

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE SİNEMASI'NDA SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİM SÜRECİNDE AİLE OLGUSUNA GENEL BİR BAKIŞ

■ Zühal Çetin ÖZKAN

Dr. Öğretim Üyesi,

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü

e-posta: zuhal.cetin@deu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0490-8668

■ Özlem Öztürk BULUT

Dr.,

e-posta: oozturk1977@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-9803-6105

<https://doi.org/10.32955/neuissar202212574>

ÖZ

Aile kurumu, sosyalleşme sürecinin başlangıcı ve sosyal hayatın bir parçasıdır. Toplum ve aile arasındaki karmaşık sınırlar, evi özel bir alan olarak izole etmeyi imkânsız hale getirir. Aile, çocuğun kültürel normlar ve sosyal zihniyet kavramını öğrendiği alandır. Ailenin toplumla kurduğu karmaşık ilişki nedeniyle çocuk, sosyalleşme sürecinde kültürün normatif kodlarını öğrenir. Toplum değiştikçe aile yapısı da dönüşmektedir. Bu çift yönlü bir ilişkidir.

Sosyal politikanın da konusu olan aileler, anne-baba ve çocuktan oluşan yalıtılmış ve heterojen yapılardır. Batı Avrupa'nın sınıfta toplum yapısından farklı olarak Türkiye'ye özgü bir aile yapısı görülmektedir. Buna göre geniş aileyle yakın ilişkide olan ama tam anlamıyla yalıtılmamış çekirdek ailenin kökeni, Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan yeni toplumsal düzende yatar. 19. yüzyıl bilimselliğiyle çekirdek aile yapısını doğalmış gibi sunan çalışmalar, kadın ve erkeğin biyolojik özelliklerinden yola çıkarak toplumsal bir cinsiyet ideolojisi üretirken iki cinsi karşıtlıklar üzerinden tanımlayarak erkeği dış dünya, kadını ise özel alanla ilişkilendirmektedir.

Filmler, kültürel kodlarla süslenmiş insan hikayeleridir. Ekrandaki temsiller, gerçek hayatın estetik izdüşümleri olarak sunulur. Bu bağlamda gerçeklik ile kurgu arasında kurulan film evrenleri ve karakter temsilleri, toplumsal hayatta aile, evlilik, aşk gibi pek çok olguya ilişkin kodlar ve zihniyet parçaları taşır. Günümüzde toplumsal yaşamın temel birimi olarak tanımlanan ailenin sinemasal temsili, izleyicinin zihninde gerçek yaşam ile kurgusal öyküler arasında benzerlikler ya da zıtlıklar taşıyan görüşler oluşturacaktır.

Anahtar kelimeler: Aile, Türk Sineması, Toplumsal Yapı, Kültür

A NEW LOOK AT THE INSTITUTION OF FAMILY IN THE PROCESS OF SOCIO-CULTURAL CHANGE IN TURKISH CINEMA AFTER 2000

ABSTRACT

The family institution is the beginning of the socialization process and part of social life. The complex bounds between society and family make it impossible to isolate the home as a private space. The family is the area where the child learns the concept of cultural norms and social mentality. Due to the complex relationship established by the family with the society, the child learns the normative codes of the culture in the socialization process. As society changes, the family structure also transforms. This is a two-way conversation.

Families, which are also the subject of social policy, are isolated and heterogeneous structures consisting of parents and children. Studies that present the nuclear family structure as if it is natural with the 19th century science produce a social gender ideology based on the biological characteristics of men and women. By defining the two sexes through oppositions, she associated the man with the outside world and the woman with the private sphere.

Films are human stories embellished with cultural codes. The representations on the screen are presented as aesthetic projections of real life. In this context, film universes and character representations established between reality and fiction carry codes and mentality pieces related to many phenomena such as family, marriage, and love in social life. The cinematic representation of the family, which is defined as the basic unit of social life today, will create pieces of opinion that bear similarities or contrasts between real-life and fictional stories in the minds of the audience.

Keywords: *Family, Turkish Cinema, Social Structure, Culture*

1. GİRİŞ

Sosyolojik bir olgu olarak aile, kan veya evlilik bağıyla kurulan insan gruplarının bütünüdür. Doğa karşısında ortak yaşam kuran insan grupları olarak aileler toplumsal yaşamın vazgeçilmez parçasıdır. Tarih boyunca farklı coğrafyalarda değişik tipte aile yapıları görmek mümkündür. Ataerkil, anaerkil, geniş, çekirdek gibi sınıflandırmalar altında incelenen aileler ortak yaşamın en temel biçimi olarak yıllar içinde dönüşüme uğramıştır.

Basit olarak aile, toplumun en küçük birimi olarak tanımlanabilir. Modern toplumlarda, en erken toplumsallaşma, küçük ölçekli aile bağlamında gerçekleşir (Giddens, 2012: 205). İnsan ırkının çoğalması, kültürün aktarılacak nüfusun yenilenmesi işlevleriyle aile, toplumsal hayatın en önemli birimidir (Gittins, 2012:18). Kuşaklar arası değer aktarımı yaparak toplumsal düzeni güvence altına almak için kültür ve yaşam pratiklerinin aktarıldığı alandır (Poster: 1989:113).

