

Aile Kurumundaki Hegemonik İnşanın Parodik Yıkımı: *Force Majeure*

Geliş Tarihi/Received: 29.12.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 09.08.2021
DOI: 10.46372/arts.959403

Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ ÖZ
İstanbul Kültür Üniversitesi, STF
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
p.tas@iku.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4577-7898

ÖZ

Sinemasal anlatılara kaynaklık eden edebi türler, aynı zamanda ilgili anlatının analiz aşamasında da bir yol haritası çizmektedir. Ruben Östlund'un yönetmenliğini yaptığı *Force Majeure* (Turist - 2014) isimli filmi anlatı analizi yöntemiyle çözümlerken; bu analize kaynaklık eden yazınsal tür olarak parodiyi incelemiştir. Kaynağı Antik Yunan'a dayanan ve önceleri basit anlamda "alaycı taklit" olarak yorumlanan parodi, 1960'lı yıllardan itibaren metinlerarasılık kavramı ile birlikte ele alınmış ve parodinin hedef metin ya da tema ile kurduğu ilişkinin, mizahi yönüne ek olarak eleştirel bir nitelik taşıdığı görüşü ortaya konulmuştur. Bu değerlendirme, parodiyi, "alaycı taklit" tanımından çıkarmış, kültürel ve ideolojik örüntüler üzerinden analiz edilmesine olanak sağlamıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi, parodinin anlatısal kurulumuna, hedef metin-üst metin ilişkilerine ve parodik dönüşümün söylemsel araçlarına odaklanarak şekillenmiştir. *Force Majeure* filminin anlatısal kurulumunda, hedef metin ya da tema olarak seçilen aile kurumundaki hegemonik inşa ve toplumsal cinsiyet rolleri, anne ve baba üzerinden şekillenen bir kriz anlatısı odağında, parodik bir tutum ve ironik bir söylemle ele alınmıştır. Bu söylem doğrultusunda parodik dönüşümle şekillenen üst metin aracılığıyla, aile ve toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarını çizen patriarkal sistemin hegemonik iktidarına sarsıcı bir mizahla yaklaşıldığı ve bu iktidarın parodik bir yıkıma uğratıldığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: parodi, metinlerarasılık, force majeure, aile

Taş Öz, P. (2021). Aile Kurumundaki Hegemonik İnşanın Parodik Yıkımı: *Force Majeure*. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 6, 391-412.

The Parodic Take Down of the Hegemonic Construction of the Family: *Force Majeure*

ABSTRACT

Literary genres are often the sources for cinematic narratives, serving as road maps for analysis. This study will focus on *Force Majeure* (2014) with the method of the narrative analysis, considering the literary genre of parody as the source for thematic exploration of the film. The parody genre can be traced back to Ancient Greece, where it translated to "ironic imitation". In the 1960s, parody was conceptualized with the term intertextuality. This conceptualization looked at the text subject to parody and its relationship with other texts. These studies underlined the humorous and critical relationship parody established with its target source. The genre moved away from being an "ironic imitation", allowing for cultural and ideological evaluation. In this context, the theoretical framework of this study will be shaped by parody's narrative configuration, how it is employed in relation to the themes of the film and discursive tools shaping it. *Force Majeure*'s parodic stance and ironic discourses target the hegemonic construction of the family and gender roles; brought to life through a crisis narrative deriving from a mother and father. The film unsettles the hegemonic foundation of the patriarchy which has traced the limitations of the family and gender roles, through irony.

Keywords: parody, intertextuality, force majeure, family

GİRİŞ

Sinema filmleri, tarih, toplum ve ideoloji bağlamında bir sorgulama aracı olarak, seyircisine bir anlamda “yeniden yüzleşme” penceresi sunabilen önemli bir potansiyele sahiptir. Bu çalışmada aile ve toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili benimsenmiş –ya da dayatılmış- geleneksel algı ve kanaatlere dair yeni bir bakış açısı sunduğu düşünülen *Force Majeure* (Östlund, 2014) isimli film ele alınmıştır. Film anlatısının söyleminin parodi türüne göre yapılandırıldığı, parodinin sıklıkla başvurduğu metinlerarasılık ve ironik tutumdan beslenildiği görülmüştür. Bu bağlamda çalışmanın kuramsal çerçevesinde parodi ve metinlerarasılığa odaklanılmış, tarihsel ve kültürel bir perspektiften parodinin yazın kuramındaki yeri ve metinlerarasılık işlevi ele alınmıştır. Hem kendinden önceki söylem geleneği hem de hedef metin olarak belirlendiği tema ya da fikirle ilgili bir hesaplaşmaya girmesi bakımından parodi mesafeli ve eleştirel bir tutuma sahiptir. Margaret A. Rose'a göre parodinin eleştirel tutumu, okuyucusuna yazarın esas metnin konu edindiği olay ya da fikirle ilgili tavrı hakkında bilgi verir (2016, s. 9).

Force Majeure filminde bu hesaplaşmaya konu olan aile ve toplumsal cinsiyet rolleri; kimlik, politika ve kültür gibi olgular üzerinden birçok disiplin tarafından ele alınmaktadır. Judith Butler'ın yorumuyla cinsiyetli bir bedene atfedilen kültürel anlamların tümü olan toplumsal cinsiyet (2014, s. 50) toplumsal ve ideolojik uzantılar üzerinden belirli rol ve kimliklerle çerçevelenir. Aile ise bu rol ve kimliklerin en katı kurallarla sınırlandırıldığı bir temsil alanı olarak konum alır. Bu bağlamda aile içerisinde kadın ve erkek, patriarkal düzenin devamı için geleneksel anlamda annelik ve babalık rolleri ile sorumlu tutulur. Film, bu sorumlulukların yerine getirilmemesinden kaynaklı bir krizi, anlatının temel çatışması olarak sunmuştur. Çalışma, film anlatısında bu krizin, parodi türüne özgü söylemsel araçlarla nasıl yapılandırıldığına odaklanmıştır.

Parodi, metinlerarasılık yolu ile esas metin ya da tema olarak kabul edilebilecek hedef metni çerçevelemesinin ardından, kendine özgü söylem araçları ile bu metne eleştirel bir mesafeden yaklaşarak parodik dönüşümü sağlar. Parodik dönüşümle yeni bir bağlam kazanmış olan hedef metin, parodinin üst metni aracılığı ile ironik söylemi keskinleşmiş, okuyucu ya da izleyicine farklı bir okuma ve izleme penceresi sunan, özünde eleştirellik taşıyan mizahi bir niteliğe bürünür.

Force Majeure filmi, anlatısal ve söylemsel bağlamda parodik yapılanmanın izinde aile ve toplumsal cinsiyet rollerine dair bir hesaplaşma içerisine girmiştir.

Çalışma, bu hesaplaşmanın izini sürerek, anlatı analizi yöntemiyle film anlatısının edebi bir tür olan parodiyi nasıl bir sinemasal söylemle aktardığına odaklanmış ve hedef temanın uğradığı parodik dönüşüm, ilgili kültürel ve ideolojik örüntüler üzerinden analiz edilmiştir.

Parodi ve Metinlerarasılık

Etimolojik ve tarihi kökeni Antik Yunan'a kadar uzanan parodi kavramı, başta edebiyat olmak üzere sinema, tiyatro ve resim gibi sanat alanlarında da görülen bir anlatım tekniğidir. Tarihsel perspektif doğrultusunda parodinin kavramsallaştırılma süreci analiz edildiğinde, Antik Yunan'da *Parodia* (Yun. Para = karşıt + odia = ezgi, Parodia = karşıt ezgi) anlamına gelen parodinin "Ciddi olduğu varsayılan bir yapının bir bölümünü ya da tümünü koşutlukları koruyarak alaya alan, biçimini bozmadan ona bambaşka bir içerik vererek, özle biçim arasındaki bu karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi var eden oyun biçimi" ne karşılık geldiği görülür (Nutku, 2001, s. 257). Tiyatro tarihini kapsamlı bir biçimde ele aldığı çalışmasında Sevda Şener de, Antik Yunan'da komedyaların, gerçeği ironik bir formda sunmak için parodiyi bir araç olarak kullandığını aktarır (2006, s.156). Kavramın, önceleri komedyada odağında yapılan tanımlama çalışmaları, yazın kuramlarındaki gelişmelerle farklı boyutlara taşınmış ve yeni bakış açıları geliştirilmiştir.

