkisinin olması eleştiri konusu yapılmaktadır.

Erkekliğe İlişkin Temsiller

Pandora'nın Kutusu'nda üç erkek karaktere yer verilmektedir. Mehmet, orta sınıf yaşam biçimini reddetmiş, herhangi bir işi olmayan, zamanının çoğunu İstanbul'un kenar mahallelerinden birindeki yıkık dökük evinde bira ve esrar içerek geçiren, modern toplumun ilerleme / çalışma fikrine karşı çıkan, Ustaoglu'nun deyişiyle “durmuş” bir karakterdir. Mehmet'in durumu bilinçli bir konum alıştır ve kardeşleri tarafından bir tür asalak yaşam olarak algılsa da aslında bir direnme pratiği olarak önerilmektedir. Ancak Mehmet, özellikle annenin hastaneye kapatılmasına gösterdiği umursamaz tavırla, direnme biçiminin sahiciliği konusunda şüphe uyandırmaktadır. Murat, ailesinin kontrolünden ve yönlendirmelerinden kaçmaya çalışan ancak kendisine nasıl bir yol çizeceğine ilişkin de bir fikri olmayan, çocuksu, saf bir gençtir. Dayısına özense de belli bir muhalefet konumuna yerleşmesi ancak bir olgunlaşma sürecinin sonucunda mümkün olabilecektir. Murat henüz yaşamda bir yer edinebilecek düzeyde bir varlık değildir. Tam aksine, kentin tehlikeleriyle baş edemeyecek düzeyde zayıf, savunmasız bir karakterdir. Bu halleriyle bir gençten çok, çocuğu andırmaktadır. Diğer erkek karakter olan Faruk ise öyküye yalnızca diğer karakterlere ilişkin vurguların daha belirgin olduğu az sayıda sahnede dahil olmaktadır. Faruk'un böylesine kıyıda kalmışlığını babalık rolü ve babalığa ilişkin kurulan sorunlu bakışın bir türevi olarak değerlendirmek mümkündür.

Filmde erkek karakterlerin öznelik konumları açısından farklı görünümeler içerisinde oldukları tespiti yapılabilir. Başarısız bir erkek olarak sergilenen Faruk, bir kadının (eşinin) sözü içerisinde davranan, oğluyla ilişkilerinde bir model olamayan, öznelik konumundan uzak bir karakterdir. Mehmet öznelik açısından daha olumlu bir

konumda olmakla birlikte yine de başarısız bir erkek görünümündedir. Öznelik konumu açısından başlangıçta oldukça umutsuz bir görünüm sunan Murat ise en başarılı erkektir. Murat'ın bu konuma ulaşması ancak simgesel babalık konumuyla özdeşleşmeyle gerçekleşmektedir. Bu anlamda erkeklerin birer özne olarak yapılanamamalarının kaynağında, erkek olma sürecinde bir model olarak işlev görev babaya ya da babalık işlevine ilişkin bir eksikliğin var olduğu, baba simgesinin erkekliği yapılandıran söz olarak önerildiği söylenebilir.



Öyküye yön veren, bu anlamda öznelik konumuna aday olabilecek tek karakter Murat'tır. Nitekim Nesrin ve Güzin anneyi huzurevine vermiş olmaktan dolayı suçluluk duygusu yaşarken, Mehmet bu durumu



biraz umursamazlıkla karşılamaktadır. Bu noktada öyküye yön veren bir özne olarak Murat belirir. Murat parmaklıkların ardındaki yaşlı kadına bakmaktadır. Parmaklıkların önünde dışarıya

bakan çocuk, simgesel bir hapishanenin içerisindedir adeta. Kamera hareketinin sonunda ise bu defa parmaklıkların arkasındaki Nusret hanımdır. Daha sonra kamera parmaklıkların ardından bakmaya devam ederken, çocuk kadının yanına gider. Yaşlı kadının dünyasına adım atabilen, onunla aynı dili konuşabilen tek kişi kadının gerileme yoluyla ulaştığı çocuksu masumluk düzeyinde buluşan çocuktur. Çocukluk motifi etrafında buluşan bu ilişki, kökene/yuvaya ilişkin bir tür soyutlamadır. Murat'ın bu ilişkideki rolünü, evi terk eden babaya ilişkin, masumiyet, bağlılık gibi anlamlarla fantezi düzeyinde yeniden canlandırılması biçiminde okumak yanlış olmayacaktır. Çocuğun ismiyle dedesinin isminin aynı olması da bu vurguyu güçlendirmeye hizmet

etmektedir. Kent yaşamının insanı benliğinden uzaklaştıran, kendine yabancılaştıran düzeneğinden henüz yeterince etkilenmemiş, bir anlamda kirlenmemiş olan çocuğun ve doğayla baş başa bir yaşam sürmüş olan büyük annenin, başka deyişle her ikisi de masumiyetini henüz kaybetmemiş olan iki karakterin algılayabildiği, diğer yetişkinlerin ise çok uzağına düşen bu tutkulu bağ, özgürlüğe ya da insani öze dönüşü olanaklı kılan sihirli bir yol olarak belirlenmektedir. İkame anne (büyükanne) ve Murat, parmaklık metaforu üzerinden her ikisine ilişkin kurulan sınırlamaları, doğaya, kökene dönüş teması üzerinden ortadan kaldırmakta ve bir tür nirvana durumunda kendiliğe erişmektedirler.

Pandora'nın Kutusu'nda baba, nesnel bir varlığının olmamasına karşın, söylem düzeyinde sürekli olarak göndermelerde bulunularak, bir anlamda filmde olmayışıyla var olmaktadır. Babanın eksik olması, anlatıda, karakterleri kuran ana kaynaktır. Çeşitli problemlerin nedeni öykü içerisinde anneye ilişkin eksikliklere ya da fazlalıklara bağlansa da, bir yandan da babanın yokluğuna ilişkin tüm anlatıyı kuşatan bir söylem kurulmaktadır. Bu noktada babanın anneden kopuşu sağlayan üçüncü olarak eksikliği, her üç karakter için de insanlaştırmacı kastrasyonun gerçekleşmemiş olduğu, üçünün de gerçek anlamda bir tamlığa ulaşamamış olması şeklinde bir sonucun oluşmasında belirleyici öteki olarak konumlandırılmaktadır. Filmin sonunda yaşlı kadın da bu simgesel düzeyde etkili bir varlık olan ancak nesnel anlamda olmayanın dünyasına doğru yola çıkmaktadır. Nusret karakterinde örneklenen kadın, bugünün kent yaşamı içerisinde ihtiyaç duyulan kadın tanımlamasına uymamaktadır ve aslında eski dünyaya ait bir varlıktır. Bu noktada Nusret'in ısrarla üzerinde durduğu; bir çeşit bu dünyadan elini eteğini çekmişlik biçimindeki doğaya yolculuk vurgusu tam da kadınlığa ilişkin tanımlamayı, tüm insani kusurlardan arınarak, kutsal annelik düzeyine ulaşma biçiminde tasarlamada anlam bulmaktadır. Bu uzak evrenle bağ kurabilen ve aslında kent yaşamına ait olan tek kişi ise yine olmayan babanın adını taşıyan gençtir ve kadının dağa doğru yola çıkmasını kabullenerek bu bağ üzerinden öznelik konumuna yerleşir.

Gerçek baba ve oğul arasındaki ilişki ise son dönem Türk Sineması'nda metinlerarası düzeyde dolaşımda olan sorunlu yapının görünümlerinden birini sunmaktadır. Baba, oğul için bir model oluşturamayacak düzeyde belirsiz, zayıf bir

karakterdir. Babaya ilişkin bu eksiklik, çocuğun kısmen dayıya yönelmesi ile telafi edilmeye çalışılmakta ancak asıl telafi ilişkisi, anneanne ile kurulan bağ çerçevesinde simgesel ata ya da öldürülen arkaik baba ile özdeşim kurarak gerçekleşmektedir. Ötekinin (anne ikamesi bir kadının) arzusunu kurma biçiminde gerçekleşen bu özdeşim kurma oyunu bir tür falluslanma yanılsaması görünümündedir. Yaşlı kadın Murat aracılığıyla hem mekansal hem de imgesel anlamda kısıtılmışlıktan kurtulurken, Murat da kadının dünyasına dahil olarak bir özne olma konumuna yükselmektedir.

Çocuk Temsilleri

Pandora'nın Kutusu'nda çocuklara yer verilmesinden çok, yetişkinliğe ulaşamamış ya da bir çeşit gerileme ile çocuksulaşmış karakterler söz konusudur. Bu görünüm bir yandan modern toplumda çocukluğun yaşamın önemli bir bölümünü kapsayan uzun bir yetiştirme, olgunlaşma süreci olarak yapılanmasından kaynaklanmaktadır. Bunun yanında, çocuksuluk ve masumiyet üzerinden kurulan özgürleşme temasıyla, koruyucu, kollayıcı, yaşamı düzenleyici simgesel babaya ilişkin bir eksiklik vurgusunun oluşturulması da olanaklı hale gelmektedir. Babanın eksikliği üzerinden kurulan söylem, modern kent yaşamının yalnızlaştırıcı, kolektivitenden verdiği anlamsal güvenlik hissinden ve aidiyete ilişkin tüm güvenlik zeminlerinden uzaklaştırıcı karakterinin yol açtığı belirsizlik, kişisel anlamsızlık hissinin yol açtığı tahribatı ele vermektedir. Bu noktada aileye ilişkin vurgu da aile ideolojisi söylemi içerisinde kurulan anlamları öneren, bireyin yalnızlığına, bireysel çıkarlardan uzaklaşma, kolektiviteye katılma biçiminde bir çözüm öneren bir içeriğe kavuşmaktadır.

3.2.2.8. Vavien: Sahte Bir Evrenin Sahtekar Özneleri

Filmin Özeti



Yağmur ve Durul Taylan'ın 2009 yılında çektikleri *Vavien*, bir Anadolu kasabasında mutsuz bir yaşam sürdüren Celal (Engin Günaydın), karısı Sevilay (Binnur Kaya), oğlu Mesut ve ağabeyi Cemal'in (Settar Tanrıöğen) rutin, çıkışsız yaşamlarını merkeze alarak, insan zihninin ikilemleri, insanın arada kalmışlıkları, çeşitli ikilikler içerisinde salınımları vb. üzerinde durmaktadır. Bir kara komedi olarak tanıtılan filmin ana karakteri olan Celal, aile yaşamını, işini, gündelik zevklerini hatta tüm yaşamını üst bir göz biçiminde kuşatan kasaba yaşamı içerisinde, yaşadığı başarısızlık algısını çeşitli sapa yollar, sahtekarlıklar, haince planlarla aşmaya çalışmaktadır. 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 kendisinden 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 Sevilay bir biçimde kurtulmayı başarır ve geri gelir. Bu arada Sibel'in terslemeleri ve aşığının tehditleriyle Samsun macerası da sona ermiştir. Sonuçta Celal, işlediği suçları ele veren küçük bir çocuk gibi geri adım atar ve yaşamını kabullenir. Bu kabullenişin karşılığında, işlediği günahlar görmezden gelir ve mutlu bir aile tablosu yeniden oluşturulur.

Aile, Ev ve Evliliğe İlişkin Temsiller

Vavien'de, kasaba yaşamına uygun ilişkiler sürdüren bir çekirdek aile merkeze alınmaktadır. Anne, baba ve ergenlik çağındaki bir çocuktan oluşan bu aile, geleneksel bir yaşam sürdüren sıradan, herhangi bir kasabada herhangi bir esnafın sürdürebileceği bir yaşamı örneklemektedir. Baba esnaf, anne ev kadınıdır. Aile içi işbölümü, değer yapıları vb. de filme konu edilen ailenin ait olduğu toplumsal bağlama uygundur. Baba, koşulsuz bir efendidir. Anne, kocasına tam bir tabiyet içerisinde ve evin tüm sorumluluklarını da üstlenmektedir. 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 verilmemektedir. Yakın ilişki içerisinde olunan akraba sadece Celal'in ağabeyi Cemal'dir. Cemal, yıllar önce kaybettiği eşinden sonra içine kapanmış ve tek başına bir yaşam sürdürmeyi tercih etmiştir. Filmde birkaç sahnede görüntülenen diğer aileler de, yapı ve değer açısından Celal'in ailesine benzemektedir.

Vavien'de aile, boğucu bir yaşamın ana unsurlarından birisi olarak tarif edilmektedir. Ailenin bu şekilde temsili daha çok erkek ya da baba karakteri için geçerlidir. Daha doğrusu, aileye ilişkin kurulan mutsuzluk tablosu, sadece baba için kurtulunması gereken bir yük olarak algılanmakta, diğer karakterler bu konuda herhangi bir sorgulama içerisine girmemektedirler. Başka bir yaşamı düşleyen ya da rutin aile yaşamı içerisinde birçok insanın bir fantezi biçiminde kurguladığı bu alternatif arayışını, *Vavien* Celal karakteri aracılığıyla dile dökmekte, örneklemektedir. Dolayısıyla aile için bir tehdit oluşturan unsur, tam da aile düzeninden aslında en çok yararlanan, varlığını aile yaşamına belki de en çok borçlu olan babanın kendisidir. Celal, gereksiz alınganlıklar, kırgınlıklar ve bahanelerle aile içerisinde huzursuz bir ortam yaratmakta, kendi yaşamında var olan bütün olumsuzlukları, başarısızlığı da aile üyelerinin kötücül hallerine dayandırmaktadır: “Zaten alınma sıkacağım, olacağı bu. İşiniz gücünüz zarar. Bıktım hepinizden. Bir mutluluk vermediniz bana...”

Bu çerçevede kültürel olarak sıcak yuva olarak tasavvur edilen aile, 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 de tersine çevirmektedir.

Filmde evlilik, en azından öykünün bağlamını oluşturan toplumsal kesim ve özellikle de kadın için vazgeçilmez ve geri dönülmez bir yapı olarak temsil edilmektedir. Filmde yer alan aile düzeneği tam da 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 yalnızca evliliğin devamlılığını sağlamayı hedeflemektedir. Film nihai olarak, özellikle Celal karakteri üzerinden kurduğu alternatifsizlik/çıkışsızlık teması çerçevesinde ve bütün sorunların üstü örtülerek mutluluk görünümünün sağlanabilmesi olanaklı hale getirilerek bir anlamda aile zorunlu bir birliktelik olarak önerilmektedir.

Vavien'de boşanma, Celal ve Sevilay arasında, Celal'in bir yandan karısını öldürmeye çalıştığı için suçluluk hissini bastırmak üzere, bir yandan da suçlarını Sevilay'ın görmezden gelmesi için bir tehdit olarak kullanılmaktadır. Bir tehditten ibaret olan boşanma, geleneksel toplumda kodlandığı üzere, kadın açısından büyük bir yıkım gibi algılanmaktadır. Sevilay, Celal'in gerçekten boşanabileceği korkusuyla dehşet içinde kalmıştır adeta. Celal'in boşanmaktan vazgeçmesi karşılığında, bütün horlamaları, cinayet girişimini, parasının çalınmasını sessizce kabullenmekte ve yok saymaktadır. Celal Sevilay'dan aldığı paranın bir kısmını ihale işinden avans aldığı yalanıyla geriye vermeye ve bir bakıma bu rüşvetle suçunun üstünü örtmeye çalışırken, Sevilay "Ben para pul istemiyom Celal. Ben seni istiyom. Sen olmasan ne işe yarar para. Ben bunu anladım, n'olursun yanımdan gitme. Sen benim her şeyimsin, sen olmazsan ben yaşayamam. Her yerlerimde sen varsın, n'olursun gitme. İstemiyom ben para, senin olsun. Her şeyim sensin Celal, senden başka hiçbir şeyim yok. N'olursun gitme..." gibi sözlerle karşılık vermekte, bu arada kendi çıkışsızlığının ve koşulsuz tabiyetinin nedenlerine ilişkin de fikir vermektedir. "İyi de parayı soran sen değil misin? Sen sordun parayı." diyen Celal'e Sevilay'ın verdiği "diyeceğim kimse yoktu" şeklindeki yanıt ise tam da geleneksel kültür içerisinde kadının her türlü sömürü ilişkisini içerisinde barındırmasına karşın neden ataerkine oldukça sıkı bir biçimde bağlı olduğunu özetlemektedir. Bu yapı içerisinde kadın, kendi başına bir varlık, bir özne

değil, erkekler üzerinden tanımlanan, erkeklerle olan akrabalık, evlilik vb. bağlar çerçevesinden ad kazanan bir nesne olma haline karşılık gelmektedir. Bu anlamda kadının kendine ilişkin algısı da, bu filmde de örneklendiği üzere, bir erkeğin kızı ya da bir erkeğin karısı olmak etrafında kurulmakta, dolayısıyla ataerkinin devamının sağlanmasında kadın da en az erkek kadar işlev yüklenmektedir.

Vavien'de otorite, koşulsuz bir biçimde erkeğe ya da babaya atfedilen bir niteliktir. Babanın ekmeği kazanan taraf olmasının ötesinde kültürel bir kodu ifade eden katı hiyerarşiye dayanan otorite yapısı, kadın ve çocuğun babanın söylemine tabi olma konumunu sorgulamasız biçimde benimsemeleriyle mutlak bir söz söyleme hakkına dönüşmektedir. Celal'in haklı ya da haksız bütün çıkışlarını karısı ve oğlu mutlak bir tabiyet biçiminde karşılamakta, Celal'in söylemini kıracak herhangi bir söz ya da davranış önermemektedirler.

Öte yandan otorite konumunda olan ve kendisini bu konuma layık gören karakterlere karşı şüpheli, alaycı, ironik bir bakış oluşturulmaktadır. Bu konumu işgal eden karakterlerden Celal, çeşitli yetersizlikler ve başarısızlıklar içerisindedir ve bu görünümünü dışsal nedenlere, başka insanlara bağlamaktadır. Çıkışsızlık halinden kurtulmak konusunda ise ahlaki, kültürel ve dinsel meşruiyet alanının dışında çözümlere başvurmaktadır. Filmde yer alan otorite figürlerinden bir başkası olan ve devlet gücünü temsil eden milletvekili karakteri de sevimsiz ve çıkarıcı bir görünüm sunmaktadır. Milletvekili, filmin açılış ve kapanış sahneleri dahil, görüntülendiği neredeyse bütün sahnelerde yemek yerken ya da yemeğe ilişkin bir vurguyla birlikte temsil edilmektedir. Milletvekili'nin özellikle Sevilay karakteriyle kurduğu ilişkide, bu vurgu o kadar belirgindir ki, vekilin etrafında gördüğü insanları yalnızca kendilerine hizmetlerini sundukları biçimlerde gördüğü, tüm insani duygulanımlardan ve niteliklerden uzaklaşmış, salt yemeyi düşünen hayvani bir varlık olduğu şeklinde bir algı oluşturulmaktadır.

