

**SİNEMADA DÖNÜŞEN AİLE KAVRAMI ÜZERİNDEN KOLEKTİF
BELLEĞİN KURUCUSU OLARAK KADIN VE ERKEK:
“ÇINAR AĞACI” FİLMİ ÖRNEĞİ***

*Selin SÜAR ORAL**
Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS****

Özet

Toplum içerisinde yer alan grupların bakış açılarına ve yaşam pratiklerine oturan kolektif hafızanın oluşumunda ortak aile geçmişi büyük bir önem taşımaktadır. Bireylerin hatırlama edimi sırasında toplumsal çerçeveleri kullandığı göz önünde bulundurulduğunda kuşaklararası ilişkilerin, kurulan kültürel belleğin aktarımında önemli bir rolü olduğu görülmektedir. Geçmişin yeniden inşa edildiği aile ile aileyi oluşturan kadın ve erkeğin rolleri; kolektif belleğin taşıyıcısı olarak içinde bulunduğu toplumun hakim söylemi, kodları ve formları aracılığıyla dönüştükleri gibi, kolektif hafızayı da dönüştürebilmektedirler. Bir toplumun aile kimliğini belirgin çizgilerle ortaya koymak mümkün olmasa da kolektif hafızaya sahip olan aile kurumunun, değişen sosyo-politik ve kültürel yapı etrafında davranış bütünlerini ve ilişkilerini şartlara uyumlandığı göz önünde bulundurulduğunda Türk ailesini tanımlayan yapıların ortaya çıkması olası görünmektedir. Bu noktada toplumun en küçük birimi olarak ailenin, ekonomik, sosyal ve siyasal değişimlere uyum sağlayarak şekilsel olarak farklılaştığını, ancak patriarkal söylemler etrafında kurulan ideolojisinin aynı kaldığını öne sürmek mümkündür. Sinema, aileye ait temsiller aracılığıyla kolektif yaşamı eksen alan anlatı bütününde hafızayı yeniden üretir. Ailenin alanına giren anaç temsiller çerçevesinde dilin üretildiği sosyal ve politik koşullar ile onun biçimi; bireyin aidiyeti için hayati önem taşımaktadır ve bu yüzden dünya sinemasında örneklerine sıkça rastlayabileceğimiz gibi Türk sinemasında da aile, erken dönemlerden başlayarak öyküsel çatışmanın eksenine oturur. Bağımsız Türk sinemasında toplumsal olayları önceleyerek önemli eserler ortaya koyan Handan İpekçi'nin 2010 yapımı *Çınar Ağacı* filminde, ailenin en yaşlı üyesi ile en küçük üyesinin ilişkileri etrafında kolektif belleğin dönüşümü anlatılmaktadır. Film, kültürel belleğin aktarımında büyük ebeveynler ve torunlar arasındaki ilişkiyi merkeze alarak yan çatışmalarla birlikte aile belleğinin kurucu ögesi olarak kadını ve erkeği ele almakta; bununla birlikte toplumsal cinsiyetin aile etrafında nasıl şekillendiğini de ortaya koymaktadır. Literatüre, aile ve kolektif bellek temelinde katkı sağlamayı amaçlayan bu çalışmanın teorik zemini, kolektif bellek üzerine çalışan Connerton, Halbwachs, Assmann gibi düşünürlerin etrafında şekillenmiştir. Çalışmanın yöntemsel izleği eleştirel söylem analizidir. Kadın ve erkek üzerinden üç kuşak eksenine yerleştirdiği öyküsüyle toplumun minyatürü olarak değişen Türk ailesinin belleğini ortaya koyan *Çınar Ağacı* filmi, karakterlerin paylaştıkları ortak geçmiş ekseninde, kolektif belleğe ait metaforlar sunması açısından önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan filmde, aile belleğinin sosyo-ekonomik ve toplumsal dönüşümlere eklenerek yalnızca şekilsel olarak değiştiği, temel değerler ve gelenekler açısından özünün bozulmadığı görülmektedir. Aynı zamanda filmde, ailenin en yaşlı üyesi ile en küçük üyesi arasındaki bağ üzerinden bir kolektif grup olan ailenin, paylaştıkları ortak geçmiş etrafında, üyelerinin benlik anlayışlarını etkilediği de ortaya konulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aile, Kolektif bellek, Kadın, Erkek, Sinema

**MODIFYING THE FAMILY VALUES IN CINEMA VIA THE CONCEPT OF
WOMEN AND MEN AS THE FOUNDER OF COLLECTIVE MEMORY:
“ÇINAR AĞACI” MOVIE SAMPLE**

Abstract

The common family history is of great importance in the formation of the collective memories that sit in the viewpoints of the groups in society and in their life practices. Given that individuals use social frameworks during recall, intergenerational relations seem to play an important role in transferring the established cultural memory. The roles of the woman and man that make up the family with whom the past is rebuilt; they can transform the collective memory as well, as the society in which it acts as the carrier of the collective memory transforms

* Bu çalışma, "Handan İpekçi Sineması'nda Kolektif Bellek" konulu doktora tezinden üretilmiştir.

** Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema ABD, Sinema Bilim Dalı Doktora Öğrencisi, selin.suar@gmail.com

*** Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, zcetin@marmara.edu.tr

through the prevailing discourses, codes and forms. Although it is not possible to reveal the family identity of a society with clear lines, it is possible that the family organization that has collective memory may reveal structures that define the Turkish family when considering that all the behaviour around the changing socio-political and cultural structure and its relations with the conditions are harmonized. At this point it is possible to argue that the family as the smallest unit of society is shaped differently by adapting to economic, social and political changes, but that the ideology established around the patriarchal rhetoric remains the same. Cinema reproduces memories in the entire narrative, which is the axis of collective life through representations of the family. The social and political conditions and the form in which the language is produced in the framework of mother-child representations that enter the field of the family; it is crucial for the belonging of the individual, and as such, we can often find examples in the world cinema, as well as in the Turkish cinema, the family, starting from the early times, is the axis of the narrative clash. For instance, the film, *Çınar Ağacı* directed by Handan İpekçi in 2010, which depicts important works by predicting social events in the independent Turkish cinema, is the oldest member of the family, retired teacher Advıye Hanım (played by Celile Toyon), with the grandchildren Peace (played by Deniz Deha Lostar), the smallest member of the family the transformation of the collective memory around the relationship. The film takes the woman and man as the founding element of the family memory together with side conflicts by taking the relationship center between the grandparents and the grandkids in the transfer of cultural memory; it also reveals how gender is shaped around the family. The theoretical basis and background of this work, which aims to make contributions on the basis of literature and family and collective memory, has been shaped around scholars such as Connerton, Halbwachs, Assmann working on collective memory. The methodological follow-up of the work is an analysis of critical discourse. The film, which reveals the memory of the Turkish family, which has changed as a miniature of the society with the narrative of the three generations of women and men, has an important place in terms of presenting the metaphors of collective memory on the common axis of history shared by the characters. From this point of view, it seems that the memory which is linked to family memory is articulated in socio-economic and social transformations, so that it does not deteriorate in terms of core values and traditions that have only changed formally. At the same time, it is also shown in the film, a collective group through the link between the oldest member and the youngest member of the family, affects their members' self-understanding around the shared past which they share.

Keywords: *Family, Collective memory, Woman, Man, Cinema.*

Giriş

Aile, sinemada egemen söylemin yeniden üretildiği önemli bir saha olarak karşımıza çıkmaktadır. Birlik, dayanışma, sadakat gibi kavramlar üzerinden anaakım sinemada şekillenebileceği gibi, Holokost filmleri (1) örneğinde travmatik süreçlerin baş aktörü olabilir veya kan bağı olmaksızın içlerine düştükleri zor durumdan çıkabilmek amacıyla bir araya gelmiş olan birbirinden tamamen farklı kişilerin verdiği mücadele içinde bir grup üzerinden yapılanabilir ya da büyük bir ülke, evin eksen olarak alındığı aile formunda da yer alabilir. Dolayısıyla ailenin belirlediği anaç temsiller çerçevesinde dilin üretildiği sosyal ve politik koşullar ile onun biçimi; bireyin aidiyeti için hayati önem taşımaktadır.

Türk sinemasında aile, erken dönemlerden başlayarak öyküsel çatışmanın eksenine oturur. Alim Şerif Onaran'ın (1994) Tiyatrocular Dönemi olarak kategorize ettiği *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* (Muhsin Ertuğrul, 1922), *İstanbul Sokaklarında* (Muhsin Ertuğrul, 1931), *Karım Beni Aldatırsa* (Muhsin Ertuğrul, 1933), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1935), *Şehvet Kurbanı* (Muhsin Ertuğrul, 1940) gibi filmler uyarılma eserler olsalar dahi aile kurumu üzerinden işleyen aldatma, kıskançlık, intikam gibi temalara sırtını yaslamaktadır. Onaran'ın sınıflandırması üzerinden "Geçiş Dönemi" olarak isimlendirebileceğimiz 1940- 1950 arası on yıllık süreçte Mısır filmleri, Türk sinemasını etkilemeye başlar ve dönem içerisinde melodram unsurlarıyla süslü (Tunalı, 2006) aileleri hedef alan filmler izleyiciyle buluşur. Ancak, aile eksenli filmler dendiğinde 1960'larda altın çağını yaşayan ve sektörel olarak iyice oturan Yeşilçam filmleri ön plana çıkar. 1960'lı yıllar, çok sesliliğin de getirdiği alternatif arayışların

yanında yıldız sistemiyle paralel giden aile filmlerinin yükselişe geçtiği yıllardır. Örneğin, 1960'larda ve 1970'lerde popüler olan çocuk kahramanlı melodramlar, ulusun aile metaforu gibidir ve bu filmlerde de birlik ve bütünlüğün yol açtığı mutluluk; doğrunun, iyinin ve güzelin aileden geçtiğini bildirmektedir (Arslan, 2004: 46- 50).

1970'ler boyunca sağ-sol çatışmaları, artan şiddet olayları ve tekensiz ortam, toplumu da kendi içine kapatmıştır. 1980'ler darbe ile birlikte Türkiye'nin ideolojik ve kültürel olarak bambaşka bir yöne evrileceği yıllardır. Bununla birlikte önceki yıllarda sanayileşmeyle birlikte başta hizmet sektöründe ailenin temel direği olan kadının, çalışma yaşamında daha aktif konumlanması nedeniyle özgürlük arayışları başlamıştır. Erus'a (2011: 63- 70) göre, 1980'ler bir yandan askeri darbenin getirdiği yasaklar ve devlet şiddetinin egemenliği, diğer yandan özgürleşme çabasının ve bu yöndeki vaatlerin çakıştığı bir dönemdir. Ekonomik alanda neo-liberal politikaların uygulandığı bu dönemdeki en çarpıcı yenilik, toplumsal ve siyasal alanda kadın-erkek eşitliği alanında çıkmış ve sinemada yansımaları bulmuştur. Böyle bir ortamda, Türk sinemasında kadın filmleri olarak adlandırılan, patriarkal sistemde ayakta kalma mücadelesi veren, baskılara direnen ve ailenin merkez aldığı iyi kadın modelinin terk edildiği bir söylem görmek mümkündür. Bu filmlerde naifliğe varacak kadar boyun eğdirilmiş ve ahlak timsali kadınlar temsil edilmez. Yönetmen olarak çoğunlukla Atıf Yılmaz'ın isminin olduğu kadın filmleri furyasında *Yılanı Öldürseler* (Türkan Şoray, 1982), *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul, 1984), *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984), *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz, 1985), *Bir Kadın Bir Hayat* (Feyzi Tuna, 1985), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) gibi filmler, kadının aile ve toplum içerisinde kimlik arayışlarını, dışlanmışlığını, birey olarak mücadelesini anlatır ve bu filmlerde değişen sosyo-kültürel, politik ve ekonomik süreçleri görmek mümkündür.