Antik dönemden başlayarak günümüze dek parodinin gelişimini etimolojik ve tarihsel bir perspektifle inceleyen Margaret A. Rose'a göre, parodinin anlatı bilimindeki konumu ile ilgili yapılan çalışmalarda bir karmaşa söz konusudur. Bunun en önemli nedeni kavramın sınırlı yönleri ve anlamlarıyla incelenmiş olmasıdır (2016, s.18). Rose'a göre bu inceleme odakları sırasıyla şunlardır: Kelimenin etimolojisi, parodiyi komik yapan kendine özgü nitelikler, parodistin parodisini yaptığı esere ilişkin tutumu, parodinin okuyucu tarafından alımlanması ve son olarak bu türün diğer komik edebi türlerle olan ilişkisidir. Şimdiye kadar parodiyi tanımlama girişimlerinin birçoğu bu sayılan kategorilerden bir ya da birkaçının geliştirilmesi yoluyla yapıldığı için kavram tek yönlü ele alınmış, bütünlüklü bir yaklaşım gerçekleştirilememiş ve daha çok teknik açıdan incelenmiştir (2016, s.18).

En genel anlamı ile parodi, bir metnin diğer metinlerle (ya da ilgili metinlerin dayandığı fikirlerle) eleştirel ya da ironik (*özdüşünümsel, üst kurgusal ve genellikle zekice ya da komik*) bağlamda diyaloga girmesidir (Rose, 2016, s. 9). Rose, analitik

bir yaklaşımla antik, modern ve postmodern dönem olmak üzere üç ayrı başlık altında kavramın yazın kuramındaki yerini tespit etmeye çalışmıştır. Antik dönemde parodi daha çok komik alıntı, taklit gibi işlevlerle öne çıkan bir yapı iken, modernizm ve postmodernizmin yazın alanına kattığı düşünsel yenilikler, kavramın çok boyutlu ve yeni bağlamlar içerisinde ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Rose, bu kapsamda parodinin ele alınışındaki en köklü değişikliğin yapısal ve post yapısal kuramcılar tarafından metinlerarasılık bağlamında incelenmesiyle gerçekleştiğini dile getirir (2016, s.11).

1960'lardan itibaren yazın kuramında önemli değişiklikler görülmeye başlanır. O döneme kadar kendi içerisinde belirli sınırlarla kapalı bir yapı olarak ele alınan eserler, özellikle söylemsel öğeler üzerinden diğer metinlerle taşıdıkları ortaklıklar bağlamında ele alınmaya başlanır ve bu da anlatı biliminde metinlerarasılık kavramının tartışılmasına zemin hazırlar. Kavram, ilk olarak Fransız kuramcı Julia Kristeva tarafından dile getirilir. Kristeva'nın tanımıyla metinlerarasılık, "Herhangi bir görüngüye sahip iki metin arasında var olan ilişki, iletişim, koşutluk ve karşıtlık, geçişkenlik ve transfer" durumuna karşılık gelmektedir (aktaran Bulut, 2018, s.2).

Mehmet Rifat, dilbilim ve göstergebilim kuramlarını ele aldığı çalışmasında, Kristeva'nın bu yaklaşımı ile her metnin içerisinde başka metinlerin bulunduğunu kabul ettiğini ve bu metinlerin hem eski hem de çevresel kültüre ait bir doku içerdiğini belirtir. Rifat'a göre metinlerarasılık her metnin var oluş koşulu olarak ortaya çıkarmakta, bu yaklaşım aynı zamanda metinleri tarih ve toplum bağlamında değerlendirilmeye de alan açmaktadır (1998, s. 129). Metinlerarasılık, postmodern bir metni, geleneksel metinden ayıran en önemli yazınsal ölçüt olarak kısa sürede kabul görür ve başta Roland Barthes olmak üzere Riffaterre, Genette, Jenny, Angenot, Ricardou, Bellemin-Noël ve Tel Quel dergisi yazarları tarafından benimsenir. Kavram, her ne kadar farklı anlam ve bağlamlarda ele alınsa da, tüm kuramcılar tarafından bir metnin kendinden önceki diğer metinlerden bağımsız değerlendirilemeyeceği ve onlarla ilişkili olduğu esasında uzlaşılır (Aktulum, 2000, s.11-12).

Metinlerarasılık kavramının yazın kuramında yerini almasının ardından, parodinin tanımlanma ve çözümlenmesinde yeni yaklaşımlar görülür. O zamana kadar daha çok biçimsel bir teknik olarak algılanan parodinin "alaycı taklit" yoluyla komik olana hizmet ettiği varsayılırken; metinlerarasılık kavramı ile birlikte parodinin biçimsel özelliğinin yanı sıra anlatısal içeriğine de yoğunlaşmış ve basit anlamda komik olanın ötesinde yeni işlevlerle tanımlanmaya başlanmıştır. Bu işlevlerden en

çok dikkat çeken ise, parodinin metinlerarasılık yoluyla değiştirdiği hedef metnin karşısında takındığı eleştirel tutumdur. Rose, bu tutumu “yeniden işlevlendirme” olarak tanımlar ve metinlerarasılık yoluyla esas metni yeniden işlevlendiren parodinin eleştirel üslubuna dikkat çekip, bu üslubu hedef metne karşı kullanılabilecek bir silah olarak niteler (2016, s. 77).

Parodi, satir ve ironiyi kapsamlı bir biçimde ele alan çalışmada Oğuz Cebeci de parodinin özünde barındırdığı metinlerarasılığın diyalektik yönüne vurgu yapar. Cebeci, metinlerarasılık doğrultusunda parodisi yapılan esas metni tez, parodinin biçimsel üslubunu antitez ve nihayetinde ortaya çıkan parodi eserini ise sentez olarak tanımlar ve bu bağlamda parodinin “fikir değiştirme” yönüne vurgu yapar (2017, s. 78). Cebeci'nin çalışmasındaki en dikkat çekici nokta, Gerard Genette'in görüşlerinden yola çıkarak parodiyi bir üst kurmaca bağlamında ele almasıdır. Genette, parodinin hedef metnini alt metin olarak nitelemekte, metinlerarasılık yolu ile değişen yeni metni ise üst metin olarak görmekte ve parodiyi tam da bu noktada alt metnin maruz kaldığı değişikliklerin tümü olarak tanımlamaktadır (aktaran Cebeci, 2017, s. 79). Cebeci'ye göre Genette'in sözünü ettiği müdahale “parodik değişim”dir (2017, s. 80).

Metinlerarasılık yolu ile parodinin üstendiği eleştirel işleve dikkat çeken ve bunu aynı zamanda ideolojik bir bağlamda ele alan kuramcılardan biri de Linda Hutcheon'dur. *A Theory of Parody* (Parodinin Teorisi) isimli çalışmada Hutcheon, parodiyi bir anlamda tekrarlamaya dayalı bir tür olarak yorumlar ancak esas metnin tekrarında öne çıkan öğenin benzerlikten çok farklılık olduğunu söyler ve tekrarda yapılan bu farklılığın parodinin eleştirel mesafeyi benimsemesinden kaynaklandığını dile getirir (2000, s. 6). Hutcheon, tarihsel gelişimi içerisinde ele alındığında kavramı tanımlamanın bazı güçlükler içerdiğini belirtse de; içinde bulunduğumuz yüzyıldan geriye doğru bakıldığında parodiyi, modernizmi postmodernizme (James Joyce'u Salman Rushdie'ye, Pablo Picasso'yu Cindy Sherman'a ve Sergei Prokofiev'e) bağlayan önemli bir araç olarak görür. Buna ek olarak parodinin eleştirel tutumu ile ideolojik bir pozisyona sahip olduğunu da tespit eder (2000, s. xii).