Bir yandan nüfusun yenilenmesini sağlarken, bireysel anlamda kişinin ekonomik, biyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarını gidermektedir. Aile, aynı zamanda evlilik yoluyla sınırları çizilen mahremiyet alanıdır. Mahremiyet kavramıyla toplumsal yaşamdan soyutlanmak istenen çekirdek aile ideolojik bir kavrama dönüşmüştür. Oysa ortak yaşam kuran insan grupları olan ailenin toplumsal yapıyla ilişkisi son derece karmaşıktır. Bu karmaşık ve girift yapı aileyi toplumdan soyutlamayı imkânsız kılar. Toplumsal yaşamı etkileyen her türlü dönüşüm ve değişim, aile yapısı içinde hissedilecek etkiler yapacaktır.

Ülkemizde, Batı Avrupa'nın sınıflara dayalı toplumsal yapısından farklı ve Türkiye'ye özgü bir aile yapısı görülmektedir. Buna göre geniş aileyle yakın ilişkide olan ama tam anlamıyla yalıtılmamış çekirdek ailenin kökeni Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan yeni toplumsal düzende yatar. 19. yüzyılın milliyetçilik rüzgârından sonra ulusal Cumhuriyet olarak kurulan Türkiye'de hâlihazırda var olan ve kökleri Eski Türk kavimlerine dayanan aile (ocak) kavramı, modern bir yapı üzerinden yeniden tasarlanmıştır. Osmanlı Dönemi'nde Tanzimat Hareketleriyle birlikte kadının ailedeki önemine dair fikirler ortaya atılmış olsa da sosyal yaşamda birey olarak yer alması Cumhuriyet'in kuruluşuyla başlar.

Yeni devletin temel kurumu olarak düşünülen aile, çağdaş kadın ve anne profili üzerinden tasarlanmıştır. Cumhuriyetle birlikte sosyal ve siyasal haklar elde eden kadınlar yavaş yavaş meslek sahibi olmaya başlamıştır. Kadın üzerine inşa edilen modern çekirdek ailede "eş ve anne" rolü üzerinden çifte yük getiren bu anlayış, kadının özel alan sorumluluklarını ihmal etmeden meslek sahibi olabileceği vurgusunu barındırmaktadır. Bu bağlamda, Cumhuriyet sonrası kurulan aileler, meslek sahibi olmasının yanında özel alan sorumluluklarını yerine getiren bir kadın yaratmıştır.

Kökleri, vatanın büyük bir aile olduğu fikrine dayanan aile kurumu, günümüzde toplumu ayakta tutan en önemli birim olarak görülmektedir. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren yönetime gelen tüm iktidarlar sağ ve sol ideolojiden bağımsız olarak ailenin korunması ve birliğini sürdürmesi için sosyal politikalar üretmiş ve üretmeye devam etmektedir. Cumhuriyet tarihinde nüfus politikaları, sosyal yardımlar, yaşlı bakımı gibi konularda yapılan düzenlemelerin temel amacı "kutsal aile yapısını korumak ve devamını sağlamak" üzerinedir.

Türkiye'nin kuruluşundan itibaren aile, temel bir kurum olarak devlet eliyle düzenlenen bir alan olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadının annelik rolüne vurgu yaparak modern bir aile yapısı kurulmaya çalışıldığı gözlenmektedir. İlk yıllarda aile, çağdaş Türk kadını imgesini yaratmaya dönük, aynı zamanda da nüfus politikalarına dayalı düzenlemelerdir. Ailenin korunması ve kurulmasını temel edinen sosyal düzenlemeler ufak tefek değişikliklerle günümüze kadar devam etmiştir. Günümüzde, yeniden üretilen cinsiyet rolleri ile, uygun kadın ve erkek kimliklerine göre büyüyen çocuklar sistemin devamını sağlayacak bireylere

dönüşecektir. Erkek “aile reisi” statüsüyle evini geçindirme, kadın ise “eş ve anne” olarak erkeğin ve çocukların bakımı sorumluluğunu üstlenecektir. Çocuklar cinsiyetlerine göre geleceğin “aile reisi” veya “annesini” olarak eğitilecektir. Yetişkin olarak haneden ayrıldıklarında aile ideolojisinin inşa ettiği toplumsal cinsiyet rollerine kendi çekirdek ailelerinde sürdüreceklerdir. (Öztürk, 2022: 4)

Türkiye'nin sosyo-ekonomik dönüşümü sürecinde aile, toplumu ayakta tutan temel yapı taşı olarak kabul edilmiş ve sosyal politikalar buna göre düzenlenmiştir. Bugüne dek yönetime gelen tüm iktidarlar, demografik sürecin farklı aşamalarında doğurganlığa müdahalelerini bir aile tasavvuru içinde sunmuştur. İdeal aile.; modern, milli, mutlu veya günümüzde olduğu gibi kutsal olarak tanımlanmıştır. Aile tasavvurları toplumsal düzenin değiştirilmek istendiğine ve değişimin ne yönde olması gerektiğine ilişkin ipuçları verir (Özbay, 2014:109)

2000'lere gelindiğinde zihinlerde yaratılmak istenen Kutsal Aile kavramı aynı zamanda, ataerkil uzantılar içeren toplumsal cinsiyet ideolojisi içerir. Buna göre kadın ve erkeklere özel alanda rol paylaşımı yapılır. Baba, evin geçimini sağlarken, kadın, iş ve özel hayatını dengede tutarak eşinin ve çocuklarının bakımını üstlenmelidir. Bu ideoloji, iki cins üzerinde baskı yaratacak şekilde, ailenin vazgeçilmez bir kurum olarak zihinlere yerleşmesini sağlar. 2000'den sonra düzenlenen sosyal politikaların, aile olgusuna dair daha muhafazakâr bir vurgu içerdiği görülmektedir.

Muhafaza edilmek istenen aileye dair politikaların, yalnızca Türkiye'yle sınırlı olduğunu söylemek yanıltıcı sonuçlara götürebilir. 2000 sonrası dünyadaki sınırların ekonomik anlamda yok olduğu küresel sermaye, ülkelerin bağımsız ekonomik modelde kalmasını imkansızlaştırmıştır. Dünyanın herhangi bir yerinde ortaya çıkan sorun, serbest dolaşan sermaye nedeniyle her yeri etkileme gücüne sahiptir. Bu nedenle neoliberal ismiyle yeniden tanımlanan kapitalizmin yarattığı krizler, ülkeleri doğrudan ve dolaylı olarak etkilemektedir.

Dünya genelinde muhafazakâr ideoloji, her zaman aileyi toplumun temeli olarak yüceltir. Bu görüşe göre ailenin parçalanması toplumda çürüme yaratacaktır. Krizlere yönelik yaygın tepki, kişinin sahip olduklarını kaybedeceği korkusudur. Sağ kanadın cinsel politikası, kadınların çıkarlarını bu şekilde eklememeye çalışır (Cornell, 1998:345).

Yeni muhafazakârlık ve kapitalizmin dönemseller ihtiyaçları, aileyi güçlendirmeyi gerektirmektedir. Sosyal hakların piyasalaştığı bir ortamda yoksulluğa karşı tampon olarak görülmektedir. Neo-liberal ekonomi politikaların yarattığı yoksulluğun sürdürülebilirliği geniş aile ağlarıyla sağlanmaya çalışılmaktadır. Kutsal aile mitiyle yoksulluğa isyanın en az bedelle bastırılması temel amaçtır. (Kerestecioğlu, 2013: 20).

Kültürel bağlamda aile algısı ve yapısındaki dönüşümün 2000 Sonrası Türkiye Sineması'ndaki yansımaları, gerek popüler gerekse sorunsal sinemada görülmektedir. Toplumsal kriz anlarında bireylere sığınak olarak inşa edilmek istenen aile, sinemaya “Kutsal Aile Miti”nin yeniden üretimi veya eleştirilmesi şeklinde yansır. Popüler sinemanın gişe kaygısıyla aileyi mutluluğun formülü olarak sunması son derece anlaşılır bir durumdur.

Bu çalışmanın konusu, düşük bütçeli, festivallere yönelik ve yönetmeninin üslubunu taşıyan filmlerdir. Sorunsal sinema örnekleri olarak adlandırılabilir bu filmlerin Türkiye'deki aile kurumunu sorgulama amacı taşıdığı düşünülebilir. Özellikle, 2000 sonrası çekirdek aile temasını merkezine yerleştiren filmler, aynı zamanda Türkiye'nin yıllar içinde geçirdiği toplumsal dönüşümüne dair izler taşımaktadır. Muhafazakarlık vurgusunun arttığı 2000 sonrası dönemde beyaz perdeye taşınan mahrem alanlar, dışarıdan bakıldığında mutlu tablolar sunan ama içerisinde gerilim ve çatışmanın olduğu tekinsiz alanlar

olarak tarif edilmektedir. Günümüzde, Türkiye'nin sosyo kültürel dönüşümüne paralel olarak, sinemadaki aile temasının 1980 öncesinden farklı özellikler taşıdığı söylenebilir.

2. TÜRKİYE SİNEMASI'NDA AİLE OLGUSU

2.1. 2000 ÖNCESİ AİLE TEMALI FİLMLER

Türkiye Sineması'nda aile anlatılarında evlilik, aile birliğinin bozulması gibi temalar çok sayıda filme konu olmuştur. Ülkenin uzun metraj film serüvenini başlatan 1917 yapımı *Pençe*, iki yakın arkadaşın evliliğe dair düşüncelerini paylaşmasıyla başlar. Bu bağlamda geleneksel aile yapısına yönelik tehditlerle dağılan aile birliği teması, Yeşilçam Sineması'nın sık sık ele aldığı konulardan biri olmuştur.

1922-1940 yılları arasında sinemaya tek adam olarak hükmeden Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde Batılı kaynaklardan uyarlanan aile temasının yerleştirildiği görülür. *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922)" ve *İstanbul Sokaklarında* (1931) gibi filmler, bozulan, yıkılan aile düzeninin, aile bireyleri üzerindeki yıkıcı etkisini konu almaktadır (Tosun, 1991:904). 1940'ların savaş ortamında ülkede yaygınlaşan Hint ve Mısır melodramlarının etkisiyle çekilen filmlerde, aileyi anlatan edebiyat uyarlamaları görülmektedir. Yasak aşk, ihanet, vb nedenlerle bozulan ailelerin öyküleri devam etmektedir.

1950'ler Türkiye'sinin değişen yüzünün sebebi iç göç olgusudur. Büyük umutlarla kentlere göç eden taşra insanının yaşamı sinema perdesine modern yaşam karşısında bozulan aile birliği teması olarak yansır. Geleneksel ve modern arasına sıkışan taşra insanının yaşamlarına dair anlatılarda aile kurumunu tehdit eden bu kez modern kentin baştan çıkarıcı ve yozlaştıran düzenidir. *Gurbet Kuşları* (1964), *Acı Hayat* (1963) gibi filmlerde, kentin acımasız ve insanı baştan çıkarıcı yapısı karşısında korunması gereken geleneksel aile vurgusu vardır.

Dünya çapında ekonomik ve toplumsal krizlerin egemen olduğu 1970'ler, Türkiye için çatışma ve kutuplaşma yıllarıdır. Televizyon yayınının başlamasıyla birlikte, aileler için sinemaya gitmek eğlence olmaktan çıkmıştır. Yeşilçam Sineması'nı ayakta tutan ailelerin evlerine çekilmesiyle, sinemalar erkek seyirciye yönelik erotik filmlerle dolar. Kadın ve cinsel sömürüye dayalı filmlerin yanı sıra, aile teması bu kez güldürü ve din vurgulu filmlere konu olmaya başlar. Milli Sinema akımıyla çekilen filmlerde aile, Müslüman kimliklerin perdeye yansıtıldığı temsillerdir. Temelde modernleşme veya Batılaşmaya karşı duyulan yozlaşma korkusunun tezahürüdür.

Bu filmler Batıdan ithal beğeni, ilkelerle özden kopuşun, aileyi ve dolayısıyla toplumu kişiliksizleştireceğini, kimliksizleştireceğini savunmuştur (Tosun, 1991: 908). *Kızım Ayşe* (1973), *Oğlum Osman* (1973) gibi filmlerin isimleri bile bireylerin aile içinde elde ettiği kimliklerin yansımasıdır. Modernleşmenin gençleri yozlaştırdığına dikkat çeken bu akım, geleneksel ailelerin çocuklarını Batı'nın "ahlaksızlığı"ndan kurtarma çabalarını anlatmaktadır (Soykan, 1993:90-91).

Öte yandan Akad'ın göç üçlemesi olan *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) filmleri ise göç olgusuna daha gerçekçi yaklaşan aile temalı filmlerdir. Öyküler üzerinden göç, emek bilinci ve para kazanma hırsı gibi temalar anlatılmaktadır. Artık aile sadece dışarıdan gelen müdahaleyle yıkılacak derinliksiz bir yapı değildir. Bu noktada artık ailenin içeride de sorunlu bir yapı olabileceği vurgusu ortaya çıkmaya başlar. Aileyi yekpare bir yapı olarak gören öyküler yerini, farklı çıkarları olan bireylerin oluşturduğu gruplara bırakmaya başlar.

1980'ler askeri müdahalesi sonrası, Türkiye'deki kamusal yaşamın parçalandığı hatta yok edildiği yıllardır. Tiyatro, sinema gibi kültürel etkinlik mekanları kapatılmış ve kamusal alan yasaklarla sınırlandırılmıştır. Bu dönem aynı zamanda Yeşilçam Sineması'nın terk edilişi

dönemidir. Eski biçim ve içeriklerin yerini bireysel anlatılar almıştır. Bu dönemin aile temsilleri geleneksel aile kalıplarını hepten yok sayan marjinal bir eğilim içerisine girer (Tosun, 1991: 908).

Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982) ve *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmleri, 1980 döneminin aile temalı filmlerine örnek teşkil etmektedir. Yeşilçam'dan farklı olarak kadın karakterlerin cinsel bir birey olarak ele alınması bu iki film üzerinden Türkiye Sineması'ndaki değişimi vurgulamaktadır. Artık romantik aşk için evlenen fedakâr genç kızlar ve evlatları için her şeyi yapan anneler, yerini cinselliklerini yaşayan kadınlara bırakmıştır. Bugüne dek "kötü kadın" üzerinden tanımlanan şehvet teması, dünyaya egemen olan feminizm akımının etkisiyle ana karakterlerin karakter özelliğine dönüşmektedir. Öte yandan, her iki filmde de mutsuz evliliği yüzünden başka bir erkekle ilişkiye giren kadınların sonu yine evlilikle biter. İlgisiz eş, uyumsuz çift gibi temalar üzerinden yasak aşk meşrulaştırılır ve filmin sonunda yeni ama daha dengeli bir aile birliği kurulur.

1990'lara gelindiğinde, Türkiye'de değişim rüzgarları her alanda hissedilmeye başlamıştır. TRT'nin tek sesliliğinden kurtulan ülkede, açılan özel TV ve radyo kanallarıyla birlikte farklı içerik üretme ihtiyacı öne çıkar. Bu dönem, aynı zamanda özel yaşamın ifşa edildiği ve sorgulandığı yıllardır. Televizyonda reality şovlarla şiddetin günlük bir seyirliğe dönüşmesi söz konusuysen, sinemada ailenin ifşa edildiği öyküler öne çıkmaya başlar. Bireyselleşme duygusuyla çıkarların çatıştığı haneleri anlatan ilk film Yavuz Özkan'ın *Yengeç Sepeti* (1995) olacaktır. Filmin başında mutlu ve geniş aile tablosu, yerini aynı sepet içine sıkışmış ve birbirlerini yemeğe çalışan bir yengeç sepetine bırakır. Özel kanallarla birlikte devlet sansüründen kurtularak şiddetin pornografisine dönüşen haber görüntüleri, filmin tonunu belirler. Bu noktada film "Kutsal Aile" mitinin ifşasıdır. Dışarıdan bakıldığında geleneksel geniş aileden ayrılan çekirdek ailelerin aslında o kadar sorunsuz olmadığı görülür. Yaşlı baba ve annelerini ziyarete gelen çocukların arasındaki gerilimler, film ilerledikçe su üstüne çıkmaya başlar.

2.2. 2000'LERDE DEĞİŞEN YÜZÜYLE TÜRKİYE SİNEMASI'NDA AİLE

2000 sonrası çekirdek aileyi merkeze yerleştiren filmlerde, belli temaların ön plana çıktığı görülmektedir. Bunlar mutsuzluk, baba otoritesi, ihanet ve suç gibi kavramlardır. Ev ortamı, güvenli ve mahrem alan olmaktan çıkarak tekinsizleşmeye başlar. Bireylerin duygusal yakınlık kurmaktan uzak olduğu görülür. Ailenin dışarıdan bakıldığında sağlam gibi görünen yapısı içi boş bir kabuğa dönüşür. Alternatifi olmayan bir yaşam olarak sunulduğunda, kadın ve erkek için mecburi rollerin üstlenildiği bir hapishane ortamını andırır. 1990'larda filmlerde sorgulanmaya başlanan ailenin yerini, 2000 sonrası filmlerde yapısal olarak çözüldüğünü ama yıkılmadığını gösteren öyküler alır. Her şeye rağmen aile, toplumun en önemli kurumu olarak ayakta kalmaktadır. Ev içinin duygusallıktan uzaklaşarak gerilimli ve buhranlı yapısına tezat olarak film sonlarında var olan durumu kabul eden karakterlerin aile yaşamını sürdürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda aile, içine girilmesi mecburi bir alanmış gibi gösterilmektedir. Bireysel mutlulukların önüne engel olmasına rağmen, öğretilmiş bir çaresizlik olarak her iki cins için de katlanılacak bir yapıdır.

Kadın ve erkek karakterlerin özel alan rolleri, filmlerde yeniden üretilmektedir. Belli yan karakterler üzerinden ise toplumsal cinsiyet ideolojisinin temsil edildiği görülür. Örneğin Köksüz'deki anneanne, Geriye Kalan'daki Sevda kapitalizm ile ataerkilliğin en önemli temsilcileridir. Baba-oğul ile anne-kız arasında ataerkil düzene uygun bir eğitim süreci görülür. Çoğunluk'ta Kemal'in oğlu, babası gibi olmak için eğitilirken, Köksüz'de Feride ve Özge ruhsal sorunları olan annesinin "kocasız" durumundan ders çıkaracak şekilde erkek egemen sisteme uyum sağlamak için yetiştirilirler. Feride'nin filmin sonunda başka bir erkeğin egemenlik alanını tercih etmesi bundandır. Özge ise anneannesinden "gelinlikle çıkan, kefenle döner" sözüyle kadının evlilik ve ölüm arasında seçimi olmadığını öğrenir.

Toplumsal cinsiyet ideolojisinin uzantılarını, kadın ve erkeklerin eğitim ve iş durumlarına bakarak da görebiliriz. Bu dönemin çekirdek aile temalı sorunsal filmlerindeki kadın karakterlerin meslek ve eğitim düzeyi, 2000 sonrası aile politikalarına paralel olarak resmedilmektedir. 2013 TÜİK verilerine göre kadınların yalnızca yüzde 31'i işgücüne katılmaktadır. Çalışan kadınların genellikle erkeklere göre düşük ücret aldığı görülmektedir. Bu durum, kadının ailesinin geçimine katkı sağlamak amaçlı ek gelire imkân sağlayan işlerde çalışmaya devam ettiğini göstermektedir. Özel alan sorumluluklarını ihmal etmeyecek şekilde, kadına sunulan roller, öğretmenlik, yemek sektöründe işçilik ve gündelikçilik gibi iş alanlarındaki işlerdir.

Üç Maymun'da Hacer yemek fabrikasında işçidir. Vavien'de Sevilay gündelikçidir. *Geriye Kalan*'da Sevda ev hanımıdır. Boş zamanını eşinin ve kızının ihtiyacını gidermek için kullanır. *Köksüz*'ün annesi Nurcan da ev hanımıdır. Sevda ile arasında temizlik takıntısı ilişkisi kurulabilir. İki karakterin de eşleri üzerinden kurduğu edilgen konum, zamanla hijyenik bir saplantıya dönüşmüştür. *Çoğunluk*'taki annenin adı filmin hiçbir yerinde geçmez. Bu bile kadının kamusal alanda değerinin göstergesi olabilir. Anne karakteri Sevda ve Nurcan gibi ev hanımıdır.

Erkek karakterlerin kadınlara kıyasla eğitim ve meslek anlamında kadınlardan daha iyi olduğu görülür. Bütün filmlerde evinin geçimini sağlayan bir aile reisi vurgusu vardır. *Üç Maymun*'da Eyüp özel şoförlük yapmaktadır. Filmin başında patronunun suçunu üstlenmesi ailesine daha iyi bir yaşam sunmak içindir. Aile reisliği yükü Eyüp'ün hapse girmesiyle sonuçlanınca, erkek kimliği eşi ve oğlu tarafından sorgulanmaya başlar. Babanın olmadığı yerde kaos başlar. Hacer kocasını aldatır, İsmail ise cinayet işler.

Çoğunluk'ta Kemal orta üstü sınıfa dahil bir müteahhittir. Başarılı olması erkek olarak dış dünyada, baba olarak evde iktidarını perçinler. Kemal'in sorgulanamaz konumu mutlak bir devlet gücünün özel alana sızan tezahürüdür. Mertkan'da filmin sonunda babası gibi erkek olmayı başarır.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi'nde baba bir anayasa profesörüdür. Saygın konumu ve kişisel bağlantıları sayesinde evini geçindirirken, aynı zamanda oğlunun ve kızının iş bulmasını sağlar. Hane üyeleri babaları sayesinde geçinmekte ve yaşamaktadır. Bu nedenle Celal'in, eşinin cinayeti nedeniyle hapse girmesi onların en büyük korkusudur.

Geriye Kalan filminde Cezmi doktordur. Özel bir hastanede çalışarak eşine ve kızına son derece lüks bir yaşam sunar. Vavien'de Celal işlerinin kötü gittiğini söyleyen bir elektrikçidir. Öte yandan Sevilay'ın paralarının kontrolü, filmin sonunda tamamen Celal'e geçer. Sonuç olarak, filmlerde erkekler saygın mesleği olan veya ekonomik anlamda güçlü figürlerdir.

Bu dönemin aile temsilleri giderek zayıflayan, içerisinde problemlili ilişkiler ve çelişkili yaşam yönelimleri barındıran, bireysel yaşamlara referans olma niteliğindeki diğer toplumsal kurumlarla birlikte, etkinliğini kaybeden bir aile tasarımıdır. Bireylerin özgürlüklerini kısıtlayan kuşatıcı ve kontrolcü bir yapı olarak resmedilmektedir (Oktan, 2013: 195). Baba otoritesinin yokluğu veya varlığı üzerine kurulan öyküler üzerinden, baba-oğul ile devlet-vatandaş arasındaki iktidar alanı sorgulanmaktadır. Koruyucu ve kollayıcı babanın sınırları içinde kaldığı sürece aile, bireyler için vadedilen korunaklı limana dönüşmektedir.

Karakterler üzerinden 2000'ler ile 1980 öncesi filmler arasında ciddi farklılıklar olduğu söylenebilir. Tam anlamıyla karakter olmasalar da film karakterlerinin Yeşilçam'ın stereotipleşmiş yapısından uzaklaştığı söylenebilir. Yeşilçam'ın güçlü erkek kimliğinin artık hiçbir yere ait olmayan, problemlili ve hastalıklı erkekler tarafından temsil edilmesi söz konusudur. İyi ve kötü karakter arasındaki ilişki, olabildiğince bulanıklaşmıştır (Kabadayı, 2016:

183).

Bu dönem ana akım sinema örneklerinde baba-oğul çatışması üzerinden geleneksel öze dönüş özlemi işlendiği görülebilir. *Babam ve Oğlum* (2005), *Babam* (2017), *Bizi Hatırla* (2018) vb filmler, birey olma çabasıyla ekonomik veya politik seçimleri yüzünden geleneksel aile yapısından kopup kent yaşamında başarısız olan oğulların geri dönüş öykülerini anlatır. Nostaljik Yeşilçam trükleriyle bezeli filmlerde eski aile birliğine özlem duygusu hakimdir. Vefa, özlem ve pişmanlık dolu erkeklerin öyküleri seyircide gülme ve ağlama arasında gidip gelen hisler uyandıracak şekilde tasarlanmıştır.

Öte yandan *Çoğunluk*, *Üç Maymun* ve *Celal Tan ve Ailesi'nin Aşırı Acıklı Hikayesi* gibi sorunsal sinema örneklerinde, baba otoritesinden kaçamayan oğullar anlatılır. Aile reisinin iktidarıyla sağlanan güven ortamından vazgeçememe ortak temadır. Küresel dünyanın ekonomik krizlerinin yarattığı işsizlik, gelir dağılımındaki adaletsizlik ve sömürüye dayalı piyasa ortamında çocukların, sert babalarının gölgesi altındaki rahat yaşamı tercih ettiği görülür.

Çoğunluk'un babası Kemal, 2000'ler Türkiye'sinin başarılı bir figürüdür. Kamusal ve özel alan iktidarının gücü ekonomiktir. Küresel sermayenin yön verdiği liberal politikalara uygun rekabet koşullarında başarılı bir inşaat şirketi yürütür. 2000 sonrası ülke ekonomisinin neoliberal dönüşümünü iyi okuyan ve değerlendiren muhafazakâr bir orta sınıf aile babasıdır. Filmdeki milliyetçilik vurgusu Türkiye'de 2000 sonrası yaygınlaşan etnik kimlik politikalarına karşı gelişen bir savunma duygusunu vurgular.

Eşi, oğulları, işçileri üzerindeki gücü toplumsal yaşamda devletin gücüne denktir. Bu noktada film, devlet ile Kemal arasında paralellik kurar. 2000 öncesi statükocu devlet anlayışının temsili olarak etnik bir vatandaşlık tanımı üzerinden aileyi tanımlar. Aile, aynı etnik köken ve sınıftan insanların kurmak zorunda olduğu en temel kurumdur. Ötekinin düşman ilan edilerek dışlanması bu noktada aile ideolojisinin bireysel özgürlüklere karşı duruşunu temsil etmektedir. Herkes öyle ya da böyle aile kurmak, nesli devam ettirmek üzere programlanmalıdır. Filmde Mertkan'ın geçirdiği süreç, aile ideolojisinin farklılıklarıyla mevcut düzeni tehdit edenleri dize getirme aşamalarıdır. Filmin sonunda Mertkan'ın babası gibi olması bu açıdan anlamlıdır. Mertkan üzerinden ataerkil sertlik vurgusuyla Türk ailesinin kutsallığı vurgulanır. Film boyunca etnik söylem ve milliyetçilik üzerine temellendirilen sert baba otoritesine direnen Mertkan ileride babası gibi bir aile kuracaktır.