1990'lı yıllar, farklı bir film dilinin oluştuğu, yeni arayışların perdeye taşındığı, dünyada ve Türkiye'deki çalkantılar nedeniyle bireyler üzerinden sistem eleştirisinin yapıldığı, toplumsal cinsiyet, kimlik politikaları, geçmişle hesaplaşma, egemen olanın dışına itilen 'öteki'ne bakışın olgunlaştığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimlikler etrafında şekillenen arayışlar, içsel sorgulamalar ve 'Türkiye' isimli aile içerisinde aslında ne kadar kirli işlerin döndüğü, filmlerde öne çıkan temalardandır. Bu filmler, *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1995), *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996), *Mum Kokulu Kadınlar* (İrfan Tözüm, 1996), *Gemide* (Serdar Akar, 1999), *Laleli'de Bir Azize'de* (Kudret Sabancı, 1999), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998) ve *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999) olarak sayılabilir.

2000'li yıllara gelindiğinde 9 (Ümit Ünal, 2002), *Mustafa Hakkında Her Şey* (Çağan Irmak, 2003), *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem, 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008), *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2008), *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008) *Bornova Bornova* (İnan Temelkuran, 2009) ve *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) gibi filmler aile üzerinden toplumun ve değerlerin yozlaşmışlığını, geçmişle hesaplaşmaları, iletişim eksikliğini ve yabancılaşmayı konu edinir. Film örneklerinde de görülebileceği gibi Türk sineması toplumun en küçük kurumu olan aileyi, yaşanan değişimler çerçevesinde ele alarak yeni ailenin prototipini çizmiştir.

Bu çalışma, Handan İpekçi'nin son filmi *Çınar Ağacı*'nda dönüşen aile üzerinden kolektif belleğin nasıl kurgulandığını incelemeyi amaçlamaktadır. Aile, bireyin bellek ve kimlik oluşumunda büyük bir yere sahiptir. Hatırlayan bir özne olarak ailenin önemi, toplumun

belleğini de oluşturma yetisidir. Bu açıdan bir ailenin kuşaklarının birbirleriyle kurdukları ilişkiler, onların deneyim ve tecrübeleri etrafında kolektif belleğin oluşumunu destekler. *Çınar Ağacı* (Handan İpekçi, 2011), kültürel belleğin aktarımında büyük ebeveynler ve torunlar arasındaki ilişkiyi öykünün merkezine oturtarak yan çatışmalarla birlikte aile belleğinin kurucu ögesi olarak kadını ve erkeği ele almakta; bununla birlikte toplumsal cinsiyetin aile etrafında nasıl şekillendiğini de ortaya koymaktadır. Film, kolektif belleğin bir temsili olarak mekanları ve eşyaları da ailenin formlarıyla özdeşleştirerek, değişimin yalnızca davranışlar ve ilişkiler ekseninde değil, somut ve görünür olarak da bulunduğunu belirtmektedir. Geçmişte büyük bir travmaya yol açan siyasal ve toplumsal olayların zaman içerisinde ülkenin hafızasında nasıl değiştiğini ve günümüzde nasıl algılandığını ortaya koymaktadır. Çalışma, sayılan bu hipotezler etrafında literatüre, aile ve kolektif bellek temelinde katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışmanın teorik zemini, kolektif bellek üzerine çalışan Connerton, Halbwachs, Assmann gibi düşünürlerin etrafında şekillenmiştir. Çalışmanın yöntemsel izleği eleştirel söylem analizidir. Eleştirel söylem analizi, söylemin toplumsal sorunlara yönelik olduğunu belirtir ve güç ilişkilerini yansıttığının altını çizer (Büyükkantarcıoğlu, 2012: 171). Bu analiz yöntemi aynı zamanda içeriği, tarihsel ve toplumsal bağlarıyla ele aldığı için sosyo-politik açıdan kapsamlı bir eleştiri sunmaktadır.

1. Ailenin Bellek Oluşumundaki Rolü

Aile, bireyin belleğini şekillendirmede önemli bir rol oynamaktadır. Hatırlama ile inşa edilen, bireyin içinde yetiştiği aile / grup veya cemaat içerisinde aidiyet kazanan, bireyin geçmişte etrafını çevreleyen mekanlar, eşyalar ve imgelerle temsil edilebilen bellek, kişisel belleği oluşturmaktadır. Connerton, bu noktada tarihi yeniden kurmanın toplumsal belleğe bağımlı olmadığını belirtmektedir (1999: 26), ancak birbirinin yerine geçebilen kavramlar gibi görünen bellek ve hatırlama konusunda Assmann, bir ayrıma dikkat çeker ve Cicero'nun işaret ettiği doğal ve yapay bellek arasındaki farka vurgu yaparak, yapay belleği bellek sanatının inşa ettiğini, hatırlamayı ise bir grubun inşa ettiğini ve sosyal sorumluluğun devamını amaçladığını söyler (2015: 38). Dolayısıyla aile, toplumun yapıtaşı olarak hem bireyin, hem de toplumun hafızasını şekillendirmekte, kendisi de toplum tarafından şekillendirilmektedir. Türk aile yapısı, ülkenin geçirdiği sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasi dönemlere uygun olarak değişmiş, ancak modernite savı temelinde şekilsel olarak dönüşürken işgücü piyasalarının yapılanması etrafında eril dayatmaları ve politik söylemleri aynı kalmıştır.

İçinde bulunduğu toplumla karşılıklı etkileşim içinde olan aile, barındırdığı üyeleriyle birlikte akrabalık ilişkileri çerçevesinde bireyin deneyimlerinin, tecrübelerinin, izlenimlerinin oluştuğu ve kimliği yapılandıran en önemli birim olarak karşımıza gelir. Bireyin herhangi bir yaşanmışlık üzerine inşa ettiği sahne, hiçbir zaman yaşandığı gibi ortaya çıkmamakta, her aile üyesi bu durumu farklı hisler ve tecrübelerle hafızasına işlemekte; dolayısıyla kendi hafızasını önceki öğrenimleri ve deneyimleri ile yeniden yapılandırmaktadır.

Gökçe (1976: 47), aile hakkında yapılan tanımları şu şekilde ortaya koymaktadır:

“MacIver ve Page'e göre aile, 'seks ilişkilerine dayalı, çocuk sahibi olma ve bu çocukları yetiştirme özellikleri gösteren bir gruptur'. Winch de aileyi grup kategorisine sokmaktadır. 'Aile kuşak ilişkilerine göre ana- baba ve çocuktan meydana gelen bir sosyal gruptur'. Nimkoffa göre 'Karı- koca- çocuklardan veya sadece karı- kocadan kurulu az veya çok devamlılık gösteren bir birliktir' (Association). Sumner ve Keller'e

göre de 'aile en az iki neslin bir arada bulunduğu kan bağıyla karakterize edilen küçük bir sosyal örgüttür' (Organization). Bazı sosyologlar da özellikle ilkel topluluklarda ve kırsal bölgelerdeki aile tipini sosyal hayatın ana şekillerinden biri olan toplulukla (cemaat- community) özdeş görme eğilimindedirler.”

Görüldüğü gibi bir grubun bağlılık, etkileşim, organizasyon, birliktelik, ortak amaçlar gibi özelliklerine sahip olan aile, diğer gruplar gibi dinamik bir haldedir (2). Ancak bu dinamizm, grubun beraberinde getirdiği yeniden üretimle mümkün olmaktadır, çünkü “eğer yalnızca bireysel hafızayla yetinseydik, bilhassa aile anılarının, şu ya da bu akrabamızla temasa girdiğimiz durumlar dışında hiçbir durumu yeniden üretmediğini anlayamazdık. (...) ilişkiler, (...) bireysel bilincin onlara ileteceği kalıcılık dışında hiçbir kalıcılığa sahip olmayan ardışık izlenimlere yol açarlardı.” (Halbwachs, 2016: 190). Kimlikler gündelik hayatın pratikleri içerisinde üretilip içselleştirildiklerinden aile, bir grup olarak bireyin toplumsal inşasında rol oynamaktadır. Assmann (1995: 127), her bireysel belleğin diğerleriyle iletişim halinde olduğunu, ancak bu ‘diğerleri’nin yalnızca herhangi bir grup olmadığını; daha ziyade, geçmişlerinin ortak bir imgesi yoluyla birlik ve özelliklerini kavrayanlar olduğunu belirtmiştir. Assmann (1995: 127), aynı zamanda ailelerin, komşuların, profesyonel grupların, siyasi partilerin ve kuruluşların da bu ortak imgeye bağlı olduğunu ve ulusları içerdiğini söylemektedir. Dolayısıyla farklı gruplarla bağlantılı olan her bireyin çok sayıda kolektif anısı oluşmaktadır. Tarih içinde aile, değişimler geçirerek günümüze dek gelmiştir. Morgan, ailenin geçirdiği değişimleri ‘kandaş aile’, ‘ortaklaşa aile’, ‘iki başlı aile’ ve ‘tek eşli aile’ olarak dönemlere ayırır. Çetin (1993: 6- 10), Morgan’ın, aile biçiminin toplumsal sistemin ürünü olduğunu ve onun kültür durumunu yansıttığını; eğer uzak bir gelecekte, tek eşli aile, toplumun gereksinmelerini karşılayamaz bir duruma gelirse, onun yerini alacak olan ailenin nasıl bir öz taşıyacağını şimdiden söylemenin olanaksız olduğunu belirtmektedir. Burada sözü edilen aile, ataerkil sınıf temeline dayanan, toplumun en küçük birimini oluşturan ‘tek eşli aile’dir.

Tecrübe edilen veri, aileden aktarılan geçmişteki verilerle bağ kurulduğunda bireyin hafızasında artık ilk halindeki gibi olmaz ve başka bir gerçekliğe bürünerek yeni bir anı haline gelir. Bireyin çevresindeki kişiler, gruplar veya olaylar bağlamında aktarılan tecrübeler, belleğe anlam yüklenerek ve biçimlendirilerek (kodlanarak) alınır. Kodlanmış olan deneyimler, bireye kimlik yükler ve toplum içerisinde diğerlerinin bireye olan bakışı çerçevesinde kimlikler de devingen hale gelir. Bellek oluşumu, kimlik gibi birçok farklı dinamikten etkilenebildiği gibi sonrasında da bireyin seçici algısına dayanarak değiştirilebilme yetisine sahip, kaygan bir zemin barındırmaktadır. Birey, ait olduğu ve içinden çıktığı grup içerisinde edindiği tecrübeler sonunda geçmişteki deneyimlerini anımsama yoluyla gelecekteki bir noktaya taşımaktadır. Halbwachs (2016: 189- 190), bir ailenin üyelerinin, bilinçleri ve tecrübeleri birbirinden farklı olsa da grubun kendisini, bizzat, hatırlayan bir özne olarak belirtir ve aile üyelerinin birbirleri arasında ne kadar karakter farklılığı veya mesafe olursa olsun aynı gündelik yaşamı paylaştıklarından ötürü, aralarında devam eden izlenim ve görüş alışverişinin hissettikleri bağları sıkılaştırmasından kaynaklanan; bütünü ve çerçevesi ancak içeriden bakıldığında anlaşılabilir olan hafıza patikaları oluşturduklarını söyler. Bu hafıza patikaları, bizi toplumsal varlığın nasıl üretildiği sorusuna götürür.