Görüldüğü gibi bir tür olarak parodinin Antik Yunan'dan günümüze değin dayandığı anlatsal temeller ve biçimsel özellikler özellikle postmodernizmle birlikte büyük ölçüde farklılık göstermiştir. Parodi önceleri herhangi bir eserin alaycı taklit yoluyla yeniden sunulmasına olanak sağlayan ve daha çok komik özellikleri ile ön plana çıkan bir tür olarak tanımlanırken; postmodern anlatı kuramı çerçevesinde

metinlerarasılık bağlamında farklı inceleme odaklarının konusu olmuştur. Bu kuramsal çerçeveye doğrultusunda, çalışmanın örnekleme olan *Force Majeure*, geleneksel aile ve ataerkinin dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin hedef metin-tema olduğu varsayımıyla analiz edilmiş, eleştirel bir mesafeyle benimsenen parodik tutumun anlatsal yapılandırılmasına odaklanılmıştır.

Force Majeure’de Hedef Metin-Tema Olarak Aile ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini: “Kutsal Aile” Miti

Film anlatısı, anne (Ebba), baba (Tomas) ve iki çocuktan (Vera ve Harry) oluşan İsveçli bir ailenin, Fransız Alplerindeki bir turistik tesiste geçirdikleri birkaç günlük kayak tatillerine odaklanmaktadır. İş yoğunluğundan ailesine yeterince zaman ayıramayan baba için bu tatil tam bir telafi fırsatı olacaktır. Anne ve çocuklar da bir arada zaman geçirecekleri için çok mutludurlar. Ancak bir anda kendilerini beklenmedik bir aile krizinin içerisinde bulurlar.

Kaldıkları otelde, turistlerin ilgisini çekmek için rutin olarak kontrollü çığ gösterileri yapılmaktadır. Aile öğle yemeği sırasında bu gösteriye denk gelir, anne ve çocuklar bu gösterinin ihtişamı karşısında ürkerler, baba ise onları önce sakinleştirir ancak bir süre sonra gerçek bir çığ zannederek bir anda karısı ve çocuklarını bırakıp kaçar. Gösteri sona erdiğinde, baba hiçbir şey olmamış gibi yemek masasına döner ancak yaşadıkları bu deneyim, tatil boyunca aile içi rolleri tartışmaya açacak ve aile üyeleri kendilerini trajedi-komik bir krizin içerisinde bulacaklardır.

John Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak* isimli kitabında fotoğraflar aracılığıyla tarihin –geçmiş ve şimdisiyle- bir dizi kısa öyküye dönüştüğünü ve bu öyküye konu olan fotoğrafın, kendinden önce gerçekleşen ve sonrasında yaşanacak olaylarla bağını ve sürekliliğini yadsıyabileceğini söyler (2015, s. 70). Filmin ilk sahnesi, bir aile fotoğrafının çekildiği mizansenle karşılar izleyicisini. Bu fotoğraf, Berger’in sözünü ettiği gibi ailenin süregelen ve süregidecek olan “sorunlu” tarihinden bağımsız ve onu yadsıyan, sahte bir mutluluk öyküsünü çerçeveler. Ailenin tatil için gittiği turistik tesisin fotoğrafçısı, bir takım direktifler vermekte ve zoraki bir mutlu aile pozunu yakalamaya çalışmaktadır. Fotoğrafçının verdiği talimatlar geleneksel aile rollerini pekiştirir. Anne çocuklarının yanındadır, baba biraz mesafelidir. Fotoğrafçı ilk uyarısını yapar ve babaya eşinin yanında olması, kafasını onun omzuna koyması gerektiğini söyler. Ardından tüm aile üyelerinden her birinin elini diğerinin omzuna

koymasını ister. Sonunda en solda baba, en sağda küçük erkek çocuk ve aralarında anne ve kız çocuğun olduğu, erkekler tarafından sarıp sarmalanmış bir aile fotoğrafı çıkar ortaya.

Film, başlangıç sahnesinde simgesel bir biçimde sunduğu bu geleneksel aile fotoğrafıyla hedef metnini-temasını da çerçevelemiş olur bir bakıma. Bu bölümün ardından gelecek parodik dönüşüme işaret eden ilk anlatısal öge de burada kendini gösterir. Fotoğraf sahnesinin hemen ardından film müziği girer. Soğuk kış görüntülerinin üzerine İtalyan Besteci Antonio Vivaldi'nin meşhur eseri *Dört Mevsim*'in *Yaz Konçertosu* bölümü duyulur. Herkesçe bilinen eserin, anlatısal içeriğe tezat bir biçimde yaz bölümünün tercih edilmiş olması, metinlerarasılığın ilk işlevini yerine getirir ve parodinin ironik bağlamı kendini gösterir. Aaron Green, *Dört Mevsim*'in müzikal öyküsünü yorumlarken, yaz bölümüne kaynaklık eden öyküyü şöyle açıklar: "Kuzey ve batı rüzgârları aniden birbiri ardına esmekte ve küçük çoban yaklaşan tehdit edici fırtınanın kederi yüzünden ağlamaktadır. Ne yazık ki korkuları haklı çıkacak ve birazdan gökyüzü gök gürültüsü ve şimşek ile kaplanacaktır"(Green, eferit.com).

Müzikal esere kaynaklık eden öykünün kendisinde olduğu gibi, yakında aile içerisinde çıkacak bir fırtınanın ipuçları izleyiciye verilir. *Dört Mevsim*'e eşlik eden ve film boyunca sık sık gösterilen doğa görüntüleri de aile ve doğa arasında kurulan paralellik bakımından dikkat çekicidir. Birçoğu ürkütücü bir atmosfer içerisinde sunulan (kontrollü çığ gösterileri sırasında duyulan patlama sesleri, borulardan çıkan alevler) bu görüntüler aracılığıyla, doğanın tekinsizliği ile aile kurumunun tekinsizliği arasında paralellik kurulur.

Benzer biçimde parodik dönüşüme işaret eden bir diğer öge de, müziğe eşlik eden doğa görüntüleri sırasında, tesise ait teleferik binasında farklı dillerde beliren "Hoş geldiniz" yazısı olur. Filmin izleyicisi ile diyalog kurmasının işareti olarak yorumlanabilecek bu görüntü, tıpkı metinlerarasılık gibi, modern ve postmodern metinlerin sıklıkla kullandığı *reflexivity* (düşünümsellik) bağlamında değerlendirilebilir. Film kuramcısı Robert Stam'e göre filmsel düşünümsellik, filmlerin kendi üretim süreçlerini, metinsel prosedürleri, metinlerarası etkileri ya da alımlanmalarını ön plana çıkaran bir referanstır (Stam, 2014, s.162). Burada "Hoş geldiniz" yazısı ile seyirciyle diyalog kurulmuş, birazdan tanıklık edeceği parodik dönüşümün işareti verilmiştir.

İdeolojik ve kültürel bir yapılanma olarak toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeği belirli rol ve kimlikler üzerinden inşa etmeye çalışır. Bu rol ve kimlikler önce aile içindeki, hemen ardından da toplumsal yaşamdaki sınırlara işaret eder ve ikili yapısıyla hem

kadını hem erkeği bu sınırlar içerisinde konumlandırır. Bu konum; siyaset, medya, din gibi kurumlar aracılığıyla meşrulaştırılır ve yeniden üretilir. R.W. Connell toplumsal cinsiyet bağlamında erkeklik ve kadınlığın kültürel bir inşa biçimi olarak kamusal alanda sergilenen bir oyunculuk olduğunu iddia eder (1998, s. 251). Connell'in yorumuna benzer biçimde, Judith Butler da toplumsal cinsiyet kimliklerinin sergilenen belirli roller üzerine kurulduğunu dile getirir. Butler'a göre toplumsal cinsiyet "toplumsal cinsiyeti idare eden normlara özgü" bir normatif yapılanmaya sahiptir (2014, s. 26) ve bu işleyişinden ayrı tutulamaz. Bu normatif yapılanmanın uzantısı olarak kurmaca biçimde inşa edilen kimlikler varlıklarını sürdürürebilmek için tekrara ihtiyaç duymakta ve bu tekrar yoluyla varlıklarını doğallaştırıp meşrulaştırmaya çalışmaktadırlar. Butler, kadın-erkek ikiliğinde heteroseksüel bir kurgu ile yapılandırılan bu kimliklendirme sürecini "toplumsal cinsiyet parodisi" olarak tanımlar (2014, s. 226-227).