Celal Tan, Kemal kadar sert olmayan güçlü bir baba otoritesine sahiptir. Ailenin mutlak reisi Celal filmde, Cumhuriyet devrimlerinin yarattığı çağdaş kentsel aile babasını temsil etmektedir. Celal, ailenin reisi olarak güçlü baba kimliğiyle ev içindeki iktidar uzantısıdır. Hanenin temel geçindiricisi olmakla birlikte, tanrısal güçle yaşatacak ve kollayacak babalık erkine sahiptir. Oğul Kamuran, Özal Dönemi'nin tüketim ekonomisine dayalı neoliberal politikalarının ürünüdür. Babasının toplumsal statüsünü kullanarak devlet ihalesi almaya çalışan girişimci profili çizer. Celal sahip olduğu erkle eşinin, annesinin ve çocuklarının yaşam kaynağını oluşturmaktadır. Filmin sonunda Celal'in baba erkinin sağladığı konforlu yaşamın devam etmesi için aile üyeleri ellerinden geleni yapar. Eşini öldürmesine rağmen Celal kamusal ve özel alandaki statüsünü, gücünü ve ilişkilerini kullanarak cezasız kalır.

Öte yandan babasızlık, *Köksüz*'de karmaşayla eş tutulmaktadır. Babanın yokluğu nedeniyle, aile içinde iktidar alanının parçalanmasını anlatır. Film, babanın ölümüyle bozulan ev düzeninin bireyler üzerindeki yarattığı baskı ve gerilime odaklanır. Babasızlık, köklerinden kopmuş aile üyeleri demektir. Evi ayakta tutan direğin yıkılmasıdır. Ataerkil güç tarafından yaratılan güvenli alanın yok olmasıyla ev kaotik bir ortama dönüşür.

Filmde ikincil ebeveyn olarak anne Nurcan'ın aile reisliğini taşıyamaması, çocukların toplumsal rol paylaşımında sorun yaşamasına neden olur. Evin büyük kızı Feride, ailesinin yükünü taşımaktan yorulunca başka bir erkeğin iktidar alanına girmeyi tercih eder. Bu seçim onun yanlış bir evlilik yapmasına yol açacaktır. Filmin açık bırakılan sonu, babanın olmadığı bir toplumda yaşanabilecek karmaşayı vurgular. Anne Nurcan, eşinin yokluğuyla intihar etmeyi tercih ederken, Feride muhtemelen annesinin içine hapsoldüğü ev yaşamını kocasının iktidar alanında yaşamaya devam edecektir.

2000 Sonrası aile filmlerinde evlerin sıklıkla suç alanına dönüşmesi görülmektedir. *Üç Maymun*, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*, *Geriye Kalan* gibi filmlerde herhangi bir nedenden dolayı bozulan aile düzeni cinayet işlenerek yeniden sağlanır. 1980'lerin mutlu aile tablosu yerini, bu dönemde soğuk, duygusuz ve sırlarla dolu bir ev ortamına bırakmıştır. Aile, üyelerinin duygusal ve psikolojik ihtiyaçlarını gidermekten uzak bir çıkarlar sistemine dönüşür. Herkes, aile ideolojisinin üstüne yüklediği rolü taşımakla yetinir. Baba, evinin geçimini sağlamalı, bunun karşılığında da eşi ve çocuklarından hizmet ve saygı görmelidir. Kadın, eşine sadık, fedakâr ve iffetli olmalıdır. Aksi durumda yukarıda adı geçen filmlerde olduğu gibi aile düzeninin bozulmaması için suç işlenecektir. Üç filmin ortak noktası ise işlenen suçun başka birinin üzerine yıkılması veya suçun cezasız kalmasıdır. *Üç Maymun*'da para karşılığı hapse giren Eyüp, filmin sonunda oğlunun suçunu yüne para karşılığı başkasının üstlenmesini ister. Celal'in suçu ise aile üyelerinin ortak çabaları sonucu masum insanların üzerine yıkılır. *Geriye Kalan* ise, Zuhâl'in neden ve kim tarafından öldürüldüğü sorusu yanıtlanmadan biter.

Üç filmde de asıl vurgu, her şeye rağmen, bozulan birliğin yeniden sağlanması ve her ne olursa olsun aile kurumunun devamının sağlanması üzerinedir.

3. SONUÇ

Başlangıçtan 1980'lere kadar çekilen aile filmlerinde geleneksel-modern veya kentsel-kırsal karşıtlığı üzerine kurulan öyküler, zamanla dönüşüme uğramıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde olay örgüsünün gerçekçiliğinin arttığı görülmektedir. Karakterler, iyi-kötü, namuslu-namussuz gibi keskin uçlu stereotiplerden karakterlere dönüşmeye başlar. Filmlerde iç ile dış dünya arasındaki etkileşimde keskin hatların bulanıklaştığı görülmektedir. 1960'ların aile filmlerinde özel alanın kutsallığını modern kent, göç ve Batılılaşma gibi dış unsurlar bozmuş gibi sunulurken, 2000'lerde ailenin halihazırda sorunlu yapısına değinen temalar görülür. Mahremiyetin ifşası sonucu, filmler kutsanan ailenin o kadar da güçlü, mutlu ve kutsal olmadığını göstermektedir.