Marx’ın kapitalist eleştiri ekseninde oluşturduğu ‘insan doğası’ adı verdiği kuramında bütünleşik bir yapıdan hareketle, insan doğasının toplumsal varlığı ürettiğini; dolayısıyla insan doğasının toplumsal ilişkiler ağının oluşturduğu bir bütün olduğunu belirtir (Marx, 2005; Marx,

2009). Halbwachs'a göre, hatırlama süreci toplumsal bağlamdan güçlü bir şekilde etkilenir (1992), dolayısıyla kolektif hafıza çalışmalarında sıkça değinilen "geçmiş deneyimlerin oluşturduğu anımsama, kültürün geleceğe aktarımı konusunda kilit rol barındırmaktadır" (Schönpflug, 2009: 9). Schudson da Halbwachs gibi bireyin, belleğin toplumsal ve kültürel uygulamalarının depolandığı geçmişini içeren kumbaralardan yararlanma kapasitesi olduğunu belirtir; ancak yazar, bireysel belleği tümüyle reddederek bunu yapar: "(...) kültürel uygulamalar serisi aracılığıyla insanlar (...) geçmişin manevi devamlılığını (gelenek, kimlik, kariyer, müfredat) ifade ederler. Bu kültürel kalıplar, bireylerin 'ezberlediklerinin' farkında bile olmadan faydalandıkları bilgileri depolar ve iletirler" (2007: 179- 180). Öyleyse bellek, insan doğasını ve toplumsal ilişkiler ağını oluşturan bütünüün parçası sayılabileceği gibi, kolektif ilişkiler ağına pratikleri de hatırlamayı etkileyen dinamik süreçler olarak karşımıza çıkar.

Aile, belleği oluşturan bir birim olduğu gibi, içinde bulunduğu toplumun ve o toplumu dönüştüren dinamiklerin etrafında şekillenir. Yücebaş (2016: 173), ailenin sınıflararası çatışmaya değil, dayanışmaya ve aynı zamanda rasyonalizme değil, paternalist otoriteye dayandığını belirterek davranış kalıplarının duygusalıktan türetildiğini ve devletin olmazsa olmaz değerlerini empoze ettiği aile kurumunun, aslında kapitalist genişlemenin emniyet sübabı olduğunu söyler.

2. Türk Aile Yapısı

Öncelikle nasıl ki tüm toplumlar için evrensel bir aile yapısı olduğunu belirtmek mümkün değilse, bir ulusa ait genel geçer doğrular ve belirgin sınırlarla çizilmiş bir aile yapısının olduğunu iddia etmek de olanaksızdır. Ancak kavramsal çerçevede belirttiğimiz gibi ailelerin kolektif hafızası varsa, bu hafıza bireyin şekillenmesinde öncül rol oynuyorsa ve toplumsal süreçlere bağlı olarak sosyo-politik ve kültürel yapı değişiyorsa birey gibi aileler de bu dinamiklerden etkilenecek değişebilmekte; normlarını ve ilişkilerini yeni düzene uyumlandırabilmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında demografik yapıya ve ailelere baktığımızda dağılımın, kırsal kesimlerde ağırlık kazandığı ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla ekonomik ve toplumsal yapının kırsal ekonomiye dayalı olduğu ve geniş ailenin de azınlıkta kaldığı görülmektedir (Tezcan, 2006: 1). Babanın karısı, evlenmemiş kız çocukları, oğulları, oğullarının karısı ve çocuklarından oluşan geniş aileler (Güler ve Ulutak, 1992: 56), paternal otorite altında, aile içinde belirlenen roller çerçevesinde, bireylerin hiyerarşik bir yapıya sahip olduğu nitelik barındırırlar. Söz konusu dönem içerisinde Türk aile yapısında bireyler arasında dayanışma bağlarının sıkı sıkıya tahsis edildiği, ancak bununla birlikte her bireyin hiyerarşik sınırlarını net olarak bildiği bir çerçeve mevcuttur. Ferhunde Özbay (2015: 34), geniş ataerkil yapıya dayanan bu tip ailelerde cinsiyetin, ataerkil düzende en önemli rol olduğu için diğer bütün ölçütlerin üstünde olduğunu belirtir. Cinsiyetin ardından yaş gelmektedir; kadının da erkeğin de yaşlandıkça statüleri artmaktadır. Öyle ki, yetişkin bireyler bile yaşlıların denetimi ve emri altındadırlar. Evlilik durumu da ataerkil hiyerarşide önemli bir noktaya gelebilmek için gereklidir. Çocuklar ise yetişkinlere göre rol ve statüleri düşük olsa bile düzenin odak noktasıdırlar. Onların yetiştirilmesi, eğitilmesi ve korunması, yetişkinlerin ana yaşam amacı olarak tanımlanmıştır, çünkü bu, bir gelecek güvencesi olarak görülmektedir.

Burada da görüldüğü gibi patriarkal kodlanmalara sırtını yaslamış olan hiyerarşik düzen, aile yapısına nüfuz etmiştir. Cumhuriyet, toplumun pek çok kademesinde olduğu gibi aile

yapısında da köklü değişikliklere gitmeyi hedeflemiştir, ancak özellikle kentli ve elit tabakaya ait kız çocuklarının eğitimi Batı tipi modelini taşısa dahi, yetiştirilmeleri ve aile görgüsü, geleneksel aile yapısıyla koşut gitmektedir. “Türkiye’deki tüm etnik ve dini topluluklar geleneksel cinsiyet rollerini kabul eden, aile içinde bakım ve ev işlerini sadece kadınların sorumluluğu olarak gören, aile odaklı kültürlerle sahiptir. Kızlar evlenerek iyi bir eş ve anne olmayı hedefleme yönünde sosyalleştirilir (ya da buna zorlanır)” (Kabasakal Arat, 2016: 332).

İlk yıllar kitle üretimi ve tüketimini destekleyen, iş örgütlenmesinde yeni teknolojilerin kullanıldığı, Keynesçi ekonomik politikalar ve piyasa düzenlemesiyle şekillenen Fordist rejimin olmaması ve buna bağlı olarak kentleşmenin sınırlı kalması ile çekirdek ailenin oluşumu da gecikmiştir (Saklı, 2007: 6). Ancak toplumun yapısını değiştiren yalnızca ekonomi politik değildir. Doğuda, terör olgusunun kırsal kesimdeki aileleri isyan ettirmesiyle birlikte göçler başlayıp kentlere yığılma olmuştur (Küçükşahin, 2005: 67). Bununla birlikte Türkiye’nin, dinamikleri bakımından birbirinden apayrı aile yapılarına ve hiyerarşiye dayalı çok kültürlü bir yapı barındırdığının altı çizilmelidir. Doğu’ya doğru gidildikçe, özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da, poligamik ve erken evliliklerin varlığı göze çarpmaktadır- bu durum büyük şehirlere göç eden ailelerde azalsa da hâlâ devam etmektedir-. Zaman içerisinde kentleşme, şehir yaşamına ayak uydurma, toplumla bütünleşme ve gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde aşiret aileleri de dönüşen yapıya ayak uydurmuşlardır. 1990’lı yıllarda, aile kurumu Türkiye’nin geçirdiği tüm değişikliklere rağmen, toplumun en geleneksel kurumu özelliğini taşımaktadır ve modernleşmenin etkilerinin tek boyutlu olmadığı, sınıf, etnik kimlik, mezhep, üretim biçimleri, yerel koşullar ve bölgelerin özelliklerine göre değişen bir yapı oluşturduğu anlaşılmıştır (İlkkaracan, 1998).

Ailenin, toplumdaki temel fonksiyonlarından biri, kurumsal düzenin devamını sağlamaktır. Serpil Sancar (2014), yalnızca aile kurumu içinden değil, aile kavramı üzerinden de sistemin nasıl kurulduğunu ve hangi çarklara bağlı kalarak işlev gösterdiğinin altını çizer. Ona göre, içine doğduğumuz uluslar, eril bir güç birliğinin öznesi; vatan, evin metaforu; anneler ise mikro kültürü sembolize ederek bu evin ve ailenin devamını sağlayan ikincil faktör olarak karşımıza çıkar. Yücebaş’ın (2016: 182) belirttiği üzere ekonomiden kültürel okumalara, dilsel düzenden popüler içeriklere kadar “(...) aileye ilişkin toplumsal ortak kabullerin etrafında örülmüş veya bunları yeniden üreten içeriklere rastlamak mümkündür.”

3. Ailenin Dönüşümü

Türkiye’de aile yapısının değişimine yol açan nedenlerin başında evlilik kurumuna ilişkin bakışın farklılaşması yatmaktadır (Koç, 2014: 24). Sanayileşmenin beraberinde getirdiği kentleşme ve kapitalistleşme, kurumlar ve bireyler üzerinde hemen hemen tüm toplumlarda benzer durumları beraberinde getirmiştir. Her şeyden önce aile önemli bir değişime uğramış ve geleneksel işlevlerinin birçoğunu bırakarak çekirdek aileye dönüşmüştür. Ancak günümüzde bu çekirdek ailelerin de çeşitli nedenlerle parçalandığı göz önünde bulundurulduğunda ailenin, toplumun çekirdeğini oluşturma işlevlerinin pek çoğunu yitirerek toplumun temel kurumu olma özelliğini kaybettiği pek çok sosyolog ve psikolog tarafından tartışılmaktadır (Franks, Mayer, Volpin vd, 2008; Healy, 2009). Özbay’a göre Ailenin toplumdaki yerini sarsan en önemli olay, üretimin ailenin tekeline çıkıp kapitalist işletmelere geçmesidir (Özbay, 2015: 33). Özbay, bu durumun aile ile toplum arasındaki olumlu ilişkileri bozduğunu, çatışma ortamı yarattığını ve üyelerinin gereksinimlerini karşılayabilmek için ailenin, kendi düzeninde ve işlevlerinde değişime giderek toplumsal koşullara uyum sağlamaya çalıştığını söyler.

Güçlü bir bireysellik dönemi yaşadığımız zaman içerisinde parçalanmış aile yapılarında çocuğun belleğini oluşturan nirengi noktalarının ne olduğu Pierre Nora'nın (2006: 19) öne sürdüğü şu görüşten hareketle sorgulanmalıdır: "Hafıza her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih geçmişin bir tasavvurudur. Hafıza sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyuşur, çünkü duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anlardan beslenir; her tür aktarıma, perdeye, sansüre ve yansımaya karşı duyarlıdır". Dolayısıyla kültürel belleğin aktarımında büyük ebeveynler ve torunlar arasında önemli bir ilişki bulunur. Günümüzde 'beyaz yakalı' olarak tanımlanan üst-orta sınıf olarak adlandırabileceğimiz yetişkin bireylerin 'esnek çalışma saatleri' içerisinde zamanlarının çoğunu iş yaşamalarına vakfetmesi ve çocuklarını büyük ebeveynlerin bakımına bırakmaları kolektif belleğin oluşumu açısından bu köprünün devamlılığını sağlamaktadır.