Butler'ın değerlendirmesi çalışma açısından önem taşımaktadır çünkü filmin parodik eleştirisi bir tekrar olarak sunulan annelik-babalık rollerine karşı takındığı mesafeli tutumla şekil almıştır. Filmin daha ilk sahnesinde bu kimlikler üzerinden örülmüş anne ve baba kurgusuna dair beklenen tutumlar oldukça net bir biçimde çizilir. Ebba, otelde kalan bir diğer misafir olan Charlotte ile resepsiyonda yaptığı konuşmada, Charlotte'un iki kız çocuğu olduğunu öğrenir ve ona sorduğu ilk soru neden çocuklarını yanında getirmedeği olur. Charlotte ise ironik bir biçimde "Onlardan kurtulmaya geldim" diye yanıt verir. Charlotte'un bir anlamda "kutsal aile miti"ne ve annelik rolüne meydan okuyan bu yanıtı karşısında, Ebba geleneksel olanı kutsar ve kocası Tomas'ın çok yoğun çalıştığını ve bu tatili çocuklarına ayırdığını söyler.

Foucault, iktidarın özne üzerindeki denetiminin sadece ideolojik yollarla değil aynı zamanda beden politikaları üzerinden de gerçekleştiğini iddia eder ve biyo-politika kavramını önerir. *Cinselliğin Tarihi* isimli kitabında iktidarın biyo-politika bağlamında cinsellik tertibatını sürdürmesi yollarından birinin de kadın bedeninin histerikleştirilmesi olduğunu söyler. Foucault'a göre annelik, doğurganlığı esas ve sürekli kılınan kadının asli görevidir ve annelik konumu iktidarın kadın bedeni üzerindeki denetiminin ve onu histerikleştirmesinin en görünür biçimidir (2007, s. 79-80). Kadın, evlilik aracılığıyla dahil olduğu aile kurumunda kendini çocuklarına adayacak ve kocasının sorumluluk alanı dışındaki işlerle uğraşacaktır. Çünkü erkek, kadının yerine getiremeyeceği uğraşlarla ilgilenmektedir. Tüm bu görev ve sorumluluklar kapsamında anne ve babanın amacı hanenin refahı olarak kesişecektir (Foucault,

2007, s. 430). Bu bağlamda, filmin başlangıcı iktidar ve aile özelinde oldukça tanıdık bir alt metne sahiptir. Tomas, ailesi ile yeteri kadar zaman geçiremiyor ancak onlara rahat koşullar sunabilecek bir işte çalışmakta ve bu anlamda ailesine bakarak asli sorumluluğunu yerine getirmektedir. Buna karşılık Ebba ise kutsal fedakar annelik rolü ile çocuklarla ilgilenmekte, böylece hane refahı sağlanmaktadır.

Connell, toplumsal cinsiyet düzenlemelerinde toplumdaki tüm kadınlık biçimlerinin erkeklere tabi kılınması bağlamında inşa edildiğini ve bu nedenle hegemonik erkeğin, erkekler arasında kapsadığı yeri kadınların dolduramayacağını belirtir (1998, s. 250). Kadınlar bu nedenle erkeklerin boşluğunu – erkeğin erkeğe karşı hegemonik mücadelesinin olmadığı- ev içi alanda doldurmak durumundadır ve Ebba'nın da yaptığı budur. Tomas'ın iş yoğunluğuna dair ara sıra küçük serzenişleri olsa da, bu durumu kabullenmiştir. Bu serzenişini, -simgesel olarak- en çok Tomas'ın telefonu üzerinden dile getirir.

Otelde kaldıkları ilk gün çocuklarla birlikte yatakta uydukları sırada, Tomas'ın telefonu çalar, “Şimdi bakamayacağım” der. Kısa bir süre sonra telefon yeniden çalar ve Ebba gergin bir biçimde yataktan kalkar, banyoya geçer, Tomas telefonu eline alır. Karısının “Telefonuna mı bakıyorsun?” sorusuna “Hayır” der ancak Ebba banyodan kafasını uzatır ve kocasının elindeki telefonu görür. Ebba'nın telefon üzerinden duyduğu rahatsızlık, film boyunca “telefon” kelimesi yerine, iğneleyici bir biçimde “I Phone” diye vurgulamasından da anlaşılır. Anlaşılmaktadır ki özellikle “I Phone” olarak vurgulanan bu pahalı cep telefonu Tomas'ın ailesinden ayrı “yoğun” dünyanın simgesidir. Kaldı ki çığ gösterisi sırasında Tomas'ın ailesini bırakıp kaçarken, son anda cep telefonunu masadan almayı ihmal etmemesinden de bu durum anlaşılır.

Connell'e göre toplumsal cinsiyet pratiklerinin örgütlendiği kategoriler arasında annelik ve babalık en önemlileridir ve bu pratikler aile kurumunda köklenecek toplumsal yaşamın tüm alanına dağılırlar (1998, s. 190). Ebba ve Tomas, bu köklenmiş geleneğin simgesel temsilcisi olarak, iktidarın işaret ettiği uyumlu- kutsal aile tablosunu tamamlarlar. Filmin sinematografik söylemi de bu tabloyu pekiştirir. Stilize bir ahenkle aynı anda banyoda dış fırçalayan, birbirleri ile uyum içindeki pijamaları ile aynı yatakta uyuyan ailenin ilk günü bu tablo içerisinde sunulur. Anlatıda hemen ardından gelecek parodik dönüşüm, şimdiye kadar aktarılan bu “kutsal aile” ve ilgili toplumsal cinsiyet rollerini hedef alacaktır.

Parodik Yıkımın Başlangıcı: “Kutsal Aile” Çığ Altında Kalıyor

Gerard Genette, parodinin üst metninin hedef metinde yol açtığı değişikliği parodik dönüşüm olarak tanımlar. Parodik dönüşüm, parodinin alt ve üst metinleri arasındaki “oyunlu” ilişkiye karşılık gelmektedir (Aktaran Cebeci, 2017, s. 80). Film anlatısında, hem sinematografik hem de anlatısal öğelerle daha önce ipuçları verilen parodik dönüşümün başladığı nokta ailenin öğlen yemeği sırasında gerçekleşir. Bu aynı zamanda, filmsel anlatıda parodik yıkımın başlangıcına da karşılık gelir.

Diğer turistlerle birlikte, kaldıkları tesisin terasında yemek yedikleri sırada kontrollü bir çığ gösterisi gerçekleşir. Ebba ve çocuklar bu gösteriyi korkutucu bulurlar ancak gösteriyi cep telefonuna kaydeden Tomas sakin bir tavırla her şeyin kontrol altında olduğunu söyler ve onları sakinleştirir. Fakat bir süre sonra çığ tüm ihtişamı ile terasa doğru yaklaşırken, baba gerçek olduğunu düşünerek korkuyla bir anda cep telefonunu alıp, oğlu da dahil önüne gelen herkesi iterek kaçırmaya başlar. Anne ise çocuklarına sarılıp onları korumaya çalışır. Ancak bir süre sonra her şey yoluna girer ve bir tehlike olmadığı anlaşılır. Anne çocukları sakinleştirirse de Tomas'ın kendilerini bırakıp gitmesi karşısında sarsılmıştır. Vera, “Babam nerede” diye sorar, Ebba sadece “Otur yerine” diye cevap verir. Baba kısa bir süre sonra masaya geri döner, hiçbir açıklama yapmaz, sadece “İyi misiniz” diye sorar ancak yanıt alamaz. Her şeyin kontrol altında olduğunu göstermek istercesine “Ne yaptıklarını biliyorlar” dese de masada garip bir sessizlik hâkimdir. Yine yanıt alamaz.

Parodik yıkımın başlangıcı olan bu sahne, ailedeki asli sorumluluklara dair yapılan anlaşmanın ihlali olduğu için anlatının en keskin kırılma noktası olur. Baba, kendisinden bekleneni yerine getirememiş ve ailesini bırakıp kaçmıştır. Çığ tehlikesi sırasında, erkeğin kamusal alandaki iktidarının ispatı olarak, babanın koruma ve kollama davranışını göstermesi beklenirken, kaçmış ve iktidarını yerle bir etmiştir.

