

2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Belleğine Yolculuk: *Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler Filmleri*

Gökhan Evecen*

Özet

Günümüz karmaşık ve hız dünyasında değişen/dönüşen toplum aile bireyleri üzerinde travmatik etkiler yaratmaktadır. Travmatik geçmişin gerek bireysel gerekse toplumsal bellek üzerinde kendini dayatan bir etkisinden söz edilmektedir. Bu anlamda travmatik geçmişle hesaplaşmanın bir yolu olarak anlatı ve onun bir türü olan sinema, bellek mekânı ve bellek aracı olarak işlev görmektedir. Türkiye'nin yapısal dönüşüme uğradığı belli konaklarda aile, toplumsal değişimden nasibini almakta ve bu durum sinemaya da yansımaktadır. Ailenin kutsal bir yapı olarak görüldüğü ülkemizde kurumun sarsılmasına yol açan sebepler Türk sinemasında genel olarak 2000'e kadar dışarıda aranmıştır. 2000 sonrasında aile kurumunun sarsılmasına sebep olan etmenler artık ailenin içerisinde aranmaya başlar. 2000 sonrası Türkiye'nin çekirdek ailedeki travmatik geçmişinin sinemadaki temsillerini farklı biçimlerde de olsa devam ettiği görülmektedir. Çalışmada aynı konuları ele alan yeni Türk sinemasının kurucu yönetmenlerinden Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008) ve ikinci kuşak yönetmenlerden Tolga Karaçelik'in *Kelebekler* (2018) filmleri aracılığıyla ailenin travmatik belleğine yapılan yolculuk ele alınmaktadır. Bu anlamda filmler, aile, bellek ve yolculuk temaları altında betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiş ve birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Çözümleme sonucunda içerik anlamında bu temaların pek çok yönden ortak kesişim noktaları yakalanmış, ayrıca yönetmenlerin kişisel belleklerinin filmlerine yansıdığı görülmüştür. Yönetmenlerin üsluplarının farklılığından kaynaklı olarak anlatım yapıları farklılık gösterse de günümüz insanının travmatik geçmişle hesaplaşmasında sinemanın etkin olarak kullanıldığı tespiti yapılabilmektedir. Her iki filmde, aile bireylerinin birbirleriyle hesaplaşmalarından, başladıkları yolculukların devam ettiğinden, ulaşılmak istenen geçmişe ulaşılmasa da geçmişe temas etmelerinden söz edilebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Aile, Bellek, Yolculuk, 2000 Sonrası Türk Sineması

*ORCID: 0000-0003-4767-5040

E-Mail: gokhanevecen@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.681343

Geliş Tarihi - *Received*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 15.05.2020

Journey to the Memory of Family in Turkish Cinema After 2000: Pandora's Box and Butterflies Films

Gökhan Evecen*

Abstract

The changing / transforming society in today's complex and speed world creates traumatic effects on family members. Traumatic past has an impact that imposes on both personal and social memory. In this sense, narration as a way of reckoning with the traumatic past and its kind, cinema, functions as a memory space and a means of memory. Turkey's host family in particular suffered structural transformation, taking its share of social change and this is reflected in cinema. In our country, where the family is seen as a sacred structure, the reasons leading to the shaking of the institution were generally searched abroad until 2000 in Turkish cinema. After 2000, the factors that caused the family institution to be shaken begin to be searched in the family. After 2000 the cinema represents the core of Turkey's traumatic past in the family is seen as continuing, albeit in different ways. In the study, the journey to the family's traumatic memory is discussed through the films of Pandora's Box (2008), one of the founding directors of the new Turkish cinema, which is addressing the same issues, and Tolga Karaçelik's Butterfly (2018), a second generation director. In this sense, the films were analyzed and compared with each other under the themes of family, memory and travel with descriptive analysis method. As a result of the analysis, common intersection points of these themes in terms of content were captured in many ways, and it was also seen that the personal memories of the directors were reflected in their films. Although the narrative structures differ due to the differences in the styles of the directors, it can be determined that cinema is used effectively in the reckoning of today's people with the traumatic past. In both films, it is possible to talk about the family members' reckoning with each other, the journeys they have begun to continue, and the past they have touched, even if the desired past is not reached.

Keywords: Family, Memory, Journey, Turkish Cinema After 2000

*ORCID: 0000-0003-4767-5040

E-Mail: gokhanevecen@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.681343

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 15.05.2020

Giriş

Şimdinin olanca hızıyla aktığı günümüz dünyasında, üreme - çocuğun toplumsallaşması - psikolojik sağaltım mekânı olan aile kurumu da hızlı bir değişim yaşamaktadır. Her büyük değişim - dönüşümün bireylere yansması farklı olabileceği gibi dönüşen aile yapısının travmatik yansmaları da her ailede farklı bir görünüm arz edebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında aile, yaşanan travmatik anıların bir hesaplaşma mekânı olarak konumlanmaktadır.

Deneyimlerin kaydedilmesi, istendiğinde geri çağırılması ve dolayısıyla istenmediğinde geri çağırılmaması (seçme - ayıklama) süreçlerini kapsayan belleğiyle birlikte aile, bir toplumsal bellek mekânı olarak karşımızda yer almaktadır. Grubun ortak geçmişe ve değerlere, sembollere dayalı bir niteliğe sahip olması boyutuyla toplumsal belleği oluşturan sürecin travmatik deneyimlerinin aile bireyelerine yansması farklıdır. Çocukluk ile başlayan aile belleğinin mekânı olarak evin, kişinin o süreçlerde yaşadığı deneyimlerle birlikte zihinde anlamlandırıldığı görülmektedir. Hatırlama araçlarından mekân, belleği tetikleyebilme ve geçmişi daha somut hatırlayabilme imkânını taşımaktadır.

Geçmişin bugünün önüne geçmesi olarak tanımlanabilecek travmanın, yarattığı fiziksel ya da ruhsal tahribatın iyileştirilmesinde anlatının işlevsel bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Gerek bireysel gerekse de toplumsal bellek bağlamında geçmişle yüzleşmenin yarattığı sağaltım, bireyin şimdiki zamanını ve gelecek zamanını sağlıklı yaşayabilmesini sağlayabilmektedir. Belleğin işleyişine benzer biçimde sinemanın da kaydetme ve seçme işlemini gerçekleştirerek, yeniden inşa anlamında bireyin bilincine seslenebilmektedir.

Geçmişle hesaplaşmanın yaşanabilmesi için şimdiden geçmişe bir yolculuğa ve bu yolculukta kullanılacak araçlara gereksinim duyulmaktadır. Fiziksel ya da felsefi anlamda bir yerden başka bir yere yolculuk etme, kişinin düşünme pratiklerini de etkilediğinden geçmişle yüzleşme anlamında kişiye daha çok zaman tanımaktadır. Bu yolculuğa çıkış ve yolculukta geçmişe temas etme anlamında telefon, ses kayıtları, filmler, mektuplar, kişilerin kullandığı eşyalar gibi bir dizi duyumsallaşabilecek nesnelere aracılığıyla bireyin geçmişe yolculuğu daha somut ve daha hızlı gerçekleşebilmektedir.

1990 sonrası Türk Sinemasına bakıldığında Asuman Suner'in (2006) *Hayalet Ev* olarak vurguladığı üzere geçmiş denenen hayalet, ülkemiz bireyinin dünyasını sarmalamaktadır. Kimlik, aidiyet, bellek olarak açıldığı kavramlarla Suner, yeni Türk Sinemasının, bu kavramlar etrafında gezindiğini söylemektedir. 2000 sonrası dönemde de benzer konuların sinemada sıkça ele alındığı görülebilmektedir. Buna yönelik olarak çalışmada konu anlamında birbirine çok yakın, son dönem Türk sinemasından seçilmiş *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu - 2008) ve *Kelebekler* (Tolga Karaçelik - 2018) filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiş ve aile, bellek ve yolculuk temaları altında çözümlenmiştir.