1990'larda başlayan bireyselleşme sonucu, Türkiye'de devlet gücünün sorgulanmaya başladığı bir dönemde, sinemadaki aile temsillerinde baba karakterlerinin zayıfladığı görülmektedir. 1980 öncesi güçlü erkek tipleri, yerini bunalımlı, takıntılı ve şiddet uygulayıcı karakterlere bırakmıştır. Ailenin kutsanmasıyla dışarıdan görünen sağlam yapısı, 2000 sonrası filmlerde eşler arasında uyum sorunları, iletişimsizlik hatta sevgisizlik göze çarpmaktadır. Evlilikler ekonomik güç yoksunluğu veya alternatifsizlik nedeniyle sürdürülmeye devam ettirilmektedir. Ailenin kutsallığı, dışarıdan sağlam görünen ama içi paramparça boş bir kabuğa dönüşmüştür. Romantik aşk, sevgi, bağlılık teması giderek kaybolmuş, evlilikler çiftler arasında çıkar çatışması veya çaresizlikle yürütülen bir kurum haline gelmiştir. Bu noktada erkeğin ve kadının toplumsal yaşamda elde ettiği cinsiyet rolleri önem kazanır.

Mutluluk, yakınlık ve tatmin alanı olarak düşünülen aile aslında içi boş bir kabuk gibi tasarlanmıştır. Seçilen filmlerde geleneksel sinemada aksettirilen mutlu ve kutsal aile mitinin parçalandığı görülmektedir. Romantik aşk, sevgi, bağlılık ve dayanışma gibi olumlu değerleri temsil etmesi gereken aile; gerilimin, suçun, ihanetin kol gezdiği mekâna dönüşmüştür. Aile ideolojisinin temel varsayımı üzerinden dış dünyada ezilen bireyin sığınağı olacak haneler,

toplumsal dönüşümlerin yarattığı sorunlar nedeniyle dağılmaya yüz tutan ama parçalanmayan yapılarıdır. Erkek ve kadınlar için vazgeçilmez bir kurum olarak temsil edilmektedir.

Sonuç olarak, ele aldığımız filmlerde aile, evlilik akdiyle kurulmuş, erkek toplumsal yaşamın vazgeçilmez kurumu olarak temsil edilmektedir. Filmlerin sonlarında hapis hane yaşamına benzetilen hanelerin barındırdığı şiddet, ahlaki çürüme, cinayet, iletişimsizlik, kötücül kavramlara rağmen, evliliklerin sürmesi bu açıdan anlamlıdır. Yaşananlara rağmen bir arada kalmayı tercih eden aileler, son yirmi yılda yaşamın her alanında alternatifliğin bir yansımasıdır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bu evlerde, kurulacak yeni ailelerin de temeli atılmaktadır. Ataerkil düşünce sisteminin toplumun her alanına yayılması sonucu, ne yazık ki popüler sinemanın dışında olduğu iddiasındaki filmlerde de alternatif yaşam fikrine sahip karakterlerin filmin sonunda cezalandırılması veya sisteme uyum sağlaması ile bitmesi manidardır. Türkiye’de kişisel üsluplarla aile kavramına alternatif getirebilecek bu filmlerin, sadece mevcut durumu tespitle yetinmesi veya örtük yollarla aileyi kutsaması, sorunsal sinemayı popüler filmlerden daha tehlikeli yapmaktadır. Eleştirel yaklaşım iddiasıyla ortaya çıkıp, durum tespitinde kalmak hastalığın yayılmasına dolaylı yoldan hizmet etmektedir.

Sorunsal sinemanın alternatif sunmak iddiasıyla örtük veya açık olarak tekrar tekrar ürettiği ataerkil uzantılar, erkeği hegemonik düzeyde ezen, kadını ikinci sınıf gören, çocuğun bireyselleşmesine izin vermeyen toplumsal zihniyetin sürdürülmesi demektir.

Ailenin tek bir yapıya indirgenmesi, farklı yaşam biçimlerinin yadsınmasıyla sonuçlanır. Aile ideolojisi yerine, alternatif yaşamların var olduğunu gösteren yapımlar, bireylerin seçim şansı olduğuna/olabileceğine dair umutlarını yeşertecektir.

KAYNAKÇA

Cornell, R. W. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Giddens, Anthony. (2012). Sosyoloji, Kırmızı Yayınları: İstanbul.

Gittins, Daniel. (2012). Aile Sorgulanıyor, Pencere Yayınları: İstanbul.

Kerestecioğlu Özkan, İnci. (2014). “Mahremiyetin Fethi: İdeal Aile Kurgularından İdeal Aile Politikalarına”, Başka Bir Aile Anlayışı Mümkün Mü?, 09–10 Kasım 2013, İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, ss. 10-21.

Poster, Mark (1989). Eleştirel Aile Kuramı, (Çev.) Hüseyin Tapınç, Ayrıntı Yay., İstanbul

Kabadayı, Lale (2016). “İyi Adam-Kötü Adam: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme” Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri, (ed. Huriye Kuruoğlu), Nobel Yaşam, ss. 167-185.

OKTAN, Ahmet. (2013). “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”, Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi, 5 (2) ss. 152-166.

Özbay, Ferhunde. (2015). Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus, İletişim Yayınları: İstanbul.

Özgüç, Agâh. (1993). 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması, Bilgi Yayınevi: İstanbul.

Özgüç, Agâh. (1988). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Broy Yayınları.

Öztürk Bulut, Özlem (2022) 2000 Sonrası Türkiye Sineması'nda Aile İdeolojisi,
(Yayınlanmamış Doktora Tezi/DEÜ)

Soykan, Fetay. (1992). Türk Sineması'nda Kadın 1920-1990: Altındağ Matbaacılık: İzmir.

Tosun, Necip. (1991). "Türk Sineması'nda Aile", Türk Aile Ansiklopedisi Cilt:3
(ed. D. Mehmet Doğan), Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları,
ss. 902-908.