Erkeğin toplumsal ve kültürel yapılanmasına bakıldığında, henüz çocukluktan başlayarak erkek kimliğinin gelişiminin sınavlarla ölçülen bir süreç olduğu görülür. Bu sınavların esası erkeğin performatif güç gösterisine dayanır. David Gilmore, bu süreci Freudyen bir literatüre dayandırır: Oğlan çocuğun annesiyle bağı koparması, onu annesine karşı konumlanmış bağımsız bir toplumsal statüye taşıyacak ve böylece erkeğe geçecektir (Gilmore, 1990, s. 28). Gilmore, çocukluktan başlayan bu sürecin yaşlılığa kadar devam eden bir kimlik ispatı mücadelesi olduğunu söyler (1990, s. 28). Bu kimlik ispatının başarılı olması onu “evrensel erkek” statüsüne

kavuşturacaktır ve bunun üç temel ölçütü vardır. Birincisi bir kadını hamile bırakmak, ikincisi kendisine bağımlı olanları koruyup kollamak, üçüncü ve son olarak ise ailesini geçindirebilmektir (1990, s. 223).

Görüldüğü gibi Gilmore'un tanımı bir müzakere alanı olarak erkekliğin nihai ispatını babalıkla ilişkilendirmektedir. Benzer biçimde Scott Coltrane'de erkekliğin toplumsal ve kültürel bir inşa olduğunu vurgular ve babalığın, bu inşa sürecindeki ataerkil kodlardan beslenen bir yapı olduğunu dile getirir (2010, s. 433). Dolayısıyla, anlatıda baba konumundaki Tomas'ın ailesini koruyup kollayamaması yani babalığını yerine getirememesi onun evrensel erkek kimliğine zarar vermiş ve sınavı geçememiştir.

Filmin bu aşamasından sonra parodi türüne özgü, yer yer oldukça komik bir mizahi tutumla Tomas'ın başaramadığı bu sınavla yüzleşmesi aktarılır. Tomas, tıpkı masada olduğu gibi devamında da bu durumu yok saymaya çalışır. Masadan kalktıktan sonra ailesiyle kayağa gider ancak Ebba soğuk ve mesafelidir. Kayak dönüşünde otele geldiklerinde Ebba'nın gergin tavırlarına anlam veremiyormuş gibi davranır. Çocuklar tartışmalarına tanık olmasın diye (ki aslında bu daha çok Ebba'nın çabasıdır, yaşadığı hayal kırıklığına rağmen, yine de çocukların yanında baba otoritesine zarar gelmemesine dikkat eder) odanın dışında konuşurlar. Bu konuşma sırasında terasta yaşananlara dair bir şey dile getirilmez. Tomas karısına "Rahatsız olmuş gibisin" der, karısı "Hayır, öyle mi olmalıyım" diye yanıt verir. Tomas "Sanmıyorum" der ve konuyu kapatıp odaya girerler. Anlaşılmaktadır ki Tomas, zedelenen erkekliğini, yaşanan olayı yok sayarak onarmaya çalışmaktadır.

Parodinin Üst Metni: "Kutsal Aile"nin Parodik Eleştirisi, Karakterler ve Anlatısal Odaklar

Tomas, aynı yok sayıcı tavrını, akşam yemeğinde bir araya geldikleri Charlotte ve erkek arkadaşının yanında da sürdürür. Çiğ tecrübelerini onlara anlatırken çocuklar ve Ebba'nın korktuğunu ama kendisinin bunun bir deneme olduğunu farkında olduğunu söyler ve korkmadığını ima eder. Bu cümlelere dayanamayan Ebba ise "Hayır o aslında o kadar korktu ki kaçtı" diyerek Tomas'ı yalanlar. Tomas, inkara devam eder ve kaçmadığını söyler. Ebba "Eldivenini ve I Phone'nunu kaptın ve arkana bakmadan kaçtın" diye ısrar eder. Tomas hatırlamadığını söyler. Bu sırada Charlotte'un verdiği tepki dikkat çekicidir.

Anlatının başından beri film anlatısının hedef metninin işaret ettiği aile ve toplumsal cinsiyet rollerinin dışında var olmaya çalışan, çocuklarını bırakıp tatile gelen, asansörde tanıştığı bir adamla sevgili olan, yani geleneksel çerçeveden bakıldığında bağımsız ve “kurallara aykırın” bir yerde konumlanan Charlotte, Ebba'nın tavrına anlam veremez. “Bu ani gerçekleşen bir olay değil mi? Nasıl tepki vereceğini nereden bileceksin?” sorusunu sorar. Restoranda yapılan doğum günü kutlmasının sesleri konuşmayı bastırır, dikkatleri başka yöne çevrilir. Tomas karısının “cüretkâr” tavrının alkolden kaynaklandığını ima edercesine, “Şarabını elinden almalıyım” der ve sahne burada sona erer. Tomas'ın bu tavrı, sarsılan otoritesini hala elinde tutmaya çalışmasının simgesel bir aktarımı olur.

Filmanlatısında Charlotte karakterinin nesnel konumu, anlatının parodik tutumu açısından önem taşımaktadır. Daha önce de görüşlerine yer verilen Hutcheon'un da vurguladığı gibi parodik eleştirinin en önemli özelliği, hedef metne karşı geliştirilen mesafeli yaklaşımdır. Anlatının temel çatışması, toplumsal cinsiyet rejiminin en meşru dayanağı olan aile kurumunun dayattığı sorumlulukların baba tarafından yerine getirilmemesi sonucu yaşanan krize dayanır. Anders E. Johansson'un yorumuyla da *Force Majeure*, geleneksel aile ve erkeklik krizinin sinematografik özetidir (2018, s. 151). Bu kriz uzantısında, anne ve çocuklar mağdur; baba ise sorumsuz ve inkâr eden olarak gösterilmektedir. Ancak parodik eleştiri tam da bu noktada devreye girer ve herhangi bir tarafı tutmak ya da klasik anlatıda sıkça görüldüğü gibi izleyicinin herhangi bir karakterle özdeşleşmesini sağlamak yerine, mesafeli bir tutumla izleyicinin eleştirel bir bakış açısı geliştirmesini sağlamaya çalışır. İzleyici bu aile krizinde herhangi bir tarafın mağduriyetini değil; aile kurumunun dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin bireyler üzerindeki baskıcı tahribatını izler. Bu nedenle Genette'in parodiye dair metinsel analizi bağlamında bakıldığında, Charlotte karakterinin anlatının üst metnine ait bir kurgu olduğu anlaşılabilir.

Charlotte'un bu konumu ve parodik yapılanmanın üst metninin daha net anlaşılabilmesi için bir diğer sahne ise Ebba ve Charlotte'un ertesi gün baş başa sohbet ettikleri sahnedir. Ebba'nın gerginliği giderek artmaktadır, kocası ve çocuklarından ayrı bir gün geçirmek ister. Resepsiyonda Charlotte ile karşılaşır ve sohbet ederler. Bu sohbet sırasında Charlotte, aile kurumunun kadını konumlandığı yere dair isyanını dile getirir ve kendisinin öyle biri olmadığını vurgular. Birçok erkekle birlikte olduğunu, kocasının da isterse kadınlarla birlikte olabileceğini söyleyince Ebba şaşırır ve “Eşinle bir sorunun mu var?” diye sorar. Charlotte herhangi bir sorunları olmadığını, her

ikisinin de ilişkilerine dair sorumluluklarını bildiklerini söyler.

Burada Charlotte'un "sorumluluk" kelimesini kullanması dikkat çekicidir, ancak bu kelime geleneksel anlamda toplumsal cinsiyet örüntülerinden bağımsız, kadın ve erkeğin üzerinde anlaştıkları ortak bir paylaşım alanına karşılık gelir. Konuşma ilerledikçe Ebba gerilir ve hem şaşkın hem suçlayıcı bir tavır takınır. Ebba'nın geleneksel aile kurgusu üzerinden yönelttiği sorular karşısında Charlotte'un tavrı son derece sakin ve nettir. Özgür ve mutlu bir kadın olduğunu, çocuklarıyla ilgili sorumluluklarını yerine getirdiğini, ancak hayatının yalnızca eşi ve çocuklarından ibaret olmadığını dile getirir. Yani filmin hedef metninin işaret ettiği geleneksel aile kurgusunu reddeder.

