

1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA YAŞLILIK TEMSİLLERİ

Arzu ERTAYLAN

Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Ana sanat Dalı
aertaylan@gmail.com

ÖZ

Doğal biyolojik bir süreç olarak ele alındığında tıp biliminin bir alt dalı olan yaşlılık olgusu, dünya nüfusundaki yaşlı sayısının artmasına bağlı olarak kazandığı önemle birlikte giderek toplumsal bir boyut da kazanmış ve kısa zamanda gerontoloji (yaşlanma ve yaşlanma bilimi) adı altında disiplinler arası bir alanda konumlandırılmıştır.

Yaşlılık olgusunun toplumsal boyutu, yaşlının verili sistem içerisindeki konumu ve bu konumu belirleyen sosyo ekonomik ve sosyo kültürel koşullar gibi alt başlıklarla ilgilidir ve bu alt başlıklar da mevcut politik uygulamaların bir yansıması niteliğindedir. Bu çerçeveden bakıldığında, köken olarak geleneksel bir toplum olan Türkiye’de yaşlılık olgusuna ya da yaşlıların bu günkü konumlarına ilişkin bir değerlendirmenin, modernleşme sürecinden ve bu sürecin özgün sosyo kültürel ve sosyo ekonomik koşullarından bağımsız olması mümkün görünmemektedir. Yaşlılara ilişkin söz konusu konunun başta batılı ülkeler olmak üzere çağdaş toplumların genelinde yeni bir 'öteki'ne doğru kayma gösterdiği düşünülmektedir. Bu bağlamda modernleşme süreci içerisindeki geleneksel toplumlarda da bu 'ötekileştirme' sürecinin er ya da geç başlayacağını öngörmek mümkündür.

Bu sürecin sinemadaki yansıması ise yaşlılık olgusunun sinemadaki temsiliyet biçimleri açısından ilgi çekici görünmektedir. Bu çalışmada yaşlılık olgusunun temsiliyet biçimleri, modernleşme sürecinin Türkiye’deki sosyo politik ve sosyo kültürel yansımaları perspektifinde incelenecektir. Bu bağlamda 1990 sonrası Türkiye sinemasında yaşlılık olgusunun nasıl temsil edildiği, bu temsiliyetin yeni bir 'öteki' inşasına hizmet edip etmediği ve egemen yaşlılık algısının yeniden üretilmesi yerine alternatif bir temsiliyetin ortaya konulup konulmadığı gibi değişkenler sorgulanacaktır.

Çalışmada niteliksel içerik analizi yöntemi kullanılacak ve seçilen filmler yukarıdaki sorular çerçevesinde analiz edilerek sosyolojik bir perspektiften eleştirel bir bakış açısı ile yorumlanacaktır.

Anahtar kelimeler: Türkiye sineması, yaşlılık olgusu, modernleşme, niteliksel içerik analizi.

THE REPRESENTATIONS OF OLD AGE IN TURKISH CINEMA AFTER 1990S

ABSTRACT

Taken as a natural biological process, the phenomenon of old age as a sub-branch of medical science has gradually gained a sociological dimension due to the significance it gained with the increase in old age population in the world; and in a short time it has been positioned as an interdisciplinary field called gerontology (aging and the science of aging).

The sociological dimension of the phenomenon of old age involves the position of the old aged in the given system and other factors such as socioeconomic and sociocultural conditions that determine this position; and these factors constitute the reflection of the current policies. From this point of view, an evaluation concerning the phenomenon of old age or the current position of the old aged in Turkey, where lives a society with traditional roots cannot be considered independent from the modernisation process and the distinctive sociocultural and socioeconomic conditions of this process. The position concerning the old aged is thought to be shifting to a new 'other' in contemporary societies, especially in the western countries. In this respect, it is possible to predict that this 'othering' process will eventually start in traditional societies as well.

The reflection of this process in cinema seems interesting in terms of representations of the phenomenon of old age in cinema. In this study, the representations of the phenomenon of old age will be examined in terms of socio-political and sociocultural reflections of the modernisation process. In this regard, several variables will be questioned, such as how the phenomenon of old age is represented in the Turkish cinema after 1990; whether this representation contributes to building a new

'other'; whether an alternative representation is presented instead of reproducing the prevailing perception of old age.

The study will be based on the qualitative content analysis of the selected films that will be analysed in terms of above mentioned questions and will be interpreted with a critical point of view through a sociological perspective.

Keywords: Turkish cinema, the phenomenon of old age, modernisation, qualitative content analysis.

GİRİŞ

Çağdaş dünyada batılı ülkelerin bilim ve teknoloji alanında ulaştığı gelişmeler ve bunların toplumsal yaşamdaki yansımalarının sonucu olarak son yüzyılda bebek doğum oranları azalırken insan ömrü uzamakta, eğitim düzeyindeki artışla birlikte aile planlaması önem kazanırken doğum oranları da düşmektedir. Bunun demografik yapıdaki yansıması ise nüfusun giderek yaşlanmasıdır. Bu gelişmeler, batılı ülkelerde olduğu kadar hızlı olmasa da diğer ülkelerde ve tabii ki Türkiye'de yansımalarını bulmuş ve demografik olarak Türkiye de yaşlanan ülkeler arasındaki yerini almıştır.

Batıda son yıllarda ciddi bir sorun olarak görülmeye başlanılan yaşlılık, Türkiye'de geleneksel aile yapısı nedeniyle her zaman daha özgün ve prestijli bir konuma sahip olmuştur. Ancak küresel kapitalizmin üçüncü dünya ülkelerine dayatılmasının meşru ismi olan 'modernleşme' sürecinde yaşanan değişimler, - kentleşme ve göç, kadının çalışma hayatına katılması, çekirdek aile yapısına geçiş ve çalışan kadının ailede yaşadığı rol değişimi gibi - geleneksel aile yapısının önemli bir parçası olan yaşlıların konumunu Türkiye'de de etkilemektedir. Bu nedenle yaşlılık olgusuna ilişkin bir değerlendirmenin Türkiye'de de dünya genelinde de, toplumun ekonomi-politiklerinden bağımsız olarak düşünülmesi mümkün değildir ve çağdaş toplumlarda bu ekonomi politikler kapitalist sistem tarafından belirlenmektedir.

Sinema - toplum arasındaki ilişkiden yola çıkıldığında, toplumsal bir olgu olan yaşlılığın Türkiye sinemasında da yansımaları olmuştur. Özellikle 1990 sonrasında yaşlıların temsil edildiği filmlerin sayısında artış görülmüştür. Bu filmlerde yaşlılığın temsil biçimi her ne kadar modernleşme sürecinin Türkiye'deki yansımalarının genel perspektifi ile paralellik gösterse de, *popüler filmler ile alternatif filmler* arasında da bazı farklılıklar olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceden yola çıkılarak hazırlanan çalışmada, modernleşme sürecinin Türkiye'deki yansımalarını sinemadaki yaşlılık temsilleri üzerinden okumak ve popüler filmler ile alternatif filmlerin varsayılan bu temsiliyet farklılıklarını ortaya koymak hedeflenmiştir. Bu bağlamda, seçilen filmlerdeki yaşlı temsillerinin, toplumsal bellekte yaşlılar ile ilgili nasıl bir algı ortaya çıkardığına, bu konuda verili sistemin yeniden üretilip üretilmediğine ya da alternatif temsiliyet biçimlerinin ortaya konulup konulmadığına dair sorulara yanıt aranacaktır. Türkiye sinemasında göç, aile, çocuk ve kadın gibi olguların sinemadaki temsili ile ilgili pek çok çalışma olmasına rağmen, henüz yaşlılara ilişkin çalışmaların görünürlük kazanmamış olması, yaşlı sınıfının toplumsal yaşamdan olduğu gibi sinema çalışmalarından da büyük oranda dışlandığı düşüncesini gündeme getirmiş ve bu çalışmanın bu konudaki diğer çalışmalara bir giriş mahiyetinde olması amaçlanmıştır.

Çalışmada, hem yaşlılık konusundaki kaynakların sınırlı olması hem de sinemada yaşlılık temsili konusunda neredeyse hiç çalışma bulunmaması nedeniyle, ciddi bir literatür sıkıntısı yaşanmıştır. Yaşlılar ve yaşlılık üzerine yapılmış çalışmaların bir kısmında (Billig,2000: 65-95, 142-301; Barut, 2008; Elmacıoğlu, 2008) yaşlılık meselesi, bu döneme ilişkin zihinsel ve fiziksel özelliklerin ya da karşılaşılabilecek hastalıkların açıklandığı daha tıbbi bir boyuttan incelenmekte, disiplinler arası bir perspektifin benimsendiği diğer bir kısım çalışmada ise (Kaygusuz, 2008:215-249; Akçay, 2013;

Popüler(ticari)filmler ile alternatif filmler arasındaki ayırımında, filmlerin bütçeleri ve gişe gelirleri, dağıtım ve gösterim olanakları gibi pek çok değişken göz önünde bulundurularak yapılan genel sınıflandırma temel alınmıştır. (ayrıntılı bilgi için bkz: <http://www.siyad.org/article.php?id=799>).

Tufan, 2003) genellikle yaşlılık ile ilgili teoriler üzerinde durulmaktadır; ancak bu çalışmaya literatür oluşturması beklenen, yaşlının modern toplumdaki yeri konulu çalışmaların sayısı görece azdır.

Çalışmanın ilk bölümünde 'Yaşlılık ve Toplumsal Bir Olgu Olarak Yaşlanma' konusu ele alınmış ve bu bağlamda yaşlılığın tanımı, yaşlılık ile ilgili temel kavramlar ve yaşlılığın modern toplumdaki algılanma biçimi üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde 'Modernleşme Sürecinin Yaşlılık Olgusuna Etkileri' başlığı altında, 'modernleşme' sürecinin küresel kapitalizmle ilişkisi ve bu ilişkinin Türkiye toplumundaki etkilerine değinilmiş, bu etkiler çerçevesinde yaşlıların konumu sorgulanmıştır.

Üçüncü bölümde, Türkiye sinemasında 1990'lı yıllardan önce yaşlıların nasıl temsil edildiği üzerine düşünülmüş ve bu temsiliyetin toplumsal yapı ile ilişkisi, yaşlılık olgusunun belirgin olduğu iki film örneği çerçevesinde tartışılmıştır.

Dördüncü bölüm araştırmanın yöntem ve analiz bölümüdür.

Sonuç bölümünde ise araştırma bölümünde elde edilen veriler, 1990 sonrası Türkiye sinemasında yaşlılık temsillerinin nasıl kurgulandığına ilişkin bilgileri ortaya koyacak şekilde, modernleşme sürecini de konuya dahil ederek, sosyolojik bir perspektife dayalı olarak ve eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilecektir.

YAŞLILIK VE TOPLUMSAL BİR OLGU OLARAK YAŞLANMA

İnsanın yaşam evresindeki doğal süreçlerden biri olan yaşlanma, "biyolojik, fizyolojik, psikolojik ve sosyal alanlarda gerçekleşen değişimler süreci" olarak tanımlanmaktadır. (Lehr, 1994'den aktaran Akçay, 2013:11) Zihinsel ve bedensel yetilerin zayıflaması şeklinde kendini gösteren yaşlılık, literatürde aynı zamanda emeklilik yaşı da olan 65 yaş ile başlatılmaktadır. Ancak böylesine keskin bir belirlemenin, kişisel farklılıkları göz ardı ettiği ve ayrıca yaşlının fiziksel, psikolojik ve zihinsel yeterlilikleri ve yaratıcılığını kapsayan genel sağlık profili konusunda net bir bilgi sağlayamayacağı da dikkatlerden kaçırılmamalıdır. Bu nedenle olgunun kronolojik, biyolojik, psikolojik ve toplumsal açıdan ayrı ayrı incelenmesi gerekmektedir. Ancak diğer alanları da etkilemesi açısından psikolojik yaşlanmanın belirleyici olduğu söylenebilir. Psikolojik yaşlanma genel anlamı ile insanın kronolojik ve biyolojik yaşlanmaya direniş sürecini ifade etmektedir; buna göre bir insan kendisini yaşlı hissettiğinde ve artık eskisi gibi davranmaktan vazgeçtiğinde yaşlanmıştır. Yaşlılık sürecinin her yaşlı kişi için nasıl bir gelişme göstereceği, sürece başarılı bir uyum sağlanıp sağlanamayacağı gibi temel soruların yanıtı, daha çok 'psikolojik yaşlanma' tarafından belirlenmektedir. Ancak psikolojik yaşlanmanın da toplumsal yaşlanma unsuru tarafından etkilendiğini belirtmek gereklidir. Yaşanılan toplumun algı ve değer yargıları ile biçimlenen insanların, yaşlılığa ilişkin değerlerden etkilenmesi de doğaldır. Böylece toplumsal yaşlanma, zaman zaman biyolojik yaşlanmadan da önce başlayarak, psikolojik yaşlanmayı olumsuz etkileyen bir unsur olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu perspektif, yaşlanmanın aynı zamanda toplumsal bir olgu olduğunu da göstermektedir (Akçay, 2013: 13-7).