Kendisini engin deneyimler edinmiş bilge bir kişi olarak doğru yargılarda bulunabilen ve doğru sözler söyleyebilen bir otorite konumunda gören Cemal ise, hem kendi gerçekliği hem de içinde bulunduğu dünyaya ilişkin tam bir yanılgı içerisindedir. Özellikle Celal'e "içine atma" diye ısrarla öğütler vermeye çalıştığı sahnede, içinde

bulunduğu salt körlük hali ve bu durumun yol açtığı absürdlükler çarpıcı biçimde özetlenmektedir.

Filmde güçlü bir kolektif yaşam örneklenmese de, aile ve onu kuşatan toplumsal çevrenin, birey açısından tüm yaşamı belirleyen bir sıkıntı haline yol açtığı şeklinde bir yorum 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 gözetlerken, bir yandan da yarattığı boğucu atmosferle bireylerin çıkışsızlık hissi içerisinde farklı ve meşru olmayan yollara başvurmalarına yol açmaktadır. Bu anlamda, tutucu toplumla Celal’in evinin mekansal tasarımı arasında da bir benzerlik kurulabilir. Kasaba yaşamının tüm kontrol sistemlerine karşın karakterlerin ürettikleri, porno CD alışverişi, hovardalık, ölüm planları yapmak gibi “karanlık dehlizler”in benzerleri, evin mekansal tasarımında da mevcuttur. Evin içinde, daha derin ve karanlık bir içeriye açılan başka bir kapının varlığı, evin duvarları içerisine yerleştirilen sırlar vb. evin bu karanlık ilişkilerle kurulan bağlarıdır aynı zamanda.



Ev, gizli köşeleri, içinde barındırdığı sırlarıyla bir tür günah mekanı olarak inşa edilmektedir. Karakterlerin dünyasına ilişkin karanlık noktalar tam da 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 suç üstü yapılan günahın mekanı olması



hem de suçun gözetlenmesine olanak veren bir yalıtım sağlamasıyla mahzen, evin bir günah mekanı olarak inşasının unsurlarıdır. Evin bu tekinsiz halleri, yuva imgesine ilişkin tasarlanan algıyı da

belirlemektedir. Aile üyeleri arasındaki ilişkiler de aynı gizemli, karanlık yönler barındıran, tekinsiz dünyanın elemanlarıdır. Sevilay parasını kocasından saklamak için evin karanlık bir köşesini kullanırken, Celal de aynı karanlık mekanlarda ve Sevilay'ın vicdan azabı çekmesine yol açan nedenden çok daha karanlık planlar peşinde koşmaktadır.

Vavien'de, geçmişe ilişkin fazlaca vurguya yer verilmemektedir. Geçmiş yalnızca duvarda asılı duran ve hiç kimsenin yaşamında herhangi bir yeri olduğuna ilişkin vurgunun yer almadığı eski fotoğraflar düzeyinde vardır. Ancak bu fotoğraflar içerisinde asıl dikkati çeken, Celal'in kaçmak istediği farazi dünyayla bağlantılandırabileceğimiz, büyük bir şelale ve şelalenin üzerinde uçan bir kartalın olduğu çerçevedir. Odanın, duvardaki fotoğrafların karanlık dünyası içerisinde, aydınlık ve ferah bir imge oluşturan tek unsur bu fotoğraftır.

Filmde aile içi yoğun bir fiziksel şiddetin varlığından söz edilemez. Filmde yalnızca bir sahnede, Cemal, kardeşini, karısını öldürmeye çalışmış olmasından dolayı dövmeektedir. Ancak tüm anlatıyı kaplayan yoğun bir psikolojik şiddetten söz etmek gerekmektedir. Şiddeti erkek uygulamakta, kadın ve çocuk ise sessizce boyun eğmektedir.

Karakterlerin Çözümlemesi

Kadınlık Biçimleri

Vavien'de, mutlu bir aile tablosunun oluşturulması, mutlu bir yaşamın da vazgeçilmez koşulu olarak tanıtılmaktadır. Aile üyeleri arasında kesin bir şeffaflık ve işbirliği önerilmektedir. Bütün bireysel bir yaşam kurma denemeleri ailenin içsel

dengesini bozucu etkenler olarak belirlenip başarısızlıkla sonuçlandırılırken, geriye tek yaşam alternatifi olarak aile gösterilmektedir. Tarif edilen aile tasarımı ise kadının sessizliği, boyun eğmişliği, babanın ölçülü bir ataerki olarak aile üyelerini kolları altına alması, erkek çocuğun ise babanın mirasçısı olarak ölçülü ve itaatkar bir evlat olması şeklinde kurulmaktadır. Bu çerçevede aile yaşamının çelişkileri, sorunları vb içerisinde varlığının korunması temel güdüyü oluşturmaktadır.

Filmde yer verilen kadınlar, tam anlamıyla birer nesne konumundadırlar. Karar süreçlerine katılmak bir yana, her hangi bir konuda erkeğe soru sormak bile kadına yasaklanmıştır. Kadının fiziki olarak öykünün merkezinde yer almasına karşın, söylem düzeyinde böylesine olmayışı, filmde bir durum tespiti olarak yapılmakta ve filmin sonunda sorunların üstünün örtülmesinin koşulu olarak da yine kadının olmayışı ya da bir varlık olma, söz söyleme hakkından feragat edişi gösterilmektedir. Bu çerçevede filmin çeşitli ironiler üzerine kurulu olan üslubu içerisinde kadına ve aileye ilişkin tespit ettiği farazi uyum halinin gerçekçiliğine ya da önerilip önerilmediğine ilişkin söylem belirsizleşmektedir.



Vavien'de kadınlar, kasaba yaşamıyla örtüşür biçimde, daha çok ev alanı ve ev kadınlığı üzerinden tanımlanmaktadır. Filmde kadınlar ve erkekler arasındaki cinsiyete dayalı işbölümü rejiminin net bir ayrım biçiminde kurgulanmasını en iyi özetleyen bölüm, piknik sekansıdır. Sekansın başında, Celal elleri cebinde dolaşmaktadır. Kamera da uzunca bir çevrimmeyle Celal'in tanıklığına eşlik etmektedir. Celal, semaveri,

mangalı hazırlamış, canla başla 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 keskin ayırım aynı sekansın sonunda çok daha çarpıcı bir biçimde sergilenmektedir. Hava soğumuş ve yağmur yağmaya başlamıştır. Erkekler, arabanın içinde oturmaktadırlar. İki kadın ise telaşla eşyaları arabaya taşımaya çalışmaktadır.

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 olmakta, toplumsal sorumluluklar da yine ev kadınlığı rolü çerçevesinde verilmektedir. Milletvekili karakterinin bir anlamda cinsiyetsiz bir kadın olarak 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, Cumhuriyet ideolojisinin, kadını kamusal alanda tanımlama biçimine ilişkin bir alay olarak okumak da mümkündür. Serra Yılmaz'ın canlandırdığı milletvekili, erkeksi bir buyurganlık ve “yeme”yi seven erkeksi bir devlet adamı nitelikleriyle belirginleşmektedir.

Vavien'de cinsellik, ataerkil örüntülere uygun biçimde, daha çok erkeğe özgü bir nitelik olarak belirlenmekte ve evlilik dışı cinsellik deneyimleri, kaçamaklar da erkeklik söylemi dahilinde hoş görülmektedir. Bu bağlamda erkeklik pratikleri içerisinde cinselliğe ilişkin oldukça yoğun bir deneyim alanından söz etmek mümkündür. Örneğin, Celal karakteriyle örneklenen porno CD alışverişinin erkekler ya da esnaf arasında oldukça yaygın bir alışkanlık olduğu yönünde bir algı söz konusudur. Yine pavyona gitmek ve pavyonda çalışan kadınlarla girilen ilişkiler oldukça olağan durumlar olarak gösterilmektedir. Mesut'un komşu kızıyla olan ilişkisinin niteliği de, tutucu ortama karşın cinselliğin gizliden gizliye oldukça yaygın bir biçimde var olduğunun örneklerindendir.

Namus kavramına ilişkin oluşturulan temsiller de cinselliğe bakışta olduğu üzere, kadınların nesneler olarak tanımlandığı ve erkeklerin egemenlik alanına ilişkin göndermeler çerçevesinde inşa edilmektedir. Namus anlayışının cinsiyete göre farklı sınırlar çizilmesini gerektiren bu tanımı, Mesut ve sevgilisi arasındaki ilişkiye bakışta oldukça belirgindir. Bu ilişkiyi kızın annesi uzun zamandır bilmektedir ve bu durumu babadan saklamaktadır. 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 tam bir erkeklik yitiminin göstergesi ve şiddetin hatta cinayet işlenmesinin gerekçesi olmaktadır. Bu yüzden kızın cinsellikle ilgili deneyimi hem babadan hem de çevreden sıkı bir şekilde gizlenmektedir. Mesut'un böyle bir ilişkinin içinde olduğunu kızın annesinden öğrenen Sevilay ise, durumu hemen babaya anlatmıştır. 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 oğlunun 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 algısına ilişkin de bir yücelme halini ifade etmektedir.

Erkekliğe İlişkin Temsiller

Vavien'de erkekler, kimlikleriyle bağlantılandırılan rolleri eksiksiz yerine getirdikleri şeklinde bir görünüm sunsalar da aslında bu olağan görüntünün arkasında çeşitli eksilteler, zayıflıklar içerisindedirler. Celal, özellikle aile üyelerine karşı tam bir iktidar sahibi olma halini örneklerken, aslında düşlediği yaşama ulaşamamış olmaktan dolayı yoğun bir hadımlık durumu yaşamaktadır. Celal 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 gibi durumlar, Celal'in hadımlık durumunu güçlendiren unsurlardır. Cemal, benzer bir eksiklik halini, kendine ilişkin algısında yerleştirilmiş olan boşluk çerçevesinde yaşamaktadır. Eşinin ölümünün ardından bir erginlik süreci yaşadığına inanan Cemal,

engin laflar söylediği yanılsaması içerisinde aslında gerçeklikten kopuk, akli yetersizlikten kaynaklanan bir zavallılık içerisinde. Cemal'in içine düştüğü bu aldatmaca, Celal'e öğütler vermeye, büyük yorumlar yapmaya çalıştığı sahnelerde iyice belirginleşmektedir. Cemal'in sözleri hiçbir zaman hedefine ulaşmaz. Örneğin, Samsun'a doğru gece yolculuğu yaptıkları sahnede Cemal, kardeşine bazı uyarılarda, öğütlerde bulunmaktadır ama Sibel'e mesaj atmakla meşgul olan Celal, ağabeyinin uzun uzun konuşmalarını duymaz bile. Bu noktada Cemal'in bilgelik iddiaları, salt bir körlükten öteye geçememektedir. Celal'in komşusu ise, kızının mesutla olan ilişkisi bağlamında, erkekliği kuran ana ilkelerden olan namus kavramı çerçevesinde bir tür eksilti içerisinde.

Filmde tutucu bir toplum içerisinde erkekliğe ilişkin krizleri/çocuksu gerilemeleri ve yeniden üretim pratiklerini oluşturan yapılar iç içe ve birbirini besleyen süreçler olarak varolmaktadır. 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 uğratılmaktadır. 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 yönelmektedir.



Filmde komedi unsurları olarak yer verilen ve erkek kimliğini biçimlendiren erkekler arası güç oyunları, aynı zamanda kontrol ve denetim işlevi de görmekte, bir anlamda erkeksi şiddet gösterilerini dizginleyen uyaşımları da kurmaktadır. Süleyman'ın Celal'e karşı öfkesini ve saldırganlığını engellemeye çalışan arkadaşlarının, "Ya Süleyman bu adam senin dengin mi?" şeklinde tekrarladıkları anlamsız, kalıplaşmış replikle örneklendiğı üzere, erkeksi jargon ve uyaşımlar, hem erkekler arası konum alışları belirlemekte hem de bu konum alışlar içerisinde bu dil ve anlam dünyası yeniden kurulmaktadır.

Celal karakteri üzerinden erkekliğe 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 biçiminde yansıtılan bu çoğul figür, bir yandan filme kara mizah olma niteliğı açısından oldukça fazla malzeme sunarken, bir yandan da sıradan bir yaşamın ve gerçekçi bir erkeklik temsilinin tekinsizliğı, belirsizliğı, karanlık yönler barındırdığı yönünde bir algı oluşmasına neden olmaktadır. Celal'in, aynanın karşısına geçip, pikniğe gidelim demek üzere prova yaptığı sahnede, insanın bu tekinsiz hallerine ilişkin vurgu, Celal'in aynadaki yansıması aracılığıyla görsel olarak da pekiştirilmektedir.



İncelenen diğ er filmlerde de olduğu üzere, baba figürü çeşitli fazlalıklar çerçevesinde tanıtılmakta, gündelik, olağan, geleneksel baba tanımlamaları karikatürize edilmektedir. Baba-oğul ilişkisinin bu dönemde çekilen başka bazı filmlerde de var olan baba otoritesinin fazlalığına ilişkin bir temsil biçimi içerisinde kurulmaktadır. Baba-oğul arasındaki ilişki, babanın sözünün belirleyici olduğu, gerilimli bir eşleşememe ya da aynı sözün  znese ve nesnesi biçiminde bir bağ oluşturamama şeklinde bir görünüm sunmaktadır. Toplumsal alanda da karşılığına rastlayabileceğimiz bu yapıda, çoğunlukla, çocuklarını başarısızlıkları ile değerlendirme, kendi konumunu, adını devredebileceği yeterlilikte olmayan mirasçılar olarak eleştirme biçiminde sıklıkla karşımıza çıkan babanın bakışı, çocuğu daha doğrusu oğlu, benliğine ilişkin eksilteleri gerçekleştirmenin dolayımını sağlayan bir varlık olarak görme etrafında kurulmaktadır. Baba, oğluyla kurduğu özdeşim çerçevesinde, oğlunun başarıları ve “ideal” bir yaşama ulaşabilmiş olması üzerinden, kendilik algısına ilişkin bir tür tamlığa yükselme, tatmin duygusu yaşamayı istemektedir. Babanın ulaşamadığı ancak hep özlemle fantezi düzeyinde kurguladığı bu “ideal yaşam”a ulaşmada, Cumhuriyet ideolojisinin de özellikle vurguladığı eğitim temel yoldur. Dolayısıyla babaların, oğullarının başarısızlıklarına ilişkin söylemleri daha çok eğitimde başarısızlık ve ideal bir meslek edinememiş olma konularında yoğunlaşmaktadır. *Vavien*’de de zaman zaman abs rdl klere varan baba figürüne ilişkin abartılar çerçevesinde, eğitim üzerinden ideal bir yaşama ulaşma şeklindeki ideolojik vurgu da absürd bir tekleme, takıntılı bir replik düzeyine indirgenmektedir:

Celal: “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  ocuğumla gururlanamayacak mıyım. Benim oğlum şöyle, benim oğlum böyle diye hava atamayacak mıyım ya.”

Baba-oğul ilişkisi çerçevesinde Celal karakteri, *Korkuyorum Anne*’deki Rasih’in metinlerarası bir uzantısı gibidir. Baba ve oğul arasındaki ilişki, yalnızca babanın bağırıp çağırmaları ve oğulun çok cılız bir biçimde kendini savunmaya, kendisini babaya kabul ettirmeye çalışması biçiminde kurulmaktadır. Çocuğun, anlatı boyunca

devam eden babanın aşağılama, yadsıma biçimindeki otoritesine tabi olma ya da babanın söylemine kabul edilme biçimindeki konum edinme çabaları, komşu kızını baştan çıkararak erkek olma yolunda önemli bir yol katetmesi ve farazi bir dünyada yeni bir yaşam kurma biçimindeki fantezide yenilgiye uğrayan babanın da yeniden ailenin evrenine dönmesiyle karşılığını bulmakta, babanın konumuna ilişkin mirası devralmaya aday bir erkek olarak babanın dünyasında kabul görmektedir.

Celal ve oğlu mesut arasında kurulan ilişkinin benzeri, Celal ve kayınbabası arasında da söz konusudur. Celal'in oğluna karşı kurduğu dil bu defa kayınbabası tarafından kendisine yöneltilmekte, böylece ataerkinin yaş, cinsiyet, akrabalık ilişkileri içerisinde katı bir hiyerarşi biçiminde dolaşımı örneklenmektedir. Celal de, hiyerarşide kendisinden daha üstte olan otoriteye karşı, oğlunun yaptığı koşulsuz boyun eğme davranışını sergilemektedir.

Baba kız ilişkisi de, karikatürize bir hiyerarşi içerisinde yapılanmaktadır. Sevilay ve babası arasındaki ilişkide baba, sadece telefon konuşmaları düzeyinde var olsa da, ses tonuyla, şivesiyle, küfürleriyle belli bir babalık tanımı ortaya koymaktadır. Babaya ilişkin kurulan algı, Sevilay'ın, Celal'in tüm aşağılamalarına, ihanetine hatta öldürme girişimine sessiz kalmasını, tüm bunların ardından beni bırakma diye yalvarmasını da gerekçelendirmektedir aynı zamanda. Öte yandan Sevilay'ın hem kökensele ailesi hem de kendi kurduğu ailede belirgin biçimde sergilenen otorite yapılarının katı hiyerarşik görünümü, bu ilişki örüntülerinin oldukça yaygın bir aile yapısı modeli olabileceğine yönelik bir ipucu sunmaktadır.

Filmde çeşitli hatalar, suçlar, sahtekarlıklarla “yırtma”ya çalışan Celal, bir biçimde bütün yırtma denemelerinde başarısız olup işlediği suçlarla yüzleşmesi gerektiğinde çocuksu bir anlamazlık ya da çocuksu bir suçüstü olma haline bürünmektedir. Celal'in bu görünümü, erkekliğin kültürel inşasında temel bir nitelik olarak tanımlanan ahlaki olgunluk tanımlarının dışında kalmakta, kültürel bir aşağılama ifadesi olarak “kancıklık”la tanımlanmaktadır. Bu çerçevede Celal'in, kendi başına ahlaki yargılama gücünü kullanabilecek düzeyde bir vicdani gelişiminin gerçekleşmemiş olduğu, 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 Celal'in, güçlü bir süperegonun ve devamında da kültürün düzenine uyum sağlayabilecek düzeyde bir vicdani gelişimin özünü oluşturan "baba"yı içselleştirme, onun sözünü devralma konusunda bir eksiklik içerisinde olduğuna ilişkin ipuçları verilmektedir. 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, bazen de, suçunun affedilmesi için işbirliği yaparak, ikame baba rolünü yerine getirmeye çalışmaktadır.

Çocuk Temsilleri

Vavien'de çocuklara ilişkin temsiller, Celal'in ergenlik çağındaki oğlu Mesut ve sık sık buluşup, öpüştüğü komşu 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 vardır. Babanın ikide birde "elini yıkadın mı... pis herif" gibi tekrarlamalarıyla çocuğa ilişkin cinsellik, porno ve mastürbasyon ekseninde kurulan "pis"lik ve günahkarlık imaları, Türk Sineması'nda çokça karşılaştığımız masum, saf, temiz çocuk imgesini kırmaktadır. Çocuğun bu görünümü, filmde erkekleri tanımlayan niteliklerin de art alanını deşifre etmektedir. 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 hatta tüm bu ilişki örüntülerini bir anlamda zorunlu kılan kapalı toplum yapısı için de geçerlidir.

Filmde çocuğa ilişkin cinsellik üzerinden kurulan bakışta, asıl çarpıcı olan ise, Mesut'un sevgilisinin, cinselliğe ilişkin her an hazır bulunuşluğudur. Geleneksel toplum içerisinde erkeklere göre çok daha gelenekçi ve kontrol duygusunu ön palana alarak 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

hoyardalıkları, erkek olma sürecinin parçaları olarak takdirle karşılanırken, kız çocuğun durumuna ilişkin yer verilen radikal görünüm üzerinde durulmamaktadır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Toplumsal tahayyül ve sinemasal temsiller arasında net bir doğrusallıktan söz etmek mümkün olmamakla birlikte, bu iki evren arasında geçirgen bir ilişkinin var olduğu, toplum ve kültür alanına ilişkin yapısal ve tahayyüli unsurların sinemada bir biçimde iz bıraktığı yaygın bir kabuldür. Türkiye’de 1980 sonrası dönem, toplumsal alanda yaşanan hızlı değişim sürecine paralel olarak sinemasal temsiller açısından da dönüşümlerin yaşandığı, aile imgesi ve idealleştirmelerine ilişkin Yeşilçam’da dolaşımda olan uyaşımların belli ölçüde terk edildiğı ve yeni temsil biçimlerinin görünürlük kazanmaya başladığı bir dönem olmuştur.

12 Eylül askeri müdahalesi ve ardından toplumsal yaşamı belirleyen ekonomik, siyasal ve kültürel dönüşümler, sinemayı üretim süreçleri, içeriğı, anlatım biçimleri, söylem stratejileri gibi konularda değişime zorlamıştır. Tez çalışmasına konu olan aile temsillerine ve idealleştirmelerine ilişkin kurgulamalar da, sinemanın nesneleştirdiğı ve aynı zamanda beslendiğı evrene koşt olarak farklılaşmış, sinemada ailenin yapısal niteliklerini ve aile idealleştirmelerini tanımlayan yeni temsil biçimleri ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerde yer alan aile biçimleri, öykünün geçtiğı bağlam belirleyici olmakla birlikte, büyük ölçüde ailenin toplumsal dönüşüm süreci içerisindeki görünümüyle örtüşmektedir. Kuramsal bölümde, Türkiye’de modernleşme sürecinde ailenin yapısal olarak geniş aileden çekirdek aileye doğru evrilirken, hanede yaşayan birey sayısı açısından da benzer bir daralmanın, içine kapanmanın yaşandığı, özellikle 1980’den sonra toplumsal alanda yaşanan hızlı dönüşüm sonucunda ailenin nesnel varlığına ilişkin sözü edilen kapanımın hızının da arttığı, bunun yanında artan boşanma oranları, evliliğın giderek daha az tercih edilen bir yaşam stratejisi haline gelmesi gibi nedenlerle geleneksel aile biçimlerine uymayan yaşam formlarının da yaygınlaşmakta olduğu tespiti yapılmıştı. Buradan hareketle Türkiye’de aile yapısının, kırsal alanda hala az da olsa varlığını sürdüren geniş aile örüntülerinden, yaygın bir aile tasarımı olarak çekirdek aileye, hatta aileye alternatif ve bireyselliğı ön plana alan yaşam biçimlerine kadar birbirine hiç uymayan bir çeşitlilik kazandığı söylenebilir. Analizi yapılan filmlerde de komünal yaşam biçimlerinden çekirdek aile yapısına hatta parçalanmış ya da tamamlanmamış aile yapılarına kadar

çeşitli aile görünümüne yer verilmektedir. Bununla birlikte 1980 sonrası dönemde Türk Sineması'nda kente ve birey öykülerine doğru bir yönelim olduğu gözlenmektedir. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerde de bu yönelim belirgindir. Dolayısıyla filmlere yansıyan aile tasarımı daha çok kentli çekirdek aileye uymakta ve çekirdek aileler daha fazla temsil edilmektedir. Öte yandan, ölüm, boşanma ya da hiç evlenmemiş olma gibi nedenlerle parçalanmış ya da tamamlanmamış aile biçimlerinin de azımsanamayacak düzeyde temsil alanı bulduğu söylenebilir. İncelenen filmlerin tamamında bir biçimde geleneksel aile biçimlerine uymayan bir yaşam sürdüren karakterlere yer verilmektedir. Bu duruma paralel olarak, aile, hanede yaşayan birey sayısı açısından da oldukça sınırlı bir birim görünümü sunmaktadır.

Ailenin boyutlarında meydana gelen bu daralma, toplumsal bağlamla olan ilişkiler ve bireylerin kökensel bağlılıklarla, akrabalık sistemiyle kurdukları etkileşimlerde de gözlenmektedir. Kolektivite giderek yerini bireysel yönelimlere bırakmakta, kolektif bağlar, bireysel tercihleri belirlemede giderek daha az referans alınmaktadır. İncelenen filmlerin beş tanesinde bireyselleşme eğilimi belirgindir. Ancak bu noktada da filme konu olan toplumsal bağlamı tanımlayan yapısal ve değersel unsurlar belirleyici olmaktadır. Örneğin kentli üst-orta sınıftan bireylerin yaşamlarının anlatının merkezine alındığı, *Aaahh Belinda*, *C Blok*, *Pandora'nın Kutusu* gibi filmlerde bireyselleşme yönelimi belirgin ve bu yönelime belli ölçüde olumlu yaklaşıırken, toplumsal tabakalaşmada daha alt kesimlerde yer alan ya da kırsal nitelikleriyle ön plana çıkan yaşam biçimlerini işleyen *Yengeç Sepeti*, *Babam ve Oğlum* gibi filmlerde, bireysel yönelimler kolektif yaşamın olağan düzenini bozan, dışsal unsurlar olarak belirlenmektedir. *Piano Piano Bacaksız* ve *Korkuyorum Anne*'de ise toplumsal alanda belli bir karşılığı olmayan komünal yaşamlar kurgulanmakta, aile temsilleri açısından da oldukça ilginç sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Nesnel olgulardan çok birer fantezi görünümündeki bu yaşam stratejilerini, 1980'lerden itibaren gelir dağılımını, çalışma ilişkilerini, emek piyasalarını, ahlaki ve değersel yapıları hızla başkalaştıran dönüşüm sürecine direnme önerileri olarak değerlendirmek mümkündür.

Ailenin görünümünü biçimlendiren dönüşümler, kolektif bağlantılarla birlikte yaşlılara bakışı da belirlemektedir. İncelenen filmlerden yalnızca *Babam ve Oğlum*'da

yaşlılar gündelik yaşama yön veren, geleneksel kültür içerisinde kendilerine atfedilen otorite konumunu taşıyan karakterlerdir. Ancak aynı zamanda bir çiftlik ağası ve bu anlamda da güçlü bir otorite figürü durumunda olan baba, filmin söylemi içerisinde olumsuzlanmakta ve kendisine ehlileştirilmiş bir büyük baba konumu bahşedilmektedir. *Aaahh Belinda*'da ise Hüseyin Ağa'nın işgal ettiği konumun bir benzerine aşırı otoriter görünümüyle oldukça sevimsiz bir kadın tiplemesi olan kayınvalide yerleştirilmektedir. Naciye'nin dünyası gibi, otoriter kayınvalide de bir fantezi düzeyinde konumlandırılmakta ve olumsuzlanmaktadır. Yaşlılar, *Yengeç Sepeti*'nde, *C Blok*'ta ve *Pandora'nın Kutusu*'nda ise kolektif geçmişe ilişkin arkaik kalıntılar olarak resmedilmektedir. *Yengeç Sepeti*'nde, bugünün modern kent yaşamı içerisinde yaşam alanı bulamayan bu geçmiş kalıntıları, yoğun bir nostalji duygusu içerisinde anılırken, *C Blok*'ta ve *Pandora'nın Kutusu*'nda ise kentli bireyler açısından taşınması güç birer yük olarak algılanmaktadır.

Filmlerde göze çarpan ve çoğunlukla da olumsuzlanan bireyselleşme yönelimi, aile içi ilişkiler ve etkileşimler açısından da belirleyici durumdadır. Ele alınan filmlerin hemen hepsinde, aile içi ilişki örüntüleri problemli görünümeler sunmakta, bireyselleşmenin yalnızlaştırıcı, bireyi anlamsal bağlamlardan ve diğer aile üyelerinden koparan bir unsur olduğu yönünde temsiller oluşturulmaktadır. Sözü edilen izole, kopuk yaşam biçimleri, *Yengeç Sepeti*'nde, *C Blok*'ta, *Pandora'nın Kutusu*'nda, *Vavien*'de oldukça belirgindir.

Bu çerçevede incelenen filmlerden hareketle ailenin yapısal görünümüne ilişkin ortaya çıkan tablo, 1980 öncesi dönemde sinemada oluşturulan kalıplardan büyük ölçüde uzak bir yapı ortaya koymakta, sinemasal temsiller, giderek zayıflayan, içerisinde problemli ilişkiler ve çelişkili yaşam yönelimleri barındıran, bireysel yaşamlara referans olma niteliğindeki diğer toplumsal kurumlarla birlikte, etkinliğini kaybeden bir aile tasarımına işaret etmektedir.

Ailenin yapısal görünümünü tanımlayan temsil biçimleri, aileye ve aileyi çevreleyen anlamsal süreçlere ilişkin tasarımları da şekillendirmekte, yapısal görünüm ve anlamsal inşa süreçleri arasında paralellikler kurulmaktadır. Özellikle bireysel yaşamlar ve kolektivite arasında giderek bireyselleşme yönünde ilerleyen toplumsal

süreçlerin bir uzantısı olarak aile, incelenen filmlerin çoğunluğunda özgürlükleri kısıtlayan, bireysel yönelimlere yaşam alanı açmayan, kuşatıcı ve kontrolcü bir yapı olarak resmedilmektedir. Bununla birlikte, ailenin bu kapatıp kuşatma niteliğine ilişkin oluşturulan söylem, çokça, yalnızca bir durum tespiti biçiminde ortaya konulmakta ve bu konuda oldukça sınırlı düzeyde eleştirel bir bakış oluşturulmaktadır.

Aile kurumuna yönelik sınırlı da olsa kurulan eleştirel bakış çerçevesinde, evlilik bağının korunaklı ve güvenli bir alan olarak tanımlanması ya da evlenmenin temel bir hedef olarak belirlenmesi şeklindeki kalıp da geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Önceki dönemlerde neredeyse her filmde vazgeçilmez bir motif olan romantik aşk teması da incelenen filmlerde oldukça sınırlı düzeyde temsil olanağına kavuşmaktadır. Romantik aşkın, bazı melodramlar hariç mutlaka evlilikle sonuçlanması ve anlatının da kutsal evlilik bağının kurulmasıyla bir karara ulaşması biçimindeki uyuşum da geçerliliğini kaybetmiştir. Romantik aşk teması yalnızca iki filmde yer almakta ve her ikisinde de ana öyküye oldukça sınırlı düzeylerde etkide bulunmaktadır.

Evliliğin temel bir yaşamsal çerçeve olarak tanımlanmamasına koşut olarak, aile bütünlüğünün her ne olursa olsun korunması gerektiği yönündeki geleneksel uyuşumsal kalıp da büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. *Babam ve Oğlum* hariç ele alınan filmlerin hepsinde parçalanmış ailelere rastlanmakta ya da boşanma durumu gündeme gelmektedir. Bunun yanında boşanma deneyimi, özellikle öyküsü kentsel çevrelerde geçen filmlerde olağan bir durum olarak algılanmakta, nesnesini kırsal kültür alanından seçen anlatılarda ise, aile bütünlüğünün bozulması yalnızca ölümle ortaya çıkmakta, *Vavien* örneğinde olduğu üzere boşanma, özellikle kadın açısından bir tür dehşet algısı içerisinde değerlendirilmektedir.

İncelenen filmlerin *C Blok* ve *Pandora'nın Kutusu* hariç tamamında aile içi otorite ve tabiyet ilişkileri ataerkil örüntülere uygun biçimde yaş ve cinsiyet temelinde belirlenmektedir. *C Blok*'ta sınıfsal bir hiyerarşiye dönüşen, *Pandora'nın Kutusu*'nda, *Aaahh Belinda*'da ve *Korkuyorum Anne*'de ise kadınların, erkeksi niteliklere bürünmeleri biçiminde ortaya çıkan otorite temsilleri, Türk Sineması'nın bu döneminde çekilen başka filmlerde de sıkça yer verildiği üzere, büyük ölçüde abartılı halleriyle ve anlatı içerisinde çeşitli aksaklıklara yol açmalarıyla belirginleşmektedir. *Aaahh*

Belinda'da Naciye'nin kayınvalidesi, *Pandora'nın Kutusu*'nda Nesrin, *Yengeç Sepeti*'nde polis rolündeki ağabey ve babası, *Korkuyorum Anne*'de Rasih ve Neriman, *Vavien*'de Celal, başka karakterlerin yaşamlarında çeşitli hadımlık biçimlerine yol açacak düzeyde abartılı otorite figürleridir. Bu filmlerin hepsinde de otorite figürlerinin abartılı hallerine ilişkin çeşitli düzeylerde eleştiriler yöneltilmektedir.

Piano Piano Bacaksız ve *Babam ve Oğlum*'da, aile içi alanda uyguladıkları sembolik ya da fiziksel şiddetle belirginleşen otorite figürleri, büyükçe bir aile metaforu biçiminde tanımlanan ulus düzeyinde de karşılığını bulmakta, kastre edici babanın imgesel uzantıları niteliğindeki bu otorite yapılarına ilişkin de sınırlı da olsa eleştiri dili kurulmaktadır. Eyüboğlu'nun (2004) son dönem Türk Sineması'nın genel bir karakteri olarak belirlediği otorite figürleriyle girilen kavga, bir yandan otorite kaynağına ilişkin kaçınma-talep etme biçiminde ikircikli bir bakış biçiminde ortaya çıkarken bir yandan da egemenlik ilişkisinde, tabi olma konumunu işgal eden bireylerin ve daha genel bir tanımlamayla toplumun kendine bakışını kuran temel bir algıyı işaret etmektedir.

Filmlerde yer alan temsil biçimlerinden hareketle otoriteye ilişkin bir kriz algısını tarif eden sorunlu bakışın görünümlerinden birisi, baba ya da Lacan'ın "Babanın Adı" nosyonuna karşılık gelen, toplumsal uzantılarıyla birlikte baba konumuna ilişkin abartılı bir fazlalık vurgusu ve bu figürlere yönelik yoğun bir güvensizliktir. Baba konumunun "kastre edici öteki" olarak çeşitli hadımlık durumları yaratacak düzeydeki abartılı görünümleriyle belirginleşen otoriteye güvensizlik ya da daha genel bir tanımlamayla ataerkil kriz algısının öteki yüzünü ise, koruyuculuk, bağışçılık, kahramanlık, kurtarıcılık gibi niteliklere gönderimde bulunan bir "ego ideali"ne duyulan yaşamsal bir talep oluşturmaktadır. Parla (2008), Gürbilek (2004) gibi yazarların edebi eserlerde, Aslan (2005) ve Suner'in (2006) de sinemasal temsiller düzeyinde Türk Modernleşmesini ve popüler kültürü tanımlayan temel bir belirleyici olarak tespit ettikleri otorite figürlerine ilişkin bu ikircikli bakışın izlerine, incelediğimiz filmlerin neredeyse tamamında rastlanmaktadır.

Otoriteye ilişkin oluşturulan temsil stratejisinin diğer bir elemanı da, anlatının içerisinde tabi konumuna yerleştirilen karakterleri ve bazen de topyekün toplumu tanımlayan belirgin bir çocukluk vurgusudur. Çoğunlukla filmin geneline sinen bir

nostalji atmosferiyle birlikte varolan ve bir “bağışçı, koruyucu baba” figürüne duyulan yoğun ihtiyacı dillendiren bu “bitimsiz çocukluk” ya da “çocuk kalma” algısını, Gürbilek (2004) ve Suner (2006), toplumsal evrene ilişkin yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğu yönünde var olan bir güven bunalımına delil göstermektedirler.

Piano Piano Bacaksız’da, *Yengeç Sepeti*’nde, *Korkuyorum Anne*’de, *Babam ve Oğlum*’da, *Pandora’nın Kutusu*’nda çocuksu toplum teması oldukça belirgin biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle *Piano Piano Bacaksız*’da, geçmişte ve bir çocuğun hayalinde kurulan nostaljik yuva tasarımıyla ve yoğun bir maduniyet vurgusuyla birlikte var olan “çocuk toplum” temasının işaret ettiği kurtarıcı bir önder talebi açıktan açığa görünür hale gelmektedir. Kerim Dayı’ya ve Hızır’a çocuğun gözünden atfedilen kurtarıcılık konumu, anlatıya yön veren üst ses aracılığıyla bütün toplum düzeyinde genişletilmekte ve bu figürler, çocuğun dünyasında olduğu gibi, sorunlarıyla baş etmekten aciz oluşuyla çocuksu bir görünüm çizen toplumun bakışında da daha iyi bir dünyanın yaratılmasına yönelik bir umut olarak belirlenmektedir. Ölçülü bir otorite önerisinin gündeme getirildiği böylesi bir temsil stratejisi, bir yandan bireysel iradenin üst bir konuma teslim edilmesi biçiminde bir talebi gündeme getirirken, toplumsal alanda baş edilmesi güç problemlerin var olduğuna ilişkin bir algıyı da görünür kılmakta, bir yandan da bireyselleşme sürecine yönelik yoğun bir güvensizliği ele vermektedir.

İncelenen filmlerde, otorite konumlarına ilişkin söylemin ve toplumu tanımlayan çocuksuluk vurgusunun kurulmasında da gözlendiği üzere, aile ile daha geniş topluluk biçimleri arasında özellikle aile ve ulus arasında benzerlikler, özdeşlikler oluşturulmakta, vatan büyükçe bir aile gibi imgeleştirilmektedir. Tutucu toplumsal tasarımın bir argümanı olan aile ve daha geniş toplumsal çerçeveler arasındaki özdeşleştirmeler, bazen birer eleştiri stratejisi olarak yapılandırılrsa da çoğunlukla nihai olarak yine toplulukçu bir yaşamın önerilmesinde ve ailenin de bireysel dünyayı biçimlendiren vazgeçilmez bir kurum olarak işaret edilmesine hizmet etmektedir. *Piano Piano Bacaksız*’da, *Yengeç Sepeti*’nde, *Korkuyorum Anne*’de, *Babam ve Oğlum*’da, *Pandora’nın Kutusu*’nda, *Vavien*’de benzer temsillere yer verilmektedir.

Tezin ilk cümlesinde, bireysel dünyalarda kurulan aile tasarımının, büyük ölçüde yoğun duygusal anlamlarla çevrelenen mekansal bir karşılığının da olduğu, evin ve aile üyelerinin bir arada düşünülmesiyle oluşturulan “yuva” algısının temel bir aidiyet zemini olduğu iddia edilmişti. Tez çalışmasının örneklemini oluşturan filmlerde de, aile temsillerini belirleyen bir kriz halinin varlığına işaret eden algının oluşturulmasında ve ailenin güçlü bir kolektif bağlam olarak önerilmesinde, evin mekansal tasarımını da kapsayan yoğun bir “yuva” tartışmasına yer verilmektedir. *Piano Piano Bacaksız*’da, *Yengeç Sepeti*’nde, *Babam ve Oğlum*’da, *Pandora’nın Kutusu*’nda, bireysel ya da kolektif geçmişte bir yerlere konumlandırılan, mekan ya da zamanda yapılan bir yolculuk sonucunda ulaşılan bir konum olarak anlatının merkezine konumlandırılan “yuva”, nostaljik bir figür olarak bireylerin yaşamlarında izlerini sürdürüyor olsa da, büyük ölçüde bireyi kuşatan güçlü bir bağlam olmaktan uzaktır. Suner’in de yeni Türk sinemasına egemen olan bir aidiyet bunalımının delili olarak dikkat çektiği, yuvaya ilişkin bu yoğun ilgi, incelenen filmlerde de belirgin bir aidiyet tartışması çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerde yuva da, geleneksel toplumlarda bireysel dünyalara referans olan diğer kolektif bağlantılar ve yapılar gibi masalsi bir geçmişte ya da imgesel bir dünyada konumlandırılan, bugüne ise yalnızca nostaljik bir atmosfer ve çeşitli izler düzeyinde ulaşabilen, belirsiz bir konum olarak belirlenmektedir. Çocuksu bir saflık içerisinde imgeleştirilen bu tasarımsal dünya, çoğunlukla Yeşilçam filmlerinde de örneklerine sıkça rastlanan, saf iyilik ve güvenlikle ilişkilendirilen ev ile hakkında pek fazla bilgiye sahip olmadığımız kötücül bir dışsal dünya arasında kurulan katışıksız bir karşıtlık üzerinden oluşturulmaktadır. Kötücül dışsal dünya, yine önceki dönemlerde sinemada yer verilen temsil biçimleriyle örtüşür biçimde çoğunlukla, kent ya da modernleşmiş yaşamla örtüştürülmektedir. Bu anlamda filmlerde kurulan bu temsil biçimlerini toplumsal dönüşüm süreçlerine yönelik çeşitli kaygıların görünümüleri olarak değerlendirmek mümkündür.

Aaahh Belinda, *C Blok*, *Korkuyorum Anne* ve *Vavien*’de ise eve atfedilen “kutsal yuva” olma niteliği büyük ölçüde tersine çevrilmekte, aile kurumuyla birlikte ev de doğrudan bireysel dünyada çeşitli kastrasyonlara yol açan bir bağlam haline gelmektedir. Kadın filmlerinin bir örneği olarak *Aaahh Belinda*’da, aileyi kadının özgürlüklerini elinden alan ataerkil bir kurum olarak tanımlayan feminist hareketin de

etkisiyle, ev boğucu bir atmosfer olarak tarif edilmektedir. Benzer bir temsil biçimi *C Blok*'ta da oluşturulmakta, ev, içinde bulunduğu site ve kent yaşamıyla birlikte özellikle kadın açısından yalnızlaştırıcı, kısıtlayıcı bir mekana karşılık gelmektedir. *Vavien*'de ise kuşatıcı, denetleyici nitelikleriyle belirginleşen bununla birlikte kendi içinde karanlık dehlizler de barındıran kasaba yaşamı ve bu yaşamın getirileri olarak karanlık, sapa yollara başvuran bireylerin, çelişkili yaşamlarının bir uzantısı biçimindeki ev de, karanlık köşeleri, içinde taşıdığı sırlarıyla bir tür günah mekanı biçiminde tasvir edilmektedir. Evin böylesi bir temsil stratejisi içerisinde yapılandırılması, evi “kutsal yuva”nın mekanı olarak resmeden kültürel algıyla ve bu algıyı büyük ölçüde sorgulamaksızın taşıyan sinemasal mitlerle tam bir karşıtlık oluşturmaktadır.

Aile ve yuva imgesine ilişkin şüphecî bakışın belirleyicilerinden birisi de, bu alana içkin, olağanlaşmış bir unsur olarak temsil alanı bulan şiddettir. İncelenen filmlerin altı tanesinde çeşitli biçimleriyle şiddet görüntülenmektedir. Genellikle kadınlara ve çocuklara yönelen, çoğunlukla bir eğitim aracı olarak bazen de cezalandırma amaçlı başvuru alan şiddet ve şiddete başvuran karakterler çokça olumsuzlanmaktadır. Ancak, çoğunlukla şiddeti uygulayan karakterlerin abartılı hallerine ya da *Piano Piano Bacaksız*'da olduğu üzere anlatının tamamına sinen maduniyet durumuna bağlanan şiddet gösterilerinin, şiddete başvurma konumunda olan ataerkinin ehlileştirilmesi ve daha ölçülü bir konum olarak yeniden tasarlanması koşuluyla, üstü örtülmekte, geçmişte bırakılması, bir anlamda görmezden gelinmesi önerilmektedir. Nitekim, şiddet gösterilerine karşı belirlenen tepki çoğunlukla boyun eğmedir.

Türk Sineması'nın 1980 öncesi ve sonrası dönemleri arasında aile temsilleri bağlamında belki de en belirgin farklılaşmanın yaşandığı alanlardan birisi de kadınlığa ilişkin vurgulamalardır. Kadınları tanımlayan yeni temsil biçimlerinin başında, önceki dönemlerde sinemada “vamp” ve “melek” biçiminde ayrımlaşan kadınlık biçimlerinin yerine, bedeninin ve cinselliğinin farkında olan ama aynı zamanda da olağan gündelik bir yaşam sürdüren, daha gerçekçi kadın temsillerinin oluşturulmasıdır. 1980'li yıllarda Müjde Ar'ın ismiyle özdeşleşen Kadın Filmleriyle, Yeşilçam'a özgü, evle ve aileyle ilişkilendirilen iyi kadının hiçbir şekilde cinsellikle bağdaştırılmaması, masalsı bir saflık

içerisinde olması gibi tabular yıkılmış ve daha sonraki dönemlerde çekilen filmlerde de bu yeni kadınlık biçimi temsil edilmeye başlanmıştır. Kadının kimliğini tanımlayan “kutsal ana” ve “lanetli Havva” biçimindeki saltık ayrım büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Özellikle *Aaahh Belinda* ve *C Blok*’ta, bedeninin ve cinselliğinin farkında olan, arzulayan ve arzusunu tatmin etmek yolunda arsızca girişimlerde bulunan, erkekleri baştan çıkaran kadınlara yer verilmekte ve kadınlığın bu görünümüne ilişkin olumsuzlamalara da gidilmemektedir.

Kadınlığın bedeniyle birlikte bir bütün olarak yeniden tanımlanması, filmlerde cinselliğe bakışın büyük ölçüde eski kalıpların ötesinde, olağan bir insani edim biçiminde yansıtılmasını da beraberinde getirmektedir. Cinsellik artık çoğunlukla ima edilen, dolaylı yollardan anlatılan bir şey olmaktan çok, anlatıların içerisinde tüm doğallığıyla var olan, gösterilen bir unsur haline gelmiştir. Bununla birlikte cinsellik konusunda asıl dikkati çeken durum, 1980 öncesi dönemde çoğunlukla ölümle karşılık bulan evlilik dışı cinsel ilişkinin artık büyük ölçüde herhangi bir olumsuzlama kurulmadan gösterilmesidir. İncelenen filmlerden *Aaahh Belinda*’da, *Yengeç Sepeti*’nde, *C Blok*’ta, *Korkuyorum Anne*’de, *Pandora’nın Kutusu*’nda, *Vavien*’de evlilik dışı cinsel ilişkinin var olduğuna ilişkin görüntülere ya da bilgilere yer verilmekte ve bu filmlerin hiçbirisinde bu konuda herhangi bir olumsuzlama yapılmamaktadır. Cinselliğe bakışın belli ölçüde değişmesine bağlı olarak güçlü bir ahlaki çerçeve olarak namus anlayışının katı sınırları da belirsizleşmiştir.

Öte yandan özellikle kolektif bağlara yönelik yoğun vurguların yapıldığı filmlerde, salt annelik rolleriyle tanımlanan ve cinsellikten tamamen arındırılmış kadınlık biçimlerine de yer verilmektedir. Özellikle konusu geçmişte geçen *Piano Piano Bacaksız*’da ve *Babam ve Oğlum*’da yer verilen kadınların tamamı cinselliğe ilişkin bütün vurgulardan azade anneler olarak tanımlanmaktadır. *Vavien*’de de, kasaba yaşamına uygun biçimde ev alanıyla ilişkilendirilen kadınlar cinsel saflıkla ilişkilendirilirken, cinsellik pavyonda çalışan kadınlara atfedilmektedir.

İncelenen filmlerin çoğunluğuna yansıdığı üzere, cinsellik çerçevesinde kadınlığa ilişkin bir tür deneyim bollaşması biçiminde tanımlanan bu özgürleşme eğilimi, kadınlığı belirleyen diğer pek çok alanda yerini daha çok ataerkil tasarımlara

göndermelerde bulunan temsillere bırakmaktadır. Bu noktada değinilmesi gereken belirgin durumlardan birisi, feminist hareketin kadınlığın nesne olma konumunu belirleyen faktörlerden birisi olarak belirlediği işbölümüne ilişkin cinsiyetçi ayrımdır. İncelenen filmlerin neredeyse tamamında ev içi alanda işbölümü cinsiyet temelinde ayrımlaşmakta ve bu ilişki biçimine yönelik eleştiriler de kurulmamaktadır. Bu konuda incelenen filmler arasında eleştirel bir dil kurulan tek film *Aaahh Belinda*'dır.

İncelenen filmlerin çoğunluğunda toplumsal alana katılan, ücretli bir işte çalışan, meslek sahibi kadınlara da yer verilmektedir. Ancak Marksist bakışı ve sosyalist feministleri yanıltırcasına kadının kamusal alana katılıyor olması, aile içi rol bölüşümelerini oldukça sınırlı düzeyde etkilemektedir. Kadınlık ve erkeklik tanımlarını asıl belirleyen unsurlar değersel yönelimler ve toplumsal cinsiyete ilişkin kalıplardır. Bu kalıpları belirleyen temel ölçü filmin öyküsünün bağlamını oluşturan toplumsal tabakadır. Kentli ve üst-orta tabakadan insanların öykülerinin anlatıldığı *Aaahh Belinda*, *C Blok*, *Pandora'nın Kutusu* gibi filmlerde ataerkil örüntüler belli ölçüde yerini daha eşitlikçi ve modern ilişki biçimlerine bırakırken, diğer filmlerde geleneksel tasarımlar varlığını büyük ölçüde korumaktadır.

Sözü edilen tabakalaşma düzeneklerine ve filmlerin aile ve topluluğu da içine alan dünya tahayyüllerine bağlı olarak kadınlığa ilişkin imgesel tasarımlar da bazı noktalarda farklılaşmakta, hatta birbirine karşıt kadınlık tanımlamaları yapılmakta, bazen de birbirine yakın imgeleştirmeler oluşturulmaktadır. İncelenen filmlerden, kadına tüm toplumsal bağlılıklardan uzak, kendi bireysel yönelimlerini merkeze alan ve kamusal alanda etkin bir varlık olma hedefini gösteren *Aaahh Belinda*'da, daha çok bedensel nitelikleri üzerinden var olan bir kadınlık tasarımı özgür kadın motifi olarak sunulmaktadır. Benzer bir kadınlık tanımı *C Blok*'da da yapılmakta, kadının cinsel ve bedensel nitelikleri ön plana çıkarılmaktadır. Ancak burada beden üzerinden yapılan kadın tanımlaması bir özgürlük biçimine karşılık gelmekten çok, kadına yönelik yoğun bir kuşkuyu tanımlamakta, kadın baştan çıkaran, oyuna getiren bir varlık olma nitelikleriyle şeytani bir görünüme kavuşmaktadır. *Yengeç Sepeti*'nde, *Korkuyorum Anne*'de ve *Pandora'nın Kutusu*'nda, mesleki nitelikleri kadınlık kurgularının önemli birer parçasını oluşturmalarına karşın, kadınlığı tanımlayan olumlamalar daha çok,

ataerkil kurgulara sadık kalmakta, kadınlara yumuşak başlılık, söz dinlemek, şefkat, sevgi gösterileri gibi nitelikler atfedilmekte, mücadelecilik, otorite, hırçınlık, şiddet gibi erkeksi nitelikler olumsuzlanmaktadır. *Piano Piano Bacaksız*, *Babam ve Oğlum* ve *Vavien*'de ise kadınlık tasarımları büyük ölçüde geleneksel örüntülerin sınırları çerçevesinde yapılaşmaktadır. Bu çerçevede güçlü bir kamusal aktör konumunda yer alan milletvekilinin bir kadından çok erkeğe benzetilmesi, kadının insani değer üretimi sürecine katılabilmesinin yolunun erkeksi bir karaktere bürünmeyle mümkün olabileceği yönünde bir vurgu oluşturulması anlamında, sinemanın kadınlığa bakışını oldukça çarpıcı biçimde örneklemektedir.

Kadınlığı tanımlayan bu örtük ataerkil bakışın uzantısı olarak incelenen filmlerde yer verilen kadınların çoğunluğu birer özne olma niteliğinden uzaktır. İncelenen filmlerin çoğunluğunun kadınların öznellik konumunu bir sorun alanı olarak belirlediğinden de söz edilemez. Bu konuda en belirgin vurguların oluşturulduğu filmler *Aaahh Belinda* ve *Pandora'nın Kutusu*'dur. Bununla birlikte *Aaahh Belinda*'da kadının özgürleşmesinin koşulu olarak sunulan şey, bir erkeğin arzusuna nesne olmaktan öteye geçememektedir. Kadının özgürleşmesi probleminin yine kadın üzerinden tartışılmaya açıldığı, kadının kendince bir varlık olarak tanımlanmaya çalışıldığı *Pandora'nın Kutusu*'nda ise, modern kent yaşamı içerisinde bir tür kültürel amnezi halinde savrulup duran kadınların kendi yaşamlarına yön veren ve insani anlam dünyasına aşkınsal bir konumdan katılabilen özneler olabilmeleri yolunda oldukça zayıf bir umut verilmektedir.

İncelenen filmlerde yer verilen erkeklik temsilleri de 1980 öncesi dönemde perdeye yansıyan erkeklik biçimleriyle karşılaştırıldığında, bazen süreklilikler bazen de toplumsal dönüşüm süreçlerinin kolektif algıya yansıma biçimlerine bağlı olarak, farklılaşmalar biçiminde görünürlük kazanmışlardır.

İncelenen filmlerde yer alan erkekler, çok genel bir ifadeyle tekinsiz bir dünyanın, çelimsiz, pasif, bunalımlı elemanlarıdır. 1980 öncesi dönemde sinemasal temsiller içerisinde sıkça karşımıza çıkan hem kendisi hem ailesi hem de topluluk yaşamı için güçlü birer özne olan erkekler, incelenen filmlerin hiçbirisinde yoktur. Erkekliğin büyük ölçüde yeniden üretildiği alan olan aileye ya da daha bütüncül bir belirlemeyle

geleneksel ataerkil yapılara yönelik güvensizlik algısının bir uzantısı olarak görebileceğimiz bu erkeksi bunalım hali, incelenen filmlerin bazılarında babanın, babanın yokluğunda onun yerini doldurmaya kalkışan annenin ya da babanın toplumsal alandaki temsilcilerinin abartılı görünümüne, bazen tüm yaşamı kuşatan bir maduniyet söylemine bazen de şeytani, tuzağa düşüren, sadakatsiz kadınlara bağlanmaktadır. Ancak neden ne olursa olsun, Yeşilçam'ın ekmeğini taştan çıkaran, ailesini her türlü dışsal tehlikeden koruyan, egemenliği altındakileri güçlü bir denetleyici olarak kontrol altında tutan erkeklerin yerini, ailenin ekmeğini kazanma rolünü yerine getiremeyen, kadınların şehvetli arzularına yenik düşen, aşırı otoriter ya da egemenlik alanına yönelik koruyuculuk ve kontrol gibi kültürel olarak kendisine atfedilen nitelikleri yerine getiremeyecek düzeyde acizlik içinde, amaçsız işler peşinde koşan, yoğun hadımlık durumları yaşayan, başarısız, mızımız karakterler almıştır. Filmlerde yer alan erkeklerin neredeyse hiçbirinin bir özne konumuna karşılık gelemediği bu temsil stratejisini, toplumsal alandaki dönüşüm süreçlerine yönelik şüphecî bir bakışı ele veren ve erkeklığe ilişkin derin bir kriz algısının varlığına işaret eden izler olarak değerlendirmek mümkündür.

Erkekliği belirleyen kriz algısının bir biçimi olarak, filmlerde yer alan baba figürleri de, ideal birer model olmaktan oldukça uzaktırlar. İncelenen filmlerde baba, otorite figürlerine yönelik ikircikli bakışın da bir görünümü olarak, bazen yokluğuyla, bazen çeşitli eksilti içerisnde oluşuyla, bazen de bir tür fazlalık olarak özellikle erkek karakterler için sorunlu durumların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Baba çokça, psikanalitik bir değerlendirmeyle, “kastre edici öteki” olarak fazlalığıyla dikkat çekerken, bir “ego ideali” olma niteliği açısından yetersiz kalmaktadır. Žižek (2003: 371), Lacan'dan hareketle babanın, ideal özdeşleşme noktası olan Ego ideali ve yasaklamanın faili olan acımasız süper-ego olmak üzere ikili işlev üstlendiğini savunmaktadır. İlkel toplumlarda iki farklı kaynağa, totem ve tabuya dayandırılan bu işlevler, modern çekirdek ailede baba imgesinde bir araya getirilmiştir. Baba, hem nesnel varlığının ötesinde simgesel bir evrene gönderme bulunmakta hem de gerçek babayı ifade etmektedir. Žižek'e göre günümüzde babanın simgesel işlevi giderek düşüştür. Baba artık kişi için bir “ego ideali” olmaktan, simgesel otoritenin taşıyıcısı olmaktan çıkmıştır ve artık kişinin kendi ideal egosuna, imgesel rakibine dönüşmüştür.

Bu nedenle artık otuzlu-kırkly yaşlara geldiklerinde bile babalarıyla rekabet içinde, “olgunlaşmamış” yeni-yetmeler olarak kalan, “büyümeyen” öznelerle karşı karşıyayızdır. İncelenen filmlerde baba konumuna ilişkin kurulan temsil biçimleri, Žižek’in Oedipus’un düşüşü şeklinde tanımladığı bu duruma uymaktadır. Baba ya da baba konumuyla girişilen bitimsiz mücadele, otorite yapılarına yönelik bir ehlileştirme önerisi ve kurtarıcı bir önderin varolması yolunda yoğun bir özlem biçiminde görünümeler kazanmaktadır.

Baba konumuna ilişkin bu ikircikli bakış, baba-oğul ilişkilerini de biçimlendirmektedir. İncelenen filmlerde babalar, oğulları için çoğunlukla ideal bir model olma niteliğinden oldukça uzaktırlar. Özellikle *Korkuyorum Anne*’de, *Babam ve Oğlum*’da ve *Vavien*’de anlatının merkezi birer unsuru olarak baba ile oğul arasında yoğun bir çatışma durumu vardır. Anılan filmlerin yanında, *Piano Piano Bacaksız*’da ve *Yengeç Sepeti*’nde de erkekler kendilerini tanımlamada babanın nazarını temel bir referans alanı olarak belirlemekte ve kendi inşa süreçlerini babanın söyleminde bir konum edinme, onun onayını kazanma biçiminde kurmaya çalışmaktadırlar. Babanın kültürel mirasını hak eden güçlü birer erkek olarak yapılaşma sürecinde, büyük ölçüde baba konumundan kaynaklanan çeşitli kastrasyon ve hadımlık durumları, yine baba üzerinden ve çoğunlukla bir fantezi düzeyinde kurulan ideal bir baba tasarımının bir kimlik biçiminde formüle edilmesi ve baba idealinin içselleştirilip Oedipus tamamlanarak ideal babanın gerçek babaya ikame edilmesi yoluyla, belli bir noktaya ulaşılabilir.

Babaya yönelik, incelenen filmlerin çoğunluğunda gözlenen bu sorunlu bakış, yalnızca *C Blok*’ta yerini daha olumlu bir baba tasarımına bırakmaktadır. Filmde yer alan tek baba figürü olan Halit’in babası, annenin yokluğuyla da bağlantılı olarak, müşfik, koruyucu, hoşgörölü görünümüyle bir bakıma anne ikamesi bir karakterdir.

Tez çalışmasına konu olan filmlerde yer alan çocuk temsilleri de büyük ölçüde toplumsal alana referansla ve bu alanda karşılığını bulan biçimlerde ortaya çıkmaktadır. İncelenen filmlerde çocuklar, ailenin bütünlüğünün korunmasında geçerli birer gerekçe olarak ya da anne ve baba arasındaki gerilimli ilişkilerin katlanılır olmasında bir tür yapıştırıcı rolleriyle belirginleşmektedirler. Bir dönem örneklerine rastlanan çocuk

kahramanları merkeze alan filmlerde yaratılan her şeye kadir çocuk figürleri, incelenen dönemde yerini, sevimlilikleriyle, mızımlıklıklarıyla, korkularıyla sıradan insan yavrularına bırakmıştır. Çocuklar artık boyundan büyük işler başaran, anlatılara yön veren birer özne olmak bir yana, bir biçimde sinemasal temsillere yansıma açısından bile oldukça sınırlı bir alan bulabilmişlerdir.

Filmlerde çocuklara atfedilen değerler, 2003 yılında yapılan Çocuğun Değeri Araştırması'nın bulgularıyla da örtüşür biçimde daha çok duygusal değerler sınıflamasına uymakta, çocuklar aile içerisinde yatırım yapılan birer gelecek umudu olarak görülmektedirler. Buna paralel olarak filmlerin çoğunluğunda çocuklardan herhangi bir ekonomik beklenti söz konusu değildir. Çocuğun bir emek gücü olarak kullanılmasına yalnızca *Piano Piano Bacaksız*'da rastlanmaktadır.

İncelenen filmlerde çocuk temsilleri çerçevesinde özellikle dikkat çeken unsurlardan birisi de, ilerleyen yaşlarına karşın hala çocuk görünümü sunan, birer yetişkin adayı olmaktan uzak görünen karakterlerin varlığıdır. Özellikle erkek karakterler açısından geçerli olan bu temsil biçiminin örneklerine *Piano Piano Bacaksız*'da, *Korkuyorum Anne*'de, *Pandora'nın Kutusu*'nda rastlamak mümkündür.

Filmlerde yer alan çocukluk tasarımları içerisinde dikkat çeken bir başka temsil biçimi de, *Vavien*'de karşılaşılan ve çocuğu masumiyetle özdeşleştiren kültürel algıyı yıkan, çocuğun her fırsatta cinselliği yaşamaya çalışan bunun yanında geleceğe yönelik umut vermeyen, başarısız bir karakter olarak resmedilmesidir. Çocuğu da günahkar dünyanın günahkar bir eyleyeni olarak belirleyen *Vavien*'de, ataerkil toplumda özellikle kız çocuklarına atfedilen saflık vurgusu, Mesut'un sevgilisi konumundaki kızın cinsellik konusundaki hazır bulunuşluğu çerçevesinde kırılmakta, kapalı toplum yapısıyla birlikte çocuksu saflık algısına ilişkin de bir şüphe oluşturulmaktadır.

Son olarak, filmlerde yer alan ve yukarıda tartışılan temsil biçimlerinden hareketle, incelenen filmlerin aileye ilişkin kurdukları söylemsel inşaları ya da aile vurguları üzerinden kurulan ideal bir yaşamı tanımlayan tasarımları her film için kısaca özetlemek, konuya bütünsel bir bakışın oluşturulmasında oldukça işlevsel olacaktır.

Kadının özgürleşmesi problemini temel sorun olarak belirleyen *Aaahh Belinda*'da filmin kadına ilişkin söyleminin kurulması, geçmişe yönelik belirsiz bir bakış çerçevesinde oluşturulmaktadır. Toplum yaşamının her adımı kadın açısından bir bastırma, uyum sağlama deneyimi olarak yaşanırken, kadın bir anlamda kendine yabancılaşmakta, bu arada boyun eğmeyi öğrenmektedir. Dolayısıyla kadının kurtuluşu, tüm toplulukçu bağlılıklardan, anılardan kurtulması, kendi gerçekliğini yeniden keşfetmesi ile gerçekleşebilecektir. Ne var ki, aileye, toplulukçu bağlılıklara ve ahlak anlayışına yöneltilecek tüm eleştirilerin sonunda, filmin kadına ilişkin kurduğu dünya, aile sınırları dışında, görece daha özgür bir alan olsa da, yine başka bir erkeğin arzusunun nesnesi olma, onun taleplerine kendini sunmadır.

1980'li yıllardan itibaren yükselişe geçen bireyselleşme, para üzerinden saygınlık kazanma, sınıf atlama gibi söylemlere karşı, aile, topluluk, dayanışma, kanaatkarlık, imece gibi geleneksel motifleri çıkaran gelenekçi bir film olarak okuyabileceğimiz *Piano Piano Bacaksız*'da, popülist bir söylem kurulmakta ve bu söylem içerisinde aile ve aileye geleneksel anlamda atfedilen değerler merkeze alınarak aile kendini topluluğa adama ritüeli içerisinde kutsal bir yuva olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşımı, topluluk ve aile için hissedilen bir tehlike algısının yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Öte yandan 1980'den itibaren yükselen feminist hareketin söylemlerinin aksine aile, kadınlar açısından da, tüm ezilmişliklerine rağmen güvenli, korunaklı bir alan olarak tanımlanmaktadır. Kadınların annelik ya da ev kadınlığı konularında sergiledikleri yetenekler yüceltilerek de muhafazakar söylem yeniden kurulmakta ve oluşturulan duygusal atmosfer ile, bu örüntülere ilişkin herhangi bir sorgulama yapmak olanaksızlaştırılmaktadır.

Bir anlamda çekildiği dönemdeki ailenin görünümüne ilişkin bir durum tespiti yapmakla yetinen *Yengeç Sepeti*, dünyanın farklı yerlerinde çekilen, vahşet, şiddet görüntüleriyle başlamakta ve aileyi de şiddetin uygulanma alanlarından birisi olarak tarif etmektedir. Çeşitli kirlenmişlik halleriyle ilişkilendirilerek tanımlanan bireycilik, kötücül dış dünyaya ait ve bu dünyaya çalışma vb. biçimlerde katılan karakterler aracılığıyla ailenin evrenine taşınan, bireylerin kendilerine yabancılaşmaları, çeşitli aidiyet sorunları yaşamalarına yol açan dışsal bir belirleyici olarak

anlamlandırılmaktadır. Bu çerçevede filmin, toplumsal dönüşüm sürecine ilişkin yoğun bir kuşkuyu seslendirdiği söylenebilir.

C Blok'ta, sağlıklı bir biçimde yürümeyen, karı ve koca arasında iletişimin olmadığı, evlilik kurumu içerisinde tanımlanan duygusal ve bedensel tatminlerin sağlanamadığı bir aile tablosu oluşturulmaktadır. Ailenin bu görünümünde aile içi alanda isteksizliği, evlilik dışı alanda ise arayışıyla öne çıkan kadın figürü belirleyicidir. Evlilik ilişkisinin sonlandırılmasında, karısına tecavüz eden, evin hizmetçisiyle ilişkiye girdiği yolunda şüpheler uyandıran erkeğe de bir pay verilse de, asıl belirleyici olan kadının “şeytani” arzularını evlilik dışı alanda tatmin etme arayışdır. Dolayısıyla filmin kadınlara ilişkin şüpheli bir bakışı seslendirdiği yönünde bir tespit yapmak mümkündür. Bununla birlikte kadının, modern kent yaşamı, evlilik kurumunun sınırlandırmaları, çalışma yaşamından uzak kalma gibi belirleyiciler nedeniyle yaşamakta olduğu kısıtlanmışlık hissine ancak bu sınırlayıcıların hepsinden kurtularak bir çözüm üretilebileceği, kadının ancak bu sınırların dışında bir özne olabileceği şeklinde bir okuma da mümkündür. Ancak, kadının aile dışı alanda ve daha çok bedensel arzular ekseninde girdiği arayışın bir özne olma süreci olarak inşa edildiğini söylemek mümkün gözükmemektedir. Kadın nihai olarak kim olduğuna ilişkin bir belirsizlik içerisinde bırakılmakta, dahası filmin son sahnesinde akıl hastanesine kapatılmış Halit’le birlikte duvarların arkasında bırakılarak bir anlamda kadının ulaştığı noktanın bir özne olmaktan çok yine bir nesneleşme, kapatılma olduğu vurgulanmaktadır. Filmin nihai olarak kurduğu bu temsil stratejisini 1980 sonrası dönemde kadını öncelikle bedensel niteliklerini keşfetmesi ve yaşaması yönünde tanımlayan ve aile dışı alanı özgürleşmenin, özne olma halinin mümkün olabileceği alan olarak belirleyen feminist söylemle bir karşıtlık, feminist söyleme yönelik bir şüphe olarak okumak mümkündür.

Bütüncül bir aile görünümü açısından her biri çeşitli eksiltiler, aksaklıklar sunan birkaç ailenin birleşiminden oluşan büyük aile resminin oluşturulduğu *Korkuyorum Anne*’de, bir anlamda tek başına yetersiz kalan çekirdek ailelerin tümlendiği, değersel örüntülerin yeniden üretilmesinin de mümkün hale geldiği, sorunların, aksaklıkların çözüme kavuşturulduğu toplulukçu bir yaşam biçimi tasarlanmaktadır. İnsanın da etiyile, kanıyla, vücudunun parçalarıyla, korkularıyla, zaaflarıyla, sevgiye olan düşkünlüğüyle

bir bütün olarak ele alındığı filmde, dayanışma, yakın ilişkilerle örülmüş kolektif bir yaşamı da sağlıklı bir insanın ihtiyaçları arasına yerleştirmektedir. Kolektiviteyi oluşturan bireylerin insan nedir sorusuna verdikleri yanıtlar ve öznel nitelikleri içerisinde belirginleşen farklılıkları ise, insan bedeni ve kolektif yaşam arasında kurulan paralellikler çerçevesinde organizmacı dayanışma ruhu içerisinde tolerans gösterilebilen unsurlar olarak değerlendirilmekte ve aile bütünlüğü ya da topluluğun devamlılığı yolunda bu farklılıkların görmezden gelinmesi önerilmektedir. Başka filmlerde 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 vardır. Burada aileyi vazgeçilmez bir güvenlik ağı olarak yeniden tesis eden en büyük kriz hali, depremdir. İnsanların dahil olamadığı bir bakıma kader denilebilecek bir faktörün ortaya çıkması, aile bağlarının da özünde insanüstü, insanı aşan bağlılıklar olduğu şeklinde bir vurgunun da kurulmasında işe yaramaktadır.

Ailede otoriteyi temsil eden baba ile, devlet gücü arasında paralelliklerin kurulduğu *Babam ve Oğlum*'da, her ikisine de acımasızlıkları, abartılı güç gösterileri ve uyrukların yaşamlarına kastre edici öteki olarak müdahale etmeleri çerçevesinde eleştiriler getirilmektedir. Aile ve ulusun, baba ve devletin eşdeğer görülmesi, tam da tutucu kültürel bir söylemdir. Ancak, koruyuculuk, sahiplenme gibi olgular üzerinden kurulan bu söylem filmde, otorite figürleriyle kurulan problemlili ilişkiler bağlamında tersine çevriliyor görünmekle birlikte, ehlileştirilmiş bir otoritenin ideal bir yaşamın merkezine önerilmesi nedeniyle tutucu söylemin dili yeniden kurulmakta, eleştiri anlamını kaybetmektedir.

Babam ve Oğlum, kolektivite, köken ve aile ile birey, başka deyişle babanın dünyası ve bireysel yönelim arasındaki gerilimi, acı üzerinden arınma ve yeniden dayanışmanın kurulması biçiminde bir sonuca bağlamakta, duygusal boşalımalar üzerinden günahlardan arınma sağlanırken, ölçülü bir ataerki etrafında örgütlenen aile birliğinin korunması, dayanışmanın yeniden kurulması temaları aracılığıyla bir anlamda tüm çözüme kavuşturulamayan problemlerin üstü örtülmektedir. Dolayısıyla ideal bir

yaşam, belli ölçüde bireyselliğe izin veren, güçlü, kahraman bir babanın koruyucu kanatları altında birbirine sıkıca sarılmış olan bir aile şeklinde tanımlanmaktadır.

Aileye ilişkin vurguları, orta sınıf kent yaşamının ve çocuğu belli amaçlar doğrultusunda evrilmeye zorlayan aile yapısının yeknesaklığı, boğuculuğu; bireylerin, kentin gündelik ilişkileri, tüketim alışkanlıkları vb içerisinde, aidiyet ve geleceğe ilişkin bir tür savrulma, bilinç kaybı içerisinde olduğu gibi temalar üzerinden yürüten *Pandora'nın Kutusu*'nda, ailenin ya da evin, kötücül dünyaya alternatif, bireye huzur vadeden bir yapı olmaması biçiminde dikkat çekici bir vurgu oluşturulmaktadır. Geçmiş, köken ya da bir tahayyül düzeyinde yürürlükte olan aile, karakterleri önceleyen, karakterlerin kökeninde yer alan güçlü bir tamlik, büyü, nostaljik bir mekan olmaktan uzaktır. Filmde yer alan karakterlerin neredeyse hepsi için geçerli olan başarısızlığın, kendiliğe ya da diğerleriyle olan ilişkilere ilişkin olmamışlığın kökenine ailede meydana gelen aksaklıklar yerleştirilmektedir ve aile bu karakterlerin bir biçimde uzaklaşmaya çalıştıkları bir konumdur. Yine de filmin nihai yorumu, boğucu, kısıtlayıcı bir yaşama alternatif olarak doğayı, geçmişi, ve kolektif kökleri önermektedir. Bu noktada bellek yitimi üzerinden çocuksu bir konuma gerileyen yaşlı kadın, belki tam da bu kayıp nedeniyle bir arınma, özgürleşme olanağının da kıyısında resmedilmekte ve anneanne ile torun arasında farklı bir yaşamın, dünyaya farklı bir bakışın olanaklılığı üzerinden kurulan bağla, kolektif kökene ilişkin kaybedilen anlamları yeniden ve farklı bir bakışla gündeme getirme önerisi sunulmaktadır.

Vavien'de ise, 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 kaldırılmakta, dayanışma ve affetme temaları etrafında mutlu yuva ideali yeniden kurulmaktadır. Bu noktada filmde aileye ilişkin kurulan, ideal, yaşanılabilir bir alan olma yorumu, aslında aileyi oluşturan karakterlerin tek tek çıkışsızlıkları ve başka bir yaşamın olanaksızlığından kaynaklanmaktadır. Celal, böylesi bir arayış içerisinde atıldığı Samsun macerasından başarısızlıkla dönmüştür. 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.

Tüm bu tartışmaların sonucunda, incelenen filmlerden hareketle, tez çalışmasında yer verilen aile temsilleri aracılığıyla, “ölçülü bir baba otoritesi altında, dayanışma ve kendisini adama temeline dayanan, ancak belli ölçüde bireysel yönelimlere izin vermeyi de talep eden bir aile ideali ve bu ideali merkeze alan, ehlileştirilmiş bir ataerkine yaslanan bir dünya tasarımı oluşturulmaktadır” şeklinde genel bir yargıya ulaşılabilir. Sinemasal temsillere yansıyan bu tür bir söylemsel stratejiyi toplumsal alana ilişkin geleneksel kolektivite ve ilişki yapılarından uzaklaşmaya ve daha modern, bireysel yönelimlere izin veren bir toplum tasarımına ulaşmaya çalışma ancak aynı zamanda da eski dayanışmacı yaşam formasyonunun güvenli evrenine yoğun bir ihtiyaç duyma şeklindeki bir tür aradakalmışlık halini eleveren ipuçları olarak değerlendirmek mümkündür. Bu çerçevede aile kavramına ilişkin olarak da, benzer bir arada kalmışlık hali ortaya çıkmaktadır. Bir yandan geleneksel kutsal yuva imajı gerçekçi bulunmamakta, aile kurumunun çeşitli aksamalar içerisinde olduğu ve temel bir yaşam yönelimi olarak bireyselleşme olanaklarının diğer kolektivitelerle birlikte aile tarafından da kastre edilmekte olduğu yönünde bir yargı oluşturulmakta, aynı zamanda da ailenin sunduğu yaşamsal aidiyet ve güvenlik zeminine duyulan ihtiyaç vazgeçilmez bir konuma yerleştirilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abrahamson, Mark (1990). *İşlevselcilik*, (Çev.) Nilgün Çelebi, Sebat Ofset, Konya.
- Abrevaya, Elda (2000). *Aynadan Ötekine Çocuk Öznelliğinin Oluşumu Üzerine Bir Çalışma*, Bağlam Yayıncılık, Ankara.
- Adorno, Theodor W. (2003). *Otoritaryen Kişilik Üstüne: Niteliksel İdeoloji İncelemeleri*, (Çev.) M. Doğan Şahiner, Om Yayınevi, İstanbul.
- Akbulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Alan Duben, (2006). *Kent, Aile, Tarih*, (Çev.) Leyla Şimşek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2. Baskı.
- Alsop, Rachel; Fitzsimon, Annette; Lennon, Kathleen (2002). *Theorizing Gender*, Polity Pres, Cambridge.
- Althusser, Louis (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev.) Alp Tümerketin, İthaki Yay, İstanbul.
- Althusser, Louis (2006). *Yeniden Üretim Üzerine*, (Çev.) A. Işık Ergüden-Alp Tükmerketin, İthaki Yay., İstanbul.
- ARI Düşünce ve Toplumsal Gelişim Derneği (2001). *Türk Gençliği ve Katılım*, İstanbul.
- Aries, Philippe (1962). *Centuries Of Childhood: A Social History Of Family Life*, Translated From The French By Robert Baldick, New York: Alfred A. Knopf.
- Aslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, Ahmet Murat (2007). *Ailenin Serencamı: Türkiye'de Modern Aile Fikrinin Oluşması*, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Bachelard, Gaston (2008). *Uzamın Poetikasi*, (Çev.) Alp Tümerketin, İthaki Yayınları, İstanbul.

- Bachofen, Johann J. (1992). *Myth, Religion, And Mother Right*, Princeton University Pres, New Jersey.
- Badinter, Elisabeth (1992). *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrim*, (Çev.) Şirin Tekeli, Afa Yay., İstanbul.
- Barbarosoğlu, Fatma Karabıyık (2006), *Şov ve Mahrem*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Barrett, Oliver Boyd And Braham, Peter (1986). *Media, Knowledge And Power: A Reader*, Routledge, London.
- Batmaz, Veysel ve Aksoy, Asu (1995). *Türkiyede Televizyon ve Aile: Elektronik Hane*, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayını, Ankara.
- Baudrillard, Jean (2008). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları*, (Çev.) Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 3. Baskı.
- Bauman, Zygmunt (1999). *Çalışma, Tüketicilik ve Yeni Yoksullar*, (Çev.) Ümit Öktem, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2000a). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, (Çev.) İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2000b). *Siyaset Arayışı*, (Çev.) Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2001a). *Bireyselleşmiş Toplum*, (Çev.) Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2001b). *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*, (Çev.) İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2003a). *Modernlik ve Müphemlik*, (Çev.) İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2003b). *Yasa Koyucular İle Yorumcular*, (Çev.) Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2006). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, (Çev.) Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Bauman, Zygmunt (2009). *Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair*, (Çev.) Işık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2010). *Sosyolojik Düşünmek*, (Çev.) Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beauvoir, Simone De (1970). *Kadın II: Evlilik Çağı*, (Çev.) Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Beauvoir, Simone De (1993a). *Kadın “İkinci Cins”: Genç Kızlık Çağı*, (Çev.) Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Beauvoir, Simone De (1993b). *Kadın III İkinci Cins; Bağımsızlığa Doğru*, (Çev.) Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 8. Basım.
- Beck Ulrich, Risk Society (1992). *Towards A New Modernity*, Translated By Mark Ritter, SAGE Publications, London.
- Berktaş, Fatmagül (2000). *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları, İstanbul, 2. Basım.
- Bostancı, Naci (1998). *Siyaset, Medya ve Ötesi*, Vadi Yayınları, Ankara.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Masculine Domination*, Polity Pres, Cambridge.
- Bourdieu P. & Wacquant L. J. D. (2003). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, (Çev.) Nazlı Ökten, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bumin, Kürşat (1998). *Batı’da Devlet ve Çocuk*, Patika Yay., İstanbul, 2. Basım.
- Butler, Judith (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (Çev.) Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul.
- Canatan, Kadir - Yıldırım, Ergun (2009). *Aile Sosyolojisi*, Açılım Yayınevi, İstanbul.
- Cengiz, Kurtuluş.; Tol, Uğraş Ulaş ve Küçükural, Önder (2004). Hegemonik Erkekliğin Peşinden, *Toplum ve Bilim*, 101: 50-71.
- Chambers, Deborah (2001). *Representing The Family*, Sage Publications, London – Thousand Oaks – New Delhi.

- Charles, Nickie - Aull Davies, Charlotte And Haris, Chris (2008). *Families In Transition: Social Chance, Family Formation And Kin Relationships*, The Policy Press, Great Britain.
- Chodorow, Nancy (1978). *The Reproduction Of Mothering: Psychoanalysis And The Sociology Of Gender*, University Of California, Berkeley.
- Connell R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, (Çev.) Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cooper, David (1988). *Ailenin Ölümü*, (Çev.) Güzin Özkan, Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Coward, Rosalind – Ellis John (1985), *Dil ve Maddecilik*, (Çev.) Esen Tarım, İletişim Yay., İstanbul.
- Çabuklu Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*, Kanat Yayınları, İstanbul.
- Çaha, Ömer (2008). *Sivil Toplum, Aydınlar ve Demokrasi*, Plato Film Yayınları, İstanbul.
- Çayboyulu, İrfan (2002). *2001 Yılı Aile Raporu*, Haz. TC. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, Ankara.
- Donovan, Josephine (2001). *Feminist Teori*, (Çev.) Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Feyziye Sayılan, İletişim Yay., İstanbul.
- Duben, Alan ve Behar, Cem (1998). *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Durakbaşı, Ayşe (2002). *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2. Basım.
- Edley, Nigel And Wetherell, Margaret (1996). “Masculinity, Power And Identity”, *Understanding Masculinities – Social Relations And Cultural Arenas*, (Edit.) Martin Mac an Ghaill, Open University Pres, Buckingham.
- Eisenstein, Zillah R. (1979). *Capitalist Patriarchy And The Case For Socialist Feminism*, Monthly Review Press, New York And London.

- Engels, Friedrich (2005). *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, (Çev.) Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara, On Üçüncü Baskı.
- Erdem Artan, İnci; Börü, Deniz; İslamoğlu, Güler; Yurtkoru, Serra; Sipahi, Beril; Çalışkan, Kutlu; Ergun, Sinem (2005). *Üniversite Gençliği Değerler Araştırması*, Tesev Yayınları, İstanbul.
- Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Beta Yayıncılık, İstanbul.
- Fatherstone, Mike (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, (Çev.) Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Firestone, Shulamith (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*, (Çev.) Yurdanur Salman, Payel Yay., İstanbul, İkinci Basım.
- Foucault, Michel (2000). *Hapishanenin Doğuşu*, (Çev.) Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, İkinci Baskı.
- Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, (Çev.) Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İkinci Basım, İstanbul.
- Freud, Sigmund (2002). *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde, Ego, İd ve Diğer Çalışmalar*, (Çev.) Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yay. İstanbul.
- Gencel-Bek, Mine ve Binark, Mutlu (2000). *Medya ve Cinsiyetçilik*, Ankara Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Ankara.
- Giddens, Anthony (2000). *Sosyoloji*, (Haz.) Hüseyin Özel, Cemal Güzel, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Giddens, Anthony (2001). *Sosyoloji: Eleştirel Bir Giriş*, (Çev.) Ülgen Yıldız, Phoenix Yayınevi, Ankara
- Giddens, Anthony (2010). *Modernliğin Sonuçları*, (Çev.) Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul. Dördüncü Basım.
- Gittins, Diana (1985). *Aile Sorgulanıyor*, (Çev.) Tuna Erdem, Pencere Yay. İstanbul.

- Goody, Jack (2004). *Avrupa'da Aile*, (Çev). Serpil Arısoy, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Gökalp, Ziya (1979). *Türçülüğün Esasları*, Kadro Yayınları, İstanbul.
- Gökçe, Birsen; Acar, Feride; Ayata, Ayşe; Aytül; Kasapoğlu; Özer, İnan; Uygun, Hazma (1993). *Gecekondularda Ailelerarası Geleneksel Dayanışmanın Çağdaş Organizasyonlara Dönüşümü*, TC. Başbakanlık Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı Yayınları, Ankara.
- Göle, Nilüfer (2001), *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, Nurdan (2004). *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yay., İstanbul, İkinci Basım.
- Gürbilek, Nurdan (2007) *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, Metis Yay., İstanbul, Dördüncü Baskı.
- Hans Van Der Loo – Williem Van Reijen (2003). *Modernleşmenin Paradoksları*, (Çev.) Kadir Canatan, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Holland, Eugene W. (2007). Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u: Şizoanalize Giriş, Çev: Ali Utku, Mukadder Erkan, Otonom Yay. İstanbul.
- Işık, Emre (1998). *Beden Ve Toplum Kuramı*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- İrigaray, Luce (1985). *This Sex Which Is Not One*, (Çev.) Catherine Porter Ve Carolyn Burke, Cornelle University Pres, New York.
- İrigaray, Luce (1987). *Speculum: Of The Other Woman*, Translated By, Gillian C. Gill, Cornell University Press, New York.
- Jung, Carl Gustav (2000). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri (Konferanslar)*, (Çev.) Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Jung, Carl Gustav (2003) *Dört Arketip*, (Çev.) Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kalkan, Faruk (1993). *Sinema Toplumbilimi: Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*, Ajans Tümer Yayınları, İzmir.

- Kaplan, Neşe (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, Es Yayınları, İstanbul.
- Karpat, Kemal H. (2003). *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm*, (Çev.) Abdülkerim Sönmez, İmge Kitabevi, Ankara.
- Kongar, Emre (2000). *21. Yüzyılda Türkiye*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 25. Basım.
- Kovel, Joel (2000). *Arzu Çağı: Radikal Bir Psikanalistin Gözlemleri*, (Çev.) Ferma Lekesizalın - Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kozanoğlu, Can (1995). *Cilalı İmaj Devri: 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 8. Baskı.
- Kozanoğlu, Hayri (1993). *Yuppieler, Prensler ve Bizim Kuşak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kur'ân-I Kerîm ve Yüce Meali, (Çev.) Süleyman Ateş.
- Lefebvre, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, (Çev.) Işın Gürbüz, Metis Yayınları, İstanbul.
- Levi Strauss, Claude (1996). *Yaban Düşünce*, (Çev.) Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Lloyd, Genevieve (1996). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın'*, (Çev.) Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Loo, Hans Van Der – Reijen, Williem Van (2003). *Modernleşmenin Paradoksları*, (Çev.) Kadir Canatan, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Lyotard, Jean François (1997). *Postmodern Durum*, (Çev.) Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 2. Baskı.
- Mackinnon, Catherine A. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, (Çev.) Türkan Yöney & Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, İstanbul.
- Marcuse, Herbert (1968). *Aşk ve Uygarlık*, (Çev.) Seçkin Çağan, May Yayınları, İstanbul.
- Mardin, Şerif (1990). *Türkiyede Toplum ve Siyaset*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Marx, Karl - Engels, Friedrich (2007). *Komünist Parti Manifestosu*, (Çev.) Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 4. Basım.
- Michel, Andree (1984). *Feminizm*, (Çev.) Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul.
- Millett, Kate (1987). *Cinsel Politika*, (Çev.) Seçkin Selvi, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Morgan, Lewis Henry (1998). *Eski Toplum: Ya Da İnsanlığın Barbarlık Döneminden Geçerek Yabanılıktan Uygarlığa Yükselmesi Üzerine Araştırmalar*, (Çev.) Ünsal Oskay, Payel Yay., İstanbul, 2. Basım.
- Oktay, Ahmet (2002). *Türkiye’de Popüler Kültür*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Ortaylı, İlber (2007). *Osmanlı Toplumunda Aile*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Özgüç, Agah (1997). *Türk Filmleri Sözlüğü*, 3. Cilt, SESAM Yayınları, İstanbul.
- Özgüç, Agah (1998a). *Türk Filmleri Sözlüğü*, 1. Cilt, SESAM Yayınları, İstanbul.
- Özgüç, Agah (1998b). *Türk Filmleri Sözlüğü*, 2. Cilt, SESAM Yayınları, İstanbul.
- Özgüç, Agah (2003c). *Türk Filmleri Sözlüğü*, 4. Cilt, SESAM Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale (2008). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınevi, İstanbul, 6. Basım.
- Phillips, Anne (1995). *Demokrasinin Cinsiyeti*, (Çev.) Alev Türker, Metis Yayınları, İstanbul.
- Poster, Mark (1989). *Eleştirel Aile Kuramı*, (Çev.) Hüseyin Tapınç, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Real, Terrence (2004). *Erkekler Ağlamaz*, (Çev.) Zerrin Koltukçuoğlu, Kuraldışı Yayıncılık, İstanbul.
- Reich, Wilhelm (1979). *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*, (Çev.) Bertan Onaran, Payel Yay. İstanbul, 2. Basım.
- Reich, Wilhelm (1989). *Cinsel Devrim*, (Çev.) Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul. 4. Basım.

- Reich, Wilhelm (1991). *Kişilik Çözümlemesi*, (Çev.) Bertan Onaran, Payel Yay, İstanbul, 2. Basım
- Reich, Wilhelm (1995). *Cinsel Ahlakın Boygöstermesi*, (Çev.) Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul. 3. Basım.
- Ritzer George (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek: Tüketim Araçlarının Devrimcileştirilmesi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ryan, Michael & Kellner, Douglas (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, (Çev.) Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sayın, Önal (1990). *Aile Sosyolojisi: Ailenin Toplumdaki Yeri*, Ege Üniversitesi Basımevi Bornova, İzmir.
- Scognamillo, Giovanni (1998). *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Segal, Lynne (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*, (Çev.) Volkan Ersoy, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Sennett, Richard (1999). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, (Çev.) Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sennett, Richard (2005). *Otorite*, (Çev.) Kamil Durand, Ayrıntı, İstanbul, İkinci Basım.
- Sennett, Richard (2009). *Yeni Kapitalizmin Kültürü*, (Çev.) Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sennet, Richard (2010) *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, Çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 4. Baskı.
- Seyyar, Aile (1999). *Sosyal Siyaset Açısından: Kadın ve Aile Politikaları*, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul.

- Şener, Arzu & Terzioğlu, R. Günsel (2002). *Ailede Eşler Arası Uyuma Etki Eden Faktörlerin Araştırılması*, T. C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Şentürk, Murat – Durmuş, Alpaslan – Ekşi, Halil – Otrar, Mustafa – Yaman, Erkan – Yaman, Havva (2009). *Çocuklara Yönelik Programlar ve Bu Programlarda Yayımlanan Reklamların İçerik Analizi Araştırması*, T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Şentürk, Murat – Ekşi, Halil – Erkilet, Alev – Otrar, Mustafa – Durmuş, Alpaslan – Sunar, Lütfi – Erdoğan, Aynur – Kılınç, Cemal – Kızılhan, Nurhayat – Gökçek, Yusuf Ziya (2010). *Medya Profesyonellerinin ve Medyanın Aile Algısı*, T.C. Başbakanlık Aile Ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü (2010). *Aile Yapısı Araştırması 2006*, www.aile.gov.tr, Erişim Tarihi 30.11.2011.
- Touraine, Alain (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, (Çev.) Hülya Tufan, Yky, İstanbul.
- Tura, Saffet Murat (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2. Basım.
- Tura, Saffet Murat (2007). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Kanat Yayınları, İstanbul, 4. Baskı.
- TÜİK, İstatistik Göstergeler 1923-2009, www.tuik.gov.tr, Erişim Tarihi: 01.12.2011.
- TÜİK, İstatistiklerle Türkiye 2011, www.tuik.gov.tr, Erişim Tarihi: 02.12.2011.
- TÜİK, Evlenme ve Boşanma İstatistikleri 2009, www.tuik.gov.tr, Erişim Tarihi: 03.12.2011.
- TÜİK, İstatistikî Veriler (1923-2006), www.tuik.gov.tr, Erişim Tarihi: 04.12.2011
- TÜİK, Yaşam Memnuniyeti Araştırması 2010, www.tuik.gov.tr, Erişim Tarihi: 05.12.2011.

- Türk Gençliği 98: Suskun Kitle Büyüteç Altında*, (1999). Ankara, İstanbul Mülkiyeliler Vakfı, Konrad Adenauer Vakfı, <http://www.konrad.org.tr/index.php?id=141>, Erişim Tarihi: 01.12.2011.
- Türk Üniversite Gençliği Araştırması. Üniversite Gençliğinin Sosyo-Kültürel Profili*, (2003). Gazi Üniversitesi Yayını, Ankara.
- Türkarıslan, Nesrin; Yurtkuran Demirkan, Semra (2007). *Üniversite Son Sınıf Öğrencilerinin Evliliğin Kuruluşuna İlişkin Görüş ve Düşünceleri*, T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü (2010). *Türkiye’de Aile Değerleri Araştırması*, www.aile.gov.tr, Erişim Tarihi: 05.12.2011.
- Virilio, Paul (1998). *Hız ve Politika: Dromotoloji Üzerine Bir Deneme*, (Çev.) Meltem Cansever, Metis Yayınları, İstanbul.
- Wernick, Andrew (1996). *Promosyon Kültürü –Reklam, İdeoloji ve Sembolik Anlatım*, (Çev.) Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Willis, Susan (1993). *Gündelik Hayat Kılavuzu*, (Çev.) Aksu Bora-Asuman Emre, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Wilson, Adrian (2001). *Family: Society Now*, Routledge: Taylor & Francis E-Library.
- Yörüköğlü, Atalay (2000). *Değişen Toplumda Aile ve Çocuk*, Özgür Yayınları, İstanbul, 6. Basım.
- Žižek, Slavoj (2002). *Kırılğan Temas*, (Çev.) Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Žižek, Slavoj (2003). *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*, (Çev.) Şamil Can, Epos Yayınları, Ankara.

Makaleler

- Abadan Unat, Nermin (1998). “Söylemden Protestoya: Türkiye’de Kadın Hareketlerinin Dönüşümü”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Ayşe Berkay Hacımirzaoglu (Der.), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 323-336.

- Abisel, Nilgün (2005a). “Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunuluşu: ‘Aşk Mabudesi’” *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yay., Ankara, ss. 135-197.
- Abisel, Nilgün (2005b). “Türk Sineması’nda Aile”, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yay., Ankara, ss. 73-102.
- Abisel, Nilgün (2005c). “Türk Sineması’nda Film Yapımı Üzerine Notlar”, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yay., Ankara, ss. 103- 134.
- Abisel, Nilgün (2005d). “Yeşilçam Kadınlığının Temsilinde Şiddeti Nasıl Kullandı?” *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınevi, Ankara, ss. 295-334.
- Acuner, Selma (2002). “90’lı Yıllar Ve Resmi Düzeyde Kurumsallaşmanın Doğuş Aşamaları” *90’larda Türkiye’de Feminizm*, (Der.) Aksu Bora – Asena Günel, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 125-158.
- Ağduk-Gevrek, Meltem (2004). “Ordumhuriyet’in Asil Kızlarından ‘90’ların Türk Kızlarına... 1990’larda Bir “Türk Kızı”: Tansu Çiller”, *Vatan Millet Kadınlar*, (Der.) Ayşegül Altınay, İletişim Yay, İstanbul, İkinci Baskı, ss. 297-324.
- Akın, Erkan (1991). “Aile Araştırmalarında Temel Yaklaşımlar”, *Türk Aile Ansiklopedisi*, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, ss. 41-47.
- Akın, Erkan (1991). “Ananın Aile İçindeki Rolü”, *Türk Aile Ansiklopedisi*, Cilt:I, Ankara, ss.110-114.
- Aksöyek, Ataman (1991). “Cinsellik, Toplum ve Aile”, *Aile Yazıları 3*, TC Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, 2. Baskı, 237-244.
- Alemdaroğlu, Ayça (Ağustos 2005). “Bir ‘İmkan’ Olarak Gençlik”, *Birikim*, Sayı: 196, Birikim Yayınları, İstanbul, ss. 21-29.
- Althusser, Louis (1996). “Freud ve Lacan”, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, (Çev.) Selahattin Hilav, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2. Basım, ss.183-206.
- Arat, Yeşim (1995a). “Feminizm ve İslam: Kadın ve Aile Dergisinin Düşündürdükleri”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, (Haz.) Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, Üçüncü Baskı, ss. 101-114.

- Arat, Yeşim (1995b). “1980’ler Türkiye’inde Kadın Hareketi: Biberel Kemalizmin Radikal Uzantısı” *Türkiye’de Kadın Olgusu: Kadın Gerçeğine Yeni Yaklaşımlar*, (Haz.) Necla Arat, Say Yayınları, ss. 71-95.
- Arat, Zehra F. (1998). “Kemalizm ve Türk Kadını”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 51-70.
- Arın, M. Canan (1998). “Kadına Yönelik Şiddet”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 201-210.
- Arslan, A. (2004). “Medyanın Birey, Toplum ve Kültür Üzerine Etkileri”, *International Journal Of Human Sciences*, 1 (1), <http://www.insanbilimleri.com/ojs/index.php/uib/article/view/163>, Erişim Tarihi: 06 Aralık 2011.
- Arslan, Ali (2004). “Bir Sosyolojik Olgusu Olarak Televizyon”, *International Journal Of Human Sciences*, 1 (1), <http://www.insanbilimleri.com/ojs/index.php/uib/article/view/163/163>, Erişim Tarihi: 06 Aralık 2011.
- Aslanoğlu, Rana A. (Mart 1999). “Siberbedenler: İnsan-Makine Yarımında”, *Birikim*, Sayı 119, Birikim Yayınları. İstanbul, ss.31-36.
- Ayan, Dursun (2004). “Tüketiyorum Öyle İse Var (Mıy)ım Gösterimlik Tüketim ve Tüketici Kimliğinde Aile”, *Aile ve Toplum*, Yıl:6, Cilt:2, Sayı:7, ss. 81-90.
- Ayata, Sencer (2005). “Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı”, *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat*, (Haz.) Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber, (Çev.) Zeynep Yelçe, Metis Yayınları, İstanbul, İkinci Basım, ss.37-56.
- Bağlı, Mahzar ve Sever, Aysan (2005). “Tabulaştırılan/Tabulaşan Kurumun (Ailenin) Kurbanlıklar Edinme Pratiği”, *Aile ve Toplum*, Yıl 7 • Cilt 2 • Sayı 8, ss. 9-22.
- Bali, Rıfat N. (Nisan 2001). “Ertuğrul Özkök: Yeni Türk İnsanın Heykeltraşı”, *Birikim*, Sayı: 144, Birikim Yayınları. İstanbul, ss. 57-65.
- Balta, Evren (2005). “Bitmeyen Çocukluk, Erken Yetişkinlik Ve Yeni Kapitalizm”, *Birikim*, Sayı: 192, Birikim Yayınları. İstanbul. ss. 20-28.

- Belge, Murat (1983). “Türkiye’de Günlük Hayat”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt:2, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 836-860.
- Belge, Murat (1990). “Toplumsal Değişme ve Arabesk”, *Birikim*, Sayı: 16, Birikim Yayınları. İstanbul, ss. 16-23.
- Berktaş, Fatmagül (1998). “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaş Hacımirzaoglu Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 1-12.
- Berktaş, Fatmagül (2008). “Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Özneleri, Simgeleri, Küskünleri: Kadınlar”, *Toplumsal Tarih*, Sayı: 178, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, ss.38-44.
- Berktaş, Fatmagül (2009). “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Feminizm”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*, Cilt 1, (Edit.) Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İletişim Yayınları, İstanbul, 9. Baskı,ss. 348-361.
- Bilgin, Nuri (1983), “Gecekondu ve Apartmanlarda Eşya ve Mekan Organizasyonu”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* Cilt 2, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 850-851.
- Bolak, Hale (1995). “Aile İçi Kadın Erkek İlişkilerinin Çok Boyutlu Kavramlaştırılmasına Yönelik Öneriler”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, (Haz.) Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, Üçüncü Baskı, ss. 235-246.
- Bora, Aksu – Günel, Asena (2002). “Önsöz” *90’larda Türkiye’de Feminizm*, (Der.) Aksu Bora – Asena Günel, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bora, Aksu - Üstün, İlknur (2005). “Sıcak Aile Ortamı”, *Demokratikleşme Sürecinde Kadınlar ve Erkekler*, TESEV Yayınları, İstanbul.
- Bora, Aksu (2001). “Türk Modernleşme Sürecinde Annelik Kimliğinin Dönüşümü”, *Yerli Bir Feminizme Doğru*, (Haz.) Aynur İlyasoğlu-Necla Akgökçe, Sel Yayıncılık, İstanbul, ss. 77-106.

- Bora, Aksu (2004). “Feminizm: Sınırlar Ve İhlal İmkânı”, *Birikim*, Sayı: 184-185, Birikim Yayınları, İstanbul, ss. 106-112.
- Bora, Aksu (2007). “Kadınlar ve Hane: ‘Olmayanın Nesini İdare Edeceksin?’”, *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, (Edit.) Nemci Erdoğan, İstanbul, ss.97-132.
- Bora, Aksu (2009). “Kadın Sorunu’ mu, Erkek Egemenliği mi?”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler*, Cilt: 9, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 818-825.
- Bora, Tanıl (2004). “Analar, Bacılar, Oropular: Türk Milliyetçi-Muhafazakar Söyleminde Kadın”, *Toplumsal Tarih*, Sayı: 129, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, ss. 100- 103.
- Cantek, Levent (Ağustos-Eylül 2010). “Yalancı Dünyanın Yalancı Hikayeleri’: Gündelik Hayat, Tv Dizileri ve Popüler Kültür”, *Birikim*, Sayı: 256-257, Birikim Yayınları, İstanbul, ss. 84-89.
- Carrigan, Tim; Connel, Bob; Lee, John (2002). “Towards A New Sociology Of Masculinity”, *Theory and Society*, Vol: 14, Number: 5, ss. 551-604.
- Cengiz, Kurtuluş.; Tol, Uğraş Ulaş ve Küçükural, Önder (2004). “Hegemonik Erkekliğin Peşinden”, *Toplum ve Bilim*, 101: 50-71.
- Chambers, Deborah (2001). *Representing The Family*, Sage Publications, London – Thousand Oaks – New Delhi.
- Chodorow, Nancy (1979). “Mothering, Male Dominance, And Capitalism”, *Capitalist Patriarchy And The Case For Socialist Feminism*, Edited By Zillah R. Eisenstein, Monthly Review Press, New York And London, ss. 83-107.
- Comte, Auguste (1961). “Society And Government”, *Theories Of Society I*, (Ed.) Talcott Parsons, Edward Shils, Kaspar D. Naegle, Jesse R. Pitts, The Free Press Of Glencoe Inc, New York, ss. 125-135.

- Connell R. W. (2002). "Masculinities And Men's Health", *Gender In Interaction. Perspectives On Femininity And Masculinity In Ethnography And Discourse* (Ed.) B Baron, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia.
- Çavdar, Tevfik (1983). "Devralınan Sosyal Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* Cilt:2, İletişim Yayınları, İstanbul. ss. 828-835.
- Çiçekoğlu, Feride (Ağustos-Eylül 2010). "Aile İçin Mi, Aileye Rağmen Mi? Televizyon Dizlerinde Kadının Var Olma Mücadelesi", *Birikim*, Sayı: 256-257, Birikim Yayınları, İstanbul, ss. 48-57.
- Çoban, Barış (2005). "Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kâşifi", *Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*, (Haz.) Nurdoğan Rigel, Gül Batuş, Güleda Yücedoğan, Barış Çoban, Su Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, ss. 277-294.
- Çoban, M. Esad (Nisan 1985). "Amacımız", *Kadın ve Aile*, Cilt:1, Sayı:1, s.3.
- Deleuze, Gilles (Şubat-Mart 2001). "Denetim Toplumlari Konusunda Bir Ek", *Birikim*, Sayı: 142-143, Birikim Yayınları. İstanbul, ss. 23-26.
- Demren, Çağdaş (2003). "Erkeklik, Ataerkillik ve İktidar İlişkileri", *Toplumsal Cinsiyet, Sağlık Ve Kadın*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, ss. 27-36.
- Dikmen, Ceren (1994). "Arzu ve İktidar", *Sosyalist Demokrasi İçin Yenyol*, Mart-Nisan, ss.29-33.
- Duben, Alan (1988). "Seksen Yıl Önce İstanbul'da Aile Hayatı", *Tarih ve Toplum*, Sayı: 50, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 26-31.
- Durakbaşı, Ayşe (1988). "Cumhuriyet Döneminde Kemalist Kadın Kimliğinin Oluşumu", *Tarih ve Toplum*, Sayı: 51, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 39-43.
- Durakbaşı, Ayşe (1998). "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver Erkekler'", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 29-50.

- Ecevit, Yıldız (1998). “Türkiye’de Ücretli Kadın Emeğinin Toplumsal Cinsiyet Temelinde Analizi”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaç Hacımırzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 267-284.
- Edley, Nigel And Wetherell, Margaret (1996). “Masculinity, Power And Identity”, *Understanding Masculinities – Social Relations And Cultural Arenas*, (Edit.) Martin Mac an Ghaill, Open University Pres, Buckingham.
- Erdoğan, Nihat (1991) “Endüstrileşme Sürecinde İşsizliğin ‘Aile’ye Etkisi”, *Aile Yazıları 2*, TC. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, İkinci Baskı, ss. 344-359.
- Erdoğan, Türkan (2008a). “Nancy Chodorow'un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi unsuru Olarak Annelik”, *Aile Ve Toplum* Yıl: 10, Cilt: 4, Sayı: 14, ss. 73-82.
- Erdoğan, Türkan (2008b). “Toplumsal Sistemin Düzen Sağlayıcı unsuru Olarak Cinsiyet Rolü Farklılaşması”, *TSA (Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi)*, Yıl: 12, S: 3, ss. 123-145.
- Erman, Tahire (1998). “Kadınların Bakış Açısından Köyden Kente Göç ve Kentteki Yaşam”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaç Hacımırzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 211-224.
- Eyüboğlu, Selim (2004) “2000’lerde Değişen Bir Şeyler Var Mı?”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, (Edit.) Deniz Bayrakdar – Sevgen, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, ss. 285-290.
- Foucault, Michel (2003). “Cezalandırıcı Toplum”, *Ders Özetleri*, (Çev.) Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, Altıncı Baskı, ss. 57-70.
- Foucault, Michel (2003a). “Disiplinci Toplum Krizde”, *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4*, (Çev.) Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 246-249.
- Foucault, Michel (2003b). “Hapishane Üzerine Söyleşi: Kitap ve Yöntemi” *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4*, (Çev.) Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 21-37.

- Foucault, Michel (2003c). “İktidar İlişkileri Bedenlerin İçine Nüfuz Eder”, *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4*, (Çev.) Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 106-116.
- Foucault, Michel (2003d). “İktidar ve Bilgi”, *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4*, (Çev.) Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 167-184.
- Foucault, Michel (2003e). “İktidarın Gözü”, *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4*, (Çev.) Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 85-105.
- Foucault, Michel (2003f). “Tımarhaneler, Cinsellik, Hapishaneler”, *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4*, (Çev.) Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 47-60.
- Foucault, Michel (2005). “Dünya Büyük Bir Tımarhanedir”, *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar 3*, (Çev.) Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, ss. 129-131.
- Freud, Sigmund (1999a). “Totem ve Tabu”, *Dinin Kökenleri: Totem ve Tabu, Musa ve Tektanrıcılık ve Diğer Çalışmalar*, (Çev.) Selçuk Budak, Öteki Yay, Ankara, Dördüncü Basım.
- Freud, Sigmund (1999b). “Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları”, *Uygarlık, Din ve Toplum: Grup Psikolojisi/Bir Yanılsamanın Geleceği/ Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları ve Diğer Çalışmalar*, (Çev.) Selçuk Budak, Öteki Yay, Ankara, Dördüncü Basım.
- Freud, Sigmund (1999c). “Uygarlık, Din ve Toplum”, *Uygarlık, Din ve Toplum: Grup Psikolojisi/Bir Yanılsamanın Geleceği/ Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları ve Diğer Çalışmalar*, (Çev.) Selçuk Budak, Öteki Yay, Ankara, Dördüncü Basım.
- Freud, Sigmund (2000). “Cinsellik Üzerine Üç Deneme”, *Cinsellik Üzerine Üç Deneme: Bekaret Tabusu/ Kadın Cinselliği/ Fetişizm ve Diğer Konular*, Öteki Yay., Ankara, Dördüncü Baskı.
- Gökalp, Ziya (1992). “Aile Ahlakı: Türk Ailesinin Değişmesi ve Etkilenme Alanları”, TC. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, ss. 237-255.

- Gökçe, Birsen (1991a). “Çocuk Kişiliğinin Gelişiminde Aile, Okul ve Dış Çevrenin Rolü”, *Aile Yazıları* 3, TC. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, İkinci Baskı, ss. 30-36.
- Gökçe, Birsen (1991b). “Aile ve Aile Tipleri Üzerine Bir İnceleme”, *Aile Yazıları* Yıl: 1 Cilt: 1 Sayı:1, ss. 205-224.
- Görücü, Bülent; Atam, Zahit (1995-96). “1980 Sonrasında Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, *Görüntü*, Sayı:4, ss. 21-25.
- Gronsberg, Lawrence (2003) “Cultural Studies, The War Against Kids, And Re-Becoming Of The US Modernity” *Postcolonial Studies*, Vol: 6, No: 3, ss. 327-349.
- Hattatoğlu, Dilek (2001). “Ev Eksenli Çalışma Stratejileri”, *Yerli Bir Feminizme Doğru*, Haz: Aynur İlyasoğlu-Necla Akgökçe, Sel Yayıncılık, İstanbul, ss. 173-204.
- Hoşsucu, Esin (2003-2004). “1990’dan Günümüze Türk Sineması: Genel Bir Değerlendirme”, *Sinemasal*, Sayı: 8-9. ss. 135-141.
- İlkkaracan, İpek (1998a). “Kentli Kadınlar ve Çalışma Yaşamı”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 285-302.
- İlkkaracan, Pınar (1998b). “Doğu Anadolu’da Kadın ve Aile”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 173-192.
- İmamoğlu, Olcay (1994). “Değişim Sürecinde Aile; Evlilik İlişkileri Bireysel Gelişim ve Demokratik Değerler, *Aile Kurultayı: Değişim Sürecinde Aile; Toplumsal Katılım ve Demokratik Değerler*, TC. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, ss. 33-51 .
- İmançer, Dilek (2002). “Feminizm ve Yeni Yönelimler”, *Doğu Batı: Yeni Düşünce Hareketleri-Dünya Neyi Tartışıyor?-2*, Yıl 5, Sayı 19, ss.151-174.
- İnanır, Samet (2006). “Vitrindeki Gençlikler”, *Birikim*, Sayı: 211, Birikim Yayınları. İstanbul, ss. 90-96.

- Jameson, Fredric (1996). “Lacan’da İmgesel ve Simgesel: Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu”, (Çev.) Nesrin Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2. Basım.
- Kadıoğlu, Ayşe (1998). “Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaş Hacimirzaoglu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul. ss. 89-100.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem (1990). “Women’s Intra-Family Status In Turkey): Cross-Cultural Perspectives, *Women, Family And Social Change In Turkey*, Edit.: Ferhunde Özbay, Unesco, Bangkok. ss. 51-69.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem (1994). “Aileye Yaklaşımda Bir Kuramsal Çerçeve ve Aile Değişim Modeli”, *Aile Kurultayı: Değişim Sürecinde Aile; Toplumsal Katılım ve Demokratik Değerler*, Tc. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, Ss:52-68.
- Kandiyoti, Deniz (1995). “Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Haz. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, Üçüncü Baskı, İstanbul, ss. 327-338.
- Kandiyoti, Deniz (2007a). “Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar”, (Çev.) Şirin Tekeli, Ferhunde Özbay, *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayıncılık, İstanbul, ss. 185-197.
- Kandiyoti, Deniz (2007b). “Cariyeler, Fattan Kadınlar Ve Yoldaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri”, (Çev.) Aksu Bora, *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayıncılık, İstanbul, ss. 146-161.
- Kandiyoti, Deniz (2007c). “Cinsiyet Roller ve Toplumsal Dönüşüm: Türkiye Kadınlara İlişkin Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme”, (Çev.) Aksu Bora, *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayıncılık, İstanbul, ss. 23-53.