Anlatının mizahi dokusunun derinleştiği ve parodik eleştirinin daha da güçlendiği bir diğer sahne ise Mats ve kız arkadaşı Fanny ile geçirilen akşam yemeğidir. Tomas, kaçtığını hala inkâr etmektedir. Buna karşın Ebba ise kocasının kaçtığını inkâr etmesini kabul edememektedir. Gerginliği daha da artan Ebba, bu kez Mats ve Fanny çiftine olanları anlatır. Onları ikna etmek için, Tomas'ın çığ sırasında telefonuna kaydettiği görüntüyü birlikte izlemelerini önerir. Görüntü izlendikten sonra herkes -Tomas da dahil- Tomas'ın kaçıp gittiği konusunda uzlaşır. Tomas çaresiz hissetmektedir ve zavallı durumuna düşmüştür. Burada Mats karakteri aracılığıyla mizahi alay devreye girer ve Tomas'ın zedelenen erkekliği başka bir erkek tarafından onarılmaya çalışılır.

Mats'e göre Tomas'ın yaptığı acil eylem prosedürüdür ve tıpkı uçaklarla olduğu gibi "Hava basıncında azalma olduğunda önce kendi maskenizi ardından çocuklarınızın maskesini takın" söylemini hatırlatır. Herkes bu açıklamanın hem saçma hem gülünç olduğunun farkındadır, kimse ikna olmaz. Ancak çalışmanın kuramsal kısmında da belirtildiği gibi parodinin amacı sadece gülme eylemini yaratmak değil, gülmeye konu olan olaya dair eleştirel bir tavır takınmaktır. Bu nedenle bu sahnenin erkeklik iktidarı eleştirisi bağlamında ayrı bir önemi vardır. Çünkü tam da Tomas'ın mağlubiyetini kabullendiği noktada, bu kez Mats'in desteğiyle, yani erkek dayanışması yoluyla otorite ve hegemonik söylem yeniden inşa etmeye çalışılır.

Burada Connell'in "işbirliği" ve "suç ortaklığı" tanımlarını hatırlatmakta yarar var: Connell, hegemonik erkekliğin gücünü sadece iktidar sahibi olan erkeklere bakarak değil, aynı zamanda onları destekleyen ve çok sayıda olan diğer erkeklere bakarak da anlayabileceğimizi söyler. Çünkü hegemonya rıza gerektirmektedir ve erkeklerin çoğu hegemonik erkek imajını ayakta tutmak için işbirliği yapmaktadır

ve Connell bunu suç ortaklığı olarak tanımlar (1998, s. 248). Serpil Sancar'a göre de işbirlikçi erkekler, bir yandan kendini doğrudan eril tahakküm pratiklerinden uzak tutarken diğer yandan bu tahakküm pratiklerinden yararlandığı için gerektiğinde sessiz kalan ve kendilerine düşen "patriarkal pay"a rıza gösteren erkeklerdir (2009, s. 270). Mats, tam da bu bağlamda işbirlikçi erkek konumundadır.

Mats, anlatıda baştan beri hegemonik bir örüntü ile ilişkilendirilmez. Üstelik "Kutsal Aile" nin baba rolünün dışındadır çünkü eşinden ayrılmış, çocuklarından ayrı, genç sevgilisi ile tatil yapmaktadır. Ancak buna rağmen, kendisine düşen "patriarkal pay" doğrultusunda hareket eder ve ironik bir söylemle Tomas'ı savunur. Ancak bu savunma sonrası, gerçekte sahip olmadığı eril iktidar alaşağı olur ve bir anda kendisini, sevgilisi ile asansörde başlayıp gece boyunca devam eden bir tartışmanın içinde bulur. Hegemonik erkeklığı kapsamlı bir biçimde ele aldığı kitabında Richard Howson'un da belirttiği gibi, hegemonik erkeklik, diğer toplumsal cinsiyet türlerini domine eden ve "ideal" olandır (2006, s. 60) ve Mats, bu bağlamda ideal olanın karşısında zayıf ve eksik kalmıştır.

Fanny'nin anlatı içerisindeki konumu da bu anlamda parodinin üst metninin müdahaleleri doğrultusunda şekillenmiştir. Fanny ne Ebba, ne de Charlotte gibi "kutsal aile" örüntüsünün bir parçası olarak sunulmaz. Kendisinden yaşça büyük, boşanmış çocuklu bir baba ile sevgili olan, bekar ve çocuksuz bir kadındır. Başlangıçta Ebba ve Tomas'ın yaşadığı krize çok anlam veremez ve net bir tepki göstermezken özellikle Mats'in savunmasının ardından sorgulama içine girer. Naif bir biçimde Ebba'ya destek olur ancak Fanny, parodik üst metin içerisindeki konumu gereği bu tartışmanın bir parçası olmaz, mesafeli bir biçimde oynanan rollerinin sahteliğini ifşa eder. Başka bir ifade ile hedef metin-tema olan aile ve toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili mesafeli ve eleştirel bir konumda yer alır. Kaldı ki filmin sonunda da, Mats ile ilgili olan mesafeli tavrını korur ve dönüş yolunda elinde cep telefonu ile yazışma yaparken, (muhtelemen kimlerle ve neye dair yazıştığını görmek için) kafasını uzatan Mats'den uzaklaşır.

Anlatıda parodik tutumun üst metni bağlamında işlevselleştirilen bir diğer karakter ise oteldeki temizlik görevlisidir. Anlatının hem hedef metin, hem parodik dönüşüm hem de üst metin kurulumu bölümünde yer alan bu karakter, tıpkı Fanny gibi anlatıda yer alan olaylara karşı mesafeli bir konumda yer alır. Tomas ve Ebba'nın aralarında geçen her şeyin adeta "gizli tanığı"dır çünkü genelde kendisine sinematografik bağlamda öznel bakış açısı yoluyla yer verilir. Ebba ve

Tomas sorunlarını otelde odanın içinde konuşmak yerine baş başa konuşmayı tercih ettiklerinde, koridorda odanın önüne giderler. Bu sahnelerde onları izleyen ve bir dış gözlemci olarak konumlandırılan karakter ise temizlik görevlisidir. Hatta bir sahnede, Ebba ve Tomas konuşurken kendilerini izlediklerini fark eden görevliyi uyarır ve yalnız kalmak istediklerini söylerler.

Force Majeure filminde aile anlatısının göstergebilimsel analizi üzerine yaptıkları çalışmada Neslihan ve Göksel Göker, temizlik görevlisini, yönetmen tarafından anlatıya dahil edilen ve seyirciyi temsil eden bir gözlemci olarak analiz ederler (2021, s. 379). Yazarların bu yorumu da temizlik görevlisinin, anlatının parodik yapılanmasına uyumlu bir biçimde üst metin işlevselliği bağlamında konumlandırılmış bir karakter olduğu görüşünü doğrulamaktadır. Çünkü parodi metinlerarasılık yoluyla, hem başka bir metne ya da temaya işaret eden, hem de öz-düşünümsellik, yabancılaştırma gibi öğeleri de kullanarak seyircisi ile iletişime geçen bir yapılandırmadır.

Parodik üst metin, karakterlerin yanı sıra belirli anlatısal odaklar yoluyla da biçimlendirilmiştir. Bunlardan en önemlisi, Tomas'ın, çığ sırasında kaçtığı kabul edilmesi ve buna Mats ve Fanny'nin de tanıklık etmesinin ardından, yaşadığı yüzleşme ve sorgulama sürecinin ironik bir biçimde aktarıldığı "erkeklik krizi"dir. Sancar, erkeklerin "erkek" olarak kabul edilmemekten duydukları korku ve öfkeyi "erkeklik krizi" olarak değerlendirir ve bu krizin çeşitli görünüşleri olduğunu söyler (2009, s. 115). Filmsel anlatıda bu krizin aktarılış biçimi, herhangi bir dramatik tasvir içerisinde değil, aksine parodik bir tutum ve ironik bir söylemle aktarılır.