Değişen zamana uygun olarak kimi farklılıklar olsa da aile, özünde devletin ve sistemin devamlılığı için bir bellek mekanı işlevi görmektedir. "Eski kuşağın yeni zaman içinde geçmişten miras aldıklarıyla duruşu ve edindikleri kültürel yapıyı gelecek kuşaklara aktarması sonucu, yeni kuşağın bugün ile geçmiş arasındaki sıkışmışlığı 'biz' olgusuna dönüşerek, yeni bir aidiyetlik yaratır" (Süar, 2012: 3). Bu durum bizi her ailenin hem kendi kolektif hafızasını oluşturduğuna, hem de genel bir aile birliği sağladığına götürmektedir. "Nasıl ki her aile çabucak bir tarihe sahip oluyor, hafızası günbegün zenginleşiyorsa ve bu arada anıları da daha sarı ve kendine has biçime bürünüyorsa, toplumdaki ödünç aldığı kavramları da gittikçe kendi tarzında yorumlamaya eğilimli olacaktır. Böylece her aile nihayetinde kendi mantığına ve geleneklerine sahip olur" (Halbwachs, 2016: 225).

Sonuç olarak aile ve bireyin hayatındaki diğer aktörler, hafızanın oluşmasına neden olurlar. Ancak unutulmamalıdır ki kolektif bellek, geçmişle gelecek arasında bağ kurarken günümüz içinde devamlı olarak şekillenen bir yapı barındırır. Bu nedenle değişen koşullara, mekana, zamana uygun olarak toplumun devamını ve düzenliliğini sağlayan Türk aile yapısının da kolektif bellek pratikleri devrim içinde olmaktadır.

4. *Çınar Ağacı*'nda Dönüşen Aile ve Kolektif Belleğin Kurucusu Olarak Üç Kuşak

Bağımsız Türk Sineması içinde bir kadın yönetmen olan Handan İpekçi, ilk yönetmenliğini *Kemençe'nin Türküsü* (1993) isimli belgesel filmle gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda yapımcı ve senarist olan yönetmeni ilk uzun metraj filmi olan *Babam Askerde*'nin (1994) ardından sırasıyla, *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Saklı Yüzler* (2007) ve *Çınar Ağacı* (2010) filmlerini çekmiştir. Aile üyeleri üzerinden moderniteyle birlikte dönüşen geleneksel yapıyı sorgulayan İpekçi, Türkiye'nin yakın tarihinde baş gösteren krizleri toplumsal bir platformda beyazperdeye taşımıştır. Yönetmen, aynı zamanda resmi tarih yazımının karşısına gayri resmi tarihi koyarak bellek, kimlik ve aidiyet etrafında filmlerini yapmıştır.

2010 yapımı *Çınar Ağacı*, emekli öğretmen Advıye Hanım'ın (*Celile Toyon*) iki aylık dönemlerde dört çocuğundan birinin evinde zoraki olarak ağırlandığı ve iki ayın sonunda bir başka eve taşınırken, tüm ailenin bir çınar ağacının altında birleşerek piknik yapmasını fonuna almaktadır. Advıye Hanım'ın iki kızı, iki oğlu vardır. 'Teke kazıntısı' olarak belirttiği küçük kızı Sonay (*Nurgül Yeşilçay*) dışında tüm çocukları evlidir ve çocuk sahibidir. Sonay, eşi Yağız'dan (*Nejat İşler*) boşanmıştır ve evliliklerinden Barış (*Deniz Deha Lostar*) isimli bir oğlu bulunmaktadır. Torunu Barış ile aralarındaki bağ, herkesten daha kuvvetli olan anneanne

Adviye Hanım'ın bir huzurevine yerleştirilme kararının alınması ile olayların farklı yöne evrileceği film, günümüz aile formlarına ışık tutmaktadır.

4.1. Aile Belleğinin Oluşumunda Üçlü Karakter Yapısı

Yergebekov, sinemada üçlü karakter kullanımının üç karakterin de üstlendikleri görevlerin ve kaderlerin benzerlik içinde olduğunu ve hep aynı kalan pozisyonun vurgulanmaya çalışılması olduğunu belirtir. Yergebekov'a göre bu pozisyon, "modern toplumda kabul görmüş yalan bir dünya görüşüdür" (2003: 21). Bununla birlikte Acar ve Voltan-Acar, geleneksel mirası ve çoklu aile yapılarını ele aldıkları makalelerinde üçgenlerin ailede dengeyi sağladığını ve çatışma ortamlarının gerginliğini azalttığını söyleyerek, üçgenleri en küçük sabit ilişki sistemi olarak tanımlamakta ve iki kişilik sistemlerin durağan olmadığını, çatışma ve gerginlik durumunda gerilimi azaltmak için bireylerin üçüncü bir kişi arayışına girdiklerini belirtmektedirler (2013: 40). *Çınar Ağacı* filminde bu üçgeni oluşturan karakterler anneanne Adviye Hanım, onun en küçük kızı Sonay ve Sonay'ın oğlu Barış'tır.

Adviye Hanım, nükseden unutkanlığından dolayı çocuklarının bakımına muhtaçtır. Ancak dördü de aile kurmuş olan çocuklarından küçük oğlu Murat haricinde hepsi, annelerini zoraki olarak ağırlamakta ve iki aylık periyotlarda onu kendi evlerinde konuk etmektedirler. Adviye Hanım, her iki ayda bir yanından asla ayırmadığı Atatürk tablosunu, çiçeklerini ve taş plağını bir evden diğerine götürmektedir. Karakter yapısı olarak huysuz bir mizaca sahip olan yaşlı kadın, aile bireylerini eleştirmekten veya onlarla dalga geçmekten geri durmaz.

Sonay, Adviye Hanım'ın en küçük kızıdır. Fransızca eğitim veren en iyi okullardan birinde eğitim görmüştür, uluslararası bir şirkette çalışmaktadır ve eşinden boşanmıştır. Oldukça otoriter bir yapıya sahip olan Sonay, annesine ve anneannesinin kaçamaklarına ortak olan oğluna söz geçirememekten muzdariptir. Sonay, daha iyi bakılacağını düşündüğü için annesini huzurevine yatırmak istemektedir.

Barış ise annesinin ve anneannesinin iktidar savaşının ortasında kalan ve her şeye tanıklık eden 'geniş ailenin' en küçük bireyidir. Anneannesine çok bağlıdır. Adviye Hanım'ın da en sevdiği torunu Barış'tır.

Filmde, dünün, günümüzün ve yarının mirasını sırtlayan üç karakterin paylaştıkları ortak geçmiş etrafında sosyo-kültürel, ekonomik ve toplumsal değişikliklere bağlı olarak birbirleri arasındaki ilişki gösterilirken, zaman içerisinde dönüşüm gösteren kolektif belleğe ait metaforlar da izlenebilmektedir. Üçlü karakter şemasında, aslında birbirlerinden ne kadar farklı konumda, statüde, kimlikte ve noktada olsalar da geleneksel-modern çatışması kısılcacında var olmaya çalışan anneanne, anne ve torun, aile hafızasının oluşumunda üçlü karakter yapısının ne derece önemli olduğunu bize göstermektedir.

4.2. Aile Belleğinin Kurucu Ögesi Olarak Kadın

Yönetmenin ilk filmi olan *Babam Askerde*'de olduğu gibi *Çınar Ağacı* da çoklu karakterlere dayanan bir yapı barındırır. Bakımını her iki ayda bir çocuklarından birinin üstlendiği yetmiş beş yaşındaki emekli öğretmen Adviye Hanım üzerinden ilerleyen olay öyküsü, anneanne ve torun arasında yaşanan sarsılmaz bağı öykünün fonuna taşımaktadır. Olay örgüsünün devamını sırtlamada büyük anne, anne ve torunun ön plana geçtiği üçlü karakterlerin yanı sıra filmde, anneanne Adviye Hanım'ın dört çocuğunun kurduğu aileler ve bunların birbirleri arasındaki ilişki de çatışmayı oluşturan unsurlar arasında verilmektedir.

Aileyi oluşturan kadın ve erkeğin, aile içindeki rolleri birbirinden farklıdır. Toplumsal cinsiyet çalışmalarının sorunsalı olan kadın ve erkeğin farklı kimlikler etrafında farklı rollerle konumlanmaları toplum tarafından kültürel olarak kodlanmaktadır. Böylece kadın ve erkeğin birbirlerinden beklentileri farklılaşmakta, aile içinde yetişen çocuk da bu beklentiler ve rol modellerine göre kendi hafızasını ve kimliğini oluşturmaktadır.

Büyükanne Advıye Hanım, her biri birer aile kurmuş olan çocuklarının zoraki olarak bakımını üstlendiği, çocukların görev bilinciyle her iki ayda bir evlerinde konuk ettiği, çiçeklerini, Atatürk portresinin olduğu tablosunu ve gramofonunu devamlı olarak bir evden diğerine götüren biridir. Filmde, aile belleğinin kurucusu olan en büyük bireyin her şeyden çok koruduğu bu nesnelere ve temsil ettikleri dönem/dünya görüşü ailenin kolektif belleği inşasında önemli bir noktayı temsil eder, çünkü kolektif belleğin oluşumunda, nesnelere, mekanlar, gelenekler, önemli yer tutmaktadır. Ayrıca Advıye Hanım'ın gençliğinden beri en değer verdiği eşyalarını sakladığı bir sandığı bulunmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde yaşlı kadın, vasiyetini yazdırırmışçasına, sandıktaki eşyaların ölümünden sonra doğru kişilere ulaştırılması için ailede en güvendiği kişi olan torunu Barış'a bu görevi verecek ve ona yazmanlık yaptıracaktır. Bachelard'a (2008: 130)göre sandıklar, dolaplar, çalışma masaları, çekmeceler içlerinde ve üstlerinde yer alan diğer nesnelere psikolojik mahrem yaşamımızın 'nesne-özneler'ini oluştururlar. Böylelikle aynı, Advıye Hanım'ın sandığındaki geleneksel iğne oyası el işlemleri gibi geçmişin aktarıcısı olarak eski kuşaktan kalan eşyalar, kolektif belleğin simgeleri olarak varlık kazanmış olurlar. Buna göre kendisi de bir yaşlı olarak öteki olan Advıye Hanım'ın evde bitki bakması, artık eskleyen bir modadır. Bunun yanı sıra yaşlı kadının en kutsal varlık olarak benimsediği Atatürk ise 19. yüzyılın ulus idealinin üzerinde yükselen modern ideolojiyi eyleme geçiren bir önder olarak, Advıye Hanım'ın artık popüler olmayan müzikleri çalan gramofonu kadar eskleyen ve toplumsal hafızada naftalinlerin arasına itilen bir simge niteliğinde izleyiciye sunulur.