Yaşlı açısından bakıldığında yaşlanma, bir yandan emeklilik ile birlikte yıllardır kendisine bir kimlik sağlayan iş hayatından ve dolayısıyla onun sağladığı sosyal çevreden izole olduğu, yalnızlaştığı ve prestij kaybına uğradığı; bir yandan da hastalıkların arttığı, bedensel ve zihinsel yetilerindeki azalmalar nedeniyle eskiden yapabildiği etkinlikleri yavaş yavaş yapamaz olduğu, bu nedenle başkalarına bağımlı olmaya başladığı, daha içe kapanık ve ölüme yakın bir noktada yer almaktadır (Akçay,2013: 93-4). Öte yandan kişi yaşlandıkça daha sabit fikirli olmaya başlamakta, alışkanlıklarına sıkı sıkıya bağlanıp bunların dışına çıkmayı reddetmekte, giderek daha fazla eskiye özlem duymakta ve kişisel eşyalarına aşırı bağımlılık geliştirmektedir. Bu farklılıklar da genç kuşak ile yaşlı kuşak arasındaki mesafeyi gittikçe açmaktadır(Eker 1998'den aktaran Özben, 2008:108).Ancak eğitim durumuna, bu noktada ayırt edici bir önem atfedilmektedir. Çünkü bilim insanları, eğitim düzeyi yüksek yaşlılar ile yaşlılık sürecine uyum sağlama arasında doğrudan bir ilişki olduğu görüşündedirler. Öte yandan, eğitim düzeyinin yüksek oluşu, daha iyi bir iş ve daha iyi bir ekonomik gelir nedeniyle daha rahat bir yaşlılık anlamına da gelmektedir. (Tufan, 2003:92).

Toplumsal algı da bu gerçeklerden beslendiğinde özellikle geleneksel toplumlarda yaşlılar acıma ve buna eşlik eden şefkat ve koruma duygusundan yararlanabilmektedirler. Ancak toplum artık 'düşkün' konumda olan yaşlıya hoşgörüsünü sunarken, karşılığında belli rol kalıplarını da dayatmaktadır. Söz konusu rol kalıplarına uyulmadığı zaman - hatta uyulduğu zamanlarda bile - yaşlıya yönelik olarak kullanılan 'bunak', 'sabit fikirli' ve 'huysuz' gibi olumsuz tanımlamalar yaşlı insanların toplumda aslında bir tür 'öteki' olarak konumlandığını göstermektedir. Kaldı ki bu tür tanımlamaların diğer ucunda da yaşlıya yönelik aşırı sevecen veya aşırı koruyucu tavırlar bulunmaktadır ki, bunlar da 'öteki' kurgusunun, acizlikle özdeşleştirilen bir diğer boyutunu oluşturmaktadır. Öte yandan yaşlılık aynı zamanda, törpülenmek, olgunlaşmak, kalenderleşmek, dünyevi hırslardan arınmak, filozoflaşmak ve sevimlileşmek anlamlarına da gelmektedir. (Kulin, 2007.) Bu bakış açısı da, reva görülen tüm olumsuz niteliklere rağmen, onu bilgelikle- yakın bir ilişki içerisinde konumlandırarak hiç bir gencin ulaşamayacağı olumlu bir nitelik de taçlandırmıştır. Aslında bilgelik ile yaşlılık arasındaki ilişkinin temeli, ilkel toplumlarda yaşlılara büyücülük görevinin atfedilmesine kadar uzanmaktadır; hatta bundan önce de yaşlıların toplumda önemli bir yeri olmuştur ancak bu konum toplumun geçirdiği evrelere bağlı olarak değişimler göstermiştir. Bu değişimin altında toplumların ekonomik alt yapı sistemlerinin var olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Yaşlılığı toplumsal bir olgu haline getiren bir diğer etmen de demografik yapıdaki yaşlanma oranının yükselmesidir; bu yükseliş aynı zamanda yaşlılık olgusunun, kapitalist sistemin üst yapı kurumlarından biri olarak gündeme gelen 'modernleşme' karşısındaki yeni konumuna işaret etmektedir.

MODERNLEŞME SÜRECİNİN YAŞLILIK OLGUSUNA ETKİLERİ

Demografik yapıda yaşlanma oranının yükselmesi, pek çok değişkenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tıptaki gelişmelere bağlı olarak anne baba olma yaşının ilerlemesi; aile planlaması politikalarına ve eğitim düzeyinin artışına paralel olarak çocuksuz ya da tek çocuklu ailelerden oluşan çekirdek aile yapısının giderek yaygınlaşması; yine tıptaki ve ekonomik gelir düzeyindeki gelişmelerle birlikte düzenli beslenme ve sağlık kontrolleri gibi unsurların etkisi ile insan ömrünün uzaması gibi etmenler, bir yandan yaşlı nüfusun artmasına yol açarken öte yandan da bu nüfusun niteliğinde değişime neden olmaktadır. Bengston ve Löwenstein' in 2004 yılında yayınladıkları araştırmanın verilerine göre, önümüzdeki yirmi yıl içerisinde 75 yaş üzerindeki kişilerin sayısında beklenen artışla birlikte bu nüfusun sağlık, barınma ve emeklilik alanlarındaki talepleri de artacak ve bu durum tüm dünyada politik bir sorun haline gelecektir. 2005 ile 2030 yılları arasında küresel düzeyde 85 yaş üzeri nüfusun %151, 65 yaş üzeri nüfusun %104, 65 yaş altı nüfusun ise %21 oranında artacağı öngörülmektedir (Bengston ve Löwenstein, 2004'den aktaran Powell, 2014: 136). Bu gerçek, küresel yaşlanma meselesini gündeme getirmekte ve kapitalist sistemin temel sorunu olan 'kaynakların kısıtlılığı' sorunu çerçevesinde yaşlı nüfusun " 'emekliler seli' ve 'yaşlılık yükü'" (Tufan, 2003:180.) gibi ifadelerle meşrulaştırılan yeni bir 'öteki' olarak kimliklendirilme sürecini başlatmaktadır.

Türkiye açısından yapılan bir değerlendirme de yaklaşık olarak benzeri bir sonucu ortaya koymaktadır. 1960 yılında yaşlıların toplam nüfusa oranı %7.1 iken, 1979 sayımında yüzde 8.4'e yükselmiştir. 1990 nüfus sayımında 65 yaş ve üstünde 2.417 363 kişi kaydedilmiştir ve bu sayı toplam nüfusun %4.3'üne karşılık gelmektedir (DİE 1993:60'den aktaran Akçay, 2013: 3). Yaşlı nüfusun 1998 yılında %5.9'a, 2003 yılında %6.9'a ulaşan oranına bakıldığında, demografik açıdan gelişmiş Batı ülkelerine göre daha yavaş bir hızda da olsa Türkiye'nin de giderek yaşlandığı görülmektedir (Akçay, 2013:2-3). Bu durumda henüz batı ile aynı algıya ulaşmış olmasak da, yaşlılık olgusunun gelecekte Türkiye için de bir 'problem' oluşturacağını düşünmek yanlış olmayacaktır. Ancak alt yapının üst yapıyı belirlediği perspektifinden yola çıkıldığında, yaşlı nüfusun bir 'problem'

-Baltes ve arkadaşlarına göre, bilgelik ve bilgi birbirinden farklı kavramlardır: bilgelik yaşam pratiklerine ilişkin bir uzmanlık bilgisini kapsar ancak bu bilgi, zekadan kaynaklanan burada ve şimdi'yi ifade eden bilgidir; daha zamansız ve daha kaliteli bir oluş biçimine işaret etmektedir. Aynı zamanda mantıksal ve sistematik düşünmeyi sağlayan zekadan da farklıdır; çünkü düşünmek yerine anlamayı sağlar. Bu anlamıyla bilgelik, zihinsel işlevlerin kültür aracılığıyla gündelik hayata aktarılmasıdır. (bknz: Baltes, Staudinger, 1993'den aktaran Akçay,2013, s:156-7).

--Ayrıntılı bilgi için bkz: Akın,2004, 20-9.

olarak görülmesinin ardındaki temel etkenlerden birinin, küreselleşme süreci ile tüm dünyaya yayılan neo-liberal ekonominin sınıf farkına dayalı eşitsiz ekonomi politikalarının sonucunda oluşan 'iyi' ve 'kötül'lerinin toplum nezdinde meşrulaştırılmasından ibaret olduğu düşünülmektedir.

Neo-liberal ideoloji, tüm dünyada yaşanan devletin küçülmesi, sağlık ve sosyal güvenlik sistemlerinin özelleştirme lehine dönüştürülmesi gibi 'gelişmelerin' gerekçelerinden biri olarak 'toplumsal yaşlanma' olgusunu göstermekte, bunu bir sorun olarak tanımlamakta ve bu soruna ilişkin çözüm yolları önermektedir. Sosyal devlet anlayışının zaten oturmamış olduğu az gelişmiş ülkelerde yaşlıların da içinde bulunduğu dezavantajlı guruplar, neo-liberal politikaların uygulanma sürecinde daha da mağdur olmakta, yoksulluk ve yoksunlukla karşı karşıya kalmaktadırlar. Zaten işgücü kaybı, sağlık, bakım ve barınma gibi hizmetlere önemli oranda ihtiyaç bulunduğu bu tür ülkelerde sorunların çözümü için, devlet aileye yüklenmektedir. Aile ise hem ekonomik hem de kültürel anlamda kapitalist dünyaya eklenme sorunları içinde kendi toplumsal bunalımlarını yaşamakta, bir yandan kapitalist sistemin temel öznesi olarak 'tüketici' bir 'birey' olmaya çalışırken, bir yandan da geleneksel rol ve sorumluluklarının getirdiği çelişkileri yaşamaktadır (Korkmaz, 2014:197-9).

Batının gelişim aşamasında evrimsel bir sürecin sonunda ortaya çıkan Aydınlanma Devrimi ile 'akıl'a dayalı bir toplum yaratma idealinin temelleri, kapitalizmin temel öznesi olan 'birey'in ortaya çıkışı ile sonuçlanmıştır. Bu demektir ki, birey, Batı'da çok uzun zaman önce sosyo-politik bir unsur olarak kendini devrimle var etmiş, ardından da ekonomik ve kültürel politikalarla bu güne kadar desteklenmiştir. Oysa "Batı-dışı modernliklerin tarihi, modern birey [...] oluşturulmadan uygulanan modernizasyon ile şekillenmektedir." (Göle, 1998, 63'den aktaran Ertaylan, 2007:55). Bireyin olmadığı bir toplumdaki sanayileşme çabalarının sonucunda, kapitalist sistemin dışlıları arasında hayatta kalmaya çalışan yalnızlaşmış ve çaresizleşmiş insanlar yumağı ortaya çıkmıştır. Sonuçta sadece yaşlıları değil, kadınları, işçileri ve çocukları da içine alan bu yalnızlaşmış insanlar yumağının, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişle tanımlanan, tarımda makineleşme ile başlayıp ardından zorunlu olarak gelen göç ve kentleşme ile devam eden ve sonuçta geleneksel aile yapısındaki çözülme ile somutlaşan 'modernleşme' sürecinin bir yansıması olarak ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Kentleşme süreci ile birlikte ailenin işlevi ve tanımını da değiştirmiş; kadının, erkeğin ve hatta çocuğun görev ve sorumluluklarını yeniden tanımlarken, yaşlının konumu ve rolü de bu değişimden büyük oranda etkilenmiştir. 1950'lerden sonra başlayan ilk göç akımı ile birlikte yavaş yavaş çalışma hayatının içerisinde yer almaya başlayan kadın, özellikle 1980'lerden sonra özel alana ait geleneksel rollerinden çok bir tüketici olarak anlam kazanmaya başlamış ve böylece kamusal alanda daha kalıcı bir yer edinmiştir. Kadının sahip olduğu ekonomik güç, onun hem aile içindeki hem de toplumsal yaşamdaki gücünü artırmış, 'anne', 'gelin', 'ev kadını' olan kadın, aileye gelir getiren ve prestij peşinde koşan bir 'birey'e dönüşmüştür. Böylece anne ve babanın işe, çocuğun kreşe gittiği çekirdek aile modeli yaygınlaşırken, evin küçük çocuklarının kreş ve okul arasında bölünlenen zamanları da, geleneksel ailede torunla ilgilenerek kendilerine emeklilik sonrasında yeni bir kimlik oluşturma olanağı bulan dede, anneanne ve babaanneleri atıl bırakmıştır. Ayrıca kadın ve erkeğin iş hayatındaki konumu, yine geleneksel aile yapısında yaşlı anne ve babalarına bakmakla yükümlü çiftlerin bu görevini de, bakıcılara ve huzur evlerine devretmelerine yol açmış ya da yaşlıların kendi başlarının çaresine bakma zorunlulukları ortaya çıkmıştır.

Türkiye örneğinde geleneksel aile yapısının tümüyle çözüldüğünü söylemek doğru olmayacaktır. Çekirdek ailenin yaygın olduğu kentlerde bile, aile yapısı, geleneksel işlevlerinin bir kısmını korumaktadır(Akçay,2013:93).Bu bağlamda hâlâ çocuklarının yanında yaşayan yaşlılar bulunmaktadır; ancak artık rollerinin değiştiği, iktidarlarını kaybettikleri gözlemlenmektedir.

Yaşlının konumu, modern toplum içerisinde çocuğun konumu ile benzer bir noktaya gelmiştir. Bu benzerliğin kökleri, yaşlılığın çocukluğa geri dönüş olarak kabul edildiği Antikçağ'a kadar uzanmaktadır. Öte yandan verili sistemin ekonomik yapısı çerçevesinden değerlendirildiğinde de bu iki gurup arasında ilişki kurmak mümkün görünmektedir; çocuk da yaşlı da üretimde pay sahibi değildirler ve bu anlamda ikisi de üretim dışıdır. Bu yüzden ikisi de ekonomik açıdan yük olarak

görülürler; ancak çocuk sevilerek kaldırılan bir yük iken, yaşlı çoğu zaman kaldırılması zorunlu bir yük olarak algılanmaktadır. Ayrıca çocuk yükünü hafifletmek ailenin kontrolünde olduğundan, modern toplumlarda çocuk sayısı giderek azalmakta, ancak yaşlı sayısı giderek artmaktadır (Wehling 1998 'den aktaran Tufan, 2003: 72-3).

Modern hayat içerisinde yaşlının konumunu etkileyen etkenlerden bir diğeri de emekliliktir. Emeklilik biyolojik yaşlanma nedeniyle kendiliğinden taşıdığı sorunların yanı sıra, kapitalist sistemde taşıdığı anlam nedeni ile farklı bir boyuta sahiptir: Kapitalist sistemde iş veya meslek, her şeyden önce bireyin kendisini gerçekleştirdiği alandır. Sadece sistem için yararlı olanların var olabildikleri bir düzende çalışma, 'birey' e, kendisini işe yarar hissettiği ve dolayısıyla toplumdaki yerini hak ettiğine inandığı ama belki de daha önemlisi, kapitalist sistem için en önemli unsur olan tüketici konumunu koruyabildiği saygın bir alan sağlar. Bu bağlamda emekli, her şeyden önce, ekonomik gelir düzeyine bağlı olarak tüketim kültürü içerisinde var olabilme koşullarını büyük oranda yitirmektedir. Bu durumda yaşlılığa uyum ancak, emekli olduktan sonra yaşlının, 'çalışan' kimliğinin yerine, eş, arkadaş, ebeveyn, tüketicilik ve aktif vatandaşlık gibi diğer rolleri koyması ve bu rolleri yaşam pratiklerine etkin olarak geçirmesi ile mümkün olabilecektir. Ancak bu roller arasında da aktif vatandaşlık rolü için yaşlının eğitim düzeyinin ve tüketicilik rolü için de ekonomik gelir düzeyinin belirleyici olduğu unutulmamalıdır (Akçay, 2013: 92).

Ekonomik gelir düzeyi açısından Türkiye'deki yaşlıların genel durumuna bakıldığında oldukça çarpıcı sonuçlara rastlanmaktadır. 2010 yılı itibariyle Türkiye'deki 65 yaş üstü nüfusun %34,7'sinin emeklilik, %16,7'sinin 2022 sayılı yasaya göre verilen yoksullar için yaşlılık, %16,9'unun ise dul ve yetim aylığı aldığı tespit edilmiştir. Bu durumda geriye kalan yaklaşık üçte birlik yaşlı nüfusun hiçbir sosyal güvencesi bulunmamaktadır (Karadeniz ve Öztepe, 2013'den aktaran Korkmaz, 2014: 206-7)Bu çerçeveden bakıldığında, ekonomik gelir düzeyinin yaşlılık konusundaki önemi ortaya çıkmaktadır. Emeklilik aylığına sahip olan şanslı gurup için bile ciddi sorunlar söz konusudur. Emeklilik aylığının en belirleyici özelliği, emek gücünün zayıflaması ya da kaybedilmesi nedeniyle, bireyi emekli maaşına bağımlı kılmaktadır. Çünkü yapılan yasal 'düzenlemelerle', emeklilerin yeniden çalışması zorlaştırılmıştır. Ancak özellikle alt gelir guruplarındaki emeklilerin aylıklarının asgari geçim oranlarının altında seyreden düşüklüğü, yaşlı nüfusu hayatlarının en zor döneminde yoksullaştırmaktadır(Karadeniz, 2012'den aktaran Korkmaz, 2014: 206-7).Bu durumda aşağıda değinilecek olan ve yaşlıya yönelik 'tekilleşme' gibi, özgürleşmeyle ilişkilendirilen olumlu perspektiflerin Türkiye gerçeklerinden uzak olduğu gözle çarpılmaktadır.

Yaşlılık konusundaki en önemli unsurlardan bir tanesi de bakıma muhtaçlık meselesidir. Bakıma muhtaçlık, "kişinin günlük ve zorunlu pratiklerini yerine getirmekte başkalarının bakım ve desteğine gereksinim duymasıdır"(Oğlak, 2008'den aktaran Oğlak, 2014: 216) ve bu durum ne yazık ki bireyin yaşam kalitesini ve onurunu düşüren ve ekonomik yükü artıran bir durum olarak sadece yaşlı kişiyi ve ailesini değil tüm toplumu ilgilendirmektedir(Oğlak, 2014: 217).Bu durumda bakıma muhtaç olma evresinin, hem yaşlı hem de ailesi için maddi ve manevi bir kriz durumu olduğu söylenebilir.

Bakıma muhtaç olma durumunda ekonomik ve fiziksel/ruhsal olmak üzere iki boyutun varlığından söz etmek mümkündür. Ekonomik boyut ile ilgili olarak Türkiye'deki neo-liberal politikalar nedeniyle, artık ne yaşlının kendisi ne de ona bakmakla yükümlü olan aile kendi ekonomisini idare edebilecek durumdadır(Korkmaz, 2014: 211). Ayrıca yine neo-liberal politikaların sosyal güvenlik alanındaki uygulamalarının bir sonucu olarak Türkiye'de yaşlılık ve yaşlının bakımı genellikle bireysel bir sorun şeklinde algılanmakta ve aileler bu konuda yalnız bırakılmaktadır(Ersanlı,2008:176).Türkiye'de beş yıllık kalkınma planlarının özellikle 2000'li yıllardan sonrakilerinde yaşlı bakımında ailenin güçlendirilip desteklenilmesine vurgu yapıldığı görülmektedir(TUİK, 2013, ASPB,2011:13'den aktaran Oğlak,2014:224).Bu durumda bakıma muhtaç yaşlının, çocuklarının yanında kalma durumu ülkemizde hala büyük ölçüde geçerliliğini korumaktadır.

Ekonomik durumu daha iyi olan aileler için ise eğer yaşlı gerekli kriterleri de sağlıyorsa, bakımevi---alternatifi gündeme gelmektedir. Ancak sosyal güvenlik sistemi çerçevesinde yaşlılara kusursuz bir güvence sağlanamadığı için Türkiye'de bu tür bakım evleri bulunmamaktadır. Öte yandan özel sektör de bu alana yatırım yapmadığından, yaşlılar, Türkiye gerçeğinde huzur evi denilen verili alternatifte mahkûm kalmaktadırlar. Ancak huzur evinin görevi yaşlılara bakmak olmadığı için, sadece kendisine bakabilecek güce ve belli bir miktar ödeme yapabilecek ekonomik gelire sahip olan yaşlılar kabul edilmektedirler. Bu nedenle de huzur evleri çok az kişiye hizmet vermektedirler(Tufan, 2003:109-10).

Yapılan araştırmalar yaşlıların yüzde 91'inin huzurevine gitmek yerine ailelerinin yanında yaşamayı tercih ettiklerini ortaya koymaktadır. Huzurevlerinde verilen konaklama, beslenme ve aktiviteler gibi sosyal destek hizmetlerinden memnun olduklarını belirten yaşlılar, yine de sevdiklerinden ve yaşadıkları çevreden uzaklaştıklarını ve yalnızlaştıklarını gerekçe göstererek zorunlu kalmadıkça huzur evinde yaşamayı tercih etmediklerini belirtmektedirler(TUİK, 2013; ASPB, 2011; Öztop, Şener ve Güven, 2008'den aktaran Oğlak, 2014: 226). Ayrıca bu kurumlarda yaşayan yaşlıların yaklaşık üçte biri dış dünyadan izole olduklarını, dörtte biri ise dar bir alanda çok sayıda insanla birlikte yaşamak zorunda kaldıklarını, beş kişiden ikisi karar verme yeteneklerinin olmadığını, iki yaşlıdan bir tanesi ise kendilerine 'sadece bir yaşlı' muamelesi yapıldığını, bunun devamlı bir şekilde kendilerine hatırlatıldığını ifade etmektedirler.(Narr, 1990: 31-52'den aktaran Tufan, 2003:133). Araştırmalara yansımayan şiddet ve kötü muamele gibi kanıtlanması zor ancak Türkiye gerçekleri bağlamında inanılması kolay olan unsurlar da göz önünde tutulduğunda, bu kurumlarda insan onurunun sistematik olarak kırıldığı ve yaşlılara, ölmeleri beklenen toplumsal bir yük oldukları mesajının iletildiği ihtimalini göz önünde bulundurmamak yanlış olmayacaktır. Yaşlılıkta bakım ve hizmet almanın bir vatandaşlık hakkı olduğunun bilincinde olmayan toplumlarda, "huzurevleri" olarak adlandırılan bu tür kurumlar, isimleriyle çelişircesine ironik bir şekilde mevcudiyetlerini sürdürmektedir

Türkiye toplumu için ne kadar doğru olduğu tartışmalı olsa da Tews, modernleşmenin yaşlılığa olan etkilerini incelediği araştırmasında olumlu bir bakış açısı sergilemiştir. Tews, modernliğin yaşlılık üzerindeki etkilerinden bir tanesini 'tekilleşme' kavramı ile açıklamakta ve bu kavramı yaşlıların özgürleşmesi ile ilişkilendirmektedir: Eskiden çocukları ile birlikte yaşamak zorunda olan yaşlıların, modernleşme süreci ile birlikte iyice oturtulan emeklilik ve sosyal güvence imkanları nedeniyle, artık daha bağımsız hayatlar kurabildiklerini ifade eden Tews ayrıca, yaşlılığın ilk yıllarından itibaren kendilerine ait bir evde ve yalnız bir yaşam kurmak isteyen yaşlıların sayısında artış olduğuna işaret etmektedir (Tews, 1999'dan aktaran Tufan, 2003:54).

Aslında normal bir yaşlılık sürecinin söz konusu olduğu durumlarda, yaşlılığın doğal bir evre ve yaşlıların da kendi başlarının çaresine bakabilecek 'insanlar' olduğu düşüncesinden yola çıkıldığında, herkes gibi onların da kendi evlerinde yaşamak istemeleri son derece doğaldır, hatta yaşlılıkta ev daha da önem kazanmaktadır. Çünkü ev, bilinen bir alan olarak gerek iç mekanıyla, gerek içinde bulunduğu sokak ve bütün çevresiyle kişiye güven veren bir mekandır. Ev, yaşlının rahat hareket edebildiği, aradığı her şeyi kolayca bulduğu, zor durumda kaldığında kimden yardım isteyeceğini bildiği, komşularıyla veya esnafla sosyalleşebildiği, kendisini özgür ve güvende hissettiği, ona ait bir yerdir. Ayrıca evin yaşlı üzerindeki psikolojik avantajı da önemlidir: Kendi evinde yaşayan bir yaşlı hâlâ bir bireydir. Alışverişini kendisi yapmakta, doktora kendisi gitmekte, kararlarını kendisi vermekte ve alışkanlıklarına devam ederek günlük yaşamını sürdürmekte, özel ve anlamlı eşyalarını koruyabilmektedir (Tufan,2003: 121; 135). Özetle 'huzurevi' olarak bilinen kurumlarda yoksunluğunu çektiği her şeye sahip olduğu kendi evinde, başının çaresine bakarak onurlu bir şekilde yaşayan yaşlı,

---Bakımevi, yaşlıların bedensel ya da zihinsel engellerinden dolayı nezaret edildikleri, ihtiyaçlarının karşılanıp bakımlarının yapıldığı kurumlardır. Kronik hasta ve bakıma muhtaç yaşlılara bakım ve yardım hizmetleri sunan kurumlar olarak da tanımlanmaktadır. Bu kurumların personeliyle, mimarisiyle ve iç donanımı ile yaşlının geri kalan gücünü korumaya ve onu aktifleştirerek genel durumunu iyileştirmeye yönelik bir amaçları olmalıdır.

doğal olarak hayata tutunma, kendini işe yarar hissetme ve dolayısıyla kendine güven duyma konusunda, huzur evinde veya aileleriyle birlikte yaşayan yaşlılarla kıyaslanamayacak kadar avantajlı konumda olacaktır.

Tews'e göre, modernleşmenin yaşlılık üzerindeki bir diğer etkisi de, 'yaşlılığın gençleşmesi' durumudur. Çağdaş yaşlı için yaşlanmanın psikolojik ve toplumsal boyutunun fiziksel boyuttan daha önemli olduğunu belirten Tews, özellikle son elli yıldır yaşlıların kendilerini daha genç ve zinde hissettiklerini, son yıllarda yapılan kamuoyu araştırmalarında 60-75 yaş arasındaki yaşlılardan sadece üçte birinin kendisini yaşlı olarak tanımladığı sonucunun çıktığını ifade etmektedir (Tews,1993'den aktaran Tufan 2003:46). Psikolojik açıdan daha genç hisseden yaşlılar, bu algılarını dış görünüşlerine de yansıtmakta ve daha canlı, daha modern giysiler içerisinde ve daha bakımlı yaşlılar olarak modern dönemin yaşlı tipini oluşturmaktadırlar (Tufan 2003:46-7). Ancak bu modern yaşlı görüntüsünün ilk belirleyenin de yine ekonomik gelir düzeyi olduğunu da unutmamak gerekmektedir.

TÜRKİYE SİNEMASINDA 1990'LI YILLARDAN ÖNCE YAŞLILIK TEMSİLLERİ

Türkiye sinemasında yaşlılık olgusu 1990'lı yıllara kadar çok fazla temsil edilmemiştir. Yaşlı oyuncuların yer aldığı filmler çok uzun dönemden beri var olsa da, bu oyuncuların söz konusu filmlerdeki varlık sebepleri, yaşlılıkları veya yaşlılıktan kaynaklanan sorunları ya da yaşlılığa bağlı eylemleri olmamıştır.

Bu filmler arasında Hulusi Kentmen'in tonton dede veya zengin fabrikatör, Münir Özkul'un ailesine sahip çıkan şefkatli ve fedakar baba, Aliye Rona'nın köy filmlerindeki kötü kayıvalide gibi rollerde yer aldıkları örnekler sayılabilir. 1980 öncesi dönemi çekilen bu tür filmler içerisinde ayrıcalıklı yeri olan tek filmin '*Diyet*'(Ömer Lütfi Akad,1975) filmi olduğu düşünülmektedir. Akad'ın '*Gelin*' (1973), '*Düğün*' (1974) ve '*Diyet*' (1975) üçlemesinin sonuncusu olan film, tıpkı üçlemenin diğer iki filmi gibi, Türkiye sinemasının kendi içerisinde önemli bir yol kat ettiği bir dönemin ürünleri olarak biçim açısından olduğu kadar dönemin toplumsal gerçeklerini başarılı bir biçimde yansıtmaları nedeniyle içerik açısından da Türkiye sinemasının önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Ancak '*Diyet*' filmini bu çalışma açısından önemli kılan unsur, filmdeki Yunus Dede karakterinin yaşlı bir karakter olarak temsiliyet biçimidir.

Türkiye'de 1960'lı yıllardaki ilk göç dalgasının 1970'lerin ortasında toplumsal yaşamda ortaya çıkardığı sorunları anlatan '*Diyet*' filminde, kayınpederini de alıp köyden kente göç eden ve bir fabrikada işçi olarak çalışmaya başlayan Hacer'in yaşam mücadelesi öykünün genel çerçevesini oluşturmaktadır. Yunus Dede ise kent değerlerine bir türlü uyum sağlayamayan, para kazanmak için sokakta seyyar satıcılık yapmak zorunda kalan ama bir türlü beceremeyen yaşlı bir karakterdir ve tipik bir 'yaşlı' karakter olarak, geçmişe özlemi filmde sürekli vurgulanmaktadır (Dorsay, 1989:45). Bu haliyle Yunus Dede sadece yaşlılığın değil aynı zamanda artık ölmeye yüz tutmuş geleneksel değerlerin de metaforudur. Zaten filmin sonundaki ölümü de, yaşlı bir karakterin kaçınılmaz sonunu olduğu kadar kent hayatı karşısında yok olmak zorunda kalan geleneksel değerlerin sonunu da temsil etmektedir.

Yaşlılık olgusunun başarılı bir şekilde işlendiği filmlerden bir diğeri de '*Hanım*' (Halit Refiğ, 1989) filmidir. Filmde ana karakter kanser hastası Olcay Hanım'dır. Yaşlı kadının tek sorunu, ölmeden önce tek varlığı olan kedisine güvenilir bir yer bulmaktır. Filmin diğer yaşlısı kaptan Necip Bey de benzeri bir üzüntü yaşamaktadır. Onun da 35 yıllık gemisi sızıntı aldığı için kurul kararıyla çürüğe çıkartılmıştır. Filmde hem Hanım isimli kedi hem de Necip Kaptan'ın gemisi, yaşlılığın başarılı metaforları olarak kullanılmıştır. Evinde çok sayıda kedi besleyen Rum kadın Seramuşka hariç hiç kimse tarafından kabul edilmeyen Hanım da, tıpkı Necip Kaptan'ın çürüğe çıkartılan gemisi gibi, toplumda 'bakıma muhtaç' ya da 'işlevselliğini yitirmiş' olanlara yönelik 'istenmeyen' 'öteki' kurgusunu ortaya koymaktadır.

Hanım filminden sonra çekilen ve yaşlılık olgusunu konu eden filmler araştırma kapsamı çerçevesinde aşağıda ayrıntılı bir şekilde analiz edilecektir.

YÖNTEM VE ANALİZ

Bu çalışmanın amacı, 1980'li yıllardan itibaren hız kazanan küresel kapitalizme uyumlanma sürecinde Türkiye'nin temel ekonomi politikasını oluşturan neo-liberal politikaların, yaşlılık olgusu bağlamında Türkiye sinemasındaki yansımalarını ortaya çıkarmaktadır. Çalışmanın örneklemini 1990'lı yılların başından itibaren çekilen ve içinde yaşlı karakterlerin rol aldığı ve ana temanın yaşlılık olgusu üzerinden ilerlediği filmler oluşturmaktadır. Bu nedenle aynı dönemde çekilmiş olmalarına rağmen, karakterlerin filmlerdeki var oluşlarının yaşlılık olgusunu anlatmak üzere kurgulanmadığı *'Büyük Adam Küçük Aşk'* (Handan İpekçi, 2001), *'Bulutları Beklerken'* (Yeşim Ustaoglu, 2004) ve *'Kabadayı'* (Ömer Vargı, 2007) filmleri çalışma kapsamının dışında tutulmuştur. Kabadayı filmindeki yaşlı karakter Alzheimer hastası olması sebebiyle çalışma kapsamına uygun gibi görünse de, film öyküsü içerisinde bu hastalık sadece filmin vurucu sonunu hazırlayan bir dramatik öge olarak kullanılmış, asıl öykü bir babanın oğlunu kurtarma mücadelesi çerçevesinde kurgulanmıştır. Öte yandan filmin ana karakteri olmadığı halde, yaşlı temsili adına ipuçları verebileceği düşüncesiyle *'Hayat Var'* filmi de örnekleme dahil edilmiştir. Bu düşünceden yola çıkılarak çalışmanın örneklemini *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Güle Güle* (Zeki Ökten, 2000), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2007), *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2008), *'Hayat Var'* (Reha Erdem, 2008), *'11'e 10 Kala'* (Pelin Esmer, 2009) ve *'Çınar Ağacı'* (Handan İpekçi, 2011) filmleri oluşturmaktadır. Bu filmler, niteliksel içerik analizi yöntemi ile analiz edilecek ve elde edilen veriler, çalışmanın teorik çerçevesinde açıklanan perspektife dayandırılarak sosyolojik açıdan ve eleştirel bir bakış açısı ile yorumlanacaktır.

Araştırma kapsamına dahil edilen filmlerin 1990 sonrasında itibaren başlatılmasının nedenlerinden bir tanesi, 1980'li yıllarda benimsenen neo-liberal politikaların on yıllık bir süreden sonra toplumsal yaşamda daha net bir şekilde görülmeye başlanmış olması, bir diğer sebebi ise yaşlılık olgusunun sinemada bu tarihten sonra görünürlük kazanmış olmasıdır. Ayrıca 1990'lı yıllar öncesinde Türkiye sinemasında yaşlının temsil edilip edilmediği ve eğer edilmişse de bu temsileyiten nasıl kurgulandığı gibi soruların yanıtı, ülkenin 1980 öncesi sosyo-politik ve sosyo-kültürel konjonktürün de dahil edilmesi gereken başka bir perspektifin dikkate alınmasını gerektirmektedir; dolayısıyla da başka bir çalışmanın konusu olarak tartışmaya açılmalıdır.

İÇERİK ANALİZİ YÖNTEMİ

Sosyal bilimler alanında kullanılan araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analizi, daha genel bir kavram olan nitel araştırma yöntemleri kapsamında ele alınmaktadır.

Genel bir tanımlama ile nitel araştırmayı, kuram oluşturmaya dayalı bir anlayışla sosyal olguları içinde buldukları çevre içerisinde analiz etme ve anlama çabasındaki bir yöntem olarak tanımlamak mümkündür. Burada sözü geçen 'kuram oluşturma' ifadesi, çalışmada elde edilen verilere dayalı olarak ortaya çıkan sonuçları birbirleriyle ilişkili bir biçimde açıklayan bir modellemeyi ifade etmektedir (Glaser, 1978'den aktaran, Şimşek, 2013: 45-6). Bu durumda yöntemin amacı, metinde elde edilen verilerin açıklanmasını sağlayacak ilişkilere ulaşmaktır. Birbirine benzeyen veriler, belirli kavram ve temalar çerçevesinde bir araya getirilerek okuyucunun anlayabileceği şekilde düzenlenip yorumlanmaktadır. Böylece içerik analizi yöntemi ile incelenen metnin içinde saklı olan anlamların ortaya çıkması mümkün olmaktadır ki (Yıldırım, Şimşek, 2013: 259) bu da metnin ideolojisinin deşifresine olanak tanımaktadır. Sinema da, metin içeriklerinde aktarılan ideolojik sunumlar nedeniyle, bu yöntem ile incelenmeye uygun bir alan oluşturmaktadır.

Çalışmada, örnekleme dahilindeki filmlerin tümüne uygulanabilecek ortak sorular belirlenmiştir. Ulaşılan yanıtlar ve bu yanıtlar arasındaki ilişkinin yorumlanması ile, söz konusu filmlerde yaşlılık olgusuna ilişkin temsil biçimlerinin nasıl kurgulandığının ortaya çıkartılması amaçlanmıştır. Yanıtları aranacak sorular şunlardır:

- 1- Yaşlılar fiziksel özellikleri, gelir ve eğitim düzeyleri, 'özne' ve 'mağdur' olmaları açısından filmlerde nasıl temsil edilmişlerdir?
- 2- Filmlerdeki yaşlı temsillerine ilişkin ortak özellikler nelerdir?
- 3- Yakınlarının ya da iletişiminde oldukları diğer kişilerin yaşlılara yönelik algıları nasıl kurgulanmıştır?

FİLMLERİN ANALİZİ

1- Fiziksel özellikleri, gelir ve eğitim düzeyleri, 'özne' ve 'mağdur' olmaları açısından yaşlı temsilleri:

'Eşkiya' filminde, Ceren Ana, Keje, Baran ve Artist Kemal Bey olmak üzere dört yaşlı karakter veya tip bulunmaktadır.

Ceren Ana, filmin bir başında bir de sonunda görünmektedir. Başındaki örtüsü, geleneksel giysileri ve asaya benzer, sopadan yapılmış bastonu ile seksenli yaşlarında, ermiş bir kadın görüntüsündedir. Sel bastıktan sonra herkes köyü terkmiş, bir tek Ceren Ana kalmıştır. Baran İstanbul'a giderken onu da götürmeyi teklif eder ancak Ceren Ana, *'ben köyün delisiyim, hiç bir yere gitmem'* diyerek bu teklifi geri çevirir. Ceren Ana bu anlamda önemli bir konuda kendi kararını veren bir özne olarak temsil edilmiştir.

Ülkenin en zengin adamlarından birisinin karısı olan Keje, sade ama şık giyimli, yaşına rağmen güzel ve mağrur bir kadındır.

Artist Kemal Bey, eski bir Yeşilçam figüranıdır. Zayıf yapılı ve hastalıklı bir görüntüsü vardır; sürekli devam eden öksürük krizleri, altı ayda bir çağırıldığı deneme çekimlerinden kovulmasına neden olacak kadar yoğundur; ancak doktora gidecek parası olmadığı gibi, aylardır otelin borcunu da ödeyememektedir. Artist Kemal Bey hastalıklı ve çalışma potansiyelini kaybetmiş bir 'öteki'dir.

Baran karakteri ise Artist Kemal Bey'in tam tersine, 35 yıl hapisanede kaldığı halde sevdiği kadını bulmak ve en yakın arkadaşından intikam almak için eyleme geçen, üstelik bu arada genç bir çocuğun hayatını kurtarmak için de mücadele veren etkin bir karakterdir.

'Mayıs Sıkıntısı' filmindeki Emin karakteri, beyaz saçlı, ince yapılı, hafif kambur ama dinç görümlü bir adamdır. Doğduğu topraklarda doğa ile iç içe bir hayat sürmektedir.

Yaşlı adamı genellikle bu doğanın bir parçası olarak ayağındaki lastik botlar ve sırtında böcek ilacı ile otları ilaçlarken veya odun kırarken görürüz. Emin de tıpkı kentteki insanlar gibi sürekli çalışmaktadır aslında. Ancak buradaki çalışma, modern kapitalist toplumun insanı bir araç haline getirdiği bir çalışma biçiminden çok, insanın kendisini ancak çalışarak türsel anlamda var edebileceği ve bu nedenle bir amaç olan çalışma edimine işaret eden Marksist düşünceyi çağırıştırılmaktadır (Ertaylan,2007). Bu anlamda Emin, yaşlılığın psikolojik boyutundan da, toplumsal boyutundan da etkilenmemiş gibi görünmektedir. Oğlu Muzaffer'in *"niye bu kadar uğraşıyorsun yani, kime kalacak, zaten yaşın da gelmiş"* şeklindeki cümlesine verdiği; *'daha benim niyetim yok, bakalım bu işler bitmedi daha... Tarla işi bitmeden gidilir mi, dur bakalım acele etme o kadar'* şeklindeki yanıtı ile kendisini ölüme yakın bir yaşlı olarak görmediğini ortaya koymaktadır. Hatta yaşlılığın psikolojik boyutu ön plana çıkartıldığında, filmin asıl yaşlısının Emin'in oğlu Muzaffer olduğu bile ileri sürülebilecektir. Genç yaşlarında doğduğu yeri bırakıp kente yerleşen ve kent hayatının dayatmaları sonunda hayallerinden vazgeçerek mutsuz bir insana dönüşen Muzaffer'in filmdeki durağan, hareketsiz ve doğanın dışındaki görsel temsiliyeti de bu yaşlılık imgesine katkıda bulunmaktadır.

'Güle Güle' filminde beş yaşlı tiplene bulunmaktadır. Üç erkek karakter hayatlarına yalnız devam etmektedir. Zarife ve Celal çiftinin ise iki çocukları vardır ancak her iki çocuklarını da çok seyrek görmekteyler; aslında onlar da diğerleri kadar yalnızdır. Bu beş yakın çocukluk arkadaşını hayata bağlayan şey, aralarındaki sağlam dostluk ilişkisidir. Bu karakterler de filmde kendi hayatlarını kahramanı olarak kurgulanmıştır. Ragıp'ın kanser hastası olduğunu öğrendiklerinde onu Küba'daki sevdiği kadının yanına göndermek isterler. Filmin senaryosu, dört yakın arkadaşın bu seyahat için para bulma çabaları ve bulamayınca da banka soymaları çerçevesinde gelişmektedir. Bu filmde de yaşlıların kendi başlarının çaresine bakabilen etkin karakterler olarak kurgulandıkları görülmektedir. Ragıp öğretmendir ve tıpkı Zarife ve Celal gibi, o da Şemsi ve İsmet'e göre daha şık giyinmektedir.

Huzurevinde geçen 'Beyaz Melek' filminde çok sayıda yaşlı tiplene bulunmaktadır. Bunlardan Perihan dışındakiler, hastalıklarına ya da yaşlılıklarına rağmen, birlikte bir yaşam kurabilecek, arkadaşlarını

evlendirmek için para toplayıp düğün yapacak, birlikte seyahat edebilecek yetkinliktedirler. Perihan ise, huzur evinin bakıma muhtaç yaşlı tipini temsil etmektedir, hem yatalak hem de konuşamaz haldedir.

'*Pandora'nın Kutusu*' filmindeki yaşlı karakter, alzheimer hastası bir annedir. Diğer karakterlere göre görsel olarak daha geleneksel kıyafetler içinde temsil edilen Nusret Hanım, evden kaçma, salonun ortasına tuvaletini yapma, unutkanlık, huysuzluk gibi alzheimer hastalığına ait olumsuz görsel belirtilerle temsil edilmiştir; ancak özellikle torunuyla geçirdiği zamanlarda dingin ve güler yüzlüdür. Yaşlı kadın alzheimer hastası olduğu için, onunla ilgili kararlar çocukları tarafından verilmektedir, ancak filmin son sahnesinde yaşlı kadın özne kimliğini yeniden eline alır. Eğitim ve gelir düzeyine ilişkin bir bilgi verilmemişse de, köydeki evinde yaşayan Nusret Hanım'ın hastalığı nedeniyle kızlarının yanında kalmak zorunda olması, ekonomik düzeyinin çok da yeterli olmadığını göstermektedir; kızları da ancak kendi hayatlarını devam ettirecek kadar kazanmaktadırlar. Nusret Hanım'ın oğlu ise işsizdir.

'*Hayat Var*' filminin yaşlı dedesi diğer filmlerle kıyaslanamayacak kadar olumsuz şekilde temsil edilmiştir. Oksijen tüpüne bağlı olarak yaşayan yaşlı dede, küfürbaz, kaba, bencil ve eve gelen kadınları bakışlarıyla taciz eden bir 'öteki' olarak konumlandırılmıştır. Filmde eğitim düzeyine ilişkin bir bilgi verilmeyen tipten de tıpkı oğlu gibi gelir düzeyi düşüktür.

'*11'e 10 Kala*' filminin Mithat Bey'i ise emekli olduktan sonra tek başına yaşamayı tercih eden, kendi seçtiği insanlarla görüşen, istemediği durumlarda tavır alan ve bu tavrını sürdürmekte inat eden, alışverişini yapan, esnafla sohbet eden, doktora giden, yemek yapamadığı için dışarıdan bir lokanta ile anlaşarak sorununa çözüm getirebilen aktif bir bireydir. Açık renk ceket ve fötr şapkası ile son derece şık ve modern bir görünüme sahip olan Mithat Bey, yurt dışında eğitim almış bir mühendistir ve bu nedenle gelir düzeyi yüksektir.

Filmde Mithat Bey karakteri, bir birey olmanın ötesinde aktif bir vatandaş olarak da temsil edilmiştir. Karşılaştığı sorunlarla başa çıkabilecek gücü ve kararlılığı bulunmaktadır. Ev sahibi ile apartmanın yıkılması konusunda anlaşmazlığa düşünce, ev sahibi evini dolduran gazete ve kağıt arşivi yüzünden Mithat Bey'i belediyeye şikayet eder; incelemeye gelen memurlar evin fotoğrafını çekmek isterler ancak Mithat Bey, kendisinin izni olmadan çekim yapılamayacağını belirterek, çekime izin vermez. Belediye görevlilerinin evdeki arşivin bina güvenliği açısından tehdit oluşturduğunu söylemeleri karşısında da, kendisinin gerekli incelemeleri yaptırdığını ve güvenlik açısından bir sakınca olmadığını ifade eder. Bir başka konu da, apartman yöneticisinin oturdukları apartmanı yıktırıp yerine daha lüks bir apartman yaptırmak için bina sakinleri ile anlaşması ve binayı boşaltma kararı verilmesidir. Ancak Mithat Bey, bu toplantılara katılmadığı gibi, kapıcıya '*benim imzam olmadan seni de beni de çıkaramazlar buradan.*' diyerek, konunun yasal boyutunu hatırlatır. Ayrıca kapıcıyla yaptığı bir konuşmada da kapıcı yönetmeliğini göstererek; '*okuman yazman var mı senin, bak orada kapıcı yönetmeliği yazıyor, onu okursan haklarını öğrenirsin*' şeklinde çıkışarak aktif bir özne olarak hak ve sorumlulukların bilincinde olmak gerektiğine işaret etmektedir.

'*Çınar Ağacı*' filminin emekli öğretmeni Advie Hanım da, tıpkı Mithat Bey gibi, modern görümlü ve şık bir hanımdır. Gelir ve eğitim düzeyi olarak o da Mithat Bey'e benzer özellikler göstermektedir. Ancak unutkanlıkları ve huysuzluğu yüzünden çocukları Advie Hanım'ın tek başına yaşamasına izin vermezler ve gelini istemediği için, diğer üç çocuğunun evinde sırayla kalmaktadır; ancak bir süre sonra çocukları tarafından huzur evine gönderilir. Bu durumda Advie Hanım, kendi gelirine sahip olmasına rağmen, üzerinde karar verilen bir nesne olarak kurgulanmıştır.

2- Yaşlı Temsillerine İlişkin Ortak Özellikler

a- Filmlerdeki yaşlı temsillerinin hepsi aktif iş hayatının dışında kalmış, çalışmayan kişilerdir; ayrıca beş filmin sonunda en az bir yaşlı tip/karakter ölmüştür.

b -Analiz edilen sekiz filmin üç tanesinde yaşlılar ermişlik veya bilgelik özelliği ile birlikte temsil edilmişlerdir:

'Eşkîya' filminde, Ceren Ana daha filmin ilk sekansında Baran'a yaşlı gözlerle söylediği '*Sen kötülüğe gidiyorsun, baban giderken de 'gitme' demiştim, 'seni tuzağa düşürecekler' demiştim, dinlemedi beni, gitti ve dönmedi. Şimdi sana 'gitme' desem gideceksin*' cümlesiyle, olacakları hem Baran'a hem de izleyiciye önceden haber vermekte, Baran'ın filmin sonundaki ölümünü de aynı ermişlikle gökyüzündeki kayan yıldızdan anlamaktadır. Keje de herkes öldü sanırken Baran'ın yaşadığına inanan tek kişidir. Baran ile karşılaştıklarında ona zor çıkan sesiyle '*Eşkîyalar ölünce yıldız olur. Ben de geceleri yıldızlara bakıyorum ama seni görmedim; yaşadığını anladım; geleceğin günü bekledim*' der. O da Ceren Ana gibi, Baran'ın ölümünü yıldız kaymasından anlar ve 'güle güle' diyerek sevdiği adama veda eder.

'Pandora'nın Kutusu' filminde, Nusret Hanım'ın alzheimer hastası olmasına rağmen zaman zaman tam yerinde söylediği sözler de, yaşlılık ve bilgelik arasındaki bağlantı için örnek oluşturabilir bir nitelik taşımaktadır. Bu örneklerden bir tanesi torunu ile oğlu arasındaki konuşma sırasında ortaya çıkar. Torunu Murat, '*dedem nasıl öldü?*' diye sorar ve Mehmet de '*dağda öldü*' diye yanıt verir. Nusret oğlunun söylediğini yalanlar ve oğluna, '*dağda ölmedi, seni bıraktı gitti, hep bildiği gibi yaşadı, tıpkı senin gibi*' diye yanıt verir. Sinirlenen Mehmet annesine, '*ben kimseyi bırakmadım*' diye karşılık verince de Nusret Hanım, '*arkanı döndükten sonra bana, hayata, ne fark eder ki*' diyerek bir türlü bir işte çalışmayan bir düzen tutturamayan oğluna yönelik temel eleştirisini, yaşlılığa özgü bilgece bir cümle ile ortaya koyar. Aynı şekilde, kızı Nesrin'in torununa bağırması üzerine kızına '*elinde ne var bilmiyorsun?*' diyerek kızar. Gerçekten de Murat, filmdeki en şefkatli kişi olarak temsil edilmiştir. Nusret Hanım'ın huzur evine gönderileceği sahne de aynı ermişlik vurgusuna işaret etmektedir. Evine gitmek istediği halde, Nesrin'in buna karşı çıkmasına kızan Nusret Hanım, '*seni doğurdum bana yapıştın, herkes sana yapışsın istiyorsun*' diyerek aslında Nesrin'in oğlu ile ve etrafındaki diğer insanlarla yaşadığı sorunun temel nedenini bir cümle ile özetler.

'Çınar Ağacı' filminde Advıye Hanım'ın çocuklarına yerinde ve zamanında verdiği tavsiyeler, daha onlar bir şey söylemeden yaşadıkları psikolojiyi fark etmesi ve huzur evine gönderileceğini öğrendiğinde yaşadığı üzüntüye rağmen, ortamı yumuşatmaya çalışarak son öğütlerini vermeye devam etmesi, bu bilgeliğin yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Yaşlı kadının sözleri ve davranışları çalışmanın teorik çerçevesinde belirtildiği gibi, hayatın içinden süzülüp gelen bilgilerin gündelik hayata aktarılmasından doğan bir olgunluğu sergilemektedir. Filmin sonunda bu tavsiyelerin doğru çıkması da, Advıye Hanım'ın bilgeliğinin film nezdindeki onaylanmasını göstermektedir:

Advıye Hanım'ın büyük çocuğu Uğur, karısını aldattığı için boşanmak üzeredir ve çok üzgündür. Annesini ziyarete gittiğinde Advıye Hanım oğlunun bir şey söylemesine fırsat bırakmadan, '*hatalısın Uğur, beklemesini bileceksin, o seni affedecek*' diyerek, oğluna sabırlı olmasını öğütler ve filmin sonunda Uğur ve eşi barışırlar. Kendisini istemeyen gelini için küçük oğlu Murat'a '*karımı sevmem hoşuma gidiyor, ama kendini biraz fazla ezdirmiyor musun?*' diye sorar ve filmin sonunda Murat ailesinin otoritesini ele alır. En büyük kızı Nihal'e, '*senin bir derdin var*' der ve Nihal kocasının kendisini aldattığını itiraf eder. Advıye Hanım, '*sen yetişkin bir kadınsın, en doğru kararı verirsin*' şeklinde nötr bir cümle kurar ve filmin sonunda Nihal kocasından ayrılır. En küçük kızı Sonay'a ise eski eşi ile ilgili olarak bir daha düşünmesini, çünkü onların birbirlerini sevdiklerini söyler. Advıye Hanım'ın film içerisinde kullandığı sözler de aynı bilge anlayışın ürünüdür: Sonay, anneannesine çok düşkün olan küçük oğlu Barış'a, Advıye Hanım'ın huzur evine gönderileceğini söylemek istemez ve bu konuda annesini de uyarır. Advıye Hanım, '*söylemeyiz kızım, ağaca balta vurmuşlar, sapı bedenimdir demiş*' şeklindeki sözleri ile canının yandığını ama torununu üzmeyeceğini ima eder.

'Beyaz Melek' filminde huzur evi sakini yaşlı kadının, oğlunun ölümünden habersiz bir şekilde söylediği, '*ana yüreği işte, şuramda bir acı var. Rüyamda gördüm Musa'mı, trene binmiş el sallayıp duruyordu bana. Bu da geçer alışırsız, sonra da sağ salım kavuşuruz inşallah*' şeklindeki cümlesini de yaşlılığın bilgeliği çerçevesinde değerlendirmek mümkün görünmektedir.

Ayrıca gerek Advıye Hanım gerekse *Beyaz Melek* filmindeki huzur evi sakini emekli binbaşı, çocukları tarafından istenmedikleri için huzur evine gitmek zorunda kaldıkları halde, kendilerinden ayrılmak istemeyen torunlarına, '*ben burada daha mutluym*' veya '*ben buradakileri bırakırsam,*

onlar çok üzülürler' şeklinde açıklamalar yaparak, torunlarının kendi aileleriyle sorun yaşamalarını engellemeye çalışırlar ki, onların bu tavırlarını da yaşlılığın bilgeliği içerisinde değerlendirmek mümkündür.

Analiz edilen filmlerin hepsinde göze çarpan bir başka ortak özellik, yaşlıları geçmişe veya hayata bağlayan çok kıymetli bir eşyaları, bir meşguliyetleri, bir düşünceleri veya iletişimde buldukları birinin olmasıdır.

'Eşkîya' filminde Keje ve Ali Haydar'ı hayata bağlayan şey, birbirlerini bulma umutlarıdır.

'*Mayıs Sıkıntısı*' filminde Emin'i hayata bağlayan şey ihtilafli araziler nedeniyle devletle yapacağı mücadeledir: Devlet, Emin'in yaşadığı topraklarda kendi elleriyle diktiği ağaçların kesilmesini istemektedir; aksi halde o topraklar devlet arazisine katılacaktır. Emin için ise ağaçlar olmadan kendi tarlalarının da hiç bir anlamı yoktur. Bu nedenle, vermekte kesin kararlı olduğu hukuki mücadelesine hazırlanmaktadır. Oğlu ile yaptığı konuşmalar, Emin'in konuyla ilgili birçok maddeyi ve ilgili maddelerin tüm fıkralarını ezberlediğini, kendisine yararlı olacak yasal boşlukları öğrendiğini ve tüm delilleri hazırladığını göstermektedir (Ertaylan,2007,256). Muzaffer'in '*devletle uğraşılır mı, bırakmazlar sana orayı*' şeklindeki itirazlarına karşı tavrı nettir: "*Nasıl uğraşılmaz, benim elimde öyle kanunlar, öyle istisna maddeler var ki, valla hepsini ileri sürerim. Ben delillerini hazırlamışım vaktinde. Ben oraya 50 sene emek vermişim, şimdi devlete bırakır mıyım...? Bu işi evvelallah sonuna kadar götüreceğim.*" cümleleriyle Emin, gerektiğinde devleti de karşısına alacak kadar özgüvenli bir birey ve aktif bir vatandaş olduğunu ortaya koymaktadır.

'*Güle Güle*' filminde İsmet'in simgesel nesnesi, annesinin mezarıdır. Morali bozuk olduğunda onun yanına gider, sohbet eder ve düzenli olarak mezarı sular. Şemsi için bu nesne, yirmi yıldır trafığe çıkmamış olan arabasıdır ve arkadaşlarının 'antika' dediği arabayı tamir ederek yeniden çalıştırmak için uğraşır. Ragıp ise hayatında sadece bir kez gördüğü ve ilk görüşte aşık olduğu Küba'daki sevgilisi ile 30 yıldır düzenli olarak mektuplaşmaktadır. Bu mektuplar ve sevdiği kadını bir gün yeniden görme umudu, onu hayata bağlayan en önemli unsurdur.

'*Beyaz Melek*' filminde alzheimer hastası kadın, kocasından kalan yüzüğünü yanından ayırmazken, Melek, küçükken kaybettiği kızının fotoğrafını, emekli binbaşı da bacakları tutmaz olduktan sonra giyemediği üniformasını, odasında gözlerinin önünde tutmaktadır. Demans hastası yaşlı er tiplmesi ise üniformasını üzerinden hiç çıkarmaz.

'*11'e 10 Kala*' filminde Mithat Bey'in yaşam enerjisi, evindeki arşivinden kaynaklanmaktadır. Evi kendine ait küçük bir çalışma masası dışında neredeyse tamamen kolilerle doludur. Bu kolilerin içinde onun gençliğinden beri biriktirdiği gazeteler, kitaplar, dergiler, ansiklopediler, 1960 İhtilali'nin ses kayıtları da dahil çok sayıda eşya bulunmaktadır. Her şey belli bir düzen içindedir. Yeğenine aldığı ilk oyuncak bile yeğeni büyüdüktan sonra geri almış, etiketleyip kaldırmış; terzi dayısından kalma mankeni saklamış, öğlen yemeğinde yediği ekmeğin etiketini bile arşivine eklemek üzere kaldırmıştır. Arşivini korumak ve devam ettirmek onun için her şeyden önemlidir. Bu konudaki inadı ve kararlılığı filmde birkaç detay üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır: Apartman yöneticisinin evinden kendi dairesine sızan su, Mithat Bey için önemli bir sorundur; çünkü arşivine zarar vermektedir. Ayrıca sağlam olmadığı gerekçesi ile apartmanı yıktırıp yerine lüks bir apartman yaptırmak isteyen yöneticiye karşı sert bir tavır içindedir; çünkü artık evine bile sığmayan arşivini başka bir yere taşıması mümkün değildir. Bu yüzden, bu konuda yapılan apartman toplantılarına bile katılmaz.

'*Çınar Ağacı*' filminde Adviye Hanım'ın vazgeçilmezleri, bir gramofon, Atatürk fotoğrafının olduğu bir çerçeve ve saksıdaki çiçekleridir. Yaşlı kadın, hangi çocuğunun yanında kalacaksa, bu eşyalarını oraya taşımaktadır. Gramofonundan sevdiği sanat müziği parçalarını dinler, sabahları Atatürk fotoğrafına '*günaydın*' diyerek işlerini yapar ve çiçeklerini mutlaka sular. Huzur evine gönderildiğinde de bu özel eşyaları yanındadır.

'Pandora'nın Kutusu' filminde ise Nusret Hanım'ın tek isteği dağlara gitmektir.

Bir diğer ortak özellik, yine incelenen filmlerin beş tanesinde bir torun tiplemesinin bulunmasıdır ve bu filmler arasında 'Hayat Var' örneği dışındakilerde, torun ile yaşlı arasında güçlü bir duygusal bir bağ bulunmaktadır.

'Güle Güle' filminin başında Celal'in torununa kızdığı için, karısı Zarife'ye gelinini şikayet ettiğine tanık oluruz. Ancak Celal ve Zarife, torunlarını çok sık göremedikleri için, filmde bu sevgi bağı, diğer örneklerdeki kadar yoğun biçimde işlenmemiş, yüzeysel şekilde verilmiştir.

'Beyaz Melek' filminde emekli binbaşı ile küçük torunu Buse ve 'Çınar Ağacı' filminde Advaye Hanım ile küçük torunu Barış arasında yoğun bir sevgi ilişkisi bulunmaktadır. Buse gibi Barış da, yaşlıların huzur evine gönderilmesine tepki göstermektedirler. Buse tepkisini ağlayarak gösterirken, Barış annesi ile konuşmayı keser ve anneannesi dönene kadar hiç kimse ile iletişim kurmaz.

'Pandora'nın Kutusu' filminde de alzheimerli yaşlı kadın, iki kızı ile çok sıkı bir iletişim kurmasa da, genç torunu Murat ile birlikte geçirdiği zamanlarda keyifli ve huzurludur. Tuvaletini odaya yaptığında kızı sinirlenir ancak aynı durumla karşılaştığında Murat'ı nenesinin şalvarını yıkarken görürüz. Murat da, diğer iki filmdeki torunlar gibi, anneannesinin huzur evine yatırılmasına tepki gösterir. Birlikte Nusret Hanım'ın memleketine yaptıkları yolculuk ve evde geçirdikleri zaman boyunca Murat ile Nusret Hanım'ın sohbetlerine, aynı tostu yiyerek eğlenmelerine, Murat'ın anneannesi üşümesin diye odun kırmaya çalışmasına ve beceremeyince de aynı battaniyenin altına girip sarılıp uyumalarına tanık oluruz.

Her üç filmde de torunlar, bir şekilde yaşlıların huzur evinden çıkmasına neden olmaktadır.

3- Yakınları veya iletişimde oldukları kişilerle kurdukları ilişkiler çerçevesinde yaşlı temsilleri

'Eşkiya' filminde Baran ve Keje karakterlerinin diğer insanlarla iletişimleri yaşlılık konusu üzerinden kurgulanmamıştır. Ancak bu filmde, yaşlının diğer insanlarla ilişkisini temsil açısından önemli olan figür Artist Kemal Bey'dir. Artist Kemal Bey, otelin parasını ödeyemediği ve çok fazla öksürdüğü için otel görevlisi tarafından sık sık azarlanmaktadır. Kemal Bey de, filmin bir sahnesinde arkadaşlarına dert yanarken, '*Beni üzen şey hastalık filan değil, insanlara yük olmak, dilenci gibi itilip kakılmak*' şeklindeki ifadesi ile insanların gözündeki konumunun farkında olduğunu belirtmekte ve sonraki sekansta da hayatına son vermektedir.

'Mayıs Sıkıntısı' filmindeki Emin Bey, inandığı bir dava uğruna verdiği mücadelede, oğlu tarafından anlaşılılmakta, üstelik umutsuzluğa itilerek vazgeçirilmeye çalışılmaktadır. Ancak film boyunca Emin Bey'in yaşlılığı üzerinden yaşadığı bir sorun ya da aşağılanma veya ötekileştirmeye rastlanmamıştır. Bununla birlikte oğlunun '*neden uğraşıyorsun ki, kime kalacak sanki, zaten yaşın da gelmiş*' şeklindeki cümlesi, çocuklarına 'yük' olmadan kendi başına yaşamını sürdüren Emin karakterinin de genel geçer toplumsal bakış açısına uygun bir şekilde ölüme yakın olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

'Güle Güle' filminde, yaşlılık ile ilgili algılama, diğer insanlarla iletişimden çok İsmet'in korkuları üzerinden aktarılmaktadır. Ragıp'ın kanser olduğunu öğrenen İsmet, '*hepimiz teker teker öleceğiz, sevkiyat başladı*' diyerek kendisinin ve sevdiklerinin ölümüne ilişkin korkularını dile getirmektedir.

Huzur evinde geçen iki örnek filmde biri olan 'Beyaz Melek' filminde yaşlılara yönelik bakış açısı birden fazla perspektifi yansıtmaktadır.

Huzur evi sakinlerinden Melek emekli öğretmendir ve kimsesi yoktur. Perihan ağır derecede bakıma muhtaç, yatalak ve aynı zamanda konuşamayan bir kadındır. Er ve Ayşe tiplmeleri demans hastalarıdır ve muhtemelen aileleri tarafından istenmemişlerdir. Huzurevi sakinleri arasında artık müzik yapamayan ve çalışmayan bir bestekar, Kore gazisi bir asker, yaşlı bir pavyon kadını ve İzmit depreminde bütün ailesini kaybettiği için susmuş, kimseyle konuşmayan İlhan vardır. Bu anlamda film, kimsesi olmadığı veya istenmediği için ya da istendiği halde zorunluluklar nedeniyle huzur evine 'geçici' bir süre bırakılmak zorunda kalan farklı yaşlı tiplmelerine işaret etmektedir.

Emekli binbaşı damadı tarafından istenmediği için oraya bırakılmıştır.

Kanser hastası olan Bala Ahmet, iki oğlu ile birlikte tedavi için Diyarbakır'dan İstanbul'a gelir ancak hastanede yatmak istemediği için çocuklarından kaçarak huzur evine misafir olur. Bala Ahmet, ailesi tarafından terk edilen değil aksine, üzerine titrenilen, çocuklarının huzur evinin kapısında sevgi ve saygıyla nöbet bekledikleri tek yaşlı temsilidir.

Bala Ahmet ile aynı gün annesini huzur evine getiren Musa ise işsiz olduğu için annesini oraya bırakmak zorunda kalmıştır ve işe girer girmez, annesini oradan çıkarmayı umut eder ve anne ile oğul ağlayarak ayrılırlar.

Ancak huzur evine binbaşının kızı ve torunu dışında hiç bir ziyaretçinin gelmemesi de yaşlıların terk edilmişlikleri gerçeğini pekiştirmektedir. Film boyunca geçen diyaloglar ise yaşlıların nasıl bir bakış açısı ile algılandığına ilişkin önemli ipuçları vermektedir:

Melek, hastaneden kaçarken huzur evinin kapısında duran Bala Ahmet'i görür onun huzur evine bırakıldığını zannettiği için yanına giderek *'sizi de getirip buraya bırakıverdiler ha, huzur evindekiler için normal bir şey bu'* diyerek onu teselli etmeye çalışır. Aynı şekilde Bala Ahmet'i huzur evi müdürü ile tanıştırdığında de *'ben buldum onu, kapıya bırakmışlar'* cümlesini kullanır. Bu iki cümle ile Melek, Bala Ahmet'i ve huzur evindeki diğer bütün yaşlıları, bakılamadığı ya da istenmediği için kapıya bırakılan kimsesiz bir bebekle eşitlemektedir. Melek, Bala Ahmet'i içeri alıp arkadaşları ile tanıştırmak ister ancak Bala Ahmet, hiç konuşmaz. Bunun üzerine diğer yaşlı tipler, *'alıştır alıştır, biz konuşabildik mi ilk zamanlar'* diyerek, huzur evine gönderilmenin hepsi için ne kadar zor bir deneyim olduğunu bir kez daha hatırlarlar. Huzur evindeki hemşirenin yaşlılara bakış açısı da, verili toplumsal algıyı onaylar niteliktedir: Hemşire, kendisi için yeni bir yük anlamına gelen Bala Ahmet'i kabul etmek istemez ve müdüre *'yerimiz yok müdür bey, bugün yeni bir hasta daha gelecek'* der; müdür ise *'hasta değil, misafir'* diye düzeltir hemşireyi. Yaşlıların bakımı ile ilgilenen hasta bakıcı için yaşlılık, tıpkı onlara bakamayıp huzur evine bırakan çocukları gibi, 'hastalık' anlamına gelmektedir. Yine aynı hemşirenin hastalara yönelik sözlü, psikolojik ve fiziksel şiddeti, yaşlıların bu tür kurumlarda karşılaştıkları veya karşılaşmaları muhtemel olasılıkları gözler önüne sermektedir: Yaşlıların hepsinin aynı anda çıplak bir şekilde toplanıp, üzerlerine hortumla su tutularak ve fırça ile canları yakılarak yıkandıkları sahne ve aynı hemşirenin felçli olduğu için en mağdur durumdaki hastalardan biri olan Perihan'a uyguladığı fiziksel şiddet, popüler bir ürün olan *Beyaz Melek* filminde izleyicileri en çok etkileyen sahneler arasında yer almıştır. Bu şiddet gösterisinin ardından, hemşirenin ağzından dökülen sözler ise madalyonun diğer yüzünü gözler önüne sermektedir. *'Kendimi bildim bileli yatalak boku temizliyorum. Hem de karın tokluğuna. Kendi çocukları bir gün bile bunların bokunu temizlemiş midir? Ölse de kurtulsak.'* Bu noktada sisteme yönelik küçük bir sorgulama başlatmayı deneyen yönetmen, hemen ardından daha genç bir hemşireye söylenelettiği *'abla bu bizim işimiz'* cümlesi ile bu denemeyi yarıda keserek, sorunu iyi hemşire kötü hemşire noktasına indirgemektedir. Aynı şekilde müdürün, Perihan'a uyguladığı şiddet yüzünden hemşireyi azarlaması ve aynı sebeple hemşireye saldıran Bala Ahmet'in oğluna da sessizce *'ellerine sağlık'* demesi, yönetmenin huzur evlerinde yaşanan olumsuz uygulamalar konusunda, hemşireyi 'mükemmel' işleyen bir sistemin vicdansız günah keçisi haline getirerek, sorunun çözümünü sistemden alıp, kişilere yüklemesine işaret etmektedir.

Huzur evi bekçisi ile Bala Ahmet'in oğulları arasında geçen konuşmalar da yaşlılara yönelik bakış açısını ortaya koyan diğer ipuçlarını oluşturmaktadır: Bala Ahmet'in oğulları huzur evinin ne olduğu bilmezler, çünkü onlar Diyarbakır'da bütün aile birlikte yaşarlar. Bu yüzden genç adam bekçiye huzur evinin ne demek olduğunu sorar ve bekçi bu soruya *"bakıma muhtaç yaşlıların barınağı"* şeklinde yanıtlar. Bu tanım, Melek'in ilk başta yaptığı *'yaşlı-istenmeyen bebek'* özdeşleştirmesinin ötesine giderek, yaşlıları bir araya toplanmış ve ölmeleri beklenen hayvanlarla eşdeğer olarak tanımlamaktadır. Bir başka konuşmada ise bekçi Bala Ahmet'in oğluna, *'burada ölümü bekler insanlar, burası son duraktır. Burada vefasızlığın Allah'ını görürsün. Sen daha bir şey görmedin ki'*

diyerek, 'modern' kent hayatı içerisinde kendilerine ancak huzur evlerinde yer bulmuş yaşlılara ilişkin bakış açısını gerçekçi bir şekilde özetlemektedir.

Bala Ahmet'in durumu ise huzur evindeki yaşlıların genelinden tümüyle farklıdır. Diyarbakırlı bir aşiret ağası olan Bala Ahmet ve ailesi arasındaki yakın ilişki, kent yaşamındaki yaşlılara tezat olarak çizilmiş ve bu tezatlık, geleneksel değerler karşısında yaşlının hala çok önemli olduğu vurgusunu yapmak üzere kurgulanmıştır. Bala Ahmet'in oğulları, çocuklarının nasıl olup da anne babalarını terk ettiklerine anlam veremezler. Onlar babalarının huzur evinde misafir edilmesine sadece hasta babalarını kırmamak için katlanmaktadırlar ve Bala Ahmet huzurevinde kaldığı sürece onu hiç yalnız bırakmazlar; camdan sürekli babalarını izleyen iki oğul, babaları yatana kadar pencerenin önünde bekler, sonra da bankta sabahlarlar. Babaları onları görünce, ikisi de aynı anda ellerini önlerinde kavuşturarak ayağa kalkar, sessizce babalarının yanına yaklaşır, bir şey isteyip istemediğini sorarlar. Bala Ahmet'in büyük oğlu, Melek'in '*babanızı buraya siz bırakmadınız mı?*' sorusuna, '*yok abla, insan hiç babasını bırakır mı, o bizim canımız, o varsa biz varız, o yoksa yokuz*' diyerek yanıt verir. Melek ise, yaşadığı yerde benzerini görmediği bu bağlılık ve şefkat karşısında şaşırır.

Diyarbakır'da Bala Ahmet'in memleketinde çekilen sahneler de, yönetmenin geleneksel-modern çatışmasında, geleneksel kültürün yaşlıya verdiği değer için kurulanmıştır: Huzur evindeki yaşlı çiftin balayı gezisi için huzur evi sakinlerini kendi memleketlerine götüren Bala Ahmet ve oğulları, otobüsle kendi sınırlarına girdiği anda, atlılar ve silah seslerinden oluşan ihtişamlı bir tören ile karşılanırlar. Kentli yaşlıların korkuyla izlediği bu sahneden sonra, sıcak bir doğu misafirperverliği ile devam eden sahnede, Bala Ahmet'in aile içindeki merkezi konumu, mesafeli, hiyerarşik ama sevgiye dayalı ilişkileri sergilenmektedir. Son sahnelerde Bala Ahmet'in ölümü de, görsel olarak bu sevgi unsurunu ön plana çıkarmaktadır. Sadece '*Beyaz Melek*' filmindeki diğer yaşlıların ölümü değil, incelenen diğer filmlerdeki yaşlıların ölümü de Bala Ahmet'in ölümü kadar vurgulanmamıştır; çünkü zaten ölüm, bu yaşlıların yakınları için Bala Ahmet'in yakınlarına ifade ettiği anlamı taşımamaktadır. Bala Ahmet'in ölümü, koca bir aşiretin yası, kocaman adamların gözyaşlarına boğulması, kadınların zılgıtlar eşliğinde ağıtlar yakması anlamına gelmektedir. Onun ölümü, kent hayatında ailelerinin yanında veya kendi yalnızlıklarına terk edilen ya da huzur evlerine bırakılan, çoktan öldü kabul edilerek unutulmuş kentli bir yaşlının ölümünden farklıdır ve yönetmen bu farklılığı görsel olarak da başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

'*Pandora'nın Kutusu*' filminde yaşlı karakter Nusret Hanım, ilk sekansta tek başına dağların arasında küçük bir köy evinde gülen yüzü ile gösterilir. Çocuklarının yanında yaşamak zorunda kaldığı sonraki sekanlarda ise yönetmen hem alzheimer hastalığının belirtilerini hem de yaşlı kadının kendi evinden ayrılıp şehre geldikten sonra yaşadığı tedirginliği başarılı görsel temsillerle izleyiciye aktarmaktadır: Nusret Hanım'ın yüzündeki şaşkın ve korkak ifade, kızı evden çıktığında dışarıyı seyrederken gördüğü yüksek bina duvarları, asansörde yalnızken elektriklerin sönmesi sırasında yaşadığı korkunun aktarıldığı sahneler Nusret Hanım'ın bu yeni dünyaya uyum sağlamakta nasıl zorlandığını göstermektedir. Öte yandan hastalığın belirtileri de hem Nusret Hanım için hem de etrafındakiler için zor bir sürece işaret etmektedir: Yaşlı kadın ayakları arasındaki koordinasyonu sağlayamadığı için terliklerini giymekte zorlanır, evin ortasına tuvaletini yapar, kirli çamaşırlarını yastığının altında saklar, banyo yaptırılırken bağırıp çağırır ve her fırsatta dışarı kaçıp sonra da kaybolur. Öte yandan gözünü kırpmadan televizyon izlemesi bu arada televizyon ile arasına girenlere tepki göstermesi veya kızının getirdiği yemeği yemek istememesi gibi görsel temsiller de, Nusret Hanım'ın çocukla özdeş bir noktada temsil edildiğini göstermektedir.

'*Çınar Ağacı*' filminde Advıye Hanım'ın çocukları karşısındaki konumu daha ilk sekansta büyük kızının Nihal'in şikayetleri ile başlamaktadır: Nihal iş yapan annesine, '*her yeri kirletiyorsun, eve kadın da sokmuyorsun*' diye serzenişte bulunmaktadır. Advıye Hanım ise, '*kadın dediğin kendi işini kendisi yapar, biz eskiden hem çalışır hem de işimizi görürdük*' diye yanıt verir. Advıye Hanım daha ilk sekansta, alışkanlıklarına bağlı, dik başlı ve dediğim dedik bir kadın olarak konumlanmıştır. İlerleyen sahnelerde anne kız arasındaki bu çatışmanın başka konularda da var olduğunu görürüz. Advıye Hanım kızının yemek yapmasını beğenmez ve bu işi kendisine bırakmasını ister, Nihal ise annesinin yemeği de evi de yakacağından endişelenmektedir, çünkü geçmişte bu tür deneyimleri

olmuştur. Adviye Hanım, torunlarına, kızına ve damadına, onların hoşlanmayacağı takma isimler takmıştır ve her birine bu isimlerle hitap etmektedir. Büyük kızının evinde kalacağı süre bittikten sonra, Adviye Hanım bir aile pikniği ile küçük kızı Sonay'ın evine uğurlanır; orada da Sonay'ın yasakları söz konusudur. Sonay işe giderken, taleplerini ard arda sıralar: *'Yemek yapma, evde yemek var, Barış'ın yemeğini ısıtman yeterli; ocağı açık unutma; çamaşır yıkama; tek başına banyo yapma; çiçeklerin dibini karıştırıyorsun, etraf pisleniyor; ayrıca bu cep telefonunu kullanacaksın bu kez; parka gitmek yasak; söküklere oraya bıraktım, battaniye doku sen'*. Benzeri yasaklara büyük kızının evinde de maruz kalan ve yine oyalanması için sökülecek yünlerle baş başa bırakılan Adviye Hanım'ın her iki çocuğu için de bir özne olmaktan çok, belli davranış kalıplarına uygun davranarak 'iyi yaşlı' tipini benimsemesi gereken bir nesne olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Adviye Hanım da bu duruma tepkisini, neredeyse bütün yasakları delerek vermektedir; kızının sökülmesi için verdiği eski giysilerin arasında Sonay'ın son aldığı bluzu de söker; torunu Barış ile parka gider; yemek yapar ve ocakta unuttur ve benzeri davranışları ile Sonay'ı sürekli öfkelenendirir. Böylece Adviye Hanım'ın unutkan, huysuz ve dik kafalı bir ihtiyar olduğu düşüncesi çocukları, özellikle de Sonay nezdinde tekrar tekrar doğrulanmaktadır. Bir tartışmada Sonay annesine *'kaç kere yemek yapmamı söyledim anne, neden çocuklarının kapısında kaldığını bir düşün, çünkü kendi evini yakmak üzereydin; şimdi sıra bizim evlerimizde'* diyerek, satır arasında annesinin çocuklarının kapısına muhtaç hale geldiğini vurgulamakta; bunun kendisi tarafından tercih edilmeyen bir durum olduğunu ima etmektedir. Adviye Hanım, bu filmde bir kez daha, çocuk ile eş değer bir noktaya taşınmıştır.

Çocukluğundan beri annesinin kendisini sevmediğini düşünen Sonay, bu öfkenin de etkisiyle zaten hep aklında olan huzur evi fikrine iyice ikna olmuştur ve konuyu kardeşleri ile konuşur; sonunda yaşlı kadın, masraflarının da kendi emekli maaşı ile karşılanacağı bir huzurevine yatırılır. Adviye Hanım'ın kaldığı huzur evi, Beyaz Melek filmindeki huzur evi ile karşılaştırılmayacak kadar lüktür. Adviye Hanım huzur evine, büyük ve yeşil bir bahçede, bütün yaşlıların aileleri ile birlikte çok şık bir şekilde katıldığı bir davet ile kabul edilir; görünürde her şey çok keyifli olsa da, annelerinin yanından ayrıldıktan sonra önce birbirlerini suçlayan kardeşler, sonrasında ağlayarak evlerine giderler. Adviye Hanım da o gece ilk kalp krizini geçirir.

SONUÇ

'1990 Sonrası Türkiye Sineması'nda Yaşlılık Temsili' isimli bu çalışmada, araştırma kapsamına dahil edilen filmlerin analizinden elde edilen sonuçlar, öncelikle araştırmanın başında dile getirildiği gibi alternatif filmler ile popüler filmler arasında temsiliyet farklılığı olduğu görüşünü doğrular niteliktedir. Ayrıca bu doğrulama sırasında her iki eğilimdeki film gurubunda da, modernleşme sürecinin etkileri örtük ya da açık olarak görülmektedir.

Yaşlılık temsiline alternatif filmlerde (*Mayıs Sıkıntısı, 11'e 10 Kala ve Pandora'nın Kutusu*) daha eleştirel bir bakış açısı ile ortaya konulduğu ancak popüler filmlerde (*Eşkya, Beyaz Melek, Çınar Ağacı ve Güle Güle*) yaşlılara ilişkin genel toplumsal algının, meşrulaştırılarak yeniden üretildiği görülmüştür.

İlk gurupta yer alan filmlerde, popüler filmlerdekilere göre en büyük farklılık, yaşlı karakterlerin bir birey olarak temsil edilmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu guruptaki üç filmde de yaşlılar birer tip değil karakter olarak ele alınmış, derinlemesine incelenmiş ve filmlerin sonlarında bu karakterler ölmemişlerdir. Özellikle *'Mayıs Sıkıntısı'* ve *'11'e 10 Kala'* filmlerinde, yaşlı karakterler hastalıkları veya yardıma muhtaçlıkları ile temsil edilmek bir yana, tam tersine, kendi başlarının çaresine bakabilen, kendi aldıkları kararlar doğrultusunda özgürce eyleme geçebilen aktif özneler ve aktif vatandaşlar olarak temsil edilmişlerdir. *'Pandora'nın Kutusu'* filminde ise yaşlı karakter, bakıma muhtaç bir alzheimer hastası olarak temsil edilmiş ve bu nedenle önce çocukları ile birlikte kalma, ardından da bir bakım evine yatırılma sürecine maruz bırakılmıştır ancak Nusret Hanım filmin sonunda, kendisinin istediği gibi, dağların arasındaki evine torunu eşliğinde dönebilmiş ve yine torunun gözleri önünde, dağlara doğru yol alırken gözden kaybolmuştur.

Öte yandan söz konusu filmlerde karakterlerin eğitim ve ekonomik gelir düzeyleri konusunda sadece Mithat Bey ile ilgili bilgi aktarılmasının, modernleşme sürecinin yaşlılığa etkisi üzerine önemli bir

ipucu verdiği düşünülmektedir. Kent hayatı içerisindeki insanların kimlik kurgusunda birincil derecede önemli olan bu değerler, varlığını kent ortamında devam ettirmeye çalışan Mithat Bey'e atfedilirken, kent dışında yaşayan diğer iki karaktere ilişkin olarak eğitim ve gelir düzeyleri konusunda izleyiciye bilgi aktarılmamıştır. Mithat Bey üniversite eğitimi almış dolayısıyla yüksek gelir düzeyine sahip bir karakterdir. Giyim kuşamındaki farklılık ve birey olma konusunda gösterdiği özgüven, Tews'in modernleşmenin yaşlılık sürecindeki olumlu etkilerine ilişkin görüşlerini ve özellikle 'tekilleşme' unsurunu doğrular niteliktedir. Diğer iki filmin yaşlı karakterleri olan Emin Bey ve Nusret Hanım'ın, özne konumları ise doğa ile ilişkileri içerisinde kurgulanmıştır. Onların Mithat Bey'den farkı, kendilerini ancak doğanın içinde mutlu hissedebilmeleri ve mücadelelerini de bu uğurda vermeleridir ki doğa, bu iki filmde de modern kent hayatının tam tersi olanı, yani istenmeyen, kalıplara sokulan ve ötekileştirilen yaşlıların özgür ve yetkin oldukları bir mekanı temsil etmektedir.

Bu üç filmde de herhangi bir sistem sorgulamasına gidilmemiş, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik uygulamaların yaşlılar veya aileler üzerindeki mağdur edici etkilerinden söz edilmemiştir; çünkü zaten bu filmler - özellikle de Mayıs Sıkıntısı ve 11'e 10 Kala' - yaşlıların mağdur olarak kurgulanmasına karşı çıkmakta; bu anlamda yaşlı temsili konusundaki verili toplumsal algılara ve popüler sinemadaki yaşlı temsillerine ilişkin en büyük eleştiriye, kendi özne yaşlı temsilleriyle getirmektedirler. Bu çerçevede söz konusu filmler, ideolojik açıdan alternatif bir temsiliyet biçimi ortaya koymaktadırlar.

Burada sinemaya bakış açısı konusunda bu filmlerle aynı anlayışa sahip olan '*Hayat Var*' filmini ayrı bir noktada değerlendirmek gerekmektedir. Ana teması yaşlılık olmayan, sadece yaşlılık temsili konusunda bir fikir verdiği için çalışmaya dahil edilen bu filmde, yaşlı tipten ölümü, filmin kendi özgün hikayesi içerisinde kurgulanmış bir dramatik unsur olarak değerlendirilmelidir.

Popüler film örneklerindeki yaşlı temsillerinin ise verili sistemi yeniden üretmekten öteye gitmedikleri görülmüştür.

Her şeyden önce bu filmlerdeki yaşlı temsillerinin birer karakter olarak değil daha çok birer tip olarak temsil edildiğini söylemek gereklidir; sadece '*Çınar Ağacı*' filmindeki Advıye Hanım örneği, yaşlı kadına dair ayrıntıları vermesi nedeniyle belki bu yargının dışında değerlendirilebilecektir.

Ayrıca popüler filmlerde birer karakter olarak kurgulanmayan bu yaşlıların, birer özne olarak temsil edilmeleri de mümkün değildir. Gerçi '*Güle Güle*' filmindeki yaşlı karakterler, kanser hastası olan arkadaşlarını sevdiği kadına kavuşturmak için gereken parayı bulmak amacıyla banka soygunu yapar ve yakalanmadan önce parayı arkadaşlarına verirler ancak bu masalsi anlatımın gerçekle hiçbir ilgisinin olmadığı, yönetmenin ikna edicilikten uzak anlatım biçimi ile izleyiciye en başından verilmektedir. '*Beyaz Melek*' filminde de, Bala Ahmet dışında hiç bir yaşlının özne konumundan söz etmek mümkün değildir ve Bala Ahmet'in sahip olduğu bu ayrıcalık da, yaşlının konumunun temelden sarsılarak yok sayıldığı kent değerleri içerisinde bir anlam taşımamakta; doğunun geleneksel aile yapısı içerisinde değer bulmaktadır. Bu da modernleşme sürecinin, yaşlılık üzerindeki olumsuz etkisine ilişkin düşünceyi doğrulamaktadır. Öte yandan filmde, '*eğer Bala Ahmet, huzur evi sakinlerini kendi evine davet edecek kadar zengin ve güç sahibi bir adam olmasaydı, geleneksel aile değerleri içerisindeki yeri gene aynı konumda mı olacaktı?*' sorusunun yanıtı yer almamaktadır.

'*Çınar Ağacı*' filminin Advıye Hanım'ının da bir özne olarak temsil edildiğinden söz etmek mümkün değildir. Unutkanlığı yüzünden kendi evinde yaşamasına izin verilmeyen, çocuklarının evinde kalırken de bir sürü yasağa maruz bırakılan, çocuklarının isteği ile huzur evine gönderilen ve yine kızının isteği ile geri alınan Advıye Hanım da kendi hayatı üzerinde herhangi bir söz söyleme hakkına sahip olmayan bir nesne olarak temsil edilmiştir.

Yine popüler filmlerin ortak bir özelliği, yaşlıların hasta ve istenmeyen kişiler olarak temsil edilmeleri ve filmin sonunda da genellikle bir şekilde ölmeleridir. '*Eşkıya*' filmindeki Artist Kemal de, '*Beyaz Melek*' filmindeki Perihan ve Melek de aynı kaderi paylaşmışlardır. '*Çınar Ağacı*' filminin Advıye Hanım'ı da bu grupta yer almaktadır. Her ne kadar, sonradan küçük kızı Sonay tarafından büyük bir pişmanlıkla huzur evinden çıkartılsa da Advıye Hanım, filmin başından beri, unutkanlıkları nedeniyle

yangın çıkarma potansiyeli olan, huysuz bir 'öteki' olarak konumlanmış ve daha bu noktadan itibaren de kendisini bekleyen sona doğru yavaş yavaş ilerletilmiştir. Hatta '*Beyaz Melek*' filmindeki en şanslı yaşlı tiplere olan Bala Ahmet bile bütün servetine ve ataerki sistemin geleneksel aile yapısının tüm avantajlarına rağmen kanser hastası olduğu için, filmin sonunda diğer yaşlılarla aynı sonu paylaşmış ve diğerlerine göre daha ihtişamlı bir sonla da olsa, ölmüştür. Böylece kapitalist sistemde üretim ve tüketim sürecinin dışında kalmış yaşlı karakterler, popüler filmlerin temsilinde, tüm hızıyla bu sürecin içinde var olmaya çalışan modern toplumun 'bireyleri' karşısında sistem dışı ilan edilerek, sahneden çekilmek zorunda kalmışlardır.

Popüler filmlerin yaşlı temsilleri konusunda belirtilmesi gereken en önemli özelliklerden bir diğeri hatta en önemlisi, bu filmlerin temsiliyet biçimleri ile neyi göz ardı ettikleri ya da gizledikleridir ki, bu tür filmlerin sistemi yeniden üreten ideolojileri tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bu soruya verilebilecek en doğru yanıt, sistem eleştirisini göz ardı ettikleri veya gizledikleridir.

'*Eşkya*' filminde Artist Kemal Bey'in yıllarca Yeşilçam'a emek vermesinden sonra, devletin ona kalacak yer ve sağlık hizmeti sağlamamış olması, bu filmde kesinlikle dikkate değer bir konu olarak ele alınmamış, 'zavallı' yaşlı adam, 'kimsesizliğinin' ve 'hastalığının' sonucunda çaresizce intihar etmiştir. '*Çınar Ağacı*' filminde ekonomik gelir düzeyi yüksek olmasına rağmen, tek isteği kendi evinde yaşamak olan Advie Hanım'a çocukları tarafından bu şans verilmemiş ve yaşlı kadın, çocuklarının insafına terk edilmiştir. Bu durumda sorunlar 'iyi evlat', 'kötü evlat' dikatomisi çerçevesinde vicdani bir problem olarak kurgulanmış, sonra da annesini huzur evine bırakan Sonay'ın pişmanlığı ile sona eren bir aile ideolojisi miti yeniden üretilmiştir. Oysa sosyal devlet ilkesi çerçevesinde, yaşlılık bireysel ve toplumsal bir sorun olarak ele alınmalı ve yaşlının onurunun kırılmadan insanca bir hayat sürebileceği alternatif çözüm önerileri devletin rehberliğinde üretilmelidir. Filmde bu türden köklü bir eleştiri veya çözüm önerisi gündeme getirilmemiştir. Aynı sorun '*Beyaz Melek*' filminde de söz konusudur. Yönetmen yine sorunun özünü gizlemiş, hemşire-müdür düalizminde bütün suçu 'vicdansız' hemşireye yükleyerek sorunun çözümünü, huzur evi müdürlerinin iktidar temsili olarak iyi niyetli davranmaları ve yaşlılara yönelik şiddeti engellemeleri gerekliliği çerçevesinde kurgulamıştır. Öte yandan bu filmde, modern hayatın çekirdek aile tipi karşısına alternatif olarak geleneksel aile değerleri çıkartılmış ve böylece huzurevine gönderilmelerinin baştan engellenmesi gerekliliğine vurgu yapılmıştır. Ancak bu çekirdek ailenin temellerinin 1960'lardan beri devlet tarafından atıldığına da, küresel kapitalist ekonomik politikaların etkisiyle 1980'li yıllardan itibaren devlet eliyle başlatılan sanayileşme sürecinde kadının çalışma hayatına katılarak yaşlının aileden dışlanması da, yaşlanan demografik yapıyı dikkate almaksızın yaşlılara yönelik olarak ileride görülebilecek diğer sorunların da temellerinin sistemli devlet politikaları tarafından atıldığını göstermeyi ihmal etmiştir. Bu açıklamalar doğrultusunda filmin, modernleşme sürecinde devletin yaşlı bakımı konusunda aileye öncelik veren politikaları ile uyum içerisinde olduğu ve bu anlamda resmi söylemi yeniden ürettiği söylenebilir.

Yapılan çalışmanın temennisi, yaşlılık temsili konusundaki çalışmaların medyanın diğer ürünlerini de içine alacak şekilde yaygınlaştırılması ve böylece ortaya çıkan bütünlüklü sonuçlar çerçevesinde giderek yaşlanan Türkiye'nin, ileride karşılaşılabileceği sorunlar için tutarlı çözümler üretilmesi konusunda bir inisiyatif oluşturulabilmesidir.

KAYNAKÇA

- Akçay, Cengiz.(2013). *Yaşlılık-Kavramlar, Kuramlar ve Yaşlılığa Hazırlık*,(3. baskı,)İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Akın, Galip.(2004). "*İnsanın Ortaya Çıkışı ve Toplumsal Davranışları*" İçinde Yaşlılık: Disiplinler Arası Yaklaşım, Sorunlar, Çözümler, derleyen Velittin Kalınkara, 1-33. Ankara: Odak Yayınevi.
- Barut, Yaşar.(2008). "*Yaşlılık Dönemi Zihinsel ve Ruhsal Özellikleri*" İçinde Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açından Yaşlılık, derleyen Kurtman Eranlı ve Melek Kalkan, 39-62. Ankara: Pegem Yayınevi.
- Billig, Nathan. (2000). *Üçüncü Bahar Yaşlılık ve Bilgelik-Yaşlanırken Bilgeleşmenin ve Yaşlanmanın Getirdiği Değişikliklerle Baş etmenin Yolları*. Çeviren Çağrı Yazgan. İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Dorsay, Atilla. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*, (2. baskı), İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

- Elmaciođlu, Funda.(2008). “*Yaşlanma Süreci ve Beslenme*” İçinde Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açıdan Yaşlılık, derleyen Kurtman Ersanlı ve Melek Kalkan, 191-214. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Ersanlı, Ercümend. (2008). “*Yaşlıya Bakım Hizmetleri*” İçinde Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açıdan Yaşlılık, derleyen Kurtman Ersanlı ve Melek Kalkan,173-189.Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Ertaylan, Arzu. (2007).“*1990 Sonrası Türk Sinemasında Yabancılaşma Olgusu*,”(Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Kaygusuz, Canani. (2008). “*Yaşlılık Kuramları*.” İçinde Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açıdan Yaşlılık, derleyen Kurtman Ersanlı ve Melek Kalkan, 215-250.Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Korkmaz, Nilüfer. (2014). “*Türkiye’de Yaşlılık ve Sosyal Politika - Yaşlılık Politikadan Ayrı Düşünülebilir Mi?*” İçinde Küreselleşme ve Yaşlılık: Eleştirel Gerontolojiye Giriş, derleyen Nilüfer Korkmaz ve Suzan Yazıcı, 189-214. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sabah. Kulin, “Yaşlanmanın Dayanılmaz Ağırılığı.” 1.07.2007, Erişim tarihi: 27.10. 2015, <http://www.siyad.org/article.php?id=799>.
- Oğlak, Sema. (2014). “*Türkiye’de Yaşlının Uzun Süreli Bakımında Bakım Politikaları*” İçinde Küreselleşme ve Yaşlılık: Eleştirel Gerontolojiye Giriş, derleyen Nilüfer Korkmaz ve Suzan Yazıcı, 215-234. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özben, Şüheda. (2008). “*Yaşlılıkta Gelişimsel Görevler*, İçinde Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açıdan Yaşlılık, derleyen Kurtman Ersanlı ve Melek Kalkan,97-120. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Powell, Jason L.(2014). “*Küresel Yaşlanma: Eğilimler, Sorunlar ve Karşılaştırmalar*.” İçinde Küreselleşme ve Yaşlılık: Eleştirel Gerontolojiye Giriş, derleyen Nilüfer Korkmaz ve Suzan Yazıcı, 135-166. Ankara: Ütopya Yayınevi. Özgün çalışma Jason Powell. 2011. Global Aging: Trends, Issues And Comparisons. Aging, Theory and Globalization. New York: Nova.
- SİYAD. “Türk Sinema Endüstrisine Hollywood Sistemi” Erişim tarihi 27.10.2015. <http://www.siyad.org/article.php?id=799>.
- Tufan, İsmail. (2003). *Modernleşen Türkiye’de Yaşlılık ve Yaşlanmak – Yaşlanmanın Sosyolojisi*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Yazıcı, Suzan. (2014). “*Gerontoloji ve Gelişim Süreci*.” İçinde Küreselleşme ve Yaşlılık: Eleştirel Gerontolojiye Giriş, derleyen Nilüfer Korkmaz ve Suzan Yazıcı, 21-38. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yıldırım, Ali, ve Hasan Şimşek. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.