Mats ve Fanny ile geçirilen akşamın ardından, çocuklar ve Ebba odada uyurken Tomas yalnız kalır ve ağlarken gösterilir. Bu krizin başlangıcı ironik bir tutumla, sinematografik söylemle de desteklenir: *Dört Mevsim Yaz Konçertosu* eşliğinde, kontrollü çığ denemelerine ait patlama sesleri duyulmakta, Tomas ağlamakta, Mats ve Fanny ise tartışmaktadırlar. Parodik yapılanmaya uyumlu olarak, bu sahne dramatik bir yoğunluk değil, mizahi bir bağlam içermektedir ve anlatının geri kalan bölümünde mizahi söylemin daha da keskinleştiği görülür.

Ertesi gün Tomas ve "işbirlikçisi" Mats, iki erkek olarak birlikte kayağa giderler. Kaybettikleri iktidarlarını simgesel bir biçimde, yüksek dağların yamacında yeniden kurmak isterler. Mats, Tomas'ın yaşadığı alt üst oluşu aşmasında ona yardımcı olmak için bu ıssız dağların bomboş yamaçlarında ona bağırmasını tavsiye eder. İki yıl terapiye gitmesine rağmen pek bir fayda görmediğini ancak bağırarak fiziksel olarak içinde kalanları dışarıya çıkardığını ve rahatladığını söyler. Bu simgesel

onarım oldukça ironik bir bağlam içerir. Çünkü çalışmada daha önce de değinildiği gibi, Connell kadınlık ve erkeklik inşasının daha çok kamusal alan ile ilişkili olduğuna dikkat çekmiştir.

Bu bağlamda, zedelenen erkeklığın ıssız bir alanda onarılmaya çalışması ironik bir temsil olarak değerlendirilebilir. Nihayetinde beklenen onarım gerçekleşmez ve bir sonraki sahnede bu ironik söylem devam eder. Tomas ve Mats, otele geri dönerler. Havuz kenarında sohbet ederken, yanlarına bir kadın gelir ve arkadaşının Tomas'ı beğendiğini dile getirir. Henüz gerçekleşmemiş olan onarım için bu büyük bir motivasyon olur ancak çok kısa sürer çünkü kadın yanlarına yeniden gelip, bir yanlışlık olduğunu arkadaşının Tomas'ı değil, başka bir erkeği beğendiğini söyler. Tomas ve Mats için bu yeniden yıkım olur. Parodik yıkımın yarattığı mizahi durum giderek belirginleşmektedir.

Erkeklığını yeniden inşa etmedeki üst üste başarısız girişimlerinin ardından Tomas, yenilgiyi kabul eder ve otele döndüğünde karısının yanında ağlamaya başlar. Bu ağlama sahnesi filmin parodik bağlamının ironik yönünü ortaya koyan bir abartı içerir. Tomas, yüksek sesle, "erkeksi" niteliklerden yoksun, performatif bir zavallılıkla isyan içinde ağlarken; diğer yandan kendine yakışmadığını düşündüğü diğer eylemleri ile ilgili de itiraflarda bulunur. (Ebba'yı aldattığından, Harry ve Vera ile oyun oynarken hileler yaptığından söz eder). Tomas'ın "Evlendiğin kişiyle yaşadığın hayal kırıklığını anlıyorum, ben de hayal kırıklığı yaşadım, nefret ettim ve kendimi affedemiyorum. İçgüdülerimin kurbanıyım" cümleleri onun oynamaya çalıştığı ve başarılı olamadığı "aile babası, güçlü erkek" imgesinin yerle bir oluşunu özetler. Ebba ise aslında bu yenilgiden memnun değildir. Onun arzuladığı şey geleneksel düzene dönülmesi ve Tomas'ın zedelenen erkeklığını onarmasıdır. Bu nedenle Tomas'a güçlü olması yönünde telkinde bulunur. Kendini toparlaması gerektiğini söyler. Sesleri duyan çocuklar da babalarının yanına gelirler ve sarılırlar.

Tomas'ın erkeklığının ve babalığının yeniden inşa edilmesi gerekmektedir ve bu artık sadece Tomas'ın değil, aynı zamanda Ebba'nın da sorunudur. Bu nedenle her ikisi tarafından kurmaca bir biçimde "kutsal aile" ve geleneksel rolleri pekiştiren bir mizansen kurgulanır. Tatillerinin son gününde aile yeniden hep birlikte kayağa gider. Sert bir rüzgar vardır ve sis nedeniyle görüş alanı çok dardır. Ebba, tıpkı kahvaltı sahnesinin başında olduğu gibi otoriteyi babaya teslim ederek "Bunun güvenli olduğuna emin misin?" diye sorar. Tomas da sorun olmadığını, önden gideceğini, kendisini takip etmelerini ve komutlarına uymaları gerektiğini söyler. Ebba ve çocuklar

kabul eder ve kayağa başlarlar. Bir süre sonra Ebba'nın yanlarında olmadığı fark edilir. Baba çocuklara yerlerinde kalmalarını ve annelerini gidip bulacağını söyler. Bir süre sonra, "kurtarıcı" olarak kucağında Ebba ile geri döner ve çocuklara "Başardık" der. Ebba da aynı cümleyi tekrar eder. Görev tamamlanmış ve zarar gören muktedir-kurtarıcı baba rolü tekrar inşa edilmiştir.

Filmin son sahnesinde, aileyi otelden havalimanına bir otobüsle dönüş yolculuğunda görürüz. Yol oldukça keskin virajlarla doludur ve şoför direksiyona hakim olma konusunda sıkıntı yaşamaktadır. Ebba endişelenir ve otobüsten inmek istediğini söyler. Bu kez kendisi kutsal anne rolünü terk ederek, eşini ve çocuklarını otobüste bırakıp iner. Bir süre sonra diğer yolcular da (Charlotte hariç) iner ve yürümeye başlarlar. Böylece anlatı içerisinde kadın ve erkeğin durumu eşitlenmiş olur. Her ikisi de korktuklarında geleneksel rollerinden sıyrılıp, ailesinden önce kendisini seçmişlerdir. Parodik üst metin hem aile hem de toplumsal cinsiyet rolleri beklentilerine dair mesafeli tavrını bir kez daha vurgulanır, diğer yandan seyirci de hedef metinle ilgili bu düşünüşe davet edilerek film sonlanır.

SONUÇ

Kaynağı Antik Yunan'a kadar uzanan parodi, başlangıçta "alaycı taklit" olarak ele alınan bir tür iken; özellikle postmodernizmle birlikte tartışılmaya başlanan metinlerarasılık kavramı ile birlikte, komik yanından öte, barındırdığı ironik yönü ile değiştirdiği hedef metne-temaya karşı olan eleştirel tutumuyla ele alınmaya başlanmıştır. Çalışma içerisinde görüşlerine ayrıntılı olarak yer verilen Margareth Rose, Linda Hutcheon ve Oğuz Cebeci gibi kuramcılar parodinin eleştirel içeriğine özellikle vurgu yapan isimler arasındadır ve bu yaklaşım, metinlerarasılık yolu ile analiz edilen parodinin kavramsal çerçevesine özgün bir nitelik katmıştır.

Çalışma bu referans noktası ile *Force Majeure* isimli filmi anlatı analizi yöntemi ile çözümlerken, filmin benimsediği parodik tutumun analizinde, eleştirel mesafeye konu olan hedef metni-temayı, aile ve toplumsal cinsiyet rolleri olarak tespit etmiştir. Sinema filmlerinde aile ve toplumsal cinsiyet rollerinin temsiline dair yapılan akademik çalışmalar, daha çok feminist film teorisi üzerinden şekillenmiş olmakla birlikte; parodi türüne dair yapılan çalışmalar ise edebi yazın odağında ele alınmıştır. Çalışma, bu bağlamda disiplinler arası bir bakış açısı geliştirmeye özen göstermiştir.