Handan İpekçi'nin takdirle karşılanan ve meselesi olduğu söylenen diğer filmlerine nazaran *Çınar Ağacı*'nin özellikle Türk aile yapısına uymayan anneanne modeli gerekçesiyle bir hayal kırıklığı olduğu (Cebenoyan, 2011; Devrim, 2011; Örer, 2011), sinema eleştirmenlerince belirtilmiştir. Söz konusu eleştirmenler Advıye Hanım'ın filmde oldukça aksi, çocuklarının işlerini bozan, sorun çıkaran bir büyükanne tipi olduğunu, böyle bir ihtiyarın Türk aile modelinde görülemeyeceğini ve bu nedenle karakterin yapmacık durduğunu belirtmişlerdir. Gerçekten de Advıye Hanım, çocuklarının işlerine karışmaktan geri durmaz. Ataman, popüler anlatı türlerinde Jung'un kolektif bilinçdışı üzerinden temellendirdiği arketipsel çerçeveye atıfta bulunarak ele aldığı anne arketipinden hareketle büyükanne arketipinin de anneden ileri geldiğini belirtir: "Anne arketipinden temellenen büyükanne arketipinde (...), kadın kendisinde sınırsız bir sevgi, yardım ve koruma kapasitesi olduğuna inanır ve bu inanç üzerinden kendisini bir diğeri için sonsuz vakfeder. Özellikle çocukları ve giderek tanıdığı herkes üzerinde bu baskıcı korumayı göstermeye başlar. Onların kendine muhtaç birer zavallılar olduğunu hissettirerek onlara çok zarar verebilir. Bu zekice zalimlik, aşırı dereceye vardığında diğerlerini iç gücü yitimine uğratar ve kişiliklerine de onulmaz zararlar verir" (2017: 1184). Burada da görüldüğü gibi anne arketipinden temellenen Advıye Hanım, aslında geleneksel geniş ailelerde görülebilen bazen baskıcı, kimi zaman muzip bir mizaca sahip bir karakterdir.

Anne Sonay (*Nurgül Yeşilçay*) ise Adviye Hanım'ın 'tekne kazıntısı' olarak nitelendirdiği en küçük kızıdır. Özel bir şirkette çalışmaktadır, eşinden boşanmıştır ve velayetini aldığı küçük oğlu ile birlikte ferah, güzel bir evde yaşamaktadır.

Cumhuriyet'in inşa sürecinde 'modernleşen' geçmiş kuşağın günümüze taşıdığı her şey, eski ve demode olmuştur. Adviye'nin yetiştirdiği aile içerisinde kendisine zoraki yer bulabilmesi gibi, modernleşmenin baş aktörü olan Mustafa Kemal Atatürk'ün günümüzde inşa ettiği toplumun oldukça sert eleştirilerinin merkezinde durması açısından paralellik görülmektedir. Kimlik krizi ve anlam yitimi etrafında tüm toplumun 'topluma rağmen' ötekileştirildiğini belirten Çetin'e (2003: 17) göre, "öncelikle kimlik krizi bağlamında 'toplumsal varoluş anlamı' kaybolur. (...) Modernliğe bağımlılığın doğurduğu kendine güvensizlik, ideoloji ve ütopyanın birbiriyle örtüşmeyen söylemlerinin (...) bulanıklığı, kimlik krizinin siyasal değişme süreciyle paralel gitmesini sağlar."

Kuşaklararası belleğin mirasını taşıyacak olan Sonay, aile ve aile içindeki rollerin değişiminin bir başka metaforu olarak 'anne vasfındaki kadın' temsiliyle karşımıza çıkar. Bu kadın, geleneksel Türk aile yapısında betimlemeye çalıştığımız ve birkaç on yıl önceki gibi eşinin himayesinde ve bakımında değildir. Kimliği, sorumlulukları ekseninde birden fazla şekle bürünmüştür. Çocuğu Barış'ı toplumsallaşmanın içine itecek olan gelenek ve görenekler etrafında değil de, kaos görünümünde olan modern metropol hayatında toplumdan zarar görmemesi için güvenlik stratejileri etrafında yetiştiren Sonay, yalnız bir anne olarak pek çok kez özel yaşamına da dahil olan iş hayatının belirsiz çalışma saatleri ve koşulları çerçevesinde oğlunu kendi başına yetiştirmektedir. Oğlu Barış'ı çoğu kez evde tek başına bırakmakta, oğlunu okula bırakırken ona, kendi emniyetini sağlaması, aile bütçesini aşındırmaması (telefonda uzun konuşma saatleri sonrasında gelen faturalar), derslerini çalışarak görevlerini yerine getirmesi, belirli bir saatte uyuyup kalkması gerektiği gibi sorumlulukları iş yerindeki bir amir gibi peş peşe sıralamaktadır. Sonay'ın baskısı yalnızca oğlu Barış'a karşı değildir. Annesine yemek yapmasını, Barış ile parka çıkmasını veya evi kurcalamayı yasaklar. Fakat Adviye Hanım, torunu Barış'ı suç ortağı yaparak yasakları her defasında deler. Bir gün Barış ile parka giderler, fakat ardından foyaları meydana çıkar; bir başka gün ocakta yemek olduğunu unutsa bile torununa yapacağı 'anneanne köftesi'nin tarifini unutmaz. Ailenin kolektif belleğini oluşturan bir detay da bu esnada verilir, çünkü kolektif bellek aynı zamanda kültürel belleği de kuran gündelik pratiklerden oluşmaktadır. Diğer taraftan kızının otoritesini muzipliklerle ve kaçamak yaparak sarsan yaşlı kadın, aynı zamanda geleneksel Anadolu ev kadınının bir metaforu olarak okunabilir. Çünkü erkeğin otoritesi karşısında kadınlar, diplomatik bir yöntem olarak yasakları, arka yoldan giderek delme çabasını göstermektedirler.

Bununla birlikte Sonay, annesine dargındır. Annesinin her bir çocuğu ile tek tek ilgilendiğini, ancak kendisini başından savmak istediği için yatılı okula gönderdiğini düşünmektedir. Ancak total bir kurum olarak yatılı okul, bir çocuğun belleğinde terk edilmişlik veya yalnızlık duygusunu yoğun yaşadığı mekânlardan biridir. Karakterler arası çatışmada, iktidar ve söz sahibi olma bağlamında belki annesinin de bu duyguyu tatması için dört çocuğun arasında onu huzurevine göndermek isteyen en çok odur ve bunun için özel olarak zaman ayırıp internette araştırma yapmakta, huzurevi yöneticileriyle bir bir görüşmektedir.

İki kuşak arasındaki iktidar mücadelesi, eğitim kurumu ve huzurevi mekânları üzerinden verilmektedir. Sonay'ın annesine uygun huzurevi bulduğunu söylemesiyle birlikte yatılı okul konusu yeniden gündeme gelir. Karşıt kavramlar olan yalnızlık ve sosyalizasyon ile iç içe geçen

yatılı okul ve huzurevi, devletin ya da özel kuruluşların, çocukların eğitimi ve yaşlı bakımı konusunda önde gelen eğitim ve rehabilitasyon kurumlarından. Kültürün yeniden üretildiği toplumsal bir mekanizma olan söz konusu kurumlar, hakim sisteme uygun hayat görüşünü meşrulaştırıp, toplumun değişen şartlarına uygun toplumsal pratikler üretmektedirler. Her iki kurum da bu açıdan duygusal olanın içkinleştirildiği aile kavramından uzak; bireyin terk edilmişlik ya da yalnızlık hissiyle çevrili olduğu ve disiplinin ön plana çıktığı bir yapı etrafında bireyi toplumsalın içine iter.

Adviye Hanım, kızının yanlış düşündüğünü ve eğitim seviyesinin çok iyi olduğunu söylese de genç kadının iş yerinde yükselme hırısı ve istediği pozisyona gelememesi, bir başka toplumsal dinamiği daha ortaya koyar: toplumsal yapının cinsiyeti; bireyin eğitimi, yaşı, statüsü ne olursa olsun hâlâ erkektir. “(...) Erkekler genel anlamda kamu alanlarının denetimini ellerinde tutmalarına yol açacak biçimde özel şirketleri, ticareti, bürokrasiyi, orduyu yöneterek bu cinsiyet rejiminin sürekliliğini olanaklı kılarlar. İkinci olarak, sınıf, ırk, etnisite, bölgesel gelişmişlik farklılıklarına dayalı iktidar ilişkileri ile cinsiyet farklarına ilişkin toplumsal ilişki örüntülerinin iç içe geçerek, toplumsal cinsiyet sisteminin bir iktidar ilişkileri ağı olarak işlemesine” neden olmaktadır (Sancar, 2009: 31). Filmin doruk noktasını inşa eden öncül sahnede Sonay’ın kariyer mücadelesine girdiği kadın iş arkadaşının yerine istediği pozisyona atanmasının haberi, işyerindeki karar mercii olan erkek yönetici tarafından verildiği için, kadının zaferinin film içinde bir kez daha patriarkal söylemin izin verdiği ölçüde kurulduğu görülmektedir.

Dönemin zihinsel atmosferi kadın- erkek eşitliği ekseninde düzenlense de iş yerlerinde patron ve emir mercii erkeklerin alanı olarak görülmektedir. “Joseph’e göre her şeyden önce (...) üçlü bir ayrışma vardır: Hükümet, hükümet dışı alan ve *domestik* alan, yani kandaşlık- akrabalık alanı. Bu alanların birbiri karşısında özerkliği yanlıştır. Çünkü patriarki bu alanları ilişkilendiren ve bağlantıları kurup sınırları çizen bir ilişki yaratır ve bu çoklu tahakküm pratiği olarak iktidar ilişkilerinin kendisidir” (Sancar, 2014: 204). Cinsiyetlerin üzerine yapışan mesleki kimlikler, patriyarkal ideolojinin sembolleri olarak yer almaktadır. Batı’nın değerleri ekseninde oluşturulan modernleşmeyi toplumun dünya değiştirmesi olarak gören Çetin (2003: 14), bunun her şeyden önce siyasal değişim olgusuna tekabül ettiğini vurgulayarak, gelenekselden kopuşun biçim, içerik, yöntem ve yön açısından bir evrim olduğunu belirtmektedir: “Modernleşme, Batı’nın kendine özgü tarihsel, kültürel ve siyasal gelişmesinin ürünüdür. Bu gelişmenin temelinde iki unsur vardır: birincisi; gelişmenin aktörünün birey olması ve bireylerin kendi hakları ve çıkarları için toplumu da aşabilen taleplerde bulunmalarıdır. İkincisi ise, buna bağlı olarak bireysel örgütlenmelerin ve toplumsal çıkarların farklılaşp/ örgütleşip çatışmacı bir dinamizmle devlet içerisinde düzenlenmesidir.” Bu açıdan gündelik hayatın içine sızmış olan kararlar, gruplararası ilişkiler, değerler bütünü ve iktidar ilişkileri, *Çınar Ağacı*’nda kadınlar üzerinden toplumsal belleği oluşturan imgeler aracılığıyla sunulmaktadır.

4.2. Aile Belleğinin Kurucu Ögesi Olarak Erkek

Kadın ve erkeğe yüklenen roller küreselleşmeyle birlikte hızla değişmekte, bu değişim ev ve iş yaşamında da rol değişimleri ve uyumlarını beraberinde getirmektedir (Günay ve Bener, 2011: 159). Bununla birlikte post-endüstriyel toplumlarda aileye bakışın değişmesi ve boşanmaların artması, çocuğun rol model olarak benimseyebileceği ve otorite olarak göreceği bireyler konusunda ikilem yaratmaktadır.