Değişen – Dönüşen Toplumun Prototipi: Aile

Tolstoy'un *Anna Karenina* romanının girişinde yer alan söz, aile kurumunun kurumsal varlığına işaret eder: "Mutlu aileler birbirine benzerler, her mutsuz ailenin ise kendine özgü bir mutsuzluğu vardır". Tolstoy'un bu sözü, ailenin toplumsal bir kurum olarak ailenin çocuklarının toplumsallaşması ve bir prototip olarak toplumsal biraradalığın altını çizer. Aile, bu varoluşunu gerçekleştirebildiği sürece aile bireylerinin mutluluğundan bahsedilebilir. Tersine durumda ise aile birliğinin çeşitli nedenlerden ötürü mutsuzluk tablolarından bahsedilebilir.

Modern dönemle beraber geniş aileden çekirdek aileye dönüşen yapıyla aile, toplumsal işbölümündeki farklılaşmaya paralel olarak daralma ve işlevlerinde belli başlı azalmalara doğru bir seyir izler (Aytaç, 2007, s. 73). Bu daralmanın bir sonucu olarak yeni aile yapısında ilişkiler daha yoğun yaşanır. Buradan yola çıkarak çekirdek ailenin çocuğun toplumsallaşması ve aile bireylerinin psikolojik sağaltımın sağlanması olarak söylenebilir (Zeybekoğlu Dündar, 2012, s. 50). Geleneksel aileye özgü işlevlerin modernleşmeyle birlikte modern kurumlara devredilmesiyle mahremiyet de alenileşerek daralmaya başlamıştır. Ebeveynler, günlerinin çoğu vaktini işte harcarken, çocuklar da kreşte veya okulda zamanlarını geçirmektedir. Arta kalan vakitlerde ise aile üyeleri kitle iletişim araçlarını kullanarak özel alan aileyi kamusal alana taşımaktadır (Turğut, 2017, s. 108).

Psikolojik sağaltım, devingen ve çok yönlü bir yapıya sahiptir. Sağaltımın gerçekleşemediği durumlara bakıldığında gerek toplumsal gerekse de aile bireylerinin çatışması yer almaktadır. Modern yaşam ile birlikte ailenin birçok işlevinin dışarıya taşınması ile daralan çekirdek ailede sorunlar daha yoğun bir şekilde yaşanır. Buna bağlı olarak eşlerden birinin arzu-isteklerinin eşi tarafından engellenmesi veya öyle düşünülmesi olarak tanımlanabilecek bir ikili çatışma doğabilmektedir. Aileye muhtaç olarak doğan ve büyüyen çocuğun ilk okulu ailedir. Çocuk ilk olarak, bilgi, duygu ve davranış kalıplarını ailede öğrenir. Bu süreç de aile içinde uygulanan sosyalleştirme amaçları, metotları ve üslupları ile belirlenir (Marshall'dan aktaran Bayer, 2018, s. 224). Çocuğun karakterinin oluşmaya başladığı zamanlarda aile içi sorunlarla karşılaşması gelecekteki yaşamını da derinden etkileyebilmektedir. Bu durum, toplumun prototipi olan ailenin, sadece olumlu olarak görünemeyebileceğinin de kanıtını taşımaktadır.

Son yüzyılda dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye'de de çoklu ve doğrusal olmayan modernleşme eğilimleri anlamında nüfus artışı sektörel dağılım, doğurganlık seviyesi, sosyal güvenlik, kadının toplumsal konumu, zihniyet yapısı gibi pek çok sosyodemografik anlamda dönüşümler yaşanmıştır (Koç, 2014, s. 24). Türkiye İstatistik Kurumunun 2018 yılında yaptığı araştırmaya göre 23.221.218 hanenin 15.173.997'sinin (% 65,35) çekirdek aileden oluştuğu raporlanmıştır (TÜİK, 2018, www.tuik.gov.tr).

Aytaç (2007, s. 10), mahallenin komşuluk ilişkileri, dayanışma kültürü, yüz yüze insan ilişkileri yapısından bir toplama alanına döndüğünü ifade eder. Buradan yola çıkarak Yaşartürk'e göre (2014, s. 11) bu durum, ailenin dış dünyaya güvensizliğinin bir sonucu olarak kendi içine kapandığını göstermektedir. Öte yandan Uçar İlbuğa, aile kurumumuzun bir taraftan küreselleşme, teknoloji ve çoklu medya dünyası ile yerellik ve gelenekselliğin

eşit oranda ağırlık kazandığı bir toplumun içinde yaşamakta olduğumuzun altını çizer (2012, s. 7-35). Gerek dünyada ailenin geçirdiği dönüşümün gerekse de ülkemizin bulunduğu yapısal durumdan kaynaklı olarak ailenin yaşadığı değişimin olağanüstü olduğu söylenebilir. Ailenin yaşadığı bu olağanüstü değişimlerin yansıması sanatsal bir ifade alanı olan sinemaya da yansısını bulmaktadır.

Bastırılanın Geri Dönüşü Olarak Travmatik Bellek

Deneyimlerin kaydedilmesi, saklanması ve geri çağrılması olarak değerlendirilen belleğin unutmayı da kapsadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Öyle ki bireyin hatırlama edimi seçici bir eylem olduğundan unutmama edimini de seçici olarak yaptığı sonucu çıkarılabilmektedir. Bu anlamda bellek süreçlerinin kurgusal bir yapıya sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir. Nitekim Göle, hatırlamanın bellekte çok yönlü olarak saklandığını ve hatıranın şimdiki zamanla ilişkisinin zaman ilerledikçe zayıflayıp koptuğunu belirtir. Bundan dolayı da anımsama süreci düşlemlerimizle yakından ilişkili olabilmekte, olgunun çeşitli kaynakları gittikçe tek kaynağa doğru evrilebilmektedir (2007, s. 29). Kişisel bir evrende işliyor gibi görünen bu sürecin psikoloji alanından sosyoloji alanına doğru da kayması zaman almayacaktır. Toplumsal bellek kuramının öncüsü, Durkheim'in öğrencilerinden Maurice Halbwachs, her ne kadar bireyde gerçekleşmiş olsa da anımsamaların ve unutmaların toplumsal bir çerçeve içinde inşa edildiğini öne sürer. Doğrudan ya da dolaylı olarak bağlı olduğu topluluğa ait olan bireyin bellek süreci bir bilinç halinde gerçekleşir (2017).

Başaran İnce'ye göre toplumsal bellek bir tarih değildir ama her iki bellek de birbirinden bağımsız değildir. Tarihsel bellek, geçmişte birebir deneyimleyenler değil dolaylı olarak -dinleyerek, okuyarak, anma törenlerine katılarak- öğrenilen bir bellek çeşididir ve geçmiş, sistematik bir biçimde ele alınır. Toplumsal bellekte ise geçmişin, grubun bireylerinde yarattığı izlerin nesilden nesile aktarılmasıdır (2010, s. 14).

Bireyin toplum içindeki diyalektik bağdan oluşan anımsama-unutma sürecini derinden etkileyen travma kavramına değinmek gerekmektedir. Travma, insanın beklemediği olaylara ve durumlara tanık olması veya bunları yaşamaları sonrasında şu anki fiziksel ve ruhsal sağlığını olumsuz etki etmesidir (Herbert'ten aktaran Becerikli ve Boz, 2019, s. 345). Bellek gibi travmalar da bireysel ve toplumsal olarak biçimlenebilmektedir. Toplumsal bellek gibi toplumsal travmalar da topluluğa ait bireylerce deneyimlenir. Her bireyin kendine göre deneyimlediği toplumsal travmalara bakıldığında bellekle ilintili olarak ele alındığı görülmektedir. Sancar'a göre 1980'lerle beraber "hafıza patlaması", "hafızanın başkaldırısı" "hafızanın intikamı", "hafıza konjonktürü" gibi söylemler, yeni paradigmanın oluşmaya başladığını kanıtlamaktadır. Dünyanın pek çok yerinde yaşanan radikal toplumsal değişimler, toplumların kendi geçmişlerini ele almaya başladıklarını ve "geçmişle hesaplaşma" kavramının merkezi bir tartışma argümanı haline gelmiştir (2016, s. 19).

Bastırılanın geri dönüşüne işaret eden bu kavram, unutmama, unutturma ve bastırma eylemlerinin yerine hatırlama, hatırlatma ve hesaplaşma eylemlerini koymaktadır. Eduardo Galeano'nun *Tepetakkak. Tersine Dünya Okulu* adlı romanına atıfta bulunan Sancar, İspanyolcada *hatırlamanın* birkaç asır öncesine değin *uyanmak* kelimesiyle eş anlamlı olarak

kullanıldığını ve günümüzde de Latin Amerika'nın bazı kırsal coğrafyalarında bu kullanımın devam ettiğini aktarır (2016, s. 60). Küresel bir anlayış haline gelen geçmişle hesaplaşma, toplumların olduğu kadar bireylerin de ihtiyacıdır. Özmen'e göre hatırlama eylemi, mağdurun, yaşadığı travmanın etkisinden kurtulmanın dolayısıyla özgürleşmenin adıdır. (2005, s. 174). Travmaların şimdiki zamanda bireyi sarmalamasına son verme ancak geçmişle yapılacak hesaplaşma ile mümkün görünmektedir. Gerd Hankel, soykırımların yaşandığı Ruanda'da sokaklarda asılı afişlerde şu ibarelere dikkat çeker: "Hakikat sağaltır", "yaptıklarımızı itiraf etmek, gördüklerimizi anlatmak, yaralarımızı iyileştirir." (aktaran Sancar, 2016, s. 107).

Hangi bellek türü olursa olsun olayların kişinin veya grubun belleğinde yer alabilmesi için temel olarak mekâna ve zamana ihtiyaç duyulmaktadır (Assman, 2001, s. 42). Harvey, bellek mekân ilişkisinde "ev"e vurgu yapar. Bireyin ilk deneyimlerinin ve imgelemelerinin olduğu ev, hatıraların başat mekânıdır (2010, s. 245-246). Zihinde soyut bir yaşamı anımsatan çocukluk, yaşanan yerdeki anılarla bir olan eşsiz bir dönemdir ve bilinçaltı, çocukluğa ait olan yere sürekli olarak gidip gelmektedir (Cooper 1995'ten aktaran Öymen Özak ve Pulat Gökmen, 2009, s. 149). Bireyin ve ailenin yaşam alanı ev, fiziksel bir yapı olmasından öte içinde yaşanan deneyimler anlamında güven ve mutluluğun inşa edildiği bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle travmatik aile geçmişinin hatırlanmasında ve onunla yüzleşilmesinde ev, bir bellek mekânı olarak sürecin merkezindedir. Ev, içinde yer aldığı nesnelere dolayısıyla kişiyi geçmişe hızlı bir şekilde ulaştırmakta dolayısıyla geçmişle bugün arasında bir bağ görevini üstlenmektedir.

Ailenin Travmatik Belleğinin Sinemaya İzdüşümü

Travmayla baş etmenin etkin yollarından biri olan anlatı aracılığıyla birey, yaşadığını anlatarak rahatlar ve başkalarının travma anlatısı üzerine fikir yorma edimini geliştirir. Bir anlatı türü olan sinemanın başta görsel yönünün özelliğiyle birey, dün ve bugün arasında bir bağ yakalamaya yönelik olarak içsel yolculuğa çıkar. Bu bağlamda sinema ile bireyin bireysel ve toplumsal belleğinde etkinlik yaşanır. Zaman ve mekân sıkışmasını yaşayan günümüz bireyinin gelecekle ilgili tahayyülde bulunabilmesinin yolunun belleğin tazelenmesinden geçtiği aşikârdır. Assman'a göre bellek kültürel, sosyal ve zamansal anlamda etkin bir dizgeye sahiptir. Bu dizge, deneyimlerin canlı kılınıp tekrar inşa edilmesi, şimdiki zamana öyküler ve imajlarla başka bir boyut ekleme, dün ve bugün arasında gevşeyen bağın sıkışmasını sağlamaktadır (2001, s. 21).

Kaydetme, saklama, çağırma, silme gibi bilinçli eylemlerden hareketle sinemanın ontolojisinin belleğe benzerliğinden söz edilebilir. Bellek ile geçmişin saklanması ve gerektiğinde hatırlanarak şimdiye getirilmesi söz konusudur. Aynı şekilde sinema da şimdinin görüntülerini çok yönlü kaydeder ve bir anlatı inşa etmek amacıyla istenmeyen görüntüleri atar, işine yarayacak görüntüleri seçerek bir araya getirir. Bellek geçmişle bugün arasında bir köprü görevi görerek bireyin yaşamını anlamlandırmaya katkıda bulunurken aynı şekilde sinema, imajlar yordamıyla oluşturduğu kurgusal evren sayesinde yine bireyin yaşamını anlamlandırmasına katkıda bulunur.

Filmin her şeyden önce tarih olduğunu söyleyen Ferro (1995, s. 32), filmin sadece içerik-biçimden ibaret olmadığını aynı zamanda toplumun yapısına dair nüveleri de taşıdığını söylemektedir. Buradan yola çıkarak aileyi temel alan filmlere bakıldığında toplumsal yapıya dair bir fikir de edinilebilmektedir. Abisel (2005, s. 77), Türk sinemasında ailenin yüceltilmesi, korunması gereken bir kurum olarak ele alındığını; ailede sergilenen birlik ve beraberliğin aslında toplumsal düzenin bir göstergesi olduğunu belirtir. Yine sinemamızda aile içi düzenin bozulmaması için gereken her fedakârlığın sağlanması teşvik edilebilmektedir.

Yaşartürk (2014, s. 11-12), Türk sinemasında çekirdek aile krizlerini ele aldığı çalışmasında aile yapısını bozabilecek tehlikeler olarak şu tespitleri yapar: *Kanun Namına* (Akad, 1952) filminde sebepsiz zenginleşme, *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) ve *Acı Hayat* (Metin Erksan 1962) filmlerinde hızlı kentleşme, *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) filminde yoksulluk, *Anadolu Üçlemesi* (Akad, 1973,1974,1975) filmlerinde göç, *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982) ya da *Aaahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986) filmlerinde kadınların cinsel özgürleşmesidir. 1990'lı yıllarla beraber yaşanan hızlı değişimlerin de etkisiyle ailenin düşmanı bu sefer kendisidir. Yavuz Özkan'ın 1995 tarihli *Yengeç Sepeti* ile Zeki Demirkubuz'un 2002 yapımı *İtiraf* filmleri aile temsiliinde yaşanan değişime dikkat çeken yapımlar olmuştur. Buradan yola çıkarak Türk sinemasında aile kurumunun sarsılmasına sebep olan etmenlerin toplumsal değişimde rol oynayan etmenler olduğu, dış etmenlerden iç etmenlere doğru bir değişimin gözlemlendiği tespiti yapılabilmektedir. Ailenin merkez konular arasında sıkça yer aldığı son dönem sinemamızda aileyi, travmaların, suçların, mutsuzlukların mekânı olarak temsil eden filmler, temsil boyutuyla aynı zamanda birer bellek mekânı olarak işlev görmektedir.

Sinemada bellek mekânı olarak temsil edilen mekânlardan taşra da ev gibi aidiyeti yansıtmaktadır. Taşra sadece sığınak olmasının yanı sıra kimi zaman da tekensiz, huzursuz bir yer olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Merkezin dışında kalması özelliğinin yanında taşra, geleneğe vurgu yapan bir yer olarak modernleşmeyle birlikte yitirmeye başlayan toplumsal değerlere de vurgu yapar. Katı, değişime karşı yapısıyla yeni olana karşı bir görünüm arz eder. Türk sineması bağlamında değerlendirildiğinde taşra, genellikle karakterlerin bellek mekânı olarak temsil edilmektedir (Birincioğlu, 2016, s. 96) Diğer taraftan yaşam alanı bakımından aidiyet kurulması beklenen kentlere bakıldığında günümüzde huzur ve anılarla yüklü bir mekân olmaktan hızlıca uzaklaşmaktadır. Tetikte yaşamak zorunda kalınan ve ayakta kalmanın zor olduğu devasa kent İstanbul, tekensizlik, huzursuzluk, acı gibi olumsuz deneyimlerin yaşandığı bir mekân olarak sinemamızda başat mekân olarak yerini korumaktadır. Bu bağlamda gerek kent gerek ev, aidiyetin oluşmadığı mutluluğun olmadığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır (Balci, 2019, s. 718-719) Çalışmanın örneklemini oluşturan her iki filmde kent, 2000 sonrası Türk sinemasında yansıtıldığı gibi aidiyetsiz, mutsuz bir yaşam alanı olarak sunulmaktadır. Mekân, belleğin başat unsuru olması dolayısıyla çalışma açısından önem teşkil etmektedir.

Suner'e göre, 1990'larla birlikte sinemada azınlık bellekleri ve kimlik bağlamında bir bellek odaklı anlayış gelişmiştir. Bağımsız ulus aşırı sinema, göçmen sineması, sürgün sineması, diasporik sinema, aksanlı sinema, kültürlerarası sinema gibi farklı kavramlarla tanımlanan bu yaklaşım, sinemada tartışılan ana konulardan biri haline gelmiştir (2006, s.

257). “Aksanlı sinema”nın kuramcısı Hamid Naficy, bu tür filmlerin ortak özelliği olarak nostaljik veya bellek odaklı çok dilli anlatılar, kimlik merkezli politik duruşlar ve tarz anlamında benzerliklerin olduğunu iddia eder. Bu bağlamda ev, özlem, yurt, unutmama, hatırlama gibi öğelerin yanında en önemli tema yolculuktur. Belleği etkin kılan eylem anlamında yolculuk, bir yerden başka bir yere, günümüzden geçmişe veya günümüzden geleceğe imgelemde bulunma adına hatırlayan bireye geniş zaman aralığı sunar. Bu anlamda yolculuk, hesaplaşmanın yoğun olarak yaşandığı bir süreçtir. (Duruel Erkılıç, 2012, s. 74-75). Yolculuklar fiziksel olabileceği gibi hayali de olabilmektedir. Bu anlamda yolculuklar ülkeden kaçış, evi arayış ve içsel yolculuk olarak üç başlıkta ele alınmıştır. Yine yolculukla ilintili olarak otel, liman, havaalanı, bavul gibi aidiyetsizliği simgeleyen ara mekânların altı çizilmektedir (Naficy, 2001, s. 33, 5).

Aksanlı filmlerin önemli metaforlarından bazıları da araç olarak kullanılan mektup, fotoğraf, filmlerdir (Naficy, 2001, s. 24). Ses, görüntü, duyu nesnelere aracılığıyla birey, geçmişle daha somut ve derin bir bağ kurabilmektedir. Böylelikle şimdiki zamanda geçmişe doğru bir yolculuk gerçekleştirilebilmektedir. Belleğin işleyişine benzer biçimde sinema da inşa ettiği evrenle bireyi geçmişe doğru yolculuğa çıkararak şimdinin anlam kazanmasına katkıda bulunmaktadır. Yolculuğu sağlamaya yönelik olarak kullanılan araçların filmlerde etkin bir rol üstlendikleri görülmektedir. Film analizlerinde de görüleceği üzere belleğin öğeleri belirgin olarak kullanılmaktadır.

Film analizlerine geçmeden önce filmlerin yönetmenleri hakkında kısaca bilgi verilebilir. Türk sinemasında 1990’lardan itibaren başlayan değişimin kurucu yönetmenleri arasında sayılan Yeşim Ustaoglu, kimlik bağlamında etnik, kültürel, ekonomik, toplumsal cinsiyet alanından konularıyla dikkati çekmektedir. Ustaoglu’nun sinemasına bakıldığında Arslan şu başlıkları sıralamaktadır: İçe dönen yolculuklar, kişisel hikâyeler, özel mekânlar, ölüm, bellek, baba, açık uçlu son, özgün senaryo, sorgulama ve yüzleşme, kimlikler ve su (2010, s. 26). Kendine özgü dili ve içeriğe sahip olan yönetmenin hemen hemen tüm filmlerinde yolculuk teması vardır. Yönetmenin filmlerinde bitmek bilmeyen yolculukların aslında hep başa döndüğü söylenebilir. Yolculuklar sonrasında karakterlerin fiziksel ya da felsefi olarak dönüştükleri görülmektedir (Arslan, 2010, s. 102).

Yeşim Ustaoglu’nun filmografisine bakıldığında, ilk filmi *İz’de* (1994) yüzünü yok ederek intihar eden bir klarnetçi ele alınır. *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde Doğu - Batı etnik kimliklerini, 1990’ların siyasal gündemlerini yolculuk üzerinden anlatılır. *Sırtlarındaki Hayatlar* (2004) belgeselinde Karadeniz kırsalındaki kadınların zorlu coğrafyada yaptıkları yolculuklar konu edilir. *Bulutları Beklerken* (2004) filmi, Karadenizli yaşlı kadının çocukluğunda yaşadığı göç ve mübadele üzerinden geçmişe uzanır. *Araf* (2012) filminde kadınlar ve ara mekânlar üzerinden umutlar, hayaller ve gerçekler işlenir. *Tereddüt* (2016) filminde ise farklı sosyo-ekonomik, kültürel koşullara sahip iki kadının yaşamını birbirine paralel öyküleriyle ortaya koyar (Uçar İlbuğa, 2018, s. 294).

Kuramsal anlamda farklılıkları net olarak ortaya konulmamış ikinci kuşak yönetmenlerin yer aldığı dönem, yakın dönem Türk sineması olarak adlandırılmaktadır. Tolga Karaçelik, Emin Alper, Pelin Esmer, Özcan Alper, Erdem Tepegöz vb. yönetmenlerin

yer aldığı bu ikinci kuşağın sinematografik dili, işledikleri temalar ve işleyiş biçimleri de ilk kuşaktan farklılık arz etmektedir (Velioglu Metin, 2019, s. 5). Karaçelik'in filmografisine bakıldığında ortak temalar olarak "baba temsili üzerinden iktidar ve otorite göndermesi ve yaşanan karşı çıkış ile özgürleşme çabası, anne eksikliği, yol ve yolculuk, iletişim sorunları, yalnızlık, yabancılaşma, yolunda gitmeyen aile ilişkileri, ölüm, intihar ve kimi zaman karakterlerin içine girdiği bir nevi delilik hali" olarak sıralanmaktadır (Velioglu Metin, 2019, s. 19).

Büyülü gerçekçilik akımından etkilendiğini aktaran Karaçelik (Çınar, 2015, para. 11), filmlerinde klasik anlatı ile modern anlatıyı iç içe geçirir. Klasik anlatı ile neden - sonuç yordamıyla seyirciyi beklentiye sokan yönetmen, kimi zaman yabancılaştırıcı gerçeküstü öğelerle seyirciyi anlatıya karşı mesafeli bırakır. Klişeleri kullanarak ama aynı zamanda yapısöküme uğratarak anlatısını inşa eden Karaçelik, önceki filmlerde olduğu gibi son filmi *Kelebekler*'de de aynı şekilde ilerler. Filmin afişinde yer alan "Garip bir aile komedisi, bir garip aile komedisi, komedisi bir garip aile" ifadelerinin popüler sinema argümanlarıyla popüler sinemayı taşıdığı söylenebilir. Filmde klasik anlatıya uygun olarak örülen öyküde toplumsal cinsiyet kalıplarına göre düzenlenmiş gibi görünüp karakterler aracılığıyla bunu alt üst eder. Suzan, muhtarın eşi ve barda Kenan'ın yanına gelen kadın karakter, sözü edilen duruma örnek oluşturmaktadır. Yine karakterlerden yola çıkarak ana karakterlerden Cemal'in astronot olup uzaya çıkamaması, kendisiyle ve eşiyle garip sorunlar yaşayan Suzan ve normal gibi görünmek istese de travmatik geçmişe sahip Kenan, klasik anlatı evreninde yer alan aykırı karakterler olarak göze çarpmaktadır. Son olarak patlayan tavuklar ile gelmesi beklenen kelebekler de melez anlatının önemli öğeleri olarak yer almaktadır.

***Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2008) ve *Kelebekler* (Tolga Karaçelik, 2018) Filmlerinin Aile, Bellek ve Yolculuk Bağlamında Çözümlemesi**

2000 sonrası Türk sinemasında ana olarak aile geçmişini ele alan filmler hakkında derinlikli bir bilgiye sahip olabilme adına çalışma, nitel yönteme özgü olarak gerçekleştirilmiştir. Buna yönelik olarak araştırma verileri, betimsel çözümleme yöntemi ile çözümlenmiştir. Bilindiği üzere bu çözümleme yöntemi dört kademe gerçekleştirilmektedir. İlk olarak çözümlemeye uygun bir çerçeve belirlenir. Sonraki aşamada bu çerçeveye uygun olarak çerçeve uygun veriler düzenlenir, çerçeveye uymayan veriler dışarıda tutulur. Tanımlama işleminin gerçekleştiği üçüncü aşamada alıntılardan faydalanılabilir. Son aşamada ise bulgular yorumlanır ve anlamlandırma sağlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 224). Dey'e atıfla Özdemir, söz konusu analizin betimleme, sınıflama ve ilişkilendirme aşamalarından oluştuğunu, sınıflandırma aşamasında veriler arasında bir karşılaştırma yapılabileceğini aktarır (2014, s. 330). Bu doğrultuda seçilen örneklem filmlerde belli temalara dayanarak yorum yapabilme, alıntılardan olabildiğince faydalanma ve veriler arasında karşılaştırma yapabilme açısından betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Çalışmanın amacı 2000 sonrası Türkiye'de yaşanan çekirdek ailenin travmatik geçmişinin bellek ve yolculuk yordamıyla sinemada nasıl temsil edildiğini anlamaktır. Çalışmada buna yönelik olarak amaçlı örnekleme yoluyla son dönem Türk sinemasından seçilmiş *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu - 2008) ve *Kelebekler* (Tolga Karaçelik - 2018) filmlerinde aile, bellek

ve yolculuk temalarının öne çıktığı sahneler seçilerek betimsel çözümlenmeye tabi tutulmuş ve karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmiştir.

Pandora'nın Kutusu (2008)

“...Pandora açınca kutunun kapağını, dağıttı insanlara acıları, dertleri. Bir tek umut kaldı dışarı çıkmadık kapağı açılan dert kutusundan. Umut tam çıkacakken Pandora kapamıştı kapağı, böyle istemişti bulutlar devşiren Zeus (Erhat, 1996, s. 237)”. Ustaoglu, filmin adı olarak mitolojik göndermeye sahip *Pandora'nın Kutusu*'nda aileyi kötülüklerin etrafa saçıldığı mekân olarak yorumlar. Yönetmen bu filmde ailesi dağılmış, köyde tek başına yaşayan Nusret adında yaşlı bir kadın karakterini anlatının merkezine koyar. Önce eşi, daha sonra çocukları tarafından terk edilen Nusret, bir gün ormanda kaybolur. Jandarmanın telefonla en büyük çocuğu Nesrin'i araması sonrası diğer kardeşlerle (Mehmet ve Güzin) birlikte köye yolculuk başlar. Jandarmanın ve köylülerin araması sonrasında bulunan Nusret, çocuklarıyla beraber İstanbul'a gelirler. Burada muayene sonrasında Nusret'e Alzheimer teşhisi konur ve Nusret, çocuklarıyla yıllar sonra tekrar beraber yaşamaya başlar. İstanbul'un farklı yerinde farklı yaşamlar süren üç kardeş ve torun Murat ile Nusret, hem kendisiyle, hem ailesiyle hem de kentle çatışma halindedir. Parçalanmış aile tablosunu çizen bireyler kendi sıkışmış dünyalarında annelerine ayıracak yerleri yoktur. Bu çatışma sonrasında Nusret, torunu ile birlikte köye döner. Film, karakterlerin içsel yolculuklarından, köyden kente, kentten köye, kent içinde ve en sonunda ormana yapılan yolculuklardan oluşmaktadır.

Karakterlere bakıldığında Nesrin, annesini örnek alan disiplinli bir ev kadını olarak resmedilir. Birbirine yabancılaşmış eşler, aile kurumunu ayakta tutmaya yönelik olarak aynı mekânı paylaşan bireyler olarak temsil edilmektedir. Ortanca kardeş Güzin karakteri, bir gazetede yazı işleri müdürü olarak çalışmaktadır. Babasını rol model alan Güzin'in evli bir adamla sancılı bir ilişkisi vardır. Annesiyle ilişkisi hayatla kurduğu bağ gibi sorunludur. Küçük kardeş Mehmet ise aile geçmişinden bihaber, bohem bir hayat sürmektedir. O da küçükken kendisine anlatılan babasının ormanda öldüğüne inanmaktadır. Nesrin'in oğlu Murat ise büyük kentin gerçekliğine daha yakından tanık olabilmiş, Nusret'in en çok yakınlaştığı kişidir. Ailenin ve kentin zorlu koşullarını yaşayarak anlamlandırabilmiş Murat'ın empati duygusu gelişmiştir. Nusret karakteri ise geçmişi simgeleyen, ama sadece geçmişte kalan yani artık bilgi kaydetmeyen biri olarak Alzheimer hastalığıyla ilişkilendirilmiştir. Filmde fiziksel olarak yer almayan ancak etkisi anlamında varlığından sözü edilen bir diğer karakter de babadır. Babanın ölümü, aile üzerinde travmatik bir süreç ve sonrasında yasa dönüşmüştür.

Naficy'nin belirttiği üzere telefon, geçmişle hesaplaşmaya yönelik olarak yolculuk için harekete geçiren bir araçtır (2001, s. 24). Ailenin en büyük kardeşi Nesrin'e gelen telefon sonrasında yolculuğa çıkılır. Bu yolculuk, kardeşlerin birbirleriyle geçmiş üzerinden yaptıkları hesaplaşma mekânına döner. Sancılı geçen hesaplaşma sırasında Mehmet, arabadan inip geri dönmek istese de geçmişle yüzleşme isteği ağır basar ve çocukluk mekânı olan eve gitmeye karar verir. Bir araç olan arabanın, bellek ve yüzleşme anlamında bir

mekâna dönüştüğü görülmektedir. Mekân bağlamında bakıldığında ise köydeki evin ve taşranın, aidiyet bildiren bir geçmiş yani bellek mekânı olarak temsil edilmiştir.

Filmin merkezinde yer alan Nusret ve onun dolayısıyla resmedilen geçmiş, hesaplaşılması gereken bir olgu olarak ortada durmaktadır. Kendi sıkışmışlıkları içerisinde ortalarında yer alan Nusret'e karşı nasıl ve ne yapacaklarını bilemeyecek vaziyettedirler. Bu bağlamda belleksiz kalan asıl Alzheimer hastası Nusret değil çocuklarıdır. Güzin'in annesini evine getirip onunla konuştuğu sahne belleğe vurgu yapmaktadır. İkisi birbirine baktıktan sonra Güzin ağlar ve annesine şu sözleri söyler: "Beni hiç şu kadar sevdim mi? Hep merak ettim, şu haline bak bomboşsun, ha şu cam ha sen, işin tuhaf tarafı şimdi ben de öyleyim. Şimdi ikimiz de aynıyız". Diyalogda geçen "boş" ifadesi, belleğin yokluğuna işaret eder ki bu durum belleğin aynı zamanda bilinci oluşturan temel bir unsur olduğunu kanıtlamaktadır.

Nusret ve Murat köydeki eve vardıklarında Nusret kısmen durulur çünkü üzerinde aidiyet hissettiği yere varmanın rahatlığı vardır. Yine devamında Nusret, torunu Murat'a "Bırak dağıma gideyim, onu da unutacağım" demesi, geçmişle hesaplaşma duygusunun ancak geçmişe yapılan yolculukla yapılabileceğini göstermektedir.

Kelebekler (2018)

Kelebekler, annelerinin ölümü sonrasında dağılan ve aradan otuz yıl geçtikten sonra babalarının ölümüyle yine bir araya gelip aile olmaya çabalayan kardeşlerin hikâyesini konu edinmektedir. En büyük kardeş Cemal'e gelen bir telefon sonrası geçmişe yolculuğa çıkan üç kardeş, babalarını görmek üzere köye vardıklarında babalarının kendisini çocukları tarafından gömülmek istediğini anlarlar. Geçmişe yolculuğa ikna olmak istemeyen ortanca kardeş Kenan için bu yolculuk sancılı bir süreçtir. Eşiyle ve kendisiyle sorunlar yaşadığı bir döneme denk gelmesi itibarıyla en küçük kardeş için bu yolculuk hem reel yaşamdan uzaklaşma hem de yaşayamadığı aile imgelemine gerçekleştirebilme umudunu taşımaktadır. Babalarının ölümünü ve köyün sıradan görünmeyen haline tanık olan üç kardeş, bu süreçte hem kendileriyle, hem birbirleriyle hem de geçmişleriyle yüzleşmeye başlarlar.

Filmin anlatım yapısına bakıldığında popüler sinema ile sanat sineması arasını tarif eden melez anlatıya sahip olduğu görülmektedir. Filmin afişinde yer alan "Garip bir aile komedisi, bir garip aile komedisi, komedisi bir garip aile" ifadelerinin popüler sinema argümanlarıyla popüler sinemayı taşıdığı söylenebilir. Filmde klasik anlatıya uygun olarak örülen öyküde toplumsal cinsiyet kalıplarına göre düzenlenmiş gibi görünüp karakterler aracılığıyla bunu alt üst eder. Suzan, muhtarın eşi ve barda Kenan'ın yanına gelen kadın karakter, sözü edilen duruma örnek oluşturmaktadır. Yine karakterlerden yola çıkarak ana karakterlerden Cemal'in astronot olup uzaya çıkamaması, kendisiyle ve eşiyle garip sorunlar yaşayan Suzan ve normal gibi görünmek istese de travmatik geçmişe sahip Kenan, klasik anlatı evreninde yer alan aykırı karakterler olarak göze çarpılmaktadır. Son olarak patlayan tavuklar ile gelmesi beklenen kelebekler de melez anlatının önemli öğeleri olarak yer almakta, böylelikle travmatik aile belleği ile ilgili karakter yapıları ve dramatik yapı düzeyi bu anlatıma göre şekillenmektedir.

Cemal'in aile içinde çözemediği, sır küpü kalmış travmatik geçmişinden ötürü uzaya çıkmak istemesi ancak geçmişin yakıcılığı sonucunda köyüne varmasından söz edilebilmektedir. Cemal, babasıyla telefonda konuştuğundan sonra bir hafta boyunca köye - bellek mekânına- gelip gelmemeyi düşündüğünü söyler ve bu yüzden Kenan'a ilk başta gelmek istemediği için hak verdiğini söyler. Bunun üzerine Kenan ve Suzan, Cemal'e bu durumdan dolayı kızarlar çünkü babalarını yıllar sonra canlı görebilmenin umudunu taşımaktadırlar.

Filmde aile ve travmatik geçmişin kesişim yerinde yer alan Kenan karakteri ağırlık kazanmaktadır. Abisinin onu köye gitmeye ikna ederken söylediği "Benim ailem yok, onları unutmak için çok uğraştım ben" sözleri ve yıllardır birlikte yaşadığı sevgilisine ailesinin olmadığını söylemesi belleğin bir ögesi olan unutmaya işaret etmektedir. Buna göre travmayı yaşayan insan, gerçek hayatta vuku bulan olayı görmezden gelme, unutmama, bastırma gibi edimlerde bulunabilmektedir (Becerikli ve Boz, 2019, s. 345-346). Geçmişte yaşadığı travmatik olayla hesaplaşma, yüzleşme sürecine giremeyen Kenan, çözüm olarak geçmişini silme, bastırma seçip yaşamına devam etmek istemektedir ancak geçmişin bugün üzerindeki himayesi devam etmektedir. Herman'a göre "çocuklukta travma sonucu iyi bir ebeveynin inancın kaybolması, temel güven hissini alamamak, yaşanmayan/yaşanamayan çocukluk, insana ruhsal hasar verebilir" (aktaran Becerikli ve Boz, 2019, s. 354).

Babasının cesedinin yanına gittiği sahnede Suzan, babasını hatırlayamamasının sebebinin aradaki örtü olarak ifade eder. Ancak, örtüyü kaldıramaz çünkü bir yabancı görme korkusu taşıdığını söyler. Suzan'ın yaşadığı bu korku, imge olarak inşa ettiği belleği yıkmak istememesi olarak yorumlanabilir. Kelebekler masalı en küçük kız kardeş Suzan'a anlatılır ancak Suzan, masalı algılayacak yaşta değildir. Cemal ve Kenan ise masalı belleğe kazımışlardır. Yıllar sonra buluşma gerçekleştiğinde yine Suzan'ın tam algılayamadığı bir ortamda Cemal, Kenan'a bu bilgiyi verir. Aile belleğinde yine bir sayfa açılmıştır ve ailenin en küçüğü Suzan, aile belleğinin tam katılımcısı olamamaktadır.

Geçmişleriyle yüzleşme amacıyla yola düşen kardeşlerin aile olduklarını anımsamalarıyla birbirlerinden uzaklaştıkları; geçmişini bir figür olarak ele alıp şimdinin arkadaşları olarak hareket ettiklerinde ise birbirlerine yakın oldukları görülmektedir. Bu da aile olmayı beceremeyen ancak dost olmayı becerebilme umudunu taşıyan üç kardeşin hikâyesi olarak yorumlanabilmektedir (Aydemir, 2018). Filmde muhtarın beceriksizce anlatmaya çalıştığı *matruška - patruška* sahnesi, neslin devamını sağlama alanı olan ailenin ve üyelerinin yaşadıkları krizlere vurgu yapmaktadır. Çekirdek aile krizini betimleyen bu sahne, aile içi çatışmanın ve bu çatışmanın sonuçlarının çocuklar üzerindeki etkisini yansıtmaktadır.

Filmde ailenin geçmişi olan ev hem buluşma hem de geçmişle hesaplaşma mekânıdır. Başlangıçta yeri bilinmeyen, köylülere adresi sorulan ev hem bellek mekânı hem de şimdiki anlamda yüzleşme mekânıdır. Üç kardeş 1990'lı yılların popüler şarkılarından Nazan Öncel'in *Gidelim Buralardan* şarkısıyla canlanıp neşelenmeye başlar. Burada kardeşlerin aslında yine de aile olmaya çalıştıkları söylenebilir. Ancak sahnenin sonunda travmayı en ağır yaşayan Kenan'ın hayalden gerçeğe dönüşü geç olmaz: "Ne yapıyoruz burada iki

saattir? Ailecilik oynuyoruz. Beceremiyoruz bu işi. Yarın gömüyoruz, dağılıyoruz; herkes kendi yoluna gidiyor.” Buradan yola çıkarak *Kelebekler* filmi için çarpık geçmişin üzerinden bellek aracılığıyla yeniden aile olmayı hayal eden kardeşlerin gerçeküstü dramı olarak değerlendirmek mümkündür.

Babanın gömülemediği -kelebeklerin geldikleri- sahnede tekrar hesaplaşma başlar. Geçmişte anne intihar etmek için iki ip hazırlar ve ipin birini Kenan’ın başına geçirmek üzereyken Cemal içeri girer ve hiçbir müdahale etmeden oradan kaçır. Kenan, abisi Cemal’in vicdan azabından dolayı kendisini aramadığını iddia eder. İki kardeş hesaplaşırken, en küçük kardeş Suzan, “Yeter” diye bağırır. Çünkü kafasında tasarladığı aile belleği ile kardeşlerinin anlattığı aile belleği farklıdır. Yan yana oldukları bir fotoğrafı bile olmadığını söyler. Daha fazla dayanamaz ve babanın cesedinin üstüne toprağı sererek bellek yolculuğunu kapatmak ister. Son olarak babalarının vasiyetini yerine getirmek isteseler de bir başka gerçekle karşılaşır. İdealize ettikleri vasiyetname sürecinde kör çobanla karşılaşmaları ile bellek yolculukları son olarak bir kez daha duvara çarpmıştır.

İki Filmin Tematik Konular Etrafında Karşılaştırılması

Filmlerin aile bağlamında öznelere bakıldığında her iki filmde de olmayan baba ve üç kardeş karakterden oluştuğu görülmektedir. Anne karakterine bakıldığında *Kelebekler* filminde olmadığı ancak *Pandora’nın Kutusu* filminde belleğini yitirmiş ve bundan dolayı da aslında olmayan bir annenin varlığından sözü edilebilmektedir. Geçmişe yolculuğun arabayla başladığı sahnelerde arka tarafta oturan karakterlerin (*Pandora’nın Kutusu* filminde Mehmet ve *Kelebekler* filminde Kenan) geçmişle hesaplaşmaya yönelik olarak gönülsüz oldukları ve geri dönmek isteseler de tekrar yolculuğa devam ettikleri görülmektedir. Yine her iki filmin aile üyelerinin ilişkilerinde de yine problemler yaşadıkları yansıtılmaktadır.

Filmlerde hatırlama aracı olarak telefon, mektup, oyuncak gibi duyu nesnelere kullanılmıştır. Telefon her iki filmde ailenin en büyük çocuklarına gelen arama amacıyla yolculuğa çıkış için kullanılmıştır.

Anlatı dışı olarak filmlere bakıldığında ise her iki yönetmenin kişisel belleğinin film yapım - yapım anlamında etkiler taşıdığı saptanmıştır. Arslan’a göre Alzheimer hastalığının filme konu edilmesi, yönetmenin belleğiyle ilişkilidir. Ustaoglu, Alzheimer hastalığını yaşayan annesinden ve komşusu ünlü eleştirmen Fethi Naci’den dolayı iyi bilmektedir (2010, s. 104). Yönetmenin filmlerinde dikkat çeken bir başka nokta da babanın olmayışıdır. Bu durum, yönetmenin kişisel belleğiyle bağlantılıdır zira babasının ölümünü hala kabullenememektedir (Arslan, 2010, s. 151). Karaçelik’in kişisel belleğinin *Kelebekler* üzerinde etkisini gözlemlemek mümkündür. *Kelebekler* filminin senaryosuna çok sevdiği amcasını kaybettiği sonra başlaması; kitsch olduğunu ve şarkının da filmin de aynı şeyi anlattığını bilerek Nazan Öncel’in *Gidelim Buralardan* şarkısını, ailelerle tatile çıktığı “kasetli zamanlara” ait dinledikleri şarkının (*Grup Gündoğarken – Bir Yaz Daha Bitiyor*) (Bayer, 2018) etkisinde kalarak bu şarkıları filmde kullanması gibi öğeler yönetmenin kişisel belleğinin film yapımı üzerindeki etkisi olarak görülebilmektedir. Sinemanın bellek mekânı olarak değerlendirilmesine örnek olan bu durum, belleğin sinemada çok yönlü bir etkiye sahip olduğunu kanıtlamaktadır.

Bellek mekânı açısından bakıldığında filmlerde köy evi gibi sabit yerlerin dışında araba, otel, gazino, lokanta gibi ara mekânlar kullanılmıştır. Çocukluk anların ve dolayısıyla ailenin belleğinin mekânı anlamında ev, aidiyet bağlamında işlenmektedir. Kent mekânlarının tekinsiz, huzursuz; taşradaki evlerin ise huzurlu ve aidiyet dolu mekânlar olarak yansıtılmaktadır. Kentten taşraya ve şimdiden geçmişe uzanan yolculukların araba aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Araba bu yönüyle araç durumundayken, hesaplaşmaların yaşanmaya başladığı yer olması sebebiyle aynı zamanda mekân durumuna dönüşmüştür. Bu yönüyle bakıldığında filmlerde parçalanmış ailelerin bireylerinin bellek mekânları olarak üç mekân öne çıkmaktadır: Bireylerin şimdi yaşadıkları mekân olan kent, geçmişte yaşanan mekân “taşra evi” ve şimdi ile geçmişin ilk karşılaşma mekânı olan “araba”. Her iki filmde de dağılmış, birbirinden kopmuş aile bireylerinin bu yolculuklarda bir araya gelme, geçmişle yüzleşme süreçleri bugün ile geçmiş arasında kurulan köprü gibi yolculuklar üzerinden sağlanmaktadır. Bu yolculuklar aynı zamanda sıkıştırılmış bir bellek mekânı olan arabada başlamaktadır. Söz konusu filmlerde yolculukla başlayan süreç, ailenin bellek mekânı olan evlerde geçmişle hesaplaşmayla devam eder. Sonuç anlamında her iki filmin sonunda, aile bireylerinin birbirleriyle hesaplaşmalarından, başladıkları yolculukların devam ettiğinden, ulaşılmak istenen geçmişe ulaşılmasa da geçmişe temas etmelerinden söz edilebilmektedir.

Tablo1: Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler Filmlerinin Betimsel Analizi

FİLM	AİLE	BELLEK	YOLCULUK
PANDORA'NIN KUTUSU	<p>-Kardeşlerin ikisi kadın, biri erkektir.</p> <p>-Ortadan kaybolan ancak yokluğuyla travmatik iz bırakan babanın varlığından söz edilebilir.</p> <p>-Anne fiziksel olarak var ancak Alzheimer hastalığından dolayı yok gibidir.</p> <p>-Ailenin geçmişindeki travmalar en çok ortanca kardeş Güzin'i etkiler.</p> <p>-Kardeşler, taşradan kente giderler ve dağılırlar.</p> <p>-Her karakter kendi hayatında kaybolmuş ve sıkışmıştır.</p>	<p>-Bastırılanın geri dönüşü anlamında geçmişle hesaplaşma çağrısı yapılır.</p> <p>-Hatırlama-unutma-kaçma eylemleriyle bellek kendini dayatır.</p> <p>-Çekirdek aile, Alzheimer hastalığı gibi fiziksel olarak var ancak ruhsal olarak yok.</p> <p>-Bellek mekânı olarak kent, taşradaki ev ve araba.</p> <p>-Yönetmenin geçmişlerinin film üretimine etkide bulunmuştur</p>	<p>-Ailenin en büyüğü Nesrin'e bir telefon gelir.</p> <p>-Ailenin en büyüğünün sürdüğü arabada zorla ikna olan Mehmet arkada oturur ve uyur.</p> <p>-Mehmet geri dönmek ister ancak vazgeçip kardeşlerinin yanına döner.</p> <p>-Yolculuk, geçmişle hesaplaşma zamanına ve mekanına dönüşür.</p> <p>-Yolculuk biter ancak başka bir yolculuk başlar.</p>

KELEBEKLER	<ul style="list-style-type: none">-Kardeşlerin ikisi erkek biri kadındır.-Ortadan kaybolan ancak yokluğuyla travmatik iz bırakan babanın varlığından söz edilebilir.-Anne, iki çocuğunun önünde kendini asar.-Ailenin geçmişindeki travmalar en çok ortanca kardeş Kenan'ı etkiler.-Kardeşler, taşradan kente giderler ve dağılırlar.-Her karakter kendi hayatında kaybolmuş ve sıkışmıştır.	<ul style="list-style-type: none">-Bastırılanın geri dönüşü anlamında geçmişle hesaplaşma çağrısı yapılır.-Hatırlama-unutma-kaçma eylemleriyle bellek kendini dayatır.-Çekirdek aile, Alzheimer hastalığı gibi fiziksel olarak var ancak ruhsal olarak yok.-Bellek mekânı olarak kent, taşradaki ev ve araba.-Yönetmenin geçmişlerinin film üretimine etkide bulunmuştur	<ul style="list-style-type: none">- Ailenin en büyüğü Cemal'e bir telefon gelir.-Ailenin en büyüğünün sürdüğü arabada zorla ikna olan Kenan, arkada oturur ve uyur.- Kenan geri dönmek ister ancak vazgeçip kardeşlerinin yanına döner.-Yolculuk, geçmişle hesaplaşma zamanına ve mekanına dönüşür.- Yolculuk biter ancak başka bir yolculuk başlar.
-------------------	---	--	--

Sonuç

2000 sonrası Türk sinemasında travmatik aile geçmişinin temsilini ele alan bu çalışmada birinci kuşak yönetmenlerden Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* ve ikinci kuşak yönetmenlerden Tolga Karaçelik'in *Kelebekler* filmi tematik olarak aile, bellek, ve yolculuk bağlamında çözümlenmiştir. Her iki filmde, konjonktürel değişimin hızlandığı 2000 sonrası dönemle birlikte ele aldığı konu bakımından ortaklaştığı; kişisel üsluplarının farklılaştığı görülmektedir. Yine bu dönemle birlikte ailenin yaşadığı sorunların kaynağının dışarıda aranması yerine ailenin kendisinde arandığı görülmektedir. Çekirdek aile yapısında yaşanan bu dönüşümle birlikte toplumsal zırla örülü ailenin geçmişte ve şimdi yaşadığı sorunlar bir anlatı türü olan sinema aracılığıyla tartışılmaktadır. Travmatik aile geçmişiyle hesaplaşmanın ailenin bireylerine kendini dayattığı günümüz dünyasında sinema, bir bellek aracı ve bellek mekânı olarak işlev görmektedir. İnsanın kendine ve ait olduğu grubun/topluluğun/toplumun geçmişine zorunlu da olsa yapacağı bellek yolculuğunun geçmişin bugün üzerindeki hegemonyayı kırmak ve sağaltım açısından önemli gözükmektedir. Buna bağlı olarak kişisel ve toplumsal bellek konularının temsillerinin tüm dünyada olduğu gibi 2000 sonrası Türk sinemasında sıklıkla kendine yer bulduğu görülmektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Arslan, M. M. (2010). *Yeşim Ustaoglu: Su, ölüm ve yolculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aydemir, Ş. (2018). Durun! Siz kardeş değilsiniz, <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/03/30/durun-siz-kardes-degilsiniz/> Erişim Tarihi: 05.12.2019)
- Aytaç, A. M. (2007). *Ailenin serencamı*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Balcı, Ş. (2019). 2000'ler Türk Sineması'nda Aidiyetsiz Kent İstanbul. *Erciyes İletişim Dergisi* Ocak/January 2019 Cilt/Volume 6, Sayı/Number 1, 713-742)
- Bayer, A. (2018). Ailede yaşanan anlaşmazlıklar ve çözüm önerileri. *ANTAKİYAT/Journal of Social and Theological Studies*, 1(2), 215-234).
- Bayer, B. (2018). "İzlemek istediğim filmleri çekiyorum": Tolga Karacelik ile bir röportaj. <https://www.wannart.com/izlemek-istedigim-filmleri-cekiorum-tolga-karacelikile-bir-roportaj/>, Erişim Tarihi: 11.12.2019.
- Becerikli R. ve Boz, M.(2019). Kelebekler filminin "Travma" ve "Yas" bağlamında incelenmesi. *sinecine*, 10 (2), 341-367
- Birincioğlu, Y. D. (2016). Hafıza mekânın ölü zaman sızıntısı: Mustang. *sinecine*, 7(2), s. 95-122.).
- Çınar, U. (Aralık 2015). Ritimdir benim için film..., *Karga Dergisi*, 99. <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/99/1449#>, Erişim Tarihi: 08.12.2019.
- Duruel Erkılıç, S. (2012). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. Ankara: Deki Yayınevi.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göle, M. (2007). "Doğru olmadığını biliyorum ama öyle hatırlıyorum" *Cogito*, Sayı 50 (Bahar), Bellek: Öncesiz, Sonrasız. İstanbul: YKY. 23-31.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*. (Çev: Banu Barış). Ankara: Heretik Yayınları.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin durumu*. (Çev: Sungur Savran). İstanbul: Metis.
- Koç, İ. (2014). Türkiye'de Aile Yapısının Değişimi: 1968-2011 - Türkiye Aile Yapısı Araştırması: Tespitler, Öneriler içinde, İstanbul: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Öymen Özak, N. ve Pulat Gökmen, G. (2009). "Bellek ve mekân ilişkisi üzerine bir model önerisi". *İTÜ dergisi/a mimarlık, planlama, tasarım* Sayı:8, Cilt:2, 145-155.

- Özdemir, M. (2014). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 321-343.
- Özmen, E. (2005). "Tarih ve Travma Üzerine", *Birikim*, Sayı 193-194, 173-174.
- Sancar, M. (2016). *Geçmişle hesaplaşma: unutmama kültüründen hatırlama kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Suner, A (2006). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Turğut, F. (2017). Tarihsel Süreçte Aile Kurumunun Dönüşümü ve Geleceğine Yönelik Çıkarımlar. *Medeniyet ve Toplum / Bahar 2017, Cilt 1, Sayı 1*, 93-117.
- TÜİK, (2018). www.tuik.gov.tr., Erişim Tarihi: 20.11.2019.
- Uçar İlbuğa, E. (2018). Yeşim Ustaoglu sinemasında kadın karakterlerin özgürlük arayışları. *Selçuk İletişim*, 2018, 11 (2): 292-320
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Gerçek ve gerçekdışının sınırlarında: Auteur eleştiri çerçevesinde Tolga Karaçelik sineması. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (5), 4-45.
- Yaşartürk, G. (2014). Çekirdek Ailenin Kabusları: 2000'li Yıllar Türkiye Sinemasında Çekirdek Aileye Değişen Bakış. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 2014, Güz 1(1).
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zeybekoğlu Dünder, Ö. (2012). "Değişen ve Değiş(e)meyen Yönleriyle Aile". *Değişen Toplumda Değişen Aile içinde der: Nurşen Adak* Ankara: Siyasal Kitapevi ss.39-64.