Force Majeure filminin anlatısal yapılandırmasında annelik ve babalık rolleri

hedef metinde mutlu ya da bir başka ifade ile “kutsal aile” örüntüsü ile ilişkilendirilir. Filmin hedef metni, bu aile içi rollerini patriarkal düzenin sınırlarına uyumlu bir tablo içerisinde sunar. Genette'in parodik dönüşüm olarak adlandırdığı hedef metne karşı mesafelenme aşaması ile kontrollü çığ gösterisi ile başlar. Bu gösteriyi gerçek bir çığ zanneden baba, karısını ve çocuklarını bir anda bırakıp kaçmasıyla sadece o mekânı değil, babalık rolünü de terk eder ve parodik yıkımı sağlayan dönüşüm başlamış olur. Koruyucu ve kollayıcı rolünü terk eden babanın, yitirmiş olduğu erkeklğini hem kendisine hem çevresine yeniden ispat etmeye çalışması da zaman zaman gülünç olabilecek kadar ironik bir söylemle ele alınır. Parodinin üst metni ana karakter Ebba ve Tomas özelinde aile ve toplumsal cinsiyet rollerini tartışmaya açarken mesafeli bir tavırla izleyicisini yaşanan bu krizde bir taraf olmaktan öte, bu krizin kaynağı olan aile kurumundaki hegemonik inşanın sorgulayıcısı olmaya davet eder.

Tekinsizlik duygusu, film metninde insan doğası ile çevresel doğa arasında kurulan paralellik üzerinden söylemsel bir öge olarak yer almıştır. Türkçe karşılığı “mücbir sebep” olan *Force Majeure*'ün film adı olarak seçilmiş olması bu bağlamda manidardır. Film boyunca sıklıkla yer verilen ıssız ve görkemli doğa görüntüleri, yapılan çığ denemelerinin ve duyulan patlama seslerinin yarattığı tekinsizlik hissi ailenin yaşadığı gerilimin ardından yaşanacak tekinsiz olaylarla paralellik kurularak aktarılır. Filmin söylem ögesi olarak yapılandırılmış olan müzik de tekinsizlik duygusunu, parodik tutumun metinlerarasılığına başvurarak destekler. Kış mevsiminde geçen bir olay örgüsünün en başından itibaren, önemli kırılma anlarında herkesçe bilenen Vivaldi'nin *Dört Mevsim* isimli eserinin *Yaz Konçertosu*'nun duyulması bunun en tipik örneğidir. Seyirci, bir şeylerin “ters gideceğini” filmin daha ilk dakikalarında sezmiş olur.

Doğa, tekinsizliğiyle birlikte, anlatının temel sorunsalına etik bir pencereden bakmaya da olanak sağlamıştır. Christopher Falzon'a göre de *Force Majeure* filminde fiziksel doğa, insan doğasının özünü sorgulatan “ahlaki bir deney alanı” olarak yapılandırılmıştır (2017, s. 281). Bu ahlaki deney alanında, hayatta kalma içgüdüğü ile hareket eden baba, toplumsal cinsiyet rolüne karşılık gelen koruyuculuk ve kollayıcılık vasıflarını terk etmiş, film anlatısı bu sorunsal çerçevesinde hedef metni şekillendirmiş ve parodik dönüşümü sağlamıştır.

Filmin parodik tutumunu destekleyen bir diğer önemli yapılandırma ana karakterler dışında kalan, ailenin yaşadığı krize tanıklık eden ve görüş bildiren yan karakterlerdir. Bu karakterlerin anlatı içindeki konumuna bakıldığında, parodinin

eleştirel işlevini ortaya koyan bir temsil taşıdıkları görülür. Charlotte, yaşanan krize anlam veremez çünkü annelik ve babalık rollerini geleneksel örüntüler üzerinden yorumlamaz. Kutsal annelik, fedakâr babalık gibi söylemleri reddeder ve mesafeli duruşu, aynı zamanda parodik mesafeyi temsil eder. Hegemonik erkeklik ekseninde kendine düşen patriarkal pay doğrultusunda Tomas'ı destekleyen Mats'in ikiyüzlülüğü ise sevgilisi Fanny tarafından deşifre edilir ve Tomas'ın yaşadığı erkeklik krizinin bir benzerini de o Mats yaşar. Mats'in bu krizi aşmaya dair yaptığı girişimlerin birçoğu mizahi ve ironik bir yön içerir. Fanny ve otel görevlisi ise daha çok dış gözlemci olarak konumlanır ve seyirciye, hedef metni dışardan objektif bir bakışla okumaları için farklı bir pencere açar.

Film bir kriz anlatısı olarak şekillenmekle birlikte, bir çığ tehlikesi sırasında ortaya çıkan çevresel bir kriz odağında sorulan sorular, aile kurumu ve onun uzantısındaki ilgili toplumsal cinsiyet örüntülerinin yarattığı kriz ekseninde yanıtlanmaya çalışılır. Parodik tutum, türsel kodları gereği özdeşleşme duygusu yaratmaktan kaçınmakta, hedef metinde seyircinin potansiyel olarak özdeşleşme yaşayabileceği, krizin mağduru olarak gösterilen anneye karşı da mesafeli bir konum almaktadır. Bu nedenle filmin sonunda bu kez anne sorumluluklarını terk etmiş olarak gösterilir. Parodinin sıklıkla kullandığı bir söylem olan ironiye film metninde sıklıkla başvurulmuş, seyircinin yaşanan krize duygusal bir yoğunlukla taraf tutarak değil, ironiden beslenen mizahi bir tebessümle tarafsız bakması sağlanmıştır.

Mihail Bahtin, tarihe, otoriteye ve ideolojiye yönelik alaycı bir bakış sergileyen bir tür olarak parodiyi yorumladığı *Karnaval'dan Romana* isimli çalışmasında, parodinin ironik tutumu sayesinde ortaya koyduğu gülme eylemini "ciddiyet kadar evrensel" durum olarak yorumlar (2001, s. 107). *Force Majeure* filminde parodinin en önemli özelliği olan bilinen bir metne ya da temaya yeni anlam yükleme işlevi yerine getirilmiş, patriarkal düzenin otoritesi sarsılmış, parodik üst metin aracılığı ile aile kurumun dayattığı toplumsal cinsiyet rolleri alaşağı edilmiş ve ironik tutumla evrensel niteliğe sahip alaycı bir gülüş sergilenmiştir. Bu bağlamda *Force Majeure*, parodinin eleştirel ve alaycı yönünden beslenerek, iktidarın dayattığı baskın ideoloji ve ilgili kurumların otoritelerinin sorgulanabilir olduğunu hatırlatması; aile kurumundaki hegemonik inşayı parodik yıkıma uğratarak seyircisine yeni bir bakış açısı sunması bakımından sinema tarihinin özgün örnekleri arasında yer almaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Bahtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak* (Çev. B. Eyüboğlu). İstanbul: Metis.
- Bulut, F. (2018). 'Metinlerarasılık' Kavramının Kuramsal Çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2 (1), 1-19.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası* (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.
- Cebeci, O. (2017). *Komik Edebi Türler: Parodi Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki.
- Coltrane, S. (2010). *Fathering: Paradoxes, Contradictions, and Dilemmas*. M. Kimmel&M. Messner (Ed.), *Men's Lives* (s. 434-449). Boston: Allyn & Bacon.
- Connel, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Falzon, C. (2017). *Experiencing Force Majeure*. *Film-Philosophy*, 21 (3), 281–298. DOI: 10.3366/film.2017.0052
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (Çev. H.U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı.
- Gilmore, D.D. (1990). *Manhood In The Making*. London: Yale University.
- Göker, N. ve Göker, G. (2021). *Mücbir Sebep ya da Babalığın Terki: Force Majeure Filminde Aile Anlatısının Göstergibilimsel Analizi*. *İNİF E- Dergi*, 6 (1), 362-382.
- Green, A. (2016, Temmuz). *Antonio Vivaldi'nin Dört Mevsimi*. *Eferit*. <https://tr.eferit.com/antonio-vivaldinin-doert-mevsimi/>. Erişim Tarihi: 12 Ocak 2021.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody*. Chicago: University of Illinois.
- Johansson, A. E. (2018). *Uncontrol On Ruben Östlund's Force Majeure*. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 55 (1), 149–164.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı.
- Östlund, R. (Yönetmen). (1994). *Force Majeure* [Film]. İsveç: M3 Film.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Rose, M.A. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* (Çev. C. Dikme).

Ankara: Hece.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin).
İstanbul: Ayrıntı.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost.