

Küreselleşme ve Değişen/Dönüşen Kültürel Değerler Bağlamında Türk Sinemasında 'Aile'

Globalization in Turkish Cinema and 'Family' in the Context of Changing/Converting Cultural Values

Emine UÇAR İLBUĞA

Yrd. Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

Özet

McLuhan, "küresel köyde yaşıyoruz derken, "insan topluluklarının yaşadığı toplumsal değişim üzerine ve iletişim biçimlerindeki hızlı gelişmelere" dikkat çeker. Bu gelişmelere bağlı olarak iletişim teknolojilerindeki ilerlemeler ve serbest bilgi akışı, yersiz yurtsuzlaşan sermayenin yerel örgütlenmeleri gibi gelişmelerin insan yaşamına sunduğu olanaklarla giderek coğrafi uzamlar ve mekânlar da ortadan kalktı. Küreselleşen dünya, kültürel değerler ve standartlarda da değişimleri beraberinde getirdi. Bu çalışmada "kültürel değerler ve değişimlerin Türk sinemasına yansımaları nedir" sorusundan hareketle, Türkiye'de toplumsal ve kültürel yapıyı etkileyen iç ve dış göç, küreselleşme ve bu gelişmelerle bireylerin, aidiyet ve kimlik arayışlarının aile bağlarına, aile ilişkilerine yansımaları tartışılacaktır. Çalışmada Türk sinemasında küreselleşme bağlamında değişen, dönüşen 'aile' konusu "Pandora'nın Kutusu" ve "Üç Maymun" filmleri örneklerinde incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Küreselleşme, kültürel değerler, göç, Türk sineması, aile.

Abstract

While McLuhan states that "we live in a global village", at the same time he emphasize "the social change human communities live and rapid developments in communication styles". As growing advances in communication technology, free information flow and the local organizations of capital which deterritorialized depending on these developments, geographical space and place has disappeared due to facilities offered by these developments to the human life. Globalizing world, cultural values and cultural standards has brought changes. This study starts from asking "What are the implications of changes in Turkish Cinema?" and also internal and external migration which has affected social and cultural structures, globalization, the reflections of individuals' search for identity and belonging to the family ties and family relationships will be discussed. Additionally changing/converting "family" subject in the context of globalization in Turkish Cinema will be analyzed with the example films "Pandora Box" and "Three Monkey".

Keywords : Globalisation, cultural values, migration, Turkihs film industry, family

1. Giriş

Küreselleşme, son yıllarda sosyal bilimlerin en önemli araştırma konularından birini oluşturmaktadır. Küreselleşme üzerine araştırmalar öncelikle ekonomik boyutu ile öne çıkarken, ardından küreselleşmenin sosyo-kültürel etkileri ağırlık kazanmaktadır. Bir anlamda küreselleşmenin ekonomik, teknolojik ve sosyo- kültürel boyutları ile yerel, ulusal ve bölgesel alanlarda etkileri önem taşımaktadır. McLuhan'ın küresel köy kehaneti dünyanın daha kolay ulaşılabilirliği bakımından önemlidir, ancak bu yakınlaşmanın getirdiği sorunlar da o kadar masum karşılanamaz. Bu nedenle bir yandan küreselleşme karşıtları, diğer yandan küreselleşmenin doğruluğu ve gerekliliğini savunanlar arasındaki tartışmalar başat gitmektedir. Robins ve Morley, kapitalist ekonomilerin tarihsel gelişimi, kültürler, kimlikler ve yaşam tarzları bakımından önemli imalar taşıdığına dikkat çeker. Buna göre ekonomik alandaki küreselleşmenin sonucu kültürel dönüşüm, kültürel küreselleşmeyle ilintilidir (1997:155). İletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler ve iletişim biçimlerindeki yenilikler, ağlaşan dünya ve serbest bilgi akışı, insan hareketliliği, sınırların yakınlaşması gibi, bütün bu koşulların toplumsal yaşama etkileri de kaçınılmaz olmuştur.

Küreselleşmenin tarihi oldukça gerilere dayanmakla birlikte, özellikle 1990'lı yıllar bu alandaki çoğu araştırmaların temelini oluşturmaktadır. Giddens'in dikkat çektiği gibi, "küreselleşme yalnızca ekonomik değil, gündelik yaşantı üzerinde güçlü etkilere sahip, daha geniş ölçekte ise yapısal ve kurumsal nitelikler taşıyan değişim anlamına gelmektedir" (2001:114). Günümüz küresel dünyasında bilgi ve iletişim akışı hızlanmış, insan hareketliliği artmış ve bu bağlamda ulusal sınırlar git gide yakınlaşmıştır. Bu süreçte kültürler ve kimliklerin her zamankinden daha fazla karşı karşıya gelmesi söz konusudur. Kültürler durağan değildir, değişirler/dönüşürler anlayışı kabul görürken, eski kimlik tanımları yerini, kimlik sürekliliğinin koştığı anlayışına bırakmıştır (Morley ve Robins, 1997:125-126).

Günümüzde sözü edilen hızlı gelişmeler tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye'nin toplumsal yapısında, dolayısıyla aile kurumunda da değişimlere yol açmıştır. Geniş aile endüstrileşmeyle birlikte çekirdek aileye dönüşmüş, ailenin yerine getirdiği çeşitli işlevler ev dışı kurumlarca üstlenilmiştir. Ailede, aile üyelerinin rollerinde olduğu gibi, temel aile değerlerinde de değişimler olmuştur. Geleneksel aile çok sayıda çekirdek ailenin aynı çatı altında oturmasıyla oluşur. Tarıma dayalı toplumlarda aile, daha çok akrabalık ilişkilerinin karşılıklı kontrolüne ve dayanışma bağlarının güçlü olduğu bir yapıya dayanır (Demiray, 1993:30-35). Toplumsal düzenin temel bir

unsuru olan 'aile' ya da 'haneler' 'toplumun ekonomik ve siyasi örgütlenmesinde yer alan kamusal alanın bir parçası olan birimlerdir (Morley ve Robins, 1997:124-125). Aile birliği ve sürekliliği evlenme ile başlar. Malinowski'nin tanımladığı gibi aile, "kadın ve erkeğin aşta, ekonomik birliktelikte, üremede ve çocukların eğitiminde yaşam boyu bir ortaklık için birleşmesiyle oluşur, evlilik ise bir kontrattır" (2000:35). Aile toplumun değerlerine, sosyal yapısına ve normlarına bağlı olduğu için, toplumdan topluma ve zaman içerisinde aynı toplumda gözlenen değişiklikler, ailede de değişimlere neden olmaktadır (Ekici, 2007: 7). Günümüzde kadınlar ev kadını, iş kadını, anne ve eş olarak aile içindeki rollerini sürdürmelerine karşın, ailenin yapısında, işlevlerinde ve aile içi rollerde değişimler olmaktadır. Modern öncesi zamanlarda insanların, akrabalık, birliktelik ve yardımlaşma sistemlerine bağlı olarak yaşanan doğal güven duygusu, modern insanlarda aynı zamanda bir 'parçalanma', 'yenilenme', 'mücadele', 'çelişki' ve 'belirsizliği' de beraberinde getirmiştir. Morley ve Robins'in vurguladığı gibi, "bulunan yer artık kimliğimizin sağlam bir desteği değildir ve modern insan artan oranda yurtsuzluk acısı çekmektedir" (1997:124-125). Bilginin, sermayenin, iletişim olanaklarının aracılığı ile kültürel normlar, değer yargıları bakımından ulusal sınırlar çözülmektedir. Bir yandan toplumsal ilişkiler boyut değiştirmekte, diğer yandan kültürel bakımdan heterojen ortamlar artmakta, mekân ve uzamlar daha bir yakınlaşmaktadır. Küreselleşme sürecinde yaşanan değişimlerin somut sonuçlarının toplumun en küçük birimi olan aileler de yarattığı yapısal değişiklikler gibi, o toplumun sanat, siyaset ve kültürel alanlarında da etkilerinin görülmesi kaçınılmaz olacaktır. Bu nedenle küreselleşme ve bu sürecin Türk sinemasına etkisi, Türk sinemasında değişen aile imgesi araştırılması gereken bir konu olmaktadır. Çünkü sinema hem ticari hem sanatsal hem de eğlence boyutuyla önem taşıırken, aynı zamanda kültürel bir üründür.

Sinema ilk yıllarından itibaren küresel bir pazarın içine girmiştir. Küresel bir iletişim aracı olarak sinema, ilk yıllarda kozmopolit ve kalabalık yerleşim merkezlerinde izleyiciye ulaşırken (Ulusay, 2008:25), hızla tüm dünyaya yayılmış, günümüzde hem eğlence, hem kitle iletişim aracı, hem de sanat olma özelliği ile çok yönlü ve etkin bir araç olarak insan yaşamının önemli bir parçası olmuştur. Yeni kimlik arayışları, bireyselleşme, yeni sosyal alanlar ekonomik, teknolojik ve iletişim araçlarındaki küreselleşmenin paradigmaları olarak sinema filmlerinin konularını da etkilemiştir. Salt toplumsal cinsiyetçi yaklaşımla erkeği ve heteroseksüel ilişkiyi yücelten, klasik aile normlarıyla ailede kadın, çocuk ve baba rollerinin keskin sınırlarla çerçeveslendiği filmlerin yanında, yeni toplumsal hareketlerle kadın sorunları gibi, cinselliğin sorgulandığı filmler de (Ulusay, 2008:66) giderek önem kazanmıştır. Türkiye'de özellikle 1960'lar kentleşmenin, köyden kente yoğun göçün ve ekonomide ticarileşmenin, sanayileşmenin ivme kazandığı yıllar olur. Böylece 1961 askeri darbesiyle yasadışı anlayış yasalarla törpülenirken, bir nebze de olsa toplumsal rahatlatma politik anlamda insanların da

hareketlenmesinin önünü açmıştır (Özsoy, 2004:277-300). Türk sinemasında 1960'lı yıllar, toplumcu gerçekçi yapıda ve daha çok kırsal kesimdeki toprak ilişkileri temelinde, aile, namus aşk hikâyeleri toplumsal normlar, köyden kente göç, merkezdeki çarpık kentleşme, iş sorunu ve gecekondu hayata merkez- çevre temelinde uyum sorunlarını işleyen filmler olarak ağırlık kazanmıştır. 1970'li yıllarda, hızlanan göçe dayalı hikâyeler yanında, arabesk film furyası ve 1980 askeri darbesiyle birlikte, kendi içine dönen Türk sinemasında entelektüel sorunlar, yabancılaşma, cinselliğin sorgulandığı kadın filmleri önem kazanır. 1990'ların sonunda ise, merkez-taşra ilişkisi farklı bir düzlemde kurulmaya başlar. Bu dönem de Türk sinemasının konuları kimlik ve aidiyet krizleri üzerine yoğunlaşır (Duruel-Erkılıç, 2007:2-18).

Bu çalışmada, Türk sinemasında kültür ve küreselleşme bağlamında 'aile' ve aile yapısının geçirdiği değişimlerin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaçla Nuri Bilge Ceylan'ın "Üç Maymun" ve Yeşim Ustaoglu'nun "Pandora'nın Kutusu" aile ve aile içi sorunları ele alması ve konu bütünlüğü bakımından örtüşmektedir. Bu filmlerde, aile temelinde yalnızlık ve bireysellik gibi, mekânsal bir aradalıkla var olmanın sancuları işlenmektedir. Bu çalışma ile Türk sinemasına yeni bir soluk getiren ve kendi sinema dillerini oluşturan iki yönetmenin, bu filmlerinde küreselleşme temelinde toplumsal değişimin aile kurumuna, dolayısıyla aile ilişkilerine etkileri ortaya konulacaktır.

2. Küreselleşme Sürecinin Aile Kurumuna Etkileri

Castells (2006:162-163), "hepimiz bilgi toplumunda, hepimiz iletişim toplumunda yaşıyoruz" derken aslında yalnızca bugünü değil, önceki tüm toplumlar içinde bilgi ve iletişimin merkezi bir önem taşıdığını vurgular. Ancak Castells'in bugün için dikkat çektiği artık 'bilgi ve bilişim devrimi' ile yalnızca 'ekonomik bir olgunun' söz konusu olmadığı, 'yeni bir çağa, yeni bir toplumsal düzene girilmekte' olunduğudur. Diğer bir ifade ile yeni bilişim ve ağ toplumları sadece bilginin önemli olduğu toplumlar değildir, aynı zamanda bilgi ağlarının toplumsal yaşama nüfus ettiği, iş hayatından, boş zaman etkinliklerine, oy verme davranışlarından, tüketim alışkanlıklarına kadar hem bireysel hem de toplumsal etkinlik alanlarına nüfus eden, hatta motive eden toplumlardır (Slattery, 2007:399-402). Giddens'e göre, küresel dünya şu an içinde yaşadığımız dünyadır ve toplum, alışkanlıklar, ihtiyaçlarımız, dolayısıyla kültür bu süreçle şekillenmekte ve değişmektedir. "Dünyadaki hiçbir ülkede yaşam artık diğerlerinden bütünüyle ayrılmış değildir" (2000:67). Küreselleşmeyle birlikte modern dünyanın ayırt edici özelliği olarak zaman, mekan ve mesafe ayırt edici bir nitelik taşımaz, ulusal sınırları aşar, hatta onun yerini alır (Slattery, 2007:418-421), Bauman'ın ifadesiyle toplumsal/kültürel ve politik bütünlüklerin çözülmesi söz konusu olur (1998:23). Bu anlamda küreselleşme ekonomik ve teknolojik boyutuyla birlikte, siyasetten, spordan, sanattan, ticarete kadar uzanan geniş bir yelpaze-

de toplumsal yaşamın her alanında hissedilen, hem bireysel, hem ulusal hem de uluslararası boyutlarıyla giderek artan bir etki sürecini ifade eder. Küreselleşme, hem finansal, hem teknolojik hem de kültürel boyutuyla emperyalizm kavramını ortadan kaldırır ve onun yerini alır. Toplumlar artık enformasyon ve iletişim ağlarıyla bağlanmış durumdadırlar. Karşılıklı ilişki ve bağımlılık içindedirler, dışarıda olamazlar (Alemdar ve Erdoğan, 2002:509). Kandiyoti (2003:14-33), küreselleşme kavramının insanların, teknolojilerin, imgelerin ve fikirlerin giderek daha karmaşık ve öngörülemez bağlantılar yaratarak yayılmasına daha dikkatle bakılmasını sağladığını, bu anlamda küresel ve yerel kavramlarının da modern ve geleneksel ikilisinin yerini aldığını ifade etmektedir. Diğer bir ifade ile küreselleşmenin dinamikleri 'yerelleşme' süreçlerini de beraberinde getirmektedir.

Beck'e göre, sanayi toplumundan risk toplumuna geçiş, kendi başına buyruk hale gelmiş modernleşme dinamiği içinde görünmeksizin, zoraki biçimde gerçekleşir (1999:34-39). Böylece Beck, modern toplumu risk temelinde tanımlarken, risklerin de günümüzde insan ürünü olarak, küresel olgulara bağlı olduğunu ileri sürer. Bu paradoksla günümüz toplumlarının sosyal yapıları da etkilenir, birey daha özgür ve bağımsız hale gelirken, insanları önceden koruyan sosyal yapılar da bu süreçte çürümeye başlar. Kilise, topluluk, aile, bireye bir sosyal aidiyet, bir kimlik ve amaç sağlarken, günümüz post-modern toplumunda birey giderek yalnızlaşmakta, kendi başına ve soyutlanmış, aciz ve korumasız kalmaktadır (Slattery, 2007:455-457).

Küreselleşme ve buna bağlı toplumsal değişme sürecinde aile kurumlarında da hem işlevsel hem de yapısal değişmelerin meydana gelmesi son yıllarda, özellikle sosyoloji alanının çalışma konusunu oluşturmaktadır. Doğal olarak toplumsal değişme sürecinin altında insanoğlunun tüm birikimleri yatar (Demiray, 1993:34). Çünkü "ana, baba, çocuklar ve tarafların kan bağı akrabalarından (aile biçiminin gereğine göre) meydana gelmiş ekonomik ve toplumsal bir birlik olarak tanımlanan aile, toplumun önemli bir parçasını oluşturur" (Güler, 1992: 69-81). Toplumsal değişmeler toplumdan topluma farklılık göstermekle birlikte, bu değişmeler bireylerin veya grupların davranışlarına, yaşam biçimlerine, ilgilerine de yansımaktadır. Modern toplumlarda akrabalık ilişkilerinin yoğunluğu azalmakta, kadınların ve çocukların rolleri değişime uğramaktadır. Çocukların toplumsallaşmalarına etki eden en önemli faktörler çeşitlenmiş, aile, arkadaş ortamı, okul gibi, medya da bu süreçte etkin rol oynayan bir güç olmuştur.

Türkiye'de özellikle 1950'li yıllarla birlikte kentleşme sürecinde gözlemlen belirgin değişimler, aile yapısında da bir değişim ve dönüşüme neden olmuştur. 1960'lı yıllar ise yeni bir anayasa ile toplumsal hareketliliğin ivme kazandığı dönemlere eşlik eder. Bu süreçte cinsiyet rollerinde kırılmalar, cinsiyete dayalı hiyerarşik ilişkilerin ise eşitlikçi yönde değişime başlaması, kuşaklar arası bağımlılık ilişkilerinin zayıflaması, çok çocukluluktan az

çocukluluğa geçiş, kentleşme ve kadının gelir getiren iş gücüne katılımı aile rollerinde daha eşitlikçi bir yapıyı da beraberinde getirdi (Demiray, 1993:30-35). Ancak söz konusu değişme geleneksel ve endüstriyel toplumlarda eşit hız da olmamıştır. Geleneksel aile ekonomisi daha çok tarıma dayalı, endüstrileşmemiş toplumlarda biçimlenen bir aile yapısı olup, erkek otoritesinin yoğun yaşandığı, erkek egemen bir yapı sergilemektedir. Diğer aile tiplerine göre aile üyeleri arasında daha kuvvetli bir akrabalık bağının olması, farklı kuşakların bir arada yaşaması nedeniyle yardımlaşmanın da artmasına neden olmaktadır. Geleneksel aile tipinin aksine, ekonomisi endüstrileşmiş modern toplumlarda biçimlenen çekirdek aile, toplumun en küçük, en temel birimi olarak 'ana', 'baba', ve 'çocuklardan' oluşan ekonomik ve toplumsal bir kurumdur. Çekirdek ailede akrabalık ilişkileri daha az etkilidir (Koşar, 2007:60). Berktaş'a göre kent, demokrasinin beşiği olarak bireye daha az kişisel ve cemaat yükümlülüklerinden kurtulmuş bir var oluşun kapılarını açar. Böylece cemaat yükümlülüklerinden kurtulmuş bir var oluş, bireylere, özellikle kadınlara özgürleşme olanağı açısından tartışmasız bir değere sahiptir (2007:114).

Bununla birlikte Türkiye'de modernleşme süreciyle kadınlara bir yandan Batılılaşma ve dolayısıyla modernleşmenin taşıyıcılığı verilirken, öte yandan söz konusu rolün sınırları erkekler tarafından belirlenmiştir (Berktaş, 2006:106). Bu bağlamda Üşür Sancar, Türk modernleşmesinde kadın ve aile söylemlerinin alt ve üst sınıf kadın kimlikleri tanımıyla hareketle sınıflar arası farkların düzenlenmesindeki temel rolüne dikkat çekmekte, modern kadın ve aile tanımlarının ise, geleneksellik modernlik arasında bir yer de orta sınıf, modernleşmeci kentli erkek kurucuların tahayyülü olduğunu belirtmektedir:

"Bu tahayyül gereği modern kadın mazbutluk, fedakârlık ve aileye sadakat özellikleri ile üst sınıf aşırılıklarına karşıt olarak; eğitilmiş, haklarını bilen, kamusal görünürlüğe sahip özellikleri ile de alt sınıf gelenekselliğine karşı bir duruş olarak yaşam bulur" (2004:5). Berktaş ve Sancar'ın vurguladığı gibi Türkiye'de kadının, dolayısıyla ailede kadının rolü işlevsel boyutuyla geleneksel, biçimsel boyutuyla da modern bir çerçevede olmuştur. Bu süreçte kadının ailedeki yeri ister anne, ister kız kardeş, isterse çalışan kadın kimliği ile olsun "fedakârlık" ve "feragatlik" (Berktaş, 2007:108) misyonu ile yüklüdür. Aslında Kandiyoti'nin belirttiği gibi "19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı reform döneminde, batı hem modernin kurtarıcı potansiyelini (Osmanlı düzenine karşı) hem de aşırı bireycilik ve kendini beğenmişlik tehlikesini temsil ediyordu (2007:226) ve bu ikili sürecin aile kurumuna etkisi de kaçınılmaz olacaktı. Osmanlı toplumunda baba, hiyerarşik düzenin, mutlak hâkimiyet ve değişmezliğin temsilcisi iken, modern erkek ile bu değerler yıkılır, eşler arasında aşk ve arkadaşlık ilişkileri yanında, anne ve babaların çocuklarıyla duygusal ilişki kurdukları ve yeni evli çiftlerin ebeveynlerinden kısmen de olsa özerkleştikleri yeni bir ev içi düzeni önerilmekteydi. Modern

erkeklerde babalık rolü yeniden biçimlenirken, eski mesafeli, otoriter baba yerini mahremiyete ve baba yakınlığına bırakırken, baba-kız ilişkilerinde eğitilen, değer verilen kız çocuğu (Kandiyoti,2007:234-239) üzerinden geleceğin modern Cumhuriyet kadınının da temelleri atılır.

Castells, "ataerkilliğin bütün çağdaş toplumların temel yapılarından biri" olduğunu ileri sürer ve ataerkilliği, aile biriminde erkeklerin kadınlar ve çocuklar üzerinde kurumsal olarak desteklenen bir otoriteye sahip olmalarıyla açıklar. Dolayısıyla söz konusu otoritenin devamlılığı da üretimden, tüketimden, siyaset ve hukuktan, kültüre kadar uzanan geniş yelpazeye, kısaca toplum örgütlenmelerinin tamamına işlemiş olması gerekmektedir (2008:251). Ancak ataerkil aile, yeni bin yılın başında kadınların uğraş alanları gibi bilinçlerinin dönüşümüyle tehdit altındadır. Castells (2008:252-257)'in sözünü ettiği dönüşüme etki eden koşullar ise 1960'lı yıllarla birlikte gelişen enformasyonel, küresel bir toplum yükselişi gibi, kadının doğurganlığı, dolayısıyla üremeye ilişkin teknolojik gelişmeler, küreselleşen dünyada düşüncelerin hızla yayılması, kadın mücadeleleri, feminist hareket ve kadınların ücretli işlerde çalışmaya başlamalarıyla ailenin ekonomik gücü olarak erkeğin rolünün sarsılması, aile ve cinsel normların dönüşümüne bağlı olarak kişiliğin dönüşümü, boşanmaların artması ve bu anlamda farklı aile modellerinin ortaya çıkması gibi, kadınların bu yeni koşullarda doğurmaya ilişkin tutumlarında giderek özerkleşmeleri, ataerkil ailenin yapısını ve değerlerini sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. Zamanla hızlı kentleşme ve kırsal kesimin kentlere akını, yeni üsluplar ve alt kültürleri oluşturmuştur. Büyük kent merkezlerinde çok farklı koşullardan gelen, geniş yelpazede yerleşim merkezleri yer almaktadır. Bu ortamların bir ucunda gecekondular, orta sınıf semtleri, kentten izole yaşamları ile yeni yerleşim merkezleri, siteler, villa kentler ve bu bağlamda farklı eğitim koşulları, iş ortamları evlilik kalıpları, boş zaman etkinlikleri ve tüketim alışkanlıkları yer almaktadır. Bununla birlikte kentli kadınların hangi toplumsal kategoride olurlarsa olsun, genel olarak aile işleyişinin geleneksel düzenini bozmayışları, erkek rollerine meydan okumamaları ve erkek ayrıcalıklarını sorgulamayışları ortak özelliklerini oluşturmaktadır (Kandiyoti, 2007:51). Buna karşın 1980'li yıllarda, devlet kontrollü kapitalizmden özelleştirilmiş serbest pazar ekonomisine geçişle birlikte başlayan toplumsal değişimler, kadınların evleri ile ilişkileri gibi, evcimenliklerine ilişkin geleneksel bağlılıkların da yeniden yapılanma sürecini beraberinde getirmiştir. Yeni tüketim alışkanlıkları, eğitimin özelleşmesi, hazır tüketimin artması kadınların mutfakta geçirdikleri süreyi kısaltırken, ev dışı etkinliklerini hızlandırmış, böylece kadınlar hem evde, hem alışverişte hem çocukların eğitiminde iyi ve başarılı anne olma becerisi ile bağımsız bir aktör olarak, ailenin sosyal statüsünde ek sorumlulukları da üstlenmek durumunda kalmışlardır. Bir anlamda kadınlar aile içi sorumluluklarını yerine getirirken, aynı zamanda ailenin, özelinde ailedeki erkeklerin statüsünü yükseltmeye yönelmektedirler. Ayrıca kadınların bedensel sağlıkları, estetik güzelliklerine yönelik kaygıları ve ilgileri de

bireyselleştirilmiş bir kendini yaratma süreci olarak öne çıkmaktadır. Kadınların tüketim odakları artık aile ve sınıf ile sınırlı olmayıp, basılı ve görsel medyadaki kozmetik ve güzellik üzerindeki vurguların artmasıyla, kadın kimliğinin kurgusal vurgusu da giderek değişime uğramaktadır (Özyeğin, 2003:57-83).

Sonuç olarak İmançer'in dikkat çektiği gibi (2003:241), günümüz dünyasında tarihsel sürece bağlı olarak değişen kimlikler ve yeni kimlik arayışları küreselleşme olgusunda da bir değişim ve gelişim süreci içinde değişmektedir. Bu sürecin hâkim teması, farklı kültürlerin homojenleştirilmesi olurken, dünya sisteminde de farklı toplumsal birimlerin ekonomik politikalar bağlamında olduğu gibi, hemen her konuda birbirleriyle bağdaştırılması söz konusudur. Bu haliyle paranın, teknolojilerin, temsillerin, bilgi ve insan akışının yaşandığı bu koşullarda kültürel kimlikler de değişime uğrarlar. Daha önceleri mahremiyet alanlarına sıkıştırılan özel hayat, cinsellik, cinsel kimlikler yüksek sesle konuşulabilir hale gelir. Kadının sosyal statüsü, kadın sorunları, kadın çalışmaları hem ulusal hem de uluslararası alanlarda kadının toplumsal konumundaki değişimini destekleyen etkinliklerle, kadın sorununa daha bir duyarlılık kazandırılır. 1980'li yıllarla birlikte Türkiye'de feminist hareket kültürel, siyasal ve toplumsal yapıda ataerkil zihniyetin eleştirisinde önemli rol üstlenir. Kadın bakış açısına ilişkin toplumsal değişimler Türk ailesinde de değişiklikler meydana getirmiştir.

Ayrıca çok yönlü toplumsal hareketlilik yanında, liberal politikalar, teknolojiye hızlı gelişmeler ve bunların insan yaşamındaki etkisi, önemi, yabancılaşma ve kimlik arayışları, küreselleşmeyle birlikte insan hareketliliği, göçler, ulus aşırı sermaye ve yeni iş ortamları mekân ve uzamları yakınlılaştırırken, farklılıkların da biraradalığına olanak sağlamakta, farklı kültürel grupların karşılaşmaları ve etkileşimlerini mümkün kılmaktadır. Her etkileşim süreci yeni bir öğrenmeyi de beraberinde getirmektedir. Öte yandan alım gücüne dayalı sınırlılıklarla toplumsal gruplar arasında uçurum büyümektedir. Bir yandan küresel medya sunumlarıyla yeni yaşam biçimleri sunulmakta ve bireyler tüketime özendirilmekte, moda, giyim-kuşam, yeni beslenme alışkanlıkları, güzellik ve sağlıklı yaşamın vazgeçilmezliği, diğer yanda alım gücünün eşit olmaması gibi, iletişim ve teknolojik olanaklardan eşit olarak yararlanamayan toplumun önemli bir kısmı durmaktadır. Orta sınıfın alım gücüne, iş, eğitim ve dolayısıyla tüketim olanaklarına sahip olmayan bu grup, küresel rekabet ortamında eşit şansa sahip olamamaktadır. Toplumdaki tüm değişim süreçlerinin merkez-çevre ekseninde düşünüldüğünde kentteki ailelere, aile üyelerinin rollerine ve aile bağlarına yansımaları da farklı olmaktadır. Çünkü toplumun değişme süreci aileyi de etkilemektedir, ailelerin koşulları ve yapılanmaları gibi, aile bireylerinin rollerini ve aile bağlarını belirleyen etkenler tarihsel, toplumsal, siyasal, ekonomik ve de kültürel süreçlerle direkt ilgilidir.

3. Türk Sinemasında Ailenin Temsili

1895 Lumière kardeşlerin Paris Grand Cafe’de ilk film gösterimlerinin coşku ve şaşkınlıkla karşılanmasının üzerinden bir yıl geçmeden Lumièrer’in kameraları hızla sınırları aşar, farklı ülkelere, şehirlere ulaşır ve yeni çekimler, yeni gösterim olanaklarının peşinden gider. Böylece sinema ilk yıllardan itibaren bir sanat, bir endüstri ve iletişim aracı olarak küresel bir pazarın içinde yer alır. İlk sinema filmleri belgesel nitelikte, günlük olayları, yaşamları konu edinir. Bir-iki dakikalık bu filmler adeta içinde yaşanan dünyanın da bir yansımasıdır. 4 Haziran 1896 tarihinde Maxim Gorkij, Lumière kardeşlerin Charles Aumonts Gasthaus’daki sinematografi programlarını Nishny Novgorod sirk alanında izler ve izlediklerini şu şekilde tasvir eder:

“Dün gölgeler zenginliği içindeydin. Orada olmanın ne garip bir şey olduğunu keşke tahmin edebilseydiniz. Yalnızca ses ve resim yok. Her şey orada. Toprak, ağaçlar, insanlar, su ve hava. Yalnız farklı olan, bütün bunların tek bir renk olması. Her şey gri. Gri bir gökyüzü, güneş gri, gözler gri, yüzler gri, ağaçlar, yaprakları, her şey sanki kül renginde. Hayır, sanki bu hayatın kendisi değil de, gölgesi gibi. Bu bir hareket değil, bilakis hareketin sessiz gölgesi” (Paech ve Paech, 2000:35).

Her şeyin tüm doğallığı ile perdeye yansıtılması karşısında filmler izleyicilerin şaşkınlık ve coşkuyla heyecanı ile karşılandı. Böylece sinemanın kitleler üzerindeki büyüleyici etkisinin keşfedilmesi de uzun sürmedi. Kısa zamanda sinema filmleri hem ulusal hem de uluslararası alanlarda kendi izleyici kitlesini yarattı.

Sinemanın Türkiye’ye girişi 19. yüzyıl ortalarından sanayiye geçiş dönemine denk gelir. Burjuvazi, devlet memurlarından oluşan, batıya yönelmeye hedeflenmiş devlet burjuvası ile yine batının sınıflaşmış kapitalist kurumlarının tecimsel mali temsilciğini yüklenmiş, Osmanlı tebası gayrimüslimler ile yavaş yavaş esnafıktan tüccarlığa doğru dönüşmeye başlayan dar bir Müslüman kesimden oluşmaktadır” (Oskay, 1996:93-95). Oskay’ın vurguladığı gibi, bu yeni gelişmekte olan cılız burjuvazi “batı toplumlarındaki gibi rasyonel düşünen, bilim ve teknik alanlardaki gelişmeleri takip ederek, bunları nesnel dünyayı dönüştürmeye yönelik üretken” bir yapı sergilemez. Bu süreçte 19. yüzyıldaki değişimler toplumun tüm alanlarını kapsayacak, sosyo-kültürel, sanat, siyaset ve demokratik yapılanmaları kapsamaktan uzak, bir yandan ekonomik ve mali kurumlar ve onlara bağlı kültürel değerleri sürdürmeyi yeğlerken, öte yandan devlet ve iktidar yapısını fazla değiştirmeyecek bir Batılılaşma olarak önem kazanır (1996:93-95). Sinema bu koşullarda toplumsal yaşama dâhil olur ve ilk yıllardan itibaren sinemanın gelişmesine olanak tanımayan bir iktidarla mücadele içine girer. Bu sorunlu başlangıç Türk sinemasının hem alt yapısının yetersiz olması

hem yeterince desteklenememesi nedeniyle bir anlamda prematüre bir bebeğin yetersiz koşullarda büyüme mücadelesine dönüşür. Bir yandan Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemleri, diğer yandan yeni Cumhuriyet'in Osmanlı'dan devraldığı kimlik karşısına batılı ve laikliği öne çıkararak yerinden var olma sürecindeki politik ve düşünsel mücadelenin Türk sinemasına yansımaları da kaçınılmaz olmuştur. Türk sinemasının ilk yılları özgün senaryolardan çok edebiyat, tiyatro ve operet uyarlamaları ağırlık olur. Bu süreçte filmlerin gösterimleri gibi, konuları da büyük şehirlerin sınırları içinde kalır. İlk kez Aysel Bataklı Damın Kızı filmiyle sinema kırsal alanı konu edinir.

1940'ların sonu itibarıyla devlet ulusal sinemanın önemini kavramaya başlar (Oskay, 1999:97). Bu dönemde Türk sinemasına ilişkin destekleyici yeni yasal düzenlemelerin sağlanmasıyla, Türk sinemasına yapımcıların ilgisi artar, bu süreçte hızla Türk filmlerinin sayısı artmaya başlar. İlk dönem filmleri, daha sonraki yıllarda 'Yeşilçam geleneğini' oluşturacak anlatım tarzı ve masalımsı semantik yapıda birbirine benzer filmler çekilir. Bir anlamda Ferhat ile Şirin, Keloğlan masalları, kahramanlık öyküleri ve zaman zaman yoksulların kaderci ve kırılğan yaşamlarına odaklanan filmlerle toplumsal hayatın gerçekliğinden kopuk bir gelenekle ilerleme gösterir (Oskay, 1999:97). 1940'lı yıllar Türk sineması için bir 'Geçiş Dönemi' olur. Kentsel, tek parti ideolojisiyle ve siyasetiyle bütünleşmiş Tiyatrocular Dönemi'nin belirleyici özelliklerini taşıyan sinema anlayışından, sinemacıların etkin olacağı Yeşilçam sineması anlayışına bir geçiştir bu. 1940'ların ikinci yarısı, Türkiye'nin temel siyasal yapısı bakımından da bir geçiş dönemidir. 1950 yılında tek lider ve tek parti döneminden Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle Türkiye'de farklı bir siyaset anlayışı önem kazanır (Ayça, 1999:133-135). Bu dönemin sinemaya yansımaları ise iki önemli döneme eşlik eder. Bunlardan ilki siyasetteki popülist açılım ve kapitalist çizgide popüler Yeşilçam Sinemasının kendine yeni bir kimlik oluşturmaya başlaması, diğeri ise bu dönem kırdan kente göçün artması ve kentlerin kırsallaşması ile kentlerle sınırlı olan sinema salonlarının kırsal alanlara yayılmasıdır (Ayça, 1999:135). 1950'li yıllarla birlikte kentleşmeye yönelik artış, sanayideki gelişmeler, okuryazarlıktaki artış, siyasal hareketler ve örgütlenmelerle birlikte toplumsal sorunların farkındalığı içinde, eleştirel ve çözüm öneren gerçekçi anlatım arayışları ile filmler çekilmeye başlar (Oskay, 1999:99). Türkiye'de göç sinema filmlerinin ana temasını oluşturur. Çünkü bu dönemler Türkiye'de hem iç hem dış göçün ivme kazandığı yıllara denk gelir. Bu sürecin aileler üzerinde yarattığı değişimler de sancılı olur. Türkiye'de göç iki boyutta anlam bulur. Birincisi kırsal kesimlerin büyük kentlere akması ve kentlerin yeni nüfuslarına yeterli hızda konaklama ve iş imkânı sunamaması, bu nedenle hızlı bir gecekondulaşmanın yaşanması, ikinci boyutu ise özellikle kırsal kesimden ağırlıklı olmak üzere, Avrupa'ya iş gücü göçü ve bu yeni göçün toplumsal, psikolojik sonuçları olarak önem kazanmasıdır. Kırsal kesimdeki bu hızlı çözülme ile emek hızla kentlerde yoğunlaşmıştır. Böylece

göç eden kişilerin kendi güvenli ve küçük yerleşim yerlerinden koparak, yeni bir topluluk içine girmeleri, yeni toplumsal ilişkilerin gerektirdiği gibi, çok farklı yelpazede uyum sorunlarını da beraberinde getirmiştir.

Doğal olarak bu süreçlerin her toplumda, toplumun her grubunda aynı sonuçları ve olanakları taşıması mümkün değildir, bu sancılı ve karmaşık sürecin bireylere, dolayısıyla toplumun tüm gruplarına yansımaları da farklı olacaktır. Küreselleşen bilgi ve iletişim dünyasında bilgi, semboller, mal, teknoloji akışları ile insan hareketliliği hızlanmış, artık yer değiştirmeler çok seyrek ve zorunluluklar temelinde değil, süreklilik kazanmıştır. Günümüz koşullarında insanın belli bir uzam ve mekâna bağımlılığı kalkmış, “göç eden insandan dünyadaki güzergâhını gerçekleştiren insana” dönüşmüştür. İnsanlar için çoğu zaman belli bir yerde doğmak, farklı yerlerde eğitilmek, farklı ülkelerde çalışmak, iklim ve çevre koşullarına uygun olarak yaşlılıklarını geçirdikleri yeni yaşam ortamları söz konusu olmaktadır (Tekeli, 2008:182-183). 1980’li yılların sonu itibarıyla teknolojideki hızlı gelişmelerle birlikte özellikle 1990’lar dünyada yaşanan büyük dönüşümlere neden olmuştur (Tekeli, 2008:172-176). Bütün bu hızlı ve sorunlu süreç ise Türk sineması için uzun yıllar önemli bir malzeme oluşturmuştur. Özellikle 1980-1990’lı yıllarda ulus-ötesi finans ve endüstri şirketlerinin küresel markette yer almaya başlamaları ve elektronik iletişimin canlanması ile ulusal kültürel ve ekonomik sınırlar kalkmıştır. Küreselleşmenin etkisiyle birlikte, güçlü bir aidiyete ve ortak değerlere sahip çıkan muhafazakâr anlayış yerini, birden fazla aidiyet ve kaygan bir zemin üzerinde olduğundan dolayı değişebilen kimlikleri temsil eden köksüz bir anlayışa bırakmaktadır (Kanoğlu ve Önbayrak, 2008:122). Kısacası küreselleşmeyle birlikte “sürekli bir güzergâh” (Tekeli, 2008:185) içinde olan insanlar için ev ve iş ilişkilerinin yeniden tanımlanması, yeni yerleşim mekânları, yeni ilişkiler, yeni kimlik arayışlarının sancılı ister kurgusal, ister belgesel olsun günümüz sinemasının önemli konusunu oluşturmaktadır.

Türk sinema tarihine bakıldığında Türk filmlerinde aile ilişkileri, her dönemin koşulları, sancuları, sorunları ile karşımıza çıkar. Türk sinemasında uzun yıllar aile içinde anne, çocuk (erkek çocuklar ve kız çocukları ayrımında) ve babaya verilen rollerde erkek modeli önemli olur. Bu filmlerde “toplumumuzda olduğu gibi filmlerimizde de ailenin şerefi çok önemlidir, bu da çoğu zaman ailenin kadın üyelerinin iffetiyle aynı şeydir. Genç kızlarda baki-relik, evli kadınlarda eşine sadakat zorunludur. Öyle ki yoksulluk içinde pençeleşirken, yoksulluktan kurtulmak istenmesine rağmen, çoğu zaman yoksul olmak namussuz olmaya yeğlenir” (Abisel, 1994:88). Ailede kadının namusu, erkeğin şerefi ve ahlak duyguları yüceltilir, desteklenir. Aile bağları, ailesi için aşkından vazgeçen zengin genç kız ya da erkekler, ailede kadın ve ailenin namusu, babanın otorite ve sevecenliği, annenin fedakâr ve cefakârlığı, geleneksel ailede büyüklerin otoritesi, çekirdek aile, dağılan ve parçalanan aile gibi, birçok farklı yelpazeye yayılan konularıyla aile, Türk sinemasının

olmazsa olmaz temasını oluşturmuştur. Şehirde ve kırsal kesimde aile yapıları geleneksel ve çekirdek aile etrafında şekillenir, ancak her koşulda Türk sinemasında ailenin yüceltilmesi önem taşır. Geleneksel değerler, karşı konulamaz normlar, aile büyüklerinin aşılabilir otoritesi karşısında yıkılan aşklar, dağılan aileler, filmin sonunda tüm zorlukları aşarak yeniden kurulur. Aile çoğu zaman namus kavramıyla özdeşleşir, teşvik edilir. Filmlerde ahlaksız, çıkar ilişkilerine dayalı, çoğu zaman alkol ve yasak ilişkilerle öne çıkarılarak yadsınan 'kötü' aile karşısında, geleneklerine bağlı, kocası kendisine ihanet etse de her zaman bağışlayan ve çocuklarının başında duran namuslu anne örneğiyle 'namuslu aile' olumlanır ve önerilir. Mutlu aileler ve bu mutlu ailelerde çocuk yetiştirmek özendirilir. Göç ve toplumsal değişimlere bağlı olarak, yeni ortam ve koşulların aile kurumuna yansımaları ve bu bağlamda ailede yaşanan sarsıntılar filmlerin ana temasını oluştururken, aynı zamanda bütün bu sorunların nasıl aşılabileceği ve tekrar eski ve mutlu günlere dönebilmenin koşulları uç örneklerle sergilenir.

1950'li yıllardan başlayarak dönemin piyasa romanlarının sinemaya uyarlandığı melodramlar önem kazanır. Bu filmlerde de kent ve kırsal alan arasında kalmış çifte kimlikli insanların öyküleri anlatılır. 1960'lar değişen sosyo-kültürel koşullarla çoğunluğu kadın olan izleyici kitlesine hitap eder. Aile filmleri de melodram türünün türsel özelliklerini taşır. Aile melodramlarının ortak konusu ise yine aile bütünlüğünün korunması, aile kurulması ve aile üyelerinin dayanışmacı güçlü birlikteliği hem erkek hem de kadınların en önemli görevi olarak anlam kazanır. Bu filmlerin olay örgüleri ana karakter kadının ev çevresinde gelişir ve özveri kadının karakteridir. Böylece kadınlar sabırlı ve özverili davranışlarının karşılığını iyi ve mutlu evlilik aracılığıyla sınıf atlayarak alırlar (Özsoy, 2004:278). Türk sinemasında özellikle 1960'lı yılların politik gelişmeleri ve özgürleştirici ortamının sinemacılarıdaki etkileri yanında kırsal kesimden kentlere göçün yaşandığı bu dönemler toplumsal bir olgu olarak filmlere yansımıştır. 1970'ler aynı zamanda Türk sinemasında birbirine taban tabana zıt iki akıma öncülük eder. Öncelikle toplumsal konulara değinen, Lütfü Akad'ın *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet*, Ömer Kavur'un *Yatık Emine*, Yılmaz Güney'in *Arkadaş*, Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım*, Ali Özgentürk'ün *Hazal* adlı filmleri, öte yandan enflasyon, film maliyetlerinin artması ve televizyonun yaygınlaşmasına bağlı olarak sinemanın hedef kitlesi işsizler, eğitim seviyesi düşük erkek izleyiciler olarak değişir ve bu bağlamda ucuz maliyeti nedeniyle seks filmleri (Esen, 2000:21) yaygınlaşır. 1980 askeri darbesiyle yeniden hazırlanan anayasa, yasaklar, cezaevleri, sürgünler ve bu bağlamda yaşanan koşulların sinemaya yansımaları ise o dönemin sinemacılarının kendilerine dönmelerine, yeni dil arayışları ve bunalımlarına sahne olur. 1980'li yıllarda Türkiye'de güç kazanan, kadın ve erkek eşitliği anlayışı etrafında toplanan kadın hareketleri ivme kazanır. Eğitim seviyeleri ve ekonomik bağımsızlıklarına kavuşan kadınların sayısı arttıkça, kadının toplumdaki yeri de yükselmektedir. Ancak kırsal kesimde kasaba gibi, küçük yerleşim yerlerinde kadın ve erkek ilişki-

leri ve aile yapıları daha bir geleneksel yapı taşımaktadır. Kısacası bu dönem tüm yenileşme hareketlerine ve olumlu gelişmelere karşın, 1980'lerin Türk toplumunda aile ilişkilerinde kadınların yeri değişmemiştir. Ancak bu dönem de çekilen filmlerin sayısı hızla düşmüş, seks filmleri yerini arabesk, türkücü-şarkıcı filmlerine bırakmıştır. Bu filmlerde de bir yandan kimlik arayışları, iki farklı kültür arasında kalmışlığın sancıları şarkı sözleriyle ifade bulurken, aynı zamanda bu Tanrı vergisi şarkı söyleme yeteneği şan, şöhret ve bol kazanç ile itilmişliğin de nihai çözüm yolu olur. Bu dönem filmlerinin içerikleri toplumsal sorunlardan ziyade bireysel sorunlara kaymıştır. Filmlerin içeriklerinde değişiklik olmamış, aşk yoksulluk, uyum sorunları çoğu zaman tarafların mücadeleleri ve ekonomik düzeylerinin eşitlenmesiyle, tüm yaşanan çelişkilere ve olumsuzluklara rağmen, kurulan aile saadeti ve mutlu sonla noktalanmıştır. Bu filmlerde aile kurumunun gerekliliği, aile bağlarının güçlülüğüne hep birlikte var olabilmenin tartışmasız gücüne göndermeler yapılmıştır.

İkinci kategori diyebileceğimiz filmlerde ise, 'kadın insandır' gerçeğinden hareket edilmekte ve bu anlayışla kadınlar iyi ve kötü özellikleriyle sinemada yer almışlardır. Toplumsal sorunlardan ziyade bireysel sorunların temel alındığı bu filmlerde kadın, düşünür, başkaldırır, ekonomik bağımsızlığını elde eder, yalnız yaşar, buna rağmen vardır ve en önemlisi de cinsel istek de duyabilir (Esen, 200:41-44). Toplumsal gerçekçi filmlerde sorunların somut bir şekilde dile getirilmesinde ise göç edenlerin acıları, yeni ortamlarında, hem toplumdan dışlanmaları hem de sistem tarafından göz ardı edilmeleri şeklinde ötekileştirilmeleriyle öne çıkarılırken, arabesk filmlerde daha çok zengin kız ve fakir erkek (ya da tersi) temelinde yaşanan aşk acıları, sınıfsal konumları bakımından bir araya gelememeleri temelinde işlenir. Çoğu zaman fakir, köylü ya da eğitimsiz olduğu için aşağılanan kadın ya da erkek gazinoların aranan solisti olur, böylece kendisine haklı bir yer edinir. Bu filmlerde kent ve kırsal kimlikle (Özsoy, 2004:278) yeni yerleşim ortamında sıkışıp kalan bu yeni kentlilerin sorunlarının öncelikle aile ortamında meydana getirdiği değişiklikler, çatışmalar, karşı durmalar oldukça sancılı geçer. Aile hem şehirde hem de bir arada var olabilmenin koşullarını ararken, aynı zamanda bireysel olarak aile üyelerinin ve aile kurumunun değişimine tanık olunur. Ailedeki yapısal değişikliklerin oluşmasında yeni ekonomik koşullar, kadının evden dışarı çıkması, evin ekonomisine katkıda bulunması, evin kızının ekonomik bağımsızlığı, dolayısıyla babanın ve erkeğin ailedeki otoritesinin sarsılması ataerkil aile yapılanmasının çözülmesine etki eden süreçleri de başlatır. Bu filmlerin bir diğer özelliği de çoğu zaman batı tarzı ile yaşayan ailelerin yerilmesi ve onun yerine geleneklerine bağlı, namuslu ve otoriter aile yapısının yeniden inşasını olumlayan bir yapı sergilemesidir. Bu anlamda bir yandan hızla geleneklerden uzaklaşma sancuları çeken bireylere alternatif yine geleneklerin yüceltilmesi şeklinde sunulur (Özsoy, 2004:278).

1990 ve 2000'li yıllarda sinema yeni bir yapılanma sürecine girer.

Yeşilçam ve geleneksel yapımcıların üstünlüğü çözüldürken, filmlerin yönetmenleri çekecekleri filmlerin kaynaklarını da kendileri yaratma yoluna giderler. Bu süreç yönetmenin gücünü, yaratıcılığını daha bir öne çıkarır (Teksoy, 2007:83-101). Böylece hem sinema izleyicisini yeniden sinema salonlarına doldurmayı başaran gişe filmleri hem de ulusal ve uluslararası alanlarda yoğun ilgi gören filmlere imza atan yönetmenler, ilk filmleriyle dikkat çekmeyi başarırlar. Bu dönem filmlerin temaları da geniş bir yelpazede çok çeşitli türler ve konularıyla öne çıkar. Toplumsal, siyasal, bireysel sorunlar ve kimlik arayışları, özlemler, yabancılaşma, tarih, korku, komedi gibi türlerle filmler çekilir. Bu dönem filmlerinde geleneksel yapıyı olumlayan ya da devam ettiren filmler yanında, 'aile' bu filmlerin her zaman ana temasını oluşturmaz. 2000'li yıllar sinemanın arınarak kaliteye yönelişinin de belirleyicisi (Teksoy, 2007:83-101) olur. Bu dönemde bazı yönetmenler çektikleri filmlerle yerel olanla küresel olanı birleştirirken, evrenselli yakalayarak, ulusal sınırları aşarlar. Bir anlamda yakaladıkları sinema dili ve seçtikleri temalarla bireyin evrenselliği boyutunda eski ve yeninin izleriyle yeni bir sentez oluştururlar. Bu aynı zamanda Türk sineması için de bir dönüm noktası olur.

Sonuç olarak, Türk sinemasında aile yapısı, çekirdek ve geleneksel aile olmak üzere iki temel yapıda sinema filmlerine yansımaktadır. Geniş aileler, aynı zamanda geleneksel toplumlarda görülen ve daha çok ekonomik ve de siyasal güç oluşturma bakımından önemli bir birlik oluştururken, geniş aile üyeleri arasındaki aile bağlarının da güçlü olması önem taşır. Buna karşın günümüz koşullarında aile daha çok, çekirdek aile olarak anne, baba ve çocuklardan oluşan, toplumsallaşma, üreme gibi işlevleriyle öne çıkar. Güç birliğine dayalı akrabalık ilişkileri kopuk ya da daha yüzeysel bir özellik gösterir. Türkiye'de hem kırsal hem de kentlerdeki aile yapılarına bakıldığında çekirdek aile ağırlık taşımaya karşın, çocuk sayısında farklılıklar görülür (Kaplan, 2008:82). Kırsal kesimlerde anne ve baba yanında çocuk sayısı fazla oranda olurken, kentlerde çocuk sayısı oldukça düşer. Son yıllarda tek çocuklu aileler yanında, parçalanmış aile yapılarıyla çocukların ebeveynlerden yalnızca biriyle yaşaması da söz konusu olmaktadır. Buna karşın Türkiye'de Kaplan'ın da ifade ettiği gibi, kırsal, gecekondu ya da kentsel aile olarak nitelenen çekirdek aile yapısında da çoğunlukla ataerkil değerlerin egemen olduğu görülür (2008:33-35). Castells'e göre, küreselleşme ile birlikte genel olarak ailelerde ataerkil yapıların çözüldüğü anlayışı, gelişmiş sanayi ülkelerindeki hızda olmamaktadır. Türkiye toplumunda ahlak kuralları kadın ve erkekler için farklılık göstermekte, namus gerekçesiyle kadınlar, genç kızlar kendi ailelerindeki erkekler tarafından öldürülmektedirler. Bununla birlikte Türkiye'de bölgeler, şehirler, kasabalar arasında da ciddi ekonomik, kültürel, politik ve dolayısıyla kültürel normlar ve değerler bakımından da bir çeşitlilik yaşanmaktadır. Genel olarak Türk ailesinde kadına ve erkeğe, dolayısıyla kız ve erkek çocuklarına biçilen rollerde farklılık önem kazanmaktadır. Böylece ailede kadına ve kız çocuklarına biçilen rol de fedakâr, alçakgönüllü, çekingen olurken, kadın çoğu zaman sabrı ve aileyi toplama-

yıcı rolüyle aile devamlılığının da temsilcisidir. Bu anlayış ise çoğunlukla medya aracılığı ile de pompalanmakta, böylece ailede erkek egemen anlayış ve kadının namusu, erkeğin desteğine gereksinim (ekonomik bağımsızlığına rağmen), geniş aile ve aile bağlarının gücü yüceltilmektedir. Bu süreçte büyük kentlerin merkezinin dışında hem geleneksel yapıdan ve kontrolden, hem de geleneksel ilişkilerden kopuk kendi yalnızlıkları ve ekonomik sorunları içinde günlük yaşamı kurtarmaya çalışan üçüncü bir gruptan söz etmek gerekmektedir. "Gerçekliğe fotoğrafik gerçekle eşlik eden film sanatı, ham madde ve kristalize edilmiş biçimlerle" (Öztürk, 2004) toplum gerçekliğini, kentleri, kırsal kesimi ve gecekonduları temsil etmiştir. Bu temsillerde ise şehirleşme ve gecekondulaşma konuları hakkında tanıklıklar olduğu gibi, kent sosyolojisi ve toplumsal/bireysel psikoloji üzerine de çeşitli belirtiler yer alır. Kısacası modernleşme ve geleneksellik ya da kentsellik ve kırsallık karşıtlığı, Türk sinemasının ana temasını oluşturmaktadır. Türkiye'de her zaman güncelliğini koruyan ve sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyopolitik açıdan önemli bir sorun oluşturan bölgeler arasındaki uçurumlar, sosyal adaletsizlik, şehirlerdeki toplumsal kırımlar ve şehir merkezlerinin gecekonduyla kuşatılan günlük yaşamları *'Büyük Adam Küçük Aşk'*, *'Güneşe Yolculuk'* da olduğu gibi filmlerin ana temalarını oluşturmaya devam eder (Öztürk, 2004).

Türkiye'de büyük kentler ve bu kentlerde farklı sosyo-ekonomik koşullara göre yerleşim mekânlarında olduğu gibi, geleneksel yapının ağırlık taşıdığı daha küçük Anadolu kentleri, kasabalar ve köylerde ister geniş isterse çekirdek aile olsun, ailenin ekonomik güç ve akrabalık ilişkileri bağlamında, dolayısıyla aile bağları ve aile bireylerinin rollerinde de farklılıklar görülmektedir. Bir yandan küreselleşme, bilgiye ulaşımdaki teknolojik kolaylıklar, küresel medya ve küresel içerikleri, çoklu medya olanaklarıyla dünyaya açılan pencereler, öte yandan yerelliğin, geleneksel değerlerin daha bir önem kazandığı görülmektedir. Bu da modern toplumlardaki fakirlik ve zenginliğin yerini günümüzde küresel ve yerelin aldığı, diğer bir ifade ile küreselleşmenin yerelliği beraberinde getirdiği fikrini doğrular niteliktedir. Bunun yanında Kaplan'ın vurguladığı gibi, geçiş toplumlarının sürekli ve hızlı değişim süreci içinde oldukları ve değişen sosyo-ekonomik düzen içinde kadınların önemli konumlara gelmelerine rağmen, Türk toplumunda kadınların kanunlarla elde ettikleri haklardan yararlanabilecek bilinçte olmadıkları da (2008:83-) bir gerçektir. Bu durumda kadın ekonomik bağımsızlığına ve bu bağlamda eşi ile birlikte evin ekonomisine katkıda bulunmasına rağmen, aile içindeki rollerinde çok büyük bir aşama kaydedilememiş, hatta kadının evdeki ve dışarıda ki işleri olmak üzere iki önemli yükü üstlenmesi söz konusu olmuştur. Türkiye'de yaşanan çeşitlilik gibi, küresel ve yerel koşulların aile yapısında ortaya koyduğu karmaşa ve karşıtlıkların sinema filmlerine yansımaları özellikle 2000'li yılların filmlerinde daha bir öne çıkmaktadır.

4. Her Şeye Rağmen Bir Arada Kalabilmenin Mücadelesi: Üç Maymun

Filmin Özeti

Bir şirket sahibinin özel şoförlüğünü yapan Eyüp'ün hayatı, patronunun kaza yaparak, birinin ölümüne neden olmasıyla alt üst olur. Seçimlere yatırım yapan patronu (Servet), Eyüp'e suçu kabullenmesi karşılığında her ay düzenli olarak maaşını ödemeyi ve cezasını tamamladıktan sonra da toplu para vermeyi teklif eder. Suçu kabul eden Eyüp cezaevine girer. Eyüp'ün oğlu İsmail liseyi bitirmiş, ancak üniversite sınavını kazanamamıştır. Hacer, kocasının cezaevine girmesi sonucu oğlu İsmail ve sorunlarıyla baş başa kalır.

İsmail işsizliğine çözüm olarak, annesine babasının patronundan borç para alarak, bir taksi almayı teklif eder. Hacer oğlunun teklifini önce reddeder, ancak oğlunun bir gece eve yara bere içinde gelmesiyle bu kararını değiştirir. Hacer, kocasının patronu Servet'i bürosunda ziyaret eder ve ondan borç para ister. Bu tanışıklık Servet ve Hacer arasında kısa süre içinde yasak bir ilişkinin de başlangıcı olur. Hacer kendisini duygularının akışına bırakır. Onun için artık mantığın, kuralların işlemediği, değerlerin işlevini sürdürmediği, yalnızca Servet'in hayatının merkezine oturduğu bir süreç başlar. Hacer için geçmişte kaybettiği oğlunun acısı, kocasının cezaevine gidişi, özlemleri, hayattan beklentileri ve hayallerinin tek hedefi vardır, o da koşulsuz ve sorgusuz bağlandığı Servet. İsmail, annesinin bu yasak ilişkisinden haberdar olmasına karşın sessiz kalır. Çünkü bu ilişki onun için yapmak istediklerinin, olmak istediklerinin çıkış yolu olan mali kaynağın da sağlayıcısıdır.

Anne ve oğlun babanın yokluğunda kurmuş oldukları yeni düzen, Eyüp'ün cezasını tamamlayarak eve dönüşüyle alt üst olur. Eyüp cezaevinde olduğu sürede kendisini ziyarete gitmeyen ve cezaevinden çıktığı gün de kendisini karşılamaya gelmeyen karısından kuşkulandır, ancak bunu direk dile getirmez. Hacer ise, kocasının cezaevinden çıkarak eve dönmesine karşın ısrarla Servet'in peşinden gitmeye devam eder. Bu sessiz bekleyiş bir gece polislin evlerini basarak Hacer ve Eyüp'ü karakola götürmesiyle farklı bir boyuta ulaşır. Çünkü Hacer'in büyük aşkı, Eyüp'ün eski patronu Servet öldürülmüştür. Polis sorgulamaları ile birlikte aile içindeki sessiz bekleyiş, sessiz bir dayanışmaya dönüşür.

Filmde Aile ve Aile Bağları

Gece karanlığında ıssız bir yolda ilerleyen arabada Servet'in belli belirsiz yüzü görülür, ardından karanlıkta ilerleyerek gözden kaybolan arabanın acı fren sesi kazanın habercisidir. Kaza yerine yaklaşan arabanın farlarından yerde yatan biri olduğu görülür. Yağmur, gök gürültüsü kazanın izlerini

siler, gerçeğin yerini yalan üzerine yeniden inşa edilen hayatlar alır. Gece yarısı herkes uyurken çalan telefon da çoğu zaman acı haberin işaretidir. Gece tuvalete gitmek için kalkan İsmail babasını gece yarısı telefonda konuşurken görmesine karşın, bu durum onun için olağan gibidir, babasına hiçbir şey sormadan, odasına gider ve yatar. Telefonun ardından patronu ile bulunan Eyüp'ün patronun teklifini kabul etmesi çaresizliğinden mi yoksa (çünkü büyük olasılıkla patronunun teklifini kabul etmediğinde işten atılması söz konusu olacaktır) ailesinin geleceği, ekonomik refahı için mi, belli değildir. Eyüp Servet'in teklifini kabul edip eve döndüğünde, sabaha kadar oturur, sabah ışığıyla birlikte evin salon penceresinden dolan aydınlık ve tren sesiyle yeni bir güne başlar. Ev banliyöde yan yana dizili apartmanların en sonunda ve diğer evlerden yalıtılmış, tek başınadır. Evin iç çekimlerinde daralmışlık, sıkışıklık duygusu verilmektedir. Evin içindeki sessizlik ya da ailenin suskunluğu çoğu zaman evin önünden geçen tren sesiyle bozulmaktadır. Evin deniz manzarasıyla salon penceresi, gökyüzünün ve denizin sonsuz ufkuna açılan terası, aile içindeki çatışmalar, suskunluklar ve çözüm arayışlarının umuda çıkış yoludur aynı zamanda.

Aile, anne, baba ve oğulları ile çekirdek aile yapısı sergilemektedir. Ailede ataerkil kodlar ve babanın aile içindeki otoriter rolüne ilişkin tanımlar, filmin ilk başlarında anne ve oğul arasındaki diyalogda öne çıkar. Hacer oğluna "ben babandan habersiz hiçbir şey yapmam, sonra her şey benim başıma ekşiyor" derken, kocasının evdeki kararlarda etkin rolüne vurgu yapsa da, filmin devamında Eyüp'ün tutumunda geleneksel aile, namus ve erkekliğin temsiline ilişkin göstergelere pek rastlanmaz. Annenin oğluyla ilgilenmesi, onu kucaklaması, ona şefkat ve sevgi göstermesi klasik anne rolündeki uylaşımlara yanıt verici nitelikte olmaktadır. Oğlu ile konuşmaları onu sorgulayan, kontrol eden ve daha çok onun söylediklerine kuşkuyla yaklaşan ya da söylediklerine güvenmeyen tarzda olurken, oğlunun eve bir gece yaralı gelmesi karşısında, kendisine daha önce sunulan babasının patronundan borç alma teklifini dikkate alması, oğlu ile ilgilendiği tek sahne olmaktadır. Filmde karakterlerin yüzleri yarı karanlıktır. Bu da onların her birinin aydınlık, görünen yanları gibi kapalı, saklı kalan yanlarına da işaret eder. Kadının eşinin patronuna tutkuyla bağlanmasına etken belki de oğlu ve eşi ile ilişkilerindeki suskunluğa karşın, para istemek üzere gittiği Servet'in Hacer ile dertleşmesi, ona kendisini, sorunlarını, kaygılarını rahatça anlatması, bir diğer ifade ile öncelikle onunla konuşmasıdır. Hacer, Servet'in arabasındadır ve artık birisi onu dikkate alır, ona içini açar. Hacer'in sıkıştığında, birine ihtiyacı olduğunda gidebileceği biri vardır. Servet Hacer'in yalnız dünyasında ve iş yerinin sıkıcı koşullarında bir umut, bir destektir. Böylece Hacer'in sıkışmışlığı, çaresizliği, yalnızlığı Servet'in açtığı kapı ile kendisini Servet'e teslimiyetinin de başlangıcı olur. Hacer'in Servet'le yaşadığı yasak ilişkide uzun yıllar törpülenmiş duyguları açığa vurur. Aile bağları bu anlamda yalnızca bir arada yaşamak, fiziksel ihtiyaçları gidermek ve birlikte ekonomik sorunları çözümlenecek bir dayanışma

olarak öne çıkarken, duygusal yoğunluktan ve paylaşımdan uzak, suskunluk, her birinin kendi içine dönük bezginliğinde somutlaşmaktadır. Hacer'in Servet ile aşkı karşısında kocasını, oğlunu ona unutturan, aileden onu tamamen koparan, ailesindeki karşılıklı iletişim, duygusal paylaşımın yerine, aynı çatı altında, sadece yeme, içme ve barınma ihtiyaçlarının ortak giderildiği bir birlikteliğe dönüşmesinden olabilir. Hacer kendisini bu ilişkisinden dolayı hiç suçlu hissetmez, filmde buna ilişkin bir göstergede yer almaz. Hatta oğlu ve Eyüp'ün Hacer'e hesap soran serzenişlerinde Hacer'in onların bu tutumlarına şaşkın kalarak verdiği 'vurdumduymaz' tepkiler de buna işaret eder. Hacer'in Servet ile ilk görüştüğü gün eve geldiğinde oğlunun sorusuna abartılı ve sevinçle karşılık vermesi, aynı zamanda Hacer'in Servet'e karşı duygularının da dışı vurumudur. Aynı akşam anne ve oğlun birlikte televizyonda Yeşilçam filmi izlemeleri, Hacer'in telefonunda çalan Yıldız Tilbe şarkısı bir anlamda Hacer'in yaşadığı aşkın arabesk çığlıkları olur. Hacer ailesindeki yabancılaşmaya, sorunlarına arabesk bir çözüm üretmiştir: Eşinin patronuna tutkuyla bağlanmak ve güçlü birine dayanmak. Buna karşın, cezaevine giderken kocasının çantasını özenle hazırlayan Hacer, İsmail'e "börekleri kimseye yedirmesin, kendi yesin" uyarısında bulunurken ve "babanın sigarasını almayı unutma" derken de kocasını düşünen, evini koruyan ve kollayan kadın izlenimi ortaya koyar. Bir anlamda Hacer her iki ilişkiyi de yürütmektedir ve bu haliyle mutludur, dolayısıyla kocası ve oğlu için daha ilgili davranır. Çünkü Servet ile olan ilişkisi onu mutlu, sevecen ve de farklı kılmıştır. Yeni aşkıyla birlikte bıkkınlığı yerini duygusal bir rahatlamaya bırakmıştır.

İsmail, annesini Servet ile yakaladığında, mutfakta ekmek tahtası üzerinde bıçak görür. Bu sahnede geleneksel toplumlarda ailenin namusu, ahlakı, kadının iffetinin korunması için erkeğe yüklenen rol ve namus için her şeyi yapar anlayışı, İsmail'in bıçağı eline almak yerine evden dışarı çıkması ile kırılır. Aynı şekilde Eyüp sorguda, Servet'in telefonundaki son mesajın karısına ait olduğunu ve karısıyla Servet'in aynı gün buluştuklarını öğrenmesine rağmen tepki göstermez, bundan haberi olmadığını söyler. Karısına karşı suskun kalır, hesap sormaz, sessizce evden çıkar ve sabahçı kahvesine gider. Kahvede, açık olan televizyonda gelin ve damat resminin yer aldığı çerçevenin görülmesi, tesadüf değildir, aksine evlilik kurumu hatırlatılır. Eyüp'te oğlu gibi ailenin namusu ve şerefi şiarıyla silaha sarılmaz, aksine sessiz, sakin çıkış yolları arar. Bu durum filmin yönetmeninin de ifade ettiği gibi, "asıl bu durumlarda insan ruhundaki zayıf tarafın gösterilmesi, aynı zamanda topluma gösteremediğimiz, sakladığımız" tarafın bu yönüyle bilinçli tercihi, seçimidir (Ceylan, 2008:22-30). Filmde bu süreçte dini değerlere ilişkin izler yer alır. Dinin hem bireyin çıkmazında hem de değerlere karşı gelindiğinde caydırıcı, korkutucu yanı vurgulanır. İsmail'in annesine tokat attığı sahnede duyulan ezan sesi içimizdeki sesin, korkunun, değerlerin, suçluluk duygusunun açığa çıkmasına ortam hazırlar. Aynı şekilde karısının kendisini patronuyla aldattığını öğrendiği gün Eyüp'ün camide sabah

namazı kılması bir anlamda kafasındaki karmaşıklıktan, korkularından ve suçluluk duygularından arınma olarak yorumlanabilir. Böylece insanların sıkıştıkları, çaresiz kaldıkları zamanlar, önemli bir dayanak olarak din öne çıkmaktadır. Din burada sorgulayıcı bir ifade aracıdır aynı zamanda. Ailede yaşanan ahlaki çözülme ezan sesi ile değerlerin, inançların, normların temsilcisi olarak önem kazanır. Eyüp cezaevinde ziyaretine gelen oğlu İsmail'in kendisine yalan söylemesinden kuşkulandır ve ona "İsmail oğlum, bizim birbirimizden başka kimsemiz yok" der. Eyüp yaptığı bu uyarı ile küçük çekirdek ailesine vurgu yaparken, ailesindeki çözülme tehlikesine ve yalnızlıklarına dikkat çeker. Böylece aile bireyleri olarak birbirlerine karşı dürüst olmaları, aile kurumunun birlik, dayanışma, yüceliği ve bu anlamda ailenin değeri anımsatılır. Ancak İsmail eve geldiğinde annesinin odasına bıraktığı para zarfını görür. Yatağına uzandığında suçluluk duygusuyla ölen küçük kardeşinin imgesi gözlerinin önüne gelir. Küçük kardeşin ölümü, Eyüp ve İsmail'de kendi kendileriyle iç hesaplaşmalarında, tıpkı dine ilişkin kodlarda olduğu gibi suçluluk duygusu ile ortaya çıkar. İsmail için para, yani geleceğe ilişkin planları ile ailesinin birlikteliği arasında bir tercih yapma durumu, içinde yaşadığı ve seslendiremediği bir çelişki olur. Bu durum ona yalnız kaldığında, ölen küçük kardeşinin beliren imgesiyle bir suçluluk duygusu yaşattır. Bu sahneden Eyüp'ün cezaevinden çıktığı sahneye geçiş ve İsmail'in babasını kendi arabasıyla almaya gitmiş olması, babasının arabayı nasıl aldıklarına ilişkin kuşkulu soruları, İsmail'in tercihini hangi yönde kullandığını da açıklar. Eyüp dokuz ay boyunca cezaevinde kendisini sadece üç kez ziyaret ettiklerini söyler. Filmde babanın ailedeki otoritesi, babanın yokluğu ile çözülmüş ve bu süreç aile dramının da başlangıcı olmuştur. Anne hem oğluna hem kendine sahip çıkamamıştır. Eyüp cezaevinden çıktıktan sonra önce küçük oğlunun mezarına uğramak ister, onun mezarında dua eder. Eyüp ve İsmail'in tercihlerde zorlandıkları zaman küçük çocuğa ilişkin beliren imgeye annede rastlanmaz. Böylece filmde Hacer'in, bir anne olarak kaybettiği çocuğuna ilişkin duygularına yer verilmez.

Ailesini tekrar onarmaya çalışan Eyüp'ün aile değerlerine sahip, dini değerlerini yerine getiren biri olarak karşımıza çıkması, dengesiz anne ile başarisiz, haylaz, sorumsuz oğlunun tek başlarına aileyi yürütebilmelerinin mümkün olamayacağı, onları toplayan, organize eden ve aileyi bir arada tutabilecek aile babası rolü önem taşımaktadır. Hacer'in eşinin cezaevinden çıktığı gün bile sevdiği adamın peşinden gitmesi, onu araması, onu düşünmesi, kocasını umursamaması kadının aynı sorumluluğu taşıyamayacağını göstermektedir.

Cezaevinden çıkan Eyüp karısının üzerindeki kırmızı kombinezonu görünce, "daha önce böyle şeyler giymezdin" derken, karısındaki değişimi, ahlaki çözülmeyi ima eder. Eyüp karısındaki değişimlere ve bu süreçte karısına gelen telefonlar nedeniyle tedirgin olmasına karşın ondan hesap soran bir davranış sergilemez. O sakin, düşünceli, bir şeylerden şüphelenen, ama

akılcı çözüm yolları arayan, olgun, akli başında bir imaj çizer. Bu anlamda bir yandan ailenin ataerkil çözümü söz konusu olmakla birlikte, erkeğin ailenin en önemli varlık nedeni olduğu anlayışı önem taşır.

Karısının kendisine yalan söylediğinden şüphelenen ve ailesinde eski sıcaklığı bulamayan, bir şeylerin değiştiğini hisseden Eyüp, namusun temsilcisi erkek imajı yerine, karısına karşı özenle seçilmiş, ince dokunduruların dışında hesap sormaz ve sıkıştığında kendisini sabahçı kahvesine atar. Buradaki garsonla baş başa kaldığında garsonun kahvede kalış nedenini anlatması, günümüz insanın yalnızlığı, aile akrabalık bağlarının zayıfladığı, çoğu zaman mevsimlik iş nedeniyle gelen erkeklerin bir arada kaldığı ve uzun yıllar Türk sinemasında büyük kentte bir arada dayanışmanın merkezi olarak yer alan bekâr evlerinin de kalabilecek koşullarda olmadığını altı çizilir. Her yer, herkes değişmiştir. Kimseye güvenilmez. Herkes çıkar peşindedir.

Öte yandan Hacer'in Servet'i evinin önünde gözetlemesi, Servet'in elinde bebek arabası, yanında karısı ile mutlu aile tablosu Servet'in karısını aldatmasına rağmen tekrar ailesine dönerek hayatını rahatlıkla devam ettirebildiğini gösterir. Buna karşın, Hacer'in kadın olarak eşini aldatması, hastalıklı bir tutkuyla Servet'e bağlanmasıyla, kadının ailenin devamlılığındaki 'fedakâr anne' rolü, diğer bir ifade ile 'her şeye rağmen affeden ve ailesinin çocuklarının, kocasının namus timsali kadın' imgesi yıkılır. Oysa erkek karısını aldatırsa da aldatmasa da her zaman için ailenin olmazsa olmaz akılcı ve vicdanlı simgesi olur. Servet'in ölümünden sonra Eyüp evden gitmek üzereyken, Hacer'in ona çıkışması, nereye gittiğini sorması, aynı zamanda Hacer'in alışılmış anne kimliğindeki değişimi de sergilemektedir: Çünkü Servet, Hacer ile yaşadığı ilişkiden sonra evine, eşine dönmüş ve normal ilişkisini sürdürebilmektedir. Hacer de bir aşk yaşamıştır, sevmiş ve sevilmiştir. Servet'in ölümü ile birlikte o da kocası ile ilişkisine devam edebilecektir.

Sonuç olarak evini, ailesini yeniden bir arada tutmaya çalışan Eyüp, kahve çırağı Bayram'dan oğlu yerine cezaevine girmesini ister. Böylece aileyi bir arada tutan en önemli figür anne değil baba olur. Filmin sonunda terasta durgun denizle, rüzgâr sesinin gök gürültüsüne, köpek seslerinin, tren sirenine karıştığı yeni bir güne, evin önünden süzülüp geçen tren ise hızla devam eden hayata ve hayatımızdaki değişimlere işaret eder. Tıpkı filmin başında yağmura karışıp giden kirlenmişliklere, yalanlara, suçluluk duygularına ve dolayısıyla yeni başlangıçlara açılan kaza anında olduğu gibi.

5. Pandora'nın Kutusu: Dün, Bugün, Yarın

Filmin Özeti

İstanbul'un farklı semtlerinde yaşayan, üç kardeşin yaşamı bir gün annelerinin kaybolduğuna ilişkin gelen haberle değişir. Kardeşler annelerini

bulmak üzere yıllar önce ayrıldıkları köylerine doğru yola çıkarlar. En büyük abla Nesrin'in baskın ve dayatmacı, her şeyi ben bilirim tavrı, ortanca kız kardeş Güzin'in herkesi suçlayıcı yaklaşımı ve ablasının sert çıkışları karşısında sessiz kalamayan Mehmet'in vurdumduymaza varan sakinliği ile üç kardeşin Karadeniz'e uzanan yolculukları başlar. Birbirleri ile çatışırken, tartışmalarda çocukluk anılarına ilişkin izler onları geçmişe bir yolculuğa çıkarır. Hayatlarında ki çarpıklıklar, unutulmuşluklar, kızgınlıklar, anne ve babaları ile her birinin deneyimleri anılarında bir bir belirir.

Köyde yaşayan anneleri Alzheimer hastasıdır ve artık tek başına köyde kalması mümkün değildir. Üçkardeş annelerini alarak İstanbul'a dönme kararı alırlar. Güzin ve Mehmet'in bekâr olması nedeniyle, evli ve düzenli bir aile yaşamına sahip olduğu düşünülen Nesrin'in annelerini yanına alması doğal karşılanır. Ancak yıllar sonra bir araya gelen anne kızın, diğer bir ifade ile Nesrin'in koşullarına annenin, Nesrin'in de bu yeni misafirine uyumu kolay olmayacaktır. Yıllardır alışmış olduğu yaşam koşullarından ve uçsuz bucaksız ormanlardan koparak bir apartman dairesine sıkışan yaşlı kadını, en iyi anlayan ise, bir yandan dış dünyanın tekinsizliği, öte yandan annesinin kendi yaşamına yön vermek için yaptığı baskılardan bunalmış olan torunu Murat olacaktır.

Filmde Aile ve Aile Bağları

Üçkardeş, bir anne, bir torun ve bir koca. Babaları yıllar önce ölmüş, anneleri ise tek başına Karadeniz'in bir köyünde yaşamaktadır. İstanbul'da çalışan ve evli bir erkekle birlikte yaşayan Güzin, evli, kocası ve dershaneye giden oğlu Murat ile sorunlar yaşayan Nesrin, hayatın içinde, ama merkezinde yer almayan, bir anlamda bohem bir yaşam süren Mehmet'in yaşamları, annelerinin rahatsızlığı nedeniyle geçmişe ve uzun yıllar önce çıkıp geldikleri köylerine bir yolculuğa dönüşür. Unutulmuş sanılan çocukluklarına ilişkin izlerin tekrar bilinç üstüne çıkışı o kadar da kolay olmayacaktır.

Yeşim Ustaoglu son filmi Pandora'nun Kutusu'nda, "herkesin kendisini bir şekilde bulacağı gelişmiş ve gelişmekte olan kapitalizm ve modernlikten nasibini almış, bütün toplumlardaki bireylerin sıkışmışlıkları, insan hallerinin kimi zaman ironi kimi zaman hüznü dille anlatıldığı orta sınıf ahlakına, yitirilen idealler ve sinsice gelişen konformizm, gerçeklikten kopmalar, önyargılar ve her an çatırdamaya yüz tutmuş aile ilişkileri, iletişimsizlikler, suçluluklar, korkular, yalnızlıklar, kısaca günümüz insanının üzerine saklı olanları ortaya koyar" (Behramoğlu, 17.03.2009:87-92). Pandora'nun Kutusu yönetmenin deyimiyle, "bugün ve geçmişle hesaplaşma hikayesi" geçmişin değerleri, yaşanmışlıkları, ezberleri, olması gerekenleriyle, bugünün koşullarında "modern insana, insan doğasına dair çok şey" (Ustaoglu, 17.03.2009:49-60) söylemektedir. Filmde, aile birbirine paralel iki kesitte yer almaktadır. Yatay kesitte, üç kardeşin her birinin kendi yaşamları ve aralarındaki ilişki,

diğer kesitte ise üç kuşak, yani anne, çocukları ve torunu karşı karşıya gelmektedirler (17.03.2009:44-60). Böylece her biri beklentilerine, yalnızlıklarına çıkış yolları ararken, birbirleriyle karşılıklı ilişkileri önem kazanır. Bu anlamda orta sınıf çekirdek bir ailenin dününe, bugününe ve yarınına ilişkin bir resim çizilirken, öte yandan “karakterlerin, içinde yaşadıkları iç ve dış mekânlar, karakterlerin iç ve dış dünyalarıyla bütünleşen” (Ustaoğlu, 17.03.2009:59) bir yapıya dönüşür.

Nesrin, kocası ve oğlu ile kentin orta sınıf bir semtinde içe dönük bir yaşam sürdürmektedir. Kocası ile ilişkileri duygusal ve cinsel bir yoğunluk yaşamaktan öte, sadece aynı çatı altında sürdürülen bir birlikteliğe dönüşmüştür. Nesrin kocası ile ilişkilerinde dile getiremediği kaygıları, arzuları, beklentileri ile yüzleşmekten ziyade, tüm enerjisini oğlu ve oğlunun geleceğini şekillendirmeye yöneltir. Annesinin baskıları ve kontrolü karşısında kendisine çıkış arayan Murat ise sık sık annesine yalan söylemekte, okula ve eve gitmemektedir. Büyük şehrin kalabalığında bir apartman dairesinde üç kişilik bir ailede bile sorunların konuşulmadığı, her birinin bireysel çıkış yolları aradığı ve dolayısıyla karşılıklı çözümsüzlüğün giderek büyüdüğü bir aile ortamıdır. Böylesi bir süreçte hayatına giren annesi Nesrin için bir yük oluşturur. Nesrin iç huzurunun olmadığı ve kontrolünden çıkmış bir yaşam sürdürürken, onu anlamaktan uzak ve üstelik bakıma ihtiyacı olan annesi ile daha da daralır. Şefkat, sevgi, paylaşım, birliktelik yerini fiziksel bir aradalığa bırakmıştır. Bu anlamda Nesrin, geleneksel değerler temelinde hasta anneye sahip çıkmak ve annesinin bakımını üstlenmek gibi, ona sıcak bir yuva ve sıcak bir anne kız ilişkisi sunamaz.

İyi bir işi olan, tek başına yaşayan ve çocukluktan anne ve babasının ilişkisi nedeniyle geçmişi unutmaya çalışan Güzin için de annesi bir yük olur. Çünkü evli sevgilisi ile birlikte olabilmesi için evinde yalnız olması gerekmektedir. Güzin çocukluğunda yaşadıkları ve anımsamak istemediği anlarında annesini babasının despot tutumuna karşı yeterince güçlü tepki vermediği için suçlarken, kendisi ekonomik bağımsızlığı olan bir kadın olarak evli bir erkekle yaşadığı gizli ilişkisinde aynı zayıf tutumu sergiler. Bu anlamda Güzin’in yaşadığı aşk ilişkisi yine onun özverileri ile sürdürülmektedir. Bir başına yaşadığı evde o da annesine yer bulamaz. Anne kız ilişkisi, dayanışması ve paylaşımı söz konusu olmaz. Her biri aile bağlarını koparmış, bugünün koşullarında hayattaki duruşları ve bireysellikleri yine bu yöndeki beklentileri ile şekillenmiştir. Böylesi bireysel bir alana annelerinin girmesi de söz konusu olamaz.

Mehmet’in yaşamında, yalnızca annesi, ablası, kardeşi değil, hayatın kendisi de sınırlı bir duruş sergiler. Mehmet bugün buradadır, onun yaşam felsefesi, günü yaşamak ve onun üstesinden hiçbir çaba harcamadan gelebilmektir. Mehmet’in hayatında, ancak Murat gibi, soru sormadan, şikâyet etmeden ve eleştirmeden gelenler ve kalanlar için yer vardır. Annesi için de

aynı şey söz konusu olur. Mehmet'in oğlu olduğunu bile bilmeden bir süre için o evde oturan anne ile Mehmet arasında duygusallığa ilişkin en küçük bir belirti görülmez. Burada insanlar hislerinden soyutlanmış olarak vardırlar. Tartışmasız, kavgasız, beklentisiz...

6. Sonuç

Günümüz koşullarında yeni değerler, düşünceler, siyasal, ekonomik ve kültürel etkiler dünyayı kat etmekte, teknolojik, ekonomik, sosyo-kültürel ve siyasal küreselleşmenin sonuçları bireylerin yaşamlarında köklü değişimlerle kendini göstermekte, aile değerleri, kişiler arası ilişkiler, yeni sosyal alanlar ve iletişim koşulları insanların günlük yaşam alışkanlıklarını etkilemekte, şekillendirmektedir.

Bu araştırmada incelenen her iki film de büyük kentte geçmektedir. Üç Maymun'da şehir taşrası öne çıkarken, Pandora'nın Kutusu'nda Nesrin'in yaşadığı kent dışında İstanbul'un yeni yerleşim mekanları olarak bir site ve Mehmet'in oturduğu, sosyo-kültürel anlamda alt grubun yoğunlaştığı, İstanbul'un merkezinde bir semt yer alır. Bu semt aynı zamanda Mehmet'in marjinal, bohem yaşamının umutsuz çıkışları gibi, yaşamın kıyısında yer alan hayatı gibidir. Bu anlamda Mehmet ve içinde yaşadığı semt birbirine dayanmış, kendilerini zamana bırakmış gibidirler. Üç Maymun'da ailenin kentin merkezinden yalıtılmışlıkları söz konusudur. Ev banliyö ve denize bakar. Her ikisi de bir çıkış kapısı, her an gidebilmek için bir olanaktır. Pandora'nın Kutusu'nda ise Nesrin'in oturduğu site kentten yalıtılmıştır. Bu uzaklık, ekonomik zorluklar nedeniyle olmayıp, zorunlu, bilinçli bir tercihtir.

Üç Maymun'da seçilen kentten soyutlanmışlık mekânın darlığı ile öne çıkar. Bu sıkışmışlık aynı zamanda kentin içinde var olamayan insanların kendi dünyalarındaki tek başlıklarına da atıfta bulunur. Pandora'nın Kutusu'nda iki coğrafi mekân önem taşır. Bir yanda kentin merkezinde yer alan eski İstanbul evleri ve yeni kent merkezleri olarak inşa edilen kentin orta sınıfının yoğunlaştığı, korunaklı, güvenli site, öte yanda doğanın tüm güzellikleriyle yalnız ve mağrur Karadeniz kıyısı. Biri terk edilmişlik görünümü ve doğayla baş başa olma hali, yani kendi kendine olabilmeyi, yalnızken de güvende olabilmek duygusunu, kısaca özgürlüğü temsil ederken, diğeri şehrin karmaşası içinde var olmayı, kalabalıklar içinde yalnızlığı, ama bir o kadar da kendinden uzak kent insanının ve şehrin tekinsizliğini sunar. Annelerinin şehre getirilerek bir apartman dairesine sokulması, bir kuşun kafese konulması gibidir. Burada annenin, fizyolojik ihtiyaçlarının giderilmesi söz konusu olur, ancak özgürlük, karşılıklı paylaşım ve sevgi eksik kalır. Tıpkı çocukların kendi yaşamlarında ki gibi. Pandora'nın Kutusu filminde annenin varlığı bile çocuklara zor gelir, günlük hayatın koşuşturması, kimlik arayışları, bunalımları, umarsızlıkları içersinde aile bağlarının

zorunlu birliktelikleri sorun olur.

Üç Maymun'da annenin gizli aşkının açığa çıkması ve ailenin kendi sessizliği içinde soruna çözüm bulması önce anne (Hacer) ve babanın (Eyüp) suskunluğunda odaklanır. Tıpkı İsmail'in annesini sevgilisi ile gördüğünde önce sessiz kalıp, daha sonra onu tokatlaması gibi, filmin başından sonuna kadar suskunluklar önem taşır. Üç maymunu oynamak yalnızca Hacer'in teslimiyete varan yasak ilişkisinde yaşanmaz. Eyüp karısının kendisini patronu ile aldattığına ilişkin ipuçlarına rağmen beklenen tepkiyi ver(e)mez, onu af eder. Aile her şeye rağmen yalanlar, suskunluklar içinde doğruların, gerçeklerin görmezden, duymazdan, bilmezden gelinmesi ile tekrar bir arada olma üzerine yeniden kurulur.

Üç Maymun'da baba cezaevine girince anne ve oğul tek başlarına şehir banliyösünde içsel mekân olarak sıkışık, ama dış mekân olarak oldukça geniş ufuklara açılan bir binada kendi sıkışmışlıkları ve yalnızlıklarıyla örtüşen bir resim çizmektedirler. Onlar çekirdek bir ailedir. Fakat anne bildik, tanıdık annelere benzemez. Oğluna karşı anne şefkatinden uzak, kendi kaotik dünyasının karmaşasında kayıp bir ruh gibidir. Oğluna ilişkin kaygılandığı sahne, aynı zamanda Hacer'in tutkulu ve bir o kadar da hastalıklı aşkının başlangıcının nedenidir. Üç Maymun'da ailesinin geleceği için özgürlüğünden vazgeçen, fedakâr baba karşısında annelik sorumluluğu taşımayan, kendi duygularının peşinde her şeyi unutturmasına kocasının patronuna bağlanan kör ve sağır bir kadın öne çıkar. Aile bağları yalnızlık ve parçalanma, dağılma korkusu karşısında çaresiz bir suskunluk ve kabullenmeyle kendini gösterir.

Oysa bu filmlerde mekânlar gibi ailenin tanımlanması da güçtür. Her iki filmde de çekirdek aile yer almaktadır. Aile, komşuluk ilişkileri, dayanışma ve aile bağları gibi bireyler arası ilişkiler adı konulamayan, tanımlanması güç bir yerdedir. Büyük kentnin eteklerinde kendi kaderine bırakılmış insanların yalnızca ortak mekânlarda yer almalarının ötesinde, paylaşmanın minimum derecede yaşandığı birliktelikler önem taşır. Aile, büyük kentnin sendromlarını taşımakta, büyük kentlerin yan yana ama bir o kadar da birbirinden uzak mekânları gibi, aile üyeleri de aynı çatı altında, yan yana, ama bir o kadar da uzaktırlar. Aralarındaki mesafe giderek uzar. Pandora'nın Kutusu filminde, annenin sonsuz dağlarda kayboluşu özgürlüğün temsili ve yeni koşullara karşı kendi çıkış yollarının bulunması olarak yorumlanabilir. Üç Maymun filminde Servet'in öldürülmesi, ailenin bir arada kalabilmesinin koşulu gibidir. İsmail'in Servet'i öldürmesi, Eyüp'ün kahve çırağından suç üstlenmesini istemesi, erkek kahramanların ailenin devamlılığında ki rolüne vurgu yapar. Böylece, 'her şeyi görüyoruz, duyuyoruz, ama susuyoruz, çünkü her şeye rağmen biz bir aileyiz' anlayışı öne çıkar.

Sonuç olarak, günümüz küresel dünyasında teknolojik gelişmeler, sermaye ve insan hareketliliği dünya ölçeğinde eşit olanaklar yaratmamaktadır.

Bir yandan teknolojik gelişmelerle sınırlar aşılırken, diğer yandan bu olanaqlara ulaşma ve alım gücündeki eşitsizlikler karşısında var olmaya çalışan insanlar yer almaktadır. Gelişmiş ülkeler ve üçüncü dünya ülkeleri arasındaki dengesizlikler küreselleşme sürecinde nasıl ortadan kalkmamaktaysa, toplumlarda da tüm insanların bu gelişmelerden eşit yararlanabilmesinin koşulları olamamaktadır. Üç Maymun'da ailenin daha önceki yaşamına ilişkin pek bilgi olmamakla birlikte, geçmişe ilişkin suçluluk duygusunun tüm aile bireylerinde yarattığı sarsıntı zaman zaman öne çıkmaktadır. Geçiş toplumun tüm sendromları toplumun mimarisine, kentleşmesine, eğlence ve tüketim kültürüne yansımaları insanların sosyolojik ve psikolojik koşullarında da önemli sonuçlarla ortaya çıkmaktadır. Üç Maymun'da aile, babanın cezaevine girmesiyle birlikte, evine, çocuğuna ve kendi duygularına sahip çıkamayan bir kadının sarsıntılı aşk tutkusuyla çözülmektedir.

Pandora'nın Kutusu'nda, İstanbul'da yaşayan üç kardeş üç farklı sosyo-kültürel yaşam koşullarıyla karşımıza çıkar. Her biri kendi yaşamı içinde koydukları ya da kurdukları yaşam biçimine sahiptir. Nesrin'in, kocası ve oğlu arasında sıkışmış yaşamı, oğlunun geleceğine biçim verme histerisiyle kendi kendini tükettiği bir çarka dönüşür. Güzin, ekonomik bağımsızlığına rağmen evli bir adamla ilişkisiyle sorunlu, geçmişle bağlarını ve açmazlarını aşamamış, içinde bulunduğu yaşamın karmaşıklığını geçmişte yaşadıkları olumsuzluklara bağlayarak kendini hafifletme yolunu seçmiş, pasif ve sorumluluktan uzak bir karakter olarak öne çıkar. Murat için tam da kendi çıkış yollarını aradığı, ancak dış dünyanın tekinsizliği ile evin aşırı kontrollü ve baskıcı beklentileri arasında sıkıştığı bir dönemde, dünyanın tüm nimetlerinden, dolayısıyla yaşamın sorumluluklarından vazgeçmiş, şehrin merkezinde sıkışmış, yeniliklere ayak uydurmayan evi ile özdeşleşmiş dayısı Mehmet onun için bir soluk alma yeri olur. Kardeşlerin büyük kentin içindeki bu koşulları annelerinin rahatsızlığı ve dolayısıyla kente getirilmesiyle söz konusu farklı yaşam koşullarına ayrı ayrı bir yolculuğa dönüşür. Annenin bakımını içlerinde aile düzenine sahip olan ablanın üstlenmesinin doğal görünmesi, ailenin koruyucu ve destekleyici yanını vurgular. Fakat Nesrin'in ekonomik sorunları olmamasına karşın, ailesinde bir paylaşım, dayanışma, karşılıklı anlayış yoktur. Ev duygudan yalıtılmış, fiziksel bir beraberlik, dolayısıyla her şey düzen, gereklilik ve sıkı kontrole çerçevelenmiştir. Buna rağmen tüm bu sorunlar, çelişkiler ve çatışmalarla bir aile ve aile üyelerinin de birbirlerinden beklentileri vardır. Bu koşullarda bir yandan İstanbul'un yoğun kalabalığı, diğer yanda bu kalabalık içinde kendine yer bulamayan annee ve torununun yolculuğu doğanın büyüleyici coğrafyasında son bulur.

Üç Maymun'da, her şeye rağmen aile içinde normlar temelinde çatışmalar sessiz de olsa yaşanır, değerler, Tanrı korkusu vardır, paylaşma olmasa da birlikte var olabilmenin sessiz, ama güçlü bağları ve bu anlamda öldürülen patrona karşı sessiz de olsa bir dayanışma yer alır.

Her iki filmin mekân seçimlerinde, dekor ve karakter göstergelerinde önemli yan anlamlar görmek mümkündür. Üç Maymun'da banliyöde, tek başına sıkışık bir bina ve yine karakterlere tutsaklık, sıkışıklık duygusunu yaratan bir iç mekân yer alır. Böylece karakterlerin iç dünyalarındaki yalnızlık ve çaresizlik önem kazanır. Pandora'nun Kutusu'nda Nesrin'in kentten izole, her şey dâhil mantığı ile kurulan, yeni orta tabaka insanların rağbet ettiği ve kendilerini kentten soyutladıkları sitedeki altın kafesi gibi, Güzin'in içindeki karanlığın dışı vurumu olarak tek başına oturduğu karanlık, loş evi, Mehmet'in eski, bakımsız İstanbul evi bir anlamda karakterlerin iç dünyalarını da temsil eder.

Üç Maymun'da kadın, kocası hapiste iken evde tutsak kalmaz, alışılmanın dışında, dışarıdadır ve kendi hayatını yaşar. Annenin para yardımı ve babasının aile değerleri uyarısına rağmen arada kalmış, ama aynı zamanda seçimini yapmış olan İsmail'de yeni koşullarda kendi seçimlerini konumlarını belirlemişlerdir. Pandora'nun Kutusu filminde iki kız kardeş de kendi yaşamlarında günlük kaygılar içinde var olurken, Mehmet, hiçbir şey yapmayarak, sorumluluklarını yerine getirmeyerek bu sürecin içinde aktör olarak değil, seyirci olarak yerini belirlemiştir. Murat ve anneannesinin seçimleri ise, uzaklarda ve tek başına, ama her şeye karşın başkalarının değil, kendilerinin belirlediği sınırlar içinde kalmayı ifade eder. Sonuç olarak, her iki filmde de ataerkil aile kalıplarının çözüldüğü söylenebilir. Yeni arayışlar, yeni yaşam biçimleri, kısaca küresel dünyadaki hızlı gelişmelerle hayatımızda ki taşların yerinden oynadığı görülmektedir. Kısaca toplumun en küçük birimi olan aile kurumunun, dolayısıyla aile bireylerinin rollerinin ve aile bireyleri arasındaki ilişkilerin, bağlarının yeniden yapılandığı bir süreç yaşanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge.
- Ayça, Engin (1999). "Yeşilçam'a Bakış." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyman Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk: 129-148.
- Bauman, Zygmunt (1998). *Küreselleşme*. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.
- Beck, Ulrich (1999). *Siyasallığın İcadı*. Çev., Nihat Ünler. İstanbul: Ayrıntı.
- Behramoğlu, Onur (2009). "İkibinli Yıllar Türk Sinemasına Bakış." *Yeni Sinema* (17 Mart): 87-92.
- Berktaş, Fatmagül (2007). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis.
- Bilgili, Can (2008). "Küresel Medya Kime Hizmet Eder." *Küreselleşme Makinesi: Medya*. Can Bilgili ve Nesrin Tan Akbulut(der.) içinde. İstanbul: Beta: 41-68.
- Ceylan, Nuri Bilge (2008). "Gerçek Sakladığımız Tarafa-Nuri Bilge Ceylan." *Altıyazı Sinema Dergisi* 9: 22-30.
- Demiray, Emine (1993). "1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile", Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi. Eskişehir.
- Duruel-Erkılıç S. ve Hakan Erkılıç (2007). "Küreselleşme Sürecinde Türk Sineması ve Televizyon Dizilerinde Merkez-Çevre İlişkisinin Karşılaştırılması." *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 6:1-18.
- Ekici, Aslı (2007). "1980- 1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu." Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Erdoğan, İ.; Korkmaz Alemdar (2002). *Öteki Kuram*. Ankara: Erk.
- Erinçmen Kanoğlu, Meltem ve Nilay U. Önbayrak (2008). "Küreselleşen Dünyada Fatih Akın Filmleri." *Küreselleşme Makinesi: Medya*. Can Bilgili ve Nesrin Tan Akbulut(der.) içinde. İstanbul: Beta:113-144.
- Esen, Şükran (2000). *1980'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta.

- Giddens, Antony (2000). *Sosyoloji*. Çev. Hüseyin Özel ve Cemal Güzel. Ankara: Ayraç.
- Giddens, A.; C. Pierson (2001). *Antony Giddens'la Söyleşiler: Modernliği Anlamak*. Çev. Serhat Uyrukulak ve Murat Sağlam. İstanbul: Alfa.
- Güler, Ali (1992). "İlk Yazılı Türkçe Metinlerde Aile ve Unsurları." *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*. Ankara T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları: 69-81.
- Güven, Yusuf (17.03.2009). "Pandora'nın Kutusu: Orta Sınıfa Bakmak." *Yeni Sinema*: 44-48.
- İmançer, Dilek (2003). "Çağdaş Kimliğin Yapılanma Süreci ve Televizyon." *Kimlikler*. Doğu Batı 6 (23): 233-250.
- Kandiyoti, Deniz (2007). "Parçaları Okumak." *Kültür Fragmanları*. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (der.) içinde. İstanbul: Metis:15-33.
- Kandiyoti, Deniz (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis.
- Kaplan, Neşe (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul: Es.
- Malinowski, B.(2000). *Büyü, Bilim ve Din*. Çev., Saadet Özkal. İstanbul: Kabalıcı.
- Morley, David ve Kevin Robins (1997). *Kimlik Mekanları*. Çev., Emrehan Zeybekoğlu. İstanbul: Ayrıntı.
- Oskay, Ünsal (1999). "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyman Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk: 93-128.
- Öztürk, Mehmet (2004). "Türk Sinemasında Gecekondular." *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue 1. www.ejts.org/document94.html 05.03.2009.
- Özyeğin, Gül (2007). "Kapıcılar, Gündelikçiler ve Ev Sahipleri." *Kültür Fragmanları*. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (der.) içinde. İstanbul:Metis:56-83.
- Özsoy, Aydan (2004). "Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile ve Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi." *Sinemada Anlatı ve Türler*. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (der.) içinde. Ankara:Vadi: 277-300.

- Paech Anne; Joachim Paech (2000) *Menschen im Kino*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Slattery, Martin (2007). "Bilgi/Bilişim Toplumu." *Sosyolojide Temel Fikirler*. Çev., Gülhan Demiriz, Ö. Balkız ve Ümit Tathıcan. Ümit Tathıcan; Gülhan Demiriz (der.) içinde. Bursa: Sentez.
- Tekeli, İlhan (2008). *Göç ve Ötesi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Teksoy, Rekin (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak.
- Ulusay, Nejat (2008). *Melez Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost.
- Uncu-Ata, Erman (29.03.2009). "Hazmı Zor Şekerleme." *Radikal İki*. 29.03.2009:11.
- Üşür-Sancar, Serpil (2004). "Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi". *Doğu Batı* (Kasım): 1-15.
- "Yeşim Ustaoglu ile Söyleşi: Filmlerimde Hep Aynı Sona Ulaşıyorum." *Yeni Sinema*. 17.03.2009: 49-60.