Filmde ele alınan geniş aile modelinde, en küçük erkek çocuk olan Barış (*Deniz Deha Lostar*), öykünün ekseninde aile meselelerine tanık olan bir karakterdir. En yakın dostu anneannesi Advıye Hanım'dır. Barış'ı her gün annesi okula bırakmakta, okul çıkışı Barış, yan komşularına geldiğini haber vererek evde yalnız başına annesini beklemektedir. Bu sırada en sevdiği şey anneannesi Advıye Hanım'la telefonda saatlerce konuşmak ya da anneannesinden hikayeler dinlemek olan Barış, arada bir kendisini görmeye gelen babasının annesi üzerinde tahakküm kurmak için oğluna verdiği yönergeler doğrultusunda annesinin hayatına müdahale etmekten de geri durmamaktadır.

Barış'ın rol model olarak alabileceği geniş ailenin diğer erkek üyeleri, yukarıda da kısaca bahsettiğimiz gibi Advıye Hanım'ın oğulları Uğur ve Murat, Advıye Hanım'ın büyük kızı Feriha'nın eşi İhsan ve Barış'ın babası Yağız'dır. Aile kurumuna uygun olmayan bir davranış şekli olarak hem İhsan'ın, hem de Uğur'un eşlerini aldattıkları filmde verilmektedir. Murat ise çekirdek ailesi içinde otoritesini kaybetmiş, eşinin eleştirileri ve baskısı altında ezilen pısrık bir baba olarak gösterilmektedir. Toplumda bir cinsiyet politikası olarak çapkınlık yapabilen erkekler başarılı ve kendine güvenen karakterler olarak sunulurken, eşine sadık ve ailesine düşkün erkekler, pısrık olarak addedilir. Ancak yan karakter aracılığıyla erkeğe yüklenen kodlar ve erkeğin aile içindeki konumunun sinema aracılığıyla yeniden üretilmesi *Çınar Ağacı*'nda yalnızca işinde başarılı olan ve maddi refaha sahip İhsan üzerinden verilir.

Anne ve babasının ayrı olmasının yükü Barış'ın üzerindedir, ancak bu travmatize edilmiş bir şekilde yansıtılmaz. Barış, günümüz aile anlayışı içerisinde birliktelik yürütmenin, her bireyin kişisel kararı olduğu görüşünü içselleştirmişçesine kimi zaman anne ve babasının kendisini ayrı yönlendirmelerinden ötürü sıkıntı duysa ve çatışma yaşasa da durumu yaşına göre ağırbaşlılıkla karşılar. Barış'ın anne ve babasından ziyade çok daha derinden bağ kurduğu tek kişi, anneannesi Advıye Hanım'dır. Sonay'ın, oğlunu yaramazlık yaptığında azarlayarak, "*Böyle yaparsan anneanneni göremezsin!*" söylemleriyle kendi annesini bir meta gibi ödül-ceza mekanizmasına koyduğu görülmektedir. Diğer taraftan anneannesi de Barış'ı ailedeki tüm çocukları ve torunlarından daha çok sevmektedir. Dolayısıyla anneannesinin aile içi ilişkilerden ve gündelik pratiklerden yola çıkarak kendi söylemlerini ve bakış açısını bir bir işlediği küçük çocuk, yalnızca eski kuşağın son kuşak ile bağını değil; aynı zamanda ailenin ortak değerlere bağlılığını da temsil etmektedir.

Barış'ın babası Yağız ise filmdeki karakterler üzerinden toplumda erkeğin rolü ve konumunu farklı bir açıdan göstermektedir. Serpil Sancar (2009: 121), babalığı; "aile, piyasa ve devlet (kamu) arasındaki ilişkiler ile şekillenen ve bütün bu alanları birbirine bağlayan; ailede 'geçim sağlayan', piyasada 'çalışan' ve devletin karşısında 'aile reisi' olarak konumlanan bir toplumsal pratik, bir 'dolayım' konumu" olarak nitelendirmektedir.

Geleneksellik ile modernlik arasına sıkışan yaşamlar içinde ailede çok sevilen Yağız'ın, Sonay ile boşanmalarına rağmen tehditkâr tavırlarla ve oğluna tembihlemelerle devamlı olarak eski eşinin peşinde olan, onu sokak köşelerine gizlenerek takip eden ve Sonay'ın hayatındaki erkekleri ondan uzaklaştırmaya çalışan bir yapısı vardır. Sancar (2009: 123), "(...) karısının faaliyet ve hareketlerini denetleme/izin verme/onaylama otoritesi, çokeşliliğin açık ya da zımnî olarak kabulüne dayalı cinsel özgürlük ve cinsel ahlakta erkek üstünlüğünü sağlayan çifte standart; erkek çocuklara karşı aile, okul gibi yerlerde kayırma yapılması; erkek iktidarının kuruluşuna hizmet eden iktidar stratejileri arasında modern ailedeki cinsiyete dayalı

işbölümünün erkekleri ayrıcalıklı kılan yapısı (...)” gibi özellikler üzerinden eril iktidarı tanımlamaktadır. Bu niteliklere göre Yağız, hegemonik erkeği temsil etmektedir.

Babasıyla aynı evde yaşamasa ve anne-babası boşanmış olsa bile babasının “*Artık evin reisi sensin, eve gelen erkekleri içeri almayacaksın*” sözünü dinleyen ve bir anlamda parçalanmış da olsa ailenin reisi olarak babanın yapması gereken davranışları Barış’ta görmeye başlarız. Yağız’ın oğlunu bir vekil gibi kullanması, filmin, bellek aracılığıyla gündelik pratikler üzerinden Barış özelinde erkekliğin inşasını nasıl kurduğuna dair önemli bir veri sunmaktadır.

Diğer yandan geleneksel erkeklik de günümüzde kriz içindedir. Oktan (2008: 152), erkekliğin de tıpkı kadınlık gibi toplumsallaşma sürecinde oluştuğu için, “toplumsallaşma sürecinde oluşturulan ‘erkekliğin’, kadını ezdiği gibi erkeği de ezdiğini belirtir ve burada söz konusu olan ‘bir kimliğin başka bir kimliği değil, bir kimliğin bir benliği ezmesidir’”. Maço (3) olarak tabir edebileceğimiz ve mesleği eczacılık olan Yağız, ayrılmış da olsalar Sonay’ın hayatına müdahale etmektedir, ancak kıskanılmak, unutulmamak ve ‘dozu aşmamak kaydıyla’ erkeğin uyguladığı bu şiddetin, genç kadının hoşuna gittiği de söylenebilir. Hearn (2004: 51-52), erkekliğin hegemonyası etrafında erkeğin gücünü ele aldığı makalesinde egemenliğin ve güç ilişkilerinin sürdürülebilir olmasında yalnızca erkeklerin değil, kadınların kabulünün de yattığını ifade eder. Dolayısıyla kadının rızası ile yeri sağlamlaşan ve cazibe merkezi haline gelen erkeğin hegemonyası, filmde Yağız’ın, Sonay’la flört etmek isteyen bir iş arkadaşını yumrukladıktan sonra Sonay’ın hesap sormasıyla sağlamlaşmaktadır. İzleyici, çiftin boşanmalarının sebebinin erkek şiddeti olduğunu, ancak boşanma gerçekleşse de tatlı atışmalar ve kıskançlıklarla ilişkinin devam ettiğini görmektedir.

Germaine Tillion (2006), Akdeniz toplumları üzerinden aile ve toplumsal yapıyı ele aldığı kitabında, kıskançlığın üretilmesinin, kadın bedeni üzerinden erkeklerin hak sahibi olduklarını düşünmesinin ve namus cinayetlerinin uzun geçmişi olduğunu belirtir. Bu noktada ailenin büyük etkisinin olduğunu; ailede anne, eş, kız kardeşler veya kız çocuk üzerinde ailelerin, namus bekçisi gibi çok küçük yaşlardan itibaren erkek çocukları şartladıklarının altını çizer. Küçük erkek çocuğun belleğinin oluşmasında ailenin bu rolü oldukça önem taşımaktadır. Suça teşvik edenin kıskançlık olmadığını, bunun tam aksine suçun ve toplumdaki imajın kıskançlığı ürettiğini belirten Tillion’a (2006: 133, 134) göre, “bunların başında erkekliğe verilen ölçüsüz değer gelir ve bu, kendilerini sürekli olarak ‘idealleştiren’ güçlü kabadayı modeliyle boy ölçüşmek zorunda hisseden erkeklerde aşırı bir tedirginlik yaratır”. Dolayısıyla toplum ne kadar toplumsal cinsiyet üzerinden eşitliği kurgulasa da, bu şeklen var olmakta, erkekliğin geleneksel üretimi Türk toplumunda ve ailede yinelenen toplumsal bellek aracılığıyla yeniden üretilmeye devam etmektedir.

Senaryonun iskeletini taşıyan üçlü karakter kullanımının dışında filmde, geniş ailenin en küçük bireyi olan Barış, yalnızca babasını örnek almaz. *Çınar Ağacı*’nda ana karakterler ve yan karakterler etrafında çatışmanın ana unsuru Advıye Hanım’ın huzurevine gönderilip gönderilmeyeceği üzerine kuruludur, ancak bununla birlikte çocukların eşleri ve/veya çocuklardan oluşan her bir çekirdek ailenin oluşturduğu altgruplar aracılığıyla yan çatışmalar verilir. Bu çatışmalarda ailedeki bireylerin içinde bulunduğu durum, ideolojileri ve hayata bakış açıları, özellikle çınar ağacı altındaki buluşmalarda Barış’ın tanıklığında verilmektedir. Ailenin üyelerinin her birinin ayrı bir altgrup oluşturduğu ve bu altgrupların birbirleriyle olan ilişkisi, her iki ayda bir Advıye Hanım bir başka çocuğunun evine taşınmadan önce belirledikleri bir çınar ağacının altında tüm ailenin toplanması ritüelinde sunulmaktadır.

İlk buluşmada karakterlerin masa etrafında dizilimi ve hiyerarşi, aile içinde bireylerin konumunu belirgin olarak ortaya koyar. Sofra adabı ve iktidar ilişkileri, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Modern yaşamda yemek yeme ve sofrası etrafında toplanma ritüeli, çekirdek ailelerde zaman geçtikçe önemini yitirse de aileden aktarılan geleneksel değerler bağlamında varlığını sürdürmektedir. “Türk kültüründe töre kavramı bu kapsamda değerlendirilmesi gereken önemli bir kavramdır. Töreye göre sofranın saygınlığı en yüksek yerinde, ancak toplumsal konumu itibarıyla konuklar içinde en yüksek konumdaki birey oturmaktadır. Bu farklılaşma bazen yaş esasında belirlenirken bazen bireyin toplumdaki yönetici olma konumundan da kaynaklanabilmektedir” (Beşirli, 2010: 163).

Sofranın başköşesine oturan Advıye Hanım’ın hemen sol yanında torunu Barış, sağ yanında en küçük kızı Sonay ve Sonay’ın yanında en büyük ablası Feriha vardır. Evlilik, bir bireyi bir başka aileye bağlasa da her boşanmada bireylerin bu bağ aracılığıyla dahil olduğu aileden çıkmadığı Barış’ın babası Yağız’ın habersizce gelmesinden hemen sonra Advıye Hanım’ın mutlulukla eski damadını karşılamasından anlaşılmaktadır. Türkiye’de çocuklar, çekirdek aile kursalar ve ardından bu aile birliği bozulsa dahi, aile büyükleri, aileye katılan yeni kişiyi içselleştirdikleri takdirde bir daha ondan kopmamaktadır. Toplumsal yapının değişmesi ve boşanmaların artmasına rağmen, geleneksel yapıdan kaynaklanan bu ilişki biçimi Kağıtçıbaşı’nın (2007) tanımladığı karşılıklı psikolojik (duygusal) bağlılığı içeren aile modeline girmektedir. Ona göre (Kağıtçıbaşı, 2007: 124), sosyal değişim ile ortaya çıkan aile tiplerinden biri olan bu model, kentleşmiş bölgelerde daha sık görülür ve bağımsızlık olduğu kadar, akrabalık ilişkileri devam etmektedir.

Ailelerin gündelik konuşmalarda biz ve öteki ayrımını ortaya koyan bir çatışma sofrada yaşanır. Feriha’nın eşi İhsan, yemeğin ortasında gündelik anılardan söz edermişçesine kayınçosu Uğur’a, “*Dükkan haciz gelmiş (...) Devrimi beceremediniz, bari beyaz eşya satmayı becerseydin.*” diyerek sol görüşlü genç kuşağın tüm mirasını Uğur’da toplayıp sermayeye dayandırdığı sağ tandanslı ideolojik görüşlerini kayınçosuna yöneltmektedir. Uğur, sinirlenip konuyu kapatmasını istediğinde Barış, hem ailede rol model alabileceği, hem de birbirinden ideolojik olarak tamamen farklı olan eniştesi İhsan’a ve dayısı Uğur’a pür dikkat bakmaktadır. Daha aydınlık bir Türkiye adına geçmişte devrim için verilen mücadele, artık gündelik dile yerleşen bir ‘hezimet’ şeklini almıştır. Bu diyalog, Uğur karakteri üzerinden tümevarıma giderek sosyalist mirasın tüm başarısızlığının ve sol kuşağın yaşadığı tüm olumsuzlukların sebebinin; organizasyonda ve yönetimdeki beceriksizlikleri olduğunu; hakim iktidarın, söylemin veya sistemin hiçbir şekilde sorumlu olmadığını ve solcuların; aynı Uğur’un vahşi kapitalist sistemde tutunamaması gibi doğal seleksiyon sonucu ayıklandığını ima etmektedir. Mallara haciz gelmesi ile devrim mücadelesinin başarısızlığı; ayakta kalma, sermaye sahibi olma gibi iktidar olma pratiklerinin geçmiş ve şimdiki tarihte benzeşimini ortaya koymaktadır. Bu sahne, ailenin en küçük bireyi Barış açısından belleğin kurulmasını ve Barış’ın büyük dayısı Uğur açısından belleğin baskı aracılığıyla çalışan hatırlama pratikleriyle yeniden kurulmasını temsil etmektedir; çünkü Halbwachs’a göre (2016: 148) geçmişteki toplumun en acı verici yönlerini bireyler unutmaktadır. Ona göre baskı, yalnızca uygulandığı zaman hissedilmektedir, ancak zihin, kendi anılarını toplumun baskısı altında yeniden oluşturabilme kapasitesine sahiptir. Görüldüğü gibi aile belleğinin kurucu ögesi olarak filmde yer alan erkek karakterler, yalnızca aile içinde erkeğin konumu üzerinden değil, toplum üzerinde büyük iz bırakmış olan ülkenin tarihini, Barış’ın belleğinde üretmek açısından da önem arz etmektedir.

Sonuç

Bağımsız Türk Sineması içinde bir kadın yönetmen olan Handan İpekçi, son filmi *Çınar Ağacı*'yla (2010), aile üyeleri üzerinden moderniteyle birlikte dönüşen geleneksel yapıyı sorgulamıştır. Hakim söylemin yeniden üretildiği önemli bir saha olarak karşımıza gelen sinema, aile olgusunu birlik, dayanışma, sadakat, çatışma ve hafıza gibi kavramlar etrafında biçimlendirerek vermektedir. 2010 yapımı *Çınar Ağacı*, aile dayanışması ve aile üzerinden kolektif hafızanın kuruluşunun temel dayanakları olan ait olma, statü, saygınlık, hiyerarşi, birlik gibi sosyal bağlar etrafında toplumun dönüşümünü ve hafızanın yeniden üretilişini kadın ve erkek üzerinden temellendirdiği gibi, üç kuşağın birbirleriyle arasındaki ilişki bağlamında da göstermektedir.

Köklü ailenin metaforu olan Çınar Ağacı, bir anıt ağaç olarak yalnız olması, koruyup kollaması, pek çok nesile gölge yapması ile ağaç kültürü içerisinde kutsal bir yere sahiptir (Ergun, 2017). Filmde ana karakterlerden biri olan Advıye Hanım da geniş ailesini etrafında toplamayı başarabilen bir figür olarak çınar ağacının metaforu biçiminde karşımıza gelir. *Çınar Ağacı*'nda gösterilen aile, kadınların söz sahibi olduğu, anasoylu bir aile formunda gibi görünse de, modern Türk devletinin sekülerleşmiş kanadına oturan ve Türk aile yapısına atıf yapan bir ailedir. Geleneksellik ile modernlik arasına sıkışan yaşamlar içinde, karakterler üzerinden toplumda erkeğin ve kadının rolü ile konumunu bellek, aidiyet ve kimlik üzerinden göstermektedir. Bununla birlikte film, kültürün yeniden üretildiği toplumsal bir mekanizma olan kurumlar ve nesnelere üzerinden, hakim sisteme uygun hayat görüşünün nasıl meşrulaştırıldığı ve toplumun değişen şartlarına uygun kolektif pratiklerin ailenin eksenine nasıl oturduğunu sunması açısından önem taşımaktadır.

Halbwachs (2016: 190), değişen sosyo-ekonomik ve toplumsal koşullara ek olarak aile üyelerinin arasına giren mesafelere rağmen her bir ailenin, aynı kolektif belleği paylaştıkları için özgün bir yapıya sahip olduklarını belirtmektedir. Düşünür, aile yapılarının bu şekilde değişmeden korunduğunu, kolektif bir grup olan ailenin, paylaştıkları ortak geçmiş etrafında üyelerinin kimliğini inşa ettiğini söylemektedir. Bu açıdan filmde aile belleğinin toplumsal dönüşümlere eklenerek yalnızca şekilsel olarak değiştiği ve aile bağlarının aynı kaldığı görülmektedir. Aynı zamanda filmde, ailenin en yaşlı üyesi ile en küçük üyesi arasındaki bağ üzerinden bir kolektif grup olan ailenin, paylaştıkları ortak geçmiş etrafında, üyelerinin benlik anlayışlarını etkilediği de ortaya konulmaktadır. Ailenin geleneksel iskeleti olan çerçevenin eski kuşak- yeni kuşak vurgusuyla vücuda geldiği bir bütün, filmin temasını sırtlamakta; aile bağları, statü, iktidar, hısımlık, miras gibi kavramlar etrafında toplumun minyatürü olarak ailenin belleğini kolektif hafızaya eklemektedir.

Kaynakça

- Acar, Tülin ve Voltan-Acar, Nilüfer (2013). “Babam ve Oğlum” Filmi’nin Çok Kuşaklı/Kuşaklararası Aile Terapisi’nin Temel Kavramları Açısından Değerlendirilmesi, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri*, Kış 2013. Cilt:13. Sayı: 1, 37-53.
- Arslan, Umut T. (2004). *Bu Kabuslar Neden Cemil?*, İstanbul: Metis.
- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek*, Çev.: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı.
- Ataman, Afif (2017). İki "Kişilik" Düello Anayurdu; Anne Kız Çatışması Üzerine Bir İnceleme, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, Ekim 2017, Cilt: 16. Sayı: 4, 1182-1196.
- Bachelard, Gaston (2008). *Mekanın Poetikası*, Çev.: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Beşirli, Hayati (2010). Yemek, Kültür ve Kimlik, *Milli Folklor*, Güz 2010, Yıl: 22, Sayı: 87, 159- 169.
- Büyükkantarcıoğlu, S. Nalan (2012). Söylem İncelemelerinde Eleştirel Dilbilimsel Boyut: Eleştirel Söylem Çözümlemesi ve Ötesi, Ed.: Ömer Özer, *Haberi Eleştirmek*, Konya: Literatürk Yayınları, 161- 198.
- Cebenoyan, Cüneyt (2011). Çınar Ağacı: Anneanne dehşeti!, Birgün, <https://www.birgun.net/haber-detay/cinar-agaci-anneanne-dehseti-6465.html>, Mart 2011, Erişim Tarihi: 31. 01. 2018.
- Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Çev.: Alaeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çetin, Halis (2003). Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi, *Doğu Batı*, Haz: Taşkın Takış, Modernliğin Gölgesinde: Gelenek, Ankara: Doğu Batı, 11- 41.
- Çetin, Z. (1993). *Ergil Kültür Ortamında TV Dizileri ve Kadın*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetin Erus, Zeynep (2011). Güçlü Kadın Denemesi: Fahriye Abla, Ed.: Âla Sivas, *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, İstanbul: Kırmızı Kedi, 61-83.
- Devrim, Hakkı (2011). Biz TV seyircileri sinemayı unutmaya mı başladık?, *Radikal / Yorum*, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/hakki-devrim/biz-tv-seyircileri-sinemayi-unutmaya-mi-basladik-1044243/>, Mart 2011, Erişim Tarihi: 31. 01. 2018.
- Franks, Julian R.; Mayer, Colin; Volpin, Paolo F. vd. (2008). Evolution of Family Capitalism: A Comparative Study of France, Germany, Italy and The UK, October 2011.
- Gökçe, Birsen (1976). Aile ve Aile Tipleri Üzerine Bir İnceleme, *Hacettepe Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Ekim 1976, Cilt: 8, Sayı: 1- 2, 46- 67.
- Güler, Deniz ve Ulutak, Nazmi (1992). Aile Yapısının Tarihsel Gelişimi ve Türk Toplum Yaşantısında Aile, *Kurgu Dergisi*, Sayı: 11, 51-76.

