

Atıf Bilgisi: Göker, N. ve Göker, G. (2021). Mücbir sebep ya da babalığın terki: Force Majeure filminde aile anlatısının göstergebilimsel analizi. *İNİF E- Dergi*, 6(1), 362-382.

MÜCBİR SEBEP YA DA BABALIĞIN TERKİ: FORCE MAJEURE FİLMİNDE AİLE ANLATISININ GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Dr. Öğr. Üyesi Neslihan GÖKER*

Doç. Dr. Göksel GÖKER**

DOI: 10.47107/inifedergi.870560

Araştırma Makalesi***

Başvuru Tarihi: 29.01.2021

Kabul Tarihi: 13.04.2021

Öz

Sosyolojik bir olgu olarak aile, sinema filmlerinin ilgi duyduğu konulardan biridir. Ailenin bütün toplumların en önemli ve temel bileşenlerinden biri olması, onu evrensel bir olgu olarak değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Böylelikle her ülke sinemasında aile temsillerine yer verildiği görülmektedir. Ailenin evrenselliğinin aksine, kültürden kültüre farklılaşan özellikleri, aileyi ve aileye ilişkin anlatıları değiştirmektedir. Bu anlamda sinema filmlerinde ortaya konulan aile temsilleri, ülkenin kültürel özelliklerinden etkilenmektedir. Aile ile ilgili bir diğer önemli konu ise aile içerisinde ortaya çıkan toplumsal cinsiyet rolleridir. Bütün toplumlarda aile üyelerinden beklenen temel davranış kalıpları bulunmaktadır ve bunlar aile içi ilişkileri düzenleyen kurallar bütünü olarak kabul edilir. Ailede bireylerin toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmemesi, aile içi ilişkilerin zedelenmesine neden olmaktadır.

Sinemanın en bilinen ve tartışılan temsillerinin başında erkek temsilleri gelir. Erkek temsilleri içerisinde ise “baba figürü” toplumsal rollerle örülmüş, çoğu zaman kahramanvari bir kimliği ifade etmektedir. Ataerkil aile yapısında babadan aileyi ve özellikle de çocukları tehlikelere karşı koşulsuz koruması beklenir. Bu beklentilerin boşa çıkması, erkeği/babayı sorgulamayı ve bir itibar kaybını beraberinde getirmektedir. *Force Majeure* filminde toplum içerisinde genel kabul gören, toplum tarafından ona atfedilen sorumluluk alanında başarısız olan babanın aile içi kurtarıcılık ve liderlik rolleri tartışmaya açılır.

Bu çalışma kapsamında, anlatı yapısının merkezine aileyi alan İsveç yapımı *Force Majeure* (2014) filmi, aile ve aile içi toplumsal roller bağlamında çözümlenmektedir. Çalışmada göstergebilimsel yöntem esas alınmış, filmin anlatı yapısı çözümlenmiştir. Anlatı yapı çözümlemesinde; anlatıyı oluşturan kesitler belirlenmiş, filmin karakterleri ve karakterler arasındaki ilişkiler toplumsal roller açısından analiz edilmiştir. Analiz sonucunda filmin, klasik erkeklik ve babalık temsillerini ters yüz ederek bunları sorgulamaya açtığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aile, Toplumsal Rol, Force Majeure, Göstergebilim, Anlatı Çözümlemesi

FORCE MAJEURE OR ABANDONMENT OF FATHERHOOD: SEMIOTIC ANALYSIS OF THE FAMILY NARRATIVE IN FILM FORCE MAJEURE

Abstract

Family, as a sociological phenomenon, is one of the subjects of interest in motion pictures. The fact that the family is one of the most important and fundamental components of all societies, introduces a requirement of evaluation of it as a universal phenomenon. Thus, it is seen that family representations are included in all countries' cinema. In contrary to the universality of the family, the characteristics differentiating at each culture, change the family and the narratives about the family. In this sense, family representations in movies are influenced by the cultural characteristics of the country. Another important issue regarding the family is the gender roles that reveal within the family. In all societies, there are basic behavioral patterns expected from family members and these are accepted as a set of rules that regulate intra-

* Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, E-mail: neslihanuyucesoy@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-8294-8916

** Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, E-mail: gokselgoker@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5794-1122

*** Yazar / yazarlar, makalede araştırma ve yayın etiğine uyulduğuna ve kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edildiğine yönelik beyanda bulunmuştur.

family relationships. The cases of family individuals not fulfilling their gender roles, cause deprecation in family relationships.

One of the most known and discussed representations of cinema is male representations. Among the male representations, the “father figure” woven with social roles, expresses a heroic identity. In the patriarchal family structure, the father is expected to protect the family and especially the children against dangers unconditionally. The failure of these expectations brings with questioning of the man/father and a loss of reputation. In film *Force Majeure*, the father fails in the area of responsibility generally accepted in the society and attributed to him by the society. Because of this father’s domestic savior and leadership roles are discussed.

Within the scope of this study, *Force Majeure* (2014), a Swedish film that centres the family in the narrative structure, is analyzed in the context of family and social roles within the family. The semiotic method is taken as a basis in the study, and the narrative structure of the film is analyzed. In the narrative structure analysis; the sections form the narrative are determined, the characters of the film and the relationships between the characters are analyzed in terms of social roles. As a result of the analysis, it was found that the film questions the classical representations of manhood and fatherhood by reversing them.

Keywords: *Family, Social Role, Force Majeure, Semiotics, Narrative Analysis.*

Giriş

Aile bütün toplumlarda gerek bilimsel gerekse sanatsal alanda önemli bir tartışma konusu olmuştur. Ailenin geçmişten günümüze tüm toplumsal formasyonlarda var olduğu, ancak yine tarihsel süreç içerisinde hem işlevleri ve türleri bakımından hem de toplumsal anlamları açısından çeşitli dönüşümlere uğradığı dikkat çekmektedir.

Bu anlamda her ne kadar yaşamda verili bir toplumsal öge olarak değerlendirilip, doğallaştırılsa da ailenin değişime açık olduğu, taşıdığı anlamların günden güne farklılaştığı belirtilmelidir. Diğer taraftan ailenin salt var olması anlamında bir evrensellik özelliği taşıdığı görülür, ancak yine ailenin kültürden kültüre, toplumdan topluma farklı bir anlam yelpazesine sahip olduğu ve toplumsal işlevlerini, toplumun kendisine yüklediği anlamlar çerçevesinde yerine getirdiği kabul edilir. Böylelikle aile, evrensel bir tartışma konusu olduğu kadar, toplumsal yaşamda siyasal, ekonomik ve kültürel bir tartışma alanına da konu olmaktadır.

Ailenin bir problem alanı olarak tartışılmasında kuşkusuz aile içi rollerin kuruluşu, dağılımı ve işlevselliği önemli bir yer tutar. Özellikle toplumsal cinsiyet farklılıkları ekseninde aile içi rollerin belirlendiği ve günümüzde yaygın bir bakış olarak ataerkil/eril/patriarkal söylemlerin ve pratiklerin, ailedeki rol dağılımlarını etkilediği kabul edilmektedir.

Farklı toplumsal yapı ve kültürel atmosfer nedeniyle aileye atfedilen önem ve özellikler ile ailenin çeşitli sanat eserlerinde temsili arasında kimi zaman eleştirel kimi zaman da yansıtıcı/pekiştirici bir anlayış ortaya çıkmaktadır. Günümüzde sinema filmlerinin de en çok ilgi duyduğu sosyolojik olguların başında aile konusu gelmektedir. Sinemada bazen ailenin doğrudan sorunsallaştırıldığı, çoğu zaman da bir alt metin, toplumsal ilişkileri etkileyen bir zemin olarak anlatının içerisinde kullanıldığı görülmektedir.

Bu çalışmada, aile konusunu doğrudan sorunsallaştıran ve anlatısının merkezine aile içi ilişkilerin kırılma ve toplumsal rollerin dağılımını ve bunun sonucunda ortaya çıkan ilişki örüntülerini anlatan İsveç yapımı *Force Majeure* (2014) filminin göstergebilimsel çözümlemesi yapılmıştır. Göstergebilimsel çözümleme yönteminin odak noktalarından biri anlatı yapısıdır. Bu kapsamda *Force Majeure* filminin aile içi gelişmeleri anlatı yapısı içerisinde nasıl sunduğu ve hangi kesitsel dönüşümlerle anlamı inşa ettiği belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında, Force Majeure filminin analizine teorik zemin teşkil etmesi bakımından aile, aile içi roller, erkeklik ve sinemada babalık temsilleri hakkında bilgi verilecektir.

1. Kavramsal Çerçeve

1.1. Ailenin Toplumsal Anlamları

Gordon Marshall (1999, s. 7) aileyi; kan, cinsel ilişki ya da yasal bağlarla birbirine bağlı olan insanlardan oluşmuş, mahrem ilişkilerle örülü bir grup olarak tanımlar. Bu tanım içerisinde ailenin hem bazı özelliklerine hem de içerisindeki bireylerin çeşitli şekillerde birbirleriyle olan bağına vurgu yapılmaktadır. Ancak dikkat çekilmesi gereken konuların başında ailenin belirli bir mahremiyet olgusu ile bütünleşmiş bir grup olması gelmektedir.

Ailenin tarihsel süreç içerisinde farklı şekillerde ortaya çıktığı ve anlamlandırıldığı görülmektedir. Köse'nin belirttiği gibi (2012, s. 15) aile kavramının tanımı, yapısı, türleri ve işlevleri, üretim ilişkilerindeki değişime bağlı olarak dönüşüme uğramaktadır. Ailede yaşanan değişim ve dönüşümlerin belirleyici bir ögesi olarak üretim ilişkileri, ailenin de nasıl bir birliktelik olacağını, aile içerisinde ortaya çıkan iş bölümünün niteliksel ve niceliksel özelliklerini şekillendirmektedir. Ancak günümüzde, duygusal bağların da ailenin oluşumunda ve sürdürülebilirliğinde önemli rol üstlendiği kaydedilmektedir. Köse'nin sunduğu perspektiften hareketle, üretim ilişkilerinin aileyi de inşa ettiği görülür. Buna göre, avcı ve toplayıcı toplumda aile, tarım toplumunda aile, sanayi toplumunda aile ve sanayi sonrası toplumlarda aile olarak sınıflandırılacak bir değişim seyri ortaya çıkmaktadır (Köse, 2012, s. 17-31). Üretim ilişkilerinin değişmesi, buna bağlı olarak aile bireylerinin üretim ilişkilerine katılım tarzı, iş ve ev yaşamının ayrılması, üretim etkinliklerine uyumlu statü farklılıklarının ortaya çıkması vb. değişimler, aileyi de aile içi rolleri de değiştirmektedir. Bu nedenle aile tarihsel bir olgu olarak toplumsal koşulların değişiminden etkilenen ve yeni koşullara ayak uyduran, aynı zamanda koşulları yeniden üreten bir toplumsal grup olarak değerlendirilir. Ailenin evrensel olduğunu savunmak ve evrensel bir aile arayışı içerisinde olmak Gerstel'e göre (2008, s. 24) belirli bir yer ve zamanda ortaya çıkan ailenin farklılığını gizlemeye yarayan bir aile ideolojisini yeniden üretir. Aileye ilişkin yapılan araştırmaların bu ideolojiyi yanlışladığı, ailenin evrensel olmaktan uzak olduğu kabul edilmektedir.