- Kandiyoti, Deniz (2007d). “İslam Ve Ataerkillik: Karşılaştırmalı Bir Perspektif”, (Çev.) Aksu Bora, *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayıncılık, İstanbul, ss. 119-145.
- Kandiyoti, Deniz (2007e). “Kadın, İslam Ve Devlet: Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım”, (Çev.) Şirin Tekeli & Hüseyin Tapınç, *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayıncılık, İstanbul, ss. 92-118.
- Kandiyoti, Deniz (2007f). “Kadınlar ve Hane İçi Üretim: Türkiye’de Kırsal Dönüşümün Etkileri”, (Çev.) Aksu Bora, *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayıncılık, İstanbul, ss. 54-70.
- Kandiyoti, Deniz (2007g). “Kimlik Kavramı ve Yetersizlikleri: Kadınlar ve Ulus”, (Çev.) Aksu Bora, *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayıncılık, İstanbul, ss. 162-184.
- Kandiyoti, Deniz (2007h). “Kurtulmuş Ama Özgürleşmiş Mi? Türkiye Örneği Üzerine Bazı Düşünceler”, (Çev.) Fevziye Sayılan, *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayıncılık, İstanbul, ss. 71-91.
- Kandiyoti, Deniz (2007i). “Kadın Araştırmalarının Gelişimi” *Cariyeler, Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayıncılık, İstanbul, ss. 9-22.
- Kapan, Ayla (1990) “Cemil Çiçek’in Aileyi Kurtarma Harekatı”, *Birikim*, Sayı: 11, Birikim Yayınları, İstanbul, ss.71-75.
- Kassing L. R., Beesley D. Ve Frey L. L. (2005), “Gender Role Conflict. Homophobia, Age, And Education As Predictors Of Male Rape Myth Acceptance”, *Journal Of Mental Health Counseling*, Vol: 27, No: 4, ss.311-328.
- Keskin, Ferda (2005). “Büyük Kapatılma”, *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar 3*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2. Baskı, ss.11-19.
- Keşoğlu, Birsen Talay (2010) “Son Dönem Osmanlı’da Türk Kimliğinin Oluşturulmasında Kadınlara Biçilen Roller: Milliyetçilik Ve Türk Kadını”, *Tarih Ve Toplum: Yeni Yaklaşımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.143-162.

- Kıray, Mübeccel B. (1999). “Doğa, Organizma Etkileşimi Ve Dinamik Uyum”, *Toplumsal Yapı, Toplumsal Değişme*, Bağlam Yayınları, İstanbul, ss:167-201.
- Kıray, Mübeccel B. (2006). “Bugünkü Ve Yarınki Türk Toplum Yapısı”, *Toplumsal Yapı, Toplumsal Değişme*, Bağlam Yayınları, İstanbul, ss:117-135.
- Kırkpınar, Leyla (1998). “Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss.13-28.
- Kudat, Ayşe (1991). “Aile ve Yeniden Üretim”, *Aile Yazıları*, Yıl: 1, Cilt: 1, Sayı:1, ss. 249-262.
- Kula Demir, Nesrin (2005). “Tv Reklamlarında Aile İdeolojisinin Meşrulaştırılması”, *Yeni Düşünceler*, Yıl 1, Sayı 1, ss.153-172.
- Lacan, Jacques (1976-7). “Seminar Xxiii (1975-1976): Le Sinthome”, (Edit.) Jacques-Alain Miller, (Trans.) Luke Thurston, *Ornicar*, ss. 6-11.
- Lacan, Jacques (1977). “Desire And The Interpretation Of Desire İn Hamlet”, (Edit.) Jacques-Alain Miller, (Trans.) James Hulbert, *Yale French Studies*, No. 55/56, Literature And Psychoanalysis. The Question Of Reading: Otherwise, ss.11-52.
- Lacan, Jacques (1992). “The Ethics Of Psychoanalysis 1959-1960”, *The Seminar Of Jacques Lacan*, (Edit.) Jacques-Alain Miller, Book VII, (Translated With Notes By) Dennis Porter, Routledge, London.
- 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.
- Lacan, Jacques (1994). “Fallus’un Anlamı”, (Çev.) Saffet Murat Tura, *Afa Felsefe Yazıları Ansiklopedisi*, İstanbul.
- Lacan, Jacques (1999). “Knowledge And Truth”, *On Feminine Sexuality : The Limits Of Love And Knowledge (The Seminar Of Jacques Lacan ; Book XX*, (Edit.)

- Jacques-Alain Miller, (Translated With Notes By) Bruce Fink, W. W. Norton & Company, New York – London, ss. 83-103.
- Lacan, Jacques (2001). “The Mirror Stage As Formative Of The Function Of The / As Revealed İn Psychoanalytic Experience”, *Ecrits: A Selection*, (Trans.) Alan Sheridan, Routledge Classics, London And New York.
- Lacan, Jacques (2007a). “The Castrated Master”, *The Other Side Of Psychoanalysis: The Seminar Of Jacques Lacan Book XVII*, (Translated With Notes By) Russell Grigg, W. W. Norton & Company, New York – London, ss. 87-101.
- Lacan, Jacques (2007b). “The Lacanian Field”, *The Other Side Of Psychoanalysis: The Seminar Of Jacques Lacan Book XVII*, (Translated With Notes By) Russell Grigg, W. W. Norton & Company, New York – London, ss. 69-86.
- Lemaire, Anika (1996). “Simgele Girişte Oidipus’un Rolü”, (Çev.) Nesrin Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2. Basım.
- Levant R. F. And Richmond K. (2007) “A Review Of Research On Masculinity Ideologies Using The Male Role Norms Inventory”, *Journal Of Men's Studies*, Vol: 15, No: 2, ss.130-146.
- Lüküslü, G. Demet (2005). “1960’lardan 2000’lere Gençlik Tipleri: Madeci Başarıcı Manager Tipten Yuppie ve Tiki’ye”, *Birikim*, Sayı: 196, Birikim Yayınları, İstanbul, ss. 30-36.
- Macmullan T. (2001). “What Is Male Embodiment?”, (Edit.) N Tauna, *Revealing Male Bodies*, Indiana University Pres, Bloomington.
- Maktav, Hilmi (2004). “Kuran’dan Kuram’a İslâmî Sinema”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, (Edit.) Murat Gültekingil, Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 989-1019.
- Mardin, Şerif (2007). “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4*, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 21-74.
- Mulvey, Laura (1993). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, (Çev) Nilgün Abisel, 25. *Kare*, Sayı: 3, ss. 18-24.

- Nagel, Joane (2004). “Erkeklik Ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet Ve Cinsellik”, (Çev.) Aksu Bora, *Vatan Millet Kadınlar*, (Der) Ayşegül Altınay, İletişim Yay, İstanbul, İkinci Baskı, ss. 65-102.
- Najmabadi, Afsaneh (2004). “Sevgili Ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak”, (Çev.) Tansel Güney – Elçin Gen, *Vatan Millet Kadınlar*, (Der.) Ayşegül Altınay, İletişim Yay., İstanbul, İkinci Baskı, ss. 129-166.
- Nazlı, Aylin (2006). “Modernitenin Öteki’si: Kadın ve Bedeni”, *Kadın Çalışmaları Dergisi*, Sayı:1, İstanbul, ss. 10-15.
- Öke, Mim Kemal (1991). “Avrupa’da Ve Amerika’da Aile Kurumu ve Devlet Koruyuculuğu”, *Aile Yazıları 2*, Tc. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, 2. Baskı, ss: 390-400.
- Öncü, Ayşe (2005). “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İnsanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, *Kültür Gragmanları: Türkiyede Gündelik Hayat*, (Haz.) Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber, (Çev.) Zeynep Yelçe, Metis Yayınları, İstanbul, İkinci Basım, ss.183-200.
- Öncü, Ayşe (1999). “İdealinizdeki Ev’ Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul’a Ulaştı”, *Birikim*, Sayı: 123, Birikim Yayınları. İstanbul, ss. 26-34.
- Önür, Nimet (2007). “Modernleşme Sürecinde Okul, Aile ve Medya Kavşağında Toplumsal Değerler”, *Değerler ve Eğitimi*, Edit: Recep Kaymakcan, Seyfi Kenan, Hayati Hökelekli, Şeyma Arslan, Mahmut Zengin, Değerler Eğitimi Merkezi Yayınları, İstanbul, ss. 157-176.
- Özbay, Ferhunde (1995). “Kadınların Eviçi ve Evdışı Uğraşlarındaki Değişme”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, (Haz.) Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, Üçüncü Baskı, ss. 129-1158.
- Özbay, Ferhunde (1998). “Türkiye’de Aile ve Hane Yapısı: Dün, Bugün, Yarın”, *75 Yılda Kadınlar Ve Erkekler*, (Der.)Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 155-172.

- Özdoğan Belligüçük, Fatma (2004, Nisan-Haziran). “Medyanın Aile Kurumu Açısından Eleştirel Okuması: Biz Evleniyoruz Programı Örneği”, *Aile Ve Toplum Dergisi*, Sayı:7, ss. 91-94.
- Özen, Zeynep (2010). “Aşk-ı Memnu: Tüketim Aşkının Yasak Lezzeti”, *Birikim*, Sayı: 256-257, Birikim Yayınları, İstanbul, ss.58-63.
- Pleck J. H. (1995) “The Gender Role Strain Paradigm: An Update”, *A New Psychology Of Men*, (Edit.) R. F. Levant & W. S. Pollack, Basic Boks, New York.
- Poster, Mark (1989). *Eleştirel Aile Kuramı*, (Çev.) Hüseyin Tapınç, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Pryor, Jan (2009). “Regulating Step-Parenthood”, *Regulating Autonomy: Sex, Reproduction And Family*, (Edit.) Shelley Day Sclater, Fatemeh Ebtehaj, Emily Jackson And Martin Richards, Hart Publishing, Oxford And Portland, Oregon.
- Saktanber, Ayşe (1995). “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın Veya İyi Eş, Fedakar Anne”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, (Haz.) Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, Üçüncü Baskı, ss. 211-232.
- Sancar, Nuray (1993). “Kadın Filmleri ya da Meryem’den Aygül’e Bir Arpa Boyu Yol”, *Evrensel Kültür*, Sayı:21, Eylül 1993, ss. 30-33.
- Sayılan, Fevziye – Özkazanç, Alev (2009). “İktidar Ve Direniş Bağlamında Toplumsal Cinsiyet: Bir Okul Etnografisi”, *Toplum Ve Bilim*, Sayı: 114, Birikim Yayınları, İstanbul, ss. 51-73.
- Sayın, Önal (1991). “Aile İçi İlişkilerin Toplum Ve Birey Boyutunda Çözümlemesi”, *Aile Yazıları 4*, Tc. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, 2. Baskı, ss. 522-539.
- Scognamillo, Giovanni (1998). “Türk Sineması’nın Son On Yılı”, *Varlık*, Sayı: 1091, ss. 21-32.
- Segal Lynne (1992). “Yarışan Erkeklikler: Erkeklik-Erkek İdeali”, (Çev.) Volkan Ersoy, *Birikim*, Sayı: 35, Birikim Yayınları. İstanbul, ss. 38-49.

- Sencer, Muzaffer (1983), "Türkiye’de Çocuk ve Aile", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt:2, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 358-364.
- Sunar, Diane G. (1982). "Female Stereotypes İn The United States And Turkey", *Journal Of Cross-Cultural Psychology*, 13, ss. 445-460.
- Şen, Mustafa (2007). "Kökene Dayalı Dayanışma-Yadımlaşma: ‘Zor İş...’, *Yoksulluk Halleri: Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, (Edit.) Necmi Erdoğan, İstanbul, ss. 249-292.
- Şeni, Nora (1995). "19. Yüzyıl Sonunda İstanbul Mizah Basınında Moda Ve Kadın Kıyafetleri", *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Haz. Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, Üçüncü Baskı, ss. 53-78.
- Şentürk, Ünal (2008). "Aile Kurumuna Yönelik Güncel Riskler", *Aile ve Toplum*, Yıl: 10, Cilt: 4, Sayı: 14, ss. 7-32.
- Şerifsoy, Selda (2004). "Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928-1950", *Vatan Millet Kadınlar*, (Der.) Ayşegül Altınay, İletişim Yay, İstanbul, İkinci Baskı, ss. 167-200.
- Tabakoğlu, Ahmet (1992). "Osmanlı Toplumunda Aile", *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, Cilt:1, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, ss. 84-88
- Tekeli, İlhan (1977). "Tarımda Mekanizasyonun Türkiye’nin Kırsal Yapısında Yarattığı Dönüşümler", *Bağımlı Kentleşme*, TMMOB, Ankara.
- Tekeli, Şirin (1995). "1980’ler Türkiye’sine Kadınlar", *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, (Haz.) Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, Üçüncü Baskı, ss.15-50.
- Tekeli, Şirin (1998). "Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırılmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme", *75 Yılda Kadınlar Ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 337-346.

- Tekelioğlu, Orhan (2006). “Bu Yarışma Sosyolojik Olarak Bitmiştir, Kazanan Bayhan’dır!”, *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen “Hak Zevki”*, Telos Yayıncılık, İstanbul, ss. 159-166.
- Tekelioğlu, Orhan (2006). “Yaşasın Cinsellik, Kahrolsun Aşk”, *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen “Hak Zevki”*, Telos Yayıncılık, İstanbul, ss. 305-307.
- Temelkuran, Ece (1999). “Cinsel Özgürlük Mavalı”, *Birikim*, Sayı: 119, Birikim Yayınları. İstanbul, ss. 37-41.
- Timisi, Nilüfer – Ağduk Gevrek, Meltem (2002) “1980’ler Türkiye’sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi” *90’larda Türkiye’de Feminizm*, (Der.) Aksu Bora – Asena Günal, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 13-40.
- Tolan, Barlas (1991). “Aile Cinsiyet ve Cinsel Roller”, *Türk Aile Ansiklopedisi*, Cilt:I, Ankara, ss. 208-24.
- Toprak, Zafer (1988). “Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyeti: Kadın Askerler ve Milli Aile”, *Tarih ve Toplum*, Sayı: 51, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 34-38.
- Toprak, Zafer (1992). “II. Meşrutiyet Döneminde Devlet, Aile ve Feminizm”, *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, Cilt:1, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, ss. 220-229.
- Toska, Zehra (1998). “Cumhuriyetin Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss. 71-88.
- Tosun, Necip (1991). “Türk Sineması’nda Aile”, *Türk Aile Ansiklopedisi III*, Tc. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, ss. 902-908.
- Tura, Saffet Murat (1994). “Olmak’ta Eksik’: Lacan’da Kastrasyon ve Narsizm”, *Fallus’un Anlamı*, Jacques Lacan, (Çev.) Saffet Murat Tura, Afa Yayınları, İstanbul, ss. 7-38.
- Turner, Bryan S. (1991). “Preface To The New Edition / Introduction: Interpretative Difficulties”, *The Social System*, Talcott Parsons, Routledge, London, ss. XIII-XXX.

- Türk, H. Bahadır (2008). “Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek: Erkeklik Çalışmaları İçin Bir İmkan Olarak Pierre Bourdieu”, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 112, Birikim Yayınları, İstanbul, ss. 119-146.
- Uçan, Sevgi (2004). “İkinci Dalga Feminizmin Açtığı Alan: Demokratikleşmeden AB’ye”, *Birikim*, Sayı: 184-185, Birikim Yayınları. İstanbul, ss. 113-121.
- Ülken, Hilmi Ziya (1991). “Aile”, *Aile Yazıları*, Yıl: 1 Cilt: 1 Sayı:1, ss. 27-32.
- Ünal, Hilmi Atıl, “Sık Kullanılan Bir Teknik; Melodram”, www.bgst.org/keab/unal20061203.asp, Erişim Tarihi: 02.01.2012.
- Üstel, Füsün (2008). “*Makbul Vatandaş*”ın Peşinde, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Üşür, Serpil (1995). “İslamcı Kadınların Yaşam Alanı: Tepkisel İndirgemecilik Mi?” *Türkiyede Kadın Olgusu: Kadın Gerçeğine Yeni Yaklaşımlar*, (Yayına Haz.) Necla Arat, Say Yayınları, ss. 129-149.
- Vogel, Lise. (1990) “Marksizm ve Feminizm: Mutsuz Evlilik, Deneme Ayrılığı ya da Başka Bir Şey”, *Birikim*, Sayı: 11, Birikim Yayınları. İstanbul, ss.38-47.
- Walby, Sylvia (2004). “Kadınlık ve Erkeklik Üzerinden Milliyetçiliği Anlamak”, (Çev.) Meltem Ağduk Gevrek, *Vatan Millet Kadınlar*, (Der.) Ayşegül Altınay, İletişim Yay., İstanbul, İkinci Baskı, 2004, ss. 33-63.
- Williamson, Judith (1998). “Kadın Bir Adadır: Dişilik ve Sömürgecilik”, *Eğlence İncelemeleri; Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*, (Der.) Tania Modleski, (Çev.) Nurdan Gürbilek, Metis Yay., İstanbul, ss. 135- 155.
- Yazan, Meriç Ümit (1991). “Sanayi Toplumlarında Aile Yapısı ve Fonksiyonları”, *Türk Aile Ansiklopedisi 3*, Tc. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, ss. 878-888.
- Yıldırım, Ergün (2005). “Bir Modernite Rüyası-Ailenin Sonu Mu?”, *Aile ve Toplum*, Yıl: 7, Cilt: 2, Sayı: 8, ss. 93-100.

Tezler

- Çetin, İhsan (2010). *Gecekonduunun Kentle Bütünleşme Sürecinde Alan-Mekan Faktörü: İzmir Örneği*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Uygulamalı Sosyoloji Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Maktav, Hilmi (1998). *1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Şengönül, Turhan (2007). *Toplumumuzda Eğitimin Dikey Sosyal Hareketliliğe Etkisi (İzmir’de Profesyonel Meslek Sahibi Bireyler Üzerine Bir Araştırma)*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Uluyağcı Canan (1993). *Türk Sineması’nda Erkek Söylemi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Ünal, Yörükhan (2009). *Tüketim Toplumuna Geçişte Televizyonun Sosyoekonomik Rolü*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

ÖZET

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 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 idealleştirmelerini, toplumsal alana gönderimde bulunan imlemeler olarak okumayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede 1980 sonrası Türk Sinemasında ailenin temsil ediliş biçimleri, örneklem olarak belirlenen sekiz film üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

An individual's perception of the self, of the concrete world and of an ideal life is mostly shaped by the defining characters 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. Because family exists in an individual's perception not only as an institutional structure but also through its spatial context, with people that is made of, via memories and through an envision of the notion of 'home' that surrounds this universe. Comprehension of family as such means the myth of family includes cultural and ideological processes that have a multifaceted impact on human experience.

This study aims to analyse any idealisation of family in cinematographic work as significations with references to social domain, predicated on the presupposition that artistic work conveys clues regarding social envision. In this respect, various representations of family in the Turkish cinema from 1980 onwards is analysed on the basis of eight representative films.

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Anamur’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Anamur’da tamamladı ve 1996 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü’ne girdi. Üniversite eğitimini tamamladığı 2001 yılında Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak akademik hayatına başladı. 2005 yılında “Türkiye’de Belgesel Sinema ve Suha Arın: Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı” başlıklı teziyle yüksek lisansını tamamladı. Aynı yıl Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde doktora eğitimine başladı. Sinema sosyolojisi, Türk Sineması, belgesel sinema gibi alanlarda çalışmalarını sürdürmektedir.