- Günay, Gülay ve Bener, Özgün (2011). Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rollerini Çerçevesinde Aile İçi Yaşamı Algılama Biçimleri, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Aralık 2011, Yıl: 15, Sayı 3, 157- 171.
- Halbwachs, Maurice (1992). The Reconstruction of The Past, Ed.: Coser, Lewis A., *On Collective Memory*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 46- 52.
- Halbwachs, Maurice (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*, Çev.: Büşra Uçar, Ankara: Heretik Yayınları.
- Healy, Lisa (2009). Capitalism and the Transforming Family Unit: A Marxist Analysis, Ed.: Cliona Barnes, Amanda Haynes, Patricia Neville, Martin Power, *Limerick Student Journal of Sociology*, SOCHEOLAS, November 2009, Volume: 2, Issue: 1, 18- 35.
- Hearn, Jeff (2004). From Hegemonic Masculinity To The Hegemony of Men, Ed.: Katherine Farrimond, *Feminist Theory*, April 2004, Volume: 5. Issue: 1, 49- 72.
- İlkkaracan, İpek (1998). Kentli Kadınlar ve Çalışma Yaşamı. Haz.: Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, *Bilanço 98: 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 285-302.
- Kabasakal Arat, Zehra F. (2016). Kadınların Toplumsal Konumu ve Hakları, Çev.: Kıvanç Tanrıyar, *Dünden Bugüne Türkiye*, Der.: Metin Heper ve Sabri Sayarı, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 331- 347.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem (2007). *Kültürel Psikoloji Kültür Bağlamında İnsan ve Aile*, İstanbul: Evrim Yayınları.
- Koç, İsmet (2014). Türkiye’de Aile Yapısının Değişimi: 1968- 2011, Ed.: Mustafa Turğut ve Semiha Feyzioğlu, *Türkiye Aile Yapısı Araştırması Tespitler, Öneriler. Araştırma ve Sosyal Politika Serisi 07*, İstanbul: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 24- 48.
- Küçükşahin, Ahmet (2005). Doğu ve Güneydoğu Anadolu’yu PKK Terörüne Hazırlayan Nedenler, Baş Ed.: Prof. Dr. Gültekin Yıldız, *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, Ekim 2005, Sayı: 2, 63- 94.
- Marx, Karl (2009). *1844 El Yazmaları*, Çev.: Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Marx, Karl (2005). *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*, Çev.: Sevim Belli, 6. Baskı, Ankara: Sol Yayınları.
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekanları*, Çev.: Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Yayınları.
- Oktan, Ahmet (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı- Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları, *Selçuk İletişim*, Ocak 2008, Cilt: 5, Sayı: 2, 152- 166.
- Örer, Ayça (2011). ‘Ben namuslu bir film yaptım’, *Radikal/Kültür*, Mart 2011, <http://www.radikal.com.tr/kultur/ben-namuslu-bir-film-yaptim-1044536/>, Erişim Tarihi. 31. 01. 2018.
- Özbay, Ferhunde (2015). *Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saklı, A. Rıza (2007). Kapitalist Gelişim Sürecinde Fordizm ve Post- Fordizm, Temmuz 2007, <http://www.sakli.info/Fordizm.pdf>, Erişim Tarihi: 26. 01. 2018.

- Sancar, Serpil (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, Serpil (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schönpflug, Ute (2009). Theory and Research in Cultural Transmission, A Short History, Ed.: Ute Schönpflug, *Cultural Transmission: Psychological, Developmental, Social, and Methodological Aspects*, USA: Cambridge University Press, 9- 33.
- Schudson, Michael (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri, Ed.: Şeyda Öztürk, *Cogito*, Bahar 2007, Sayı: 50, 179- 200.
- Süar, Selin (2012). Dedeler, Torunlar ve Kültürel Bellek, *Cumhuriyet Gazetesi Ege Eki*. s. 3.
- Tezcan, Mahmut (2006). *Cumhuriyetten Günümüze Türk Ailesinin Dünü, Bugünü, Geleceği (Sosyo-Kültürel Açıdan)*, http://turkoloji.cu.edu.tr/genel/tezcan_aile.pdf, 1-9.
- Tillion, Germaine (2006). *Harem ve Kuzenler*, Çev: Şirin Tekeli ve Nükhet Sirman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tunalı, Dilek (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'tan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara: Aşına Yayınları.
- Yergebekov, Moldiyar (2003). *Tarkovski Sineması*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Yücebaş, Mesut (2016). *Yerli ve Milli Gündelik Hayat*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Filmler

- Akar, S. (Yönetmen). (1999). *Gemide* [Film], Türkiye: Önder Çakar ve Sevil Demirci.
- Altıoklar, M. (Yönetmen). (1997). *Ağır Roman* [Film], Türkiye: Müjde Ar ve Mehmet Soyarslan.
- Başaran, T. (Yönetmen). (1989). *Uçurtmayı Vurmasınlar* [Film], Türkiye: Tunç Başaran ve Jale Onaç.
- Bengini, R. (Yönetmen). (1997). *Hayat Güzeldir* [Film], İtalya: Gianluigi Braschi Elda Ferri.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2008). *Üç Maymun* [Film], Türkiye: Nuri Bilge Ceylan ve Zeynep Özbatur.
- Çetin, S. (Yönetmen). (1999). *Propaganda* [Film], Türkiye: Cemil Çetin, Sinan Çetin ve Susa Kohlstedt.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* [Film], Türkiye: Zeki Demrkubuz ve Nihal Koldaş.
- Duguayi, C. (Yönetmen). (2017). *Bir Torba Bilye* [Film], Fransa: Laurent Zeitoun vd.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2004). *Korkuyorum Anne* [Film], Türkiye: Ömer Atay.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2008). *Hayat Var* [Film], Türkiye: Ömer Atay.

- Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1922). *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk*[Film], Türkiye: Seden Kardeşler.
- Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1931). *İstanbul Sokaklarında* [Film], Türkiye, Mısır, Yunanistan.
- Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1933). *Karım Beni Aldatırsa* [Film], Türkiye: İpek Film.
- Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1935). *Aysel Bataklı Damın Kızı* [Film], Türkiye: Muhsin Ertuğrul.
- Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1940). *Şehvet Kurbanı* [Film], Türkiye: Murat Köseoğlu.
- Herman, M. (Yönetmen). (2008). *Çizgili Pijamalı Çocuk* [Film], ABD, İngiltere: David Heyman, Mark Herman.
- Holland, A. (Yönetmen). (1985). *Bittere Ernte* [Film], Batı Almanya: Artur Brauner, Klaus Riemer.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2003). *Mustafa Hakkında Her Şey* [Film], Türkiye: Timur Savcı.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2005). *Babam ve Oğlum* [Film], Türkiye: Şükrü Avşar.
- İpekçi, H. (Yönetmen). (1995). *Babam Askerde*. [Film], Türkiye: Handan İpekçi.
- İpekçi, H. (Yönetmen). (2011). *Çınar Ağacı* [Film], Türkiye: Necati Akpınar.
- Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (2008). *Pandora'nın Kutusu* [Film], Belçika, Almanya, Fransa ve Türkiye: Setareh Farsi, Natacha Devillers, Muhammet Çakıral, Michael Weber, Behrooz Hashemian, Serkan Çakarer ve Yeşim Ustaoglu.
- Ünal, Ü. (Yönetmen). (2002). *9* [Film], Türkiye: Haluk Bener.
- Sabancı, K. (Yönetmen). (1999). *Laleli'de Bir Azize* [Film], Türkiye: Önder Çakar & Sevil Demirci.
- Saraçoğlu, M. (Yönetmen). (2008). *O... Çocukları* [Film], Türkiye: Selay Tozkoparan.
- Şoray, T. (Yönetmen). (1982). *Yılanı Öldürseler* [Film], Türkiye: Keskinerler.
- Temelkuran, İ. (Yönetmen). (2009). *Bornova Bornova* [Film], Türkiye: İnan Temelkuran.
- Tözüm, İ. (Yönetmen). (1996). *Mum Kokulu Kadınlar* [Film], Türkiye: İrfan Tözüm.
- Tuna, F. (Yönetmen). (1985). *Bir Kadın Bir Hayat* [Film], Türkiye: Kadri Yurdatap.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1984). *Fahriye Abla* [Film], Türkiye: Engin Karabağ.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1996). *Eşkıya* [Film], Türkiye: Şener Şen ve Uğur Yücel.
- Vargı, Ö. (Yönetmen). (1998). *Her Şey Çok Güzel Olacak* [Film], Türkiye: Mine Vargı.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1982). *Mine* [Film], Türkiye: Ömer Kavur, Atıf Yılmaz ve Sadık Deveci.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1984). *Bir Yudum Sevgi* [Film], Türkiye: Atıf Yılmaz, Ömer Kavur ve Sadık Deveci.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1985). *Adı Vasfiye* [Film], Türkiye: Cengiz Ergun ve Leyla Özalp.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1985). *Dul Bir Kadın* [Film], Türkiye: Kadri Yurdatap.
- Yüce, S. (Yönetmen). (2010). *Çoğunluk* [Film], Türkiye: Ender Çakar ve Seren Yüce.

Zwick, E. (Yönetmen). (2008). *Direnış* [Film], ABD: Edward Zwick, Pieter Jan Brugge.

SON NOTLAR

(1) Holokost filmleri, Nazi soykırımını Yahudi kavminin sistematik olarak katledilişı üzerinden gelenek, inanç, dini ritüeller, kahramanlık hikayeleri, şiddet ve ailelerin dağılması etrafında ele almaktadır. Ailelerin parçalanması ve hayatta kalma mücadelesi etrafında yakın dönem filmler arasında *Bittere Ernte* (Agnieszka Holland, 1985), *Hayat Güzeldir* (La Vita e Bella, Roberto Benigni, 1997), *Direnış* (Defiance, Edward Zwick, 2008), *Çizgili Pijamalı Çocuk* (The Boy in the Striped Pyjamas, Mark Herman, 2008) ve *Bir Torba Bilye* (Un Sac de Billes, Christian Duguay, 2017) örnek verilebilir.

(2) Knowles, bir topluluğa grup denilebilmesi için en az beş özellik taşıması gerektiğini (grup bilinci, ortak amaç, etkileşim, üyeler arasında bağlılık, ortak bir davranış geliştirme) belirtmiş; Cartwright ve Zender ise bunlara dört madde (başkaları tarafından gruba ait kişiler olarak görülme, ortak normları paylaşma, birbirlerine bağlı rollere sahip olma, çevreye karşı birlik ve beraberlik içinde davranma) daha eklemiştir (Bulut, 1983: 57).

(3) Kılınç (2015: 6403), toplumdaki erkeklik algısını, Rohlinger'in sınıflandırması üzerinden ele almış ve reklamlarda sunulan dokuz farklı erkek arketipi olduğunu, bunların ideal erkeklik imgeleriyle eşleştirildiğini, gençlik, hazcı tüketim, bekarlık ve kadınların nesneleştirilmesi ile cinsiyetçilik üzerinden inşa edilen, metroseksüellik ve feminizme karşı çıkan delikanlı erkekliğin ise 1990'larda ortaya çıktığını belirtmiştir. Diğer taraftan evrensel kodlara sırtını yaslayan tür filmleri üzerinden maço erkek figürüne bakacak olursak erkek kahraman arketipinin yüceltilmesi ve patriarkal söylemin yeniden üretilmesi için beyaz erkeğin dayanıklı oluşunun, gücünün sınırlarının, onun yetenek ve zekasının, dayanıklılığının ve koruyuculuğunun öykü içerisinde çatışmalar aracılığıyla yeniden üretildiği görülmektedir. Abisel'in (1995) *Popüler Türler ve Sinema* isimli kitabında detaylı olarak ele aldığı türlerden biri olan ve erkekliğin inşasında büyük rol oynayan Western türü üzerinden beyaz erkeğin yüceltilmesi için devamlı olarak savaştığını, dövüştüğünü, kovaladığını, cezalandırdığını, kadınına kendi hegemonyasını dayattığını belirtmektedir.