Aileye ilişkin yapılan sınıflandırmaların; ailenin genişliği, güç ilişkileri, rol dağılımları ve eşliliğin niceliksel özelliklerine göre şekillendiği görülmektedir. Örneğin Giddens (2008, s. 247-248) aileyi çekirdek/geniş ve tekeşli/çokeşli aile olarak sınıflandırmaktadır. Çekirdek aile baba, anne ve çocuklardan oluşan bir birlikteliği ifade ederken; geniş aile, akrabalık ilişkilerini de kapsayan daha kalabalık bir birlikteliği ve iş bölümünü anlatmaktadır. Diğer taraftan aile içi birlikteliklerin sayısal çeşitliliğine göre çok eşli ve tek eşli olmak üzere bir ayırım söz konusu olabilmektedir. Ancak günümüzde hem yasal çerçevesi hem de toplumsal koşullar nedeniyle tekeşlilik bir norm olarak kabul edilmektedir. Güç ve otoritenin dağılımına göre ise anaerkil, babaerkil ve eşitlikçi (Zeybekoğlu Dündar, 2012, s. 46) aile türlerinden söz edilebilir. Dolayısıyla aileyi bir problem alanına dönüştüren en önemli özelliklerinden biri, bir ilişki biçimi olarak ailenin güç, otorite ve iktidar ilişkilerini içerimlemesidir. Bunların dışında; endogami, egzogami, patrilokal, matrilokal ve neolokal (Zencirkıran, 2015, s. 165-166) gibi evlilik ve yerleşim biçimlerine göre şekillenen aile yapıları bulunmaktadır. Diğer taraftan heteronormatif aile yapısı dışında, farklı cinsel yönelimlerle ortaya çıkan aile ve birliktelik türleri de bulunmaktadır.

Aile, temel bir toplumsal kurum olarak, tıpkı diğer kurumlar gibi toplumsal yaşamda çeşitli işlevleri yerine getirmektedir. Aydın (2000, s. 38) bu işlevleri şu şekilde

kategorize etmektedir: biyo/psikik işlevler, ekonomik işlev, eğitim işlevi, dini işlev ve boş zamanları değerlendirme işlevi. Ailenin ilk temel işlevi onun soyun devamlılığını sağlamaya dönük işlevidir. Diğer taraftan aile fiziksel tatminin yanı sıra psikolojik işlevlerle örülüdür. Aile içerisinde bireyler kendilerini yalnız hissetmezler, dayanışma içerisinde olurlar ve moral motivasyon anlamında aileden beslenirler. Ekonomik işlevler ise bireylerin hem tüketim hem de üretim faaliyetlerini belirlemesi noktasında anlam kazanmaktadır. Eğitim veya bir başka ifadeyle toplumsallaşma, ailenin toplumsal yaşamın yeniden üretilmesinde yerine getirdiği en önemli işlevlerden biridir. Hayata gelen her birey toplumsallaşma ihtiyacı içerisinde ve bu ihtiyaç öncelikle ailede giderilir. Bütün bunlarla birlikte ailenin, içerisindeki bireylere boş zamanlarını değerlendirmeye dönük işlevler sunduğu da görülmüştür.

1.2. Toplumsal Normlar ve Aile İçi Roller

Aile, bir grup olarak içerisinde bulunan bireylere çeşitli kurallar getirir ve bu kurallar çerçevesinde aile içi ilişkilerin, rol dağılımlarının ve çocuklara ilişkin sorumlulukların sınırları belirlenir. Toplumsal rol kavramı, müşterek ilişkiler içinde toplumsal konumla ilgili mümkün davranış repertuarını, yani toplumsal duruş ya da statüyü ifade eder (Barbalet, 2020, s. 915). Roller, toplumsal yapının içerdiği normların ve konumların davranışsal karşılığı olarak kavranmıştır. Bunun dışında rollerin yalnızca yapısal boyutu değil, aynı zamanda insanların biyolojik ihtiyaçlarına uygun şekilde davranmalarına neden olan ve bireylerin içinde bulunduğu toplumsal kategorilere bağlılıkları sonucu sergiledikleri davranışları da ifade eden toplumsal rol anlamı da geliştirilmiştir (Walby, 2008, s. 625). Aile ile rol arasındaki ilişkide belirleyici olan bir diğer kavram toplumsal cinsiyettir. Toplumsal cinsiyet, cinsiyetlerin toplumsal olarak kurumunu ifade eden bir kavram olarak, Demez'in ifadesiyle aile içindeki rol paylaşımlarını da belirlemektedir. Toplumsal cinsiyetin algılanışı ve sunuluşu kültürel bir olgudur (2005, s. 22).

Rollerin, bireylerin grup içindeki konumuna göre bireyden beklenen davranış örüntüleri olduğu düşünülürse, aile içerisinde öncelikle erkekten ve kadından, sonrasında ise çocuklardan beklenen bazı davranışlar bulunmaktadır. Toplumsallaşma süreci içerisinde, rollerini öğrenen ve içselleştiren aile üyeleri, toplumun beklentilerine uygun olarak davranmakta zorluk çekmemekte, hatta çoğu zaman bu davranışları yaparken farkına bile varmamaktadır (Zeybekoğlu, 2013, s. 11-14). Toplumun beklentilerine ve normlarına uygun davranan birey için her şey yolunda ilerlerken normların dışına çıktığında ya da aykırı davranıldığında bir kaos ortamı oluşmaktadır. Hatta toplumun beklentilerine uygun bir davranış modeli sergilemeyen birey çeşitli yaptırımlarla karşı karşıya gelmektedir (Demez, 2005, s. 58). Tıpkı bu çalışmada çözümlenen Force Majeure filminde olduğu gibi babanın aile içinde üzerine düşen babalık rollerine uygun bir davranış sergilememesi, çözüm bekleyen bir aile krizine dönüşebilmektedir.

Ailenin bir kurum olarak işleyiş mekanizmasını oluşturan toplumsal normlar aynı zamanda, aile içi iş bölümünü de belirler (Sayın, 2020, s. 189). Geleneksel bir aile modeli içerisinde iş bölümü, kadının ev işlerini üstlenmesi, erkeğin ise evin ekmeğini kazanması (Dökmen, 2010, s. 196) üzerine inşa edilmiştir. Cinsiyete dayalı iş bölümü ataerkil yapının doğal bir sonucudur. Ataerkil aile yapısı Engels'in (2005, s. 15) de belirttiği üzere en eski aile biçimi olarak kabul edilmektedir. Kökeni kapitalizm öncesine uzanan ataerki kavramı; hayatın farklı alanlarında erkek ve kadının eşitsiz ilişkilerinin temel belirleyicisi haline gelmiştir (Yaman, 2013, s. 19-55). Ataerkil yapı, kadınlara ve erkeklere farklı görev ve sorumluluklar yükleyerek, erkeklerin kadınlar üzerindeki cinsel, toplumsal, iktisadi ve politik tahakkümünü sürdürmesini ve kadınların denetim altında tutulmasını sağlamaktadır. Bu bakımdan ataerkil sistemde cinsiyete dayalı iş bölümü yansız bir olgu değil aksine

cinsiyetçi (Yaman, 2013, s. 94- 98) olarak kurulmaktadır. Bu cinsiyetçi iş bölümüne göre kadın, anne ve ev kadını olarak ev içi özel alanda; erkek ise eve ücret getiren ve ekmek parası kazanan kişi olarak kamusal alanda yer almaktadır (Yeşildal, 2010, s. 214). Buna bağlı olarak ev ve ev dışı emek olarak ayrıştırılabilecek bir düzlemde, kadınların ev içi emeği ile erkeklerin ev dışı emeği, onların ailedeki rollerini ve kimliklerinin konumlanışını ortaya koyar. Günümüz modern toplumlarında kadınların çalışma yaşamına girmesi ev içi emeğin eşitlenmesine doğru bir gelişimi ortaya koymaktadır. Bir diğer ifadeyle, kadın ve erkeklerin rolleri, ekonomik bunalım, üretim ve tüketim kalıplarındaki değişimler ve kadınların sivil toplumda artan etkinliklerine (Demez, 2005, s. 37) bağlı olarak değişim gösterebilir.

1.3. Erkeklik Halleri ve Bir Performans Olarak Babalık

Force Majeure filminde aile içerisinde ortaya çıkan dramatik gerilimin nedeni Tomas (Erkek, Baba) ile ilgilidir. Bu nedenle özellikle filmin anlaşılması açısından erkekliğin ve dolayısıyla aile içerisinde babaya yüklenen anlamların ve sınırlılıkların değerlendirilmesi faydalı olacaktır.

Toplumsal cinsiyet üzerine yapılan çalışmalarda, kadına odaklanan çalışmaların yoğunluğu dikkat çekmektedir. Scott'ın (2007, s. 9) da vurguladığı gibi “toplumsal cinsiyet kadınlar ile eş anlamlı” olarak görülmesi nedeniyle çok sayıda çalışmanın başlığını ve içeriğini kadınlar oluşturmaktadır. Erkekliğe ilişkin çalışmaların nispeten geç başlamasının temel nedenlerinden biri kadınların “sorun” olarak görülmesi ile ilişkilidir. Kadın bir sorunken erkeğin doğallığı, onu görünmez kılmaktadır (Onaran vd., 1998, s. 1). Diğer taraftan erkeklik, Sancar'ın belirttiği gibi (2011, s. 16) öteki konum olarak kadınlık hakkında konuşma inisiyatifi elinde tutan bir iktidar alanıdır. Dolayısıyla tartışmaya açık bir alan haline gelmesi sosyal, kültürel, politik, ekonomik vb. birçok mücadele alanında yaşanan gelişmelerle mümkün olmuştur. Erkeklik ve erkek kimliği üzerine çalışmalar 1970'lerde ikinci dalga feminizmin yol açtığı tartışmalarla başlamıştır. Özellikle de 1980'lerde sosyal bilimlerde, edebiyat, sinema, televizyon ve reklam alanında sorgulama dışı kalan erkek imgesi çalışır ve tartışılır hale gelmiştir (Maral, 2004, s. 128; Onaran vd., 1998, s. 1).

Atay'a göre (2004, s. 14) erkeklik, “bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplumu” olarak belirginleşir. Bütün bunlar erkekler, toplumsal cinsiyet çerçevesinde belirli sınırlılıklar çizer. Burn (1996) erkeklerin yaşadıkları sınırlılıkları erkek cinsiyet rolüyle ilişkili normlara bağlamış ve bunları üç başlık altında incelemiştir (Akt. Dökmen, 2010, s. 219): Başarı/statü normu, güçlü olma normu ve kadınsı olmama normu. Başarı normu özellikle iş yaşamında başarılı olmayı ve ailenin geçimini sağlamayı ifade etmesi bakımından erkeğe yüklenen başat rollerden biridir. Sancar'ın vurguladığı gibi (2011, s. 64) ekonomik, kültürel, sosyal sermayeleri düşük erkeklerin, kendilerini başarılı ve toplumda saygın biri olarak görebilmeleri, bir aileyi geçindirmelerine bağlıdır. Erkeklik söylemlerinden başarılı ve güçlü olma normu sınıfsal yapılara göre de farklılık göstermektedir. Alt sınıfların erkeklik söyleminde delikanlılık ve harbi olma anlatıları; üst sınıfların erkeklik söyleminde ise iş, güç, başarı, kariyer, para ve araba yer almaktadır. Çünkü üst sınıf için erkek olmanın yegâne koşulu ekonomik anlamda güçlü olmaktır (Cengiz vd., 2004, s. 56). Diğer taraftan erkeğin hem kamusal hem de özel alanda güç ile ilişkilendirilmesi; fiziksel, zihinsel ve duygusal olarak (Dökmen, 2010, s. 221) güçlü olmasını bir zorunluluğa dönüştürmektedir. Bu beklentilerin geleneksel toplumlarda çok daha yüksek düzeyde olduğu görülür. Onaylanan erkek değerleri “sert”, “hükmeden”, “kararlı”, “etkin” (Zeybekoğlu, 2013, s. 54) gibi söylemlerle şekillenmektedir. Bu eril söylemler çerçevesinde erkekler gündelik

yaşam pratiklerinde itibar kaybı yaşamamak ya da onaylanmak için erkeklik konumlarını sürekli ispat etmenin mücadelesine girerler. Çünkü Sancar'ın (2011, s. 19) da altını çizdiği gibi erkeklik, sınırları ve kaybedilme koşulları her zaman belirsiz ve değişken olan bir iktidar inşa stratejisidir, böylelikle sürekli yeniden kazanılması ve kurulması gerekmektedir.

Erkekliğin inşa süreçlerinden biri de aile içinde babalık göreviyle şekillenir. Toplumun temeli olan aile kurumunu ayakta tutacak kişi babadır. Sancar'a göre (2011, s. 121) baba olmak, "ailede geçimi sağlayan", "piyasada çalışan" ve devletin karşısında "aile reisi" olarak konumlanan toplumsal bir pratiktir. Yani baba olmak piyasa ve devlet arasındaki ilişkiler ile şekillenen ve bütün bu alanları birbirine bağlayan toplumsal bir kurulumdur. Toplumsal cinsiyet bir yapı olarak değil erkek ve kadının gündelik yaşam pratiklerinde "performans" (Maral, 2004, s. 128) olarak ele alındığında "ailenin ordu gücü" olan (Selek, 2018, s. 23) babadan aile içerisinde "ideal baba" performansları beklenir. Evin bakıcısı ve koruyucusu olan baba, ev içinde ya da dışında erkeklik konumuyla özdeşleşen sertlik, dayanıklılık ve güç ile ilişkilendirilen görevler yapar. Bunlar ağır yükleri taşıyabilmek, sıkışık kapakları açabilmek, kaçan birini koşup yakalayabilmektir. Ama baba olmak Sancar'a göre (2011, s. 120) annenin onayına ve kabulüne muhtaçtır.

German'ın belirttiği gibi, ailede genel olarak çocuklar, ekonomik ve duygusal olarak anne babalarına, kadınlar kısmen ekonomik olarak kocasına, erkekler ise çocuklarına ve eşlerine duygusal destek açısından bağımlıdır (2006, s. 64). Diğer taraftan Giddens (2008, s. 249) ailenin, yakın duygusal bağlarla bağlanan, ev mahremiyetinin yüksek bir derecesinin tadını çıkararak ve çocukların yetiştirilmesi ile uğraşan bir topluluk olarak anlam kazandığını vurgulamaktadır. Bu anlam yelpazesi içerisinde yer alan özellikler (duygusal bağ, mahremiyet, çocuk yetiştirimi) aileyi güçlü kılabileceği gibi kırılabilir hale de getirebilmektedir. Özellikle de erkeklerden, bir taraftan aileye hükmetmesi ve ailenin reisi olması, diğer taraftan aileyi, özellikle de çocukları koruması beklendiğinden bu beklentilerin boşa çıkması, erkeği/babayı sorgulamayı ve bir itibar kaybını beraberinde getirmektedir.

1.4. Sinemada Babalık Temsilleri

Sinema, dünyayı "görme biçimimizi belirleyen" (Burton, 1995, s. 39) en etkili kitle iletişim araçlarından biridir. Kişilerin, toplumların, sınıfların temsil edilme biçimleri medya aracılığıyla oluşturulur. Sinemanın en bilinen ve tartışılan temsillerinin başında kadın ve erkek temsilleri gelir. Erkek temsilleri içerisinde ise "baba figürü" toplumsal rollerle örülmüş, çoğu zaman kahramanvari bir kimliği ifade etmektedir.

Ryan ve Kellner'a göre (1997, s. 18-37) sinema kültürel bir temsil arenasıdır. Bu arenada sunulan filmler toplumsal yaşamın söylemlerini anlatılar içinde şifreleyerek aktarırlar. Bu bakımdan filmler, temsili öğeler yoluyla seyirciye belli bir bakış açısını telkin eder. Sinema filmlerinde aile önem atfedilen öncelikli kurumlardan biridir. Özellikle Öztürk'ün de altını çizdiği gibi (2000, s. 69-73) Hollywood sinemasında aileyi korumak ve yüceltmek birinci önceliktir. Kadınların sinemadaki temsili ise çoğu durumda ataerkil ideolojiyle uyumludur. Kadınlar aile içinde eş ve anne olarak ev içi rolleriyle sınırlandırılan duygusal ve zayıf karakterler olarak resmedilir. Erkekler ise güç ve kahramanlık gösterileriyle sunulurlar. Ayrıca evliliğe ve aileye karşı alternatif arayanlar engellenir. Ryan ve Kellner (1997, s. 17) Hollywood sinemasındaki temsillerin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırdığını vurgular. Egemen kurum ve değerlerin arasında erkeklerin imtiyazlı kılınması, kadınların ikinci sınıf toplumsal rollerde konumlandırılması, toplumsal iktidarın eşitsizce pay edilmesini engelleyen babaerkil

anlayış yer almaktadır. Sonuç olarak Hollywood sineması her konuda olduğu gibi aile söz konusu olduğunda da biçimi ve özü itibarıyla ideolojik bir yapıya sahiptir.

Holt ve Thompson (2011, s. 429-438) toplumsal yapı içerisinde erkeklerin statüsüne bağlı olarak farklılaşan Amerikan kahraman erkeklik ideolojilerini; “evini geçindiren erkeklik”, “asi erkeklik” ve “eylem adamı kahraman erkeklik” olarak üçe ayırırlar. Eylem adamı kahraman karakterler filmlerde, kitaplarda, televizyonda, sporda ve müzikte başarılı kişiler tarafından sunulmaktadır. Sinema perdesinde ise eylem adamı kahraman erkekleri yıldız isimler canlandırmaktadır. Sinema perdesinde sunulan eylem adamı kahraman erkeklik modelinde bir erkeği kahraman yapanın ne olduğu, iyi baba olmanın ne demek olduğu, bir adamı neyin başarılı yaptığı ve bir adamın nasıl saygınlık kazanacağını gösteren anlatılar yer alır. Bu karakterlerin ortak noktası düşmanı yenerek kahraman olmaları ve gösterişli biçimde erkekliklerini kanıtlamalarıdır. Böylece erkek kahraman ataerkil hiyerarşik konumundaki yerini alırken kadınlar geleneksel temsilleri içerisinde sunulmaya devam ederler. Yani filmlerin sunduğu temsillerde kadınlar ev içi alanda, erkekler kamusal alanda sunulurken, erkekten ailesini koruması, geçindirmesi ve tıpkı filmlerdeki gibi kahramanlaşarak ailesini bütün tehlikelerden kurtarması beklenir.

Diğer taraftan sinema, toplumsal süreçlere tanıklık eden, bir yandan da eleştirel müdahalede bulunan ve bu süreçlere ilişkin “yeni görme ve düşünme biçimleri” öneren kültürel bir araçtır (Suner, 2006, s. 10). Sinemada toplumdaki iki önemli figürün, kadınlık ve erkekliğin temsil kodlarını alt üst eden; geleneksel anlatıyı hem tematik hem de biçimsel görenekler açısından parçalayan filmler de mevcuttur. Çalışmada çözümlenen *Force Majeure* filminde olduğu gibi, bu filmler alternatif erkek temsilleri sunarak aileye ve aile içi rollere ilişkin farklı yaklaşımlar getirirler.

1.5. Ruben Östlund Sinemasında Tematik ve Biçimsel Özellikler

İskandinav sinemasının son dönemdeki önemli temsilcilerinden biri olan Östlund, kariyerine kayak filmleri çekerek başlar. İlk dönem yaptığı kayak filmleri *Force Majeure* için de önemli bir hazırlık aşaması olmuştur. Çünkü *Force Majeure* filminde yönetmen mekân olarak Fransız Alplerini tercih eder. Östlund’un sinemasındaki tematik göreneklerin başında toplumsal normları eleştiriye açması gelir.

Bu eleştirel perspektif, Ruben Östlund’un filmografisinde 2004 yapımı ilk uzun metrajlı filmi *Gitarrrmongot* (Gitar Mongol) ile başlar. Bu tartışma *De ufrivillige* (İstemsiz) ve *Play* (Oyun) filmleriyle devam eder. Bu filmlerin ortak noktası filmlerdeki karakterlerin toplumsal normlarla yaşadıkları sorunlardır. Östlund’un filmleri genel olarak tek bir karakterden yola çıkarak toplumsal normları/kodları eleştirmeye başlar ama filmlerin ilerleyen kesitlerinde toplumsal normlarla sorunları olan insanlar çoğalır ve ele alınan konu bireysel bir sorun olmaktan çıkarak toplumsal bir soruna dönüşür.

Ruben Östlund’un sineması, sinematografik özellikleri açısından da dikkat çekicidir. Yönetmenin filmlerindeki sinematografik özelliklerinin başında plan sekanslar gelir. Çalışmada çözümlenen *Force Majeure* filminde de birçok tek plandan oluşan sahne, özellikle filmin açılış sekansından itibaren ön plana çıkmaktadır. Yönetmenin sinemasındaki tek plan kullanımı sinemasal üslubu ve seyirciyle kurduğu ilişki hakkında önemli bilgiler içerir. Savaş’ın da vurguladığı üzere (2019, s. 32-33) yönetmenlerin sinemalarının ayırt edici ve belirgin bir özelliği olarak kullandıkları biçim tercihlerinin ardında yatan neden, filmin içeriği ile ilgilidir. Anlatıyı güçlendirmek için kullanılan plan sekans uygulaması, yönetmenlerin özgürlük alanını da genişleten bir tekniktir. Yönetmene özgürlük sunan bu teknik, seyircinin de özgürlüğüne saygı duymanın bir gerekliliği olarak tercih edilmektedir. *Force Majeure* filminde babanın bir çığ gösterisi sonucunda aile içindeki gücünü ve kurtarıcılık rolünü kaybetmesinin öncesini ve sonrasını, yönetmen

plan-sekans tekniğini kullanarak seyirciye aktarır. Çünkü bu içeriğe en uygun biçim, dramatik yapının zaman-mekân birlikteliğini de sağlayan plan sekanstır.

Yunan sinemasının önemli temsilcisi Theodore Angelepolous da filmlerinde sıklıkla plan sekans tekniğini tercih eden yönetmenlerden biridir. Yönetmen bu tekniği sinemasında yabancılaştırıcı bir unsur olarak değil aksine seyircinin öze/hikâyeye dâhil olması için kullandığını dile getirir. Çünkü bu teknik sayesinde seyirci filmi mantıklı bir şekilde değerlendirme ve tamamlama fırsatı yakalayacaktır (Mitchell, 2006, s. 38).

Konvansiyonel bir sinema dilini benimsemeyen Ruben Östlund da çağdaşlarının yolundan giderek bu teknik kullanımıyla seyirciyi filme ortak etmeye çalışır. Filmlerinde seyirciyi gözlemleyici, çoğu zaman da tanık pozisyonuna yerleştiren yönetmen, böylece seyirciden filme mesafeli yaklaşmasını ve eleştirel bir tutum takınmasını ister. Bu bağlamda *Force Majeure* filminde yönetmen seyircisinden düşünceli bir izleme edimi beklemektedir.

2. Force Majeure: Bir Aile Anlatısının Göstergebilimsel Çözümlemesi

2.1. Filmin Öyküsü ve Çözümleme Yöntemi

Alplere kayak tatili yapmak ve birlikte vakit geçirmek için giden İsveçli bir ailenin hikâyesinin anlatıldığı filmde görünürde mutlu ve ideal aile tablosunu bozan bir gelişme yaşanır. Turistik kayak merkezlerinde turistlere görsel bir şölen yaşatmak için yapılan kontrollü çığ gösterisi, ailenin öğle yemeklerini yedikleri bir sırada gerçekleşir. Kontrollü çığ gösterisinde Ebba (Lisa Loven Kongsli) çığın kontrollü olduğundan habersizdir. Baba Tomas (Johannes Kuhnke) elinde telefon bu olayın kaydını alırken korkulacak bir şey olmadığını söyler. Ama çığ olanca hızıyla ailenin üzerine gelmektedir. Çocuklar korku içinde “baba”larına seslenirken bir anda Tomas eldivenlerini ve telefonunu alarak masayı terk eder. Kendi canını kurtarmak için ailesini geride bırakan Tomas’a karşılık Ebba ise çocuklarını korumak için onlara sarılır. Kontrollü çığ bittikten sonra Alplerin eteğinde turistler yemeklerini yemeye devam ederken Ebba ve çocuklar Tomas’ın yanında olmadıklarını görürler. Yaşanan bu gelişmeden sonra, aile içi rollerde babaya yüklenen *kurtarıcılık ve liderlik rolleri tartışmaya* açılır.

Force Majeure (2014) filminin çözümlenmesinde göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Göstergebilim, iletilerin aktarımı ile değil, anlamların üretimi ve değişimi ile ilgilenen (Fiske, 2003, s. 239) bir yaklaşım ve yöntemdir. Göstergebilim; hikâye, roman, öykü, reklam veya sinema filmi gibi içerisinde anlamlar barındıran anlatılara odaklanarak, anlatılarda anlamın nasıl üretildiğini açığa çıkarmaya yarayan bir perspektif sunmaktadır. Rifat’ın belirttiği gibi (2007, s. 41) bir anlatının, en az bir başlangıç ve sonuç durumunu içermesi ve bu ikisinin arasındaki temel dönüşümü oluşturacak dönüştürücü bir özneye sahip olması gerekmektedir. Bu nedenle göstergebilim, anlatılarda anlamların nasıl birbiriyle eklemlenerek üretildiğini araştıran (Rifat, 2009, s. 22) bir yöntem olarak, anlatının kesitlere ayrılmasını ve kesitler arasındaki ilişkinin belirlenmesini, böylelikle anlatıda üretilen anlamların nasıl inşa edildiğini açıklamayı amaçlar. Bu çalışmada, *Force Majeure* filminin analizinde dizimsel çözümleme tekniği kullanılmıştır. Dizimsel çözümleme yaklaşımı; olayların sebep sonuç kurallarına göre birbirine bağlanmasının araştırılması, belli bağlantı birimlerinin belirlenmesinin yoludur (Parsa, 2008, s. 21). Dizimsel çözümleme tekniğinde anlatı kesitlere ayrılır ve kesitler arasındaki ilişki, anlam üretimine katkısı çerçevesinde değerlendirilir.

2.2. Filmin Karakterleri

Bir filmin anlatı yapısının incelenmesi ve bu yapının içerisinde anlamın nasıl inşa edildiğinin belirlenmesi, anlatıda yer alan karakterlerin kim olduğuyla yakından ilişkilidir.

Ayrıca karakterler arası farklılıklar, bunların arasındaki ilişkileri düzenleyen sosyal koşullar ve kısacası bu karakterlerin toplumsal konumlarının nasıl kurulduğu, anlatıyı kavramak açısından önem taşımaktadır. *Force Majeure* filminde yer alan karakterlerin, anlamı kurma konusunda oldukça işlevsel olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamda karakterlerin birbirinden ayrıştırılmasında çeşitli zıtlıkların ön plana çıkarıldığı ifade edilebilir. Örneğin baba/anne ikileminin Tomas ve Ebba arasında kurulduğu görülürken, kadınlar veya erkekler arasındaki farklı bakış açıları yine yan karakterlerin yaşam tarzları, fikirleri ve söylemleriyle anlam kazanmaktadır. Bu anlamda karakterler belirli toplumsal konumları temsil etmeleri bakımından filmin anlatı yapısını tamamlamaktadır.

Filmin ana karakterleri Tomas ve Ebba'dır. Tomas ve Ebba toplumsal cinsiyet bağlamında "erkek/kadın", bir aile ferdi olarak "baba/anne"yi ifade etmektedir. Dolayısıyla karakterlerin hem toplumsal cinsiyet konumları hem de aile içi konumları göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Filmde karakterlerin anlaşılmasına yönelik verilen doğrudan ve dolaylı göstergeler çerçevesinde; Tomas'ın çok çalıştığı, ailesine yeterince zaman ayıramadığı, eşi Ebba ile "mücbir sebep" öncesinde de aldatma gibi nedenlerle çeşitli sorunlar yaşadığı anlaşılan bir erkek, bir babadır. Mesleğine dair açık bir bilgi olmasa da Tomas'ın maddi durumu iyi, beyaz yakalı bir kişi olduğu anlaşılmaktadır.

Bir anne olarak Ebba'nın iş yaşamının olup olmadığına ilişkin net bir bilgi filmde verilmemektedir, ancak filmin içerisindeki bazı ayrıntılardan Ebba'nın çalışmadığı anlaşılmaktadır. Böylelikle Ebba'nın toplumsal konumu, eş ve anne rolleri çerçevesinde şekillenmektedir. "Mücbir sebep" Ebba'nın annelik rolünü pekiştirmekte ve anneliğinin sorgulamaya kapalı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle yaşanan gerilimin asıl nedeni anne/baba rolleriyle ilişkilendirilmektedir. Filmde Ebba, bir kadın olarak egemen annelik/babalık söylemlerine sadık bir birey olarak sunulmaktadır. Ebba'nın Tomas'ı sorgulamasının asıl nedeni de egemen babalık nosyonuna olan bağlılığıdır.

Ebba'yı bu anlamda konumlandırmanın en etkili yolu da Charlotte karakteridir. Charlotte evli ve iki çocuk sahibi bir anne olmasına rağmen Alplere kayak tatili yapmaya tek başına gelmiştir. Ayrıca kayak tatilinde farklı erkeklerle birliktelikleri olur. Kocasının da kendisini aldatmasına ses çıkarmaz. Bağımsız ve özgür bir kadın olduğunu sürekli olarak vurgular. Kendi mutluluğu ön plandadır. Ebba ve Charlotte birbirini yadırgayan zıt karakterlerdir.

Mats ise Tomas'la kıyaslanabilecek, boşanmış, çocukları olan bir erkektir. Çocuklarının sorumluluğunu almayan Mats, kendinden yaşça küçük sevgilisi Fanni ile birlikte Alplerde kayak tatili yapmaya gelmiştir. Tomas'ın kontrollü çığda ailesini koruması onun da babalık rollerini sorgulamasına neden olur. Diğer taraftan Mats, hem Tomas'ı Ebba karşısında savunmuş, olayı rasyonelleştirmeye çalışmış hem de Tomas'ın örselenen erkeklik kimliğini tamir etmesine yardımcı olacak girişimlerde bulunmuştur. Bu durum erkekler arası bir dayanışma örüntüsünün göstergesi olarak değerlendirilebilir.

2.3. Dizimsel Çözümleme

Force Majeure filminin anlatı yapısı incelendiğinde, başlangıç durumu ile bitiş durumu arasında; dönüşüm, kabullenme ve kurtarma olarak ifade edilebilecek kesitlerin olduğu görülmektedir. Bu bağlamda; neden-sonuç ilişkileri ve dönüştürücü özellikleri dikkate alınarak filmin anlatısı; başlangıç, dönüşüm, kabullenme, kurtarma ve bitiş durumu olmak üzere birbirini tamamlayan ve bütünleyen beş kesitte incelenmiştir.

Kesit 1. Başlangıç Durumu

Tolstoy, Anna Karenina isimli eserine "mutlu ailelerin hepsi birbirine benzer, her mutsuz aileninse kendince bir mutsuzluğu vardır" (1997, s. 5) sözleriyle başlar. Tolstoy'un

bu tespiti, aile ile mutluluk arasında bir ilişki olduğunu ima eder. Mutluluk birbirine benzeyen ailelerin temel ögesidir. Mutsuzluk ise her aileyi kendine özgü bir aile olarak şekillendirir. Aile bir toplumsal grup olarak, toplumsal rollerin içerisinde cereyan ettiği bir alandır, diğer taraftan bir dış gözlemcinin olduğu durumlarda, topluca sergilenen kolektif bir performans ağına sahiptir. Goffman'ın vitrin bölgesi (2009, s. 108) olarak nitelendirdiği bu alan bir tür sahne önü davranışları içermektedir. *Force Majeure* filmi de böyle bir sahne önü performansın sergilendiği bir sekansla başlar. Ailenin, bir dış gözlemci olarak objektif önünde verdiği poz, fotoğrafçının da yönlendirmeleriyle mutlu aile pozuna dönüşür. Baba ile annenin objektif karşısındaki yakınlaşmalarından anlaşılacağı üzere zorlama bir mutluluk gösterisi söz konusudur. Bu nedenle Ebba'nın mutluluk gösterisinin kanıtı olan fotoğraflara bakarken takılı kaldığı pozun Tomas ile beraber objektiflere güldükleri ve sarıldıkları poz olması şaşırtıcı değildir. Böylece aile, bir iç grup olarak ve taşıdığı mahremiyet boyutuyla, dışarıya ve kimi durumlarda çocuklara karşı mutlu aile imajını sürekli yeniden üretmeyi zorunlu kılan bir performans alanı olarak anlam kazanmaktadır.

Görsel 1. Mutlu Aile Tablosu



Filmin başlangıç durumunda dozu düşük de olsa bir gerilim hissi verilmektedir. Filmdeki gerilimi sağlayan en önemli araçlardan biri kullanılan müziktir. Kış manzarasının, karın ve soğğun hâkim olduğu bir yerde, Vivaldi'nin Dört Mevsim eserinden Yaz Konçertosu'nun filmde kullanılması çelişkili, gerilimli bir atmosferin yaratılmasında belirleyici olmaktadır. Ailenin gösterdiği mutluluğun görüldüğü gibi olmadığına dair ilk izlenimler de başlangıç durumunda verilmektedir.

Ebba'nın resepsiyonda karşılaştığı arkadaşı Charlotte ile kurduğu diyalogda; Tomas'ın çok çalıştığını, şimdi de ailesine ve özellikle de çocuklarına odaklanacağı beş günü olduğunu söylemesi aile içi rol dağılımlarına ilişkin ilk bilgileri vermektedir. Film içinde Tomas'ın hangi işte çalıştığına dair bir bilgi yer almaz ama yüksek gelirli bir işte çalıştığı, ailesine sağladığı konforlu yaşam ve yüksek maliyetli kayak tatilinden anlaşılmaktadır.

Filmde Ebba'nın çalıştığına dair bir gösterge yoktur. Bu nedenle Tomas, Goldberg'in (1992, s. 120) erkeğin üzerine yüklenen imkânsız yüklerinden biri olan ekmek kazanma yükünü üstlenmesi nedeniyle, eşi ve çocukları tarafından ihmalkâr bir baba olarak anılmaktadır. Hatta Tomas işleriyle o kadar meşgul bir kişidir ki çocukları hakkında bile yeterli bir bilgiye sahip değildir. Çünkü kayak tatillerinin ilk gününde erkek çocukları Harry'nin otele dönüş yolunda huysuzlanmasına Tomas bir anlam veremezken, aile içi rol dağılımında çocuklardan ve ev işlerinden sorumlu olan Ebba, Harry'nin huysuzluğunun, yorgunluktan ve uzun süre aç kalmasından kaynaklandığını bilir.

Ailenin tatillerinin ilk gününde birlikte kayak yapması, aynı renk pijamalarla uyumaları, hep birlikte dişlerini fırçalamaları uyumluluğa dair bir anlatıyı sunmaktadır. Bu anlatıda uyumu bozan Tomas'ın telefonunun sesidir. İşile bağlantı noktası olan telefonu, Ebba için sorundur, çünkü bu tatil Tomas'ın ailesine vakit ayırması için planlanmıştır. Yönetmen Ruben Östlund filmin başlangıç sekansından itibaren her an bu mutlu ve ideal ailenin birlikteliğini bozacak bir gelişme olacağını hissettirerek seyirciyi dönüşüm durumuna hazırlar.

Kesit 2. Dönüşüm Durumu

İsveçli ailenin mutlu ve ideal aile tablosunu bozan gelişme kayak tatilinin ikinci günü yaşanır. Ebba, Tomas ve çocukları kayak öncesi yemeklerini yemek üzere otelin balkonundadır. Gelen bir sese irkilen Ebba, Tomas'a bunun çığ olup olmadığını sorar. Tomas çığ olduğunu ama kontrollü ve güvenli olduğunu söyleyerek ailesini rahatlatır. Bir yandan da telefonundan bu görsel şöleni kayıt altına almaya çalışır. Ama çığ olanca hızıyla otelin ve ailenin üzerine gelmektedir. Çocuklar korku içinde “baba”larına seslenirken; Ebba eşini yanında isterken Tomas çığın gerçek olabileceğini hissedip o anki refleksiyle eldivenlerini ve telefonunu alarak masayı terk eder. Kendi canını kurtarmak için yanında oturan oğlu Harry'i de iterek ailesini geride bırakan Tomas'ın bu davranışına karşılık Ebba, çocuklarını korumak için onlara sarılır. Turistik kayak merkezlerinde turistlere görsel bir şölen yaşatmak için yapılan kontrollü çığ gösterisi sonrası Ebba ve çocuklar Tomas'ın yanında olmadıklarını görürler. Ailenin hiçbir üyesi fiziksel bir zarar görmez. Ortalık sakinleşince otelin balkonundaki diğer aileler Alplerin eteğinde yemeklerini yemeye devam ederken; Tomas, Ebba ve çocuklar için filmin başlangıç durumunda verilen aile içindeki gerilimin dozu artar.

Filme ismini veren Force Majeure kavramı, Fransızca kökenli bir terimdir ve “mücbir sebep” anlamına gelmektedir. Filmin orijinal ismi “Turist” olsa da yönetmen filmin temasını daha iyi yansıttığı düşüncesiyle, filmin uluslararası ismi olarak *Force Majeure*'de karar kılar. Terim sigorta şirketlerinde kontrol dışı durumları yani kimsenin önüne geçemeyeceği halleri ifade etmek için yasal bir kavram olarak kullanılır. Evlilik sözleşmelerinde de kullanılan terim kontrol dışı bir olay yüzünden, yani mücbir bir sebepten dolayı evliliklerin feshedebileceği anlamını taşır. Filmde kontrollü olsa da ailenin üstüne gelen çığ Tomas'ın ataerkil yapıdaki erkeklik ve babalık iktidarını sarsmıştır.

Çığın yaşanmasından sonra beyaz sisin otelin balkonunu terk etmesiyle Tomas, hiçbir şey olmamış gibi masaya geri döner. Gülerek durumu kurtarmaya çalışsa da ailenin diğer fertlerinin yaşadığı şok yüzlerinden okunur. Yaşanan bu olayın ardından aile içerisinde hiç kimse birbiriyle iletişime geçmez. Çığ kontrollü olsa da metaforik olarak ailenin üzerine çöken çığ artık kontrolden çıkmıştır. Olayın ilk dışavurumu çocuklarda yaşanır. Çocuklar babalarının kendilerini korumadığına şahit oldukları o olayın ardından hırçınlaşmaya başlar. Çünkü baba, çocuklarının nezdinde itibarını kaybetmiştir. Ataerkil aile yapısında babanın en temel görevi her ne pahasına olursa olsun aileyi tehlikelere karşı koşulsuz korumaktır. Bu nedenle Tomas, toplumun öngördüğü normlara uygun ve doğru bir davranış sergilememiştir. Yani toplum içerisinde genel kabul gören, toplum tarafından ona atfedilen sorumluluk alanında başarısız olmuştur.

Harry ve Vera'nın yaşanan bu durum karşısında ailenin dağılacağına dair endişeleri vardır. Çünkü öfkelerini sadece babalarına değil annelerine de gösterirler. Ebba'nın Tomas ile yüzleşmesini bu nedenle istemezler. Ebba, bir anlığına yalnız kalıp Tomas ile yüzleşmek için çocuklarını otel odasına zorla sokar. Ama içeride temizlik görevlisi olduğundan habersizdir. Ebba, Tomas ile yüzleşmek amacıyla çocukların yabancı biriyle

olduğunu umursamaz ve onları duymazdan gelir. Bu yaşananlar da çocukların hem babaya hem de anneye olan öfkelerini arttırır.

Ebba ve Tomas tam anlamıyla bir yüzleşme içerisine girmeden akşam yemeğinde ailenin mahremiyeti ortaya dökülür. Charlotte ve onun İtalyan sevgilisiyle çıktıkları yemekte kontrollü çığ olayını anlatmaya başlayan ilk kişi Tomas olur. Sadece Ebba'nın biraz korktuğunu ama kimseye bir şey olmadığını, zaten kontrollü bir çığ olduğunu dile getirince Ebba şaşırır. Tomas'ın arkasına bile bakmadan kendilerini bırakıp gittiğini, aile içi mahremiyet sınırlarını zorlayarak ifşa eder.

Görsel 2. Mücbir Sebep ya da Babalığın Terki



Kaynak: <https://www.imdb.com>

Tomas'ın yaşanan olay karşısındaki inkârı dönüşüm durumunda başlar. Kayak botlarıyla kaçmanın mümkün olmadığını ve Ebba'nın olayı yanlış hatırladığını söylemesi Ebba'yı iyice sinirlendirir. Ailenin birliğini tehdit eden çığ ailenin başlangıç durumundaki banyodaki birlikteliğini de tersine çevirir. Ailenin bir örnek kıyafetleri, beraber banyoda dış fırçalayıp temizlenmeleri dönüşüm durumunda kaybolur. Banyo, sorunlarını halledememiş olan Ebba ve Tomas'a kalmıştır.

Kayak tatilinin üçüncü gününde Ebba, Tomas'ın kendilerini tehlikeli durumda yalnız bırakmasının düş kırıklığını tek başına kayak yaparak gidermeye çalışır. Çocuklar ise babalarıyla vakit geçirirken duygusal tepkiler vermeye devam ederler. Özellikle ailenin en küçük üyesi Harry, yaşanan hadisenin aileyi dağıtacağından endişelidir ve bunu sesli bir şekilde dile getirir. Ebba, kayak yaparken çocukları ve eşini görüp ağlamaya başlar. Bu durum, yaşanan hadisenin ailede önemli yarılmalar yarattığının en önemli göstergesidir. Ailenin her bir ferdinin verdiği tepkiler aile içi ilişkilerin kırılmasını göstermesi açısından önemlidir.

Film içerisinde Ebba, gelenekselci aile anlayışına sahip bir karakterdir. Ebba'nın İsveçli arkadaşı Charlotte ise, Ebba'nın tam tersi olarak filmde konumlanmıştır. Charlotte, çocukları olan evli bir kadındır ama kocasından ve çocuklardan ayrı, özgür bir tatil yapmak için Alplere gelmiştir. Burada farklı erkeklerle beraberlikler de yaşar. Kocasının da yaşamasına ses çıkarmadığını dile getirir. Charlotte, hayatını sadece çocuklarına ve kocasına adamayan; Ebba'nın aksine hayatını istediği gibi yaşayan özgür bir kadındır. Yani Charlotte, Ebba'nın tersine hayatının odağına sadece eş ve anne olmayı koymamıştır. Film içerisinde Ebba, geleneksel ataerkil aile yapısındaki rollerini tam anlamıyla yerine getiren "itaatkâr kadını", Charlotte ise "bağımsız kadını" temsil eder.

Ailenin mahremiyetinin farklı kişilerin önünde tartışılması, dönüşüm durumunda devam eder. Mats ve Fanni'nin aileyle geçirdiği akşam, Ebba'nın içinden çıkamadığı sorunları döktüğü bir terapi seansına dönüşür. Ebba, kontrollü çığ gösterisinin olduğu günü Mats ve Fanni'ye anlatmaya başlar. Ebba yaşamının odak noktası olarak çocuklarını gördüğünü ama Tomas için yaşamının odak noktasının çocukları olmadığını ve bu nedenle yaşama içgüdüsünün daha ağır basarak kendilerini yaşanan çığ hadisesinde terk ettiğini dile getirir. Ama bu sefer Ebba'nın anlattıklarına Tomas katılmaz. Tomas, olayı Ebba ile farklı değerlendirdiklerini söyleyerek olayla yüzleşememe halini devam ettirir.

Mats ile Fanni'nin olay karşısında tuttukları taraf farklıdır. Mats, bir erkek olarak Tomas'ın tarafında yer alır. Bu tür ani durumlarda refleks olarak kişinin hayatta kalma içgüdüsüyle kaçabileceğini; erkekten her zaman kahramanca hareketler beklememek gerektiğini vurgular. Hatta Tomas'ın ailesine yardım getirmek için oradan uzaklaştığına, Ebba ve Fanni'yi hatta Tomas'ı ikna etmeye bile çalışır. Mats'in kız arkadaşı Fanni ise Ebba'nın yanında yer alan bir tavır sergiler. Tomas'ın yüzleşememe durumu devam ettiği için Ebba son hamlesini yapar. Tomas'ın kontrollü çığ düşerken çektiği videoyu hep birlikte izlemeyi teklif eder. Video, Tomas'ın ailesini geride bırakıp olay yerinden kaçığının en büyük kanıtıdır ve bunu gören herkes sessizliğe bürünür.

Östlund'un filmleri genel olarak tek bir karakterden yola çıkarak toplumsal normları/kodları eleştirmeye başlar ama filmlerin ilerleyen kesitlerinde toplumsal normlarla sorunları olanlar çoğalır. Filmde Tomas'ın toplumun beklentilerine uygun bir davranış sergilememesi Mats ile genelleşir. Çünkü Ebba ve Tomas'ın sorunu Mats ve Fanni'nin sorununa dönüşür. Fanni yemek sonrası, Mats'e herkesin aklına gelen soruyu yönelir: “*Böyle bir durumda sen ne yapardın? ya da “Tomas gibi aileni geride bırakıp kaçsan ben seni nasıl değerlendirirdim?*” Fanni, büyük ihtimalle Mats'ın çocuklarını bırakıp Tomas gibi arkasına bile bakmadan kaçacağını dile getirir. Çünkü Mats, evlenip boşanmış bir erkektir ve çocukları vardır. Kendinden yaşça küçük genç bir kadınla kayak tatili yaparken, çocuklarının bütün sorumluluğunu alan ise eski eşidir. Fanni'nin Mats'ın yüzüne bir baba olarak sorumluluklarını yerine getirmediğini söylemesiyle aralarındaki tartışma gece boyu devam eder. Çünkü toplumsal cinsiyet rollerinde babaların aile içinde üzerine düşen babalık rollerine uygun bir davranış sergilememeleri krizler yaratabilir.

Kesit 3. Kabullenme

Ailenin birlikteliğini bozan çığ gösterisi, ailenin beraber geçirdiği zamanları da yok eder. Ailecek yapılan kayaklar, babanın olayı inkârı devam ettiği için gerçekleşmez.

Tomas, tatillerinin dördüncü gününde Mats ile birlikte kayak yapmaya giderek gerçeği kabullenememenin verdiği utancı üzerinden atmak ister. Mats ile birlikte geçirdikleri zamanlar, Tomas'ın erkekliğinin ispatına dönüşür. Bu erkek erkeğe geçirilen zamanlar erkeklerin temsil edildiği ve sınava tabi tutulduğu alanlarda kendini gösterir. Kadınların ve erkeklerin ataerkil yapıda faaliyet alanlarının da ayrıştırıldığını vurgulayan Kandiyoti (2013, s. 186) çağdaş erkekliğin temsil edildiği alanların futbol stadından camiye, kahvehaneden diskoya, okuldan sokak köşesine, spor kulübünden çarşıya kadar uzanan aşırı bir çeşitlilik gösterdiğini vurgular (1998, s. 111). Buradan yola çıkarak Tomas ve Mats'ın erkeklik güçlerini ve cesaretlerini sınıadıkları ilk faaliyet alanları sarp dağlar olur. Turistler için özel olarak belirlenen kontrollü alandan çıkan iki erkek, doğaya karşı fiziksel güçlerini kanıtlamak isterler. Çünkü sarp dağlara çıkıp orada kayak yapmak belli güç ve cesaret gerektirmektedir. Tomas ve Mats bunu birlikte başarırlar. Ancak Tomas, cesaret gerektiren bu alana başarılı bir şekilde gelse de rahatlayamaz. Mats, Tomas'a bağırmının çok iyi geleceğini söyler. Çünkü bağırmak bir psikoloğa gitmişçesine rahatlama sağlayacaktır. Mats'in “fiziksel bir şey vücudunda kalmış ve bunu bağırarak yok

etmelisin” telkinleriyle Tomas bağıırır; bağıırdıkça örselenen erkekliğini geri getirmeye çalışır.

Kayaklarını yaptıktan sonra birlikte zaman geçirmeye devam ederler. Şezlonglarına uzanan iki erkek burada ilginç bir olay yaşar. Bir kadın Tomas’ın yanına gelerek arkadaşının Tomas’ı çok yakışıklı bulduğunu söyler. Bunları duyan Tomas’ın keyfi yerine gelir. Bir erkek olarak beğenildiğini bilmek Tomas’ı rahatlatır. Birkaç dakika sonra olayın farklı olduğu anlaşılır. Arkadaşının yakışıklı bulduğu kişi Tomas değildir. Yani Tomas kadınların alay konusu olur. Rahatlama seansı yarıda kalan Tomas’ın tekrar erkekliğini ispat etmesi için rahatlama ve bağıırması gerekir. Bu kez tek başına bir grup erkeğin üstünün çıplak olduğu hamam barda kendini bulur. Bir grup erkek bağıırarak erkekliklerini sergiler. Ama Tomas burada başarısız olur ve bağııramaz.

Tomas, erkekliğin temsil edildiği alanlardan geçerek otele geldiğinde utanç duygusunu yenmiş ve rahatlamış değildir. Geri döndüğünde oteldeki odasının kapısına kim tarafından yapıştırıldığı bilinmeyen “tavuk stickerını” sökmek için bütün gücüyle uğraşır. Çünkü korkak tavuk söylemi Tomas’ın erkekliğine vurulan bir damga gibidir.

Görsel 3. Babayı Teselli Etmek



Suçluluk duygusu peşini bırakmayan Tomas artık dayanamaz ve oturup karısının gözü önünde ağlamaya başlar. Tomas, sadece karısının değil kendisinin de olaydan ötürü hayal kırıklığı içinde olduğunu itiraf eder. Karısını ve çocuklarını koruyamaması nedeniyle kendinden nefret ettiğini dile getiren Tomas’ın kabullenme sekansında geçmiş günlere dönük itirafları da yer alır. Tomas, karısını aldattığını, çocuklarıyla oynarken de hileler yaptığını ve ailede bir erkek olarak babanın üstlenmesi gereken sorumlulukları almadığını kabul eder. Ama bu ağlama sahnesi ana akım sinemadaki erkeklerin ağlama sahnesine benzemez. Önce sadece kandırmak için yapılan bir ağlama gibi görünse de Tomas’ın giderek çocuklaştığı ve ailedeki itibar kaybını derinden hissettiren aşırılaştırılmış bir ağlama sahnesi ortaya çıkar. Tomas’ın babalığa ilişkin yaşadığı kimlik kaybı, çocukların da dahil olduğu bir aile dramasına dönüşür. Ailenin dağılacağına dair inançları iyice güçlenen çocuklar annelerini de yanlarına alarak babalarını teselli ederler. Bu sahne, yara alan babalıkla birlikte aile bütünlüğünün de bozulduğuna dair bir anlamı ortaya koyar. Tomas bir baba ve bir eş olarak aile içindeki babalık rolüyle ilişkilendirilen ve anlam kazanan iktidarını kaybetmiştir ve bunun tekrar kazanılması gerekmektedir.

Kesit 4. Kurtarma

Tatillerinin son gününde ailenin birliğini korumak ve babaya olan itibarı tekrar kazandırmak için Ebba ve Tomas bir mizansen hazırlarlar. Kayak yapmak için oldukça sisli bir gündür. Bu nedenle Ebba, Tomas'a tıpkı kontrollü çığ gelirken olduğu gibi kaymanın güvenli olup olmadığını sorar. Tomas, güvenli olduğunu söyleyerek bir sıralama yapar ve ailenin koruyucusu ve lideri olarak kayakta ön sıraya geçer. Harry, Vera ve en son ailenin annesi Ebba'nın yer aldığı bir dizilişle kaymaya başlarlar. Ebba'nın kendilerini takip etmediğini görünce dururlar. Ebba, yardım istemektedir. Çocuklarını orada tek başlarına bırakan Tomas, Ebba'yı kurtarmak için sarp dağlara tırmanmaya başlar. Ebba'yı kollarında taşıyarak geri döndüğünde çocuklarının gözünde artık yeniden ailenin koruyucusu ve kahramanıdır. Bu kahramanlık gösterisinin sonunda Tomas, başardıklarını söyler.

Görsel 4. Babalığın ve Ailenin Kurtarılması



İdeal ve mutlu aile tablosu, babanın koruyucu vasfını yerine getirmesiyle yeniden oluşmuştur. Ancak bu mizansen çocuklar için yapılmıştır. TRT 2'de yayınlanan *Film Arkası* (2019) programında Açar, bu mizansenin çocuklar için gerekli olduğunu vurgular. Çünkü Ebba, bir yetişkin olarak Tomas'ın ailedeki sorumluluklarını yerine getirmemesinin altından kalkabilir ama çocuklar için durum öyle değildir. Çocuklar yetişme döneminde yaşadıkları bu travmayı hayatları boyunca hissedebilirler. Bu tabloda babanın iktidarını yeniden kurmak kolektif bir sürece dönüşmüştür. Çünkü bu iktidarın yeniden inşasında Ebba'nın yardımı ve çocukların onayı gereklidir.

Bu filmi ana akım sinemadan ayıran nokta da burasıdır. Ana akım sinemada babanın başardık demesi ve ideal aile tablosunun oluşmasıyla bir final yapılabilecekken modern anlatı dilini kullanan bir yönetmen olarak Östlund böyle bir sonu tercih etmez. Aileye, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin sorgulamaların devam etmesi için farklı bir bitiş durumu gerekmektedir.

Kesit 5. Bitiş Durumu

Aile, tatillerin son gününde hazırlanarak otobüse binerler. Otobüste filmdeki bütün karakterler yer alır. Ebba'nın yanında kızı, Tomas'ın yanında oğlu arka koltuklarda Mats ve Fanni, filmin bağımsız kadını Charlotte ise en ön sırada oturur. Mats ve Fanni arasındaki ilişkinin de kopma noktasında olduğu görülür. Çünkü Fanni cep telefonundan birileriyle mesajlaşırken Mats'in kiminle yazıştığını merak edip göz ucuyla bakması ve Fanni'nin cep telefonunu kendine doğru çekmesi ilişkilerinin yara aldığını gösterir.

Tomas'ın sorunu Mats ile sevgilisi arasında güven problemi yaratır ve bunun düzelip düzelmeyeceği belirsizdir.

Öte yandan turistleri taşıyan otobüsün şoförü oldukça acemidir ve keskin virajlı yolda otobüsü kontrol etmekte zorlanmaktadır. Ebba bu durum karşısında oldukça korkar ve endişelenir. Şoförün yanına gelerek kapıyı açmasını ve inmek istediğini söyler. Çocukları ve eşini arkasında bırakan Ebba, tek başına otobüsten iner. Otobüste bir kargaşa hâkim olur ve herkes otobüsten inmeye başlar. Yönetmen Östlund burada ani gelişen olaylar karşısında her insanın korkabileceğini vurgular. Cinsiyet ayrımı yapmadan, korkunun herkese özgü olabileceğini ve kendini koruma içgüdüsünün daha ağır basacağını, kadının otobüsü terk etmesiyle gösterir.

Görsel 5. Babalığa Dönüş ya da Keyif Sigarası



Yürüyerek dağ yolundan havaalanına ulaşmayı tercih etmeyen tek kişi ise filmin özgür ve bağımsız kadını Charlotte'dur. Ebba, bir süre sonra Vera'yı yorulduğu için Mats'ın kucağına verir. Harry ve babası beraber yürümektedir. Tomas'ın yanına gelen kişi Tomas'a sigara içip içmediğini sorar. Tomas, önce kabul etmese de daha sonra sigarayı alır. Ebba'nın davranışı karşısında özgüvenini geri kazanmanın zaferini Tomas "keyif sigarası"yla çıkarır. Tomas'ın bu davranışı erkeklik itibarını geri kazanması olarak da değerlendirilebilir. Böylece keyif sigarası güçlü erkeklik imajını kuran bir unsura dönüşür.

2.4. Dizisel Çözümleme / Karşıtlıklar

Göstergebilimin temel önermelerinden biri olarak, anlatı içerisinde anlamların ortaya çıkmasında kurulan zıtlıklar belirleyicidir. Tablo 1.'de *Force Majeure* filminde anlamın kurulmasında görev alan temel zıtlıklar görülmektedir.

Tablo 1. Force Majeure Filminde Temel Karşıtlıklar

Erkek	Kadın
Baba	Anne
Güçlü	Zayıf
Geleneksel	Modern/Bağımsız

Filmde en büyük karşıtlık erkek ve kadın ayrımı üzerinden kurulmaktadır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları aile içi rollerin kurulumunu ve dağılımını belirler. Filmin anlatısı içeriğinde Tomas, bir erkek olarak evin tek çalışanı, dolayısıyla evin geçimini sağlayan kişidir. Ebba, bir kadın olarak çocuklarından ve ev işlerinden sorumlu olduğu için

domestik alanla sınırlandırılmıştır. Bu karşılıklı toplumdaki egemen kalıpların gösterilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Filmin temel karşılığı erkek-kadın karşılığına dayanmakla birlikte bu karşılığı devam ettirerek vurgulayan karşılık, aile içi rollere ilişkin kurulan anne ve baba karşılığıdır. Ataerkil söylemlerin ve pratiklerin, ailedeki rol dağılımlarını belirlediği gerçeğinden yola çıkarak Tomas bir erkek olarak baba, Ebba ise bir kadın olarak annelik rolleriyle sınırlanmaktadır. Ebba, bir anne olarak çocuklarıyla daha fazla ilgilenen, hayatının odak noktasına ailesini koyan bir karakterdir. Kendi mutluluğundan ziyade ailesinin mutluluğu önceliğidir. Tomas, erkekliğin en önemli performans alanlarından biri olan babalık rolünü yeterince yerine getiremeyen bir karakter olarak resmedilmiştir. Böylelikle baba ile anne rollerine ilişkin anlamların bu zıtlık üzerine inşa edildiği anlaşılmaktadır. Baba, ailenin kamusal alandaki yüzü, evin geçimini sağlamaya dönük sorumlulukları olan ve bu sorumluluk nedeniyle ailesiyle yeterince ilgilenemeyen bir tipoloji olarak sunulmaktadır. Kadın ise ev içi alanda sınırları çizilen ve çocuklarla ilgilenen bir rol dağılımıyla babadan farklılaşmaktadır. Ailenin bir sorumluluk alanı olarak şekillendiği ve aile içi rollerin bu düzlemde paylaşıldığı dikkate alınırsa, ev dışı bir alanda babadan beklenen, aileyi koruyup kollamaktır. Dolayısıyla bu sorumluluğun yerine getirilmemesi, babayı sorgulanan ve zedelenen bir role dönüştürmektedir.

Filmdeki diğer bir karşılık ise güçlü-zayıf ayrımıyla ortaya çıkmaktadır. Erkekler evini geçindiren ve ailesini her türlü duruma karşı koruyan kişilerdir. Ama filmin kilit sahnesi olan kontrollü çılg gösterisinde kendini koruma içgüdüleriyle ailesini arkasında bırakıp kaçan kişi bir baba ve bir eş olarak Tomas'dır. Ebba ise bir anne ve bir kadın olarak çocuklarını koruma içgüdüleri daha ağır basan karakter olarak onlara sarılır. Ataerkil bakış açısı, kadını erkeğin karşısında güçsüz ve zayıf olarak konumlandırmıştır. Kamusal ve özel alanda ise erkeklik güç, cesaret, başarı ve sertlik gibi özelliklerle tanımlanmıştır. Güçlülük ve zayıflık karşılığı, toplumsal cinsiyette önemli bir ayrımı ifade etmektedir. Ancak *Force Majeure* filminde bu karşılığın ters yüz edilerek sunulduğu ve seyirciyi sorgulamaya davet eden bir anlam üretim sürecine neden olduğu görülmektedir. Diğer taraftan filmin bitiş durumu, güçlülük ve zayıflığın tek taraflı bir nitelik olmadığını, konumsal ve değişken bir nitelik olarak her iki rolde de kendisini zaman zaman gösterebileceğini ima etmektedir.

Filmdeki bir diğer önemli karşılık ise geleneksel ve modern ayrımıdır. Bu ayrımın filmde kadınlar arasında kurulduğu görülmektedir. Ebba'nın toplumsal cinsiyet kalıplarına ve aile için rollere ataerkil bir bakış açısından bakması ve önem vermesi onun daha çok gelenekselci aile anlayışına sahip bir karakter olduğunu göstermektedir. Ebba'nın zıddı ise Charlotte karakteridir. Ebba'nın sahip olduğu geleneksel değerler, Tomas'ı ve davranışlarını sorgulamaya iter. Diğer tarafta ise geleneksel değerlerden uzak duran, hatta aile olgusu ile örtüşmeyen birçok davranışa ve fikre sahip olan Charlotte bulunmaktadır. Ebba ile Charlotte arasında kurulan bu zıtlık, yaşanan sorunların kaynağının, kadınlık veya erkeklik gibi dinamiklerde değil, daha çok aileye ve aile içi rollere yüklenen anlamlarda aranması gerektiğini vurgulamaktadır.

Sonuç ve Tartışma

Force Majeure filmi, günümüz toplumlarında aileyi, aileye yüklenen anlamları ve aile içi rolleri tartışmaya açan bir filmidir. Hikayesinin merkezine aile olgusunu yerleştiren filmin, seyircinin alışkın olduğu Hollywood klasik anlatı yapısını aşan ve gerçekliği sorgulamaya çağıran bir anlam üretim sürecinden geçtiği görülmektedir. Özellikle babalık rolünün ve aile içinde babaya yüklenen anlamların hem bireysel kimlikleri ve aile içi ilişkileri hem de ailenin üretimini ve devamlılığını belirleyen, değiştiren ve aynı zamanda

inşa eden yapısına vurgu yapılmaktadır. Ancak belirtildiği gibi bu vurguların ataerkil aile ideolojisini besleyen ve yeniden üreten egemen sinema anlayışına bir karşı duruş ortaya koyduğu da görülmektedir. Her şeyden önce “kahraman baba öyküsünü” yıkan ve bunun toplumsal ve ideolojik bir kurgu olduğunu gösteren *Force Majeure*, ters yüz edilmiş bir baba ve dolayısıyla aile temsili sunar.

Force Majeure'ün egemen sinema anlatısı ile kurduğu hesaplaşma gayreti ve ortaya çıkan zıtlık, filmin Amerikan versiyonunda kendisini açık bir şekilde gösterir. *Downhill* (Yokuş Aşağı) ismiyle 2020 yılında gösterime giren filmin öyküsü ve teması *Force Majeure* filmiyle hemen hemen aynıdır. İki filmi birbirinden ayıran en temel farklılık ise *Downhill*'in komedi türünde bir film olmasıdır. *Force Majeure* gibi bir dram filminin Amerikan versiyonunda bir komediye dönüşmesi kuşkusuz Hollywood sinemasının aileye, babalığa ve anneliğe yüklediği anlamların bir yansımasıdır. Çünkü Hollywood sinemasında aileyi (içindeki rollerle birlikte) korumak ve yüceltmek temel ideolojik işleyişin bir parçasıdır. Filmlerde aileyi korumak, bir arada tutmak ve bunun için her şeyi yapmak babaya düşen ciddi bir görevdir. Bunun tersi bir durumun ise ancak mizahı yapılabilir. Ryan ve Kellner'in belirttiği gibi (1997) Hollywood sineması ideolojik olarak işler ve bu ideolojik işleyiş her türden temsilin düşünsel ve algısal zeminini oluşturur. Dolayısıyla *Downhill* filminde de benzer bir etki, mizah kullanılarak inşa edilir. Ailesini korumayan, yeterince cesur olmayan bir baba, ciddiye alınmaz, ona ancak gülünür. Böylelikle kahraman baba/erkek figürü, zıddının gülünçlüğüyle yeniden üretilir, yerleşik kalıplar pekiştirilir.

Force Majeure filmi ise babalığı, anneliği veya aileyi yüceltmek gibi amaçlarla, Zizek'in ifadesiyle (2012) Hollywood'un temel ideolojik aile mitine yaslanmaz. Daha çok ailenin ve aile içinde paylaşılan rollerin toplumsal olarak nasıl kurulduğunu ve anlamlandırıldığını gösterir. Filmde Tomas'ın korkusuna yenilerek toplumsal olarak inşa edilmiş babalığını bir anlığına da olsa terk etmesi; eşi Ebba'nın zihninde yer alan ideal eş ve baba figürünü yıkmış, çocukların gözünde itibar kaybını ve ailenin birlikteliğinin yıkılacağına dair korkuyu tetiklemiştir. Tomas'ın öncelikle her şeyi reddetmesi daha sonra ise durumu kabullenmesi ve beraberinde bir tür öz yıkımın ortaya çıkması, babalığa dair toplumsal inşaların kimi zaman oldukça yıkıcı olduğunu ya da olabileceğini göstermektedir. Diğer taraftan ailenin korunması için bu insanın, mizansen de olsa, yeniden performe edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle Tomas ve Ebba'nın, tıpkı toplumsal rollerin performansına dayalı olması ve bir dış gözlemcinin önünde sergilenmesi gibi, çocuklarının endişelerini giderecek bir teatral performans sergilemeleri gerekmektedir.

Ailenin performanslarını bir dış gözlemcinin önünde sergilenmesi noktasında bir parantez açmak gerekir. Kirel'in de (2010, s. 222) vurguladığı üzere sinema, seyircisine “röntgenleme” hazzı sağlayan bir araçtır. Bu hazzın oluşması sinemanın seyirciyi konumlandığı yere göre belirginlik kazanmaktadır. Yönetmen Ruben Östlund da sinemasal dil düzenlemeleri açısından, seyirciyi kimi zaman gözlemci kimi zaman da tanık pozisyonuna yerleştirir. Filmin açılış sekansından itibaren mutlu ve ideal aile pozunu yakalamaya çalışan fotoğrafçıyla, seyirci olayları bir gözlemci olarak takip eder. Aile içi ilişkilere de seyirciyi gözlemci olarak dâhil eden yönetmen, fotoğrafçıdan sonra bunu otel görevlisi aracılığıyla kurmaya çalışır. Otel görevlisi aslında bir nevi seyircinin kendisidir. Hatta filmdeki Tomas'ın erkeklik krizine girdiği “tavuk stickerı” sahnesinde bu durum daha net anlaşılır. Aslında kimin tarafından yapılandırıldığı bilinmeyen tavuk stickerını kapıya yapıştıran kişi, kriz anlarının tanığı olan otel görevlisinden başkası değildir. Tıpkı otel görevlisi gibi seyirci de filmi izlerken Tomas'ın ailesini geride bırakıp kaçmasından itibaren kadın ve erkek ilişkilerinde bir taraf tutarak tavuk stickerıyla dile gelen korkak tavuk söylemini Tomas'a yükler.

Laura Mulvey'in filmlere bakma biçimlerini feminist bir perspektiften sorguladığı çalışmasında (2010) belirttiği gibi, özellikle de Hollywood sinemasında kadın bakılan, erkek ise bakan konumundadır. Force Majeure filmiyle yönetmen, Hollywood sinemasında baba ve erkek temsillerinin sorgulayan bir yapıyı kurarken, aynı zamanda yerleşik eril bakışı da yıkar. Ataerkil aile ideolojisini besleyen ve yeniden üreten egemen sinema anlayışında filme bakma biçimlerini değiştirir. Erkeğin bakışının malzemesi olan edilgen kadın imgesini yıkarak erkeği/babayı bakılan/gözetlenen ve sorgulanan özne haline getirir.

Force Majeure filminin en temel vurgusunun hayatta kalma güdüsü ve korku duygusuyla ilgili olduğu kabul edilebilir. Bu nedenle filmin iki önemli kesitinde, dönüşüm ve bitiş durumunda, korkuyla yüzleşen bireylerin davranışları temsil edilir ve bunun baba ya da anne olmakla ilgili olmadığı vurgulanır. Bir diğer açıdan korkunun, özellikle erkekler açısından toplumsal yaşamda alaycı damgalamalara konu olduğu bilinmektedir. Filmde bu damgalama hali, "korkak tavuk" söylemini gösteren tavuk görseli ile verilmektedir.

Force Majeure filminde, yerleşik anlamların sorgulanmasına dayalı bir anlatı yapısı geliştirilir. Ailenin koruyucusu olarak konumlandırılan babanın, kendisine yüklenen sorumlulukları yerine getirmediğinde karşılaştığı kimlik, itibar ve özgüven kaybının izini sürerek, sorunu bireysel düzlemde çeker ve toplumsal bir probleme dönüştürür. Böylelikle izleyiciyi de sahip olduğu yerleşik düşünceleri sorgulamaya davet eder. Filmin en temelde yatan anlam haritasının da bu sorgulama ile ilişkili olduğu değerlendirilebilir. Çünkü *Force Majeure*, aileye ve babalığa ilişkin yerleşik algıların veya kabullerin doğal değil, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğunu göstermektedir.

Kaynakça

- Açar, M. ve Taşçıyan, A. (Sunucu). (2019, 8 Ekim). *Film arkası* (Televizyon Programı). İstanbul: TRT 2. Force Majeure (Turist) Film Arkası 58. Bölüm. <https://www.youtube.com/watch?v=FC1a5WR1hWk>, Erişim Tarihi: 11.12.2020.
- Atay, T. (2004). "Erkeklik" en çok erkeği ezer!. *Toplum ve Bilim*, 101, 11-30.
- Aydın, M. (2000). *Kurumlar sosyolojisi*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Barbalet, J. (2020). *Toplumsal rol*. B. S. Turner (Ed.), *Sosyoloji sözlüğü*. (s. 915-916). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Burton, G. (1995). *Görünenden fazlası*. (Çev. N. Dinç). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Cengiz, K., Tol, U. ve Küçükkural, Ö. (2004). Hegemonik erkekliğin peşinden. *Toplum ve Bilim*, 101, 50-70.
- Demez, G. (2005). *Kabadayıdan sanal delikanlıya değişen erkek imgesi*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Dökmen, Z. Y. (2010). *Toplumsal cinsiyet sosyal psikolojik açılımlar*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Engels, F. (2005). *Ailenin özel mülkiyetin ve devletin kökeni*. (Çev. K. Somer). Ankara: Sol Yayınları.
- Faxon, N. ve Rash J. (Yönetmen). (2020). *DownHill* (Film). ABD: TME.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. (Çev. S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- German, L. (2006). *Cinsiyet, sınıf ve sosyalizm*. (Çev. Y. Önen). İstanbul: Babil Yayınları.

- Gerstel, N. R. (2008). Aile. W. Outhwaite (Ed.), *Modern toplumsal düşünce sözlüğü*. (s. 22-25). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. C. Güzel (Haz.), İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Goffman, E. (2009). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. (Çev. B. Cezar).
- Goldberg, H. (1992). *Erkek olmanın tehlikeleri*. (Çev. S. Budak). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Holt, B. D. ve Thompson, C.J. (2011). Eylem adamı kahramanlar: günlük tüketimde kahraman erkeklik arayışı. İ. Erdoğan (Ed.), *Medyada hegemonik erkeklik ve temsil*. (s. 429- 465). İstanbul: Kalkedon.
- IMDB, (2020). https://www.imdb.com/title/tt2121382/?ref_=ttmi_tt, Erişim Tarihi: 10.08.2020.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar-kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. (Çev. A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç, F. Özbay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1998). Modernin cinsiyeti: Türk modernleşmesi araştırmalarında eksik boyutlar. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Ed.), *Türkiye’de modernleşme ve ulusal kimlik*. (s. 99-117). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Köse, B. (2012). Geçmişten günümüze aile. N. Adak (Der.), *Değişen toplumda değişen aile sosyolojik tartışmalar*. (s. 15-38). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Maral, E. (2004). İktidar, erkeklik ve teknoloji. *Toplum ve Bilim*, 101, 127- 143.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Mitchell, T. (2006). Ölü mekânı ve ölü zamanı canlandırmak: Megalexandros. Dan Fainaru (Ed.), *Theo angelopoulos*. (s. 33-39), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Mulvey, L. (2010). Görsel haz ve anlatı sineması. S. Büker ve Y. G. Topçu (Der.), *Sinema: tarih- kuram- eleştiri*. (s. 211-229). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Onaran, O., Büker, S. ve Bir, A. A. (1998). *Eskişehir’de erkek rol ve tutumlarına ilişkin alan araştırması*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Östlund, R. (Yönetmen). (1994). *Force majeure* (Film). İsveç: M3 Film
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada kadın olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Parsa, S. (2008). Göstergebilimsel bir kod olarak film kurgusu. S. Parsa (Der.), *Film çözümlemeleri*. (s. 17-35). İstanbul: Multilingual.
- Rifat, M. (2007). *Homo semioticus ve genel göstergebilim sorunları*. İstanbul: YKY.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik kamera*. (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
- Sancar, S. (2011). *Erkeklik: imkânsız iktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Savaş, H. (2019). Film eleştirisinde biçim-içerik sorunu. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 17(6), 18-36.
- Sayın, Ö. (2020). *Aile sosyolojisi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal cinsiyet: faydalı bir tarihsel analiz kategorisi*. (Çev. A. T. Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Selek, P. (2018). *Sürüne sürüne erkek olmak*. İstanbul: İletişim.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev*. İstanbul: Metis.
- Tolstoy, L. N. (1997). *Anna karenina*. (Çev. E. Altay). İstanbul: MEB.
- Walby, S. (2008). Rol süreçleri. William Outhwaite (Ed.), *Modern toplumsal düşünce sözlüğü*. (s. 625-627). İstanbul: İletişim.
- Yaman, M. (2013). *Ataerkil kapitalist tahakküm altında, kadın emeği, bedeni*. İstanbul: Sav Yayınları.
- Yeşildal, H. (2010). Türkiye’de 1960’larda toplumsal gerçekçi sinemada aile ideolojisi: “Kocanın en kötüsü hiç olmayanından daha iyidir”. *Folklor/Edebiyat*, 16(61), 213-226.
- Zencirkıran, M. (2015). *Sosyoloji*. Bursa: Dora Yayınları.
- Zeybekoğlu Dünder, Ö. (2012). Değişen ve değiş(e)meyen yönleriyle aile: Yapısı, türleri, işlevleri. Nurşen Adak (Der.), *Değişen toplumda değişen aile sosyolojik tartışmalar*. (s. 39-64). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik olgusu*. Ankara: Eğiten Kitap.
- Zizek, S. (2012). *İdeolojinin aile miti*. (Çev. M. Yıldırım). İstanbul: Encore.